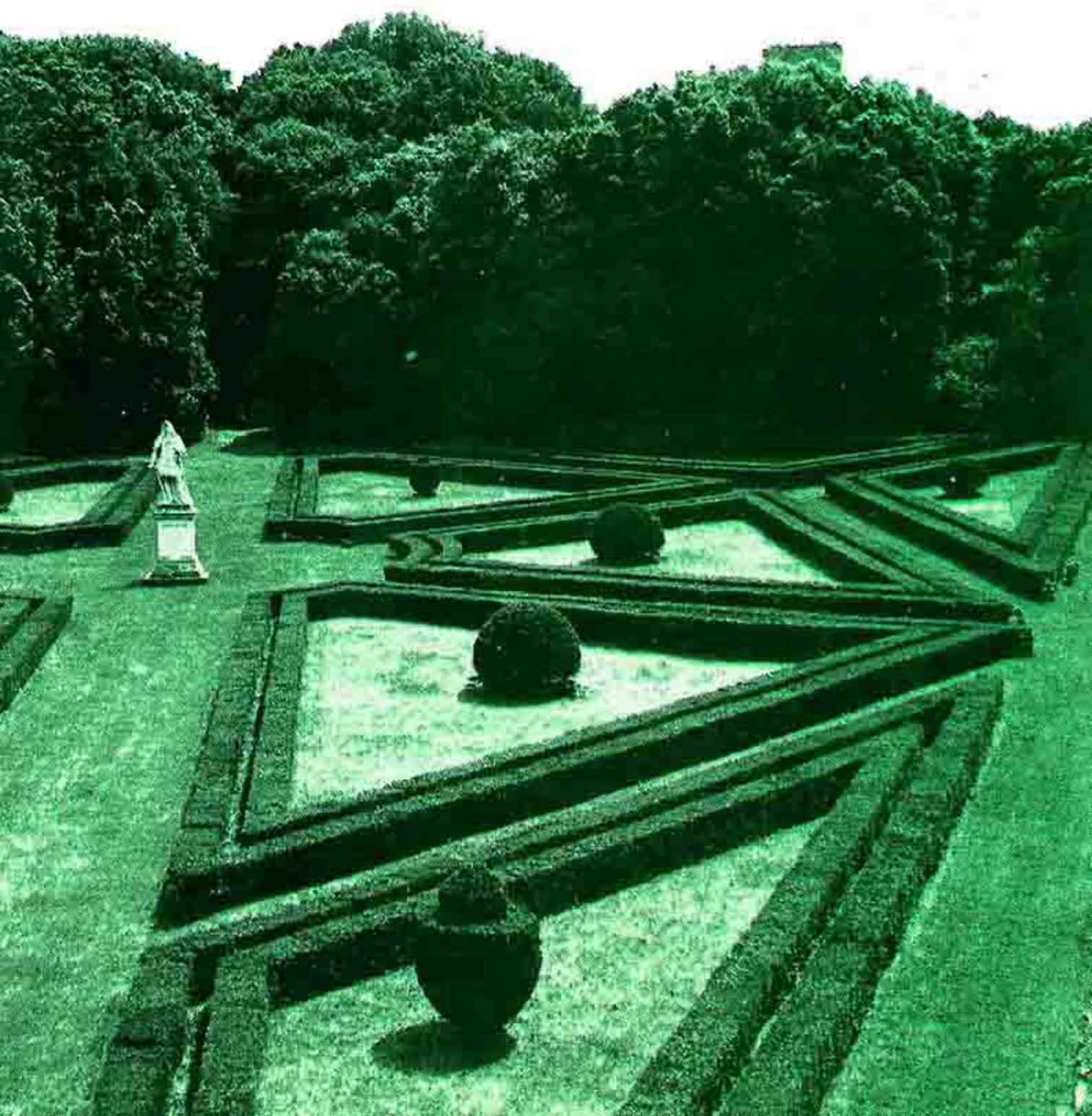


Mariano Apa

Forme nel verde

scultori contemporanei
per un giardino del cinquecento



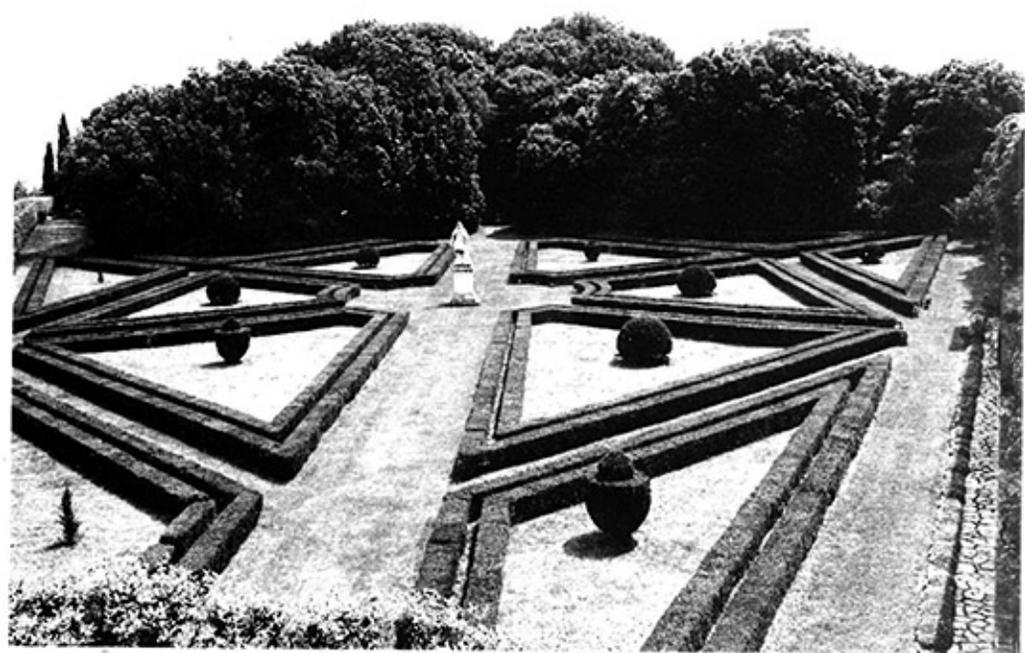
Mariano Apa

Forme nel verde

Scultori contemporanei
per un giardino del cinquecento



San Quirico d'Orcia - Horti Leonini - 1985



INDICE

Saluto	9
Presentazione	11
Premessa	13
Iconografia del giardino	15
Mnemosyne	23
Forme nel verde, ed. '85	
Artisti	
Abbozzo	31
Balocchi	35
Beltrame	39
Berrettini	41
Bodini	44
Bucciarelli	49
Calabresi/Mariucci	52
Cappello	60
Casella	62
Casella	66
Ceroli	71
Di Cesare	76
Forlivesi	79
Giorgetti Toraldo	81
Gnozzi	84
Lorenzetti	87
Mainolfi	91
Miniucchi	97
Monari	100
Petromilli	104
Pomodoro	107
Ramous	111
Renda	114
Somaini	117
Spagnulo	121
Trubbiani	126
Valentini	131
Vangi	135
Zanni	139
Scultura e Beni Culturali	
S. Quirico d'Orcia	147
<i>di F. Rotundo e M. Mangiavacchi</i>	
Tipologie	156
<i>di M. Maffioli</i>	
L'Arredo	161
<i>di E. Nardinocchi</i>	
Statua	165
<i>di C. Paolini</i>	
Regesto	171
Schede delle opere	187

COMITATO PROMOTORE

Danilo Maramai - *Sindaco di San Quirico d'Orcia*
Mario Guidotti - *Presidente*
Franco Bardi - *Assessore alla Cultura del comune di San Quirico d'Orcia*
Mariano Apa - *Critico curatore*
Maria Mangiavacchi
Mauro Taddei
Marco Peschi
Giacomo di Iasio
Duccio Papini
Adolfo Innocenti
Piergiorgio Balocchi
Mauro Berrettini

ORGANIZZAZIONE MOSTRA

Coordinamento: Mariano Apa
Segreteria: Duccio Papini
Ufficio Stampa: Giacomo di Iasio
Grafica per Poster e Manifesti: Fabio Mazzieri
Fotografia: per l'archivio documentario di «Forme nel verde» Fiorenzo Sodi
Allestimento mostra: Adolfo Innocenti
Montaggio: Mauro Pii, Mauro Volpi, Mauro Generali, Giuseppe Terzuoli, Sergio Maccari
Trasporti: CTA Torrenieri e CAS Siena
Assicurazione: INA, Assitalia, agenzia di Chianciano Terme.

Con il patrocinio del

PRESIDENTE DELLA CAMERA DEI DEPUTATI
ON. NILDE IOTTI

PRESIDENTE DEL SENATO
SEN. FRANCESCO COSSIGA

HANNO COLLABORATO

Marco Mayer - *Assessore alla cultura Regione Toscana*
Enzo Centri - *Assessore alla cultura Amministrazione provinciale di Siena*
Luciano Zamperini - *Assessore Urbanistica e Lavori Pubblici comune di San Quirico d'Orcia*
Patrizia Benetti - *Funzionario Associazione Intercomunale 30 Area senese*
Antonio Di Carlo - *Segretario Comunale di San Quirico d'Orcia*
Sergio Saletti - *Ragioniere capo comune San Quirico d'Orcia*
Umberto Sciabà - *Tecnico comunale*
Carlo Sani - *Presidente Società Fabbrica Laterizi*
Carlo Ravagni - *Presidente cooperativa di lavoro Unità*
Ugo Sani - *Presidente Comitato tecnico-scientifico dell'Archivio Italiano dell'arte dei Giardini*
Lido Garosi - *Presidente Società Filarmonica di San Quirico d'Orcia*
Orfeo Sorbellini - *Presidente onorario Pro Loco San Quirico d'Orcia*
Gilberto Ravagni - *Preside Scuola Media Statale «Ippolito Nievo»*
Franco Biliorsi - *Vice preside Scuola Media Statale «Ippolito Nievo»*
Salvino Gonnelli - *docente educazione artistica Scuola Media Statale «Ippolito Nievo»*
Maria Alessandra Sisani - *Organizzazione mostra*
Ivo Bonari - *Organizzazione mostra*

SI RINGRAZIA PER LA CORTESE COLLABORAZIONE LE SEGUENTI AZIENDE:

COOPERATIVA DI LAVORO L'UNITÀ DI SAN QUIRICO D'ORCIA.
SOCIETÀ FABBRICA LATERIZI DI SAN QUIRICO D'ORCIA.
ALBERGO LA POSTA DI BAGNO VIGNONI.
ALBERGO LE TERME DI BAGNO VIGNONI.
INA ASSITALIA AGENZIA DI CHIANCIANO TERME.
Inoltre:
MONTE DEI PASCHI DI SIENA.
BANCA TOSCANA, sede di Firenze.
BANCA POPOLARE DELL'ETRURIA.

Siamo dunque giunti alla quindicesima edizione di «Forme nel Verde» ciò vuole dire che da quindici anni a San Quirico d'Orcia, nel periodo estivo, si ripete, nella splendida cornice del giardino cinquecentesco Horti Leonini, questo felice connubio fra verde antico e scultura moderna.

Nei quattordici anni passati si sono alternati numerosi e famosi scultori.

La mostra si è articolata inizialmente in collettiva per passare successivamente alla forma delle personali.

Oggi, in occasione della quindicesima edizione, si è ritenuto opportuno fare una rassegna della storia della nostra mostra, e quindi la scelta di una grande collettiva, alla quale hanno aderito ben 30 artisti.

Pur considerando le difficoltà entro cui può operare un piccolo Comune come è quello di San Quirico, abbiamo voluto quest'anno fare una manifestazione che fosse degna del suo quindicesimo anno, da qui la ricerca di grandi artisti che potessero dare prestigio alla mostra e allo stesso tempo poter valorizzare questo magnifico giardino che abbiamo la fortuna di possedere.

Devo dire, grazie alla instancabile opera del Prof. Mariano Apa, curatore della mostra, che siamo felicemente riusciti nel nostro intento, tanto che abbiamo potuto avere in questo piccolo Comune tutte le varie tendenze artistiche della scultura moderna. Ed è questo, per noi Sanquirichesi, momento di grande soddisfazione.

Quando a San Quirico d'Orcia iniziammo «Forme nel verde», grazie al grande amore per il nostro paesino del Dr. Mario Guidotti, le mostre non erano così diffuse come invece registriamo oggi, per cui si ebbe un interesse più attento degli esperti e degli addetti ai lavori, mentre purtroppo dovremmo registrare una forte indifferenza della nostra popolazione.

Oggi dobbiamo dire che i cittadini di San Quirico si sono abituati a convivere con la scultura moderna, ma forse non sono ancora entrati in quel modo di vedere e di pensare che permetterebbe loro di poter gustare appieno questa nuova espressione che è la scultura contemporanea.

Per agevolare questo aspetto siamo riusciti a suscitare la sensibilità di insigni maestri, che già negli anni passati hanno esposto a San Quirico le loro opere, affinché si potessero organizzare delle conferenze, degli incontri con la popolazione, al fine di spiegare le tecniche ed i concetti artistici seguiti nella realizzazione delle sculture, e quindi dei veri e propri incontri a scopo didattico.

Devo dire che questa esperienza è stata molto positiva ed ha suscitato l'interesse della popolazione sia scolastica che adulta, nella quale abbiamo registrato una significativa soddisfazione per aver trovato un modo di avvicinarsi a questa espressione artistica tanto nuova quanto difficile.

Tutto ciò che caratterizza particolarmente questa quindicesima edizione, non poteva non rispecchiarsi anche nel catalogo che quest'anno abbiamo voluto fosse un catalogo-libro, sia per il formato che per il contenuto.

Allo stesso tempo non abbiamo voluto perdere l'occasione per far conoscere questo nostro piccolo amato paesino, tanto piccolo quanto sconosciuto, ed abbiamo così inserito una serie di informazioni e di saggi riguardanti i nostri monumenti, i nostri beni artistici e culturali, che non sono pochi.

Quindi, da un'ampia presentazione delle nostre ricchezze, si passa alla valorizzazione del contenitore della mostra, il giardino, ed all'attività che intorno ad esso gravita, fino allo sfociare in un Archivio Italiano dell'Arte dei Giardini che ha sede proprio a San Quirico.

Il catalogo-libro presenta quindi la storia di quindici anni di «Forme nel verde», ripercorre, attraverso gli artisti e le loro opere, il cammino della mostra fino all'attuale edizione. Infine la vera e propria rassegna che la quindicesima edizione presenta, con saggi critici sugli artisti presenti, che in definitiva rappresentano l'intero panorama artistico nazionale nel campo della scultura moderna.

Questa fatica, portata avanti con grande passione dall'intero Comitato Organizzatore, ci ha visti di fronte a grandi difficoltà, di tipo economico in particolare, che si sono potute superare solo grazie in primo luogo al disinteressato apporto degli organizzatori, alla collaborazione degli artisti, e al significativo sostegno dell'imprenditoria sanquirichese che non è mai stata insensibile ad iniziative di così grande interesse collettivo.

L'auspicio che faccio è quello di rendere sempre più viva questa manifestazione, divenuta ormai un appuntamento importante per San Quirico, al fine di avvicinare sempre più la formazione culturale di una piccola e semplice popolazione ad una grande e complessa forma artistica moderna.

DANILO MARAMAI
Sindaco di San Quirico d'Orcia



SOCIETÀ
FABBRICA
DI LATERIZI S.p.A.
COTTO SENESE
S. QUIRICO D'ORCIA (Siena)



COOPERATIVA
DI LAVORO UNITA^o
SAN QUIRICO D'ORCIA (Siena)

EDILIZIA - IMPIANTI TECNOLOGICI - LAVORAZIONE INERTI

Quindici anni. Per una Mostra è quasi una vita. Eppure sembra ieri. Ieri quando nacque un'idea che doveva diventare, in un certo senso, un'ideologia estetica. Ieri, quando ci trovammo insieme, a San Quirico, con Lido Carosi allora Sindaco (e quale eccellente sindaco!) e Orfeo Sorbellini, presidente della Pro Loco (e quale animatore turistico e culturale per il suo paese!), a discutere di «che cosa fare in quel giardino». Monticchiello, ma lo spirito comunitario era ed è lo stesso, è anch'esso un paese di pietre e di torri, medievale, e anch'esso in Val d'Orcia; vi soffia lo stesso vento, vi olezzano, in primavera e in estate, gli stessi profumi d'una campagna non troppo mortificata dai manufatti tecnologici. Già altre volte ho raccontato l'allucinazione che ebbi tornando a Roma, dopo quel colloquio; ma per chi non avesse letto un altro catalogo (quello del decennale, mi sembra), la narrerò di nuovo.

Dunque: avevamo passeggiato a lungo fra le aiuole, il Carosi, il Sorbellini ed io e la statua bianca di Cosimo dei Medici spiccava, con il suo candore neoclassico, in quel verde di giardino all'italiana disegnato quattrocento anni prima da Diomede Leoni, allievo di Michelangelo (quindi, la mano del Buonarroti c'era). Eravamo più giovani (o meno vecchi) e il fervore cresceva. «Io ci farei questo, io quest'altro». Non decidemmo niente. Ripartii all'imbrunire e poco dopo ero in autostrada. Ho la brutta abitudine di guidare, di notte, nel centro della striscia che divide le due corsie; ad un certo punto, verso Orvieto, mi pare, la striscia bianca si alzò, si eresse e si trasformò nella grande statua di Cosimo dei Medici; e tutto intorno fu verde scuro, il colore, appunto, delle aiuole del giardino di San Quirico. Immediata l'intuizione: far alzare, inserire, in quel verde, altre forme, anche informi, anzi, soprattutto informi o, come si diceva anche allora, informali; «Horti Leonini», cioè, di quel classicismo vegetale espresso da una cultura umanistica legata alla ragione e alla bellezza; «tenesse conto», cioè, come contrasto (o suprema armonia).

L'intuizione-idea arse nella mia mente, occupò la mia insonnia biologica nella notte (dormo poco da sempre), si chiari alle prime luci dell'alba e quando attraversai Piazza del Parlamento, dove abito, per entrare alla Camera dove lavoro, mi sentivo felice (queste sono le felicità vere, sempre più rare; ma si era nel 1970!).

Il resto è cronaca; forse un giorno sarà piccola storia, se non dell'arte e dell'estetica del giardino, per lo meno della socialità e della civiltà di San Quirico. Non potevo non dividere quella piccola felicità aurorale con i miei amici di San Quirico; che capirono subito e subito dissero sì. E di sì disse la gente qualche mese dopo quando si vide dinanzi forme astratte, dissacranti, come si diceva allora, assolutamente diverse (ma solo in apparenza) dalle sculture di Giovanni Pisano nella Collegiata del paese.

Nacque la Mostra di Scultura «Forme nel verde» e nacque l'Archivio Nazionale dei Giardini Storici. Si studiarono gli scultori e le sculture che meglio si prestavano per essere inserite. Astratti, concettuali, spaziali, ambientalisti, nuovafigurazionisti eccetera. Ferro, alluminio, marmo, plexiglass, perpex, «nuovi materiali», arte povera eccetera. E sempre grandi nomi, di fama mondiale, italiani, americani, giapponesi, olandesi, finlandesi, da Arnaldo Pomodoro a Pietro Cascella, a Manzù a Somaini. E ci fu una scultura semovente e urlante di Carlo Rambaldi, che poi doveva emigrare in California e ideare i mostri, ET e oggi «Millenium», la città del Duemila che sorgerà in Arizona. Sempre grandi nomi, ma sempre tanti giovani. Giovani che da San Quirino hanno preso le mosse, come Pier Giorgio Balocchi e Mauro Berrettini senesi che ora operano nel Comitato Promotore, con me, e che ho visto crescere e maturare come artisti, o come Enzo Scatragli, aretino, recentemente apprezzato in una grande personale a Palazzo Barberini o come altri della nostra terra, come Stefani, grossetano. Ma se m'inoltro nei nomi, rischio importanti omissioni. Debbo ricordare, sempre per la storia, che «Forme nel verde» si avvale via via di contributi di studiosi e critici che ci onorarono: ricordo Cesare Brandi, Enzo Carli, Fortunato Bellonzi ecc.

La mostra cresceva, da collettiva (ma sempre di grandi individualità artistiche), divenne «personale»; i critici ne parlavano; i visitatori si fermavano o venivano apposta a San Quirino; la gente del paese prese confidenza con i vari tipi di scultura, con gli orientamenti, con i movimenti, con gli artisti stessi che hanno lasciato (i più generosi) loro opere a San Quirico. Fino a che siamo arrivati alla quindicesima edizione. Non sappiamo nemmeno noi come. Senza una «legge speciale», senza grossi aiuti dello Stato o di altri enti, senza sponsor. Anche quest'anno, il giovane sindaco Danilo Maramai che ricalca, magari senza volerlo, lo stile dei sindaci di San Quirico (calmo, gentile, infaticabile), ha superato ostacoli anche pratici che avrebbero scoraggiato altri. C'è tanto volontariato (immodestamente, anche il mio); vi abbiamo aggiunto, quest'anno, la professionalità di un curatore come il critico Mariano Apa cui abbiamo affidato, per un anno, la nostra idea e che ha raccolto opere di una trentina di scultori di varie generazioni e tendenze, ma tutti di notevole spessore culturale. Siamo quindi tornati dalle personali alla collettiva; o più precisamente: alla antologica. «Fior da fiore», si sarebbe detto un tempo. Il «fior da fiore» della scultura italiana contemporanea sta bene nelle aiuole del giardino di San Quirico, gli si addice, ha trovato il suo luogo deputato. Lo scenario è stupendo, un polmone di verde nelle arterie di pietra del vecchio paese, una chiazza smeraldina di Rinascimento nell'ocra del Medio Evo. L'estate in Val d'Orcia è ancora magica. Anche questa quindicesima edizione ci darà delle gioie non solo estetiche, a tutti, a chi espone, a chi ammira. Continua a vivere e bene, in un paese piccolo, qualcosa di grande.

MARIO GUIDOTTI

Presidente del Comitato promotore di «Forme nel verde»

La prima volta che tornai via da S. Quirico mi rimase in mente la «Resurrezione» nella lunetta del Sano di Pietro: la preziosità non letteraria, l'eleganza non inconstante, la narrazione non pedante; un qualcosa di vero, in quella pittura, celava nascosto i perché di un possibile ritorno al S. Quirico d'Orcia, nel paese arroccato tra i colli — i più alti — del senese. Lontano dalle vie trafficate, dagli itinerari battuti, i segreti si tengono gelosamente custoditi in uno scrigno di silenzio: e tutto ciò, e altro, poteva forse riassumere le emozioni di una visita nella cittadina dalla splendida Collegiata.

L'invito che mi fu fatto di curare la quindicesima edizione di «Forme nel Verde», fu una proposta che accettai, con la nascosta intesa, tra me e S. Quirico, che sarei ritornato a quelle emozioni e a quei silenzi.

L'esperienza svolta lungo il corso di un anno mi ha regalato indicazioni e stimoli vitali, ho imparato moltissimo di quella tecnologia in cui si è avari, di rendere il vivere meno surrogato d'esistenza. La memoria storica di una comunità si ritrovava nella coerenza di una scadenza, a confrontarsi con la realtà dell'arte contemporanea, con lo specifico della scultura. Questo connubio di antico e di contemporaneo è precorritore dell'attraversamento nei sensi orizzontali e verticali, che l'artista di questi decenni vive, in una sorta di labirintico viaggio alla ricerca del proprio senso, della propria lingua che lo liberi dal rumore insito nell'incapacità di mostrarsi, di non lasciarsi sognare dall'arte.

Ci si crede conquistatori di chissà quali vette, scopritori di chissà quali verità, e invece probabilmente a stento si riesce ad abbordare il già detto, quel che un educato vedere è capace di constatare. Abbiamo paura che ci si toglie quel poco che forse si è raggiunto, e non ci si accorge del Niente che ci divora. Riflessi solo di noi stessi, superbi nella presunzione di cui siamo pieni, non ci si accorge del vuoto di cui è composta la nostra immagine. Ci fosse meno falsa modestia, meno falso orgoglio, e magari più reale consapevolezza della cenere di cui siamo fatti, forse si potrebbe zittire il rumore di quanto ci frastuona: spesso siamo parlati dal linguaggio, e non tutti possono vivere la grazia che è degli umili e dei poveri; di Rimbaud, Leopardi, di Bresson, Saba, di quanti riescono a dare parola e immagine al Silenzio. Vedere è anche tacere. Cittadini di questa vita, siamo qui a ripetere quanto già è stato detto, la Verità è antica come una quercia, e qualche volta ci concede di riposare alla sua ombra.

Scantonando di anno in anno, da manifestazione a manifestazione, la rassegna di scultura, a S. Quirico, diventa uno spigolare tra le illusioni e le verità che si sono mostrate sullo intero scacchiere del panorama artistico. L'edizione quindicesima poteva assumere il senso di una ricapitolazione, di un guardare in rassegna, e forse si è riusciti a mostrare del poco dal tanto preventivato, nello splendido spazio da città celeste, vero microcosmo, che sono quei giardini degli «Horti Leonini», che suscitarono l'idea «naturale» di stabilire una relazione tra la perfezione della «cittàverde» e il ricercare dell'arte contemporanea. Mario Guidotti, a cui si deve la ideazione della rassegna dal (lontano) 1971, ha redatto con partitura armonica lo scandire degli anni, mantenendo fresca e propositiva una rassegna che sempre più si è andata qualificandosi e imponendosi, tra le episodiche manifestazioni, che spesso nascono nella nostra penisola; a Guidotti un ringraziamento sentito così come a Danilo Maramai, pieno di passione e attitudine, giovane ed esperto sindaco che ottimamente rappresenta ed unifica in sé la città di S. Quirico.

Un ringraziamento particolare va a Duccio Papini, senza il cui aiuto difficilmente si sarebbe portato in atto il progetto proposto per questa manifestazione. Ottimo curatore per l'ufficio stampa e la organizzazione dell'insieme della rassegna, Di Iosio Giacomo, quindi ringrazio per la fiducia mostrata il Comitato, nel suo insieme, di «Forme nel Verde», gli assessori al Comune, il personale tecnico, il comitato per l'Archivio storico dell'arte dei giardini, il fotografo Fiorenzo Sodi, per il numeroso materiale che ci ha messo a disposizione, quindi il Preside e il corpo insegnante e studentesco, della scuola media di S. Quirico, per la attenzione e il contributo che ci hanno dato per la cura degli incontri con gli artisti che quest'anno si è voluto iniziare a svolgere, per «preparare» la messa a punto critico-territoriale, della rassegna «Forme nel verde», all'interno del tessuto sociale, oltre che urbanistico. Un ringraziamento particolare al personale della Soprintendenza ai beni architettonici, di Siena e Grosseto, le dott.sse F. Rotundo e M. Mangiavacchi, che hanno curato gli interventi sui beni culturali a S. Quirico, e ai dott.ri C. Paolini, M. Maffioli, E. Nardinocchi che hanno curato gli interventi sulle tipologie e gli arredi dei giardini; un ringraziamento del tutto particolare agli scultori che così numerosi hanno partecipato alla rassegna, dando corpo alle attese che ci si prefiggeva.

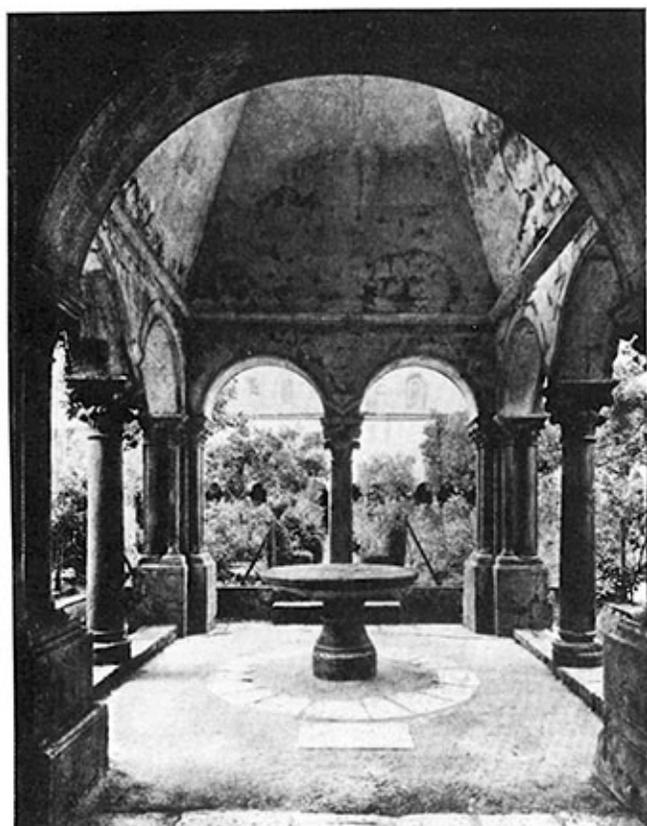
Si è cercato di fare il possibile affinché il catalogo costituisse un altro punto a favore della manifestazione «Forme nel verde». Oltre naturalmente che costituirsi quale autonomo punto di riferimento del lavoro critico da me svolto. Un lavorare per leggere all'interno dell'ampia tematica che lega la scultura contemporanea allo svolgersi dell'arte come storicamente si è venuta a configurare, dentro la «meccanica» che regola l'ingranaggio di un mettere assieme «contemporaneo a antico», cercando i «fili di relazione» che possano dare il senso di un respiro storico-artistico, dentro la coscienza di chi vive l'attualità nell'ambito di un «vedere» contestuale, che scavalcando i tempismi delle cronache giunga al cuore della dimensione spaziale-temporale della storia della civiltà figurativa.

Questo libro è dedicato al mio nipotino, Matteo.

MARIANO APA



Stefano da Verona (1374 c. - 1440) Madonna del roseto.



Giardino per chiostro, Abbazia di Fossanova.

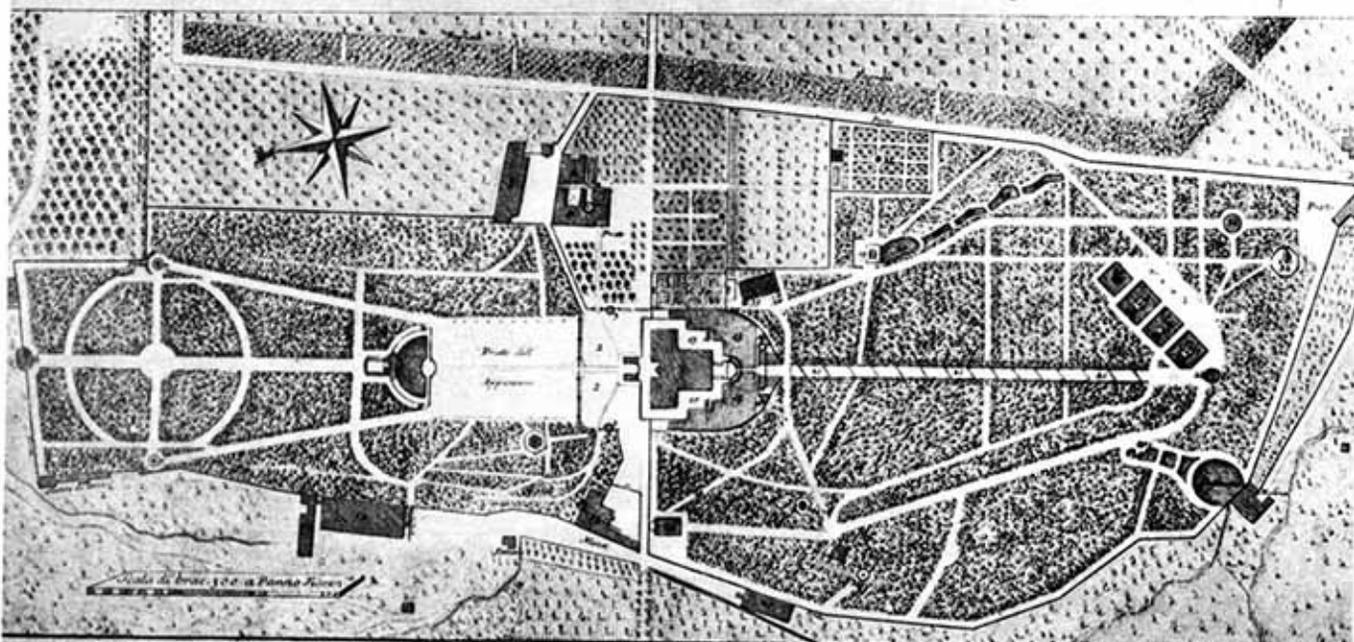


Giardino delle Delizie, da «De Sphaera», Modena Bibl., sec. XV.



Pienza, Palazzo Piccolomini giardino e Duomo.

PIANTA DEI DUE BARCHI, VIALI, FONTANE, E FABBRICHE DELLA REAL VILLA DI PRATOLINO.

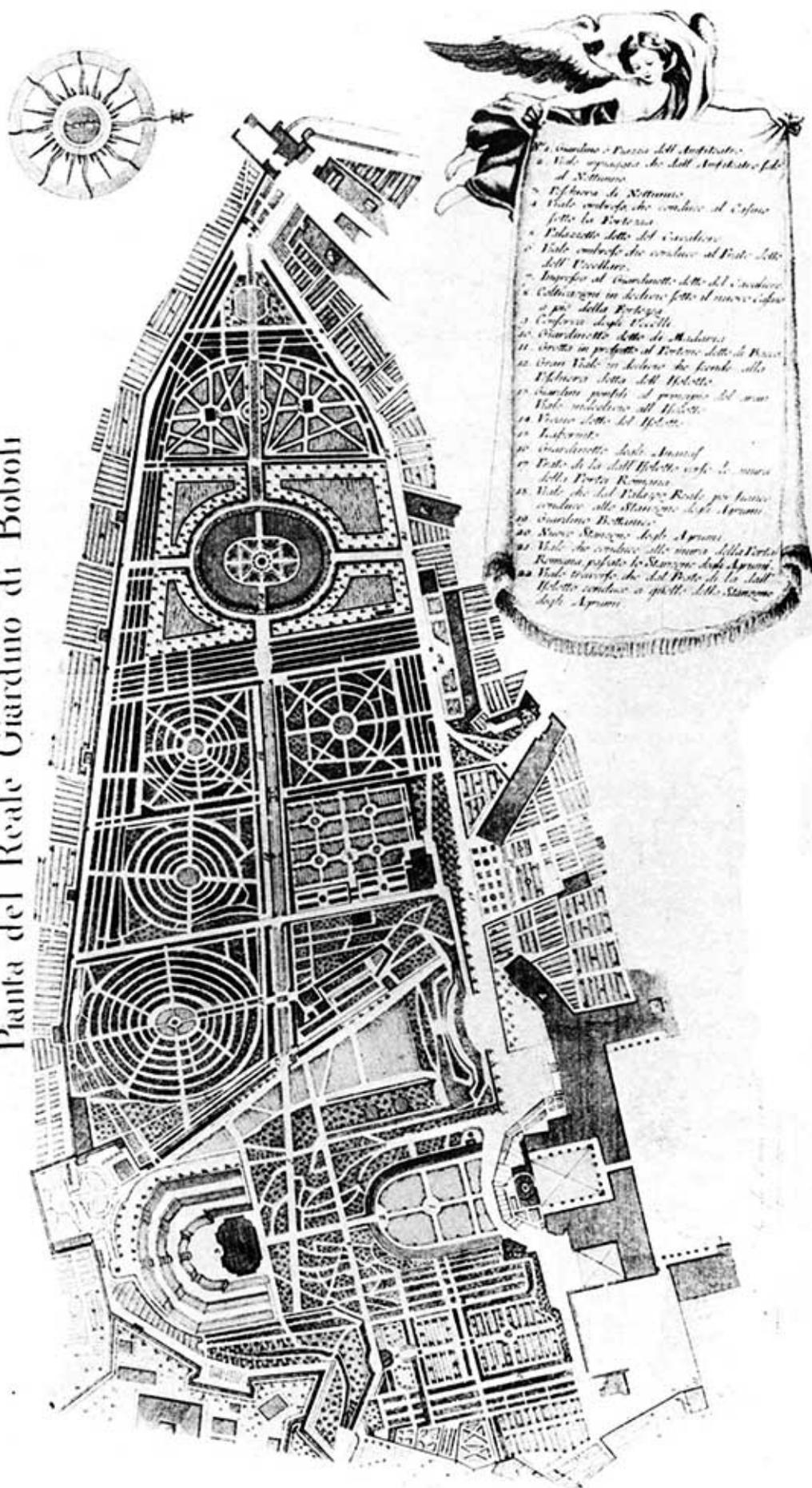


Annottazioni

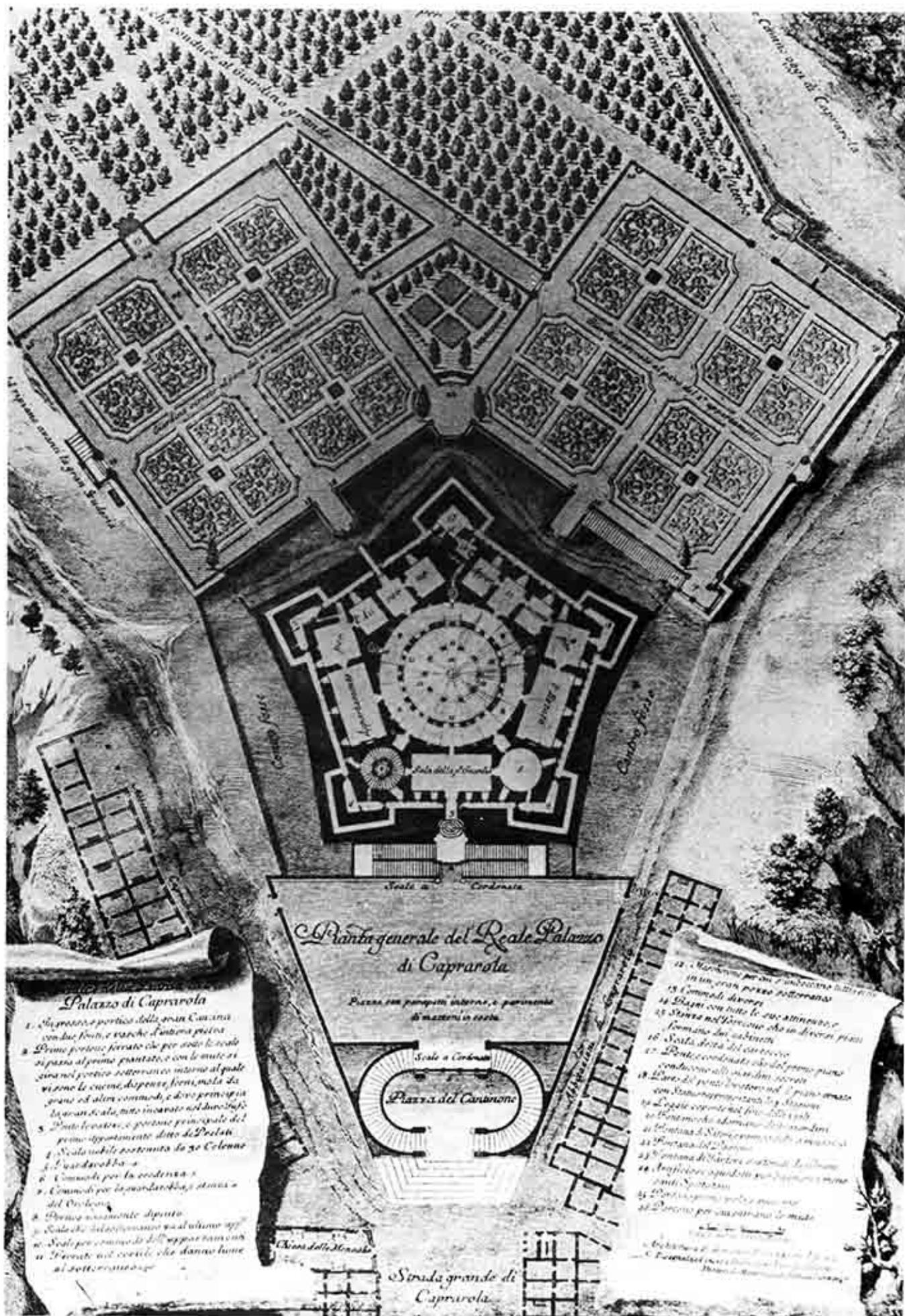
- | | | | | |
|--|--|--|--|--|
| <p>1. Palazzo di S. A. R.
2. Palazzo davanti al Palazzo.
3. Tavola degli arca due mazoni
che una indica l'ora e l'altra
i mesi.
4. Orto di ginepro de Cavallo, guai
di via, guai de la palia e corallo
quartiere per il giardino, et altri
quartieri.
5. Orto di ginepro, Tirolo, Diaperia,
opera di ginepro, quartiere
Fontana di girve</p> | <p>7. Due grandi fontane
8. Gran Fara, ove è la stanza gigante-
ca sopra l'arco di marmo appollinato, con
rondelli attorno, et una grande girna
9. Cappella Reale
10. Ponte di Piombo, et quella d'Arnolfo
11. Fontana dell'Arca
12. Arca di ginepro
13. Orto di ginepro, et altri quartieri
14. Bagno e Tirolo della Medicea
15. Ponte di ginepro
16. Quattro Fontane</p> | <p>17. Battaglia o Barchina attorno al Pa-
lazzo, nelle quale, dalla parte di
mezzogiorno, sono le sei fontane
Grotta di S. Maria, la grotta della
Gallia, della Fontana del Tirolo, la
maritima, et la gran girna di S. Maria
18. Ponte a cordone, per il quale si scende
dal Barchino inferiore, dove si è alle
medesime vie la grotta di S. Maria, del
Tirolo, et c.
19. Fudo dell'Amministrato
20. Diavola Fara, o. Fara di S. Maria</p> | <p>21. Strada, o Viale, che da una parte
e l'altra ha molte fontane, dove al-
le quali scende l'acqua di S. Maria
22. Fudo della Fontana
23. Fudo di S. Maria
24. Fudo della Barchina
25. Fudo di S. Maria
26. Fontana di S. Maria
27. Fontana di S. Maria
28. Fontana di S. Maria
29. Fontana di S. Maria
30. Fontana di S. Maria</p> | <p>31. Monte Parnaso, colle nove, May
e il Canal Figliuola, delle del fu
e un Organo che suona per
l'acqua
32. Fonte della Barchina
33. Barchina ricomoda, da una gran
grotta, con cavalletti di ferro, e
una fontana per conservare il
vino, et altri di S. Maria
34. Fontana di S. Maria
35. Fontana di S. Maria
36. Fontana di S. Maria
37. Fontana di S. Maria</p> |
|--|--|--|--|--|

Pratolino, pianta dallo Sgrilli.

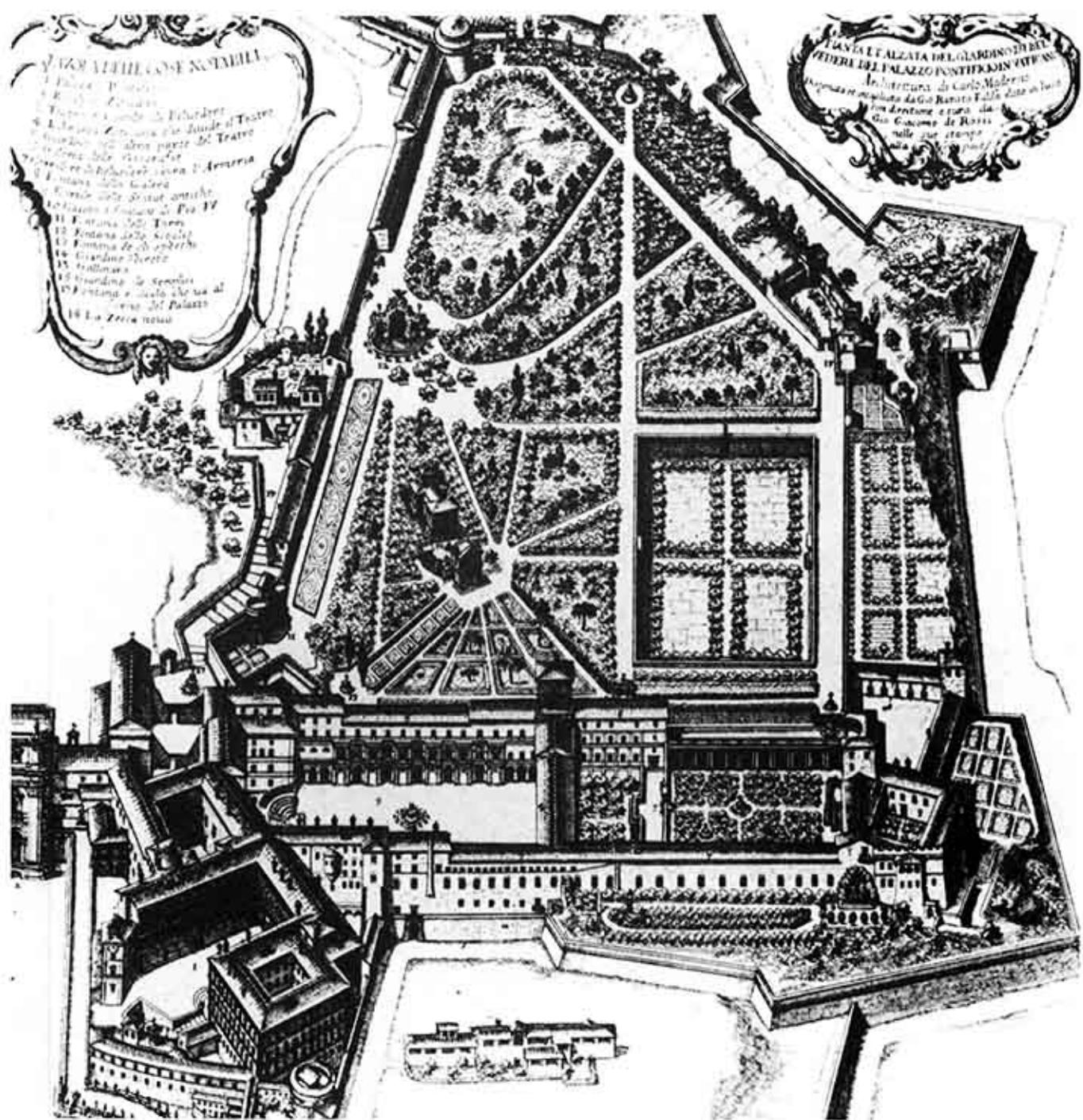
Pianta del Reale Giardino di Boboli



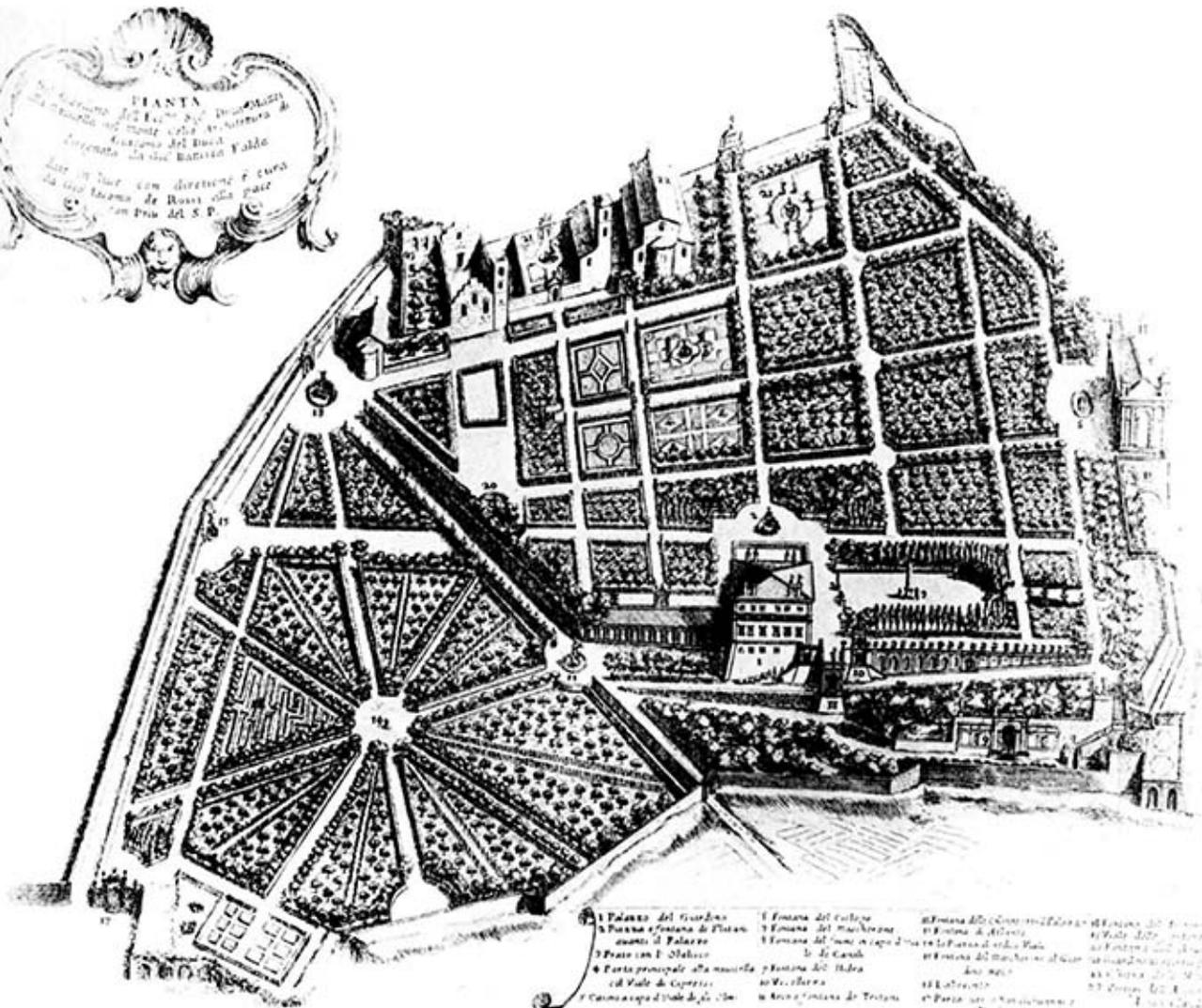
Giardino dei Boboli, Firenze, pianta sec. XVIII.



Caprarola, i Giardini piccoli.



Roma, Giardini Vaticani, dal Falda.



- | | | | |
|---|--|-------------------------|-------------------------|
| 1 Palazzo del Giardino | 1 Fontana del Colosse | 11 Fontana del Colosse | 11 Fontana del Colosse |
| 2 Piazza e fontana di Piazza
quanti il Palazzo | 2 Fontana del Maccherone | 12 Fontana di Altare | 12 Fontana di Altare |
| 3 Prato con l'Oratorio | 3 Fontana del S. Tomaso
di S. Carlo | 13 Fontana di S. Tomaso | 13 Fontana di S. Tomaso |
| 4 Piazza principale alla
chiesa di S. Maria | 4 Fontana di S. Maria | 14 Fontana di S. Maria | 14 Fontana di S. Maria |
| 5 Chiesa di S. Maria | 5 Chiesa di S. Maria | 15 Chiesa di S. Maria | 15 Chiesa di S. Maria |
| 6 Chiesa di S. Maria | 6 Chiesa di S. Maria | 16 Chiesa di S. Maria | 16 Chiesa di S. Maria |
| 7 Chiesa di S. Maria | 7 Chiesa di S. Maria | 17 Chiesa di S. Maria | 17 Chiesa di S. Maria |
| 8 Chiesa di S. Maria | 8 Chiesa di S. Maria | 18 Chiesa di S. Maria | 18 Chiesa di S. Maria |
| 9 Chiesa di S. Maria | 9 Chiesa di S. Maria | 19 Chiesa di S. Maria | 19 Chiesa di S. Maria |
| 10 Chiesa di S. Maria | 10 Chiesa di S. Maria | 20 Chiesa di S. Maria | 20 Chiesa di S. Maria |

Roma, Villa Mattei, sec. XVII.

1

L'atlante warburghiano come enciclopedia dell'immaginario collettivo è preso a prestito di «figura» per tentare di ricostruire le direttrici culturali e le motivazioni intenzionali che hanno «prodotto» una dietro l'altra per il corso di quindici anni, comprendendo anche «questo» 1985, la rassegna di scultura «Forme nel verde».

A suo modo anche «Forme nel verde» è stata ed è una «forma dell'enciclopesmo», rivolta a illustrare i momenti della scultura, in piano nazionale e anche internazionale, in atteggiamento critico «orizzontalistico», di «rassegna», con accentuate talune volte condizioni «critiche» corrispondente al momento che il dibattito «viveva» della «attualità dell'arte».

Mario Guidotti nel presentare il primo catalogo, per la prima esposizione, di «Forme nel Verde», nel 1971, scriveva: «Forme nel verde» è il titolo che spontaneamente abbiamo concepito visitando uno dei parchi più conosciuti e più singolari d'Italia: la Villa Chigi a San Quirico d'Orcia, in provincia di Siena (...)» e concludeva: «Forme nel verde può essere un episodio non secondario nel calendario delle attività artistiche e sociali del 1971. È comunque un esperimento carico di intenzioni e privo di presunzione. Anche se non avesse seguito, sarebbe ugualmente da considerare legittimo». L'apertura e la chiusa di quella presentazione, testimoniano della coscienza di una «idea» costruttiva e di una velata sfiducia che per fortuna, grazie proprio all'impegno dello stesso Guidotti e della amministrazione civica di S. Quirico, si è dilungata negli anni, per giungere a costituirsi «non piccolo» episodio all'interno del pur variegato mondo delle manifestazioni artistiche in Italia, costituendosi, anche, come valido contrappunto — con la sua costanza e la sua coerenza riproposta ad ogni scadere il giugno — alla momentanea efficienza bruciata spesso nel giro di un mattino, da chi opera con pressapochesza e intenti diversi dalle finalità che uniscono, spesso, impegno civico e impegno professionale, ricerca artistica e modalità esplicative al riguardo di chi, di quelle ricerche, è fruitore, al di fuori, anche, degli «specifici» luoghi che la «società dell'arte» assegna per statuto tradizionale, dalle gallerie private alle istituzioni museali, alle rassegne a scadenza biennalistica o triennale e quadriennalistica. Quindi, «Forme nel verde» come manifestazione «non-episodica», come testimonianza di impegno e di coerenza intellettuale, come atto di fiducia che la ricerca artistica «parli» e «costruisca» una rete di saperi capaci di fare crescere la coscienza di ciascuno di noi in quanto cittadini liberi di questa fragile eppure epica esistenza.

2

Come si sa gli Horti Leonini sono quella invenzione letteraria/artistica di tale Diomede Leoni, che dal 1535 ricevette in dovazione dall'allora vescovo di Pienza, una zona con «torre scoronata» e altre torri seminate per l'itinerario interno alla zona — cinque in tutto —. Il Leoni acquistò altri terreni, unendo questi a quelli dell'ospedale di S. Maria della Scala, a Siena, e allora «edificò» il giardino/orto, meglio, la «figura» della villa/giardino residenza della mente e luogo del vissuto. Il tutto poi fu inglobato dalla proprietà Chigi, ma questa è un'altra storia. Sui giardini che vengono chiamati Horti Leonini, in onore di Diomede, o anche Chigi, che ne furono altri proprietari, fin quando poi la civica amministrazione, con il concorso della regione e degli enti appositi, lo rese, il giardino, «verde pubblico». Dal regesto della Belli Barsali, «Baldassarre Peruzzi e le ville senesi del Cinquecento», che uscì con coordinamento del comitato dell'Archivio italiano dell'arte dei Giardini — di cui facevano parte Bindi, Ciacci, Garosi, Naldi, Peschi, Sani, Sordi, Taddei, con presidente Assunto e direttore Tagliolini; da quella pubblicazione, che non è tra le pregevoli edizioni dell'Archivio dei Giardini una eccezione ma norma metodologica accuratamente filologica e scientifica; si può estrarre la scheda per gli Horti, a ricordo della «memoria» del «luogo» entro cui nacque l'intuizione che dette corpo dalla rassegna di scultura, «Forme nel verde».

Gli Horti Leonini, di Diomede Leoni, quindi dei Ghigi Zondadari, attualmente Comunali, sono così descritti e circoscritti nella scheda della Barsali: «Lo stesso anno in cui passa per S. Quirico il Montaigne, si stanno sistemando gli hortus leonini. L'8 novembre 1581 mons. Lattanzi, governatore di Siena, scrive al granduca Francesco sulla donazione a Diomede Leoni, uomo di fiducia del cardinale Ferdinando de' Medici, di «una terra con suoi rivellini roinata per la maggior parte, una piazza dinanzi a quella dalla parte di dentro [chiaramente l'appezzamento in piano dove sarà piantato il giardino all'italiana], e dalla parte di fuori il suo soccorso posto in mezzo a due piccoli pianetti, congiunti a detti rivellini» e di «cinque altri torrioni compresi nel circuito degli hortus leonini fatti a ornato di quel luogo ed a privata e pubblica utilità dal detto m. Diomede... in quali torrioni detto m. Diomede ci ha fatte molte gravi spese con tanto comodo et utile suo quanto per mantenimento di quelli».

Nel 1581, dunque, il giardino aveva già il suo nome: hortus leonini, alla latina, come i maggiori giardini di Firenze (hortus oricellari) e di Roma (hortus farnesiani, hortus bellaiani) e Dio-

mede Leoni vi aveva già fatto fare alcuni lavori. Al Leoni si concede anche di potersi appoggiare alle mura e di poter fare "un corridore sopra di quelle, coperto o scoperto che creda, da un torrione all'altro per lo spazio che cingono et abbracciano detti suoi horti, che concedendosi non può tornare si non a utile e preservatione di dette mura, oltre all'ornato e alla commodità che il padrone e i personaggi che in detto luogo alloggiavano, potranno avere e di già detto ms. Diomede ha ottenuto... di poter fare in dette mura quattro finestre et una porticciola che nel circuito di detti horti vengono compresi"; gli si dava cioè possibilità di costruire una passeggiata privata, in vista del panorama della val d'Orcia, sulle mura che chiaramente avevano perso la loro utilità, anche se si teneva a conservarle. L'appoggio del giardino alle mura effettivamente tornò "a utile e preservatione" delle mura stesse. Come si dovesse presentare poi una simile passeggiata, si può ancora vedere nella villa Gentili oggi Dominici a Roma, sistemata nel '700 sulle mura aureliane e sfruttante quelle mura per un viale coperto da rampicanti su esili sostegni.

Il giardino offre alcuni indizi sulla figura del proprietario costruttore, Diomede Leoni, che conosceva come simboli e allegorie potessero trovar spazio in un giardino: due teste leonine sui portali alludono al suo nome e insieme, alla sua forza; una testa bifronte, barbata e efebica, posta all'inizio della scala tra giardino e bosco, allude e un confine da vigilare.

Tre, e forse quattro, delle iscrizioni su piccole targhe collocate nel giardino (alcune spostate dal luogo originario) sono con probabilità autobiografiche ed allusive a viaggi a Roma ("Lascia di sorprenderti della nebbia, del fasto e del rumore di Roma felice"), a faticosi incarichi ("Stanchi della fatica di peregrinare siamo giunti al nostro focolare"), a contrasti ("Non serve a nulla. In me acquieti le inutili lusinghe"). Nella terza di queste si inserisce l'allusione al nome Leoni e all'inutile lusinga contro il leone, che è poi effigiato nella bellissima protome collocata sopra. Due iscrizioni sono dedicate al giardino ("Qui eviterai l'afa"; "Qui una primavera perenne"), un'altra è il nome del giardino (HORTI LEONINI) infine una è indicazione topografica all'ingresso presso la chiesa di S. Maria che prese la denominazione ad hortos (PLATEA ED VIA LEONINA).

Gli **Horti leonini** hanno mantenuto nel tempo le fondamentali suddivisioni originarie: in piano, il gran giardino all'italiana tra il viale che costeggia le mura e il viale rettilineo di confine con l'abitato; su tutta la salita dall'altura, il bosco di lecci; nel ripiano in alto, il prato. I vari momenti del giardino sono non solo in rapporto a un gusto dell'organizzazione degli spazi e alla necessità di varie proposte "naturali" o artificiose (in cui si inseriva anche la "passeggiata" sulle mura), ma anche alla situazione altimetrica del terreno. Non c'è dubbio che questo subì delle correzioni con sbancamenti e riempimenti.

Il giardino all'ingresso, in pianura, dopo un breve vestibolo mattonato che è chiuso da muri e

da lecci potati, è piantato a siepi di bosco, con viale centrale e simmetriche airole. Costituisce uno dei non molti giardini superstiti di questo tipo in Italia, ma niente di simile alla garbata monotonia di regolari airole rettangolari o quadre, anche di quelle che compaiono nel disegno del Peruzzi (Uffizi 580 A) o nel giardino dei limoni di "Vico bello". Partendo dallo spazio a disposizione — un gran rombo molto allungato nella parte verso l'ingresso — l'architetto, sconosciuto e grande, ha proiettato una stella di airole triangolari dinamica per gli appuntiti profili, e il cui discorso vigorosamente movimentato trova sottolineatura oggi anche in alzato, con la diversa altezza delle due siepi di cui il contorno è composto. Gli **Horti Leonini** sono una perfetta dimostrazione, se ce ne fosse bisogno, di come un giardino possa essere un'opera d'arte.

La statua di Cosimo III de' Medici — opera di Giuseppe Mazzuoli (1688) qui spostata nel 1951 dal salone del palazzo Chigi di S. Quirico —, pur estranea a quel contesto giardiniero, ne aumenta la quasi metafisica astrazione.

Il lungo viale che fiancheggia il giardino e il bosco, accosto al muro di cinta verso l'abitato, bordato di lecci potati a muro, assolve anche alla funzione di condurre all'altro ingresso cinquecentesco e al più tardo giardino delle rose, un piccolo recinto all'angolo est, nella parte più bassa. Il bosco mantiene la scala di salita che lo attraversa in continuazione del viale principale del giardino basso, ed è percorso da regolari rampe a ventaglio.

Sul ripiano terminale, a prato contornato da una corona di grandi lecci che costituiscono uno dei fascini principali di questi horti, fino all'ultima guerra mondiale era la grande torre medievale dominante su tutta la valle e sui vicini castelli: simbolo orgoglioso della città di S. Quirico, fu distrutta dalle truppe tedesche nel 1944. Nel Cinquecento, in un giardino patrizio, la torre dovette essere una di quelle curiosità stravaganti di cui erano orgogliosi i proprietari delle ville; un caso affine, se non simile, è quello della torre medievale conglobata nel secondo quarto del '500 nel palazzo in villa del cardinale Federico Cesi sulla via Palombarese presso Roma.

Gli ingressi al giardino furono in origine quattro: quello maggiore, sulla piazza; quello tergaie presso la chiesa di S. Maria ad hortos; quello a metà del muro nord, segnalato da due pilastri; infine la "porticciola" del ripiano alto che il Leoni ottenne di aprire nelle mura.

Il documento del 1581 rivela anche un altro aspetto degli **Horti leonini**, cioè l'esistenza di una dimora, malgrado il Leoni avesse la sua casa in contrada "Poggio", nella parte vecchia dell'abitato. Nel documento infatti non solo si parla di "comodità" per il "padrone et gli personaggi che in detto luogo alloggiavano", ma si dà il permesso al Leoni di "fare in dicte mura [di cinta urbana] quattro finestre ed una porticciola". Oggi esistono due edifici all'interno degli "horti": la palazzina rinascimentale a cavallo delle mura a S-O che localmente è ritenuta un corpo di guardia ma che

come tale sarebbe stato incomprensibilmente lontano dalle porte: una costruzione sul ripiano alto, usata prima dell'ultima guerra come abitazione rustica, ma in cui la distruzione per esplosione della torre ha rivelato un alto muro medievale con finestrone centinato, che avrebbe potuto benissimo essere riadoperato nel '500. Nell'uno o nell'altro di questi due edifici il Leoni ottiene di aprire quattro finestre e una porticciola. Malgrado le piccole dimensioni del primo — del resto abituali anche altrove e soprattutto nella stessa Roma dove il Leoni aveva soggiornato —, probabilmente è da individuarvi un casino di villa, tanto più che sulla facciata è murata l'iscrizione che commemora il ritorno "al nostro lare", mentre un'altra sul camino interno è "Né lontano né a lungo".

Con l'esistenza di un fabbricato signorile dentro il recinto, si spiegano anche le cantine e la fossa per la neve, ubicati tra gli alberi del boschetto.

Iscrizioni degli **Horti leonini**:

Ingresso, a destra: OMITTE MIRARI BEATAE - FUMUM ET OPES STREPITUMQ. ROMAEMAE;

sulle mura e destra: HIC VITABIS - AESTUS;

sopra la porta della palazzina: PEREGRINO LABORE FESSI - VENIMUS LAREM AD NOSTRUM; nell'interno, sul camino: NEC PRO-CUL NEC LONGE;

sul muro nord (interno): NIL AGIS - INSI-DIAS IN ME COMPONIS INANES (probabilmente spostata);

all'esterno della porta cittadina a ovest sulla torretta: HIC VER ASSIDUUM (spostata);

sul muro nord (esterno): HORTI LEONINI;

sul portale est: PLATEA ET VIA LEONINA».

3

La parte propriamente interessata alla rassegna della scultura, è il giardino costretto tra le lunghe murature a scendere a triangolo isoscele, come un cuneo che si inserisce dentro il tessuto urbano di S. Quirico.

La pianta del giardino, escludendo il bosco, il piazzale e il roseto, è una geometria allungata dell'esagono, come trasfigurazione della circonferenza. Una assialità direzionata in orizzontale uscita/entrata, dalla porta di ingresso al giardino e viceversa per e dal bosco, sancisce un «attraversamento» viario che risucchia il tutto — della composizione geometrica — in una direzione di uscita/entrata: spazio quindi da attraversare, abitare, da penetrare, privilegiando la via maestra ma non certo nascondendosi lateralità non marginali alla circonferenza disegnata e stravolta elegantemente: diagonali viari infatti «attraversano» il centro e disegnano una rete armonica di strade e stradette, a «girare» attorno al centro. È questa «ambiguità» tra figura centrale che si offre come esagono dentro circonferenza e strada assiale direzionante, che rivela intellettualistico furore creativo:

manierismo da cultura figurativa dentro la geometrizzazione di spazio «abitativo», spazio dentro l'urbanistica strasognata di un microcosmo fantastico e «privato». La necessità delle mura a restringere hanno «costretto» una «lateralità» che prima di essere compositiva è ideologica.

Marcello Fagiolo bene spiega: «Nella latinità classica il termine "hortus" (derivante dal greco "chrtos" e preludente al gotico "gards" da cui discende il nostro "giardino") designa insieme funzionalmente la villa, l'orto, vero e proprio "veridario", il giardino, e poi designa simbolicamente di volta in volta un consesso filosofico (scuola di Epicuro), il microcosmo (uomo, anima) la Madonna e la Sposa di Cristo, la Chiesta (hortus conclusus). Se il giardino medioevale, soprattutto quello del chiostro, è il simbolo del Paradiso e del Cielo (con l'incrocio degli assi corrispondenti alle coordinate celesti, e con la fontana come ombelico cosmico), il giardino "all'italiana" riflette ancora l'ordinamento del cosmo, contaminandosi però con gli altri significati complementari (...) Il giardino — continua Fagiolo — è insieme Eden e Arca, Ararat e Parnaso (sul monte delle Muse erano approdati Deucolione e Pirra dopo il diluvio), quintessenza della Natura Felice e simbolo di Città» (Marcello Fagiolo «La città effimera e l'universo artificiale del giardino» Roma, 1980. Si vedano anche le osservazioni che Marcello Fagiolo esprime alla introduzione del testo di chi scrive, M.Apa «Tracce di memoria. Arte e cultura a Genzano di Roma», Roma 1982, a proposito del rapporto villa/città e territorio).

Se quindi il giardino è un mondo nel mondo, struttura invisibile delle correlazioni tra microcosmo e macrocosmo (e si veda di chi scrive: «Microcosmo/Macrocosmo. Itinerari di pratiche artistiche», a cura di Mariano Apa, Urbino, Palazzo Ducale, 1984, e sempre a cura di M.Apa: «Eliocentrismo, da Piero della Francesca a Copernico» Roma 1983, oltre all'intervento per il convegno su Federico da Montefeltro, a cura delle «Europa delle corti»: «Arte e Astronomia nel '400 a Urbino», i cui atti sono editi da Bulzoni di Roma), se, quindi, il senso del giardino riposa anche dentro la relazione di un cosmo astrologico con il reale fenomenico, e da questo passa a quello, per una qualificazione dello spazio vissuto, la geometrizzazione «invisibile» a circonferenza, entro cui trovano concreta raffigurazione le aiuole, spicchi di una immaginaria città celeste, inventata da un Calvino alchemico-melanconico; è una geometria in tutto e per tutto «simbolica», che rimanda proprio ai significati «altri» rispetto al semplice possibile statico valore di luogo da riposo. La scritta che «apre» al giardino: «Qui eviterai l'afa» e «Qui una primavera perenne», descrivono l'evidenza «empirica» della bellezza e del ristoro: ovvero introducono alla «perennità» della primavera come «continuo» risveglio, refrigerio, come continuo — e dunque «statico» — luogo dove il tempo si può «fermare».

Il che ancora rimanda alla figura della circonferenza, perché è della circonferenza il «significato» di staticità come unificazione dei movimenti:

si corre attorno al centro, dal centro alla circonferenza e viceversa, ma si ottiene un «coordinamento» che «blocca» e «segna» il movimento come «attivo centro». Plotino riferisce del centro come «padre della circonferenza, e così anche Ierocle e Proclo, e Damasceno, fino all'Aeropagita che spiritualizza il tutto: «tutti i raggi riuniti in una sola unità coesistono simultaneamente» in quanto nel «Nomi Divini» spiega come Dio sia l'unità dei numeri e delle figure geometriche. L'uomo, con la sua «immagine», il proprio corpo, può raffigurare/rappresentare l'idea della circonferenza come cosmo relazionante, tra il micro/e il macro/cosmo. È la figura dell'Homo ad circulum, illustrata proprio benissimo dalla cultura cinquecentesca con prodromi dal primo umanesimo del '400: Francesco di Giorgio Martini, Leonardo, iconografia medioevalistica del Cristo/Re al centro del cosmo con i simboli dei quattro evangelisti come i quattro elementi della natura. Fludd descrive l'antropocentrismo dell'uomo cosmico come raffigurazione del geocentrismo, in cui tutta questa cultura riposa; Bruno dice che «l'anima è il centro», Paracelso: «tutto l'universo circonda l'uomo come il cerchio circonda il centro», e Ficino dice: «l'anima è centro di Natura», e, a ritroso, Pico della Mirandola, fa dire a Dio, all'uomo: «Ti ho posto al centro del mondo affinché tu consideri più comodamente tutto ciò che c'è nel mondo». Il giardino con la raggera degli spicchi dentro la circonferenza, è metafora dell'uomo/corpo della corrispondenza tra micro e macrocosmo, è la metafora della città celeste, del cielo e della terra in copula alchemica: in questo senso anche gli horti leonini sono «perenne primavera». E c'è un'altra metafora sottintesa alla configurazione del giardino: come luogo sapienziale: cittadella dei saperi, ricalificazione delle conoscenze per ribadire la «centralità» dell'uomo nel creato, in un ambito di spiritualismo cristologico/platonico-pitagoreo, di cui massimo rappresentante nell'umanesimo fu certo il Ficino. A commento del suo lavoro enorme, la «Theologia platonica», il grande e insostituibile Ernest Cassirer, scriveva: «incontriamo nuovamente in Ficino il tema del microcosmo in quella forma caratteristiche che gli aveva dato il Cusano. Per questi l'uomo assume la funzione di legame del mondo; e ciò non solo perché riunisce in sé tutti gli elementi del cosmo, ma perché in lui si decide in certo modo il destino religioso di questo. Poiché l'uomo rappresenta il tutto e la quintessenza di tutte le sue forze, non può venire elevato alla divinità senza che si elevi, contemporaneamente attraverso questo processo ed in lui, anche il tutto».

La weltanschauung che presiede alla costruzione del giardino a forma di raggera, è la visione del mondo come rete ordinatrice di corrispondenze, come accade nella rete delle conoscenze, attraverso le raffigurazioni della Arti Liberali e le enciclopedie medievali, da Ugo di S. Vittore a Onorio. Il giardino è un mondo qualitativo in quanto luogo di sapienza: localizzazione delle realtà divinatorie inerenti alla scienza, alla filosofia, all'arte: «giardino/parnaso», di cui, ancora il Ficino, ci

descrive benissimo il senso e la figura: «Nei giardini (dell'Accademia) i poeti udranno cantare all'ombra dei lauri lo stesso Apollo; nel vestibolo gli oratori sentiranno declamare lo stesso Mercurio; nel portico e nell'aula i giureconsulti e i governatori di città ascolteranno lo stesso Giove, che sancisce le leggi, che promulga il diritto, che governa gli imperi. Finalmente nei penetrali i filosofi riconosceranno il loro Saturno contemplatore degli arcani celesti, mentre i sacerdoti troveranno per tutta l'Addademia armi con cui difenderanno stranamente la religione contro gli assalti degli empi» (citato dal Marsilio Ficino dello Chastel, ed. Ginevra '54, pag. 30). Il giardino/accademia/parnaso è il luogo dove trovano raffigurazione le «figure» dell'immaginario collettivo. Luogo dove si qualifica la quantità dell'empirico, meglio, si traduce questa quantità in quella qualità: di sapienza e di arte, di scienza. L'arte quindi trova «conforto» in questo luogo che anzi si giustifica proprio in quanto metafora e «immagine» della localizzazione del sommo «bello» come sommo «vero». L'intervento di «altri» elementi oltre alla geometria delle siepi, quindi non altera ma accompagna i significati riposti nel giardino microcosmo, città celeste, parnaso delle conoscenze. In particolare, l'intervento di opere d'arte contemporanee, alla nostra attualità, possono forse non disturbare, se proprio si pongono con il loro specifico in relazione/verifica con il contesto, senza intervenire per «inglobarlo» nella propria — della statua/istallazione — opera, e senza intervenire per «denunciarne» contraddizioni di ordine ideologico. L'opera come «se stessa» rispetto ad un ambiente che le «ospita», in quanto le «riceve»: ovvero in quanto si fa «contenitore» di spazi artistici, che vanno a «riempire» quel contenitore: spazio concavo e spazio convesso, intersezioni e incastri morbidi. Nel rispetto degli specifici trova luogo la giustificazione culturale della messa in atto della sintonia: opera d'arte/luogo storico, la relazione tra la sensibilità contemporanea e la memoria filosofico-scientifica del contesto rinascimentale in cui trova «origine» il giardino, «Horti Leonini».

Così come nel '62 Carandente a Spoleto, Guidotti a S. Quirico nel '71 iniziò l'avventura di questa continua rimessa in relazione tra giardino e arte contemporanea, fino a inglobare, proprio, tutta la rete urbanistica, il «paese antico» superando il recinto di perimetrazione del giardino, e inglobando in quello una raccolta di un autore singolo, e distribuendo nella città l'inseminazione di altri inviti, in una logica di morbido possesso dell'intera struttura urbanistica, di cui parte privilegiata rimaneva la metafora della città celeste, il microcosmo «verde» degli Horti Leonini.

4

«Forme nel verde» significa anche un riassunto della storia della scultura in Italia, con diramazioni e testimonianze straniere, nel quadro della

cultura internazionale, che vive il risaputo «villaggio globale»; attraverso gli esempi e le situazioni offerte da S. Quirico, con le rassegne criticamente curate da alternantesi studiosi, ognuno a contribuire con la sua analisi al disegno di una verifica critica dello «stato della scultura» in Italia e in Europa.

Attraverso i quindici anni di «Forme nel Verde», dal '71 all'85, si possono ripetere le linee critiche direttrici, da cui poter vedere le contestualizzazioni storico-critiche che promuovono e giustificano, criticamente, le scelte operate, le presenze succedutesi in questi anni; per poter disegnare quell'ordito che, visto nel suo insieme, permette di «vedere» la realtà della scultura, così come, tra vuoti e pur mancanze, si è venuta a porre in rassegna, in questa quindicesima edizione, dell'85, nel bel mezzo di questo decennio ottanta. Come un viaggio intravisto di là dalle attuali presenze indicative, la storia della scultura, offerta pur per tagli di accetta e falcate larghe di corsa, ecco si dispone a «fermare» le pietre che rimangono dal setaccio, e a disegnare, così, linee e tendenze, forze e direttrici, sui cui s'è edificata la geografia della scultura italiana, storicamente, per poter contestualizzare e porre in evidenza, radici da cui sorgono le piante come querce e olivi, chi come castagni, chi come piante grasse o roveti di rose; a costruire la nuova immagine del giardino, come luogo appropriato all'esplicazione della scultura contemporanea.

5

Dalle poetiche del neoclassico e del romanticismo, discendono fiumi che si vengono a ingrossare e poi a dividere, in rigagnoli vari, fino a fermarsi in gelidi e splenditi laghetti di montagna, o proprio, a ingrossare il gran mare che tutto intorno, perimetra la penisola.

Dal Canova al Bartolini, al Marochetti e D'Orsi, ecco, per contrapposizioni esempi di puro sfoggio dell'antico ripreso nella coscienza di una inattualità storica e il luminismo settecentesco dentro una ricerca espressiva che disegna un plasticismo lineare, fino a raggiungere espressioni da caratterizzazione psicologica, con Ercole Rosa e Vincenzo Vela.

Un realismo con risvolti ideologici — il D'Orsi — attraverso un verismo purista — Rosa — che può giungere a Gemitto come caposaldo a puntualizzare quella linea romantico/verista che esploderà in opera dalla immediata individuazione con accenti psicologici e descrizioni sociali o propri li riconduce in un ultimo tentativo per ricciuffare, pure da tale poetica, l'ideale della forma. Romanelli, Bistolfi, Grandi, Cecioni; possono essere gli esempi di un contesto in cui si ricorre alla memoria del neoclassico — Romanelli —, allo espressionismo con accenti caratteriali — Cecioni — di realismo purificato nella idealizzazione spiritualistica — Grandi — per solidificare le masse dentro una costruzione letteraria, da decadentismo per-

cepito, con Leonardo Bistolfi.

Da Canova a Gemitto, a Medardo Rosso. Rosso è l'artista che in contraddizione con la cultura accademica del tempo, imposta una esperienza antinaturalistica dove le masse acquistano la morbidezza e l'inquietudine, di un gioco tra il drammatico e l'erotico, per luminismi scivolosi — e trattenuti dalla materia — e le ombre che propriamente dipingono e «plasmano» l'immagine.

Dal Romanticismo e dall'Arcadia, del Canova/Marochetti, al decadentismo dello Bistolfi e al verismo di Gemitto, ecco che con il Rosso abbiamo la prima avvisaglia di una forma culturale-letteraria di avanguardia, la Scapigliatura, come fermento rinnovatore all'interno della società in costituzione.

L'esperienza «classica» di Arturo Martini, vanguardia storica di Boccioni e Balla, il decadentismo simbolista di Wildt, segna la cesura tra il «vecchio» e il «nuovo» secolo.

L'esperienza «classica» di Martini si svolge, come titano all'interno della storia, tra le due guerre, rimescolando e diluendo le direzionalità della cultura artistica italiana.

Il connubio di classicismo arcaizzante — scultura etrusco-romana — con il purismo formale, la sapienza tecnica unita ad una sensibilità estrema, hanno prodotto opere capitali per l'intero corso della storia della scultura e anche per il contesto generale della civiltà figurativa. Una linea può portare in tracciato da Martini a Marino Marini, altro classico in uso di naturalismo arcaizzante, libero più di Martini, di giungere a immagini archetipiche, racchiuse nelle iconografie soprattutto dei cavalieri e delle Pomone. A continuare su questa linea, si può rintracciare l'operato di Manzù, che innesta su l'operato di Martini l'esperienza sensibilmente «sentita» di Rosso.

Tra Martini e Marini, in senso critico-cronologico, troviamo esperienze divaricate e ramificate dal «ceppo»: da una parte la dinamica simultanea e la poetica futurista di Boccioni/Balla, dall'altra si può citare il simbolismo letterario del purista Wildt. Quindi le esperienze di Fazzini/Minguzzi/Mirko e Milani, Vicentini, Messina; dove l'impianto figurativo trova le varianti di intelligenti sensibilità e peculiari individualità. E Melotti/Fontana, che imbastiscono una tematica astratto-spaziale, di originalissima e altissima qualità, che sarà «radice» di numerose piante, a crescere negli anni dei successivi decenni al dopoguerra. Alla linea del postnaturalismo classico/arcaizzante, si riconnette Viani, il quale nella ricerca della forma pura trova modo di esplicare proprio «quella» idealità classico-arcaica, del suo maestro Martini. Dalla linea di Corrente, a Gerardi, alla scuola romana, con Mazzacurati e Antonietta Mafai, Raphael anche connubbi con evocazioni europee, da scuola parigina neocubista, rispetto alla linea di un Brancusi/Modigliani, che rientra sullo scacchiere attraverso i Melotti e i Viani. Alla scuola romana, ma in maniera decisamente autonoma e libera, si potrebbe mettere accanto la esperienza di Leoncillo, aperto all'esperienza dell'astratto-informale, protoespressionista. Alla esperienza di

Viani e della linea astratta, si riconnette, per avvicinamento in quella linea tracciata — da Martini a Marino a Manzù — l'operato di Signori, Guadagnucci, Mazzullo e Fabbri — anche se questi si presenta con forti accensioni espressioniste/informali, che lo pongono in rispetto a Leoncillo, ma pure in «diversa» cultura. Mario Negri, Sguanci, Guerrini, fino ai Pomodoro, tracciano una linea autonoma, ma sempre da quel ceppo nascente; dove si sviluppa il rapporto Brancusi/Moore, con tematiche di figurazione archetipica.

Al Futurismo e al classicismo di Brancusi, si ricollegano Mastroianni e Consagra, quindi Cola, Burri, Mannucci, in una diramazione autonoma, che, di là dal fantomatico gruppo, cementa l'interesse per forme assolute dentro un organicismo esplosivo di creatività e attività fantasmatica.

La cultura dell'informale, il connubio rimescolato tra le culture europea/americana, provoca l'introduzione della Pop Art e quindi del contemporaneo, in Italia, sperimentare postavanguardia storica, che trova in una linea partente da Fontana, l'antesignano in Manzoni, quindi per arrivare a Pascali. New Dada, Nouveau Realisme, Gruppo '63, sono i fermenti di apertura alla messa a punto delle correnti di neoavanguardia, sintetizzate, poi, dalla mostra folignate, del '67, dall'indicativo titolo: «Lo spazio dell'immagine».

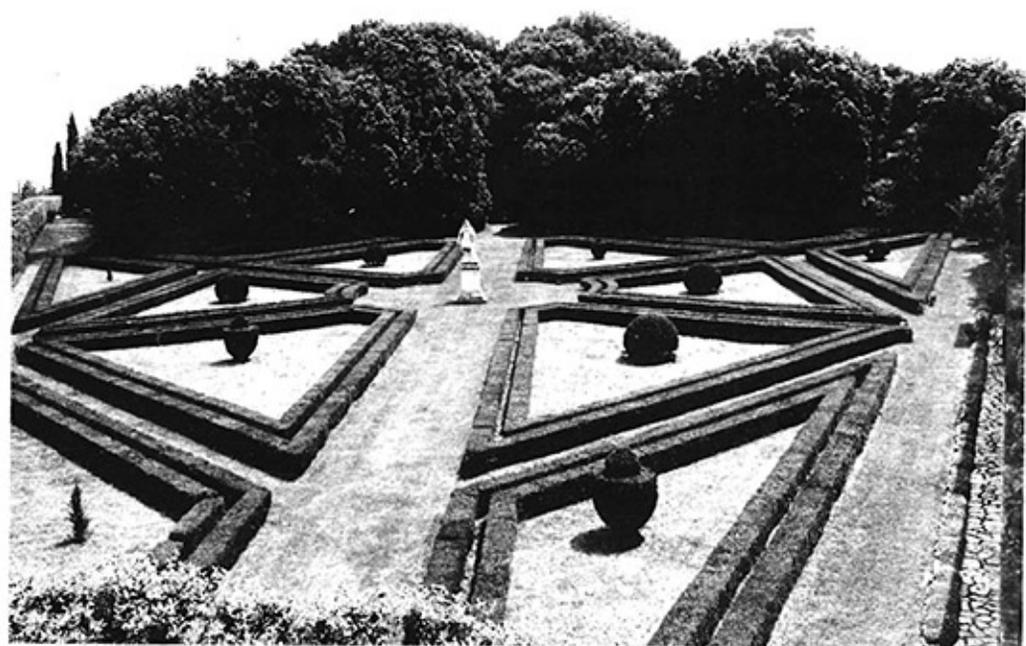
Prima ancora, comunque, da ricordare almeno le esperienze di Lo Savio, sulla dimensione dello spazio/luce, i calchi di Alix Cavaliere, quindi le esperienze coeve alla pop, della Op art, includente il neocostruttivismo gestaltico, le tematiche del vedere, l'arte programmata, la realizzazione di strutture visive riassumibili dall'opera di Vaserely.

Se il surrealismo di certo Picasso si traduce per alterità nel geometrismo surreale di Adam, fino a correre per i totemici figure di Wotruba, dalla esperienza di Calder, Smith, discende la ventata americana di Oldenburg/Segal/Price, che pongono l'accento in quella che sarà la Pop Art, da cui il connubio con la ricerca programmata depurata dall'ideologismo tecnocratico, che così pulito dalle scorie intellettualistiche, lascia intravedere la poetica delle «strutture primarie», ovvero della intellettuale ricerca della operazione di riduzione minimalistica, che sarà portata avanti da Sol LeWitt, Judd, Morris, Bell, Blauden. Il Concettualismo americano giungerà in Europa e si troverà immerso con le tematiche coincidenti del recupero del pensiero di Jung e Bachelard, per cui in Italia soprattutto la tematica del riduzionismo e della ricerca della struttura formale primaria, di organizzazione geometrico spaziale, si tradurrà nella ricerca delle forme primarie secondo le indicazioni junghiane e cassireriane, delle «forme sim-

boliche»: da cui anche, la tematica di Celant della «Arte Povera», e l'apertura ad un concetto di spazialità che inglobava il mondo nell'opera: fino a ribaltare la dualità opera/mondo nella condizione di mondo-opera, innescando sopra, o, dentro, la poetica del riduzionismo archetipico, la lezione di Duchamp.

Lo «spazio dell'immagine» divenne quindi una modalità della pratica artistica dove si «perdevano» i connotati dello «specifico», e trovava senso il luogo dell'intervento, dello «sconfinamento» dall'opera-oggetto, verso la «installazione», verso la «performances» — in direzione dall'artista al mondo — verso la «Body Art» — in direzione dall'artista all'artista, in una sorta di tautologismo organicistico/psicologistico —. Tra il recupero della spazialità futurista, intesa nella eccezione dello spazio/spettacolo, operato da Fluxus, e la spazialità presa letteralmente dalla Natura e su questa concettualmente e materialmente intervenire, da parte della «Land Art», per tramite di Dibbets, Long, Christo, De Maria; si «sconfinava» addirittura, scavalcando e spezzando gli argini di ogni tematica «specialistica» che finalizzava l'operato artistico alla realtà, fisica-empirica, dell'oggetto, per la messa in opera dell'arte.

A tale situazione del «ritorno» alla tematica di pratica artistica, anche con lo specifico inglobato problema dell'opera in oggetto — il ritornare a «fare pittura», «fare scultura» — si giunge tra il '77 e il '78, con un ritorno alla realtà figurativa, in pittura e in scultura, che rivaluta da una parte l'Espressionismo — Transavanguardia — dall'altra la Metafisica con risvolti duchampiani — Anacronismo, Maniera italiana —. Comunque il panorama dell'arte alle soglie degli anni ottanta, è un panorama come di una vallata vista dall'alto di un colle: grande spazio dove «tutto» è ammesso, dove si scorre in dietro e avanti per la storia dell'arte, dove risorge la problematica della individualità rispetto alla società dei gruppi, mentre persiste la società dell'arte come sistema dell'arte. In questo panorama si situano i confronti generazionali, le tematiche culturali, la ricerca di iconografie figurative o astratte o informali, che parlino con parole nuove il nuovo che brucia nell'attualità, in una intenzionalità che vuole scavalcare il tempismo per misurarsi con il respiro della storia. Ma ciò accade all'interno della ideologia del post-modernismo, per cui contraddizioni e vorticosi piegamenti provocano stridori, abbagli, ricchezza e fantasia, umanità e gioco felice per quella pratica artistica che attraverso varie e originali forme si è costituita «immagine» di una lingua con cui s'è espressa e si esprime la realtà che si è vissuta e che si vive.



«Si tratta di trasmutare qualche cosa in un'altra, secondo la natura della cosa stessa. È una possibilità questa che si fonda sul fatto che il Grande Datore di Vita concede all'uomo di riconoscere la natura delle cose e di lavorare insieme alla Natura tutta. Natura molteplice nelle sue forme, ma sempre una nel proprio lavoro. È necessario capire la sostanza ed il ritmo delle cose. Portare soccorso alla Natura e godere il soccorso della natura». Questa dichiarazione di Abbozzo è una affermazione di poetica, è una affermazione di Speranza all'interno della pratica artistica intesa come ritualità, come religiosa esperienzialità.

Tra l'uso della ceramica e dell'incisione, la scultura si pone come altra pratica artistica all'interno di una coerente disposizione all'indagine conoscitiva. Dell'indagine della Natura e della Storia: dell'Uomo.

Quando a rilievo si «incide» — e Abbozzo tra i primi ha realizzato decolcomania su ceramica — una trama di nervature di foglie ovvero di elementi vegetali, Abbozzo ci gratifica dell'itinerario dentro la meccanica attraverso cui la natura si dispone, si offre. Le nervature delle foglie sono un ordito di un arazzo che la natura costruisce lungo il tempo: sono anche la metafora del luogo fermato nel tempo: la striatura e la nervatura dei pesci e molluschi fossili: natura rattrappita e schiacciata che «ritorna» a vivere nell'indagine di Abbozzo, nella possibilità di rivederla, di reindagarla nella sua armonica «bellezza».

La foglia e le sue nervature sono anche le nervature del sistema nervoso del corpo umano, e sono la rete dei fossili che parlano della antichità, della origine del mondo. Inizio e fine: finalità dell'inizio. Vegetale e animale: minerale. La pratica artistica riconduce all'armonia della ciclicità degli elementi la condizione dell'artista/mago/sacerdote, dell'arte come liturgia laico/sacro.

«Egli ci trasmette una conoscenza». Scrive Umbro Apollonio, «Abbozzo indaga, scopre, analizza ingrandisce un dettaglio, riporta sul piano di un rilievo esile le sue conclusioni, ovvero tutto ciò che ha appreso e costruito».

La pratica artistica si fa in Abbozzo «segno» di comunicazione, pratica di costruzione, edificazione, realizzazione dello spazio di superficie in spazio di volume. Il rilievo è un espediente che da decorativismo si traduce in pittoricismo e quindi

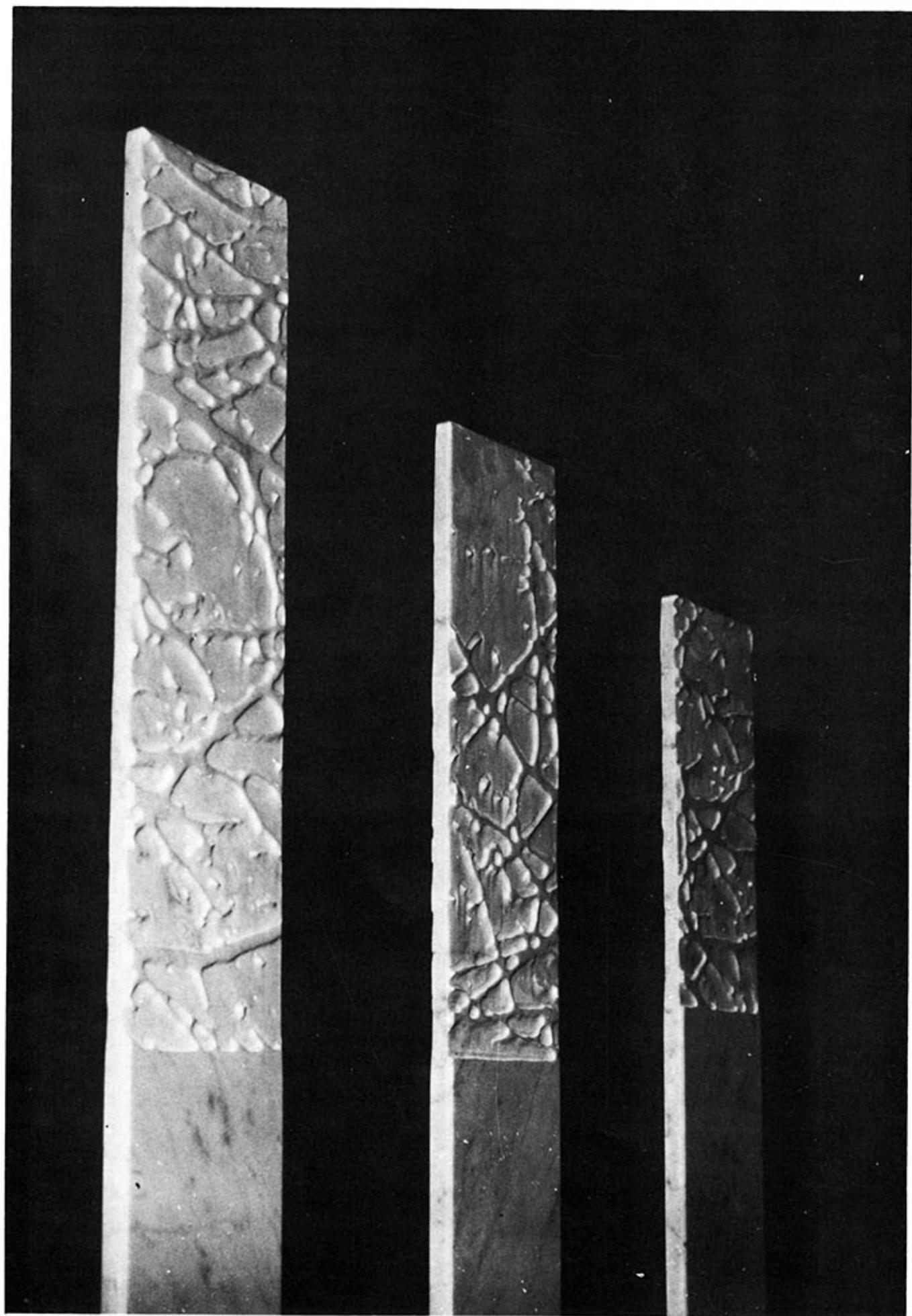
proprio in scultura: in un trasmutare critico, in una equivalenza continua tra le discipline che perdendo il loro specifico, lo riconquistano e «ritornano» a se stessi «dopo» avere «partorito» la simbiosi, la unità di esse discipline, nella messa in opera della espressionistica, informale eppure equilibrata, razionale, studiata, opera. L'opera di Abbozzo è tutta giocata sulla specificità tecnico-pratica innalzata a vissuto culturale, sempre pronto e attento a cogliere della Natura e della Storia la dialettica dei movimenti, dei reali — al plurale — nella realtà — che è sempre unica.

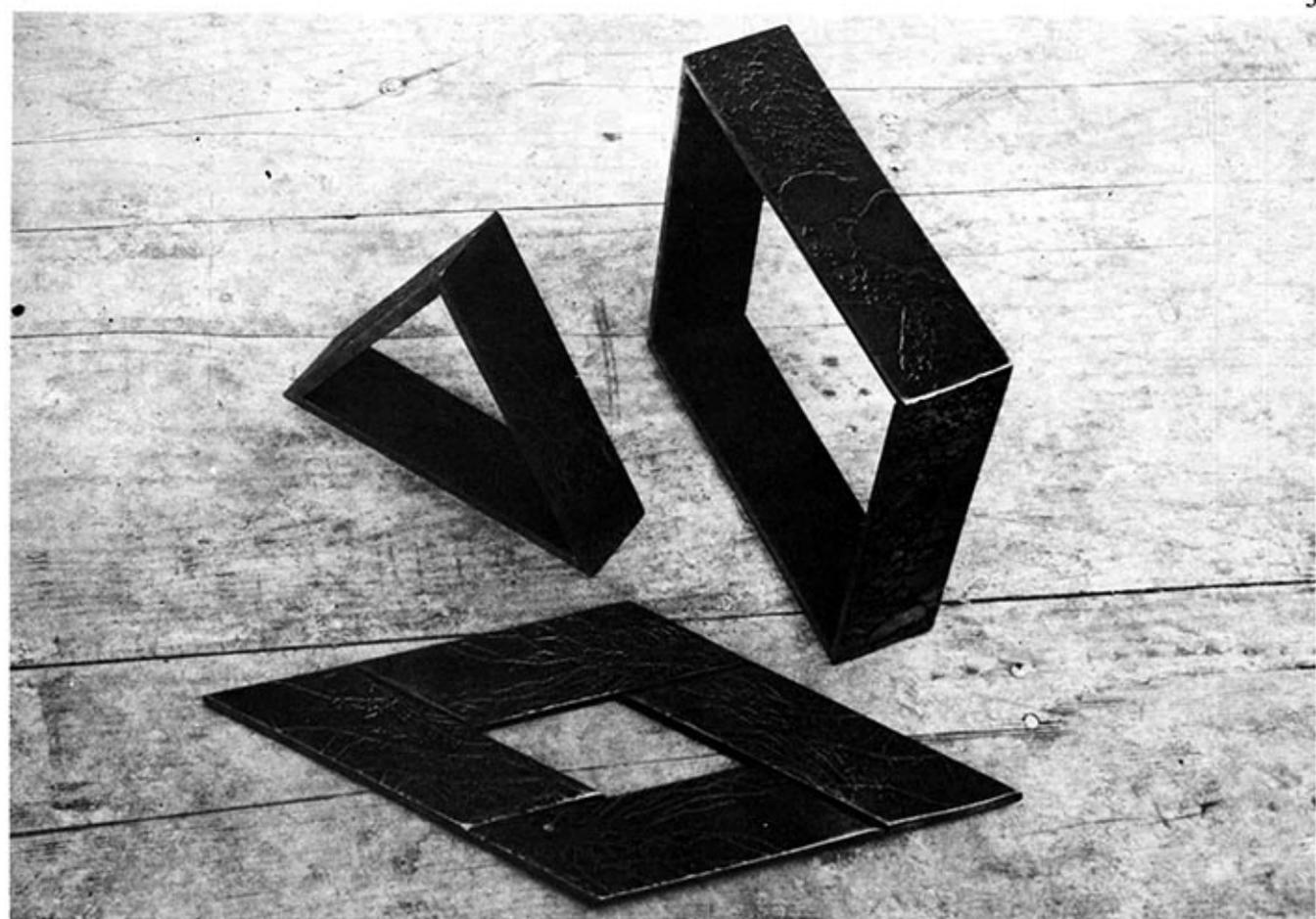
Ha scritto Accame: «Le tecniche, i tempi, i necessari passaggi che concorrono alla definizione di questi marmi non si pongono solo come mezzi di rappresentazione, come inevitabili strumenti di uno specifico linguaggio artistico che vuole comunicare determinati valori ma, con un sottile percorso intrecciato lungo il confine tra momento progettuale e accadimento naturale, il fare, il realizzarsi di questo lavoro tende a coincidere con quei processi della natura, quegli stadi evolutivi a cui è tesa l'attenzione dell'artista».

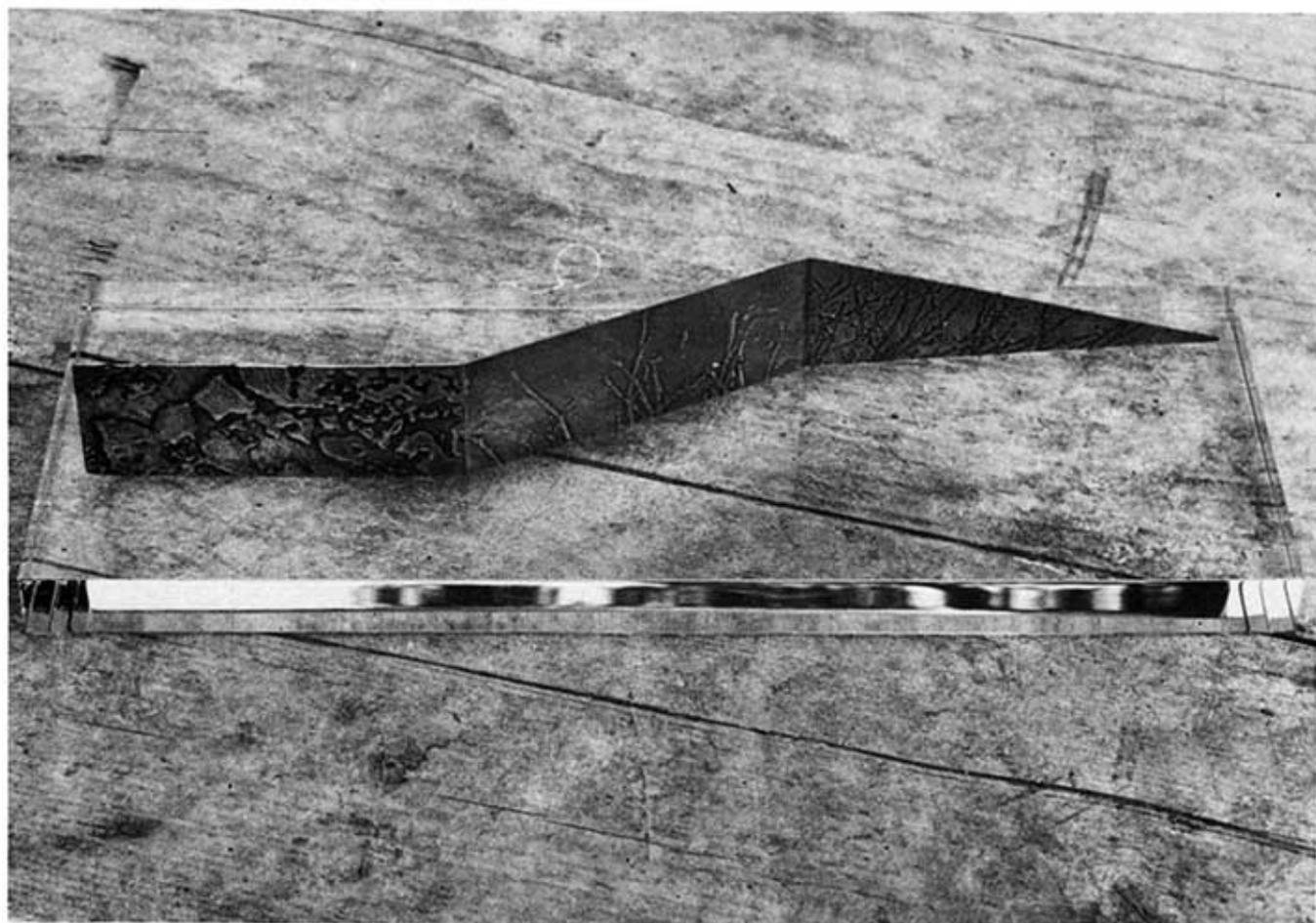
Si stabilisce così un duplice rapporto tra l'opera e ciò che essa stessa rappresenta: non si tratterà infatti di soli riferimenti e allusioni, ma di una diretta testimonianza.

Il possibile collegamento tra le immagini che appaiono sulle superfici dei marmi con intricate vegetazioni o distese pietrose, viene quindi rafforzato e sottolineato nella sua volontà di ritrovamento del naturale dal processo stesso di realizzazione che, concretamente, ha scavato il marmo e dato origine ai rilievi che lo caratterizzano».

La miniaturizzazione dell'opera comprende il microcosmo della fattualità. La stele che s'alza verticalisticamente, si pone come architettura primigenia, come spazio arcaico lavorato e trascorso in uno sconfinamento neoconcettuale. I cubi lavorati si trasfigurano dalla materialità e staticità formale in groviglio biologico, ramificato. È la natura che viene indagata e quindi vissuta, per ripercorrere i mille sentieri ora interrotti ora ricuciti, di quell'unico viaggio che ci è concesso, questo itinerario di solitudine dentro il cosmo grande: immenso, infinito. Un infinito racchiuso, espresso, nella geometria organica di quel microcosmo naturale che può essere una foglia, una stele, un groviglio di rami.







4



5

Una coerenza fresca è spesso rilevabile all'interno del corpus di opere di Balocchi, scultore attento alle rilevanze culturali e critiche dell'universo artistico, sensibile agli incastri tra attualità e memoria, desideroso di coniugare psiche a razionalità, di decidere, attraverso l'opera d'arte, la messa in opera di una religiosità che s'alza dalle colline e dai mari di una terra, la terra di Toscana, che sempre più, con il degrado del resto del mondo, acquista il senso di un Mondo nel Mondo, di uno spazio nello spazio, di un luogo che è la messa in opera della creatività naturale.

Scultura di antropologia, dove i letti delle colline sono giacigli di dormienti allargate negli arti, nella congiunzione metaforica di terra/madre/dea dove il luogo si fa spazio di simbologie, archetipi collettivi rivissuti attraverso la personale biografia: «Le colline, i tornanti, i paesaggi della sua Toscana, del suo senese, sono lo specificarsi del luogo...si disegna una istologia un itinerario anatomico di un luogo-terra presto tradotto in una anatomia, in una fisiologia del vivere, delle melanconie, delle dolcezze... con il duro marmo plasma morbide colline, soffici e morbidi cuscini, su cui inginocchiarsi, su cui abbandonarsi. Il marmo "scrivevo per il catalogo della mostra "Il Luogo dello Spazio", a Siena nell'84", è levigato, lucidato: pieghe diritte conformano la curva leggera della massa, il respiro del luogo circoscritto al territorio vissuto, disegna uno spazio in cui ritrovare il valore di un'antropologia, di un porre al centro l'umano per ridefinire attraverso il lavoro sul marmo, il senso del cammino dell'uomo». E a Ferrara, per la mostra da me curata a Palazzo Masari: «Le forme dello spazio», di Balocchi scrivevo: «il marmo lavorato è levigato con forza di una manualità che si fa maestria gioco del fare, lavoro artigianale e intellettuale. La icona della collina senese recupera il valore della Terra, del territorio...il marmo è la collina, il seno naturale da cui attingere latte per fare pulsare lo spazio della natura: crema, soffice pane, il marmo diventa la materializzazione di una idea dello spazio come spazio di territorio, dell'antropologia del vivere».

La pratica artistica di Balocchi ha trovato valide conferme nella critica attenta al suo lavoro, da Pier Carlo Santini a Lambertini, a Paloscia, a Enzo Carli, Guidotti, Orienti, Del Guercio, Marini, Cairola. Il Santini ha scritto per il catalogo «Giovani Scultori in Toscana»: «Dalle materie, marmo o bronzo che siano, Balocchi ricava il massimo di preziosità possibile, che accentua il senso dell'astrazione». E Lambertini ha scritto: «con una intelligente operazione critica, ha mediato motivi di diversa estrazione e li ha riplasmati sul piano del linguaggio con desinenze originali e ad un tempo legate alla vicenda della scultura non solo contemporanea. Il passato e il presente» continua Lambertini «vengono così a coincidere in una serie di invenzioni dalla gravidanza metaforica le

quali, se da un lato richiamano le cadenze della grande tradizione della scultura senese, dall'altro traggono da questa terra e dalla vita nel senso più ampio spunti che confluiscono con la loro quotidianità in un lessico quanto mai attuale».

Tale conferma critica si è avuta, per Balocchi, tra la Quadriennale romana e la Biennale di Venezia dell'84, dove, come scriveva Venturoli su «Flash Art» dell'estate '84, parlando della rassegna di «Aperto», scriveva: «Nel mare dei Sargassi si scopre ogni tanto un occhio di limpido azzurro, le sculture di Balocchi».

La ricerca di Balocchi cresce su se stessa, e alle piegature e gonfiamenti evocanti panneggi di Nicola e Giovanni Pisano, tra Siena e Pistoia, in una sorta di rispondenza orizzontale e verticalistica, delle colline senesi come corpo di donna, madre terra, e, quindi, come «letto»/«leggio»/«scanno» su cui posare il Libro della Legge, il corpo dell'amata, su cui possedere il corpo della poesia concretizzato nel morbido velluto di un marmo modellato. La cultura di Balocchi è spesso grande senza essere monumentale. È talune volte un microcosmo, un teatrino, una scenografia lieta e serena di un mondo fuori dal mondo. Senza monumentalismi, la scultura si impone anche al livello celebrativo, come un Tempio/Ricordo, come un tabernacolo entro cui fare custodire la memoria storica dell'accaduto culturale.

Ultime iconografie di Balocchi, dalle colline ai templi, alle colonne stilizzate di un dorico stranulato, il riferimento al senese Guidoriccio che decora la sala interna del Palazzo, con il cavallo famoso a ergersi simbolo di cavalleria, di educazione, di rispetto, di alterazione aristocratica: il cavallo di Balocchi si alza tra le pieghe di un manto/collina, si alza lento e calmo, guardando innanzi nel futuro che lo attende. Una cavalcata come un viaggio, nella vita, nell'attraversamento dei secoli. Così come per una altra statua in opera: la nave di un sogno/incubo, la nave dei folli, della fuga, del viaggio, anche qui.

Balocchi descrive i sogni e gli incubi di una coscienza aperta culturalmente ed in sintonia con il mondo. Come scrivevo per i suoi disegni, descritti nel catalogo della mostra «Piero Della Francesca. L'opera interpretata», per Arezzo Monterchi/Sansepolcro di questo '85, Balocchi disegna come scolpisce, ovvero si rifà a questa pratica per parlare dell'altra: «il disegnare della propria pratica» scrivevo dunque «è pratica scultorea, si traduce spesso... in disegno dettato nella partitura specifica, della matita utilizzata, della squadratura del foglio, della impalcatura dei grigi e dei bianchi sovrapposti e contraddetti, a delineare una parlata morbida e fredda contemporaneamente, fino allo sprigionarsi della ragion d'essere dell'immagine, fino ad evidenziare il senso profondo della realtà predisposta al nostro sguardo».

La scultura di Balocchi riposa nella calma ricerca che detta la sicurezza dell'assunto cercato, del corollario che fa quadrare le circonferenze e unire gli opposti, nella superiorità dell'opera in arte, che tutto vuole avere e tutto vuole dare. Lo scultore rivive nella propria coscienza il mondo, nella

sua bellezza e nella sua tragedia di esistere, ed ecco il mondo ci è ridato riofferto al nostro vedere. Perché sia un vedere analitico, antico e contemporaneo: che sappia unire i Piasano ad Arturo Martini, che sappia cogliere il respiro dello spazio come luogo dove pulsa la vita e l'amore per la vita.

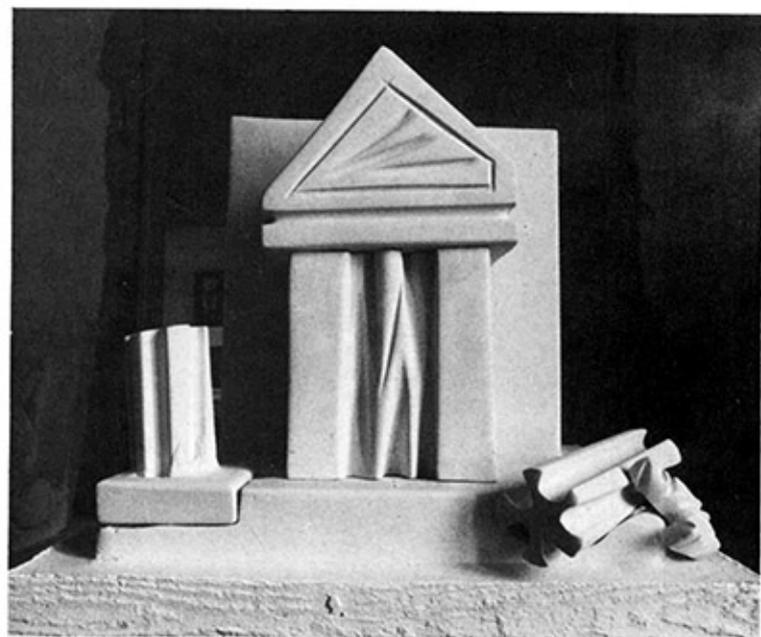




2



3



4



— 1 — 佛像 西ノ 西ノ 西ノ

L'operazione artistica compiuta da Beltrame divarica tra il linguaggio che si svela sulla superficie di una tela, la pittura, e la tridimensionalità dello spazio possibile di essere attraversato, la scultura.

Tra pittura e scultura, Beltrame costruisce le proprie architetture archetipiche, i propri sudari di mosaici entro cui custodire il messaggio di Speranza, il nome segreto, la formula alchemica che svelando la trasmutazione degli elementi svela il mistero dell'esistente.

Di Beltrame avevo già scritto a Siena, per la mostra «Il Luogo dello Spazio» presso l'Università di Siena, nella chiesa sconosciuta di S. Mustiola, davanti ad una produzione di opere che riassumeva almeno un decennio di lavoro: «Massimiliano Beltrame compie l'operazione all'interno dell'operazione. Il luogo è l'opera e l'opera è lo spazio. Il fare, il mettere a tecnica l'ispirazione, il procedimento della costruzione tecnica della manipolazione dei materiali; diventa l'attraversamento del luogo per giungere allo spazio».

I suoi «oggetti-scultura» attrezzando più materiali, attrezzano uno spazio cromatico entro cui far cadere la memoria del paleocristiano e dei cosmati, di Ravenna e Bisanzio. Il tassello conforma la superficie e questa vela lo spazio definendo il luogo. Beltrame si inserisce dentro l'alchimia del fare, del trasformare. L'uso della fibra di vetro, delle resine vicino al cotto, al marmo, agli smalti, al legno, al rame, all'ottone; lo fa diventare un cleptomane di materiali, un sacerdote della tecnica, lo fa definire un'ossessione interiorizzata attraverso cui entrare in contatto con il profondo di sé. Il recupero della iconografia mitologica, il recupero di trasformare forme rapprese nella geometria elegante della squadratura dei tasselli del mosaico; è immesso dentro il gusto artigianale di un fare come lucida operazione dell'opera che si mette in opera, là dove la ricerca del sé è la ricerca contemporanea dell'esterno da sé, un esterno che ricollegandosi all'interno ricostruisce il viag-

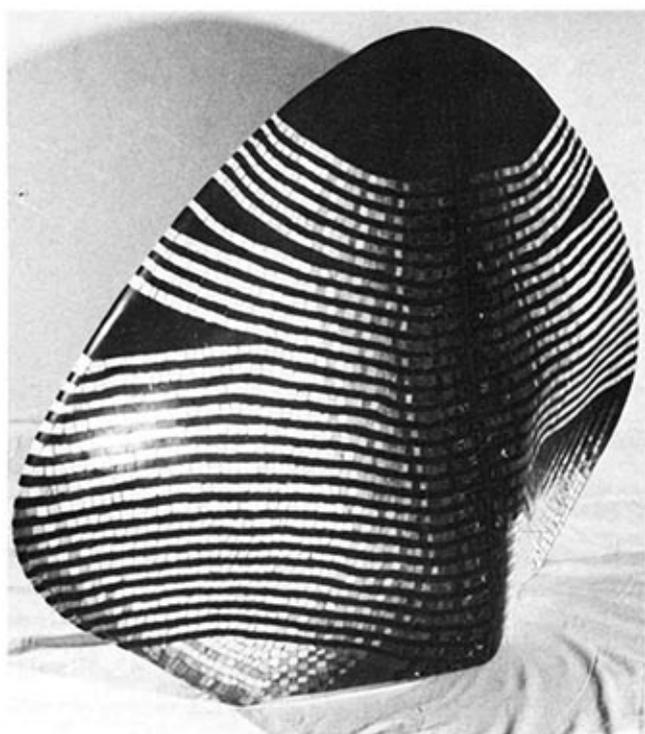
gio trascorso e ripercorre il luogo come di uno spazio-tempo». Quindi, per la mostra da me curata, «L'arte del Vedere, linguaggi dell'arte a confronto. Disegno, pittura, scultura, incisione, fotografia, audiovisivi», a Palazzo Corsini di Albano L., esponendo alcune sue pitture, scrivevo: «Il fare dell'arte è per Beltrame il fare della magia. Il mito dell'arte è il mito che possiamo vedere: vedere gli Dei ancora disposti a parlare con la miseria del nostro essere uomini. Le sue iconografie sono disposte a parlarci di ali di angeli, di uccelli aztechi, di riferimenti alla cultura egiziana e cosmatesca, le sue opere sono un centro di archetipi raccattati la sera dentro le storie letterarie di popoli sconosciuti, misteri dell'umanità che dimentica se stessa. Riferimenti organici, vitalismi che accendono la bicromia, la disposizione formale di linee e ammassi di colore, fa di Beltrame un artista che si rivolge sia al fare scultura che al fare pittorico, con i suoi animali i suoi paesaggi, stravolti dentro una sintassi che parla a sberleffi di pennellate, che edifica icone per un altare senza più piano, sazio della memoria di ciò che fu. E di ciò che è perché l'artista ancora decide di parlare».

Benincasa, ultimamente, presentandolo in catalogo per una mostra negli U.S.A., a Philadelphia, ha scritto: «L'opera di Massimiliano Beltrame è un tessuto di frammenti riconciliati e ricondotti a unità di immagine. Si tratta di un poema lacerato che vive il rischio e il tentativo di ricapitolare il tutto ma la ferita non conta, la frattura non è verità, l'unità è la tensione con la quale bisogna ricercare la verità del tutto in frammenti».

L'opera originale di Beltrame si immette nel contesto attuale, dello specifico dibattito sulla scultura e dell'arte in generale, con un versante magico della manualità, della pratica artistica come pratica ritualistica. Della rappresentazione dell'immagine come rappresentazione della «sostanza» originaria in cui ritroviamo il senso dell'esistenza.



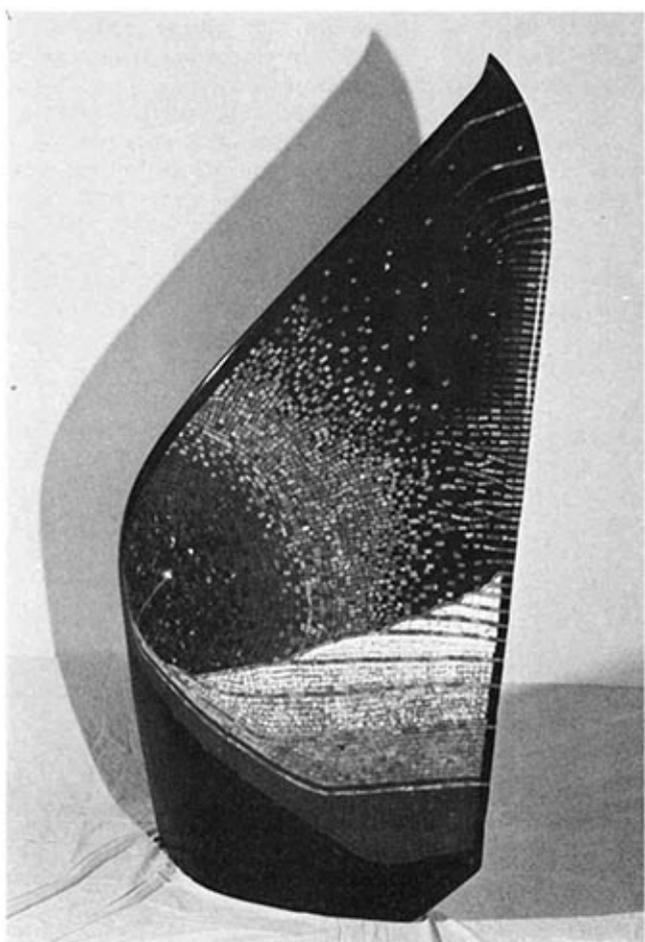
1



2



3



4

All'opera dello scultore Berrettini, ci può introdurre un bel saggio critico che gli ha dedicato Aldo Cairola. Ha scritto, con la passione e la capacità analitica che sempre gli si è riconosciuta, e non soltanto a Siena, il Cairola: «...il ricercatore-scultore deve prima di ogni altra cosa conoscere che Berrettini è tra i giovani scultori italiani uno degli eredi di quella tradizione antica la cui manualità poneva scarso limite tra arte e artigianato, perché l'impronta dell'uomo sulla materia è lavoro, fatica, quotidiana scommessa con l'azione».

La ricerca plastica di Berrettini supera il limite della "misura": dal monumentale al prezioso oggetto di oreficeria la scala è identica, la ricerca coerentemente rivolta all'essenza materica».

In Berrettini convivono due anime che si incontrano nell'infinito della propria coscienza di artista. Da una parte Berrettini analizza l'oggetto scultura, tenta di indagare il «dentro» della realtà nel microcosmo della definita iconografia — un uovo, una figura geometrica, una vasca, una torre, ecc. — dall'altra parte esercita una pressione affinché dall'oggetto-scultura, si passi alla scultura-ambiente, come per un bisogno di dilagare, di abbracciare, di investigare il reale nella realtà tutta: e di confondere in essa l'opera.

Berrettini compie un'operazione inversa ai culturi neoconcettuali: dall'opera non si rivolge al mondo, fino ad investirlo completamente. Bensi parte dal reale, dal mondo stesso, dalla natura, e ritorna, risale all'oggetto scultura fino anche alla scultura-ambiente. La scultura vive nella specificità del proprio assunto iconico, nella sua valenza simbolica, ed ecco anche che vive nella gravidanza con il vissuto, con l'attraversamento del singolo individuo o singola collettività, a vivere essenzialmente l'operazione artistica concretizza-

tasi in un agglomerato ordinato di elementi.

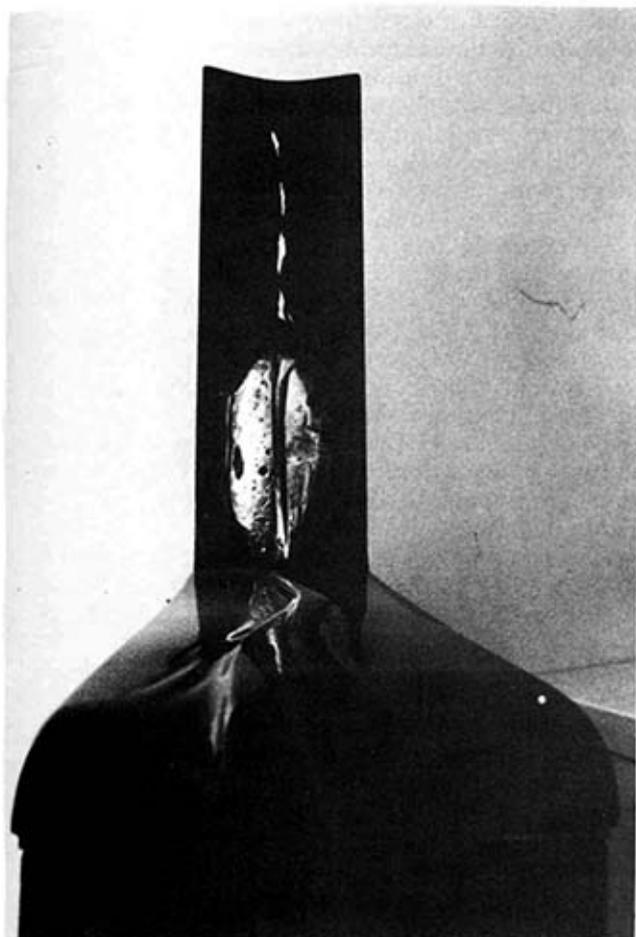
Sia una fontana/piazza, sia una stele/ricordo, ecco che un centro urbano, una piazzetta di antico quartiere, ritorna a rivivere nell'ancestrale e archetipica ruota degli elementi, dove acqua, terra, fuoco, area, ridisegnano il creato ogni qual volta il sacerdote/artista compie il rito che detta l'operazione artistica. Così anche una stele, ruba luce al sole e rinfrange la natura circostante, a inglomerare a sé la concettualità dell'immagine paesaggistica, ribaltando, ancora una volta, l'assunto della tematica neoconcettuale dell'intervento «su» la natura: land art oramai dimenticata, se pur presente con il suo fascino misterico-teosofico.

Berrettini scava dentro la forma ovale e ci regala opere in cui rivivere il labirinto dell'uovo/fetto, della materia tradotta in carne viva: l'uovo di struzzo che nella Pala di Brera, Piero della Francesca ha fatto calare al centro delle diagonali e ortogonali, a disegnare il «centro» cosmologico della realtà raffigurata. Ed ecco Berrettini indagare con coerenza e continuità, il valore della massa amorfa e della geometria come corpo dell'intelletto mostrato, spiegato e dispiegato. Amore per i materiali e piacere del modellato, capacità di resa immaginativa e industriosa resa formale delle tecniche impiegate. Berrettini costruisce una cosmologia in cui trova riposo l'immagine raffigurata, a racchiudere, come in uno scrigno — ovvero come in una larga grande pagina bianca —, il senso della scultura in opera e della scultura in ambientazione. Opera e ambiente come dualità di un unico teorema, che decide il comportamento dell'artista in quanto vissuto nella pratica dell'arte, a cui nessuna strada è celata, nessun sogno, illusione, abbraccio corale o sommessa segreta poesia recitata, di sera, in silenzio.

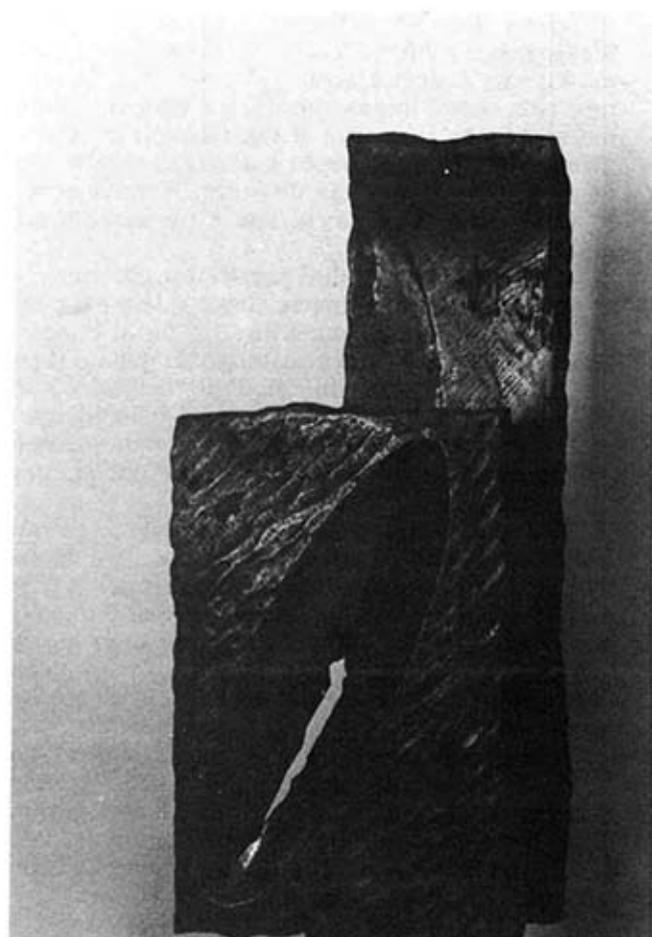




2



3



4

L'esistenzialismo degli anni cinquanta ha il sapore, a Milano, del Bar Giamaica, di Brera, di postumi di neocorrente e dell'informale nuovo. L'esistenzialismo come modalità ideologica, anche come «moda». Ma c'è anche la condizione culturale e letteraria soprattutto, che viene ad essere anche per la cultura figurativa, un incentivo alla produzione alla messa a fuoco della cultura artistica come ricerca linguistico-poetica sull'esistenza dell'uomo come condizione umana.

Bodini nasce dall'esistenzialismo e sempre vi si rapporta, con le varianti appropriate di una ricerca che tende al «nuovo» pur conservando la qualificazione dell'originaria «spinta» artistico-filosofica.

Da Bianciardi e Morosini fino al De Micheli con l'edizione del testo riguardante il «Ritratto di un Papa», del '74, Bodini segna le «tappe» di un itinerario critico che ricorda l'apprendistato da Messina e quindi l'autonomia piena delle «origini» che è già come dire dell'artista definito.

La tragicità della condizione umana è descritta in iconografie di uomini abbruttiti dalla guerra e dal dolore: la tragedia della storia squarta le membra, allunga gli arti, fa ghignare di dolore bocche spalancate. Grappoli di bambini e di volti distrutti aprono alla coscienza di un mondo che vive continuamente lo stato di sofferenza e di distruzione. È la sofferenza del Giusto, in cui tutti ci si ritrova. La denuncia non acquista mai valore ideologico, è sempre rivolta alla condizione umana. In ciò è decisamente religioso Bodini, proprio perché nel linguaggio duro e violento di forme organiche poste tra il figurativo, l'espressionismo e l'informale, riesce a dare l'immagine dell'uomo come «umanità» distrutta. Nascita e morte, fucilazione e parto: la vita è un nascere alla morte.

L'intimismo di Bodini prende luogo, spazio, e si smussano le intemperie della «denuncia esistenziale». Nel '68 il suo «Ritratto di un Papa» è quel che si dice un'opera capitale. Il papa è il papa Montini. Riconoscibile nell'anatomia del viso. Di più, lo è nella capacità di resa psicologica e nella resa ideologica di quel papa, a riassumere una intera stagione civica e culturale che si attraversa.

Il papa avanza con le mani aperte a entrare dentro lo spazio, ad arrovellare e a scavare dentro il vuoto. Fuoriesce una colomba, sguizza lo sguardo cupo e dolce, intelligente e soave di Paolo VI. Il dubbio e la lucidità della ragione sono le premesse alla sconfitta e alla constatazione che un volo di farfalle si è tramutato in cielo grigio pesantissimo.

Bodini ritornerà al tema del papa, in altri lavori, in altri materiali: dal legno al marmo, bianco, nero, al bronzo. Un pontefice dell'81 apre al pontefice del Monte di Varese. E la colomba del Paolo VI apre alla iconografia di una zoologia dome-

stica in cui ritroveremo, nel corso della produzione, gatti e cani, colombe e pecore, cavalli. Il monumento a Virgilio riassume le simbologie portate dalle immagini degli animali, a sintonizzarsi sul valore e la qualità dell'assunto virgiliano da commemorare.

Dal legno si passa ben presto al marmo e al bronzo.

Bodini lavora con tenacia e maestria. Sulle parti levigate, ecco che la massa si conforma a blocchi unitari, come per gli agglomerati di animali — gatti, cani — e la figlia Paola — del '72 — e per «Ragazza e cane» dell'81 — blocchi che producono sinuosi ammassi di materia che viene ad essere lucidata e che viene predisposta ad accogliere la luce, a riprenderla e a risploderla fuori, in un gioco luminoso che provoca ombre e movimento di luci, ad ogni punto di vista che si cambia, nella posizione del vedere dell'opera. Ciò provoca una mutazione continua, uno slittamento sulla superficie della materia, marmo soprattutto ma anche bronzo, uno slittamento dunque che è come di un vedere in scivolata. Scivola fugace in movimento articolato, la luce sulla pelle del marmo, del bronzo: ondulazioni di biologico vivere. E si accentua il carattere ondulatorio, come di onde e acqua a sciogliersi dal ghiaccio e a scendere lungo il marmo/bronzo, per cui striature concentriche, linee arabesche discrete, si raccolgono incise sul marmo, o sul bronzo, per accompagnare le pieghe delle anatomiche, delle vesti, della pelle. Sul segnare di Bodini sulla superficie degli ammassi lucidati, delle ultime statue, De Micheli ha scritto appropriatamente: «tale segno variamente flessibile e geometricamente fantasioso, non è in alcun modo esornativo, fa parte, al contrario, necessaria e integrante, dell'opera: è il riflesso rappreso della sensibilità luministica che già animava le superfici brulicanti delle vecchie sculture e, al tempo stesso, è il visibile ordito della sostanza vitale che preme dall'interno dell'opera per diventare struttura, forma compiuta». La «forma compiuta» di cui parla De Micheli, è la forma compiuta in equivalenza di materia come massa e come segno, di ordito graffiato/inciso e di pulitura lucidata: è la unitaria concezione dell'opera come messa in opera dell'idea e dell'opera che descrive l'idea, il fatto.

Siano immagini quotidiane, famigliari, oppure posizioni di ricordo storico, a carattere monumentale, Bodini ritorna sempre con la medesima passione all'assunto di un umanesimo che ha radici dentro la cultura dell'esistenzialismo. Una religiosità laica, disadorna da ideologismi vari, geloso della propria solitudine, geloso della propria libertà: desideroso di infondere il senso di una vita vissuta tra le maglie della quotidianità, là dove la morte è più sottile e la vita è più avara, dove il senso sfugge, come acqua tra le mani. Acqua che purifica e rinfresca, acqua che scorre sui perso-

naggi, sulle cose, sulla domesticità, sulla «epicità del quotidiano».

La poetica di Bodini può tradurre l'esistenzialismo degli anni cinquanta in questa condizione: la epicità del quotidiano». Un entrare dentro il vissuto, una capacità di discrezione che non violenta quanto si vede e quanto riproduce, che viene ad essere un'evocazione del reale nascosto, come se il nostro «vedere» l'opera fosse appunto uno scorrere acquoso sulle membra della statua, sul corpo vivo della persona raffigurata in marmo. La massa pesante diventa leggera. Il lavoro ha nobili-

tato la materia, la figura prende corpo, il ricordo di Virgilio o del Papa — ad esempio — si traduce in un ricordo quotidiano, così come Paola accovacciata vicino al suo gatto diventa un'immagine epica. Nello scambio reciproco, di epico e di quotidiano, ecco si alza leggera la poesia: poesia consapevole della caducità e della fragilità dell'uomo, consapevole della forza di resistenza alle avversità. Vivere è scolpire: è dare vita alla materia, è dare corpo ai sogni, è dare espressione alle figure dell'esistente: l'esistente di un'epica quotidiana: epica del quotidiano vissuto.





2



3



4



5

Un'incubazione lunga quanto una «domenica interminabile» — direbbe Merz —, fa uscire dalla crisalide la «farfalla» Bucciarelli, nel gioiugolo delle espereinze tra il '67 e il '70/'75: il '75, appena due anni prima del '77, anno di Fluxus e di «avanguardisti di massa» — se ne veda la corposa spiegazione nell'omonimo saggio della raccolta edita da Feltrinelli, nel '78, di Maurizio Calvesi —, e dieci anni/dieci secoli, da questo '85. In quel ricco anni '70, all'Aquila, con Andrea Cascella, Bucciarelli mette a fuoco le impennate «romane» della neoavanguardia, nel clima del post-popart, dal '64 quindi in «uscita» europea alla Biennale veneziana di quell'anno. Del '73 è la sua messa in opera della «duemiladuecentoventunesima cena», in cui serializza la propria immagine su ceramica in formella, al posto del viso di Cristo, e celebra una «Ultima Cena» che segna l'incipit di «interventi» che sfoceranno ad Atri, nel locale teatro comunale, nel 1980, attraverso l'Omaggio ad Ariosto, per Ferrara, nel '74; alla Vandres di Madrid, nel '76, a Lanciano per l'edizione di un lavoro: «Dentro e fuori dell'immagine», nel '77.

Bucciarelli mette a fuoco subito la tematica che svolgerà in seguito, e svolge, con la ricchezza delle varianti appartenenti ad una coerente poetica. La riproduzione in ceramica, in creta, in cotto, in riproduzione fotografica della propria immagine. Un «omino» seduto con le mani poggiate calme sulle ginocchia, sguardo tra l'assente e il ragionato. L'immagine e il suo doppio, la «unicità» e la riproducibilità serializzata del «pezzo», il punto di vista prospettico frantumato nell'energica posizione dualistica del «guardante» e «del guardato». Nel labirinto degli specchi, nell'itinerario mentalmente lucido di un concettualismo «morbidamente», assorbente, caldo — direbbe Barilli.

Boatto lo presenta ad «Arte Critica '81», al Museo nazionale di arte moderna a Roma, con Primo Conti, e scrive: «L'impennata del cavallo disarciona — un autoritratto dello stesso Bucciarelli — il cavaliere, scagliandolo nel di fuori. Il disarcionamento come la dislocazione si traducono nello stacco che separa il quadro dalla statua, la tela disegnata dalla figura del bianco cavaliere, che esce da un sistema di rappresentazione — la pittura — per entrare in un altro. Simile ingresso segna pure un recupero: della terracotta appunto, che l'artista è stato tra i primi a riscoprire e a modellare di nuovo con penetrazione figurativa».

Le penetranti analisi di Boatto, sull'opera «Opplà», dell'80, aprono all'individuazione del «testo» poetico: il dualismo dentro/fuori, l'Io/lo come «Io» multiplo, ripetuto e frantumato nei reali della realtà. La fragilità del materiale usato è la precarietà della condizione umana dentro l'azzeramento concettualistico del «post-moderno». L'ideologia dell'attraversamento della babele linguistica è la condizione di un itinerario all'interno dei «doppi» e delle verità frantumate. Una «inde-

terminazione» che da condizione epistemologica diventa condizione psicologica, esistenzialista, e si viene ad individuare un vuoto, un grande vuoto entro cui cercare il recupero di «forme» imprescindibili, punti «fermi» da cui partire e ricondurre il senso dell'essere. In «Ooooh?», opera esposta alla Biennale di Venezia nell'82, l'omino in una bicicletta romanticamente disposta su grande e piccola ruota, «vola» nel corridio di uno spazio, «visto» da altrettanti omini, riproduzione «medesima» della «persona» Bucciarelli. Come in uno specchio di Pistoletto che la tridimensionalità è il pretesto di risolvere nella superficie l'agglomerazione dello «spettatore» nell'opera, così in Bucciarelli, lo spazio che si realizza con l'«installazione», è uno spazio che si contripeda e quindi poi espone nel politeismo delle valenze significanti: prospettiva moltiplicata in emanazione evocativa della simultaneità dinamica dei Futuristi, del poliprospectivismo Cubista; ad inglobare lo spettatore in un coinvolgimento «concettualmente» lucido o melanconico, tragico anche o poetico, a secondo delle varianti apportate alla scenografia dei vuoti e delle allusioni, prodotta dalla scultura realizzata da Bucciarelli.

«Agisce in essa un forse senso dell'animazione e dunque della simulazione col risultato di dare origine a una scelta di relazioni interattive tra l'oggetto e lo sguardo, tra gli occhi e il loro simulacro», scriveva ad inizio di questo '85, Tommaso Trini, e Menna, per la rassegna «De Sculptura», assegnava a Bucciarelli la «declinazione» di scultura come «figurazione e come racconto, una sorta di messa in scena in cui la figura umana, alter ego dell'artista, agisce contemporaneamente da attore e spettatore». Il carattere di spaesamento, svuotamento ironico/melanconico dei significati, la scultura come «messa in scena delle apparenze» delle discrepanze presenti nel reale empirico, portarono Bucciarelli anche a sequenze magritiane, quando l'omino sospende là dove si «vede» solo piede o mano al manubrio, e si «immagina» il braccio e la gamba. Una sorta di angelo predisposto a muovere la Ruota dell'Universo, come nelle miniature dei codici medievali, gli Evangelari, come quelli della preziosa Biblioteca del Duca di Federico, a Urbino, dove Bucciarelli espose nella mostra da me curata: «Microcosmo/Macrocosmo. Itinerari di pratiche artistiche», al Palazzo Ducale. L'omino anche in vista di surrealismo evocato — mai citato e mai cercato — induce alla «invisibilità» delle anatomie, degli elementi disposti nello spazio come su una invisibile tela di pittore.

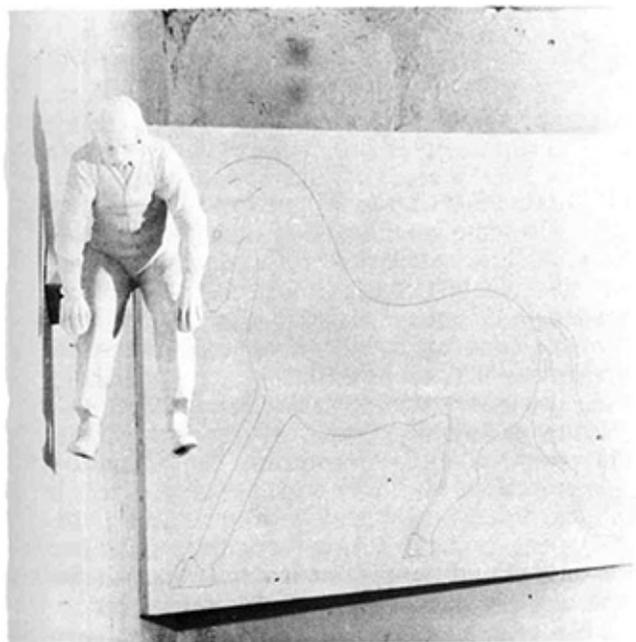
Tra tante discrepanze del reale, tra tante condizioni di indifferenza, precarietà, tra tante velocità segnate tra oggetto e oggetto, tra figura e figura, tra gli itinerari mentali che disegnano invisibili strade dove la parola può e non può, anche, acquisire significato e forza di valore e di qualità, ecco ultimamente Bucciarelli recuperare la memo-

ria ancestrale depositata dalla propria biografia. Recuperare ovvero, sempre all'interno della propria coerenza poetica e linguistica, il valore e lo spessore del mito, dell'arché, della immaginazione collettiva.

Se la ruota della bicicletta era il gioco, era la Terra a ruotare, era il cosmo in movimento, all'interno del vedere e non vedere del «senso» di qual si voglia itinerario, in un policentrismo che azzeccava lo spazio prospettico e volumetrico, diventando spazio addirittura letterario/fabulatorio, ecco che ultimamente gli spazi costruiti contemplano la presenza di grandi schegge di pietra della Maiella, di grandi fregi in marmo scalfito a grezzo ecco ovvero il recupero della massa pietrosa e marmorea, come «vera» terra, come «vera» fisicità: come «punto» di riferimento, attorno cui co-

struire lo spazio, con cui «farei conti» del vedere: della percezione. La materialità e il valore ancestrale del materiale, il senso della terra/madre, della pietra come parte dell'anatomia della terra: montagna/seno, fiume d'acqua/di latte: un rinascere della centralità tra l'indeterminazione dei sensi, delle precarie condizioni di equilibrio, di esistenza. L'omino ora s'arrampica sulle punte delle grandi schegge, si incastra tra le geometrie spezzate di cubi e parallelepipedi che sono Dolmen, che sono spazi sacrificali, epocali: l'artista vuole recuperare il senso del sacro pagano, della ritualità, del fare scultura/fare arte come sacrificio di vita e di morte, di nascita e di rinascita; non dimenticando mai l'insensatezza, la fragilità, gli sdoppiamenti dell'indeterminazione a cui ci obbliga il fenomenico, l'esistenziale.

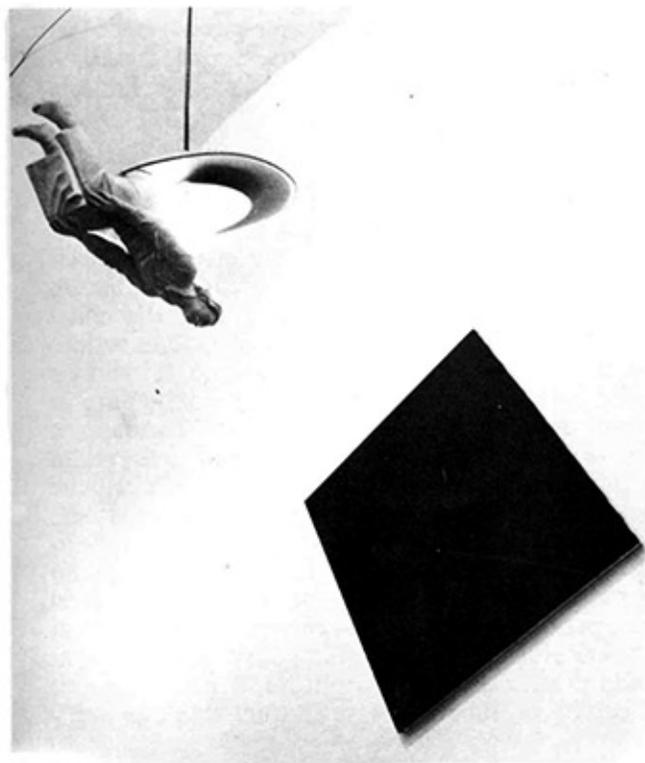




1



2



3



4

Calabresi e Mariucci appartengono ad una cultura che si potrebbe definire di postconcettualismo con nostalgie di concettualismo. Ovvero che sono consapevoli dello stacco culturale e generazionale, che li lega alla cultura degli anni sessanta e settanta, soprattutto di questo ultimo decennio, in una situazione completamente cambiata, «altra» rispetto ai fermenti di quegli anni. In questa nostra attualità, altre condizioni critico-culturali, muovono e promuovono le produzioni artistiche.

Il ritorno allo specifico figurativo mette in moto movimenti anche in senso tellurici, di ripristinati linguaggi neoespressionisti e neometafisici. E, anche, di condizione di ripresa della parlata afigurativa, soprattutto di matrice astratto/informale, di ascendenza americana più che europea.

Alla «nostalgia» o, comunque, alla mai dimenticata situazione della produzione critico-artistica delle neoavanguardie degli anni settanta, e, per espletare la «condizione», in riferimento soprattutto con i linguaggi della «Arte Povera»; alla coscienza dunque dell'avvenimento artistico rilevante di quegli anni settanta, si mette vicino la coscienza del territorio dove si vive, in una sorta di condizione di «Genius Loci», come aveva analizzato Bonito Oliva alla soglia del nuovo decennio ottanta, per riguardare con particolare attenzione la «condizione» di nomadismo linguistico-culturale e di fervente individualismo che introduce la qualificazione dell'humus culturale e territoriale in cui ricade la biografia intellettuale dell'artista.

Calabresi e Mariucci, entrambe riuniscono tale particolare connubio: da una parte il neoconcettuale mai dimenticato, dall'altra la coscienza del «luogo» del territorio in senso antropologico che attraversano con la propria biografia. Se la prima condizione critica, il riferimento al neoconcettuale; non le fa cadere, però, in una «ripresa» manierata degli assunti «in quei tempi» — di anni sessanta/settanta — di attualità e attualmente, invece, «datati»; la seconda indicazione critica, il legame con il «territorio», non le fa chiudere dentro un provincialismo «sempre» costrittivo ed esclusivista, che asfissia e talune volte ferma la creatività.

Calabresi e Mariucci vivono invece la condizione di ricerca neoconcettuale all'interno dell'humus antropologico che le lega ai «luoghi» di un territorio che, da luogo geografico, si traduce in spazio del tempo e della storia. La loro produzione in ceramica, soprattutto, in pietra, in incisione, in pittura manifesta una poliedricità di interventi che denota l'ansia di ricostruire con il lavoro un policentrico movimento a spirale, ad individuare e a centrare la «verità» della ricerca stessa.

La loro produzione in scultura è segnata da un intellettualismo raffinato, che «concettualizza» reperti della memoria storica, momenti dello spazio antropologico rivissuto nella dualità delle coscienze unite nella pratica del lavoro. Spesso in-

fatti Calabresi e Mariucci praticano l'esperienza artistica insieme e per scambio reciproco di esperienza: l'uso del medesimo forno, la comune matrice culturale, la comune collocazione biografico-geografica, le pone spesso «unite» e «divise»: unite in alcune esperienze, divise nella specifica particolare «propria» condizione di artista, che non si lascia, sempre, parlare e prendere da «altri», ma vuole e ottiene, che si esprima e si realizzi nella «specificità» della «propria» condizione.

Calabresi e Mariucci trovano vari punti di contatto, quindi, nella pratica di una cultura artistica che le unifica, e si trova nella produzione delle opere la «differenza» e lo «specifico» di ciascuna delle coscienze e personalità artistiche.

Calabresi costruisce delle colonne che sono anche basamenti: per vasi come contenitori di oggetti, di rotoli, di uova, di tarocchi: di sogni e desideri. La colonna che «porta» dei vasi con oggetti, diventa anche una colonna/torre, una parte di un camino. La situazione si dispone sempre per verticalismo, per scala ascensionale. L'arrotondamento dello spazio, del cilindro che configura una relazione con l'immagine della torre/cilindro, è un arrotondamneto che ciruisce il vuoto: il vuoto è preso e «fatto proprio» dalla pellicola di terra cotta, che così «custodisce» il vuoto, per tradurlo in immagine di «pieno». Spesso però la colonna/torre è spezzata da una lama come di fessura a verticale, entro cui si può entrare/uscire, si può vedere. «Vedere» dentro è vedere nel vuoto, mentre l'evidenza dell'involucro ci fa «girare» attorno alla costruzione turrata. Il grande capitello a forma di vaso, acquista anche configurazioni anatomiche, rimandi alla morfologia del volto umano. E allora la fessura diventa una porta/bocca, un naso, e il cilindro della colonna, mozza, diventa il viso stilizzato da un architetto in vena di fantasie manieristiche, arcimboldiane.

Come avevo scritto per il catalogo della mostra «Piero della Francesca. L'opera interpretata», la Calabresi e la Mariucci lavoravano a smalto e a cotto, la ceramica induce a più operazioni... Calabresi compie operazioni concettuali nel decidere a priori i pieni e i vuoti, delle smagliature cromatiche e coloristiche da attribuire alla materia... le iconografie, per la Calabresi, sono sviluppate secondo l'armonica disposizione dei vuoti e delle figure piene, delle smaltature e delle parti in cotto, delle parti grezze e delle parti lucidate» e per la Mariucci, scrivevo: «il respiro della realtà neoconcettuale dispiegata nelle modalità critiche degli anni settanta, il sintonizzarsi sulle tematiche dei materiali poveri e sull'uso dell'idealità storiche tramandate dalle poetiche artistiche, segnano la produzione di Mariucci che si esprime attraverso operazioni neoconcettuali nell'ambito però di un «ritorno alla pittura»...» dove la tecnologia della pratica artistica, in pittura, per la Mariucci, si esplicava, facevo notare in quel catalogo arti-

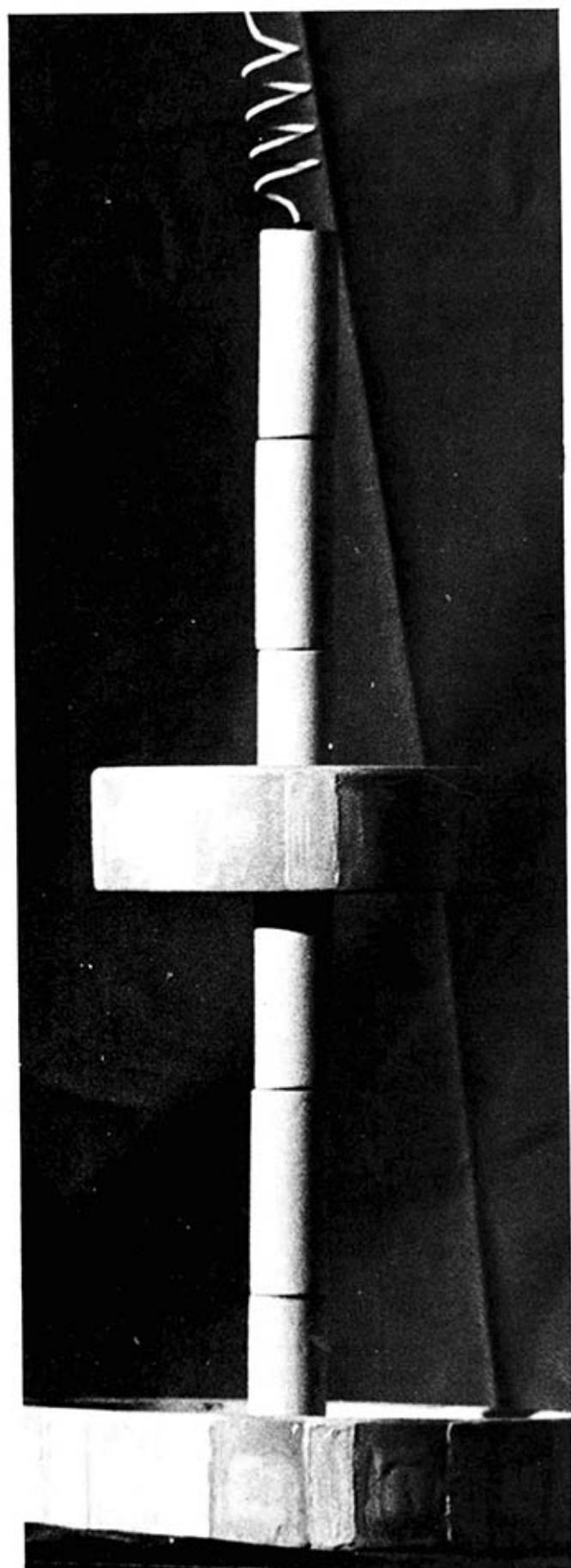
no: «secondo l'uso della carta straccia, bagnata tra acqua calda e colla, imbevuta di bianco di zinco e ora anche di bianco ocre, comporta una partitura mentale e intellettuale, una capacità di cogliere l'idealità spaziale riposta dentro l'immagine. L'uso della partitura in Mariucci di un colore bianco, variegato, dilata lo spazio come spazio di musica».

Per Mariucci infatti diventa importante, anche nella dimensione della tridimensionalità, operare nelle modalità della riflessione concettualistica, lasciando agli oggetti di mostrarsi nell'invisibile rete delle diramazioni culturali sottintese. Da cui un uso appropriato della monocromia, che corrisponde, anche per la sua produzione in ceramica, al monocromo della terra cotta, nuda, o smaltata ad ocre chiarissima, in riferimento al bianco di cui si diceva proveniente dall'uso di carta e colore messi insieme.

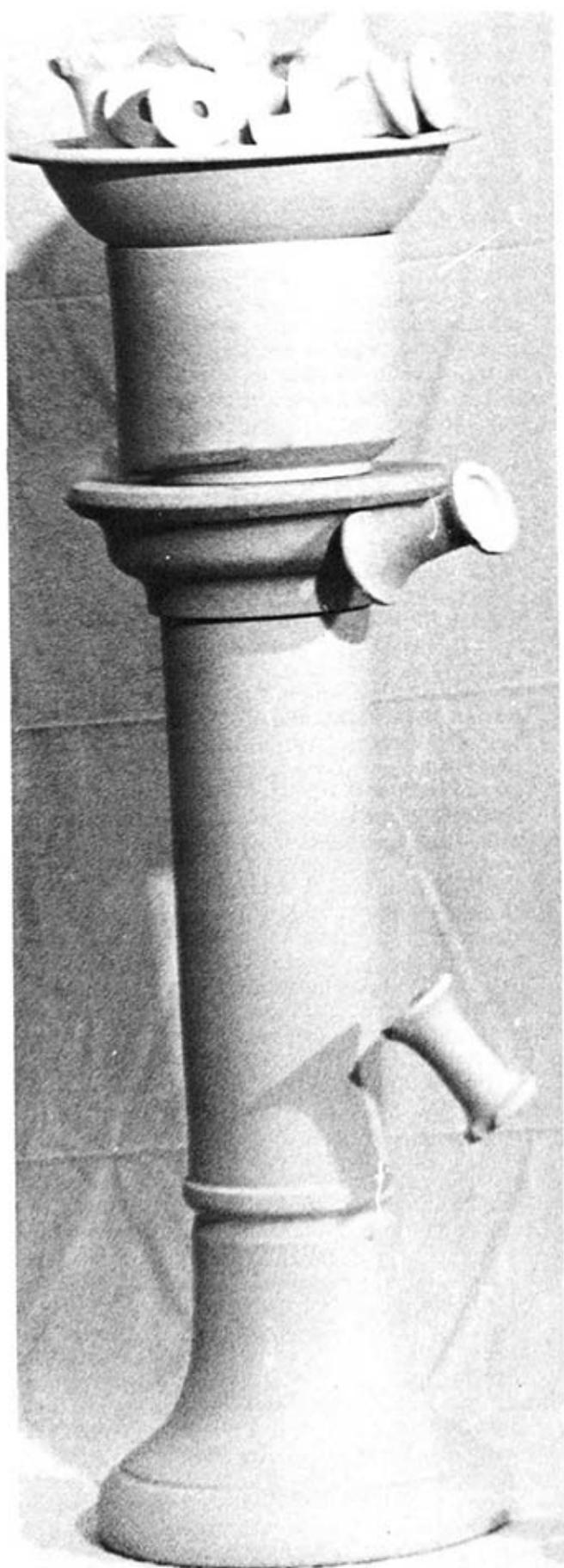
Il grande recipiente della Mariucci è come per una torre, una modalità di porre la ricerca e sintetizzarla nella «forma pura»: della sfera schiacciata, recipiente piatto che contiene un'altra sfera, in un dualismo di incastro che rimanda alla volontà di scavare per «entrare» dentro il reale e carpirne il cuore intimo, e la Torre, che verticalisticamente, si alza, memore della Torre infinita di Brancusi, ma, qui, condotta su modulazioni artigianali, con cioè l'uso della ceramica al posto del ferro o del marmo. La ceramica della torre/colonna, porta con sé disposte verticalmente, due fila di colore alternantesi, di opaco e lucidato, del bianco. Due pannelli colorati però sono corpo vero da incastro, da togliere e da vedere così «dentro» il vuoto della torre/colonna. Il cilindro parla per ritmi ascenzionali, quindi, la torre, oppure per ritmi

orizzontali: la diagonale della grande ciottola/involucro di sfera.

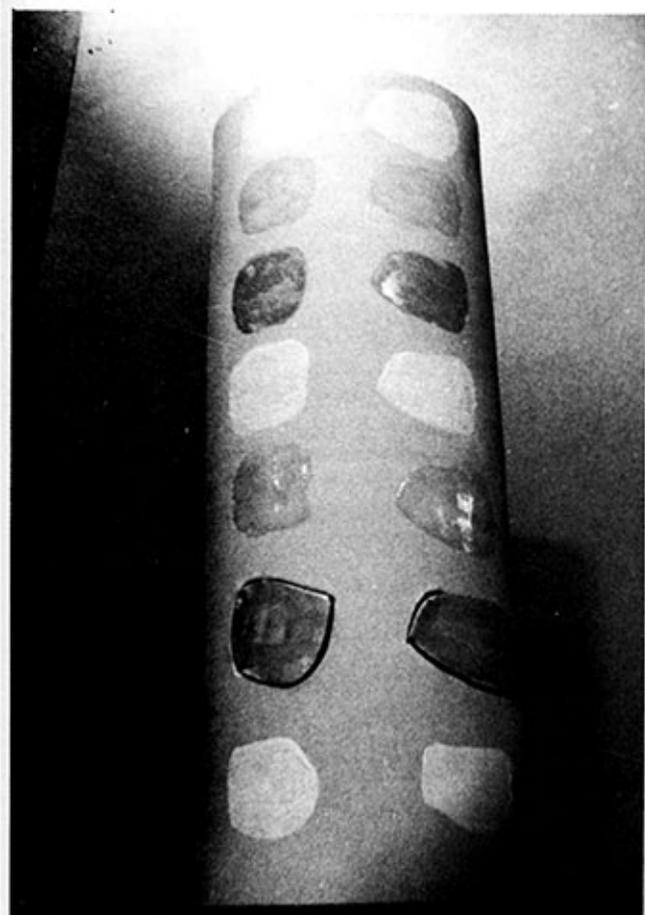
Mariucci e Calabresi, diversificate nella propria produzione e itinerario critico, si cimentano spesso, come è già accaduto per altre esperienze, in operazioni artistiche dove trovano unità di pratica, come per esempio già in Perugia, per la rassegna «Pre/Visioni» nell'82 e a Spello, per la mostra per installazioni, dal titolo: «Essendo dato un ambiente, risoluzioni spaziali e loro implicazioni», nell'83. La «Fontana» è una costruzione a «quattro mani» che asseconda le necessità di entrambe le artiste. L'uso della ceramica è la memoria storica dualizzata, del rimando iconografico della fontana dei mesi a Perugia e dell'esperienza di Leoncillo. Dell'una indicazione, v'è il rimando agli anelli concentrici, che vengono usati per accompagnare l'ascesa verticalistica del perno centrale, vera e propria torre che scava nell'altro e si avvita nel vuoto attraverso la propaggine in ferro, come per la lanterna borrominiana alla Sapienza. Dell'altra indicazione, rimane un'evocazione, in quanto qui le artiste hanno lavorato per piani contrapposti di lucido e opaco, contro la massa informe su cui scagliava la propria sensibilità, Leoncillo. La «Fontana» ricade tutta dentro la memoria di una razionalità e di un concettualismo «ludico», quasi, che riduce e sfocia quindi in un minimalismo organicistico, che viene ad accompagnarsi alla cottura della terra, alla manomissione della opacità in lucidatura, che vive nella costruzione formale di una iconografia che è simbolo di giardino, di spazio chiuso, di luogo perimetrato da un vedere incallito sul passato proiettato nel vuoto di un futuro che spesso non si fa catturare.



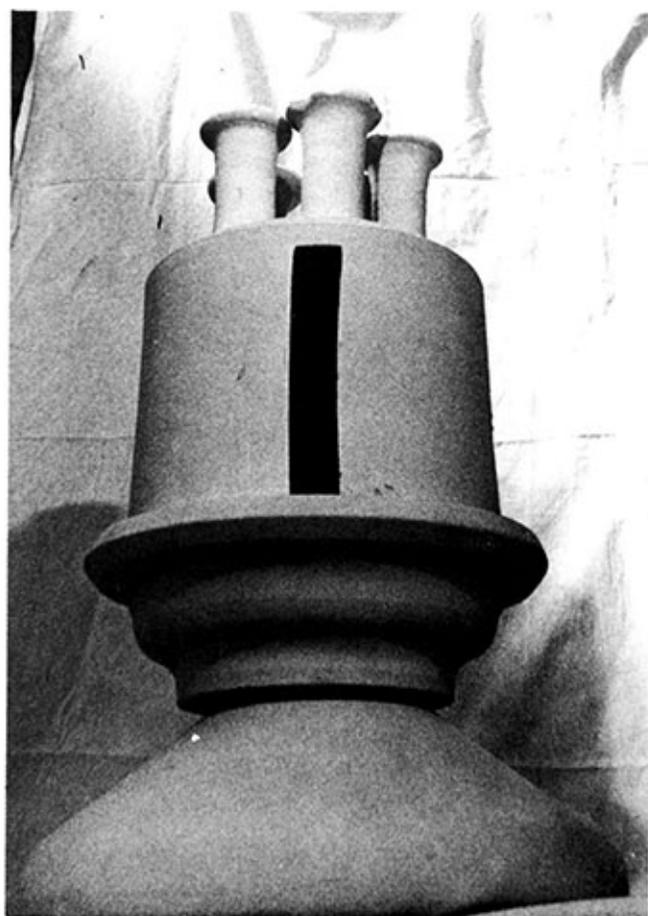
1



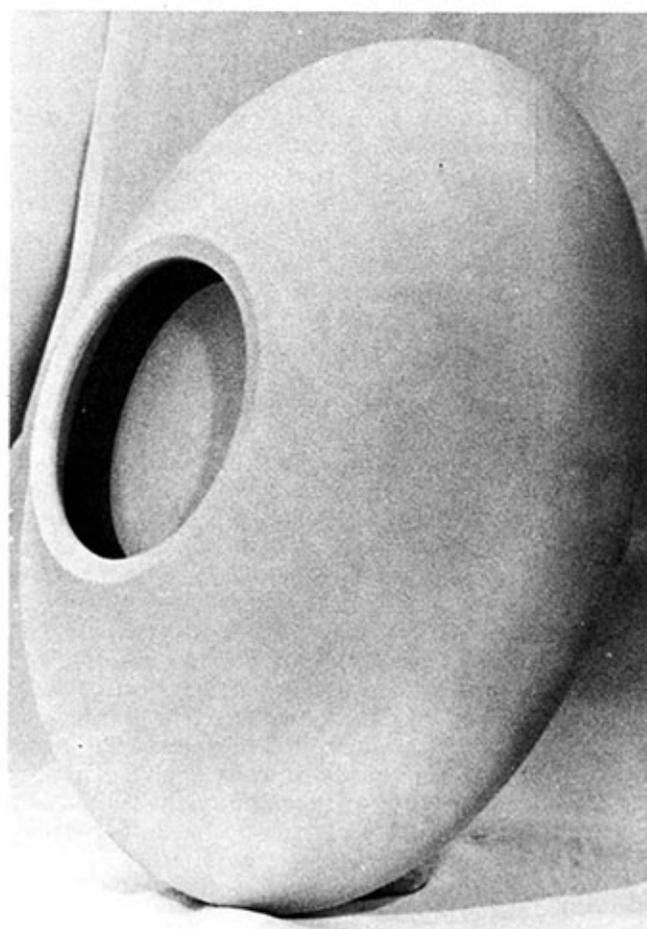
2



3



4



5

Le forme apparentemente astratte di Cappello sono in nuce registrate fin dalle prime esperienze denominate, forse impropriamente, figurative.

Nell'esperienza di un artista, il passaggio tra «figurativo» e «astrattismo» può produrre uno scompenso cardiaco: un arrestarsi brusco e un non sapere dove si sta andando. Con Cappello invece si è trattato di un proseguito, di un «andare oltre» scavando nel già «deciso», nel già «detto»: vale così quello che valse per un grande artista, Osvaldo Licini, che dalla pittura «figurativa» bruscamente passò alle «astrazioni», ma già in altra sede ho illustrato le modalità di «quel» passaggio (nel catalogo della mostra «Licini», a Urbino, Palazzo Ducale, '85).

Le composizioni degli anni quaranta, ed in particolare le sculture degli anni '44-'51, testimoniano di una messa in iconografia di temi e problemi che verranno in seguito sviluppati in una poetica propriamente «astratta». I bronzi del «David» ('44), «Ragazza al bagno» ('46), il «Folle» ('48) sono articolazioni di geometria biologica all'interno di centripedi e centrifughe di energia e movimento.

Ora che si tendono le forze a reggere una stele, una spada, a togliersi una maglia, oppure a lanciare un oggetto-bambino, comunque sia è evidente l'articolazione geometrica nascosta dietro l'evidenza delle articolazioni anatomiche. Gambe divaricate e braccia alzate sono in verità triangoli entro cui fare incastonare rettangoli — torace e vitalità di corpo — e circonferenze — abbracci, piegamenti di anche — pure in senso sferico, se si accompagna con lo sguardo l'invisibile linea della torsione dei corpi, arrovellati su se stessi, a configurare uno spazio sferico, appunto, entro cui si muovono le energie e le tensioni dei gesti descritti.

Una figurazione, quella degli anni tardi quaranta, che si accompagna ad un interesse per le simmetrie, per le gestualità geometrizzate, per l'uso della materia come materia di energia, forza, virulenza.

La serie di «Figliol Prodigio» e di «Contemplazione», fino al «Toro» e «Mucca» segna il passaggio dalla parlata mariniana alla influenza di Moore e di un ammorbidimento delle composizioni articolate-geometriche dei corpi dei figure precedentemente rappresentati. La massa rappresenta del bronzo sembra come diluirsi, come ammorbidirsi sotto il plasmare dell'iconografia in un umanesimo che deriva, attraverso Moore, dai «primitivi» toscani e umbri. Come scrisse nel '52, Dino Formaggio, al proposito della influenza di Moore, a datarsi dalla personale alla Biennale veneziana, nel '48, Cappello: «s'aggira nell'intimo intorno alla lezione del grande scultore inglese: per cui si sforza di trasporre qualche termine nei ritmi di una poetica personale che, pur rispettando l'inattaccabile monumentale astrattezza che

costituisce l'assoluto di Moore, per altre vie meno intellettualisticamente problematiche meno amare, forse certo più latinamente calde, portasse a svincolare la libera pienezza delle forme, non per mera polemica formalistica ma per un ritrovato umanesimo».

Dal '53 si datano «Acrobati» e «Cavallo con acrobata» e «Uomo nello spazio» e «Marinai», fino al '55. In questo biennio si afferma una pratica della raffigurazione che chiama in causa la resa visiva, empirica, delle composizioni geometriche sottintese alle iconografie degli anni quaranta. Questa resa visiva delle astrazioni geometriche si innesca sul valore dato alla figura della circonferenza, intesa come linea che disegna il movimento: la circolarità.

Il circoscrivere, il porsi in movimento attorno ad un oggetto è un disegnare il muoversi armonizzato, in circonferenza, contro la simultaneità neofuturista di antica memoria. Questo disegnare il movimento per circonferenza, è un modo per schiacciare il volume sulla superficie, ovvero la tridimensionalità su la bidimensionalità. Quindi questi acrobati o uomini nello spazio, sono delle iconografie che riempiono la sottintesa, precedentemente, geometrizzazione dello spazio. Gli equilibri di corpi l'uno su l'altro ad invertire architetture di membra, si risolvono nella armonia delle simmetrie delle braccia stilizzate dentro la circonferenza del movimento, incontrantesi ed incastrandosi tra cerchio e cerchio.

A questo punto Cappello era pronto per tralasciare nella dimenticanza ogni «residuo» iconografico dell'empirico riconosciuto, ed inoltrarsi dentro quelle geometrie che articolavano i composti ed armonici movimenti delle figure degli anni quaranta e degli omini degli anni cinquanta.

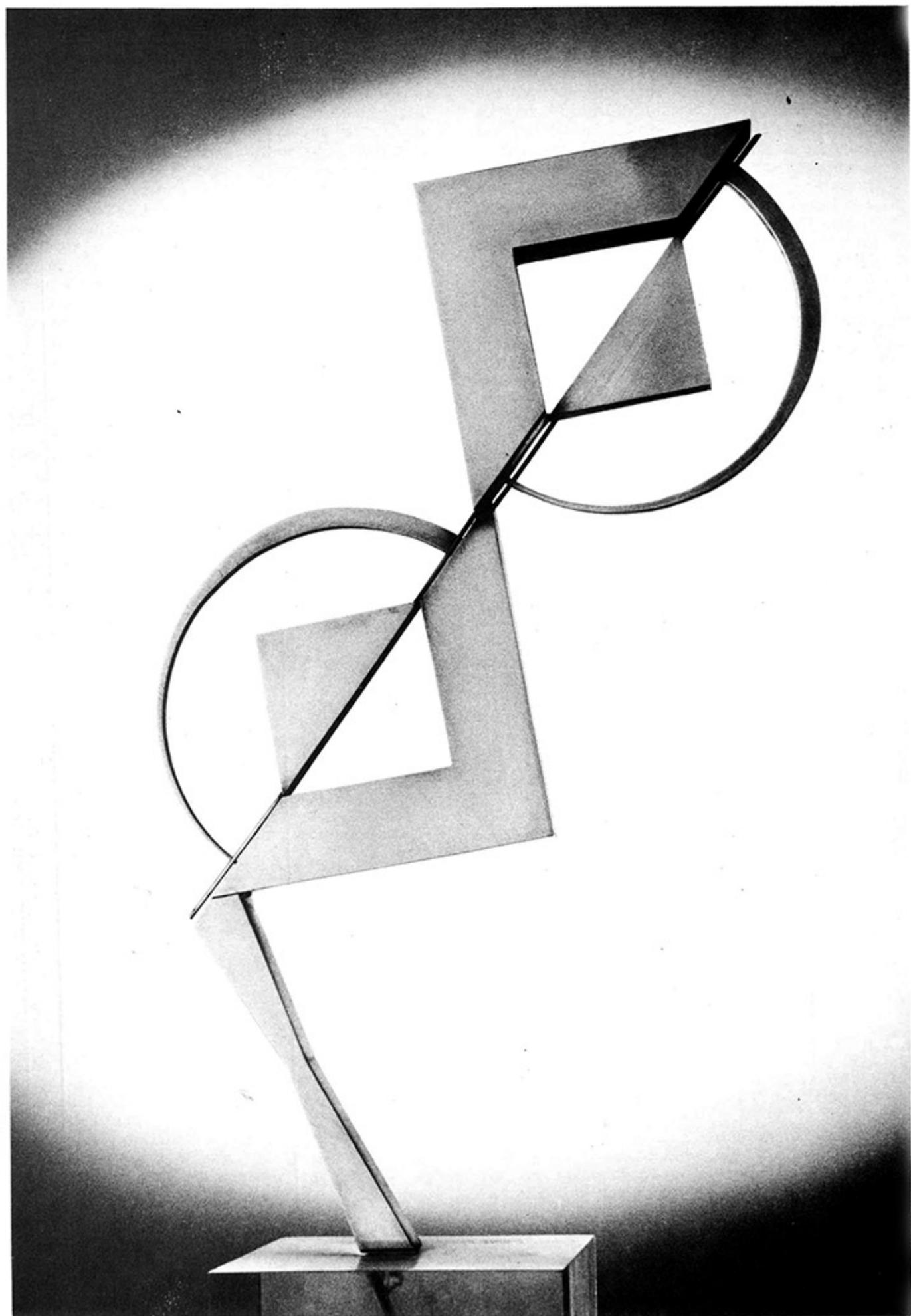
Agli uomini nello spazio, ora subentrano nettamente i «voli stratosferici», le ambizioni di un «capriccio lunare». Ed anche «virgole» e «pesci» e «uccelli». Cappello si presenta al decennio sessanta come uno scultore proto — astratto, quindi che si è messo a crivellare lo spazio per «astrarne» le forme. Se non fosse che Cappello da sempre, appunto, costruiva le sue iconografie dentro la composizione geometrica, euclidea e no, per cui la «liberazione» del residuo empirico-iconografico, lo ha condotto alla tensione e alla qualità primigenia, per uno scultore, la individuazione di una «forma pura» — evitando idealismi vari — intesa come iconografia del nascosto, della composizione icono/figurativa.

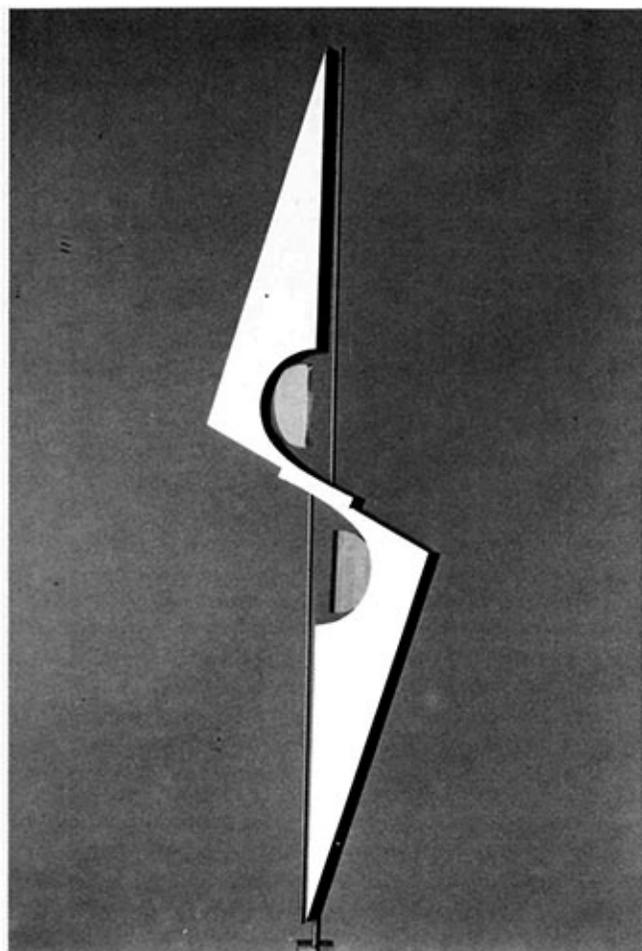
Dagli anni sessanta agli anni settanta, Cappello spiega la sua iconografia del movimento e della astrazione geometrica dedicata alla circonferenza. Ora costruisce filamenti linearistici che si torcono e si arrovellano in se stessi, ora le masse delle lamine di piombo, bronzo, alluminio, si dispongono in modo di infilzare e di piegare lo spazio al vuoto e al tutto della forma, ora l'energia del movimento

vibra dentro articolazioni composite, armonie di circonferenze a disegnare pieni e vuoti, di una iconografia da spazialità futuribile: prossima a realizzarsi, tecnologica addirittura, priva delle suggestioni dei vitalismi ideologici del periodo degli anni sessanta, pieno invece dell'utopismo — da immaginazione futurista — che fece dire ad Ungaretti, innanzi alla immagine del primo uomo sulla Luna: «La Luna è degli Ultimi».

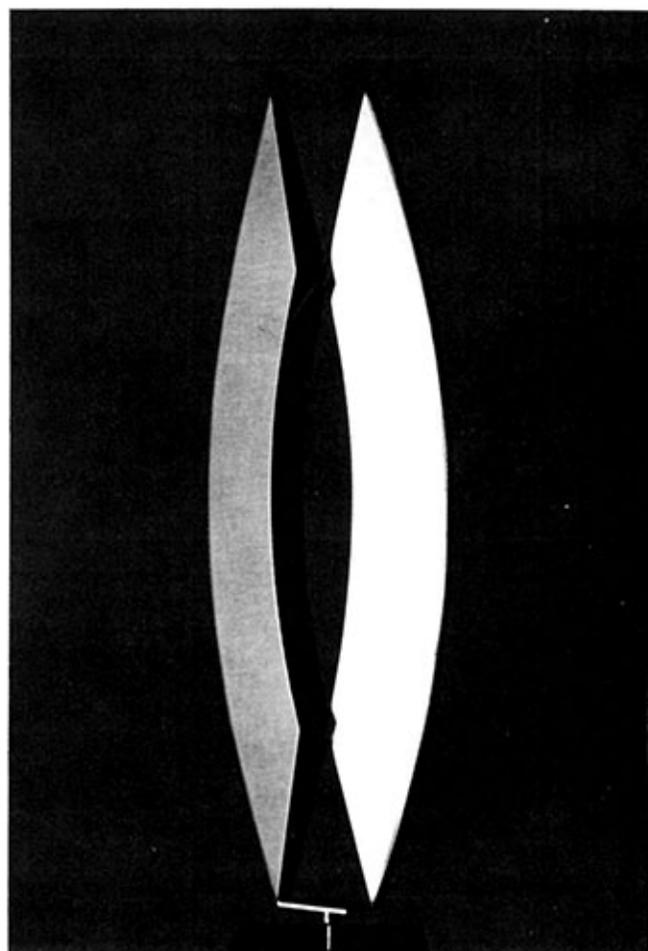
Entusiasmo da fanciullo — non pascoliano — da «primo» sguardo gettato sul reale. Un reale sempre più posseduto, sempre più fatto proprio, da Cappello, così da arrivare addirittura ad «astrazioni» che oscillano tra il rimando a Melotti e a Veronesi. Di Veronesi certo è il relazionarsi per l'ultima produzione aumentata a disegnare iconografie pure di forme pure, schiacciate sul vuoto dello spazio, come linee e congiungimenti triangolari di Veronesi, sulla superficie di un foglio. E certo anche la produzione del Cappello

che disegna è una produzione non minore ma proprio «alta», grande quanto tanto la sua scultura. Produzione, scultura e disegno, che mai come in questo ultimo disegno vanno in rapporto: intersezioni di circonferenze, di triangoli, forme ovali, energia di linee dritte, laminate, il tutto scandito da un disegno elegante, che spezza incrostazioni, predilige la pulizia della lucidatura, salta quasi voglia riferimento empirico e traduce in iconografia i luoghi dell'energia, della sensibilità cromatica, della problematica geomatematica della Legge che governa il Reale. Una produzione di astrattismo trasparente: che fa trasfigurare la materia dentro la materia che azzerà quasi in un procedimento neoconcettuale la forma nella forma e fa prendere respiro e profumo allo spazio nascosto, leggerissimo, dallo spazio empirico, pesantissimo. Cappello registra i movimenti induttivi, ondulatori dello spazio, e disegna da pittore una «S».

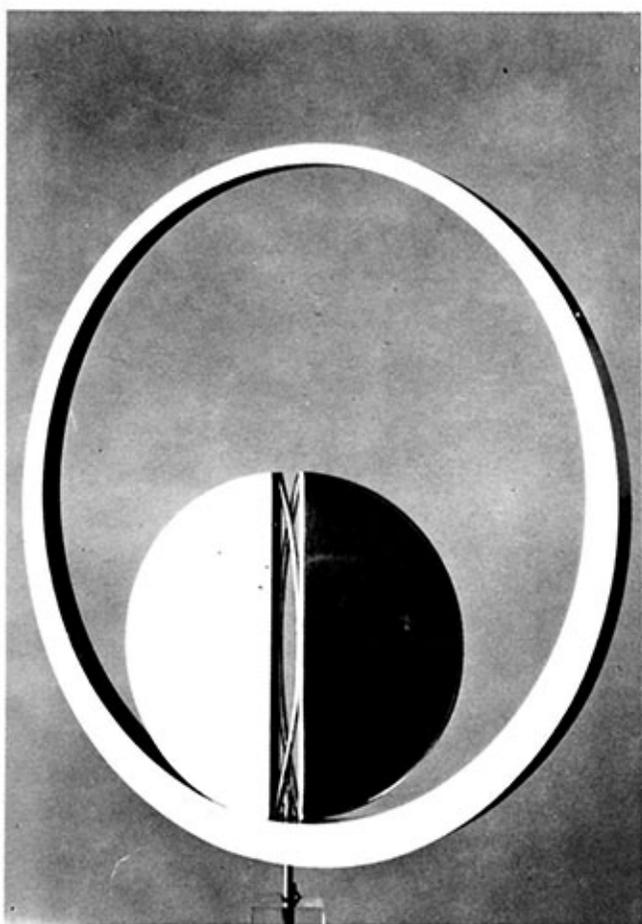




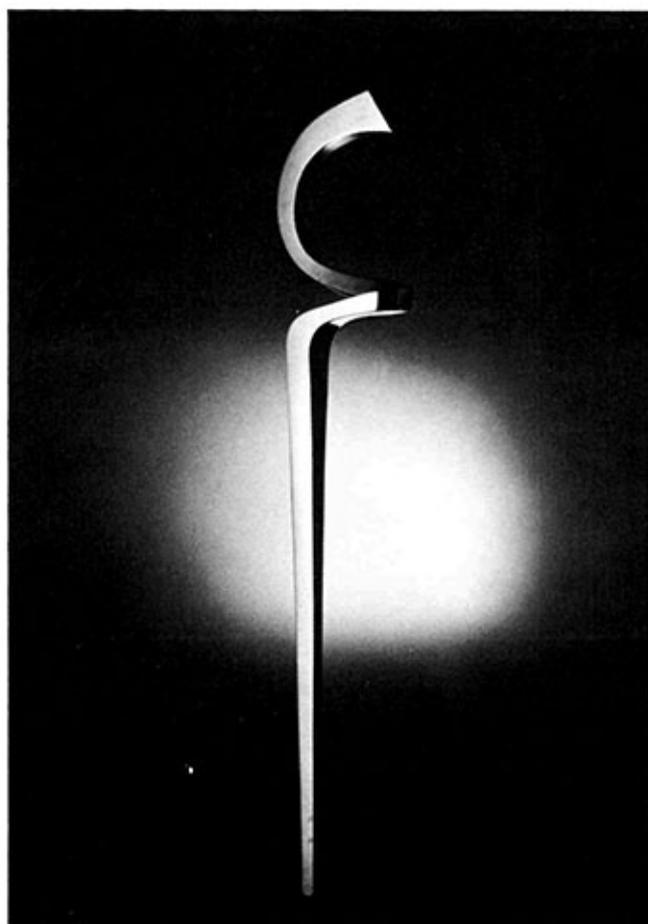
2



3



4



5

Da un mondo epico tra tragedia e poesia, ecco Carotti evocare iconografie silenziose che custodiscono in sé rattrapiti urla di guerra, silenzi lunghi di abbracci teneri, profonde ferite laceranti.

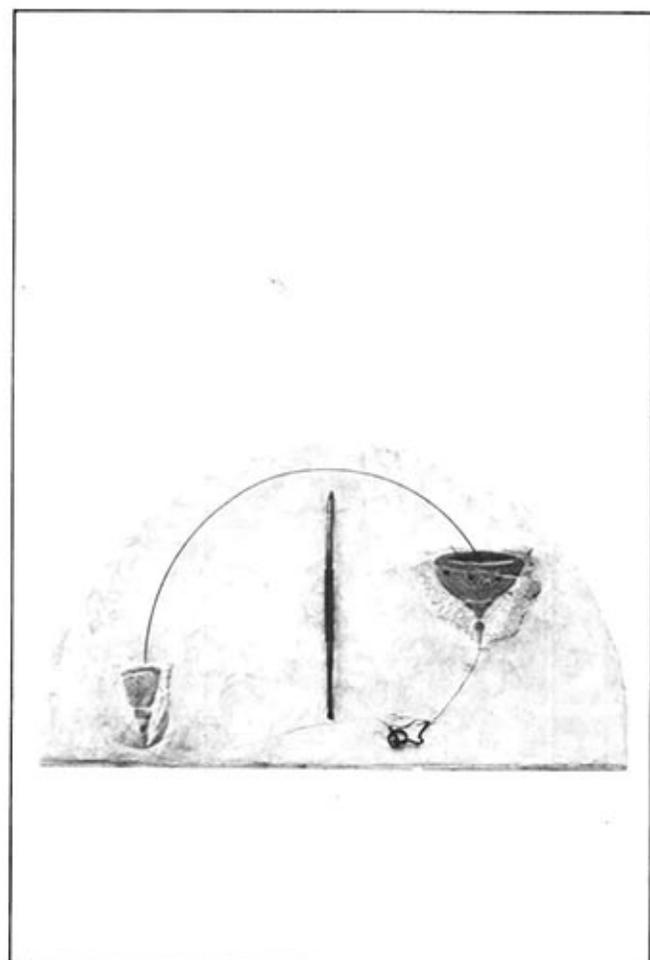
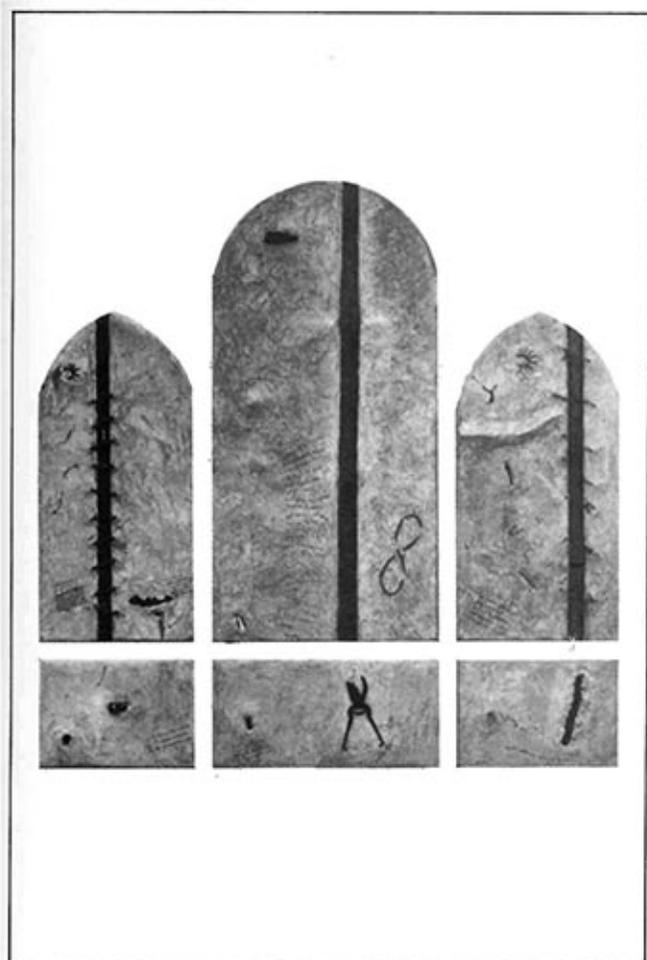
Il corpo della scultura è il corpo della coscienza dilaniata, di questa Europa «vista» da quel giardino delle solitudini che sono le Marche (si veda al proposito, il mio catalogo della mostra a Fabriano, in questo giugno '85: «Il Giardino delle Solitudini, la felicità dell'arte»), da cui si parte e si ritorna, in un viaggio senza fine perché senza inizio.

Elverio Maurizi, di Carotti ha scritto: «Un politico, una stele, uno scudo, tre occasioni non militate di una ricerca partita da lontano, al limite tra indagine sulla materia e investigazione sulle analogie e le metafore emergenti dal profondo, segnano una particolare fase del percorso artistico affrontato in questi anni da Franco Carotti. Il filo conduttore del discorso sembra sottolineare l'ambiguità stessa della creazione, la duplicità dell'essere, la vivificazione dal fango primigenio dell'uomo attraverso il soffio della vita espirato dalla Divinità».

E Armando Ginesi, il critico a Carotti più vicino, insieme alla Lara-Vinca Masini, ha così analizzato la sua opera: «L'attaccamento di Carotti alla fattualità, il suo comportarsi in base alle antiche regole del mestiere artigiano, la sua simpatia per la materia (soprattutto per certe materie, quelle povere, direi elementari, scabre e segnate dal tempo) sono il prodotto della sua formazione culturale — di sé come individuo e della sua etnia — che affonda le radici nella cultura contadina. Come definire le sue stele, il suo "politico barbarico", se non prodotti di un'archeologia mentale? Il cemento, come la terra, ricopre e conserva le tracce del vissuto, mentre le fenditure si aprono lentamente a svelare verità celate. Ogni reperto è un frammento di vita (dell'artista e dell'intera umanità), è testimonianza di ciò che è stato; ma è anche idea, ammonimento, proposta per l'avvenire».

Carotti si pone in un luogo critico postconcettuale, senza rinunciare alle aperture che tali tematiche e condizioni hanno operato, nel contesto dell'arte in attualità. Coerente con la propria poe-

tica, costruisce iconografie che illustrano il suo viaggiare tra i mondi della coscienza collettiva, in una sorta di misticismo pagano, di laica liturgia dove l'arte è il sacrificio cui immolare l'opera, opera d'arte come agnello sacrificale, in cui l'artista/mago impone la «propria» liturgia, il proprio «fare». Politici e dittici, mantelli e scudi. Come presi da una iconografia di affresco medioevale, da un corteo dipinto dai Salimbeni in Urbino o in un quadro di Gentile, si ripete l'abbondanza della immaginazione, la esuberanza dell'idea che crescendo su se stessa elabora l'albero della sapienza e getta luci e frutti a cui attingere per il sostentamento della nostra persona. Ferite e legami, chiodi e cera indurita, colori ferrigni, ceruli, freddi, scaldati con pelle di cuoio ad accerchiare e a scomporre spazi pittorici sulla superficie della tridimensionalità. Carotti ci invita ad un vedere che attraversando i secoli, rincorre archetipi che sono la radice del nostro essere: la violenza del vivere, la ritualità del «fare», l'idealità della concezione, la comunicabilità del parlare. La sua scultura, non a caso, parla soprattutto per rilievo, per superficie. Si mette di fronte allo sguardo. Non si lascia vedere di dietro: non c'è tridimensionalità afferrabile, c'è come in pittura la «finzione» della corposità, della spazialità totalizzante. Una scultura pittura, che azzeri concettualmente lo stile e recupera la pittoricità della scultura, per immergerci in uno spazio che è uno spazio-tempo, relativistico. In questo relativismo — in senso fisico-scientifico — ecco riemergere il sapore del mito, della icona poggiata nella composizione da trittico o polittico. E allora nel futuro di questo presente, si ripete la druida cerimonia della rugiada in mattino presto rubata al bosco, che il torace si riempie di fresca area ossigenata dai sempriverdi, e ripropone un mito che il sociale e l'attualità hanno sepolto da tempo. In questa sfasatura anacronistica — nel senso del porsi «fuori» dal contesto — si intravede un'inattualità di sapore nicciano, nella riproposta dell'artista come Eroe, mettendo in sordina il rimbandiano Veggente, capace di «vedere», e quindi di capire, la barchetta a naufragare nella sterilità del Presente.

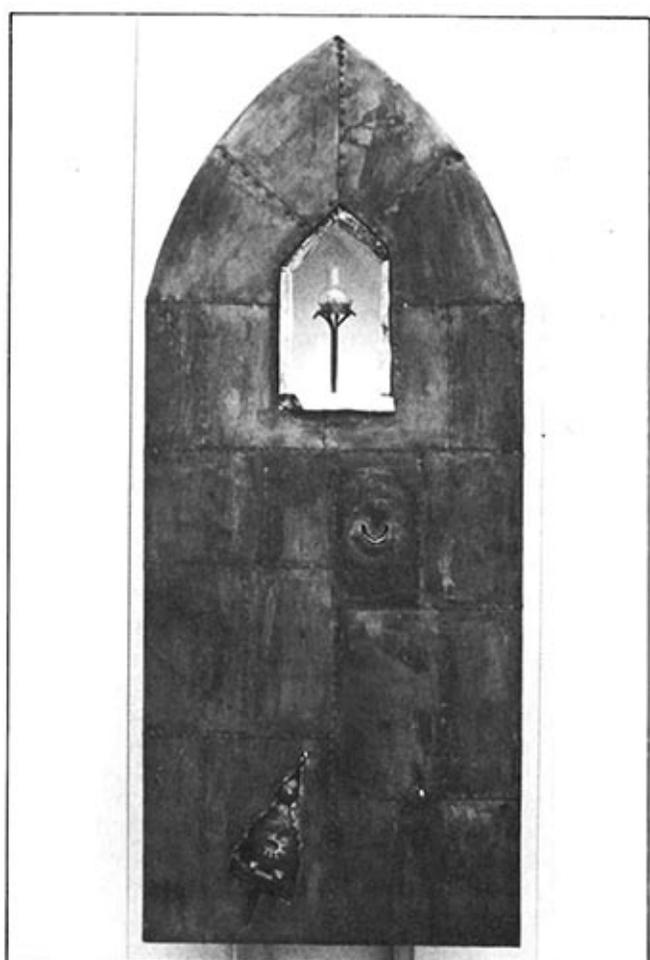


1

2



3



4

Entrare dentro la logica dello spazio è entrare negli itinerari invisibili che si dispongono tra il vuoto e il pieno, tra la sperimentazione e la contenenza, tra l'apparire e il nascondersi. Ricezione ed espulsione: penetrazione sapienziale dello spazio che significa possesso intellettuale delle forme con cui si «presenta» lo spazio.

Andrea Cascella è tutto dentro tale «logica» dello spazio. Una dimensione spaziale in cui si ritrova anche il ritmo del tempo, meglio: che il tempo azzera «in sé», al proprio disporsi — della dimensione spaziale — la dimensione temporale. Uno spazio vorace di spazio, ben diverso dalla geometrizzazione dello spazio e dalla dimensione spazio-temporale che muove dalle geometrie non-euclidee e quindi dallo spazio-tempo relativistico. Cascella entra dentro lo spazio, ne fa proprie le leggi di «ordine» e come uno speleologo ne riporta alla luce, alla «evidenza» del nostro vedere, i «reperti» e «frammenti» che testimoniano «quella» realtà, «quella» dimensione, in cui tutti siamo incastrati ma che tutti ignoriamo. L'artista non può vivere «senza» ascolto e conoscenza. Nel libero giuoco di immaginazione e intelletto, kantianamente, Cascella carpisce i «segreti» dello spazio e li «pietrifica» nella materia. Il forgiare la materia, il modellare il marmo, il lucidarlo, l'inventare — e l'invenzione — delle forme, produce, tecnicamente produce, la forma spaziale «carpita allo spazio». La libertà del creativo si identifica, nell'opera, con la realtà oggettiva in cui lo spazio si dispone, in cui lo spazio vive e regola l'esistente. Come una lingua che fa parlare la coscienza — invece che la coscienza «parli» la lingua —, ecco che Cascella produce la identificazione: l'incontro dello spazio «che fa vivere» e che «contiene», con lo spazio «che è vissuto», che «è contenuto». Tra l'esistente e l'esistito, tra ciò che è localizzato e ciò che viene localizzato, Cascella «non sceglie», ma regola e ordina, «legifera» la unicità del vissuto. Kantianamente l'io penso si propone «ordinatore» di un gioco che chiama in causa fenomenicità e «cosa in sé», apparenza e concretezza empirica, idealità e percezione: spazio e vita, vuoto e pieno, maschile e femminile. In questa «realtà» contestuale, trova «origine» la produzione artistica di Cascella.

Quindi, quando Carandente di Andrea Cascella scrive: «Le sue opere in marmo o in pietra, aspirano a una forma bloccata e monumentale, nascono da un'ispirazione serena, da una visione olimpica della vita, che tende a costruire nella civiltà della distruzione e dell'angoscia, l'ordine armonico e una nuova mitologia di forme chiare e ideali», vuole dire, proprio, la intimità dell'origine da cui parte il processo ideativo in Cascella: la «chiarezza» e la «identità» delle forme, sono in Cascella la idealità kantiana di una «forma pura» a dettare il giudizio sintetico a priori: ovvero, a dettare la forma che costruisce, produce, immagi-

na, l'opera come opera che «ordina» lo spazio su e per l'ordine che intimamente costituisce lo spazio medesimo.

Si tratta per Cascella di «entrare» dentro lo spazio e di uscirne con il segreto della legge che ne regola la meccanica, che ne regola la esistenza, ed è «quel» segreto, «quell'ordine» che egli «riproduce», che ricostruisce, che ci pone innanzi, nella spazialità dell'opera, nella evidenza empirica della «forma messa in opera»: dell'arte predispesa in opera.

All'interno di questa idealistica condizione — ma nell'idealismo di Kant e non certo di Hegel —, fuoriescono tutte le varianti che dilungano il pensiero concreto di Cascella: che svolgono ovvero le produzioni «in» e «per» le opere.

Così Fagiolo può parlare del senso architettonico delle sculture di Cascella: «... forme levigate e scabre, spartite zone regolari con gli incastri intesi in senso architettonico», e Mario de Micheli può ben parlare di: «viva energia primaria che allaccia e incastra le sue pietre e i suoi marmi che pur senza offuscarla, ne smentisce la perfetta bellezza», e Carandente: «la loro cerebrale invenzione — delle opere — rivelano una sensualità senza ambigui involgimenti e una chiarezza non fredda, anzi ricca di sottintese suggestioni idealistiche».

Un idealismo, una «capacità costruttiva», una sensazione di edificazione «architettonica», che convergono nel segreto intimo della ideazione di Cascella: ovvero nella messa «in forma» della idea di spazio: idea «costruita» sulla verifica empirica «decisa» aprioristicamente dall'intelletto, nel «libero» giuoco della immaginazione. Quindi: Intelletto, Io penso, sensibilità, immaginazione: capacità tecnica di «forgiare» la materia alle discendenze della «forma». In questo senso Cascella non può che apparire, nella opera, che «architettonico», ma nel senso del «grande architetto», nel senso della metafora umanistica dell'artista intellettuale che «crea» lontano dalla matericità, che si accovaccia dentro lo spazio morbido della riflessione intellettuale e quindi nella «idea» immaginata e permeata di sensibilità, ecco che «deposita» la concretezza dell'empirico: i materiali usati per «rivestire» la idea di spazio e «rendercela evidente». In questo processo ideativo, addirittura Cascella potrebbe «non mettere in opera» la idealità dello spazio «raggiunto». Ma allora «cadrebbe» nel fare tautologico del neo-concettuale «freddo», nella ricerca azzerrata sulla ricerca. Cascella ha invece bisogno di costruire, di «vedere», ha bisogno sensualmente delle materiche forme che sono le ideali forme immaginate, ovvero, come si diceva, che sono le forme carpite alle forme, lo spazio rivoltato nella «sua interna» logica di spazio. Lo spazio ha una sua vita, un suo interno ordine/disordine. Cascella nel ricostruire l'ordine/disordine, facendo «vivere» lo spazio dal di dentro della propria condizione di idealità/

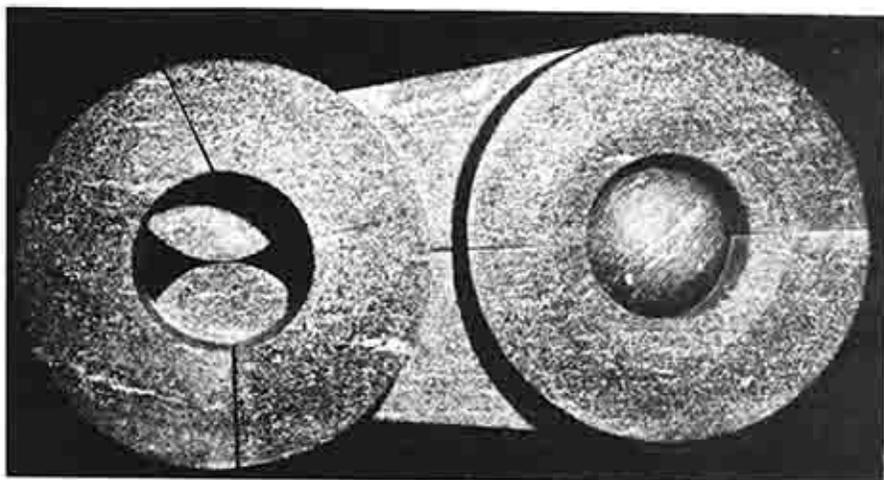
matericità. Scanzando il cerebralismo intellettualistico, il suo procedere intellettuale è il mettere in pulizia ed in eleganza l'arruffato avvolgersi della vita, delle esistenze degli spazi. Evitando la fredda operazione concettuale, evita anche, Cascella, la messa in «organicità», in «materialità» delle forme che vivono. Da questo armonico disporsi delle forme, da questo elegante, predisporre delle simmetrie e delle specifiche caratterizzazioni «formali», ecco nascere quella poetica degli «incastri» a cui tutta una critica si è rifatta. Gli «incastri» di Cascella sono una diretta diramazione dell'assunto poetico che lo predispone alla messa in evidenza della «legge» che regola l'esistente della spazialità. Entrare dentro lo spazio significa far proprie le leggi ordinarie dello spazio, e quindi «seguire» i disegni di questo 'ordinamento', seguire e riportare la idealità della tramatura, dell'ordito con cui si dispone lo spazio in dimensione spaziale. «L'oggetto-opera» è una unicità ideale della tramatura, della spazialità rivoltata dalla evidenza apparente alla realtà della invisibile «legge»: scultura come icona: come «immagine» laicamente religiosa, idealistica, che coglie il bello e quindi giunge al «sublime» per farci percepire attraverso l'empirico ciò che è «in sé», che all'empirico non cede nulla. Nella quadratura della circonferenza, Cascella riesce a farci percepire la idealità, l'ordito, la spazialità dello spazio. Così le sue forme possono essere anche viste e colte come «riduzioni» di forme: ma nulla di più lontano che dal minimalismo, sono queste forme. Infatti la intenzionalità minimalista «riduce» a «forma» di geometrizzazione spaziale la realtà intera. Cascella invece parte dalla spazialità del tutto, di tutti i reali, per arrivare alla unicità della forma, a cui tutto si conviene. L'opera di Cascella non riduce, ma informa, non stringe in concettualismo ma rompe nella idealità carpita: è l'intelletto che scopre la Legge della esistenza dello spazio.

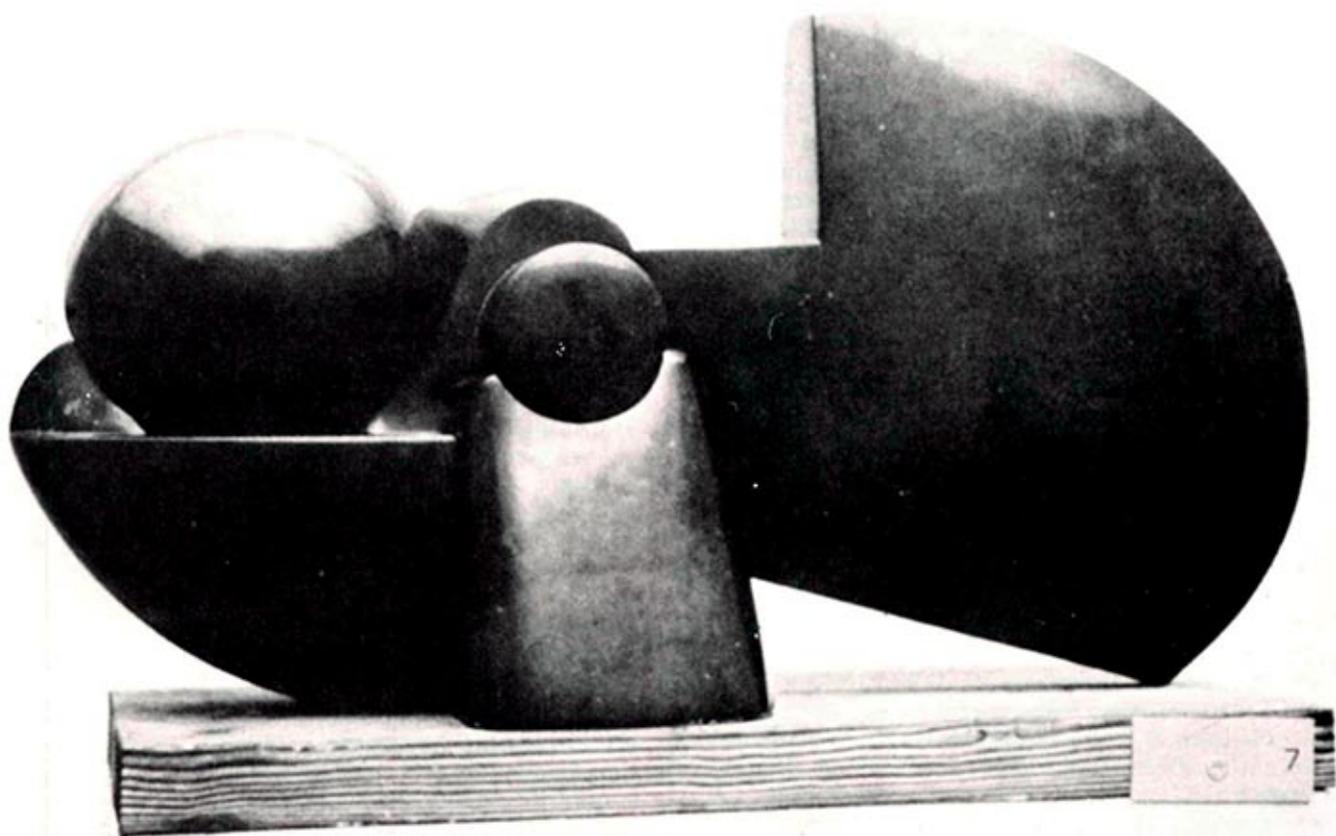
Nella valenza maschile e femminile, Cascella fa adombrare metafore da analisi psicoanalitiche, alle proprie forme incastrate. Ma anche qui l'artista si mantiene sempre «al di là» — o, «al di qua» —. Si mantiene sempre sospeso, distante. La sua epicità consiste nella epicità dell'intelletto, nel raggiungimento del sogno illuministico di una

Dea Ragione «genera i mostri» del positivismo materialistico, ed ecco allora la coscienza culturale della attualità epistemologica del pensiero, che lo riconduce alla razionalità kantiana, là dove si «comprende» si somma a intelletto, immaginazione, sensibilità, dove si tenta di carpire il caldo sapore di una vita che pulsa, nel segreto cristallo della propria ordinatrice legge, che non il freddo geometrismo, che conduce alla ideologia del costruttivismo, all'azzeramento tautologico, che conduce al riduzionismo cerebrale.

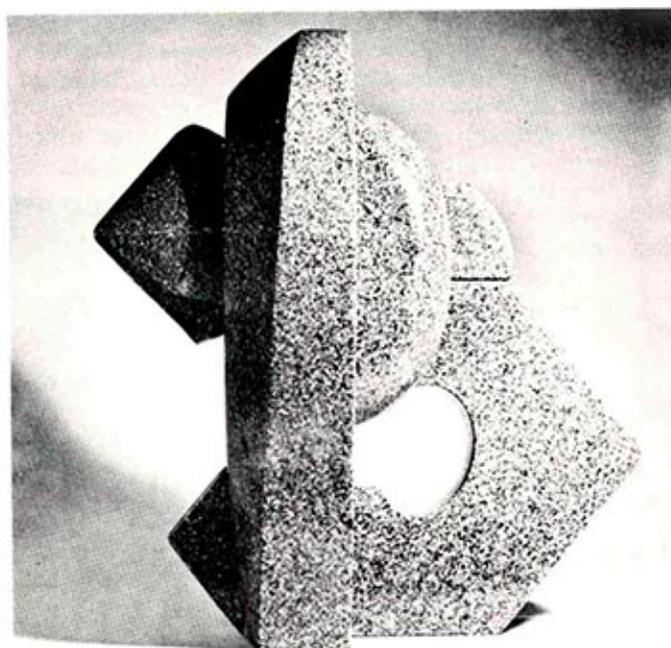
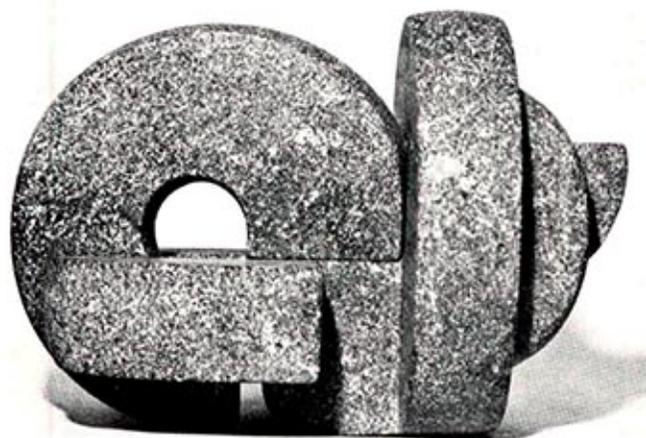
Scultura «aristocratica» è stato detto (M. de Michel: «un artista che fa il suo mestiere con distaccata e aristocratica perizia»); aristocratica nella melanconia della elaborazione, nella coscienza della solitudine in cui ricade la ricerca artistica, nella tragedia «fredda» in cui ricade la mefistotelica ricerca/lotta per «carpire» il segreto che regola l'esistenza dello spazio: perché la scultura è spazialità realizzata: è l'esistenza spaziale della esistenza. Cascella quindi non può che non essere un artista intellettuale — ma cerebralistico, neoconcettualistico, minimalista-riduzionista —, non può che essere un artista melanconico — ma non triste, non organicista, non romantico —, non può non essere che produttore di incastri — che compenetrano metafore genitalistiche, vitalistiche —, che scultore di forme spaziali — senza cedere a spazialismi formalistici e retorici, senza cadere nella ripetitività dell'assunto cercato —. Cascella è uno scultore intellettuale, di un idealismo kantiano «inattuale», quindi tendente al solitario cammino che può anche apparire aristocratico: ma la ricerca che vuole organizzare verità a bellezza, scansa le cronache e le retoriche epistemologiche che fondano la terra dove fare germogliare i fiori della sensibilità e gli odori delle zolle ricche di vita.

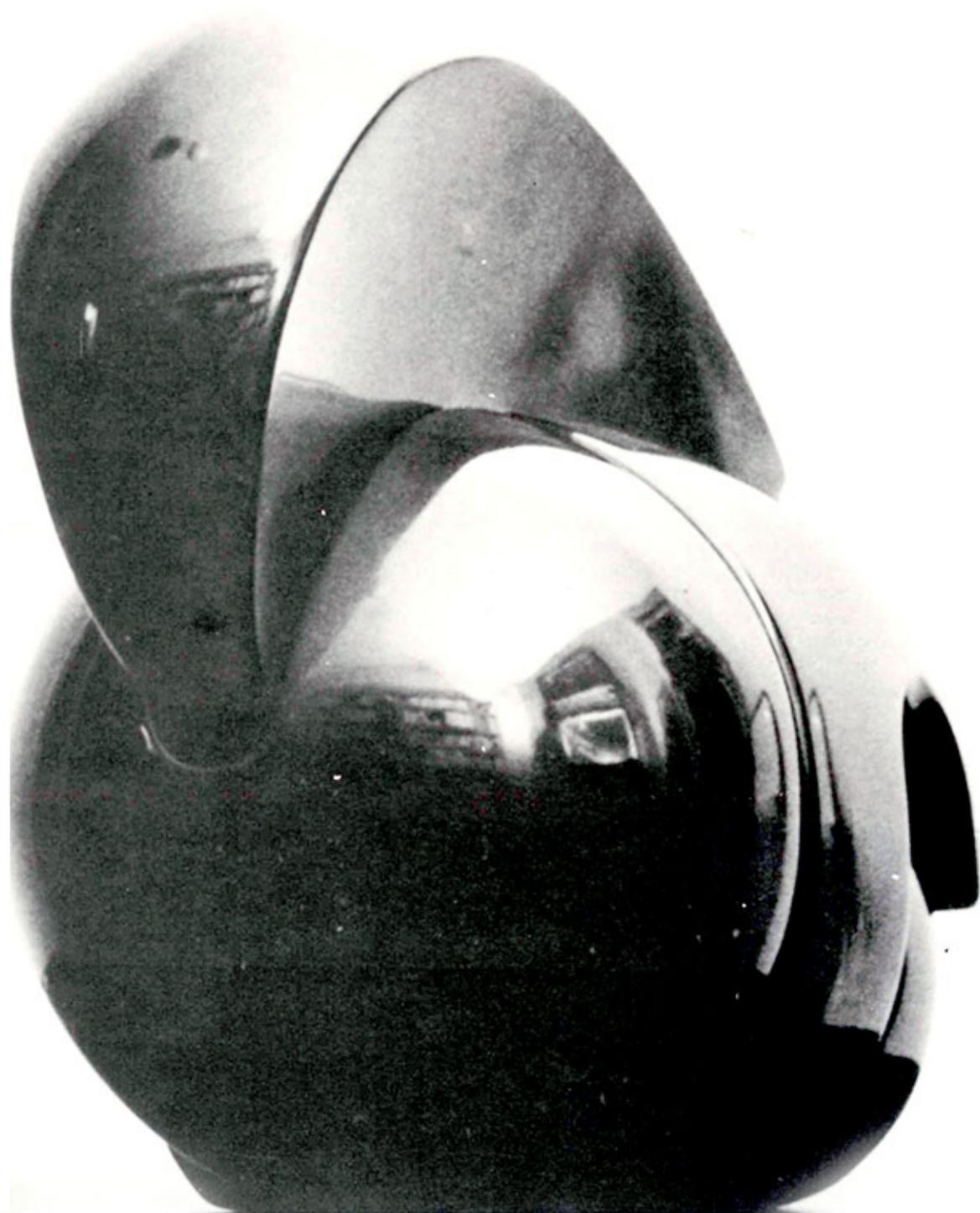
Dalla produzione in ceramica alla produzione elegantissima della pratica marmorea, da Pescara a Roma a Milano, Andrea Cascella disegna un itinerario biografico che è un itinerario intellettuale: una «ricerca senza fine» che in tangenza con lo spazialismo e l'astrattismo milanese, l'epicità della terra di origine, la cultura del barocco romano; produce la sintesi originalissima di una ricerca che vuole coniugare Bellezza a Verità.





1





«La pietra è l'osso del mondo». Questa affermazione di Pietro Cascella è una dichiarazione di poetica. La perentoria affermazione decide una immagine: la pietra come «elemento» artistico della Natura in quanto «spazio» edificato. Lavorare la pietra allora è entrare nella meccanica che regola la vita della natura, è far parte del respiro dell'universo, è sentirsi creatura tra le creature. Il creatore-artista, con umiltà si «sottomette» alla Creazione Immensa, e in una pratica di laica religiosità recupera i «miti» e le immagini archetipiche viventi nella corallità del creato.

Cascella unisce a questo sguardo che «ama» la Natura, e cerca primariamente di «farla propria», unisce la dimensione Storica del vissuto: di ciò che l'uomo «produce», che costruisce vivendo insieme. Per cui dopo essere entrato nella meccanica con cui si regola la natura, ecco che entra nella meccanica con cui si gestisce l'uomo, coralmente, generazionalmente. Storia e natura sono la dualità con cui Cascella edifica le proprie immagini, in un atteggiamento corale-epico che implica una forte coscienza civica-morale, che denota attenzione ai temi «forti» della pace e della libertà, della giustizia. Impegno civico attraverso la ricerca linguistica, attraverso il «sentire» poetico-artistico. In questo senso la sua scultura è «pietra-osso» è tentativo di farsi midollo del corpo del Mondo: Mondo come unità di Natura e Storia, quindi Mondo come Mondo dell'Uomo. La scultura di Cascella è una pratica di umanesimo, inglobante il respiro dell'Universo e la corallità della Storia. La sua scultura è un «osso».

Iniziato alla pittura anche per pratica paterna, introdotto con il fratello Andrea alla ceramica, Pietro Cascella presto scopre la propria «origine»: il mondo contadino, naturale — non naturalistico — l'Abbruzzo, la Maiella, e inizia la «meccanica» dell'incastro, con suo fratello Andrea, dove le pietre, il marmo, si legano in una continuità «segnica» che ingloba immagine a immagine, in una catena di rosario, in una sintassi che parla la lingua della serialità «organica». Non si tratta infatti di «ripetere» cerebralmente, bensì proprio di assecondare la materia, di lasciarla integra in sé eppure di collegarla ad altra materia altrettanto integra in sé. Da ciò il concreto «rispetto» per la materia, rispetto come assecondamento, come rispetto al già disposto dalla Natura, dalle forme di natura, e l'essere, nel «qui» per «ripetere» il già detto, dalla natura. Afferma infatti Pietro Cascella, alla domanda: «Ti senti uno scultore antico»? rispose: «Io sì, certo! Anzi non voglio inventare proprio niente». Un'altra affermazione di poetica: il non volere «inventare niente» è l'essere tutto dentro il già dato della natura che in quanto legge suprema della creatività, comporta, per chi vi è in sintonia, per chi è capace ad entrare «dentro» la natura e quindi dentro la «sua» legge; comporta l'essere «creatori». Diverso dal «genio

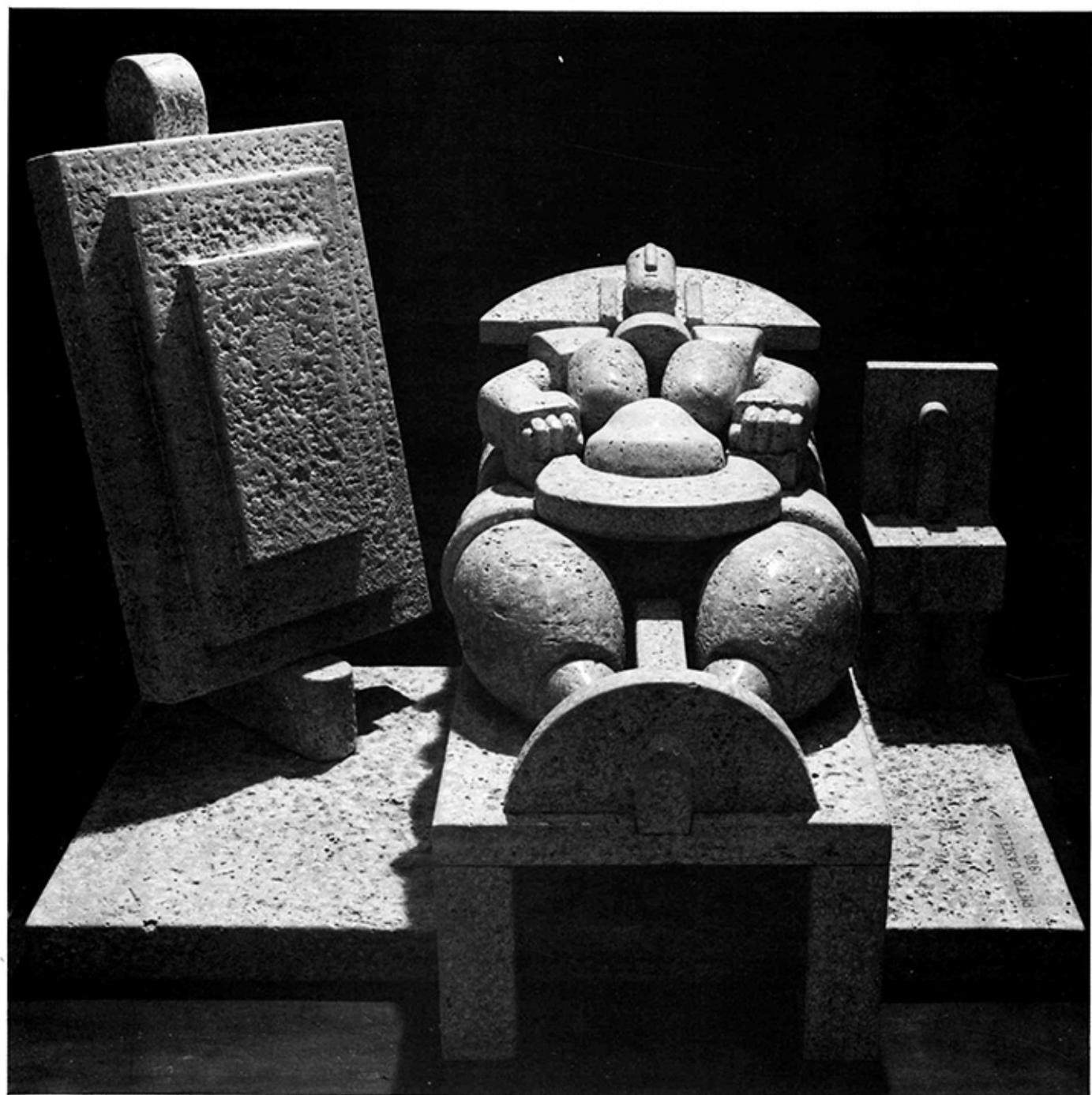
professionista»: ovvero dalla ricerca per la ricerca, del volere a tutti i costi «rinnovare» a tutti i costi ed in ogni modo volere essere «nuovi»: contro il conservatorismo del nuovo a tutti i modi, Cascella oppone la classicità dell'antico in quanto già definito dalla regolarità del disporsi della natura con la Storia: della natura-storia come dimensioni tempo-spaziali, dimensioni dell'umano esistere: e si ritorna, così, all'umanesimo dichiarato civico, di Pietro Cascella.

Bisogna ristabilire un ordine «natura» in sintonia con un ordine «storia»: un ordine che sia equilibrio del creato: armonia di un bosco che sintetizza creature piccolissime e alberi giganteschi, sassi e montagne, nuvole e acque. In questa armonia ricreata, Cascella individua varianti iconografiche che lo riportano sempre al «sapere» dell'umana condizione.

Il Monumento per Auschwitz, eseguito con la collaborazione del fratello Andrea e l'architetto Lafuente, in prima versione, e poi realizzato da solo, è un luogo dove lo spazio si fa memoria storica, silenzio meditativo e angosciante, di ammonimento, di speranza. Il Monumento per il martirio del popolo polacco e degli altri popoli, è una direzionalità storica che si allarga a «visione d'occhio», un entrare dentro i secoli e un riuscirne sazi di significati, nell'alternarsi delle vicende recuperate e immesse dentro le «forme» delle pietre. Il Monumento a Mazzini è un intervento-ambiente, un ricordare come quotidianità, un entrare dentro il quotidiano con la velocità dell'immediatezza: un riscontro etico-morale sul vissuto urbano.

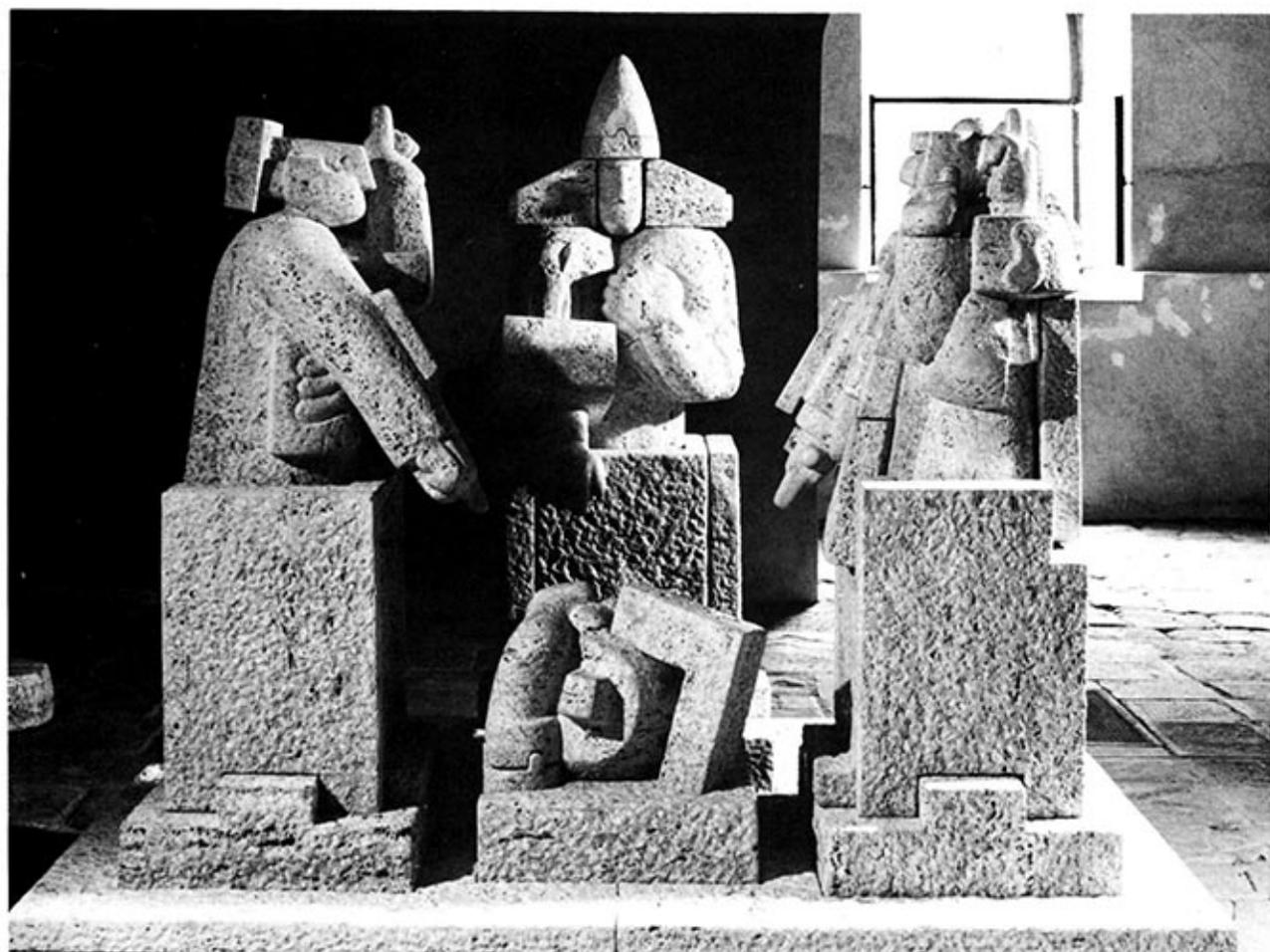
«Fontana degli sposi», «Nascita», «Viaggio», «Obelisco», sono tra le varie e ricche figure di una iconografia, tra gli anni tardi del decennio settanta e i primi dell'ottanta, «Per Archimede», «Spazio per incontri», «Agguato», «La stanza», «Campo di grano»; iconografie che recuperano il senso ancestrale del creato, della storia, in cui i riferimenti alla figurazione precolombiana si mischia a riferimenti eleganti della cultura preromana, in una essenzialità formale che lascia respirare e mettere in evidenza la «forza» ed «energia» della materia: travertino e marmo. Il travertino si fa materia da lavorare e materia che lavora: da plasmare e da lasciarsi plasmare. La sua presenza detta il senso del prato, della nascita, le immagini hanno il respiro dell'arcaico, potente disporsi «per la prima volta» sul volto della vita, delle immagini di un immaginario collettivo, che fa crescere il discorso di antropologia generale, a riassumere il valore e la qualificazione della ricerca linguistica come «ripetizione» della creatività di Natura e di Storia, in una visione epica del vivere che chiede all'artista e a qualsiasi cittadino della vita di essere soggetto creativo votato a un futuro che abbia la forza e la grandezza, la verità e la bellezza, di una origine, di una rinnovata condizione di origine: Alfa.







3



4



Lo spazio della scultura è la meccanica della tridimensionalità, la canonica capacità di abbracciare e perimetrare il «vuoto» e tradurlo in «pieno».

Ceroli, tra i protagonisti dell'arte degli ultimi decenni, ha ritagliato il vuoto dello spazio per caputarlo davanti al nostro vedere, come corpo dello spazio, solidificazione del vuoto, della superficie, della bidimensionalità. Operazione concettuale, intellettuale, calata nella materialità calda del legno e della sua lavorazione. Operazione che «calcola» e «produce progetto», in cui l'opera «è preparata» per mettersi in mostra. Ideazione progettuale che nel passaggio tra idealità e resa esperienziale, si produce e riproduce in un circuito di procedimento fattuale, di pratica artistica, che traduce quella prioritaria condizione progettuale, intellettuale, in pratica artistica, manualità artigianale, sapienza compositiva e rigore di esperienza: ad inglobare l'uso capacissimo dei legni, delle colle, dei coloranti e dei coprenti. Pratica artistica e idealità progettuale: senza cedere alle avvisaglie di un'arte «programmata», senza cedere ad un concettualismo rigoroso e freddo, senza cadere nelle suggestioni emozionanti di una artigianalità ideologizzata. Ceroli si è sempre posto in un atteggiamento veritiero alla coerenza della propria poetica, sempre pronto e sensibile alle suggestioni culturali dell'arte che si risolve, unificando nella specificità dell'opera il dualismo — che quindi si smaterializza — di artigianato sapiente e idealità concettuale.

Si potrebbe affermare, a riassumere l'opera di Ceroli in prospettiva della attualità di questa metà di anni ottanta, si potrebbe affermare che Ceroli è un antesignano di questa attualità, che vedendo il ritorno alla iconografia attraverso la pittura e la scultura dopo l'azzeramento tautologico della ricerca per la ricerca, del neoconcettuale degli anni sessanta-settanta; fa nascere, in questo ritorno all'opera di questi anni in attualità, il bisogno della pratica artistica finalizzata alla oggettualità dell'opera, e quindi alla ripresa di specifici linguistici e tecnici. Si tratta ovvero di una pratica artistica finalizzata alla «opera», alla messa in opera dell'arte che si esprime, che si sperimenta. In questo senso le «installazioni» di Pistoletto, Merz, Mattiacci, costituiscono delle varianti, in quegli anni tardo sessanta, di una concettualizzazione degli spazi, delle spazialità dell'opera d'arte. Gli «specchi», le «cere», i «tubi», sono sempre e comunque delle operazioni concettuali che inglobano «programmaticamente» lo spettatore, come se la installazione si traducesse in luogo di teatro. Invece Ceroli ha sempre mantenuto, anche in sculture complesse come «La Cina», «Cassa Sistina», «Centoucelli», «Squilibrio», ha sempre mantenuto «fede» alla materialità, alla artigianalità del suo operato, e quando ha costruito uno spazio scenografico lo ha costruito su un palco — con

Ronconi ad esempio — o per lo spazio filmico — con Patroni Griffi —. Quindi un artista che «da sempre» è attento allo specifico della pratica artistica, e il «ripristino di iconografia» trova Ceroli pronto alla verifica con la propria sensibilità.

Maurizio Calvesi ha scritto: «Di Ceroli, apparve subito entusiasmante e ricco di prospettive il connubio di tre principali elementi. La materia grezza (vitale, respirante, calda, ma non aulica: al contrario, dimessa). Il rigore formale; non esibito né «distratto» (ovvero programmatico) eppure nitido e serrato, perfetto. L'iconografia, quotidiana, accessibile, demitizzante, disinvolta: espressiva di quella dimestichezza con le persone e le cose, che era però anche dimestichezza con l'arte e la sua storia, storia resa a sua volta accessibile nel rivivere, attraverso quella materia innocente e artigianale, stilemi plastici e prototipi: prototipi dell'arte diventavano così intercambiabili, a livello di vita e di uso, con altri, più correnti, prototipi e modelli».

Ceroli è stato sempre attratto da una «classicità» riposante nel quotidiano: non una forma della «citazione» e né del rimando; proprio, invece, un «prendere» e portare in attualità, nell'oggi che vive: a provocare uno spaesamento, un corto circuito, una «scossa» salutare a fare riflettere e a fare entrare dentro i meccanismi della cultura figurativa.

La predisposizione alla medianità, tra storia e contemporaneità, è una delle prerogative del fare arte di Mario Ceroli.

Il pino di Tussia è il morbido marmo in cui si rinnova l'arte di dare spazio e corposità alle immagini e ai pensieri: ai *pensieri concreti*. E invece di porre materia nello spazio, Ceroli si è presentato come colui che *ritaglia* il vuoto nello spazio, ovvero, che *fa vuoto* attorno allo spazio. Le sue figure sono disegni di linee tracciate senza levar punta di matita dal *foglio*: il vuoto e il pieno il fuori e il dentro, ribaltano copernicamente il locus dal locatum.

Ceroli passa da una dichiarazione di intenti, nei primi anni sessanta, con la *Casa Piper e Scala. Adamo ed Eva*, alla ridefinizione di un minimal che si può definire *biologico*: la Cina, Fila, Ultima Cena: dove la tematica trattata è racchiusa nella sintassi geometrica del Minimal ma ammorbidita e intenerita da un biologico respiro delle forme predisposte all'elemento geometrico. La *Cassa Sistina* introduce alla rivisitazione e alla *attuazione* delle tematiche storiche dell'arte, senza per questo farsi *citazione* o verifica problematica: è un naturale predisporre a quel *riferirsi* costante, in Ceroli, alla cultura dell'Umanesimo, che esploderà di lì a poco nella scultura-scena, spazio architettonico vero e proprio: dai marchingegni del Pacioli — a stuzzicare ancora il minimal — agli allestimenti per *Riccardo III* e all'*Orlando Furioso*: la «scenografia come protagonista e non come spazio allu-

sivo» dirà Brandi. Dieci anni dopo, nel '78, sarà la volta della *Battaglia* da Paolo Uccello. Se nel '67 si costruisce il *Mappacubo*, nel '69 esili ma ferme bandiere su stendardi a legno sbiancano un *Progetto per la Pace e per la Guerra*.

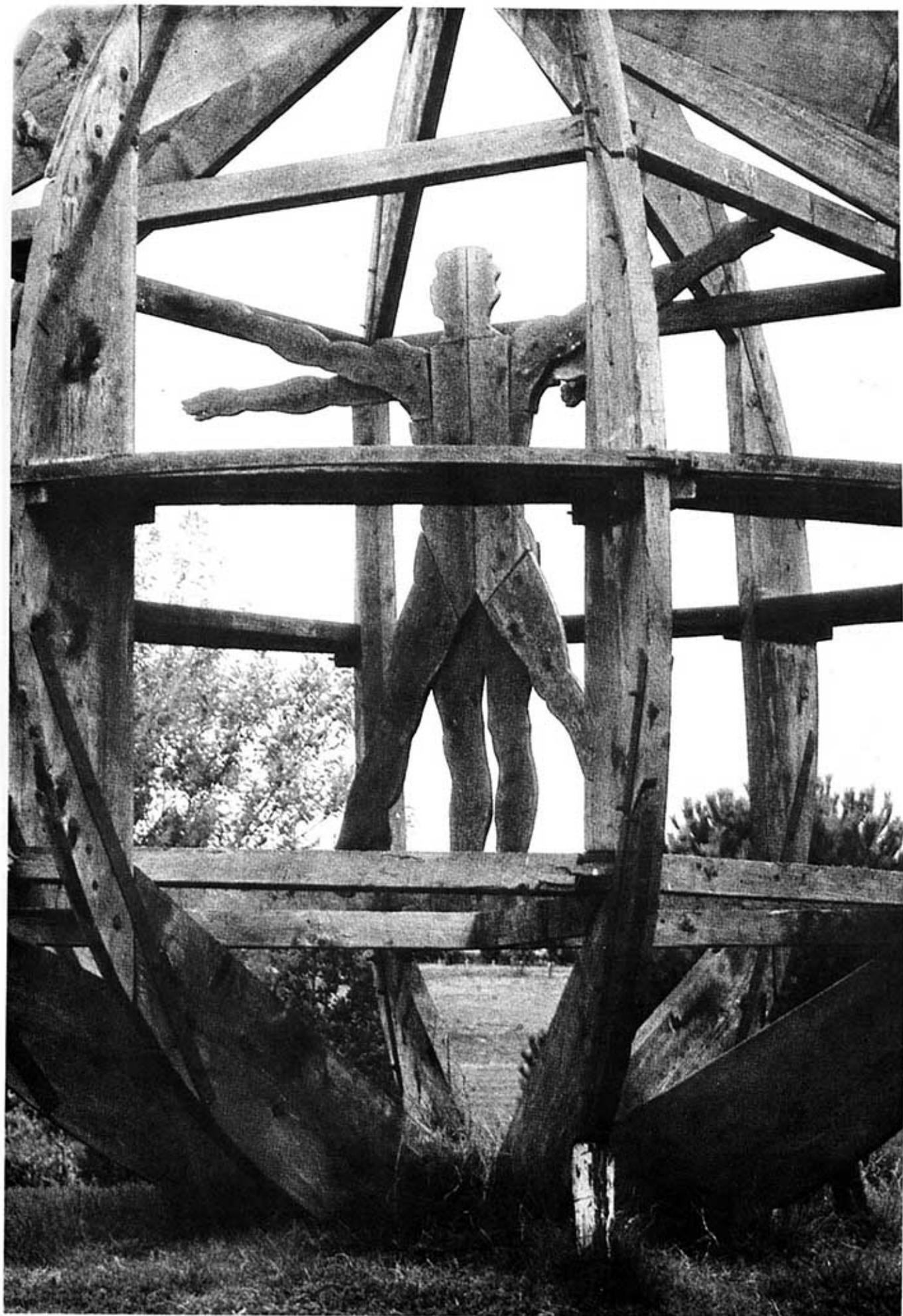
Con *l'Impositore delle leggi* e il *Non tene scapperai* nel '79, siamo ai prodromi della *Caduta degli angeli* ultimo complesso eseguito ed esposto. In questi angeli confluiscono elementi del pittoricismo in uso per la serie dei *Giorni e Notti* e per i *Bronzi di Riace*: tempere e inchiostri su legno a disegnare e dar corpo alle ombre e a fare il legno come supporto, dove il soggetto, i Bronzi ritrovati, ripropongono il feticismo della pop rivisitato con ironia e arguzia: la riflessione sul prototipo della bellezza classica diventa una argomentazione sulla riproducibilità illimitata nel sistema consumistico: una citazione problematica da *anni sessanta* in pieno *post modern*. Nella *Caduta degli angeli* ritroviamo anche le esperienze felici per *Addio Fratello Crudele* e per la *Norma*, per lo *Studio d'artista* come per l'allestimento della chiesa a Portorotondo: ovvero ritroviamo le capacità, sinteticamente riassunte, di rendere in scenografia l'elemento scolpito, il coinvolgimento forte di chi osserva per porlo al centro del luogo creato: uno spazio vitale e raccontato.

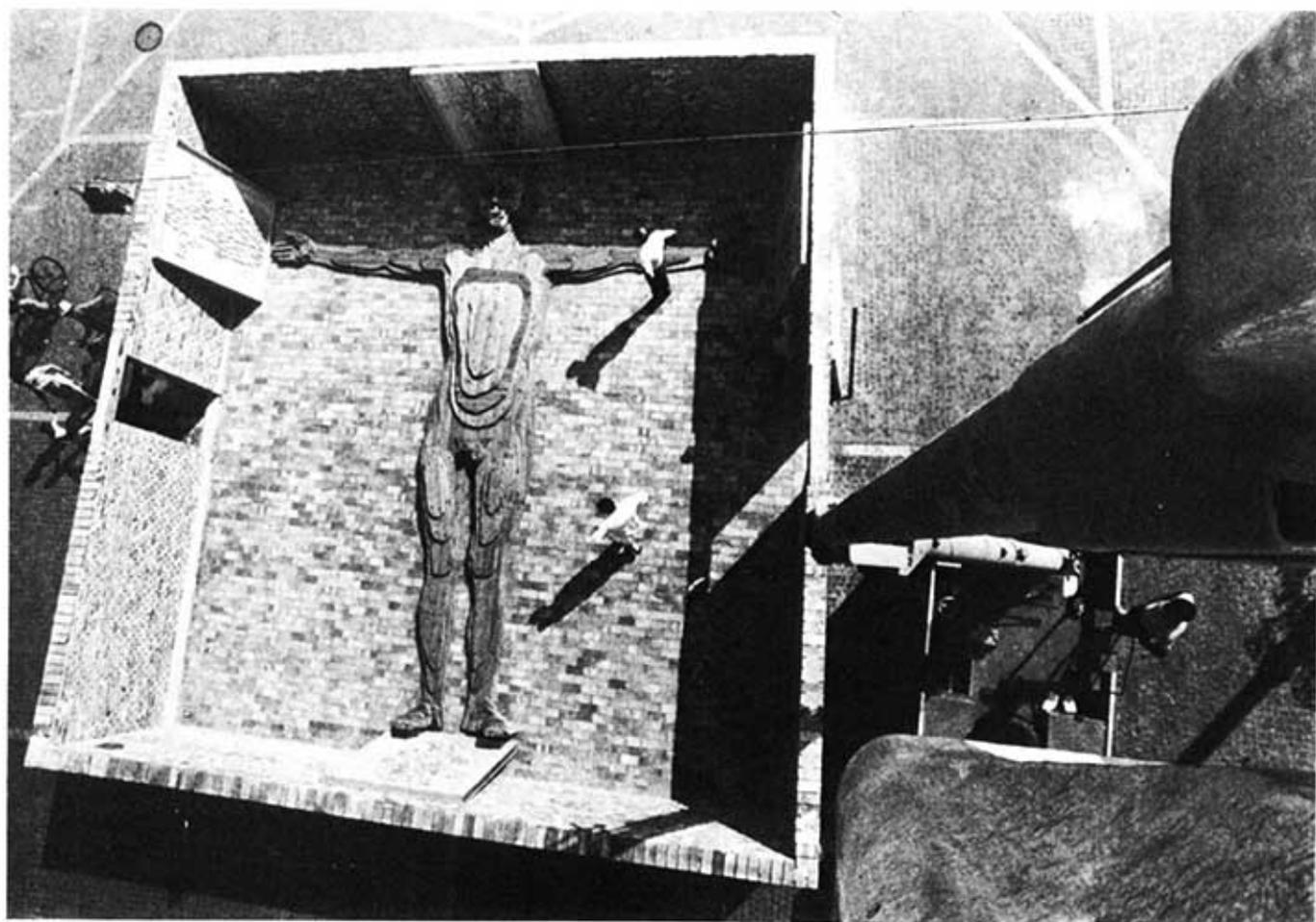
Nel gruppo, di là invece che dalla fermezza dei bronzi e dei legni che ripetono i Guerrieri di Riace oppure Andromaca ed Ettore in riferimento alla cultura figurativa di metafisica e citando Cagli; nel gruppo degli angeli caduti si assiste a una vivacità espressiva, ad un uso materico del colore, alla rivisitazione delle *Situazioni* di Vedova (moltissimi anni fa Ceroli dedicò a Burri una scultura ambiente). La sfera e la classidra, piedi in aria e ali spezzate, piani inclinati e verticali spezzate. Le linee forza si ripropongono come energie esplose, *crisi* di una meccanica da cui le leggi di natura sono stravolte.

Se la Natura indagata mette in evidenza i meccanismi e gli ingranaggi della propria legislazione interna, la Storia mette in evidenza le regole di una temporalità che spesso pietrifica e altre volte smaterializza il vissuto che si esprime nel corpo dell'individuo.

Natura e Storia, in Ceroli, sono unificate nella coscienza che, artisticamente e poeticamente, lo conducono alle soglie e quindi all'interno, della meccanica del «fare opera»: del disporre l'arte «in» opera.

Maurizio Calvesi, ha scritto una approfondita analisi dell'opera di Ceroli, che qui ancora si riprende: «Il Classicismo di Ceroli tuttavia, non è culturalmente assunto, ma reinventato nella sua essenza di semplicità, essenza che (come nel precedente di Burri, e anche di Morandi) non si esprime attraverso un'accumulazione di contenuti ma, al contrario, grazie ad una selezione di forme. È, vorrei ripetere, un discorso di forme, condotto con magistrale sapienza: e l'affacciarsi di «citazioni» da antichi maestri, mescolate con tanta naturalezza in un contesto di oggetti quotidiani (o di profili nei quali non è difficile riconoscere personaggi di tutti i giorni, amici e protagonisti di quel «circolo»), è come la prova del nove di un conto che torna con estrema naturalezza. Non tanto si tratta, in effetti, di «citazioni», quando di riferimenti spontanei, che non culturalizzano o intellettualizzano l'arte di Ceroli; semmai operano in senso inverso sull'arte del passato, interrompendo l'ostile soggezione verso una tradizione collocata fin là sull'altra sponda, la sponda rivale e mitica dell'«antico». Ceroli coglie così una continuità manuale del fare arte, dove il momento artigianale, da lui intensamente sottolineato nell'uso di una materia povera e artigianale per eccellenza, risalta come il momento della semplice verità dell'arte, il suo momento concreto, che concretamente genera la magia delle forme».

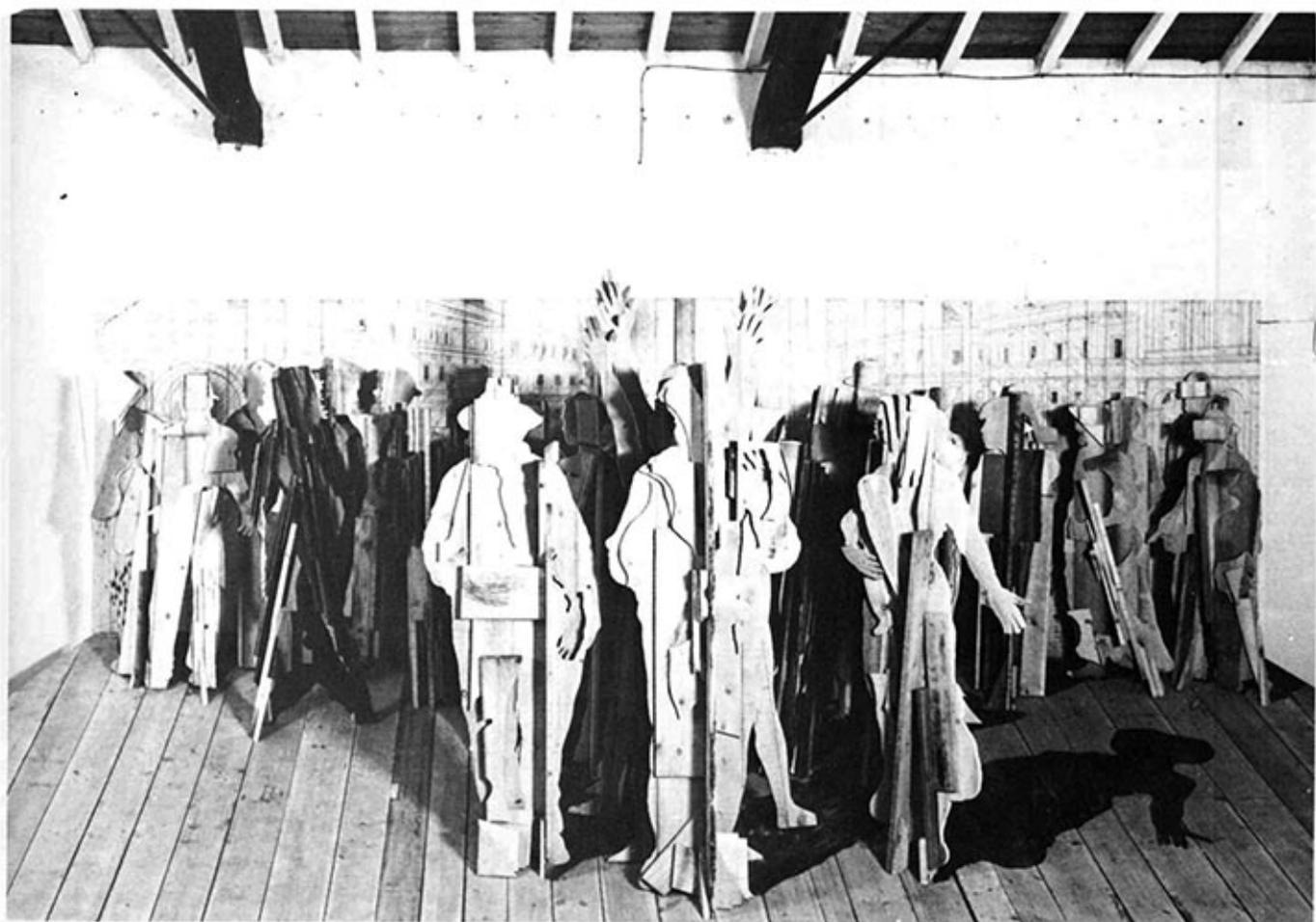




2



3



4



5

La scultura di ambiente richiede ampi spazi, ovvero richiede la onnivora insaziabile condizione della divorazione di spazi: aperti per essere rappresi nell'opera e, da questa, rigettati nel vuoto, che è compresenza insostituibile del «tutto», ovvero dello spazio come localizzazione della spazialità. Di Cesare oscilla tra il microcosmo della condizione miniaturistica, della oreficeria da cui proviene, e la condizione della scultura-ambiente. Con mediazioni appropriate di opera in opera, ovvero di oggettivazione dell'intuizione poetica nell'opera in arte, in sé.

Sulla scultura ambiente, in speciale maniera per quanto riguarda il «progetto 2 di una scultura vivibile per Gibellina», Massimo Carbone ha scritto: «Questo progetto prefigura più che una scultura nell'accezione classica, tradizionale e se vogliamo accademica del termine, un vero e proprio ambiente destinato quasi a scomparire nell'uso, a flettersi, senza interrompere sulle forme del paesaggio, e soprattutto a farsi partecipe della vita quotidiana della gente, stimolandone azioni, comportamenti, percorsi. I significati liberati da questo progetto non rimangono quindi ristretti alla mera percezione della forma, del materiale, ma si allargano ad attivare itinerari di senso che si ripercuotono nell'altro dell'arte, la vita. Posta la realizzazione nell'aperto — luogo d'origine della Scultura — induce a fare esperienza dello spazio nello stesso tempo in cui essa ne fa. I grandi piani digradanti (secondo un'altezza che di per sé prefigura il fatto di potersi sedere) e la massa di incastri plastici che aprono ed al contempo chiudono il blocco della forma, ricordano i grandi monumenti atzechi nella loro imponenza simbolica e maestosa. Riacciarsi alla Forma Mitica non ha però il significato né l'intento di imporre una struttura già preformata all'ammirazione passiva. Al contrario, la direzione è quella verso il recupero di questi vasti strati di senso archetipico che designano e caratterizzano l'uomo in quanto tale al di là del mutamento dei tempi storici. E la terra siciliana non può che essere il luogo migliore per misurarsi con la profondità delle radici ancestrali della testimonianza umana, della vita e del lavoro, della natura e della cultura».

Il Sole è la «forma» per eccellenza, nella valenza linguistica — la circonferenza — e simbolica — il calore, la vitalità, l'energia, il dominio, la mascolinità —. Il Sole è più volte «tema» nella iconografia di Di Cesare, è il rimando ancestrale alla terra di origine, alla mediterranea terra presocratica, dove riscoprire l'umanesimo pitagoreo, non di Eraclito — che Di Cesare tende più all'assoluto parminideo che al «divenire» del «tutto scorre» —; recuperando ancestrali cosmologie,

da Eudosso ad Apollonio, a Tolomeo, a Filolao, la linea di quel misticismo eliocentrico di cui si farà scientifico portatore il Copernico del «De Revolutionibus». Il Sole di Di Cesare è un punto fermo nello spazio, è il «luogo di non ritorno», è lo spazio localizzato, materializzato all'interno della spazialità vissuta nella propria suddivisione e scansioni cromatico-visualizzate. Da cui gli incastri, l'entrata dentro la materia — del materiale usato per la scultura ma anche se non soprattutto, del simbolo contenuto nella figura usata —, e svelare le linee che si intersecano, le diagonali incrociate, gli spicchi della sfera spezzata, scoprire dall'interno le componenti della spazialità volumetrica del cerchio, quindi della sfera: del Sole come «figura» rappresa nella materia-simbolo: della materia «del» simbolo.

La linea asciutta del suo lavorare, del suo usare la materia, è uno stilema di provenienza da Giò Pomodoro, così come anche dall'area neoconcettuale minimalista si può «ascoltare» il risveglio per l'attenzione della «forma» che riduce, che azzerà, che riconduce all'assolutezza della forma primigenia.

Ma mentre con il concettuale abbiamo un riduzionismo da processo cerebrale, intellettualistico, qui il Di Cesare ci introduce al «caldo» della elaborazione per accordi cromatico-simbolici. Cioè di andare per riduzione ma per ricercare la forma «pura» in quanto «simbolica», come direbbe Cassirer, per ricercare la «figura» che spiega la «origine», la «primigenia forma» del reale. E allora anche il Sole, la circonferenza-sfera, diventa una modalità «riduzionista» di un'ampio addirittura cosmologico discorso, che Di Cesare cerca di innescare sulle valenze di una lingua arrivante e industriosa su modalità di spazio-ambiente.

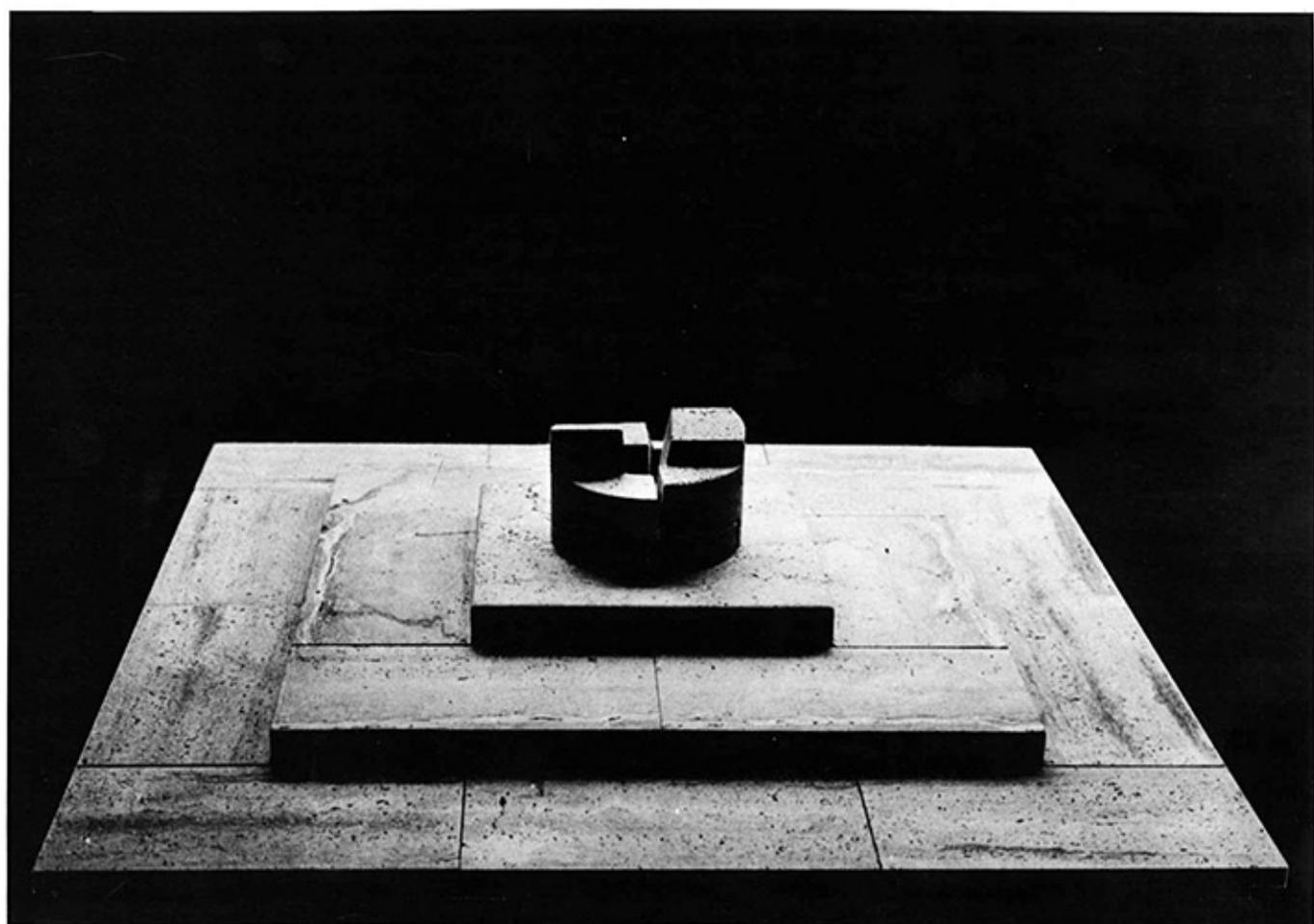
Come le «piazze» di Giò Pomodoro, così i «Templi» di Di Cesare si introducono alla «riabilitazione» dello spazio, al «riuso» dello spazio in quanto «vivibile». E vivibile in quanto, per Di Cesare, non ad un arredo di una piazza o di un ambiente, si tratta di arrivare, ma proprio alla ridefinizione dello spazio, a tramite l'uso della figura-simbolo, per ridefinire il luogo della vivibilità-viabilità, del vissuto, dell'esistente.

La geometria disegna figure macchinose, macchine «solari», si potrebbe ripetere con Colla, così come nella geometria delle forme si può rimandare a Brancusi, al grande maestro della scultura contemporanea. Di Cesare si immette nella ricerca della modernità perché vuole ricostruire la «antichità», perché il simbolo riposa in ogni animo che, quotidianamente, chiede a se stesso la dimensione epica di un Creato scandito tra il Sole e la Luna, tra la mascolinità e la femminilità, tra il giorno e la notte.

Ritmo di tempo, ritmo di figure, di stagioni, tempo di tempi: e la scultura ripete il mistero, il miracolo quotidiano di ritrovarci vivi, a guardare il Sole. E la Luna.



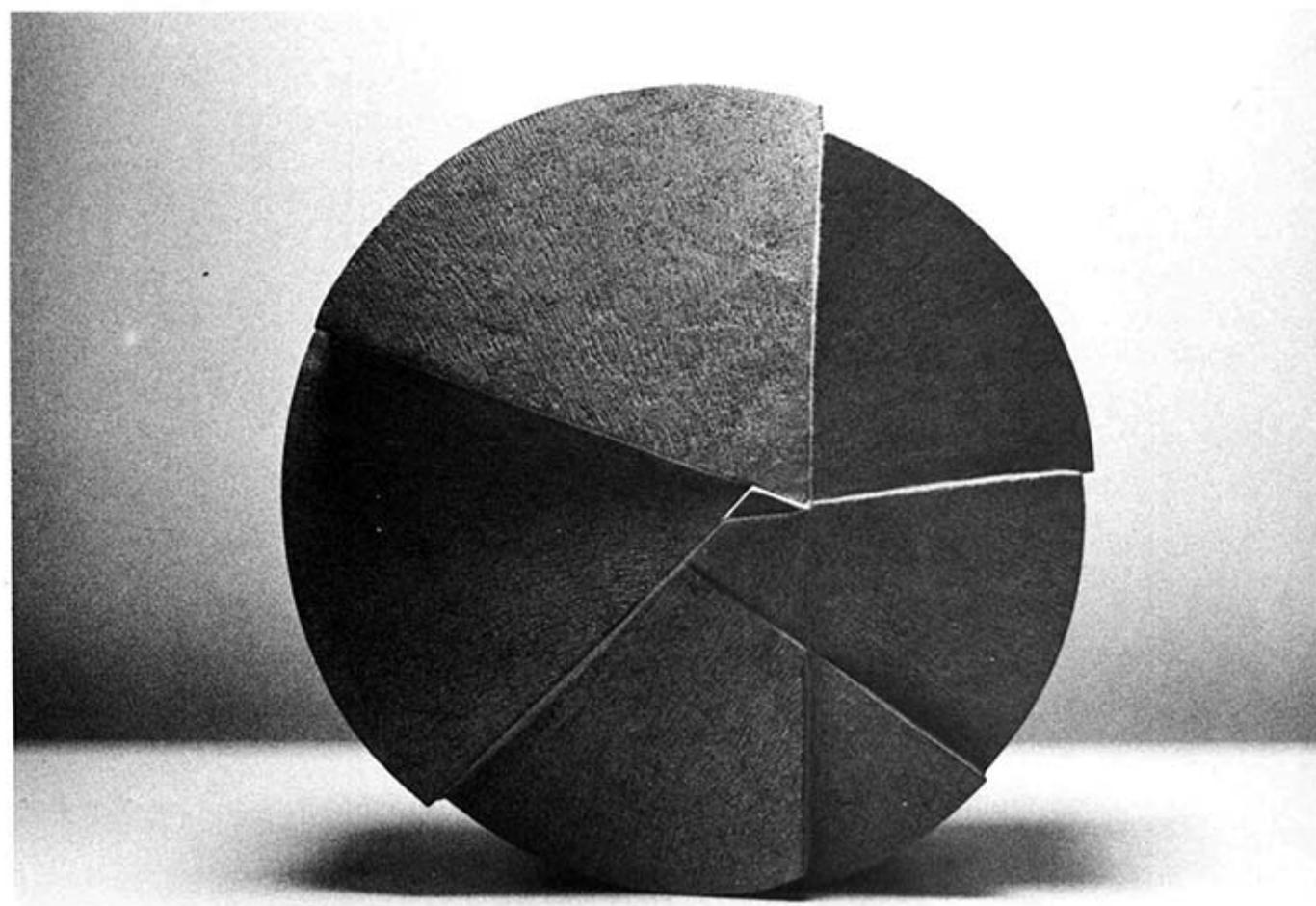
1



2



3



4

Bruno Munari ha ben delineato la sintassi con cui Forlivesi si è introdotta nella tematica della produzione artistica. Ha scritto Munari: «Modulata e strutturata, senza le caratteristiche delle forme statiche: base, altezza, larghezza, ma avente queste dimensioni in qualunque punto. In più è una forma strutturata e quindi combinabile con altre forme simili per cui ne nascono altre forme complesse variabili a loro volta secondo come si combinano, sempre a contatto, gli elementi base».

Mirella Forlivesi opera in questo senso e propone delle forme inedite che sono cellule moduli per la composizione a due o tre dimensioni.

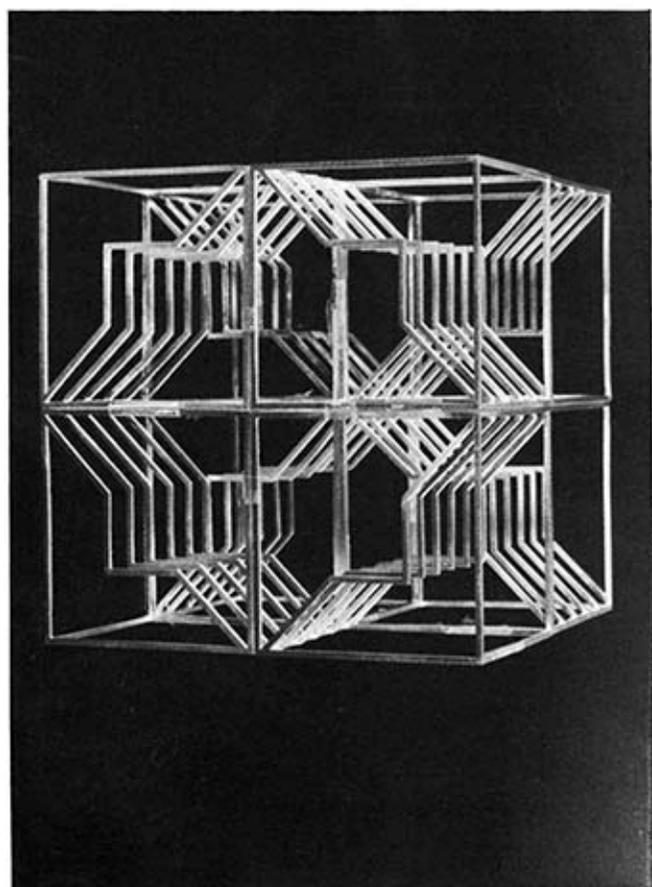
Le regole di scomposizione e ricomposizione da lei inventate, si applicano sulle tre forme basilari: quadrato, triangolo equilatero e cerchio. Da queste semplici forme ne nascono altre che sono combinabili tra uguali, perché la regola di scomposizione e ricomposizione è costruita su suddivisioni logiche degli elementi formativi delle forme basilari e cioè linee e superfici».

La «scomposizione e ricomposizione» modulare, a cui accennava Munari, si può anche ricollegare al clima neoconcettuale degli anni sessanta e settanta. Quando la riduzione della forma ad essenze primarie era la condizione del mini-malismo dei vari Morris. La scultura minimalista non a caso è la primaria situazione critica che apre al concettuale «freddo» o «caldo» diramantesi per i decenni chiusi tra '60-'70.

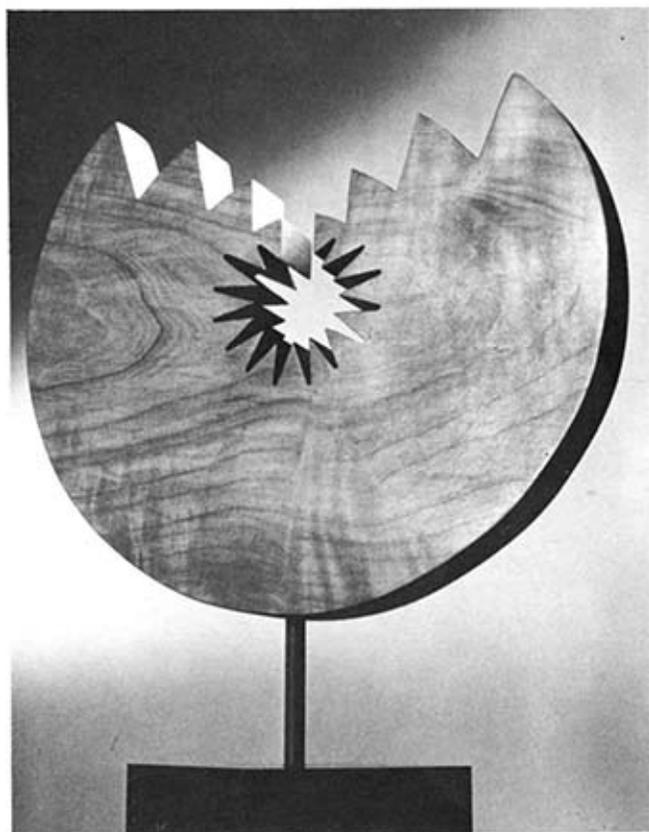
Ma la Forlivesi immette su tale graticola concettuale, valenze segnico-simboliche, che trasfigurano le modulazioni e gli scomparti geometrici delle sue opere. Come ha bene individuato Marco Meneguzzo, la Forlivesi si rifà a tipologie che appartengono alla cultura architettonica e artistica della propria terra, la Toscana, in una evocazione del cerchio-rosone, cilindro-torre ecc... Scrive infatti Meneguzzo: «Cerchio, quadrato, triangolo diventano forme allusive, cariche di memorie: la loro struttura e le infinite possibilità modulari si

ritrovano nei rosoni delle cattedrali romaniche e gotiche toscane, dove il modulo compositivo geometrico assume profonde valenze simboliche, che trascendono il fondamentale dato percettivo, immediatamente fruibile. L'equilibrio tra questi valori — il percettivo e il simbolico — che trapassano impercettibilmente l'uno nell'altro, costituisce la sottile suggestione che emana dalle strutture di Mirella Forlivesi».

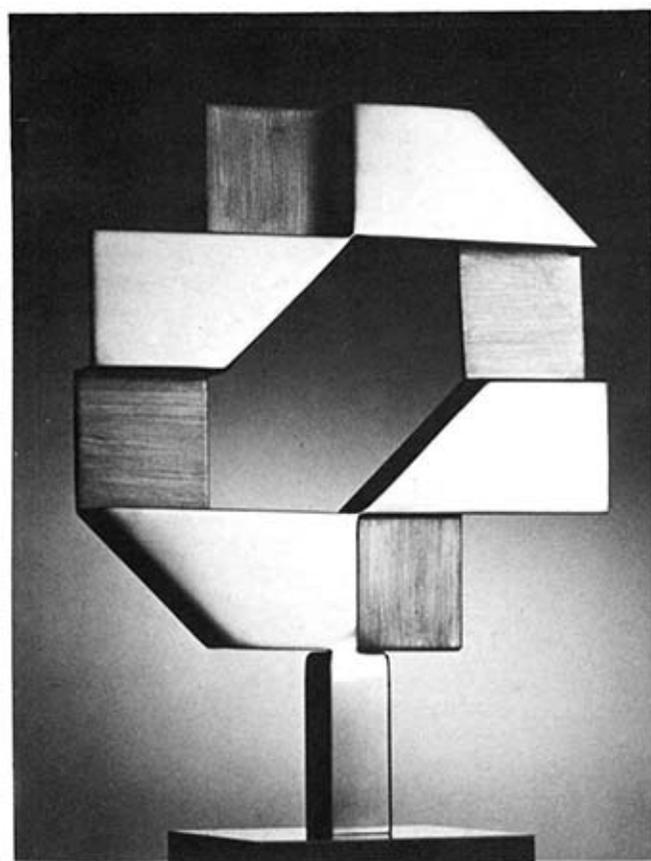
Nelle «Strutture mobili» la Forlivesi immette incastri tra figure geometriche solido-trasparenti. Solide che alludono alla corposità della tridimensionalità trasparenti perché i materiali assorbono luce e la riammettono allo spazio circostante. I quadrati ripetuti, l'uno interno all'altro in una superficie azzerata sul vuoto dello spazio, disegnano compositive alchimie processuali, che trasudano materialità pesante, piombo, in leggero materiale prezioso, l'oro alchemico. L'arte di far procedimento di creatività, la luce è un collante che uniformando il corpo della statua l'innalza alle vette della spiritualità concettuale: spiritualità laica, si potrebbe dire. La concettualità dell'assunto geometrico si stempera nella valenza simbolica, le conferenze si piegano addentrandosi su di sé, in una architettura dipinta con la luce, che innalza l'idea a vitale esistenza vissuta. Ed ecco allora un sunto delle tematiche della Forlivesi, nella grande Scultura per la Pace, in progetto, ad innalzare la simbiosi di un abbraccio-croce-ali di uccello, i temi della libertà, della fratellanza, della carità, i temi giusto simbolizzati, fin dalle analisi dei Padri della Chiesa, con le metafore dell'abbraccio (il Figlio Prodigo) della luce (la Lux divina) della Croce (come Scandalo nel senso cristologico). «Pace» quindi come materia tramutata in luce, a ripetere l'assunto combinatorio degli incastri di figure geometriche, per capacitarsi della meccanica con cui si è costruito il mondo, e quindi a ripetere nell'operazione artistica, il procedimento creazionista che ha dato luogo allo spazio del Mondo e al tempo della Vita.



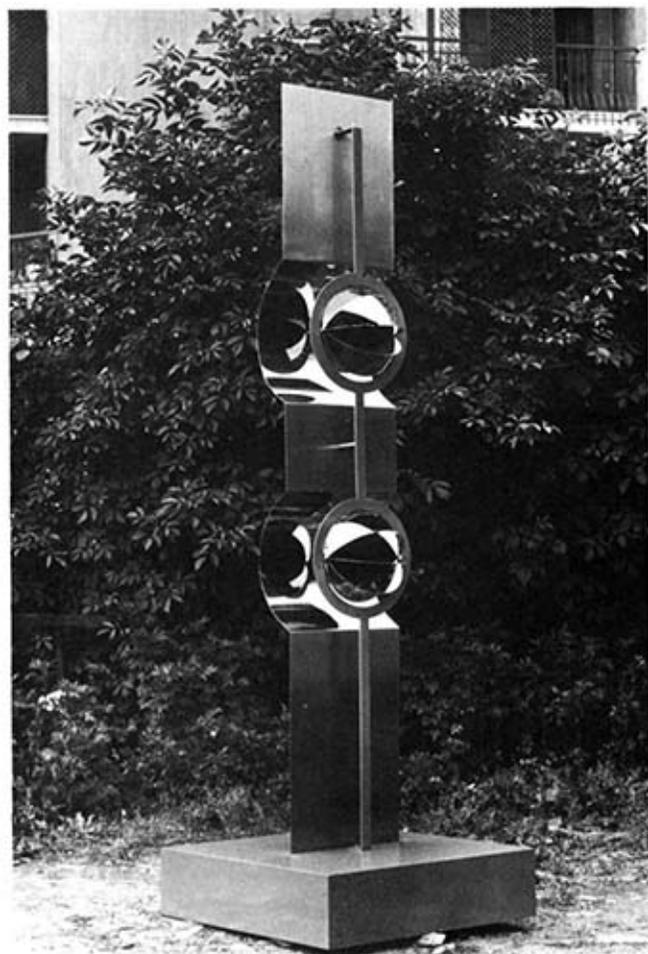
1



2



3



4

Oramai assestati sulla ripresa specifica della ricerca linguistica, nella messa a fuoco della sintassi che costruisca narrazioni iconografiche, sia nella valenza neoespressionista che nella situazione neometafisica, l'artista degli anni ottanta vive e rivive la condizione di libertà individualizzata, ovvero vive la condizione di estrema solitudine dove fare i conti con se stesso e giocare la propria sensibilità nella diversità del contesto in cui ricade. Giorgetti Toraldo parte dalla consapevolezza di una situazione di ripresa iconografica e di ricerca sulla specificità della pratica artistica, dopo l'azzeramento neoconcettualistico degli anni sessanta e settanta. In questa rinnovata condizione critica la sua produzione si pone in alternanza addirittura alla iconografia ripresa, di taglio espressionista o metafisicizzante.

Non si tratta ovvero, per Giorgetti Toraldo, di captare una evocazione o proprio di produrre una citazione da un contesto storico storicizzato, quale può essere la cultura figurativa del manierismo o del barocco o addirittura del neoclassicismo. Per il giovane scultore romano si tratta di ristabilire proprio una iconografia in sintonia strettissima con la tradizione del grande realismo, del grande naturalismo tra ottocento e novecento, completamente immerso nella coscienza della cultura di questa mai persa coscienza di quanto è accaduto negli anni settanta, Toraldo individua la possibilità di una ripresa «veritiera» e quindi per affinità di sensibilità, di costruzioni formali e anche stilistiche, con la «tradizione». Per cui non si darà mai, nell'opera di Giorgetti Toraldo, una «citazione» della tradizione, ma, piuttosto una condizione di «ripresa per allungamento»: un mettersi nella storia della scultura come si è venuta a disporre sullo scacchiere della storia tra i due secoli a noi prossimi, ottocento e novecento, in rapporto con lo scavallamento operato tra concettualismo e ritorno alla pittura e alla scultura, tra i decenni settanta e ottanta.

All'interno di tale condizione critica, Toraldo invita ad un'altra variante: la particolare iconografia dedicata soprattutto alla ripresa di una iconografia di bestiario, che evoca, questa volta, la produzione ancestrale di una scultura tra la devozione e la conoscenza scientifica, anzi prescientifica, che corrisponde alla produzione tridimensionale della scultura e architettura del romanico. Scuola del realismo come linea della grande tradizione della scultura italiana, coscienza della esperienza innovativa delle neoavanguardie degli anni settanta, consapevolezza dell'attualità, del ritorno agli specifici, ancestrale rimando alla radice della storia della cultura figurativa, con il romanico. Da questa condizione direzionata, da questa situazione, si individua un ordito critico-artistico che pone Giorgetti Toraldo al centro della ricerca artistica in questa nostra attualità, e lo proietta in avanti, verso un futuro che ha tut-

to il sapore della creatività forte ad investire il mondo.

Nella mostra che Monti, presso la sua galleria romana, aveva ordinato sul tema dello «Unicorno», inteso nell'accezione di metafora del ritorno alla pittura e alla scultura, così come andavo cercando di spiegare nell'introduzione che scrissi in catalogo, di Giorgetti Toraldo scrivevo: «modella un Unicorno dentro la sintassi della memoria realistica. Un cavallino rampante, fresco forse di gioventù, s'alza, nello incipit di una corsa dentro lo spazio del tempo. Il modellare accademico s'infilza nell'ornato del corno, vera asta direzionale, elegante spada per infilzare l'aurea cercata».

La statua dell'Unicorno, di Giorgetti Toraldo, sintetizzava la ricerca dell'artista. Ricerca che aveva una «conclusione» ben evidente se pure non esplicita in dichiarazioni di poetica: l'intento; ovvero di cercare e soprattutto di trovare, la «aurea», la possibilità di creare «astanza», direbbe Brandi, tra la coscienza di chi vede e la opera che si «presenza» all'indagine del vedente. Vedere e non vedere: la parlata del realismo che recupera l'arcaismo romanico dentro la coscienza del concettuale operare, fa che le opere di Giorgetti Toraldo vengano «vissute» nella fisicità della materia trattata, nella fisicità della ideazione svolta, nel corpo della opera che viene a pietrificare la sensibilità e l'inventiva di una mente aperta alla fabulazione e al racconto di intrattenimento, come per un parlare da gotico internazionale, come ci si trovasse innanzi ad un affresco dei Salimbeni, ovvero come se si entrasse dentro la fattura di un'opera del trecento, a rilievo su qualche portale di ingresso di una chiesa: la chiesa di S. Pietro a Spoleto, ad esempio.

Le iconografie dei bestiari, sulle porte di ingresso delle chiese romaniche, erano discorsi figurati: le iconologie di quella produzione vanno svelate con gli scritti dei Padri della chiesa. Giorgetti Toraldo costruisce immagini fantastiche dal sapore ariostesco, di una laica rappresentazione, in una ritualità che fa diventare l'artista un mago, un faber, un creatore che dal bronzo fuso fa scintillare l'abbagliante figura che è simbolo-metafora luogo che ripercorre i secoli e scavalcando l'attualità si produce in piroetta del futuro. I suoi ippogrifi, cavalli, unicorni, hippocampus, mantichora alate, sono fantastiche e fabulatorie narrazioni che si trascinano dietro il suono ritmo del poetare del Pulci, dell'Ariosto. Una immaginazione ariostesca, appunto, che fa di Giorgetti Toraldo uno scultore sensibile ai risvolti significanti, che cerca di riempire il vuoto dello spazio con il pieno della valenza simbolica, che copre e riveste l'immagine con la poesia del racconto fabulatorio.

La creta lavorata a grandi capiture si modella per tocchi veloci quasi gestuali, l'immagine fuoriesce dalla massa informe e si deposita all'evidenza della tattilità. Il bronzo pietrifica e fa svo-

lazzare l'immagine individuata. La lavorazione del bronzo è l'operazione alchemica con cui Giorgetti Toraldo traduce la creta in opera in arte: dal piombo in oro, dalla massa informe alla forma dell'immagine. La pulizia del tratto, la capacità del modellare, l'uso del marmo a basamento in accordo con la doratura o la inverdatura del bronzo, fa sì che la statua viva di una sua propria specificità, una propria autonomia tecnico-linguistica.

Se la gestualità della modellazione su creta riconduce alle fusioni della materia disciolta, della cera del Rosso, e la iconografia descritta rimanda alla capacità del verismo come di Gemitto, l'arcaismo neoromanico si coniuga alla tematica neo-

concettuale che fu propria ad esempio di un De Dominicis, quando con lo «Zodiaco» metteva in scena l'immagine di animali a valenza simbolico archetipica: pesci, leone... i cavalli di Kounellis... quando ovvero la concettualità dell'opera in esposizione richiedeva la «verità» dell'esistente — i cavalli, i pesci: «veri» — rispetto alla situazione contemporanea a Giorgetti, che reclama la verità della descrizione, rispetto alla concettualità dell'assunto cercato, per cui la iconografia zoologica di De Dominicis e Kounellis era una pratica concettualistica dell'arte, la messa in opera di Giorgetti è una pratica artistica del ritorno agli specifici della tecnica linguistico-espressiva, dell'arte degli anni ottanta.



1



2



3



4

Nel luogo dell'arte che si lascia cogliere nello specifico della produzione tecnico-linguistica, trova spazio e qualificazione l'immaginario di Roberto Gnozzi. Dentro il sentire concettuale, sul versante organicistico e ludico, alla Pascali, per gli anni settanta, Gnozzi aveva, attraverso «Burial Ship» e «Asdiwal. Cacciatore di Terra», del '75 e '76, esemplificato le movenze che muovendo dall'environment giungevano alla pietra di paragone da cui divaricare il tragitto: o l'azzeramento tautologico del linguaggio che parla il linguaggio, oppure la ridiscesa e il riattraversamento del museo, della massa di informazioni iconografiche, attraverso cui ristabilire i termini di una «ripresa» dell'iconografia, ripresa della tecnica e pratica della produzione artistico-poetica. Nella ripresa dell'arte come pratica artistica, dal versante sia espressionistico che concettualmetafisico, Gnozzi per naturale predisposizione si inserisce dentro una pratica dell'arte come pratica di cultura artistico-filosofica. Ovvero si pone all'interno di uno spazio culturale che gli permette la fabulazione iconografica del vissuto collettivo. Se già con il «Cacciatore» e con «Burial ship» si poneva il riferimento con i racconti leggendari delle popolazioni a dialetto tsimshian, così come le riportava Levi Strauss, e veniva Gnozzi realizzando a terracotta, bronzo, terra, un albero a cui appendere gli strumenti della caccia, così come per la «Barca», in legno e terracotta e tela, deposta sul selciato di case incastrate, a evocare il viaggio dentro l'esistenza, come notava la Trucchi: «Siamo nell'ambito di quelle "mitologie individuali" che hanno caratterizzato gli anni Settanta e dei quali Gnozzi è stato un protagonista solitario e schivo quanto originale ed ispirato».

Proprio l'uso delle «mitologie solitarie» hanno portato Gnozzi alla considerazione di un immaginario collettivo, per cui al ritorno degli specifici linguaggi, Gnozzi si è condotto con la pratica della scultura in quanto pratica che concretizzava l'ideologia dell'installazione e realizzava una pietrificazione di altrimenti vuoti sogni e illusorie espressioni dell'inconscio collettivo, parlante attraverso la sensibilità e la cultura dell'artista.

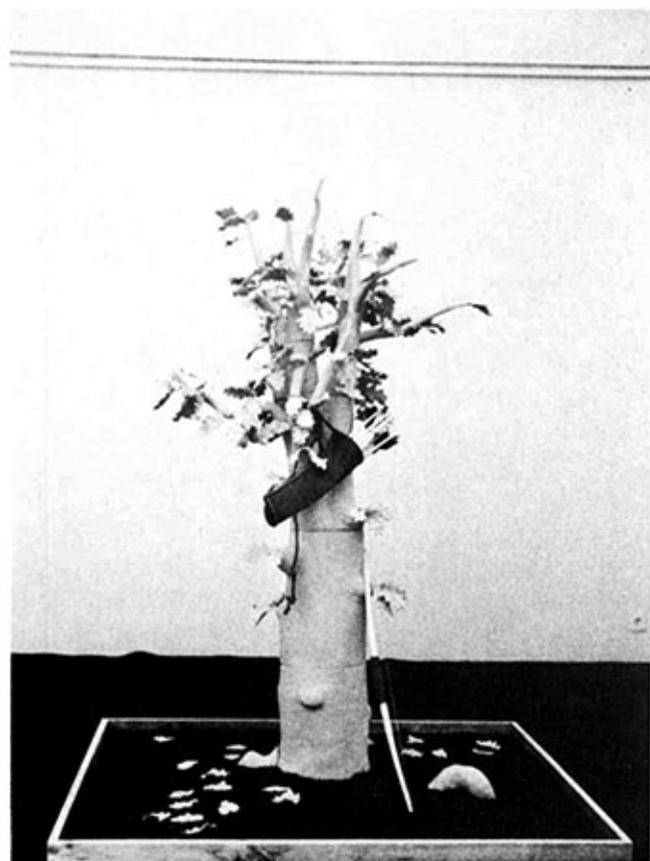
Dall'internazionalismo nomade di quella che Calvesi ha ultimamente chiamato «l'Ellade dell'avanguardia» si è passata allo «Ellenismo del post-moderno», nel saggio per il catalogo di «Attraver-

samenti», in cui si analizza la situazione artistica del decennio in corso, Calvesi scriveva: «I linguaggi dell'avanguardia sono tutt'altro che fuori causa, anche se altri si affiancano loro, e anche se la loro "novità" non è più tale ma, trasformandosi in forme in qualche modo oramai caratterizzate e riconducibili a determinare tendenze tuttavia scadute nella loro pretesa di protagonismo, essa si avvia verso la ripetizione "specializzata" del generi». In questo senso anche Gnozzi trova la rispondente risposta critica alla sua ansia che sfocia nella ripresa dello «specifico» del «genere», ovvero nel ritorno alla pratica della scultura con la coscienza dell'importanza e della esistenza del vissuto neoconcettuale.

Di Gnozzi, Calvesi ha scritto: «L'episodio apportato di Gnozzi, inserendosi inizialmente in questo clima, sembra però subito distinguersi (in parallelo direi, a Vettor Pisani) per un bisogno di chiarimento del simbolo; con sapienza artigianale egli ha usato le sue umili materie per raccontare favole e miti. La sapienza artigianale è infatti il regno delle materie "conosciute" momento di lucida ed equilibrata conoscenza», e, ancora Calvesi, scrive: «anch'egli (Gnozzi) ha ricercato le origini, ma nel riattraversamento della storia; fino al recupero appunto del mito, ma il mito "formato" dalla mitologia. È così divenuto un adepto del nuovo classicismo, filtrato attraverso la metafisica e il concettualismo neo-simbolista».

Il neosimbolismo, il riuso delle iconografie della mitologia, fanno parte del contesto culturale che presiede alla sensibilità vivace e alla produzione poetica dello scultore Gnozzi. La sua pratica della scultura possiede tutti i silenzi e tutti i vuoti dell'elaborazione, dell'ideazione progettuale, della resa in atto dell'intuizione percepita, della forma pronta a lasciarsi modellare. E non sarà mai un naturalismo ristudiato, ma sempre una fatica artigianale che modella il bronzo o il marmo nella felicità della capacità tecnica, affinché si realizzi una disposizione della figura, un assemblaggio tra materiali diversi — lamine d'oro e bronzo lucidato, marmo e bronzo ecc. — da cui fuoriesca, concreta e visibile, l'immaginario di un funambolico narrare. I miti ritornati ad abitare la terra, hanno ripreso ad incantare gli uomini, nella diaspora che tutti ci coinvolge, Gnozzi ha stabilito il valore e il senso di una iconografia equivalente di iconologia.





2



3



4



5

Costruzioni filiformi, rilievi a rame, campiture, poi, di ferro e acciaio slanciate in verticalistico giuoco; quindi ovatta e fili di lana e di ferro sulla superficie, stele, strutture di incastro con acciaio, alluminio, legno: Lorenzetti dagli anni cinquanta agli anni sessanta, attraversa i settanta e giunge a questo decennio con un itinerario appropriato alla propria condizione, alla propria poetica: coerente alla propria sensibilità e illuminazione intellettuale. Dalle «Strutture d'incastro» alla «Figura spoletina» alle «Pieghie dell'aria», Lorenzetti ha disegnato un autoritratto limpido e veritiero di una pratica artistica sempre rivolta all'interesse per la verità dell'arte, per la corrispondenza con la sensibilità e la energia poetica che lo muove all'espressione pratica artistica come testimonianza morale, quindi, anche.

Negli anni sessanta Lorenzetti edificava strutture geometriche, in inox e ferro smaltato, entro cui si potevano riconoscere valenze di costruttivismo e funzionalismo architettonico: stilizzate e geometrizzate colonne classiche, campate di luoghi sacri, funzionali mura di ambiente interno. Lorenzetti opera anche per approfondimento in campo percettivo: tagli nello spazio che regolarizzano fascia destra e sinistra, che regolano verticalismo a verticalismo, per contrapposizione di fogli offerti in un ritmo di alternanze epperò concentrati nello stretto perimetro dello spazio della scultura-ambiente-installazione. Tale problematica della percezione, che si prova a scandagliare lo spazio, tra vuoto e pieno, tra orizzontalità e verticalità, acquista valenza simbolica, di figura archetipica, totemica quasi, quando come nel '74 si produce la «Struttura-mitologica», ovvero un «dittico» quasi, un allungato totem dalla razionalità aurea.

Con «Sospeso-appeso», del '71, «Parietale-parete», del '73, e «Rilievo doppio», del '76 — per fare alcuni esempi —, si individua la messa in atto da parte di Lorenzetti di approfondire la percezione della tridimensionalità, praticamente si tratta di schiacciare sulla parete gli elementi della scultura che acquistano in tale maniera una valenza aggettante, di elemento addirittura architettonico dell'abitato interno. Il dualismo è insito nella struttura formale che si realizza: dualismo di percezione — piano-forte, chiaro-scuro, concavo-convesso, aperto-chiuso ecc. — e dualismo cromatico, nel senso della percezione dello spazio intero in cui riposano le forme che Lorenzetti immette in questo spazio: vuoto-pieno, e, ancora, il vuoto nel pieno e il pieno nel vuoto: non è un giuoco di parole di una cattiva letteratura, e lo dimostra Lorenzetti, quando svilupperà tale assunto nella riproduzione seguente al '76. Ovvero dimostrerà con la serie, ad iniziare, «Tra le pieghe dell'aria», — 1982 — che si tratta di entrare dentro lo spazio inteso come vuoto e vuoto-pieno, ovvero anche come pieno e quindi pieno-vuoto. Infatti «entrare dentro» lo spazio è una operazione di at-

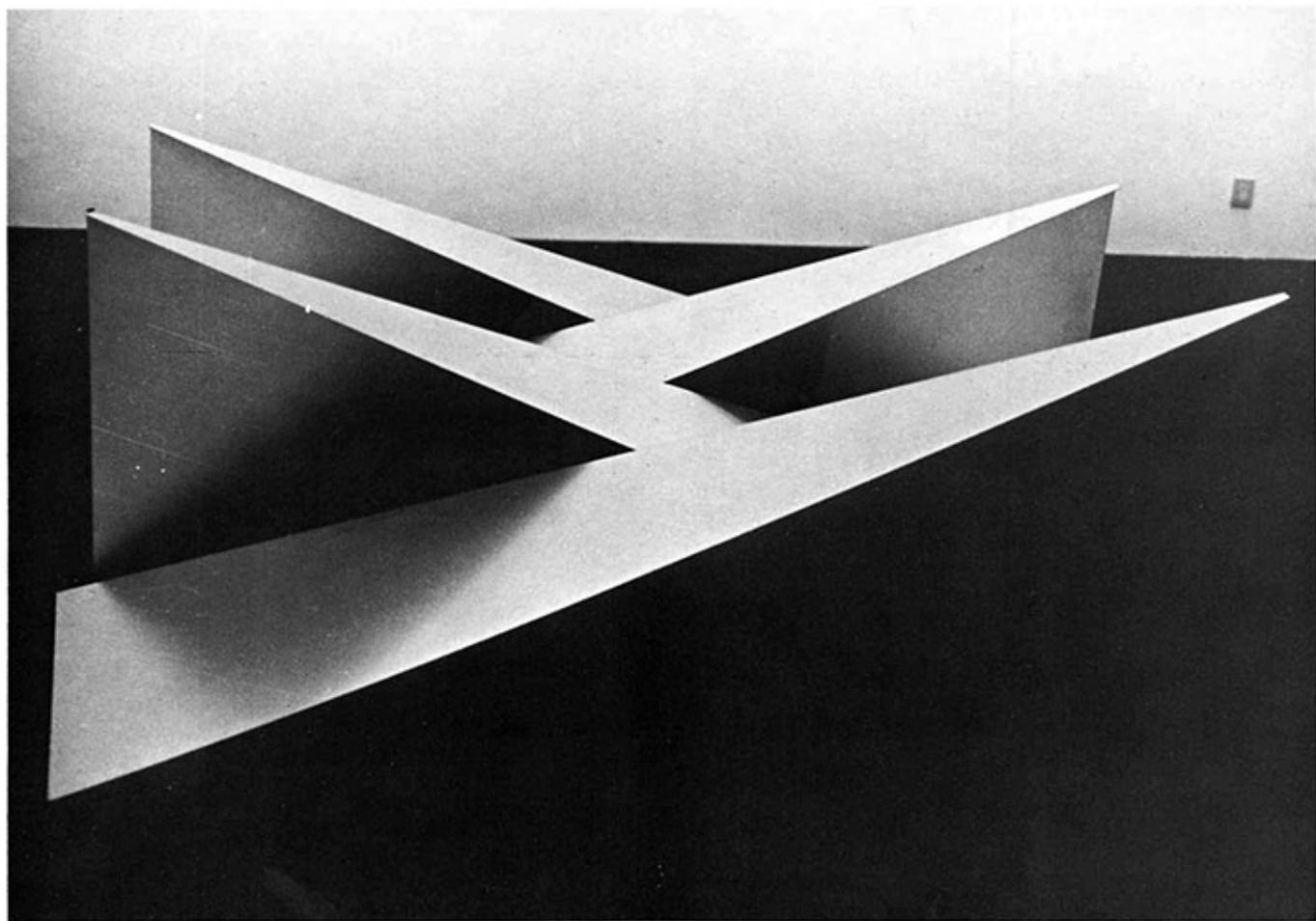
traversamento, di percezione tattile dello spazio, del corpo dello spazio che attraversiamo. Entrare poi «tra le pieghe» è stabilire un itinerario non razionale, non funzionalistico bensì organico, biologico: le pieghe sono anatomiche, rifiutano gli angoli retti, le simmetrie — da una architettura funzionalista alla ideologia del postmoderno, si potrebbe dire: ma è troppo facile! —: sono invece, quelle «pieghie», per il sentiero arricciato, per la volta, per una geometria con sentimento, si potrebbe dire pensando a Licini, e chissà che non ci siano le «archipitture» dietro le riflessioni sulla percezione dello spazio e la tematica dell'entrare «dentro» lo spazio. Spazio che è «area», l'aria: atmosfera ma anche e proprio condizione «fisica» del sistema abitativo, del sistema biologico del sopravvivere. Quindi l'aria è il vuoto, però è anche pieno in quanto spazio attraversabile, in quanto spazio di sentiero da «percorrere». Spazio-aria come tessuto: entrare tra le pieghe è quindi entrare tra la tramatura, l'ordito di un istologia della carne dello spazio: vuoto e pieno. Se lo spazio è il vuoto allora la foglia di ottone lo ricopre, e si ha la curva concava, se è uno spazio pieno, allora la foglia di ottone sbalzato lo riceve, lo spazio, e si ha la forma convessa: ma sia il concavo che il convesso — ovvero sia il «vuoto» che il «pieno» — vivono nella logica delle «pieghie»: per cui all'interno della figura, di concavo-convesso, si accompagneranno sempre gonfiature, cannelli, tronchi panneggi, piegature come di carta bagnata, di stoffa piegata, di cannello di pannello, ecc. Queste forme delle pieghe dell'aria, anzi, forme che carpiscono l'attraversamento dentro i luoghi e gli spazi dell'aria, sono, figurativamente, una probabile evocazione della cultura barocca, che il romano Lorenzetti dovrebbe vivere quasi a livello inconscio. Ma c'è da tenere presente che nella storia «interna» al corpus lorenzettiano troviamo delle prime espressioni decisamente vicine a queste ultime forme «piegate». Infatti se si vedono e mettono a confronto i «Rilievi» del '56, in rame, ferro; si vedranno consonanze epidermiche con le forme e le tematiche delle «pieghie» degli anni ottanta. Lì, nei rilievi, si trattava di pagare il tributo a certo informale, ai lavori magistrali di Burri, si trattava di modulare la luce, più che lo spazio, nella logica — sempre presente — del pieno-vuoto, che, come si sa è tematica da psicoanalisti, e certo si potrà approfondire. La lavorazione dei rilievi degli anni cinquanta possiede una battitura che a larghe falde accompagna la luce verso la materia e poi la sprigiona. Così come nelle «Pieghie» la battitura cellulare della foglia di ottone simula il «vecchio» rame. È chiaro che i «rilievi» sono un incipit e le «pieghie» un punto di arrivo, ma pure vero che come tutti gli artisti, Lorenzetti aveva già deciso tutto dal momento che aveva iniziato. Nei rilievi non c'è la libertà di movimento, la capacità tecnico-formale che c'è nelle «pie-

ghe». Eppure l'emozione del confronto supera i decenni e ricongiunge la poesia dispiegata per mezzo delle forme pesanti e dure della tridimensionalità in corpo di statua.

Tutte le varianti possibili si dispiegano all'interno di questa iconografia che si può allineare sotto il titolo delle pieghe dell'aria: «Tra le pieghe dell'aria». Varianti in cui si mette in evidenza ora la costruzione plastica della lamina di ottone battuto, ora l'assemblaggio delle «pieghe» a costruire immaginifiche figure parlanti, ora a scomporre una geometrizzazione dello spazio che ingloba l'idea raffigurata del movimento e dell'energia.

Il riduzionismo minimalista è stato fatto proprio da Lorenzetti per approfondire la propria costruzione culturale, per affinare la propria sensibilità. Le strutture primarie che ricercava, si sono svelate, con l'esperienze, essere non le fredde analitiche situazioni dell'intellettualismo tautologico, ma proprio la ricerca del «primario» come arche-

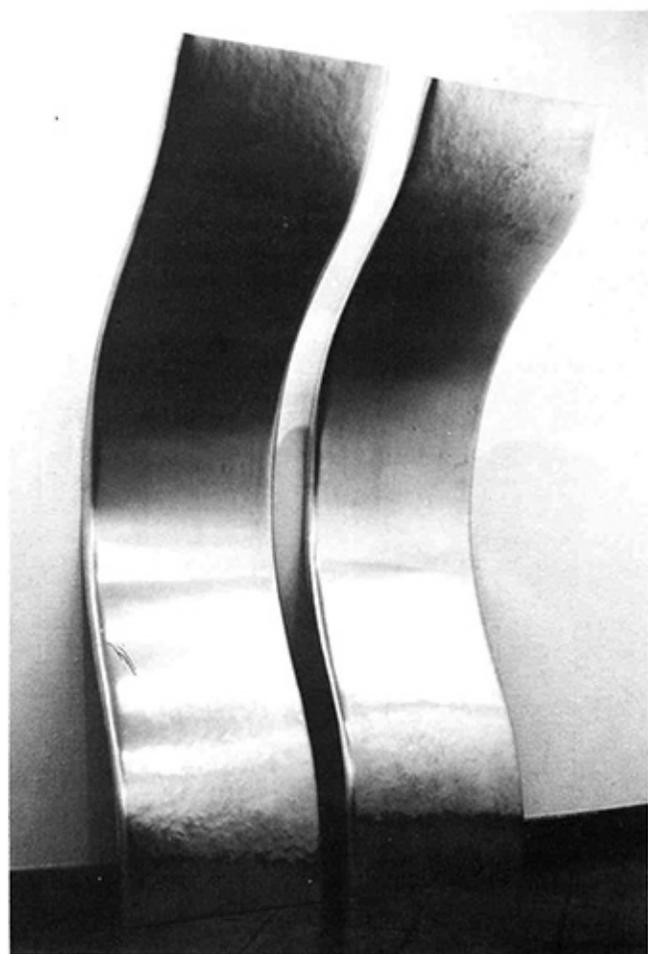
tipo, come immagine che rivela l'identità dell'inconscio collettivo. L'artista si carica del mondo, lo rivive nella propria coscienza e lo rilegge e lo ridona al mondo. Lorenzetti ci invita, attraverso l'analisi delle forme primarie dello spazio, ad una indagine dentro lo spazio che si traduce in viaggio dentro l'uomo; in raffigurazioni che evocano anche la natura — vento, montagne, rocce erose ecc.; — ma soprattutto evocano il ritmo e i suoni di una musica armoniosa o anche dodecafonica, là dove la luce rinfrangendosi — proprio come onda a sabbia — sulle battute «cellulari» — di tocco a tocco sulla lamina —, la luce provoca la messa in simbiosi di immagine e suono: eco, somnesso esprimersi. E le pieghe sono anche, allora, suono armonico di uno spazio che vuole farsi attraversare, che vuole farsi ascoltare, vedere: una scultura totale, come totale è il sogno che ci regala l'arte e l'artista che si lascia sognare dall'arte.



1



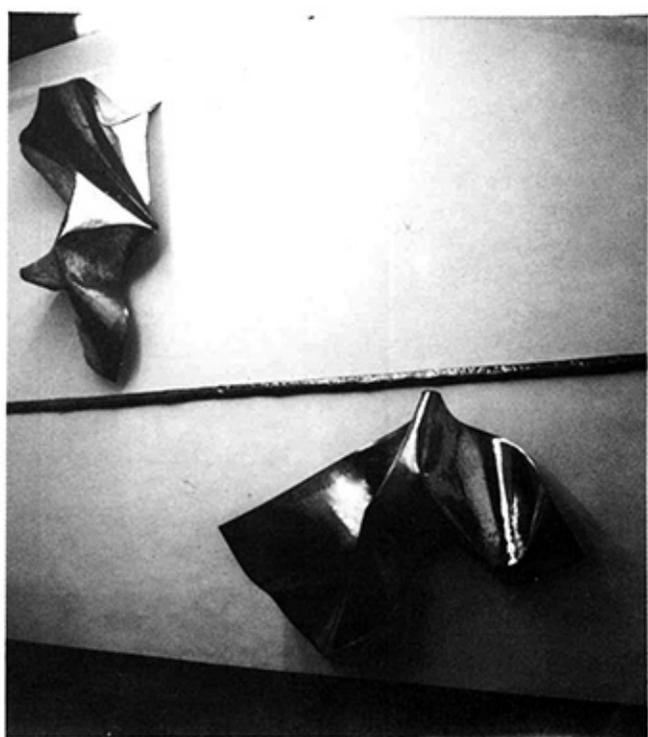
2



3



4



5

La rimessa in discussione del fare e non fare dell'arte, lo smaterializzarsi del cerebralismo tautologico della ricerca per la ricerca, hanno prodotto un «ritorno» alla iconografia all'interno dello specifico tecnico artistico con cui quelle iconografie, decise dall'artista, si spongono «in opera». E già nella mostra folignate dell'83, «Il tempo dell'indagine» — nel catalogo di presentazione, Calvesi avvertiva: «Attualmente la sussistenza dell'arte è minacciata da una riduzione, dalla sua riduzione a prodotto di consumo, sebbene etichettabile nelle tradizionali categorie della "pittura" e della "scultura". Occorre dunque avere la forza e il coraggio di issare una bandiera su una postazione solida e arroccata, che altra non può essere se non quella del "valore", il quale è qualità, ma è anche qualcosa di più della qualità, è risonanza della qualità in una durata».

Qualità nella durata vuole dire quindi valore e qualificazione dell'arte nella coscienza delle esperienze accadute, anche. Le esperienze prime di Mainolfi lo descrivono all'interno di un concettualismo già molto caldo e morbido: riprodurre con il gesso il proprio corpo e lasciarselo manomettere dall'erosione dell'acqua o proprio distruggerlo, era certo un andare oltre rispetto a Segal. E lo «Spaccacampana» e il «Batacchio», possiedono un misto, in ordine incrociato ed equilibrato, di evocazione minimalista e di una indicazione di poetica romantica, leggendaria: nella loro «massa» stilizzata, «ferrea», diritta ad accompagnare una direzionalità da spazialità geometrica, compositrice tratta la «linea» del braccio che regge la punta, sia del batacchio che dello spacca campana, e la superficie della parete a cui sono attaccate, si individua una analiticità progettuale insieme alla evocazione del segno che tali oggetti indicavano: campana-suono-movimento, e campagna-terra-profondità spaccata-penetrazione. Disfacimento di calchi e procedimento analitico-organicistico, si potrebbe con cautela affermare, sono le modalità critiche entro cui tra il '77 e il '79 si configura la «messa in atto» della tematica di Mainolfi. Con la «Campana» vengono già conclusi alcuni ragionamenti e altri se ne aprono, in un respiro poetico che tutt'ora è in corso di evidenziarsi, attraverso caposaldi di una iconografia che non appartengono più alla storia personale dell'artista, ma proprio «ci» appartengono, come «immagini» di questo nostro tempo.

La «Campana» esplose in un racconto da colonna traiana: un girare non vorticoso, ma insistentemente orizzontalistico e piano, ad evocare memorie storico e ancestrali, dei rilievi assiri e mesopotamici, dei disegni degli affreschi di Pompei, ribadita memoria attraverso la coloritura fortemente accesa del rosso pompeiano, che rimanda allo svolazzare tragico di «Orco di Pompei» e si lega, la «Campana», a «Orco valle caudina» e «Impluvium», per giungere a «Nascita di orco e

elefantessa». Tra il '79 e '80, Mainolfi «decide» una maturità artistica e una capacità di resa linguistica che sono propri dei grandi artisti.

Dall'81 sono una serie di lavori che insistono in maniera poetica ed emozionata, sul tema del paesaggio, senza per altro adombrare il dubbio che di «paesaggio» si tratti, essendo lungi da Mainolfi il riferimento descrittivo-naturalistico come intenzionalità a cui è finalizzata la pratica artistica. La intenzionalità essendo, infatti, in definitiva, proprio il «fare» dell'arte, e in ciò si potrebbe leggere un rimando sottile ed elegante, con le tematiche degli anni settanta, dal cui ambiente risalta quella celantiana considerazione del materiale trasformato dall'artista-mago, che a Torino soprattutto ebbe spazio, in una concettualizzazione, anche estremizzata, del «fare» come «fare dell'arte sull'arte». Mainolfi vuole raggiungere l'intimità del «fare dell'arte», vuole penetrare-copulare con l'arte come concettualmente, psicologicamente, emozionalmente, epicamente, si fa con la terra e madre. Un incesto poetico e trasgressore, felice e libero, che rompe gli argini del sociale e si immette nella dimensione spaziale e atemporale in cui vivono e crescono i sensi delle leggende e del narrare epico: il descrivere antico, da protagonisti della terra, quando la terra era protagonista dello spazio, dei luoghi.

La terra porosa, rigonfia di aria, butterata da cisti, terra come zolla di terra grassa di notizie e fermenti: una terra sempre pronta ad ascoltare e a narrare sempre pronta espressionisticamente a copulare con il cielo, in un rimando «inconscio» con la copula di cielo e terra nella alchemica «Tempesta» del Giorgione. Qui, in Mainolfi, le tempeste sono scintille di fuoco acceso, di lava calda che infuoca la materia e la rattappisce nello smalto del fuoco: il fuoco del vulcano che esplose, che vomita fuoco, come una ferita aperta nel corpo vivo della madre-terra.

L'uso della terra bruciata al fuoco, oppure l'uso del bronzo, comporta la trasformazione dell'artista-mago in artista-faber, Vulcano-Marte, scultura di guerra tra il vedere e non vedere, tra il penetrare e il guardare in superficie. La lavorazione è pratica del procedimento creativo, è messa in corpo della sensibilità che vibra tra i neurini: ed ecco prendere figura in filamento serpenti o antenne, una zoologia assolutamente epica, leggendaria, stravolgente e espressiva di un inconscio che non ce la fa a stare chiuso nella propria individualità ma rompendo gli argini invade e permea tutte le altre coscienze, fino a costituirsi forma simbolica collettiva: archetipo che a tutti «parla» e da tutti vuole essere ascoltato: nel suo chiuso mutismo, nel suo felice silenzio, in una narrativa che coinvolge non in maniera direzionata, orizzontalistica — come forse potrebbe fare credere la capitale «Campana» — ma proprio invece nella «unità» della immagine presentata a riassumere «tutti» i

racconti e tutte le evocazioni. Unità di immagine, unità di archetipo collettivo, dimensione epica e svolgimento leggendario dell'immagine costruita: Mainolfi ricerca l'incontro nella intimità della coscienza e quindi predispone l'opera alla «comprensione», «diretta», del procedimento che ha portato l'arte a incastrarsi tra le pieghe grandi e rigonfie di una parvenza di anatomia di elefante — che al femminile suona ancora più distesa parola-immagine, ancora più dilatata, come un abbraccio, come un respiro caldo e un pensiero di desiderio: «elefantessa» —, o ha condotto l'artista all'incontro con il panciuto Orco: dall'espressione vocalizzata di bocca aperta, a gettare fuori dalla bocca il suono con l'aria, declamare «Orco» non è soltanto entrare nella iconografia di una ancestrale, personale, biografia fabulatoria ma proprio è entrare dentro il meccanismo «biologico» del «fare» e del procedere dell'artista. Orco e Elefantessa sono, come i Laghi, piccoli o grandi, sono, come i Cieli, un sottile, elegante autoritratto, at-

traverso le opere, degli incubi, dei sogni, delle ispirazioni, delle copule, delle penetrazioni, degli organici trasformazioni di escrementi in fiore e stella di cielo: sono immagini e luoghi di una geografia, di una cartografia dell'inconscio collettivo. Con l'opera di Mainolfi sembra che sono ritornati gli dei, e sembra che ancora abbiano voglia di raccontare agli uomini storie antichissime che «parlano» il futuro, di coinvolgerli in sogni caldi e teneri, come l'abbraccio di una nonna antichissima e caldissima, quando è inverno. La capacità di coinvolgere lo sguardo nella unificata diramazione fantasmatica, localizzata e corposamente riposante nell'opera, Mainolfi la esplica, la realizza attraverso una capacità tecnica che è la sapienza artigianale riproposta, in una pratica artistica che è pratica di felicità, una felicità di «fare» arte che è la solitudine esplosiva di un partorire, nel luogo-momento dove dolore e solitudine si impastano come terre al fuoco, a bruciare di una felicità che mette paura.



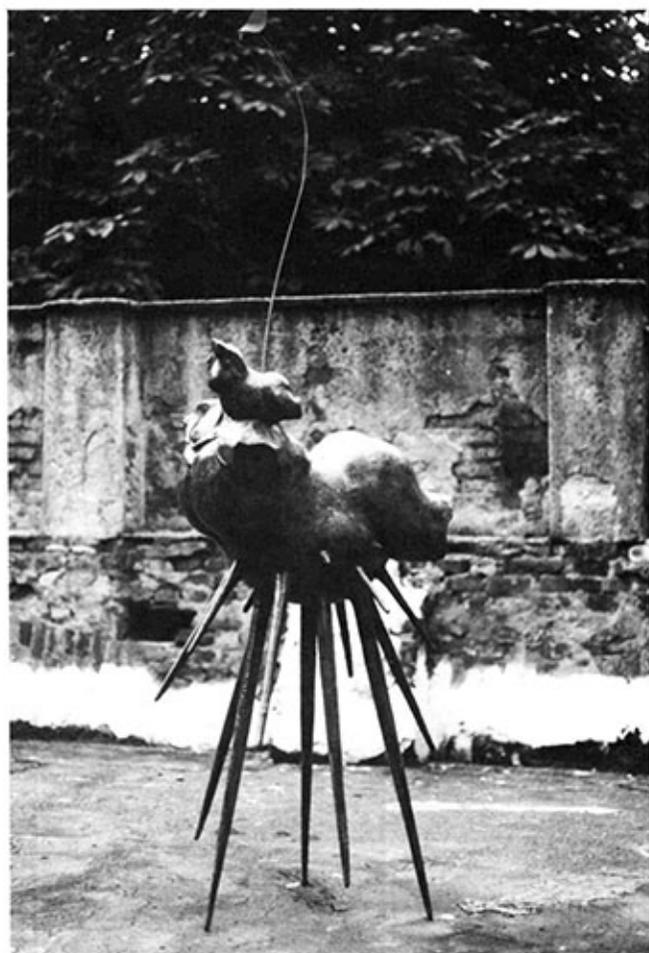
1



2



3



4



5

Radicato ben saldo nella storia dei luoghi dove ha trovato corpo la sua biografia, Marazzi usa il materiale eruttato sessantamila anni fa, durante l'ultima eruzione del vulcano di Albano (si veda: M. Apa «*Il Territorio come libro. Colli Albani e Castelli Romani*», Albano L., 1982), la cenere vulcanica, raffreddata e indurita, la Pietra Albana, ancora estratta dalle cave dell'antica, sua, *Castromenium*. La Pietra Albana è la materia grigia. È il piombo da convertire in oro. È l'inerte da tradurre in forma biologica, in idea pulsante e vivificante. La scultura in pietra Albana di Marazzi ricostruisce il mito della materia e dell'energia rappresentata, pronta ad esplodere a dirompere. L'artista, demiurgo, forgia nella foga e nelle pause del lavoro, la forma dell'informe, la forma dell'inerte: e restituisce alla nostra coscienza, intatta l'immagine, del senso, della qualità di un fare arte come coscienza del territorio, memoria della storia; come creazione e innalzamento dell'idea della storia; come creazione e innalzamento dell'idea estratta, fatta partorire quasi, dalla cenere fredda e rattrappita vomitata dal vulcano, dalla profondità delle viscere della Terra, e qui ridata dall'artista nella forma dell'immagine creata: vera accensione di emozioni, di idee, di energia e fuoco creatore.

In opere come «*Atleta*» (1976), «*Navigatore*» (1977), «*Slalom*» (1977), «*Verso lo spazio*» (1980), a bronzo o in pietra Albana, o in «*Veliere*», bozzetto dell'83; un epidermico accento naturalistico-descrittivo è presto stemperato e come occultato nell'accento della ricerca linguistica, nella contestualità dello specifico linguistico che si sprigiona e libera in opere prettamente dedicate alla ricerca dell'assunto artistico, accanto alla tematica che, più che illustrata, in quella ricerca linguistica viene assunta e fatta propria. E sono opere come «*Navigatore nello spazio*» ('77), «*Giuditta e Oloferne*» ('79), «*Navigatore che scruta l'orizzonte*» ('78), «*Uomo-cosmico*» ('79), «*Galassia*» ('82), «*Vergine*» ('83); sono le opere che paventano una simbiosi così stretta tra tematica e ricerca linguistica, da caratterizzare quanto Benincasa ha scritto per Marazzi: «una riduzione della forma in prospettiva ciclica, ovoidale e elicoidale» sintomo «di un'interpretazione mistico-rituale dei suoi elementi culturali e di una simbologia junghiana».

E infatti Marazzi azzera su un elegante riduzionismo l'esuberanza delle forme, provoca una sorta di minimalismo, da non intendersi però una eccezione della *mini-mal art*. Ciò a partire dal fatto che la *minimal* proponeva blocchi di forme essenziali, pure, forme-oggetto statiche in se stesse: era l'espressione artistica di una ideologia che sublimava l'industrialismo americanizzante degli anni sessanta. Con Marazzi invece abbiamo una riduzione, una messa in «minimale»; nel senso di un ritualismo entro cui far partecipare lo spettato-

re, di una liturgia delle forme: le forme della energia e del movimento centrifugo, esplorante ed esplosivo. L'artista-demiurgo stilizza con la linea convessa o concava, con sfere o con ovuli, identità biologiche dal grigio-cenere di una raffreddata materia. La trama delle levigazioni offrono una superficie accattivante, pelle rugosa o liscia, profumo acre e tenero, materia e forma dettano i sensi per una ritualità tutta tesa al contemporaneo del pensiero e delle emozioni.

La superficie è bandita: esiste lo spazio con la sua terribilità: la terribilità della vertigine che sa dare il vuoto e il pieno, il profondo che entra nella superficie. E Marazzi entra dentro lo spazio, costruisce itinerari filiformi e fogliiformi, curve spezzate e riprese, pieni e vuoti che costituiscono i meandri di uno spazio vissuto, penetrato come un copulare mistico-intellettuale. Marazzi entra dentro lo spazio, lo fa suo, lo snerva, lo ripropone come in medianità spirituale, dopo aver ascoltato nelle profondità di esso spazio le energie e le folie delle forme vive. E le rappresenta, le restituisce al vedere, immettendo nel vuoto mortuario il pieno della vita, la semente che fa fiorire il campo delle idee e dei sentimenti.

Così anche per il versante delle *Tarsie*, Marazzi usa la superficie per immaginare uno spazio entro cui entrare e farci entrare. L'uso dei marmi, l'uso degli accostamenti coloristici in pietra e marmo, provoca un effetto fortemente tridimensionale. Dai cartoni preparati — vera e propria fucina elaborativa, vera e propria messa a punto dell'intuizione in idea progettante e progettuale —; ai disegni in *Tarsia* con i marmi, fino ai bozzetti e bronzetti, o per le grandi opere in pietra albana direttamente scolpite dal basamento alla finale della messa a punto: Marazzi entra ed esce dalla condizione di spazialità, anche dove tecnicamente è più audace come, nei *Cartoni preparatori* o nelle *Tarsie*.

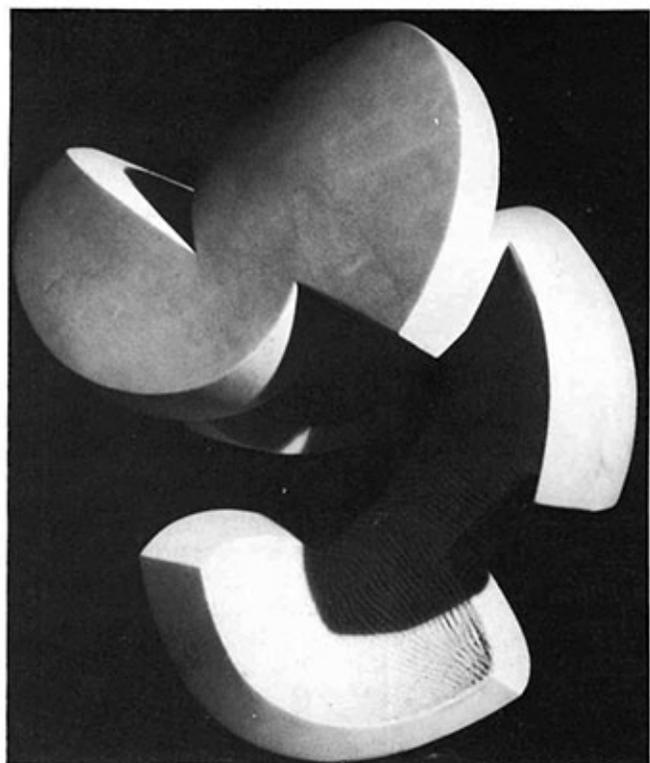
Rivalutando l'arte dell'intaglio e dell'accostamento cromatico-decorativo; Marazzi si rifà certamente alle esperienze della cultura egiziana e cosmatesca, ascoltando antichi echi orientali, da Bisanzio pure e quasi. Restituisce all'attualità del dibattito critico-artistico, le problematiche che furono proprie dell'Opificio fiorentino, nel fulgore dell'arte nella trasmissione del sapere ermetico-platonizzante. Se il pieno della pietra albana, fa scaturire il vortice di essenziali energie rappresentate dalla notte dei tempi; il vuoto della superficie attraverso la sapiente composizione delle regalità colorate del marmo, ci regala il senso della luce. Luce ed energia sono tratte dalla pietra, dal marmo, da ciò che è inerte. L'intuizione, la forza creativa ci aprono al mondo dell'energia e della luce, in un'operazione dove l'inerte è trasformato in realtà viva.



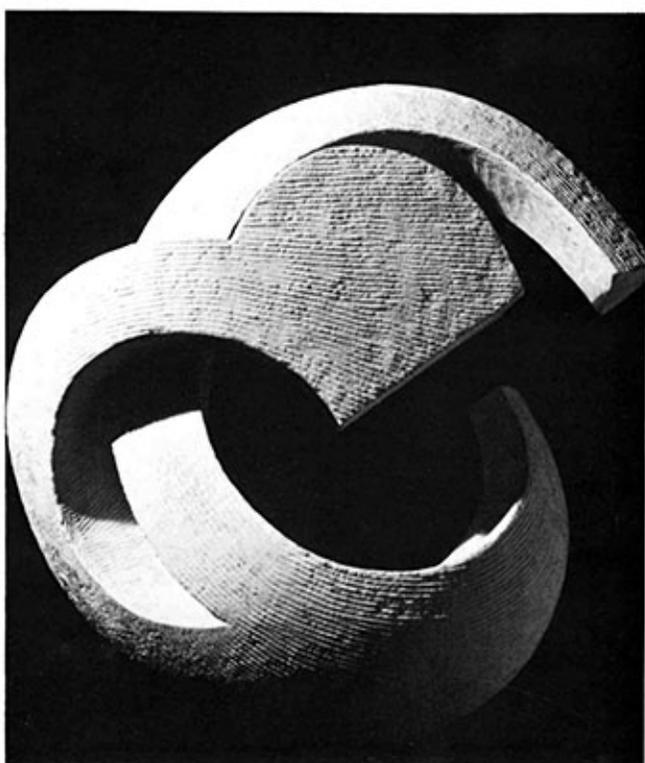
1



2



3



4

Tutto dentro l'aura della vallata umbra, a scendere dal Subasio, Miniucchi respira l'ampio sguardo che «vede» oltre i confini e scardina le strette dimensioni del fenomenico.

La dimensione temporale e la dimensione spaziale è presa e rivoltata, è fatta propria dall'artista che le vive nella propria coscienza ma proprio nella propria coscienza ne rivolta la valenza empirica, fenomenica, ne ribalta il significato quantificato per rivolgersi al valore qualitativo, della dimensione spaziale e temporale. Spazio e Tempo sono Natura e Storia. E l'artista raccoglie in uno sguardo grande i luoghi della storia e gli spazi del tempo, e provoca la crescita articolata di immagini di figure, di forme che racchiudono in sé la qualità e il valore della immagine. La qualificazione della immagine, della figura realizzata, si identifica con la immagine e la figura del primigenio, dell'archetipo individuato, nella condizione in «origine» che «riduce» la dimensionalità spazio/temporale entro cui riposa la dimensione della storia e della natura.

Il senso della evoluzione, spaziale e temporale, è come ricucita, rappresa, ridotta. Ridotta agli estremi cui si può ridurre la Storia/Spazio e la Natura/Tempo ovvero il Tempo/Storia e lo Spazio/Natura. E gli estremi della riduzione sono le forme primigenie, là dove tutto è stato già detto e segnato e individuato.

Le forme di Miniucchi non si costruiscono per elaborazione concettuale su geometrie euclidee, bensì per geometrie archetipe, figure spaziali che rimandano immediatamente ad altre figure: le figure del senso, del valore, della qualificazione della immagine stessa. Quadrati, rettangoli, circonferenze, sono fughe in avanti di immagini decise una volta per tutte nello stato originario della Storia/Natura.

Il riduzionismo ideologico di Miniucchi si traduce in riduzionismo linguistico.

Le configurazioni geometriche hanno il sapore dell'arché, del «prima» del tutto stabilito in «origine», e possiedono il senso concettualistico del minimalismo. Ma del minimalismo concettualistico, rifiutano la ricerca ossessiva dell'azzeramento intellettualistico, programmato, che più che rifuggire dall'empirico rifuggono da se stesse, come immagini, per darsi come scheletri di immagini. Invece Miniucchi vuole realizzare «figure», immagini portatrici di valore e di qualità, di corpo della storia e del tempo di spazio e di natura, di dimensione dove la vita si svolge, dove la vita cresce e allora la immagine, per Miniucchi, deve «avere» in sé stessa la forza della storia, della natura, della vita: sfrondando tutti gli ideologismi superflui, sfrondando tutte le superflue condizioni della fenomenicità. Nel luogo della origine, ecco lo sguardo vivere lo spazio della grotta di Altamira, del dolmen primigenio spazio sacrificale,

dove legare al vissuto umano il senso del trascendente: ecco l'incastro murario del Palazzo e del Tempio etrusco, ecco l'accesso all'arco etrusco, al castrum romano. Le geometrie si riempiono di riferimenti e cresce il corpo della qualificazione della valorizzazione della dimensione spaziale e temporale in «origine» ancestrale.

Le verticali colonne in legno di Miniucchi sono chiaramente dei Totem, delle Steli alzate in notti profonde della Storia, a formare il centro di uno spazio sacrificale. A questi totemici legni, strette ed energiche forze legano gli elementi, imprimono movimento a rotazione e per scansioni orizzontali, dal centro verso sinistra e verso destra: una forza ed una energia trattenute, altrimenti dirompenti. L'uso del legno ad asciate e a scalpellate, si alterna poi con l'uso del travertino e della pietra, anche con inserimento di legno lavorato.

E sono figure, allora, che procedono dalla «origine» primigenia/primitivistica, alla «origine» della modernità, con rimandi e immagini prese dalla iconografia architettonica dell'antico riusato nell'umanesimo.

Si tratta allora di rettangoli e cubi e portali a rimandare alle architetture agli spazi costretti dalle mura evocate di un edificio, ora sostituito alle geometrie primitivistiche dei dolmen.

Su un portale organizzato con pietre un arco di legno dipinge lo spazio «perfetto» dell'umanesimo, una lamiera ritagliata tra doppia stesura di travertino e di pietra, sguscia tra la orizzontalità del complesso e si alza verticalisticamente sveltando come bandiera: una pietra incrociata dentro altra pietra rimanda allo intervento dell'uomo sulla materialità della natura.

Miniucchi elabora una problematica di minimalismo organico, di un riduzionismo archetipale, dove l'elaborazione non cede all'intellettualismo ma si mantiene sull'equilibrio della ricerca linguistica e il non mai perso di vista interesse per il senso della condizione originaria, dell'investigazione delle radici della Storia e del Tempo, là dove si trova l'immaginario e il fare fantasmatico: per cui dall'indagine sulla figura archetipica dell'inconscio collettivo — della Storia/Natura — si passa e ci introduce dentro la voragine della propria, dell'artista, coscienza, là dove ribolle la energia che «decide» la messa in atto, in opera, dell'opera d'arte, dove, ovvero, il mondo viene vissuto e rivissuto, scomposto e ricomposto: così da trovarci nuovamente innanzi alla corallità evocate dalle immagini realizzate, in quanto appartenenti all'inconscio collettivo rivissuto nella individualità dell'artista. La epicità dell'immagine reclama la forza e il coraggio di vivere nella propria coscienza il «peso» e la «avventura» del Mondo intero, nella sua ricchezza di diamante duro e lucente, di pietra/fossile, di memoria vivente, nel respiro di un pensiero che s'alza la sera.



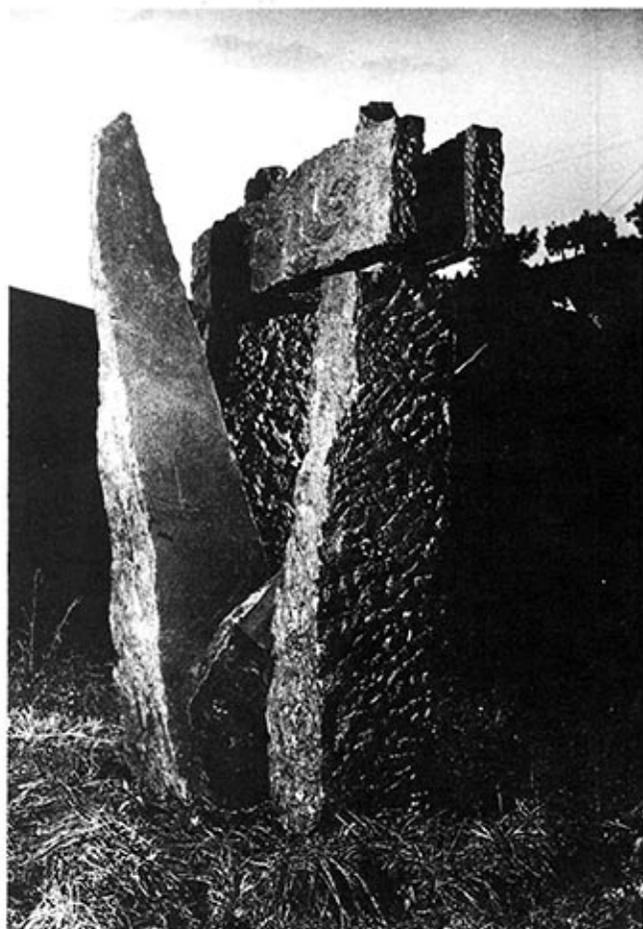
1



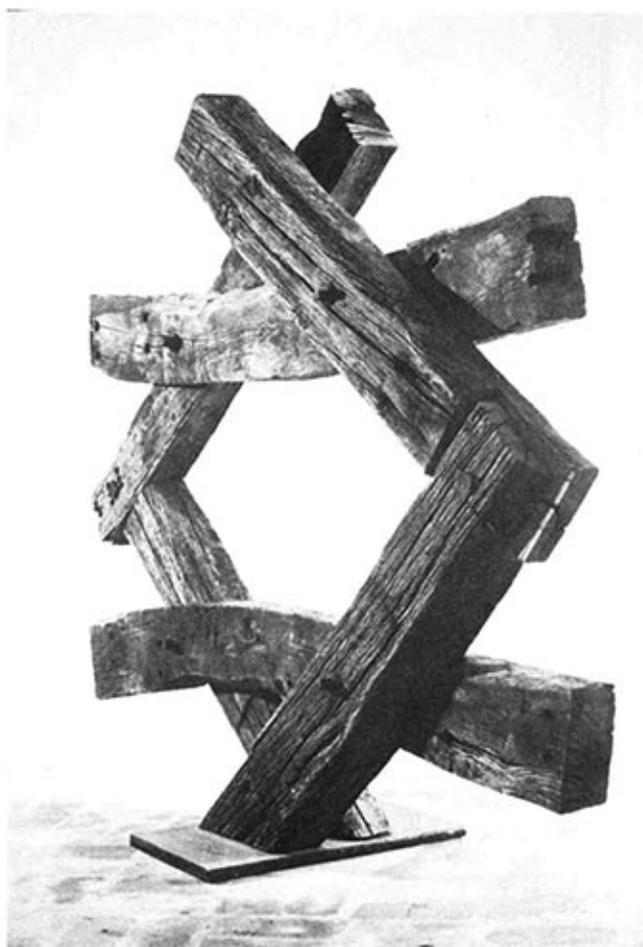
2



3



4



5

«Le sculture di Monari sono presenze che possiedono la lontananza e il mistero di una voce fuori campo. Lo stile «quasi personale» porta lo sguardo sulla figura che si rivela intessuta di innumerevoli fili, alcuni legati all'autobiografico. Ma è nel particolare che si illumina l'ordito delle trame la parabole disegnata dall'opera vale dunque perché porta allo scoperto, pone una domanda, lasciando nel contempo aperte l'infinità di quella interrogazione (...). La scultura ora imita e al tempo stesso fraintende, restaura e nello stesso tempo scambia, ordina secondo un programmato disordine. Di fronte a questa, o ad altre, apparenti incongruità viene fatto di pensare possibile una psicopatologia della materialità quotidiana dentro l'involucro plastico di un Dio misterioso e dolcemente ammiccante». Così Monari, Marisa Vescovo, che ancora, ha scritto: «La scultura di Sergio Monari, con i suoi torsi stesi, o fallicamente eretti, esclude volontariamente il volto, le mani, gli arti, quindi una possibile intersezione della realtà dei fatti e la loro verità indicibile. La traiettoria che l'artista ha messo in atto per cogliere questa sintesi di presenza/assenza, di rinvio all'idea mitologica di metamorfosi/mutazione di alcune parti dei corpi, è sostanziata da una teologia narrativa che rappresenta una delle vie per vivere l'astrattezza della vita e delle sue storie, concepite immaginabilmente come sogni e patologie dell'io. Il corpo-oggetto in terra rossa, con i suoi inserti/inserzioni di marmo bianco (esplicita è la memoria dei monumenti bizantini della vicina Ravenna, intesi come «testo visivo»), diventa un «segno» significativo, che ha la capacità di rispecchiare il reale, ma anche diventare metafora immaginale. Categorie linguistiche potenziate sino ad un limite inesplorato, capaci di assorbire in sé una temporalità reversibile, che regredisce ed avanza».

I brani della Vescovo, bene illustrano ed analizzano le tematiche e le contestualità poetico-culturali entro cui si muove Monari.

Il ristabilimento della tematica specifica al linguaggio tecnico-pratico dell'esistenzialità artistica ha ricondotto gli artisti alla pratica del vissuto artistico all'interno della propria modalità di porsi. Specifico di pittura e di scultura, dopo l'azzerramento concettualistico che riduceva in una sorta di ricerca spasmodica la «forma primaria», che, da fredda intellettualità della struttura dell'immagine — Morris — si è tradotta presto in forma primaria in senso simbolico-metaforico, ovvero come forma che riduce le ideologie alle forme pure archetipiche, primigenie, preesistenti — Merz.

In questo senso l'opera di Monari si immette in tale «condizione» artistico-critica, e la «fa avanzare» sulla strada della ricerca iconologica, là dove alla passione della materia, dell'uso della tecnologia della pratica artistica, Monari immette valenze segniche, pretuberanze simboliche, orditi elettivi di riferimenti poetico-letterari che di-

sdegnando il quotidiano entrano nell'aura della mitologia: del racconto mitico, originario, primigenio.

Così la «struttura» primaria, per Monari, non può essere la struttura che geometrizza il reale, la formula volumetrica che decide lo scheletro intellettualistico del reale, in un freddo analitico disporre del reale vissuto. E non può neanche essere la formula dell'individuazione della figura come figura dell'archetipo collettivo in cui riconoscere la propria — dell'artista — e della nostra coscienza. La forma primaria è comunque una condizione a cui Monari tende, che ricerca. È il corpo umano la «sua» forma primaria. In una sorta di «concettuale umanesimo», Monari disegna le modalità attraverso cui si ristabilisce il valore e il senso della qualità della pratica artistica come pratica di cultura viva.

Il corpo umano è usato da Monari come «punto di riferimento» per lo spazio estremo dell'esterno e dell'interno del corpo stesso. Rispetto all'esterno il corpo si costituisce come punto che ingloba le direzionalità del vedere, il vuoto attorno è giustificato dalla presenza del torso nudo: il corpo descritto dalla scultura di Monari è una presenza che qualifica il vuoto dello spazio. Al proprio interno il corpo dipinge la geometrizzazione di uno spazio che è costretto attraverso la proprietà intrinseca dell'anatomia a dispiegarsi con rettangoli — figura verticale del nudo — a circonferenza — il corpo chino su se stesso — a diagonale — quando il corpo è disteso sulla superficie di una base — in elisse — se il corpo è ritratto in posizione fetale. —. Nella geometrizzazione «interna» al corpo, il punto di riferimento è nell'intimità del corpo/figura geometrica, è dentro lo scafandro invisibile che «disegna» l'armonia del modulo architettonico che la natura ha assegnato al corpo umano: nudo. Il corpo di Monari, scolpito con materiali che vanno dalla terracotta al bronzo al marmo, è un corpo che è nudo in quanto «si mostra», perché è «vero» e «libero» e vive solo la costruzione della verità e della bellezza. Ma il «modulo», la «forma primaria» della iconografia di Monari, vive nel contrasto con il vuoto: e il vuoto dello spazio può essere riempito soltanto dal pieno della verità/bellezza. È una scultura quasi di impegno civico, si potrebbe dire, che può rimandare alle posizioni tra verità/nudità e falsità/occultazione, già presente in varia letteratura e drammaturgia, e che lo stesso Monari ricalca quando «occulta» — come è già stato detto — il viso o gli arti, rispetto all'evidenza del corpo che si pone «nudo», ovvero autentico.

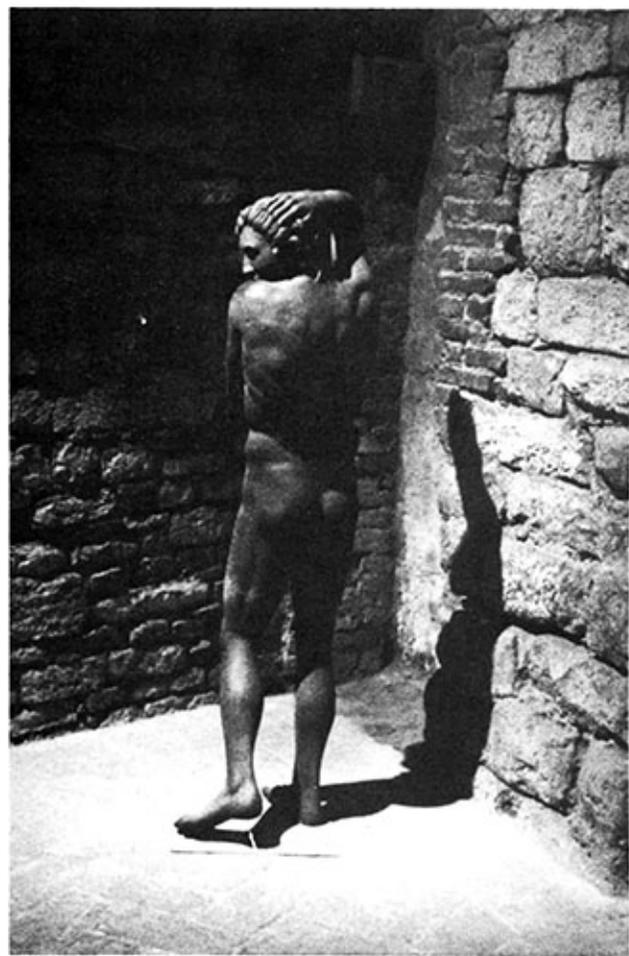
Nell'opera «Soffiatore di anime», un bronzo dell'85, un uomo nudo — un «modulo» — incrociate le braccia sulle ginocchia, china nel mezzo il viso, lasciando a vedere i capelli acconciati a riccioli grandi, la spina dorsale, le membra anatomiche, i muscoli delle gambe, delle braccia le mani

con i forti giuochi di vene gonfie di sangue. Il marmo lucida e riflette la luce, che scappa via in contrasto con le ombre. Il taglio radente della luce evidenzia il corpo dell'anima di questo corpo: i nodi della spina dorsale sono i nodi delle ciocche di capelli, che sono i nodi dei grovigli delle vene e delle arterie sulle mani: una posizione arcata, concava, che disegna una linea ascendente che poi si fa discendente: la piegatura del tronco è la piegatura a cadere delle braccia e delle mani lunghe. Pronto nel respiro che riempie i polmoni, pronto nel cadere su di sé al sonno profondo, e anche disposto a restare fermo nella meditazione

del se stesso cercato, questo bronzo — come altri bronzi e altri marmi di Sergio Monari — indica la capacità di scolpire del pieno nel vuoto, di circoscrivere il senso dello spazio con la quantificazione della costruzione simbolico-archetipica, per tradurre il corpo di un uomo di là dell'evidenza materica, in struttura primaria per un umanesimo concettuale, capace di tradurre la quantità dell'immagine in qualificazione immaginaria del simbolico collettivo. Monari traccia strade che possono portare a trovare i sensi e le direzionalità a quei sentieri che altrimenti resterebbero — heideggerianamente — «interrotti».







2



3



4

Nella mostra ordinata a Palazzo Ducale di Urbino: «Microcosmo/Macrocosmo, itinerari di pratiche artistiche», scrivevo: «Petromilli adopera il bronzo con la sapienza della lingua parlata in natura». Per la rassegna curata da Monti a Roma, «Unicorno» che introdussi con breve scritto, insieme a F.C. Crispolti, scrivevo di Petromilli: «Sia pastelli sia i bronzi... hanno la capacità del racconto favolistico. Racconto per immagini iconologia morbida e dolce che innalza l'attualità nel luogo della storia».

Sempre da Monti, ma nella galleria di Macerata e quindi di Roma, in una presentazione di doppia personale, per una serie denominata «Uno scultore un pittore», scrivevo, di Petromilli: «...tra Ancona e Urbino, tra Trubbiani e vangì, con il ricordo della scultura lignea del quattrocento pesarese ed eugubino, da una terra antica, le Marche... giunge una voce sicura di volontà conduttrice, di capacità evocatrice... Petromilli «aggiungevo» lavora il bronzo tenendo di conto il cartone e il gesso. Il fare dell'opera si traduce in un fare vissuto. Petromilli disegna con il bronzo, lucidato, colorato, leggermente con smalti vivificanti, immagini di città in fiamme, di Europa rapita, pesci fluttuanti nel mare vuoto, cardinali usciti da una rappresentazione sacra. La sua terra è chiusa dal mare e dai colli alti: circondato e custodito così; l'operazione artistica acquista il senso di un esorcismo, di un voler raccontare per sognare un infinito che spesso non riscontriamo nella particolarità del reale».

Petromilli è tra le nuove generazioni affermantesi in una coerenza poetica che trae forza dalla propria sentita terra di origine: le Marche, nel proprio ambiente poetico. Una terra che stimola al recupero vorticoso di leggende e di narrazioni antiche, e che provoca il ricordo presente di antico e di moderno in uno stacco con il contemporaneo che produce cesure nella coscienza culturale dell'artista.

Petromilli è da sempre dentro la poetica della raffigurazione oscillante tra naturalismo e neosurrealismo. Ma per naturalismo non si deve intendere un pedissequo ossequioso «riporto» del dato fenomenico entro la grammatica del proprio esprimersi, bisogna invece vedere proprio quel riferimento culturale e ancestrale con la propria terra, con la propria memoria storico-collettiva che fa di una città come Ancona o come Urbino — per rimanere all'interno della biografia di Petromilli — dei luoghi privilegiati entro cui scandagliare la coscienza collettiva, l'umanità forte e fragile che si dispone, secoli dopo secoli: ovvero, giorni dopo giorni, ad essere propriamente cittadini di questa vita. E così per neosurrealismo è bene individuare un «vedere» che è il vedere «stravolto» ancora una volta che parte dalla sua terra: tra la piatezza dell'Adriatico e la forza ver-

ticalistica dei mondi Sibilli, tra lo scorrere lineare della costa pulita e l'entroterra della spina dorsale dell'appennino umbro/marchigiano.

Il neosurrealismo di Petromilli è mediato di varie componenti. Non discende da Magritte o da Breton, ma, propriamente, si rifà alla fantastica iconografia liciniana e, di più, tiene di conto la messa in scena del mondo, da parte di Fausto Melotti, nei suoi «Teatrini», nel suo, di Melotti, fare monumento senza monumentalismo, del procedere per poeticissime immagini pieno di pensiero profondo fino all'elaborazione filosofica. Motivazioni aperte alla concentrazione poetica, narrativa, per uno spazio che sappia essere spazio di racconto iconografico «leggero», rapportato alla fabulazione, alla leggenda, all'iconografia che tiene di conto della relazione con l'ambiente circostante, naturale e urbano, ma non vi si lascia assecondare.

Le iconografie di Petromilli dispiegano racconti leggerissimi, concentrati come miniature, e in questa modalità sintattica, c'è da notare il riferimento alla costruzione dell'immagine da parte di Trubbiani, più che non Vangi. Da Trubbiani appunto viene questo mettere in agglomerazione, ma, se li è per far esplodere e concentrare le energie, le distruzioni all'interno del reale, qui, in Petromilli, l'iconografia che miniaturizza la narrazione vuole prendere il volo e svolazzare nell'aperto spazio della fantasia, della poetica narrazione, della poetica messa in scena che è propria, appunto, di Fausto Malotti.

Siano Torri che prendono fuoco — Baibilonie bibliche e quotidiane —, siano onde di mare che si trasformano in nave e quindi in prua allungata fino a porsi filo che si lega alla Luna/Donna: Medusa, Fata; sia un pesce che fluttua sullo spazio solidificato del mare, e regola sul corpo le «ondine» eleganti ricci di architettura marina, sia ancora che dal mare un pesce che vi entra vi fuoriesce donna/pesce... o ancora che un corpo stilizzato di donna viva della propria leggerezza allorché gli arti sono filamenti legati ad arcobaleni: e si ancora un'Europa che si lascia rapire come vela rigonfia di vento, ecco come onde si traducono in nave, nave di sogno e di incubo, con alberi/serpi a simbolo di peste, di sventura... tutte iconografie, quindi, queste di Petromilli che si appoggiano ad un dato prestabilito e che presto si relazionano al dato naturalistico e che quindi immediatamente si traducono in iconografia del racconto, di narrazione. La scultura di Petromilli è in uno svolgimento proficuo. Il suo bronzo lavorato, tra lucido e opaco, con smalti che includono i verdi e i rossi, gli oro e l'azzurro: l'avorio; è un bronzo usato come superficie di un foglio che raccoglie abbozzi, disegni, pensierini, leggeri e lunghi: come un racconto di sera, che fuori casa è freddo.



1



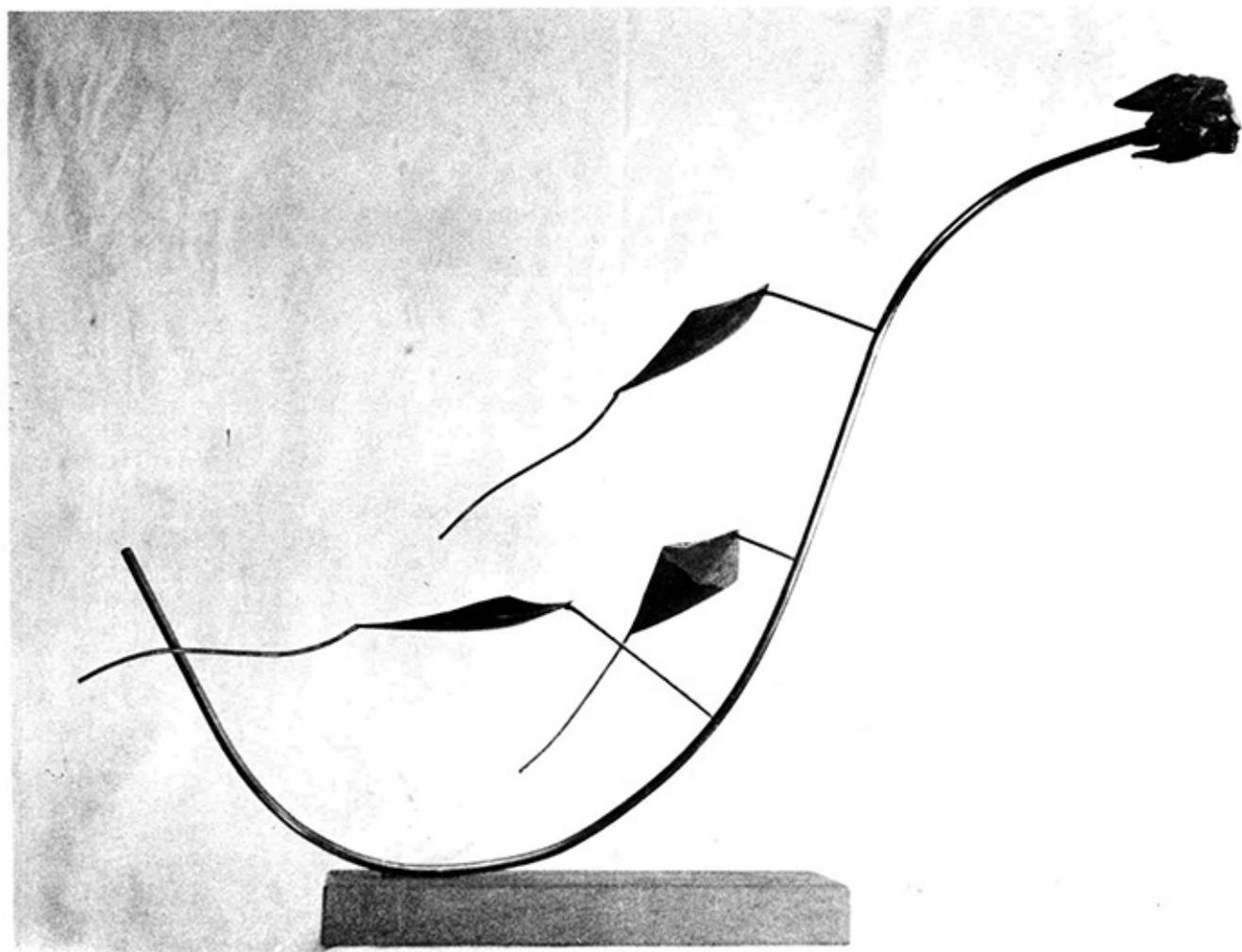
2



3



4



Verticalismo/orizzontalismo dello spazio/tempo, figure del tempo e dello spazio, possibilità di entrare nei disegni intimi della materia e di cararne le energie e le forze nascoste. La scultura di Pomodoro procede per riduzionismi di poetica geometria, di elegante figura matematico-geometrica. Parallelepipedi, cubi, sfere, rettangoli a rilievo, colonna/cilindro: un campionario di poliedri usciti da un abaco quattrocentesco, tra Piero della Francesca e Luca Pacioli, tra Urbino e Sansepolcro, a Pesaro a girare e rigirare, fino a che a Brera «vede» la «Pala» pierfrancescana e incontra l'opera di Picasso — era il '53 — e quindi a Venezia l'opera di Pollock — era il '56 —. E allora «decide» che quella aurea geomatematica depositata nella coscienza tra i ricordi di una «provincia» ingrigita, dovevano incontrarsi con i fermenti urbani dell'Europa delle arti: Picasso, Pollock e, soprattutto, Klee. Con Klee, già scoperto sui testi in biblioteca a Pesaro — un rimando al Cézanne di Morandi scoperto sul libretto del Pica sugli impressionisti? —, con Klee, Pomodoro apre all'attualità della memoria storica della «scienza dello stile»: infatti si potrebbe definire scienza dello stile la produzione di Arnaldo Pomodoro.

La sua costruzione formale parte dalla struttura geometrica del reale per poi entrare dentro le modalità del parlare e dell'esprimersi: del disporre in modalità del «vedere», anzi, del «farsi vedere». Così la costruzione formale, geomatematica si coniuga alla ricerca formale, del modo di coinvolgere lo spettatore dentro la propria aura di opera d'arte.

Ora la sfera, ora la piramide, ora il cilindro o il cubo o il rettangolo per il rilievo, Pomodoro svela una geometria classica eppure personalissima. Non è il geometrismo riduzionistico della minimal art, non è il classico inseguire delle forme, come per il Brancusi, pur sempre tenuto presente da Pomodoro, come per Klee. È la geometria cristallina dello spazio prospettico dell'Umanesimo, schiacciato sulla superficie dello spazio vuoto. In prossimità di fare del pittoricismo con il volumetrico spazio della scultura, Pomodoro introduce modalità linguistico/stilistiche che «dimenticano» la forma geometrica, o, meglio, la smussano nella preminenza «visiva» per farle «vedere» entro l'intervento operato dallo scultore: la lucidatura, il modulo alternato del levigato e dello scavo a fenditure, i denti e gli ingranaggi scoperti all'interno delle figure stesse, operano un'alterazione dell'immagine geometrica che, stilisticamente, introduce un motivo di accarezzamento dello

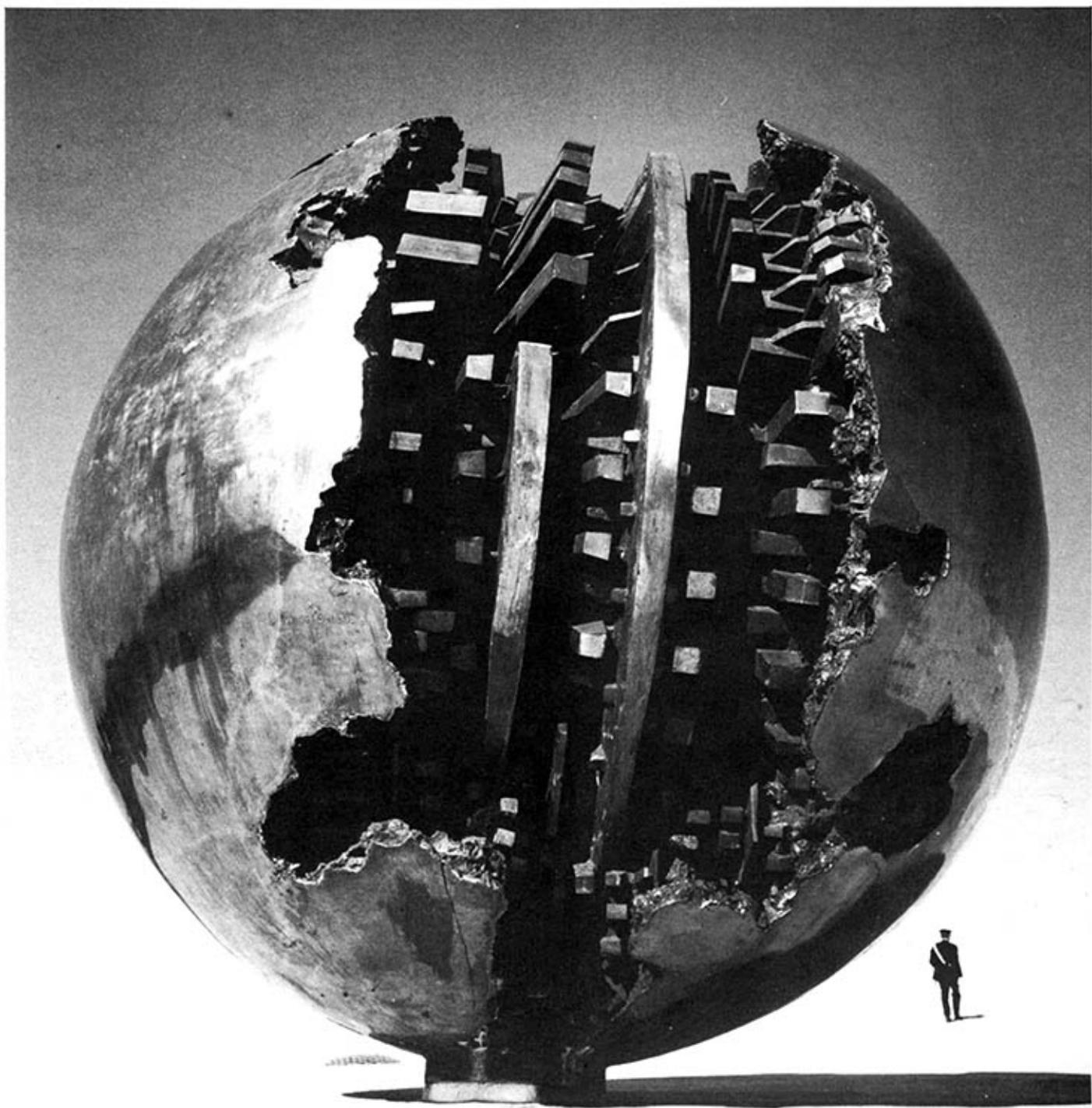
sguardo nei confronti della «figura» geometrica.

La geometrizzazione dello spazio come modalità del porsi stilistico del linguaggio di Pomodoro, a sua volta introduce il versante iconologico della sua produzione iconografica.

Sfere e cubi, con tronchi e colonne infinite, conducono alla capacità di delineare lo spazio e di immergersi «dentro» per portarne a superficie l'evidenza degli ingranaggi, dei meccanismi fisici, concreti, attraverso cui la materia all'interno dello spazio perimetrato dalla figura geometrica, vive e si autoriproduce come «macchina dello spazio», come «ingranaggio del vuoto». La «scienza dello stile» di Pomodoro è una pratica dell'arte capace di modularsi in valenze archetipiche, dove il rimando suggestivo alla sfera/terra/sole, o alla torre/colonna/altezza/ascensione, o, ancora, alla piramide tronca come memoria storico-artistica delle piramidi egizie; sono valenze evidenti e riposanti tutte dentro la configurazione spaziale geometrica e spaziale stilistico-linguistica.

Distruendo lo spazio Pomodoro si impossessa dello spazio e lo «rivaluta» ricostruendolo, mettendone in luce in «comprensione» la meccanica che ne regola l'esistenza: scultura tra il razionale e il biologico, tra l'analiticità illuministica dell'operazione cerebrale e la calda emozione e suggestione dell'abbandono alla simbologia, che reclama l'innalzamento verticalistico-ascensionale, di un orizzontalismo statico e freddo.

In Pomodoro i segni cuneiformi dei rilievi sono «teatri della memoria», sono ferite e crepe che infilzano la materia, ne rivelano le viscere i midolli ossei. Spina dorsale del vuoto, il pieno della scultura braccia i pensieri e le emozioni, attualizzando in un oggi senza passato e senza futuro, la geometria di una volontà di potenza che è superamento dell'illusione e di desiderio di sogno. Il sogno di una scienza dello stile che sia spazio di coniugazione, di equivalenza, tra l'energia di futuristica memoria — e si veda il suo bell'omaggio a Boccioni: «ali spezzate» — e il fabulatorio di Klee, la leggenda della storia primordiale, la storia degli Aztechi e degli Assiri, degli egiziani e degli Etruschi: come evocazione epica, non certo come «citazione» linguistico-stilistica. Di coniugare e porre in equivalenza memoria e energia, dunque, e stile e forma, ricerca e classicità: Brancusi e Pollock: razionalità e espressionismo. Pomodoro suggestiona con la razionalità elegante delle soluzioni formali, e dalle sue forme escono poetiche equazioni svelate nei segreti intimi di soluzioni altrimenti inarrivabili, irraggiungibili.

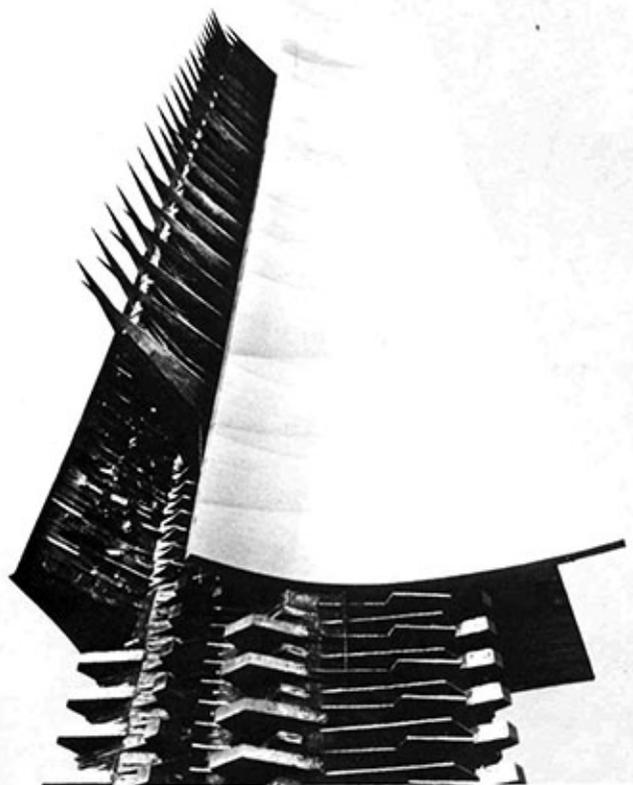




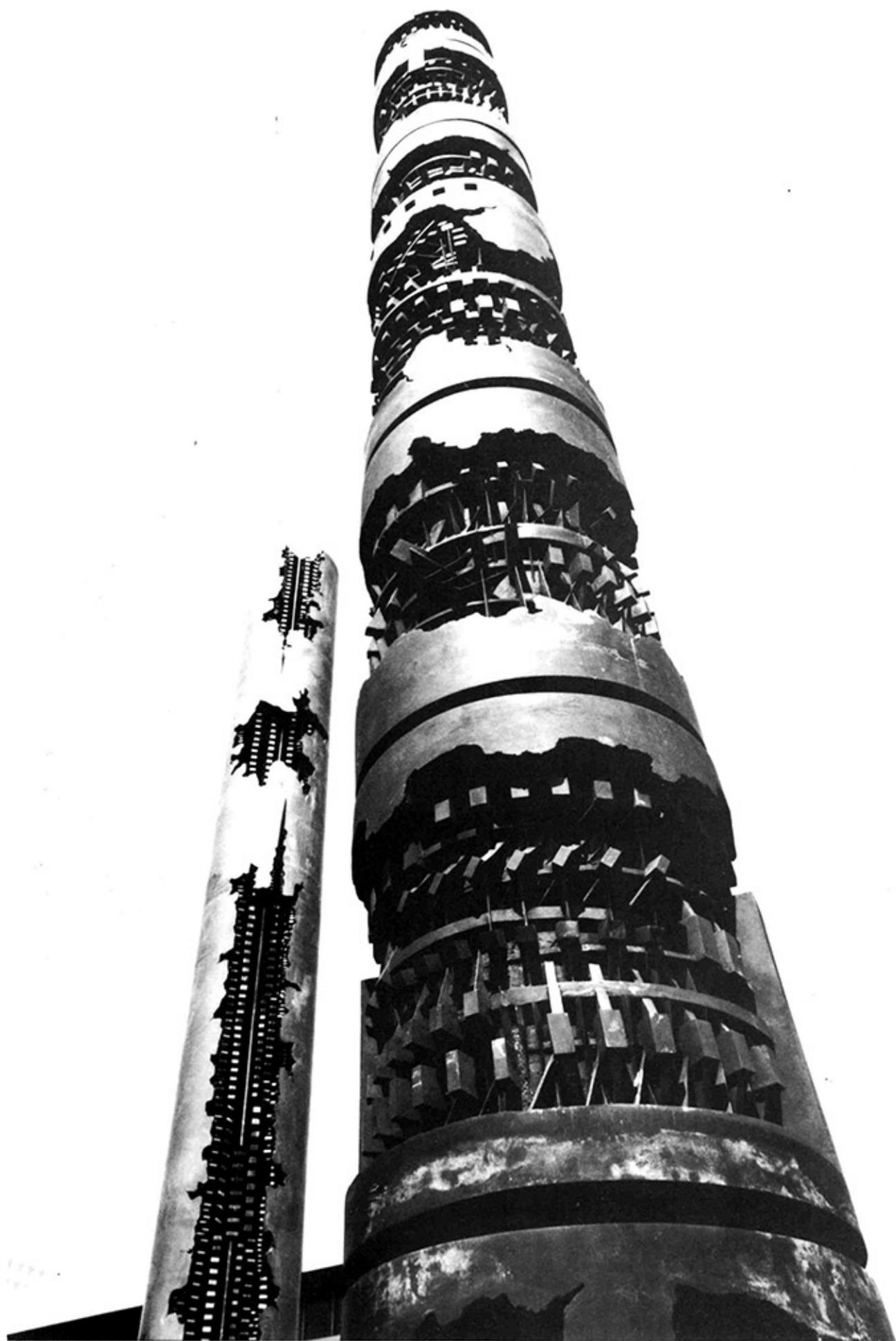
2



3



4



La materia si piega dolcemente, il ferro come burro, alla capacità «antica» di modellare, ed ecco dal corpo della scultura si evidenzia la figura di una geometria altrimenti «invisibile».

Ramous costruiva grandi forme affiancate o proprio accostate dalla serialità dell'immagine, ultimamente la serie dei rimandi formali è costruita sulla massa intera della superficie in corpo della scultura e quindi un prolungamento «formale» stilizzato, filiforme, della geometrizzazione dello spazio entro cui riposa l'idea della scultura.

Un piegato modulo rettangolare si dilunga in una griglia, rettangolare, vicino, come conformazione di vuoto/pieno del corpo stesso precedentemente disposto: scultura narrativa, si potrebbe dire: scultura che «inizia» e che «finisce», che vuole «discorrere», «narrare», vuole «fare entrare» dentro la legge della composizione, che «scomponne» e «inaugura» la epifania della forma. Una geometrizzazione dello spazio entro cui far crescere l'epifania della idea/forma.

La capacità costruttiva di Ramous si produce dalla evocazione del costruttivismo, negando, di quella poetica, la forzatura ideologica, cogliendone, invece, la valenza segno/intervento. Scultura che «segnala», che «interviene»: la scultura di Ramous ha infatti «necessità» di espandersi nello spazio: è spazio che vuole dilatarsi nello spazio: diagonali e orizzontali e verticali da evocazione in Mondrian, riunito a Tatlin, per «provocare» una miscela esplosiva da cui fuoriesce la «poesia della geometrizzazione», dove si coniuga la razionalità della forma alla sensazione di tenerezza e di respiro caldo, biologico, della statua che contempla «in opera» l'idea della forma, la forza della forma, il sentimento della forma.

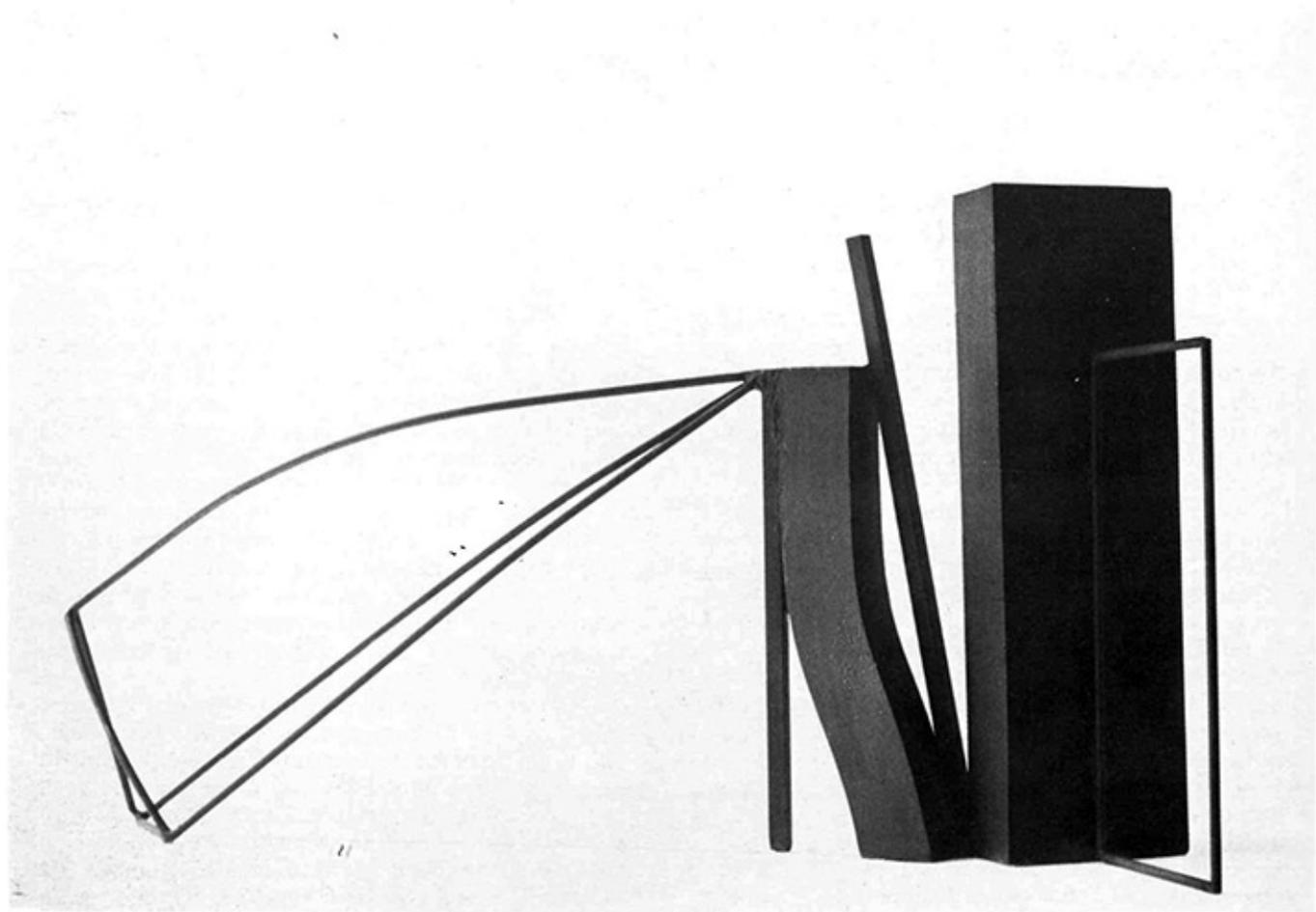
Razionalità e sentimento provocano uno stridore ordinato: un modo di porsi della energia, del movimento, senza così cadere nella statica dell'angolo retto, della poetica di Mondrian, del geometrismo freddo e preconettuale, quasi, senza cadere in un costruttivismo appunto «freddo» di ingegneria della forma, di violenza costruttiva. Ramous procede per dualismo aperto alla vita: idea e corpo, forma geometrica e sapore di sentimento. Il tutto dialetticamente, producendo: «costruendo», movimento, energia dialettica tra la

statua e lo spettatore che è coinvolto, tra lo spazio della statua e lo spazio che la contiene.

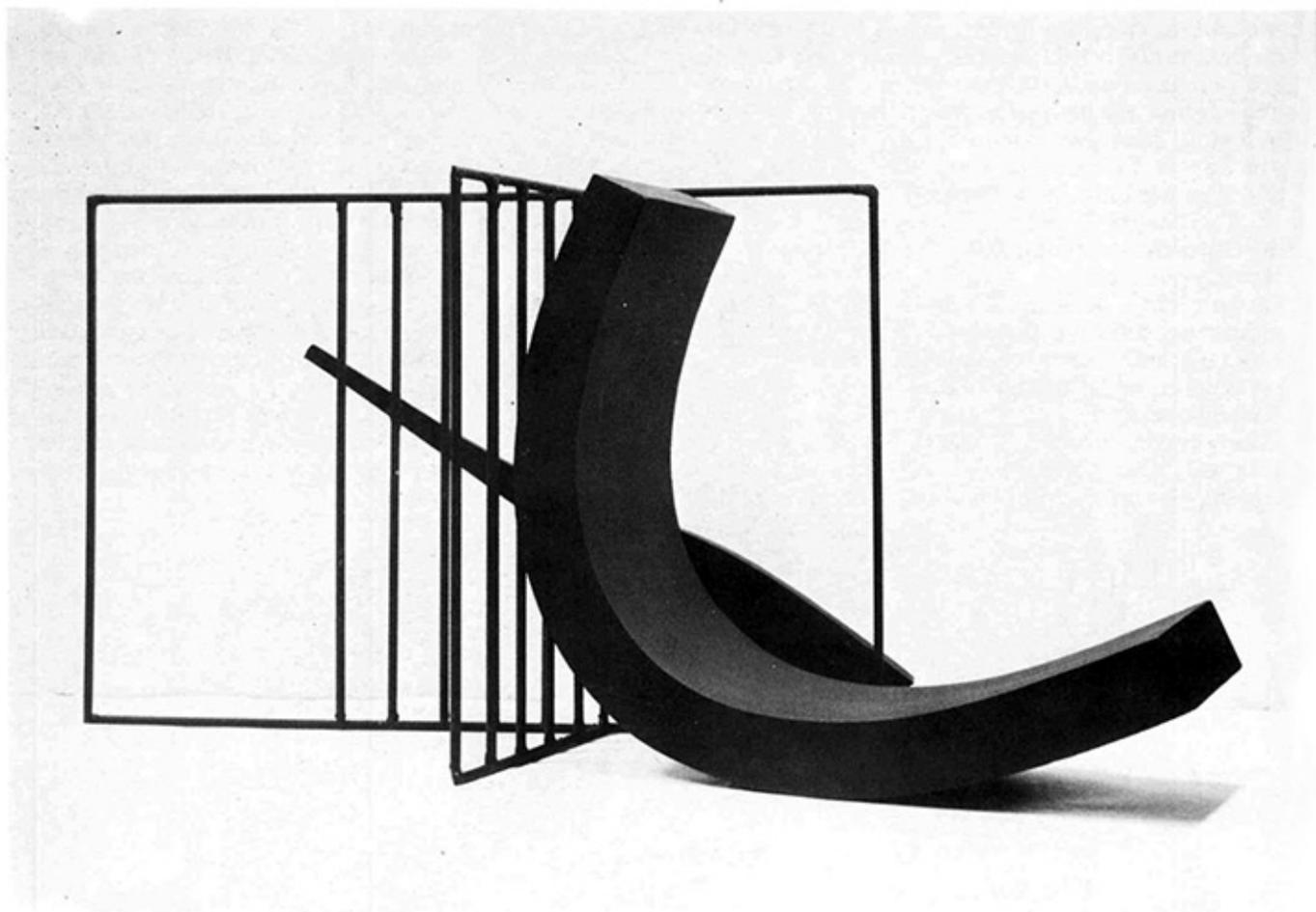
Ha scritto Carandente: «All'origine dell'impegno "spaziale" delle opere di Ramous sta il carattere gestuale delle sue composizioni, sicché dinamismo e stabilità vi coesistono in una stimolante dialettica». E Dorfles, per la XXXI Biennale di Venezia, del '62, cui era stato invitato, di Ramous, sottolineava la valenza organico-simbolica della sua produzione: «Le forme — sebbene del tutto prive di ogni riferimento naturalistico o illustrativo con il mondo esterno — sono peraltro cariche di una volontà espressiva e persino narrativa; gli stessi titoli lo provano: «Immagine tesa», «Distacco», «Splendore intimo». Nella scultura di Ramous, Dorfles individuava una «intima simbiosi tra la materia formata e l'idea che vigorosamente la informa».

L'insegnamento di Marino Marini è rimasto come stimolo alla energia, alla forza, alla poesia dell'idea. Ramous ha costruito figure nello spazio della emozione geometrica, là dove Marini aveva accondisceso al naturalismo e alla messa in rappresentazione. Così se Marino aveva deciso il classico della costruzione formale, Ramous ha tentato il viaggio nella forma del classico, nella sperimentazione di un ricercare che è ricerca dell'idea che «vive» attraverso il «dialogo» tra pieno e vuoto, tra emozione e idea.

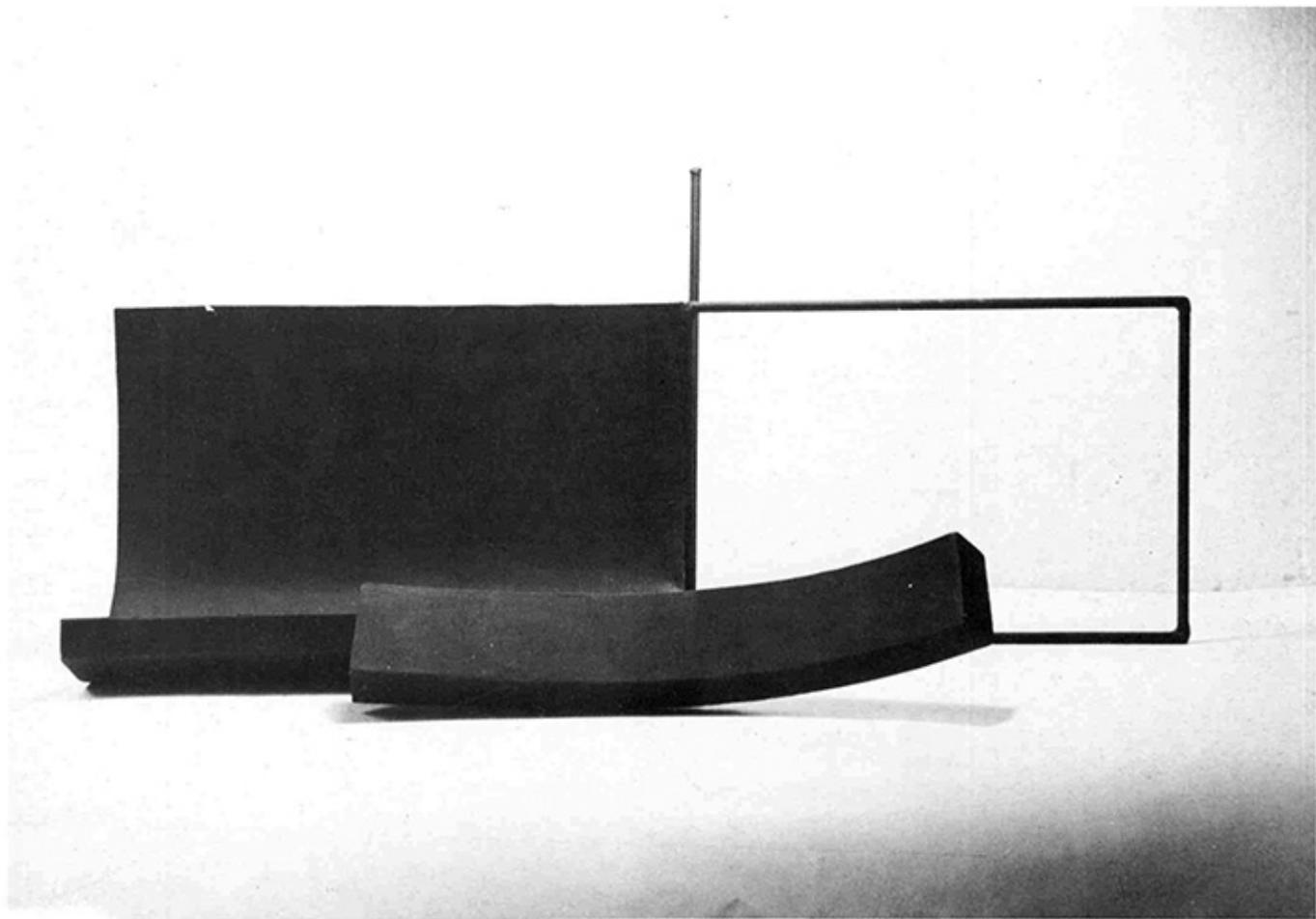
Da Valsecchi a Mario De Micheli, a Carandente a Fiori a Ashbery, Passoni, Ballo, Gualdoni, Ferrari, tutto un itinerario critico specifica le modalità di una ricerca che è ricerca dello spazio come assoluto della forma, capace di respirare nell'ambiente urbano e nell'ambiente naturale: da Spoleto; a Milano alle colline dell'appennino, in una sorta di «scultura respirante», dove si equivalgono intuizione e manualità, costruzione e ideazione. Dove la semplicità è complessa come la verità e la bellezza è un calcolo algebrico capace di costruire una architettura di poesia: spazi dove si attraversano i vuoti, dove si palpano i pieni: una geometria erotizzata che scatta in prossimità dell'incontro/scontro tra la razionalità neoilluministica e la conformazione neoromantica, che convivono nello scultore, ovvero, nelle sculture di Carlo Ramous.



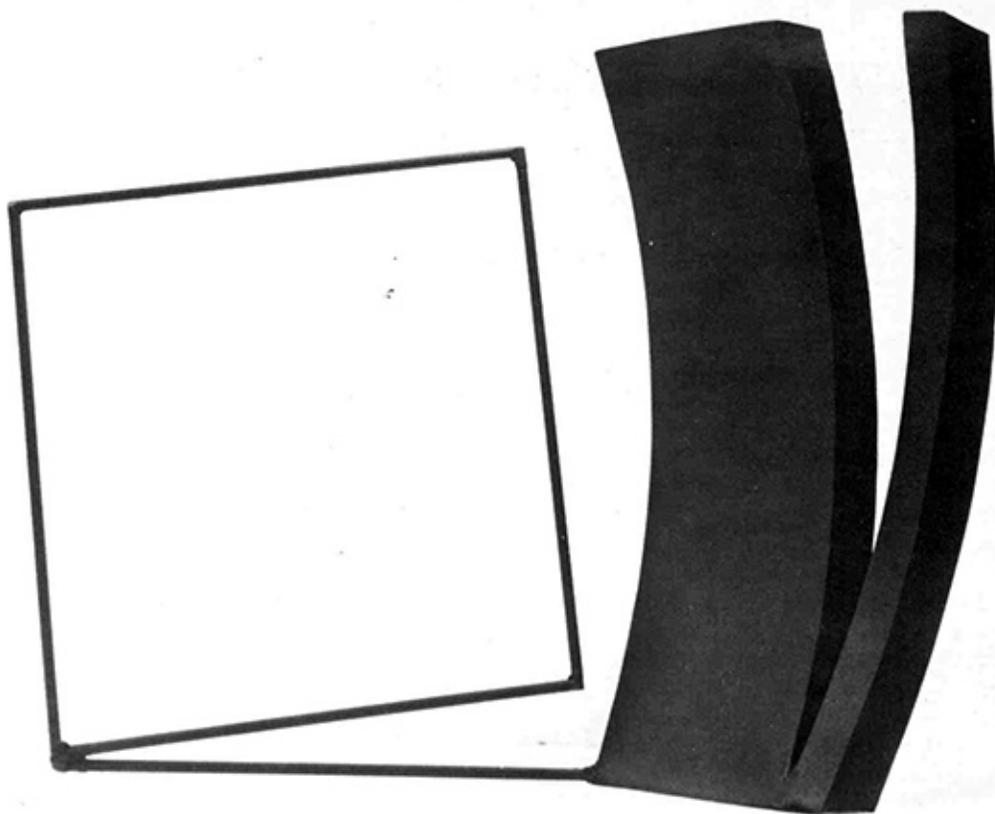
1



2



3



4

La scultura di Renda tende alla «grandezza» e alla «leggerezza».

È una grandezza fisica e spaziale: da interno/dilatato, da scultura-ambiente. Ed è una leggerezza significativa: che trasforma la medesima fisicità oggettuale dell'opera in idealità, significato, valore metaforico: simbolo. Nell'intervista citata, Renda dichiara, ancora: «c'è in assoluto la ricerca del simbolo, c'è questo racconto che si svolge per elementi simbolici. In realtà come metodo come atteggiamento di fondo, c'è il concretizzare un gesto, un simbolo, un atteggiamento, non soltanto formale».

Il simbolo introduce alla iconologia dell'immagine, quella stessa immagine che si vuole «pesante». La pesantezza corrisponde alla fisicità della materia, del ritorno alla specifica condizione della scultura praticata, dopo la messa in crisi delle neovanguardie degli anni sessanta e settanta.

Se l'opera era il risultato invisibile di un linguaggio che parlava un linguaggio, che azzerava la fisicità della «messa in opera» della intuizione creativa, che dispiegava la energia creativa all'interno di una messa in operazione concettuale/mentale; la ripresa degli specifici linguistici, la ripresa della pratica che costruisce ed edifica il corpo dell'opera, quel «ritorno», alla/della pittura/scultura che caratterizza l'inizio del decennio otanta — a partire almeno dal '77/'78 —, vede anche Renda nella situazione di stabilire il corpo dell'opera come opera dell'arte. La lingua che parla è la coscienza che si lascia parlare, e nell'abbandono alla leggenda che coinvolge nella narrazione, ecco la nascita dell'opera come opera ferma, «pesante», specifica, e dell'opera contemporaneamente luogo di metafora, rimando evocativo, gioco di ragnatela critica.

Il mondo magico e filiforme di Melotti è fortissimo nella specificità tecnico-poetica. Il mondo della forza e dell'energia del fuoco e del movimento, di Mastroianni è leggerissimo nel librarsi grande in uno spazio infinito e indefinibile. Renda si riconnette alla generazione degli anni sessanta, la generazione della pop art, della scuola romana (Ceroli). E scavalca i maestri degli anni cinquanta. La sua cultura figurativa è piena di rimandi alla figurazione dei primi anni del neoconcettuale investito di pop art europeizzata.

Il riprendere il gesso a forma, alla maniera di Segal, concorda con la ripresa della iconografia in opera senza rinnegare le esperienze passate dei decenni che appartengono alla biografia di Renda. Altresì non si tratta di una citazione — da Segla ad esempio, o da Ceroli, per il ricamo del vuoto nel pieno del gesso/manichino —, bensì si tratta di una pratica di scultura che parla di se stessa, del proprio specifico «mettersi in mostra», del suo farsi e ridarsi al di fuori di sé: scultura che esprime scultura, ed è come una ripetizione di te-

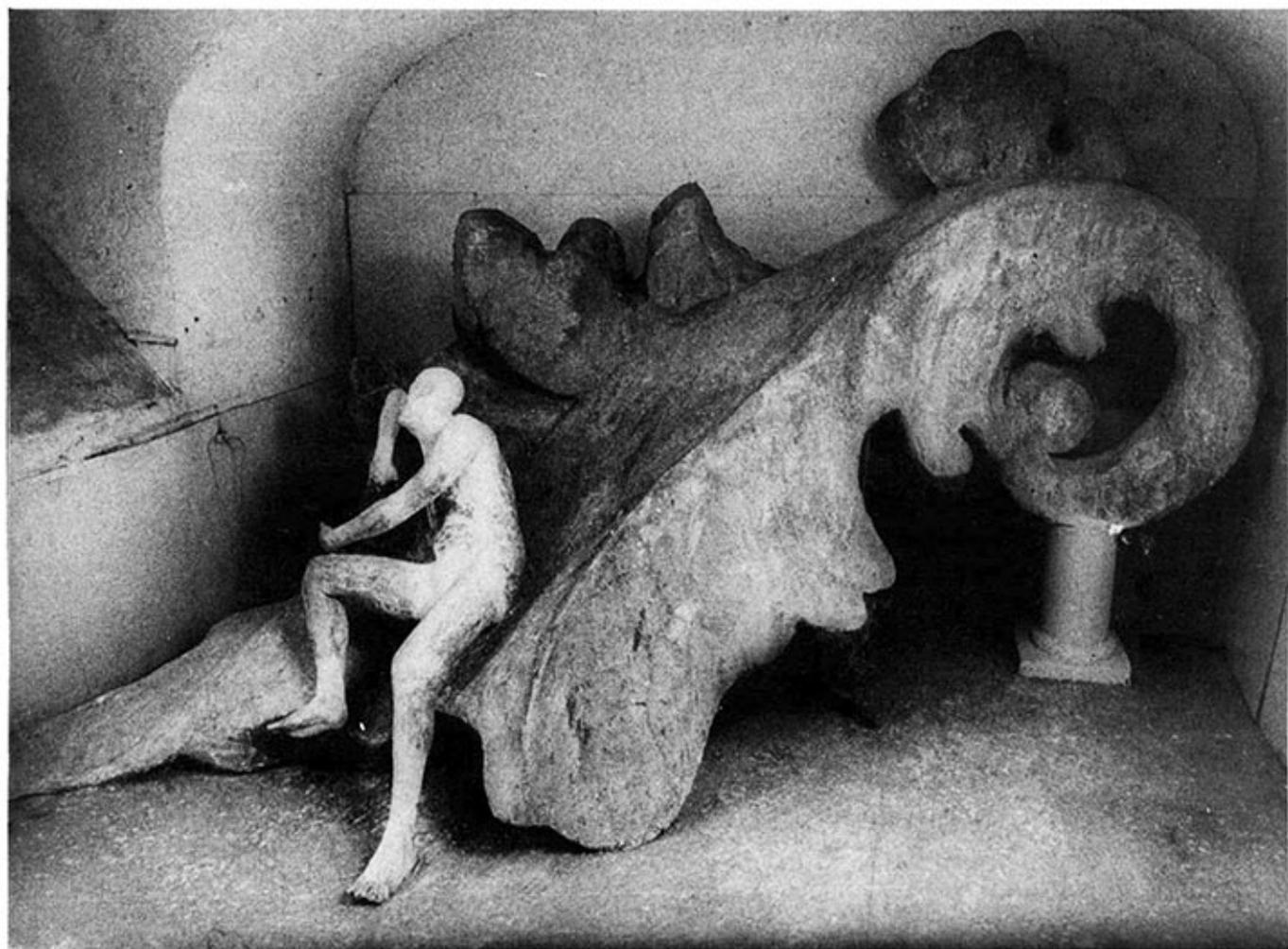
matica modulata sul filo del neoconcettuale, nella condizione di una ricerca che insegue se stessa, in un analitico disporsi tautologico, che chiude il cerchio della riflessione. Renda apre invece tale modalità — della scultura come ricerca della scultura in equivalenza culturale dell'ideologia concettuale — alle valenze ambientali/simboliche, traducendo il mettersi in mostra della scultura, attraverso altra scultura, attraverso l'uso del gesso in forma, in narrazione coinvolgente: dialogo aperto che localizza e spazializza intuizioni di simbologie e di rimandi culturali-letterari, altrimenti naufragati nel mare della dispersione.

La grande ambientazione di «Palazzo Dora Pamphili», di «Ceci n'est pas une pipe» e di «Maria Cristina d'Austria», segnala una capacità di ambientazione della statua, della scultura, che sfocia — o, meglio, ri-sfocia —, nella condizione della «installazione», dove alla azione dell'artista si è sostituita l'azione della statua: che essendo la ri-produzione della immagine dell'artista stesso, propone in ambito culturale diverso, la medesima condizione metodologica, di «analiticità», di taglio freddo/caldo, di taglio netto e veloce che non ammette ripensamenti.

Le architetture degli ambienti, si inventano spazi neoclassici, con approssimazioni costruttivistiche, con abbondanza di riferimenti alla mitologia architettonica del timpano, della colonna, delle trabeazioni... in una sorta di ripresa del classico in ambito postmodernista.

Rimando alla analiticità del neoconcettuale e stabile assestarsi della cultura della specifica ricerca linguistico-critica della messa in opera della energia creativa. Lo spazio di Renda è uno spazio a teatrino: teatro e scenografia come evocazione della installazione: così come si verificava nella mostra «Unicorno» curata presso la galleria Monti, a Roma, dove Renda esponeva una scultura/installazione, ovvero una installazione concentrata in una scultura.

Una stella, tra Zorio e Spagnulo, si riempie di corpo, e una spada rimanda alle «Armi di Achille». Se Zorio dipinge sculture come spiegazioni di procedimenti alchemici, e Spagnulo rivaluta il minimalismo all'interno della esplosione espressionista/informale, e se Bucciarelli ribalta i sensi del vedere e non vedere, Gnozzi e Monari ristabiliscono il luogo della iconografia dentro il vuoto del mito, ecco che Renda rivalutando, anche lui, lo specifico della lingua che va riempita con la materia da lavorare, si immette in una variante particolare della attualità, là, ovvero, dove si guarda sempre alla esperienza dell'immediato passato — le avanguardie degli anni sessanta/settanta — come ad esperienze ricche di suggestioni e di intuizioni, probabilmente ancora in gran parte da raccogliere per farne tesoro, per farne materiale da «mettere in opera».





2



3



4

La scultura come turbamento, come schiaffo, come caduta, disarcionamento. E poi anche, la scultura come tenerezza, come carezza, come abbraccio, accoglienza. La pratica della scultura come espressione del mondo nell'opera, ovvero dell'opera nel mondo. L'opera d'arte come opera del mondo, come fatica del parto e come fatica del morire. Eros, Thanatos. Natura e Storia. La scultura di Somaini è un canto notturno ed è un gridare al cielo accecato dal Sole. Un lavorare ossessivo, divoratore, annientatore. Per riscattarsi, per condurre in porto quella operazione chirurgica che è la pratica ermeneutica di fare dire alla materia il valore dello spirito. Somaini scava nel vuoto dello spazio e rivela il pieno dello spazio. Tra il dentro e il fuori, nell'incastro prospettico di diagonali che si intersecano, scaturisce la poetica dell'intervento come annullamento del sé. Corsa pericolosa, corsa veloce, velocissima, che scantona stagioni e città, nazioni e popoli. Respiro ampio, che scoppia il cuore, il muscolo tutto rosso che non smette mai di battere, di suonare il ritmo della gittata continua: del sangue che scorre, della linfa vitale che inferiore e irrorà il corpo vivente: il corpo della scultura.

Tra Moore e Boccioni, come notava Argan, Somaini costruisce una critica poetica a svolgere un originale appropriato linguaggio, consono alle tematiche che gli sono proprie, scriveva Argan: «In contrasto con la solenne evocazione surrealista e picassiana di Moore, il richiamo di Somaini al futurismo di Boccioni: non la preistoria sempiterna, ma l'eccitazione dominata del presente, il senso immediato dello spazio della città. L'artista vive nella città interpretandola, ri-semantizzandola, individuando i luoghi segreti del suo spazio vitale, connotandoli con un segno visibile» (Salzburg, 1974).

Sul corpo della scultura come corpo della società, della città, altri storici dell'arte e critici si sono soffermati, per sottolineare in Somaini la valenza di «intervento urbano» del suo disporsi in pratica di scultura: «Somaini è lo scultore che lungo questi nostri anni Settanta si è maggiormente posto, non solo in Italia, il problema del ruolo attuale della scultura nella dimensione urbana, nel sociale urbano esattamente: non dunque il problema rinnovato del monumento, non dunque del semplice rapporto alla scala urbana in quanto spazio monumentale» (E. Crispolti, Mantova, '77), e P.C. Santini (Lucca, '80) e Di Genova (Idm.), e Barilli (Como, '84) e Spadoni-Longatti-L. Somaini (Idm.).

Il tema della scultura/ambiente appartiene alla varietà dell'intervento in espressione di Somaini. Non è come per Consagra o Pomodoro, Giò, che la realizzazione della scultura/ambiente vive di una intenzionalità progettuale, progettuale. Non si interviene per analizzare, scomporre, mettere in evidenza, per denunciare, per investigare il

reale sociale, non si entra socialmente dentro il sociale. Somaini interviene nel sociale in un secondo momento. È l'urbano ed è il «territorio» che lo interessano. Forse in riferimento tra Land art e il cimitero/collina di Arnaldo Pomodoro. Ovvero in sintonia con una scultura che «stia» e si «configuri dentro» il reale urbano-sociale, ma non ne sconvolga o denunci contraddizioni e varietà di immagine. La scultura in ambiente di Somaini è uguale alla scultura monumentale, è uguale al lavoro per una vetrata o un pavimento a mosaico. È sempre lo stesso intervento lavorato nella varietà e nella multimedialità dello specifico ambiente, dello specifico luogo. Luogo, funzione che segnano la finalità dell'intervento. Ma la intenzionalità, la fase progettuale, non arriva mai a configurarsi come costruttivistica, bensì come espressionistica. Somaini non interviene per cambiare ma per esprimersi: ed è esprimendo il proprio mondo che «cambia» il luogo stesso che «ospita» la statua/intervento/opera.

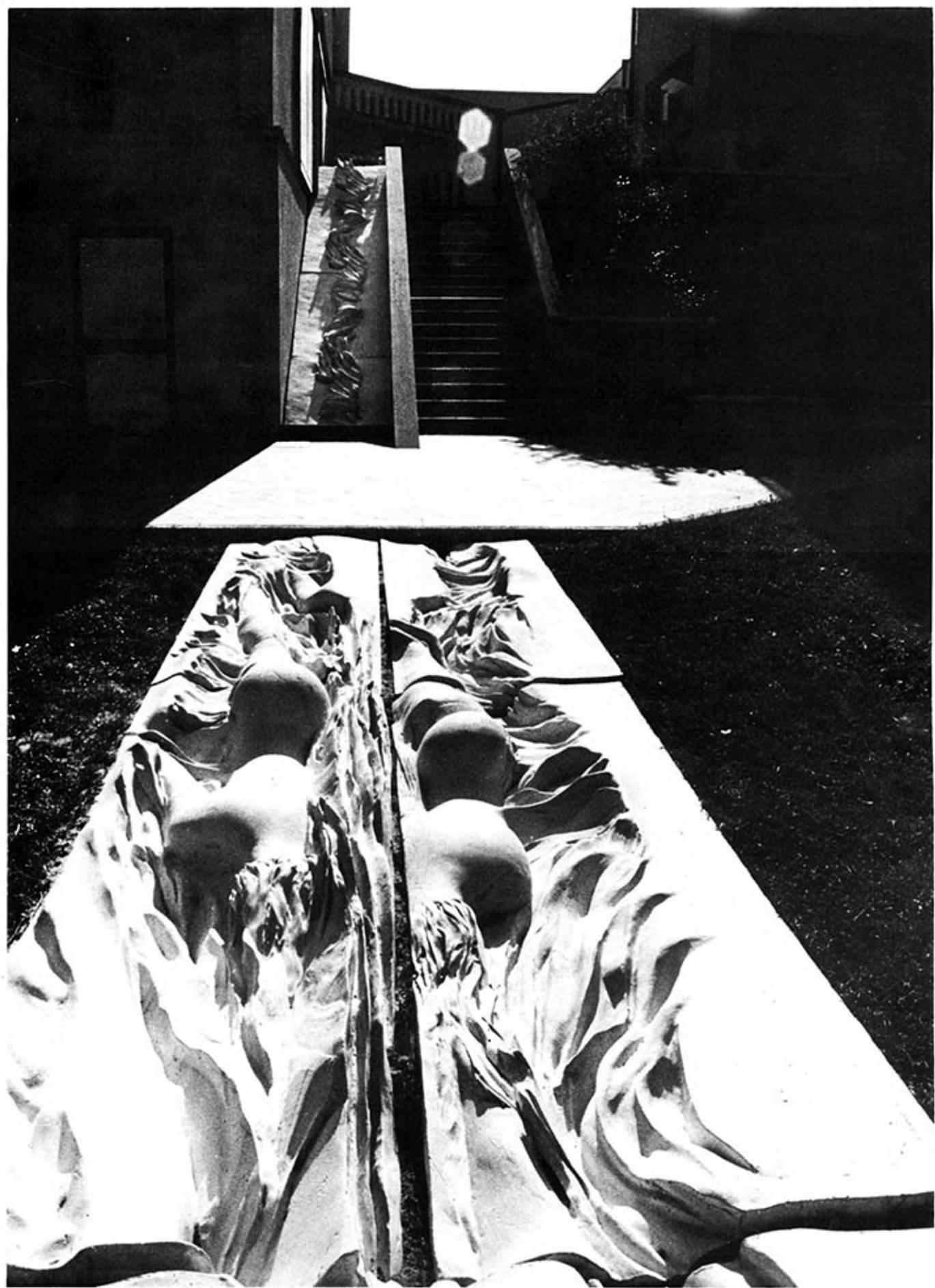
La matrice critica di Somaini, tra esperienze dell'informale e del futurismo e tra primitivismo, archeologismo, postmodernismo, costruisce una miscela esplosiva se uniamo il tutto con il collante dell'espressionismo. Un impeto psicologico-formale, che rileva del reale la forza e l'energia. Sempre: si tratti di un pavimento, di una parete, di una facciata di chiesa, di una piazza, di un orto botanico, di un giardino, di una città: e «sotto» ogni esempio fatto ci è citata una esperienza concretamente eseguita da Somaini. Ovvero, nell'ordine sparso dato, si tratta di intervenire per il pavimento della chiesa di S. Biagio a Monza, ('65), per l'absite e simulacro di S. Maria sull'Osa a Fonte Blanda ('65), il Santo Spirito di Bergamo ('69-'70), ideazione per la Gustav Grundgens Platz a Dusseldorf ('80), all'orto di Lucca ('80), per il Concorso del Parco della Villette, a Parigi ('82), al Palazzo del Te a Mantova ('77): e altro ancora (raccolto antologicamente, per ora, nel catalogo di Como, '84: «Somaini. Realizzazione, progetti, utopie»).

La «scultura urbana» per vocazione, Somaini la «inventa» all'interno di un laico «ideologico» e «religioso» operare: evitando settarismi ed integralismi di qual si voglia sorta. Il rotolare della matrice è lo «imprimere» della «presenza» nel reale, della esistenza. In questo senso — tra le «operazione» di Lucca, ad esempio, e di S. Quirico — Somaini si ricollega alla cultura dello esistenzialismo/della religiosità laica dello «esserci». Non si tratta di costruire la identità dell'essere, come per Giacometti, si tratta per Somaini di «vedere» la «presenza» del reale dell'essere. In questa variante del neoesistenzialismo di matrice più kierkegardiana, che neofenomenologica, tra Sartre e Paci, Somaini rivela il connubio tra «intervento» — sociale — e problematica esistenziale/psicoanalitica che «aspira» ad una soddisfa-

zione religiosa — come laico sentimento — delle domande «terribili» poste dalla vita alla vita: dall'individuo all'individuo.

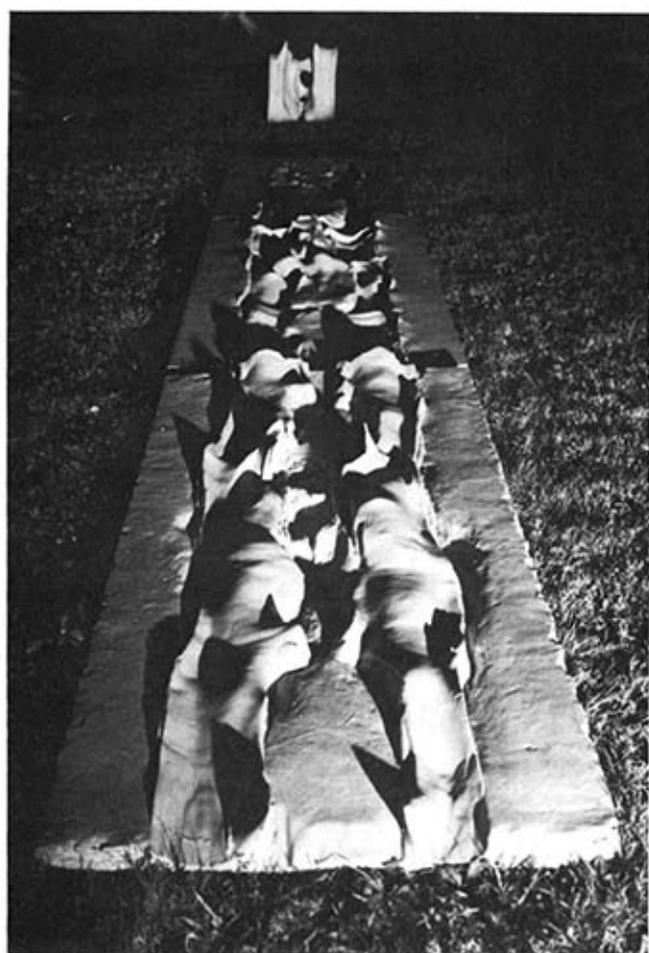
Tra «negativo» e «positivo», tra matrice e traccia, tra vita e morte, donna e uomo, tra natura e storia, tra individuo e società: esiste un «dualismo» metodologico/tematico che attraversa l'opera e l'operato di Somaini, che tenta di trovare sintesi nella specificità dell'opera: della messa in opera. Lo spazio convulso, espressivo, «agitato», da vortici di energia pulsionale, tra libidinosa e desiderosa di morte, di sesso, di penetrazione, di silenzio mistico, di scandagliamento analitico, lo spazio della scultura di Soamini vive e rivive nella concettualità dell'assunto cercato che non cede ai tentativi delle poetiche neoconcettuali, che evita la assenza delle opere come corpo di materia lavorata, così recuperando, nascostamente, il filo rosso che lega allo stile della sua attualità, la memoria storica degli arrovellamenti manieristici, degli sfondamenti spaziali illusionistici del barocco, del rococò; fino alla «manualità» rivolta alla

strumentaria dell'intervento «operativo» sulla materia incandescente. Per cui «rimane» sempre e comunque, nell'operato di Somaini, una manualità/operatività — da non confondersi con il «tocco del pollice» di ottocentesca maniera — una ricerca dello «oggetto», della «opera», dello, ovvero, specifico «fattuale» della scultura, che «altera» la posizione dell'intervento neoconcettuale, e ristabilisce la operazione di analiticità e di autoriflessione insita nella ricerca linguistica, all'interno della «esperienzialità» del classico — non del classicismo — come «tradizione» mantenuta e rinfrescata, in vita. Somaini «nasce» neofigurativo, si dilunga nella astrazione/informale, ristabilisce i canoni dell'energia delle avanguardie storiche, «interviene» nel tempo dell'esistente, che brucia, e ristabilisce i termini di un «parlare» che è l'esprimersi di una ricerca terribile e dolce, quotidiana, ed epocale, epica: la ricerca dell'Essere come giustificazione e soddisfacimento delle pulsioni, delle energie, i movimenti, dei vortici del «reale» in esistenza.





2



3



4



5

Lo scultore/faber è il sacerdote di una ritualità mistico/esoterica, l'opera è il luogo di uno spazio archetipico dove l'immagine è sigillata dal fuoco, la potenza creazionista alza il quotidiano a epicità dell'esistente, e le forme edificano una architettura in cui trova abitazione l'Essere. Una individualità e collettività, una corallità che tutto il genere umano tende a riproporre, dentro lo specifico del microcosmo dell'opera.

Spagnulo è sempre stato ed è ancora dentro l'iconografia dell'epico: dello spazio epico, corale, che sa costruire forme da attraversare, nella fisicità del corpo e nell'assonanza mentale, nell'incontro della coscienza con l'opera, nella stanza, direbbe Brandi. «Acesa diagonale» del '71, «Grande Curva» del '74, «Grande trappola» del '71, ancora, segnano lo scandire di un corpus che si dilunga attraverso una serie di immagini «canonizzate» entro cui si manifestano varianti iconografiche: i «Ferri spezzati», tra il '68 e il '73, i «Cerchio spezzato», tra il '70 e il '75, «Barra», del '74, «Diagonale», del '74.

Quindi il «Lavoro elementare» del '76, che con la serie di «Archeologia», tra il '77 e il '79 segna la alterità del corpus di Spagnulo. Una alterità allo interno della medesima poetica, un viaggio dentro il medesimo itinerario. Con i «Ferri — e nel titolo e nell'uso dei materiali, il rimando a Burri è non soltanto una «civetteria critica» —, Spagnulo costringe la coscienza prendere possesso dello spazio, lo spazio solido, «quattrocentesco» quasi, con cui «abitare» il corpo della collettività: una ideologia oscillante tra il laico e il religioso/mitologico. Non un riduzionismo minimalista alla Serra/Morris/Heizer/De Maria, tra «minimal art» e «land art», che azzerava l'opera in un mentalismo cerebrale, dove la ricerca era la «ricerca per la ricerca», ma proprio, in Spagnulo, già dagli anni sessanta/settanta, la messa in opera di immagini dove la geometria solida euclidea/archimedeica introduceva al luogo del simbolo: la forza, la libertà, la conquista, l'individuo e la collettività, la natura e la storia, la materia assoggettata e la materia trionfante: la scienza morbida dell'infinito dei «buchi neri» e dell'elica del DNA: parallelepipedi e cubi come «casse vuote» da riempire, come spazi da attraversare, da possedere, «far propri»; circonferenze e sfere come «respiro dell'universo», come «grande sogno» dell'eternità realizzata: una scultura come pratica della utopia, come sogno leggero presto naufragato tra le illusioni. Scultura prometea, scultura epica, «grande»: senza risvolti monumentalistici, però. Scultura come architettura della coscienza: coscienza «politica» di porsi cittadino di questa vita, di questo universo.

Da questa impostazione, l'attraversamento della «crisi» delle neoavanguardie tra il '75 e il '78, produce per Spagnulo una accentuazione del carattere mitico/archetipico delle immagini, per

cui il già organicistico suo minimalismo si traduce nella completa liberazione «ideologica», per assumere a sé, al sé dell'opera, il valore e la qualificazione di un riduzionismo iconografico/iconologico: è lo spazio posseduto dalla coscienza che diventa lo spazio vitalizzato dal mito: il mito del faber, dell'artista creatore di immagini, di narrazioni, di sogni/incubi. A Tatlin e a Rodchenko si sostituiscono Fontana e Burri, Leoncillo: Martini. La manualità solfurea dell'uso e della trattazione del ferro, si traduce allora nella manualità terragnea, dell'uso della terracotta, della cera, della carta, dell'argilla. Si recupera la cultura della «antica madre»: degli Etruschi, dei Sanniti: lo slancio utopistico futuribile, si è tradotto in slancio utopistico dell'origine, della condizione primigenia: è sempre una ricerca di «estremi», di Alfa e di Omega, è sempre una lotta tra il tutto e il niente, in cui l'artista decide il valore e la qualità di una immagine «forte», «epica», «corale», «monumentale» senza monumentalismo/celebrazionismo.

«Antigone» dell'80, «Stromboli» del '79/'80, «Mortanatura» dell'80, «Armi di Achille» dell'80, «Turrus» dell'82, la serie degli «Autoritratti» dell'83: il decennio ottanta si dilunga per cavalcate epocali, alla ricerca della «fonte primigenia» della attività di scultore, alla fonte «primaria» che «decide» il corso della dimensione orizzontale della Storia e il corso verticalistico della Natura: Storia e Natura, quindi bidimensionalità unitaria dentro la coscienza dell'artista, che se non vuole più convincere nessuno, certo vuole coinvolgere, ancora, la coscienza di ciascuno di noi nel respiro di questa immensa città/babilonia che è la Vita, che è l'Esistere della coscienza: individuale e collettiva.

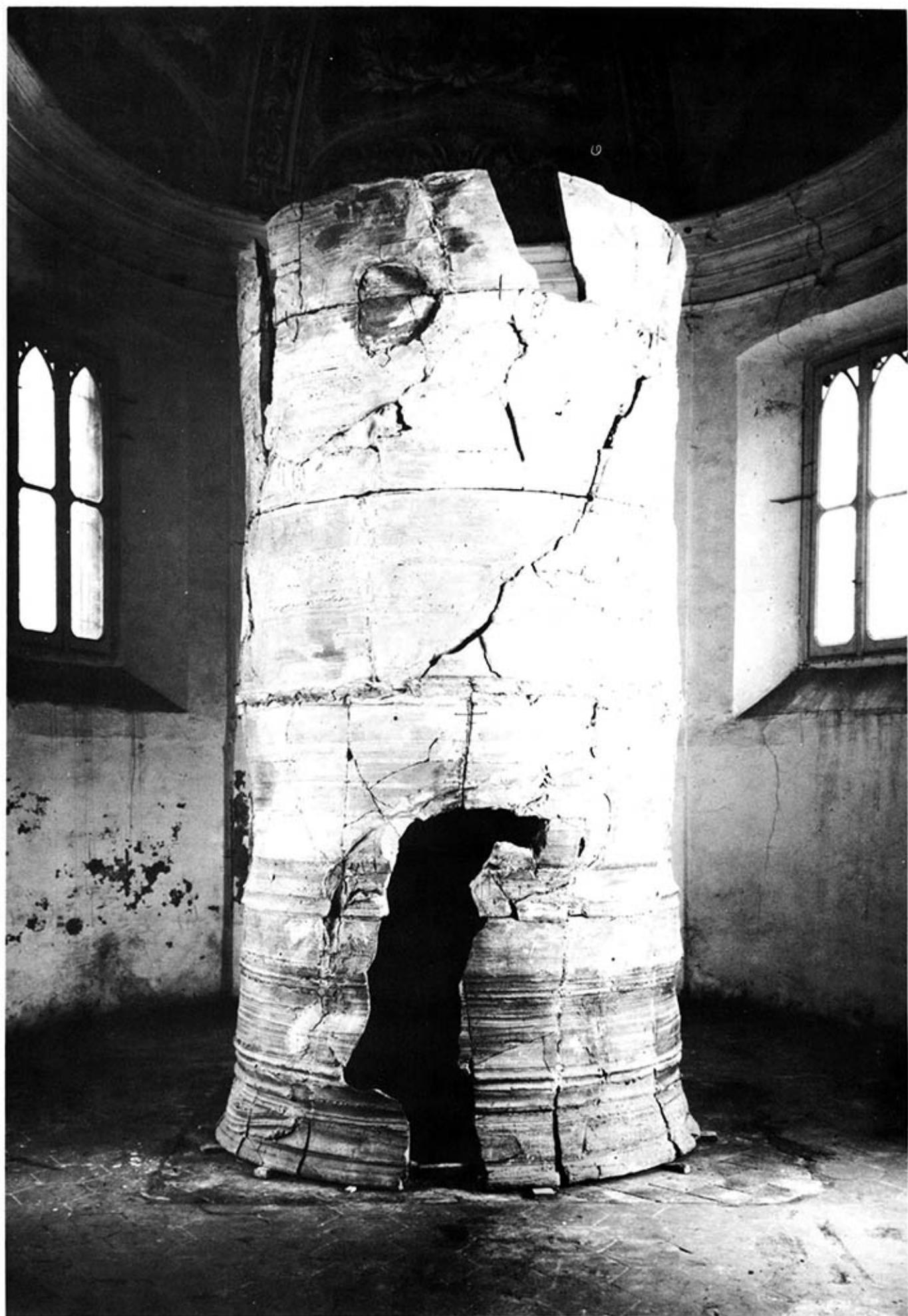
Già Zeno Birollin con il suo solito acume critico, scriveva di Spagnulo, nel'68: «la violenza "artigianale" delle sue opere rompe il nostro spazio quotidiano», e Trini, per il catalogo da Schwarz, a Milano nel '75: «Scultura come pratica sociale significativa prima di essere un linguaggio di forme (...) Spagnulo non si applica al versante analitico dell'arte attuale ma al versante dell'immaginario sia pure per immagini rapide e violente». Trini si riferiva naturalmente alla serie dei «Ferri». Ma è chiaro che è in nuce, già nella «violenza artigianale» (Birollin) e nello «immaginario per immagini rapide e violente» (Trini) — appunto analisi degli anni sessanta/settanta — la «artigianalità del materiale» e la «costruzione immaginaria» della produzione in attualità — di decennio ottanta —: ed infatti D'Amico, presentandolo per una personale alla galleria «L'Isola», di Roma, scriveva, nell'aprile '84: «un accento posto sulla celebrità dell'intervento — o possiamo dire meglio: della aggressione — della mano sulla materia. Come se quelle larvali forme ora vagamente antropomorfe che salgono alla coscienza di Spagnulo — e trova-

no nella terra un sostegno così pronto a farli presenti, incombenti, minacciose — egli sentisse il bisogno di bloccarle subito in un'apparenza ancora indistinta, ancora inoffensiva». Forse, più che «bisogno di bloccarle» e quindi di operare in uno stato ansioso, c'è, in questa produzione ultima, che «ripete» l'humus della «tematica spaziale» della precedente produzione, in una sorta di cesura all'interno dello stesso corpo di opere, di itinerario lavorativo; c'è, dunque, un «bisogno di esprimere» che costruisce uno spazio dove essere coinvolti nella corallità, nella epicità della coscienza. La «velocità» è la pulsione neoespressionista, neoinformale: è l'esplosione di quella materia, di quello spazio che «prima» era soltanto evocato ed inscatolato nella robusta e mentale spazialità se pur solo di «minimalismo organicistico». Ora «rimane» solo l'organicistico, delegando il minimalismo alla concettualità del riferimento iconologico: le «Armi di Achille», la «Turris» ecc.

«Colpito a morte» è una terracotta dipinta: una scultura pittorica, un pittoricismo che si ritrova in vari «Autoritratti» in altre situazioni della ultima produzione: evocazione della originaria esperienza di ceramista. Forse. Probabilmente una necessità: il trattare «umanisticamente» il ribollire della materia, il «fermare» il colore e il sapore e l'odore della materia: del corpo della materia come il corpo del sogno che l'arte sogna. La materia inerme prende a rivivere, pulsa: una ameba gigantesca che si indurisce e come una mummia putrefatta ecco che si ricostruisce nel senso, nel «significato» di vita ritornata a vivere. «Nero» è un Giacometti usato con Martini: un uomo uscito dal vulcano di questo secolo, che vaga alla ricerca di un futuro che stenta a progettarsi. «Turris» è una opera epica, capitale: verso «Sacco» di Burri: è un respiro grande di notte a riassumere il giorno: i secoli. È la fragilità dell'operato umano,

la energia spaventosa della storia, della natura, è la forza prometeica che l'uomo possiede, di catturare la verità, la bellezza. È l'atomo che esplode in una libertà inimmaginabile.

La Natura si concentra nell'infinitamente piccolo, ed esplode alzandosi verticalisticamente. Come un «Grande Vetro», ecco il silenzio parla i mille simboli che queste immagini archetipiche si portano nel loro cuore: la «Torre», appunto, il Labirinto, il Sole, la Piramide, ecc. —. È l'immagine della modernità conclusa: dell'antico fattosi futuro, della attualità del presente bruciato nell'ardere dell'Incipit che si incontra con la Fine dei Tempi: lo sguardo è grande, epico. Si azzera il disporsi temporalizzato dell'Essere, e si Alza l'Essere nella atemporalità e astoricità del «fatto» di coscienza. Screpolature, attacchi, cilindri appoggiati, fenditure e aperture screpolate di finte porte, di finti occhi bucati: questa Torre è la Storia che marcisce e che «resiste», che «vuole» resistere nella coscienza della propria pia putrefazione. Qui è la «forza politica» di questa immagine: nel ribadire la Speranza — che è solo dei disperati (come ricordava Benjamin) — contro la Disperazione della Assenza e del Vuoto. La «Torre» di Tatlin si è tramutata in un poetico canto corale, in un ascendere alla dilatazione spazio-temporale di uno sguardo che «contempla produce» la verità bellezza: «Turris», Torre infinita: «Colonna infinita». Quindi la «classicità» di Brancusi unita all'arcaismo primitivistico del recupero archeologico, italico, unito alla presa di coscienza delle disillusioni vissute, delle libertà frantumate. Come per una costruzione «plurima» di Vedova, per un monumentale «Cretto Nero» di Burri — al Museo di Capodimonte —, «Turris» di Spagnolo «segna» e definisce il sapore di uno spazio che è spazio/tempo: vortice di un «non vedere» che è «vedere».

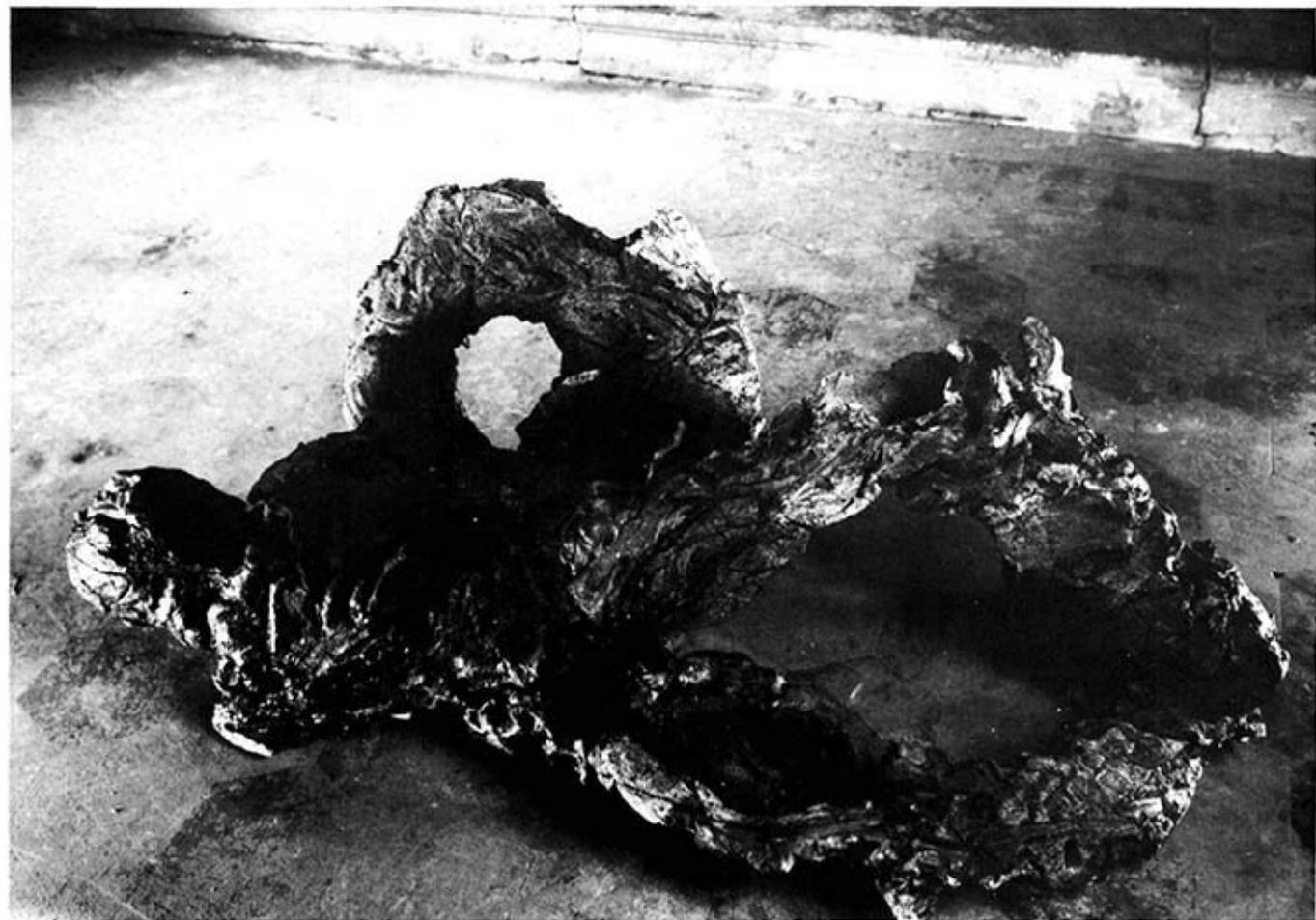




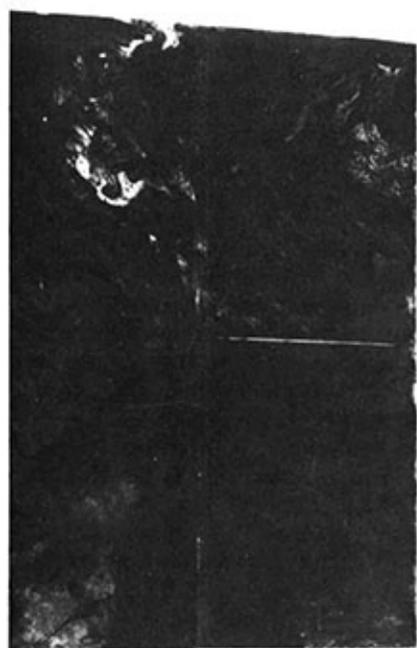
2



3



4



Entrare nel mondo, carpirne i segreti e buttarli in faccia agli indifferenti, trovare l'anello mancante della catena, dilatare immagini come figure in un sogno, un incubo. Cercare di pietrificare l'urlo, di porgere attenzione ai fruscii della notte e ai respiri dell'alba. Dare corpo ai fantasmi, alle paure, cercare di sbrogliare l'albero genealogico di una zoologia fantastica, terribilmente umana. L'iconografia di Trubbiani è l'iconografia di una iconostasi di un sacro luogo entro cui un mago/sacerdote compie la ritualità paganeggiante, di misterico incontro tra il sé profondo e il tutto che sfugge, tra la individualità e la collettività, ricostruendo l'immagine di un archivio dove trovano posto le risposte impossibili alle domande impossibili che ci si pone davanti, ogni volta che sembra si stia proprio a vivere.

La scultura di Trubbiani è una macchina: un ingranaggio i cui elementi mettono in movimento un mondo tra il naturalistico e il surreale, in bilico tra angoscia e inciso incubo. Nelle pirografie e negli acquarelli tale condizione esistenziale si attenua, sembra smussata, i colori diltatano campiture di massa acquee, i segni grafici direzionano immagini come pedine su scacchiere, e la composizione equivale alla struttura di un ordine in cui si regola l'esistente. Nella scultura Trubbiani costringe il vivente in celle che incastrano il movimento, nelle acqueforti e negli acquarelli, nelle pirografie, si scompone figura a spazialità, sfondo, e si relazionano gli oggetti rappresentati per linee convergenti e divergenti, provocando un moto di andirivieni appropriato alla bidimensionalità della superficie. Invece con la scultura è lo spettatore che deve muoversi attorno alla tridimensionalità. L'oggetto o gli oggetti che compongono lo spazio scolpito, in Trubbiani hanno la pesantezza della matericità e la leggerezza della idea realizzata che svapora e trascende la stessa pesantezza della stessa materialità con cui si imprigiona oggettivandola, l'idea descritta e narrata: presentata.

Dalle prime esperienze, degli «Embrioni» e «Scatto», dai «Ludi» ai «Mastro sega», tra gli anni sessanta e settanta, Trubbiani «decide» per la scultura come narrazione concentrata, ovvero come racconto miniaturizzato. Racconto e narrazione non però per una scultura letteraria, bensì per una scultura che si spieghi e si lasci spiegare, per una pratica artistica che volendo mettere innanzi l'occhio ciò che si rimuove nell'esistente ha necessità di stabilirsi dentro la coscienza del vedere, perché si produca a mostrare ciò che non si vuole vedere.

Tra il '68 e il '69, fuoriescono dalle iconografie già risolte da un postastrattismo unito ad una evocazione di neoinformale, figure accecanti nell'iperrealismo — si sarebbe detto —, ovvero nell'onirico realistico di una fauna vera e propria metafora della condizione umana. Da «Aria di Primavera» a «Stato d'assedio», dal '70 al '74, quindi, si collo-

ca l'intervento a Volterra, nel '73, per la rassegna curata da Crispolti, cui Trubbiani partecipa con le «Morte stagioni». La serie di animali trafitti, uccisi, torturati, continua, tra civette e conigli, buoi e lepri, passerii e topi, pipistrelli. Fino ai leoni e al rinoceronte e fino alla ultima stagione felice delle città turrette, con incastonati volti di bambini, di leoni, rinoceronti, elefanti; o per i vuoti di mare, con sommergibili, navi, velieri, una «Mirabilia urbis» che stravolge qual si voglia legge del vedere.

Gli assemblaggi che costruiscono lo spazio di intervento, affinché si realizzi appieno l'immagine, evita la caduta nell'environment e stabilisce un rinnovato ricostituirsi dello spazio specifico della scultura, come sottolineava Tassi: «È arrivato ad includere tra le materie della scultura la corda o ad espandere tanto l'opera da farvi partecipare oggetti molteplici, spazi diversi e perfino tempi non coincidenti, senza che diventasse scena o environment, ma rimanesse vera e purissima scultura...Tutta l'opera di Trubbiani «continua Tassi» è vera e potente scultura, non teatro, né descrizione, né rappresentazione, né assemblage». Questa «qualificazione» di specifica produzione interna alla logica della scultura, produce altra scultura. Dal folto bosco e dallo intrico delle liane filamentose di paure e incubi, in cui era imprigionato l'uomo e il bestiario a rappresentarlo, degli anni sessanta/settanta, Trubbiani si porta in riva al mare, di una isola «persa», di un mondo sconosciuto, e dal centro del mondo si conduce alle periferie, là dove agglomerati urbani disegnano figure di città invisibili — direbbe Calvino — città fantastiche, da viaggiatore solitario, da Marco Polo sconvolto, melanconico. I luoghi della foresta, del bosco — dei bestiari, sono stati trasportati su battelli e su navi gigantesche: il mare come giungla di onde di umori di sensazioni: pesci e orche, pescicani e pescisirene: e barchette con omini ripresi da riproduzioni ancestrali, graffiate su vasi antichissimi, su stoffe di mantello regale. Dalla terra al mare, alla terra ancora: città assediate, città diroccate, cascanti, utopiche, meravigliose, sognate: città prigione, incubo.

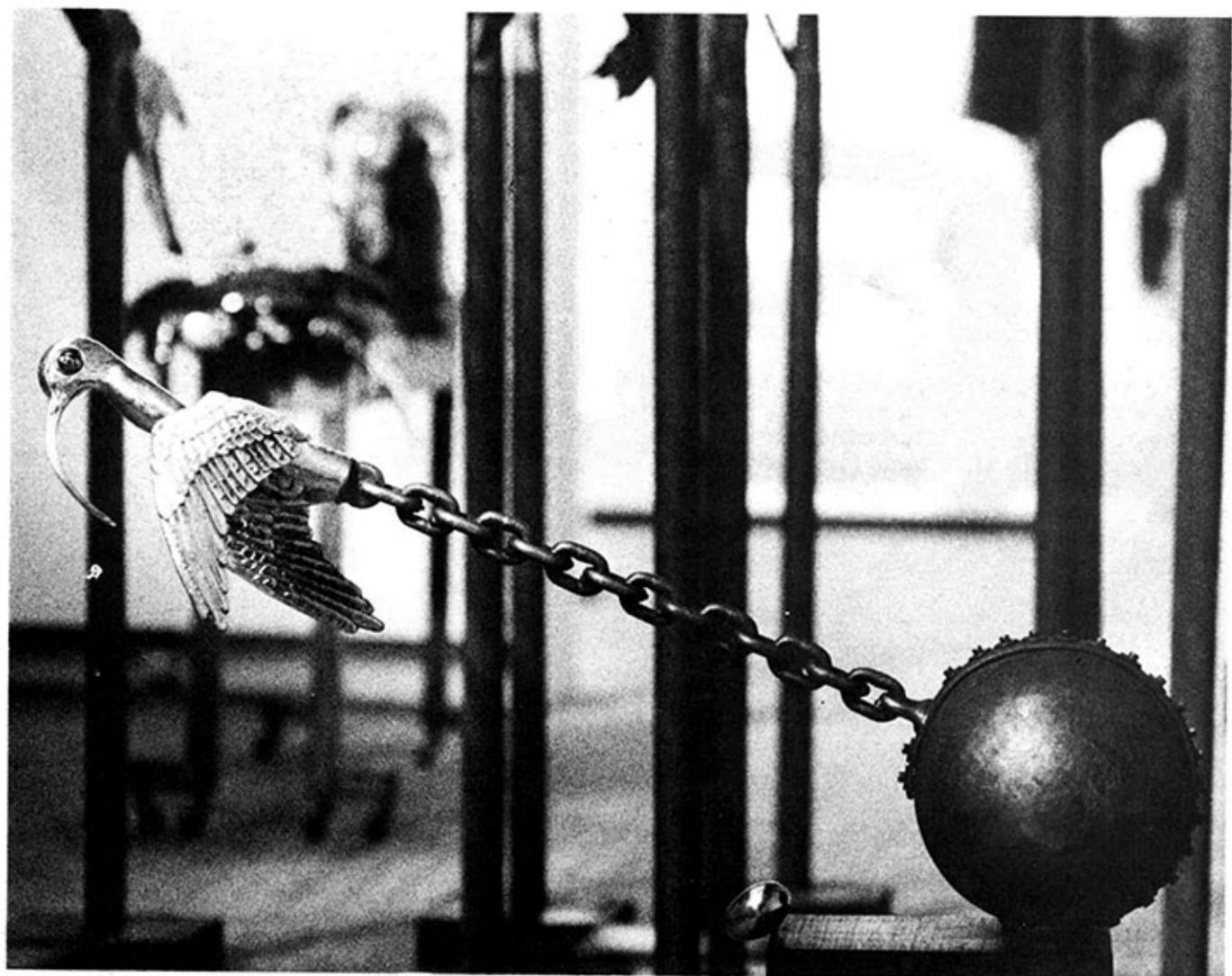
Nella sua ultima produzione Trubbiani ripercorre un itinerario che gli è proprio. Immette e incastona quasi tutta una sua propria iconografia e simbologia dentro la nuova figura-topos: la città/isola. Assediata da mostri domestici, custodita da guardiani sornioni — leoni e rinoceronti — spesso dentro la spirale delle fiamme e del fumo, queste città sono un nuovo modo di essere, da parte di Trubbiani, ironico e tragico, umorista e ambiguo, di divertirsi con un latino personalissimo, reinventato per proprio piacere, con una pratica dell'uso del bronzo che valorizza riflessi luminosi morbidi e umanissimi.

Se in passato Trubbiani viaggiava dentro le paure e gli incubi, le contraddizioni e i costringimenti dell'umano vivere, tutti ritrovati dentro il

corpo intimo della foresta, della terra, poi ecco ora un viaggio lo porta attraverso il mare, attraverso fluttuose sensazioni quasi erotizzate che contemplano l'eros i thanatos — contemplandone i rossori, le paure, le ansie, le sofferte felicità —; lo conducono fino alla soglia di città circoscritte, perimetrare in un luogo fantastico, fuori dall'empirico, tutto dentro la mano di una santità, come per certe iconografie medioevali, dove il santo vescovo locale tiene in mano, per «custodire» e «conservare», la città intera a lui votata. Città come miniatura, come concentrazione, come ricamo, come racconto miniaturizzato: compiuterizzato. Avanzando la tecnologica informazione, non rimane che, ancora di più, abbandonarsi al flusso desiderante della fabulazione, dove qual si voglia dato naturalistico viene stravolto dalla forza im-

mediata della simbologia, della valenza metaforica che nell'intimità dello stile disegna una «altra» immagine, una «altra» condizione, non surreale, non iperreale, ma immagine di scultura di sogno stravolto, di sogno lirico-fabulatorio.

Trubbiani ha scritto: «Il viaggio creativo delle mie immagini (che rotolano iconologicamente reinventando se stesse) plastiche e grafiche è presumibilmente una «pericolosa crociera» di iniziazione alla vita, partendo dalla preistoria delle tenebre, per uscire dall'infanzia e dalla sconoscenza. Un viaggio che dovrebbe condurre alla familiarizzazione dei mostri, alla esorcizzazione della paura, attraverso la polluzione dell'angoscia. E alla trasformazione di ogni immagine malefica in «icona beneaugurante» provvidenziale, propizia e benefica. Un viaggio verso la santità: un domani!».







3



4



5

Procedere dentro la Natura è entrare dentro un meccanismo, quindi è scomporre gli elementi che costituiscono il reale, e, ancora, vuole dire ricomporre gli elementi secondo la legge che li governa. È una operazione che costruisce che edifica, che scompone, analizza e ricompone, ricostruisce.

Valentini non analizza, non scompone, non costruisce. L'artista opera assemblaggi per assonanze, costruisce rimandi, equivalenze. Non vuole entrare nella meccanica degli ingranaggi che costituiscono i mattoni del creato: vuole cogliere il sentimento e il corpo delle emozioni della materia che vive. E allora «lascia» che la Natura si disponga come si dispone: non interviene. La partecellazione dell'opera è la messa insieme di parti che costituiscono un Tutto. Si combinano, in questa «operazione», vari elementi e modalità di sentire culturale. Gli elementi sono fossili, sono relitti, detriti, sono reperti archeologici, sono frammenti di un passato. Sono le parti di un corpo, di una storia. Valentini ricompone queste parti, ha necessità di mettere assieme. Ma non nel senso di «costruzione meccanica», meccanicistica, bensì per ideale affinità, per rimando concettuale/sentimentale, per equivalenza di forma. Di colore, di sapore, di odore, di umore.

Il vasaio-ceramista, il cultore del fuoco che cuoce la materia, dell'artista/mago che colora la terra e imprime «vita» alla natura morta, è un dio scappato dagli Olimpi lontanissimi, riparato sotto un acquazzone estivo in una grotta in riva al mare, e che nella attesa che passi il diluvio, racconta leggende attorno a ciottoli, a frammenti di barca, a putrefatte alghe, a fossili impietriti in cocci di pietra.

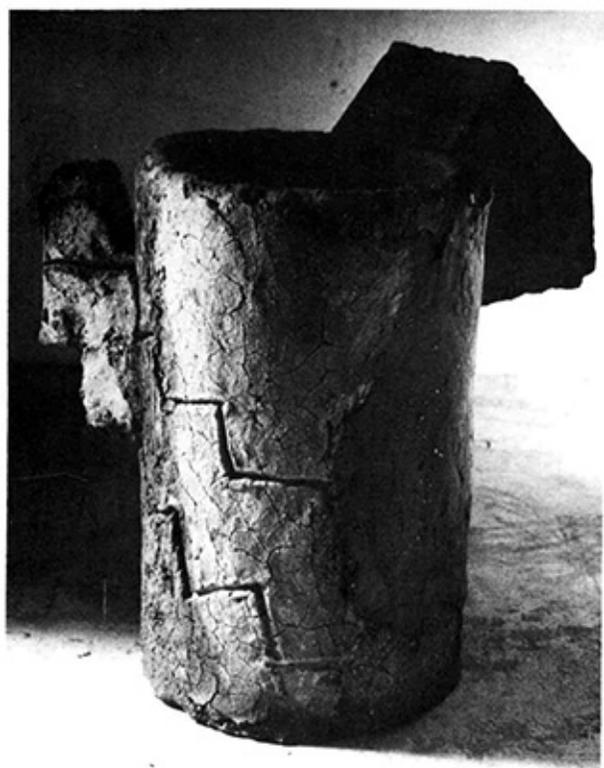
È anche il risolto filosofico della letteraria e poetica condizione montaliana, della realtà pronta a concedersi nello «anello che non tiene»: la precarietà come forma della «fragilità forte», della indeterminazione, della crisi dei fondamenti, della perdita del centro. Opere di scultura, eppure di una scultura particolare, che dietro la sapienza della tecnica rivela una «umiltà» una condizione culturale: quella di «lasciare la materia intatta», di sottolineare nella messa in opera la opera della natura stessa: non un fare indefinito, non-finito, ma un «lasciare fare», che la natura «si faccia da sé» si articola nella sua logica per «farsi catturare» nella equivalenza di una sottile e segreta iconologia, ordito di umori e sentimenti, contesti culturali che chiamano in causa la arcaicità e la preistoria, la cultura preitalica e un futuro senza storia: che ribaltano in un vuoto assoluto il tutto del già deciso: l'aspettare in riva al mare che le onde spuntino frattaglie di storie, che buttino sulla sab-

bia fina gli incastrati reperti di un mondo che è stato. Terracotta e figure di natura: spirali di una conchiglia, gusci duri ed eleganti, bocche di vasi, voragini di correnti d'aria sottomarine, ritratti come ovali sbozzati: le figure della natura sono le figure di Valentini. Iconografia non desiderosa di mostrarsi, iconografia dell'abbozzato, del «lasciato andato», del «trovato». La terra come madre terra in copula con il cielo secondo l'indicazione alchemica appena sfiorata da Valentini. Più che trasformare gli elementi, di combinarli con sapienza, Valentini li vede passare, li coglie nei mutamenti che si autoregolano.

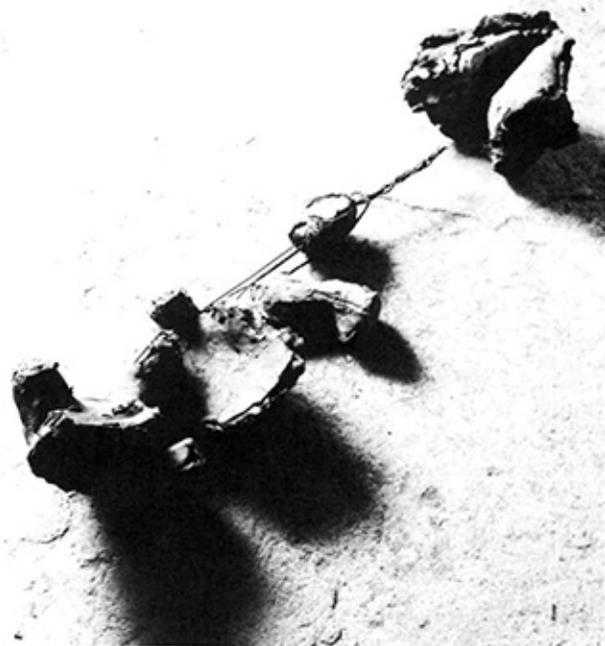
In questo suo «vedere» consiste la forza artistica, la violenza artistica che si imprigiona nella materialità degli «oggetti» che si costituiscono come opera in e di arte. In questo «trovare» e mettere in opera, c'è qualcosa che evoca Duchamp. Ma l'esperienza dell'informale, dell'espressionismo, la naturale predisposizione alla solitudine culturale, scansano gli intellettualismi di una condizione ideologicamente appropriata più per le avanguardie del concettualismo che non per le personalità «poetiche» come Valentini.

Valentini guarda più ai maestri artigiani, all'espressionismo dell'informale e gestuale, che decide la gran massa di produzione a carboncino e carta con terre, a descrivere ancora i motivi di una organicistica geometria: cerchi di sole e di corpo celeste, labirinto come cerchi di buchi in pozzanghera, bocche e visi di ovali di uova. Crateri e onde rattrappite dalla materia, pietrificazioni di venti caldi di Africa, parole sconnesse di una leggenda sentita e come a stento ricordata. Parlati dal linguaggio, ci si abbandona alla suggestione della vita, e più che circuirlo con la razionalità, ci si dispone a viverla con il sentimento che scardina le liciniane «viscere della terra». Speleologi e archeologi dell'inconscio collettivo, sprofondiamo nella notte interminabile che conduce alla radice del sogno, dell'incubo. Ha scritto Nanni Valentini: «Ho scelto la materia come poetica e, soprattutto, identificandola con la terra; non certo come potrebbe farlo uno scultore o come un pittore e tanto meno come la mia materia, ma come un partner che mi risponda con segni suoi (...) Penso alla terra che va nelle tenebre di Isaia a quella che genera con rossore Geremia alla Terra madre che partorisce i figli-antenati, alla terra sfiorata dal soffio di Mercurio e a quella che imprigiona l'ombra delle farfalle. Sono i suoi segni che fermano la mia attenzione. Non credo alla poesia-comunicazione. Mi piace considerare la terra solo come luogo di una poesia, un luogo vuoto e perciò aperto al possibile, dove l'unico rischio è quello dell'impronta».





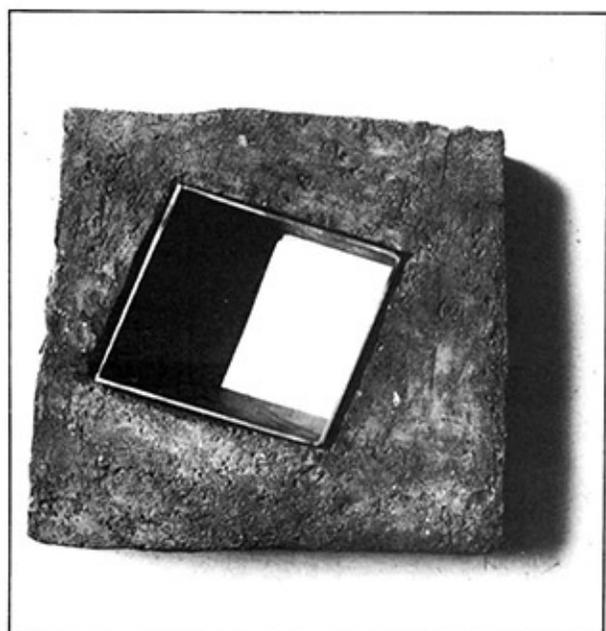
2



3



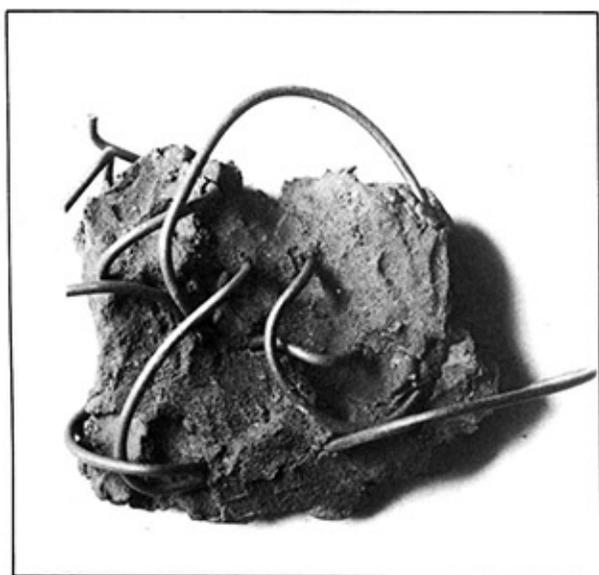
4



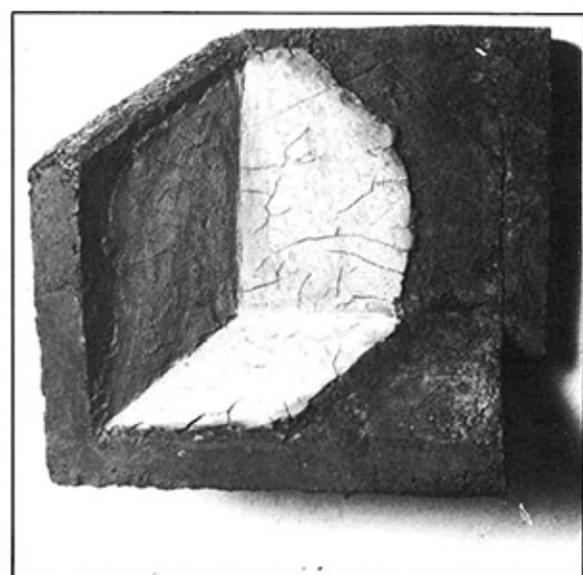
5a



5b



5c



5d

Il Mondo di Vangi è il nostro Mondo. Rifiutarlo è rimuoverlo, è come non accettare che la morte fa parte della vita. Le iconografie di Vangi descrivono una realtà unica, ripetuta, approfondita in quanto in questa realtà unica l'artista fa convivere tutte le altre realtà, anzi, a quella fa ricondurre le altre. Le varietà iconografiche sono varianti attorno all'unico tema, come per uno spartito di musica: musica di dolcezze epiche, di drammaticità da fine secolo, di gioie rattrappite nel gelo di uno sguardo caduto nel vuoto.

Per Vangi si sono fatti i nomi di Wildt e di Bacon. Ma forse non si è approfondito la motivazione del rapporto che non è certo di dipendenza. Di Wildt non basta, per Vangi, pensare alla lucidità del materiale, alla ossessività della «materialità levigata», al cimiterismo aleggiante nella iconologia della donna/morte. Per Bacon non basta, per Vangi, il rapporto con il tema della angoscia, con la immagine dell'uomo seduto fermato e appeso alla coscienza del «male di vivere». Forse Wildt è un appiglio per cercare di inquadrare l'opera di un artista che infatti difficilmente si lascia racchiudere in inquadramenti critici preconstituiti, anche se naturalmente il linguaggio di Vangi riposa dentro la tradizione dei Bistolfi e dei Wildt e del Canova, e che certo può essere messo in rapporto con la tematica e impostazione compositiva per alcune iconografie, di Bacon. Ma a chi non appartengono «quelle» iconografie, assecondate, una volta per tutte, le tematiche che riuniscono i sensi e i valori delle immagini decise dall'artista?

Vangi ha un unico tema: l'uomo. L'uomo nella eccezione esistenziale, chiuso tra gli scafandri invisibili di un cielo oscuro e che non dà risposte, e un mare di cui si percepisce la attrazione erotico-mortuaria ma se ne intuisce nella grandezza infinita il non senso e la interrogazione continua che sputa addosso, con tutto il suo sbattere continuo sulla spiaggia, assieme alle interrogazioni che continuamente, anche in riva al mare, ci poniamo, sul senso e non senso di questo nostro peregrinare, in questa vita che ora esiste e ora non esiste. Forse il nome che andrebbe fatto è quello di Giacometti: e non soltanto per l'altro versante linguistico iconografico, dell'uomo che cammina, per i basamenti/piedi che trattengono l'esile e filiforme disporsi verticalistico delle figure nel vuoto spazio, di Giacometti, in relazione con le turrìti, certe volte, figure umane di Vangi. Ma proprio, questo relazionare Giacometti e Vangi, per il «modo» di vivere la tematica dell'umanesimo esistenzialista: in un modo che si può definire di «dolce ossessività».

Una ossessione che è solo ossessione, rischia di essere definita come esperienza patologica. Una dolcezza è sempre e comunque la sana e saggia disponibilità alla vita, a godere la vita. Una dolce ossessione significa che si vuole vivere la vita proprio a partire dalla sua negatività, dalla sua

forma brutalmente fredda, paurosa, drammatica, dal suo, della vita, essere prigioniero, essere dimensione spazio/temporale che incatena, di essere anima in un corpo che impudricisce, che sconta la vita morendo: agonizzando. C'è in Vangi una dolcezza segreta ed intima, dentro la capacità di non nascondersi il «male» del vivere, di non nascondersi la domanda, impossibile, che il vivere, che questo essere venuti in questo mondo, potrebbe essere il primo e capitale «peccato», le predisposizione «in nuce» del male trionfatore.

Dall'uomo seduto del '69 all'uomo che si tuffa, dell'84, si passa da uno spazio che contiene e imprigiona la figura ('69) che inchioda alla staticità dentro il parallelepipedo invisibile dello spazio costruito — e qui si può fare riferimento alla iconografia di alcuni personaggi di Bacon, chiusi dentro una struttura parallelepipida appena tracciata con linea di pennello ma bene messa in evidenza —, ad uno spazio/vuoto, ovvero ad una immagine in cui l'uomo non è rattrappito «dentro» lo spazio — che è quindi «pieno» — ma proprio dal vuoto-nulla perviene al pieno-tutto: l'acqua, lo spazio fluido come pretesto naturalistico per individuare una «diversità» di posizione ideologico-linguistica: Vangi cioè perviene ad una condizione di «immersione» nell'acqua che è una chiara indicazione, manualistica quasi, di approfondimento, di convincimento, del «volere» possedere lo spazio, l'acqua, ovvero la vita. Ma il mare come metafora di vita da godere, presto può tramutarsi in luogo pericoloso, in incubo pauroso: nel mare, come nella vita, ci si può annegare.

Tra il '75 e il '76, fino al '79, Vangi costruisce degli scenari becchettiani, dove la «attesa» tragico-religiosa, propria di Beckett, è la medesima degli ambienti edificati nei volumi di donne in piedi, e uomini, in riva al mare, oppure di donne raccolte in se stesse, accovacciate come in posizione fetale, di feto/adulto, e, ancora, figure di amanti, in una aperta landa che si fa altura di colline accavallantesi come onde grandi. Vangi idealmente costituisce la iconografia della Solitudine: di nascere e di «dover» nascere, la solitudine della interrogazione, di trovarsi davanti al mare come metafora di domande enormi, soverchianti, come lo sono le onde grandi di tempesta, o come lo è l'infinito orizzonte irraggiungibile; e quindi la solitudine dell'accoppiamento, della copula che si perde nel vuoto della vallata: e il ciclo si chiude: amore/nascita/vita dell'individuo/ritorno allo stato fetale/morte ovvero recupero della immagine primigenia: desiderio di ritorno alla placenta, al calore del grembo materno. L'uomo di Vangi non è un uomo libero perché non è un uomo interiormente libero. E ciò perché, attraverso questa «verità inferiore», se ne dice una altra, forse superiore: e cioè che l'uomo non potrà mai essere libero se si attorciglia in se stesso, se non squarcia i cieli alla ricerca della Risposta che «decida» il valore e la qualificazione del brulichio

delle iconografie, in questa narrazione violenta e schiacciata, che è la vita.

Alcune figure, di donna, sdraiate, tra l'80 e l'81, costruiscono il senso della crisalide, dal pannello corposo e arrotolante, avvolgente, da cui si estraggono, o da cui prendono forza per mettervi dentro: coperta/pelle, involucro di «copertura». Un coprire che è nascondere. Un mettersi la maschera (che è poi una statua del '75) che è il gioco tragico dell'apparire e dell'essere, del vivere dualistico, schizoide, tra il dramma e la gioia: e la tragedia di gioie non vere.

Tra argento, nickel, bronzo, resine, marmo di Carrara e di Portogallo, porfiro; i materiali usati da Vangi sono la «condizione» del lavoro inteso come pratica esistenziale. L'artista lavora, entra nella meccanica del «fare», sente e decide la costruzione dell'immagini che parlano della vita e della non vita — che è cosa diversa dalla morte —, immagini come brulicio di energia, di forze che vivono la tragedia del quotidiano, ansiose di cercare anche dentro il nascosto, il sacrificato, il laterale; di trovare la Risposta a quelle Domande che ci fanno accasciare come stramazati.





2



3



4



5

Una ingenuità intellettuale serpeggia per le iconografie di Zanni, iconografie che se stanno tutte dentro la nuova ventata del «ritorno allo specifico» stanno anche e soprattutto dentro la coerenza poetica dello scultore.

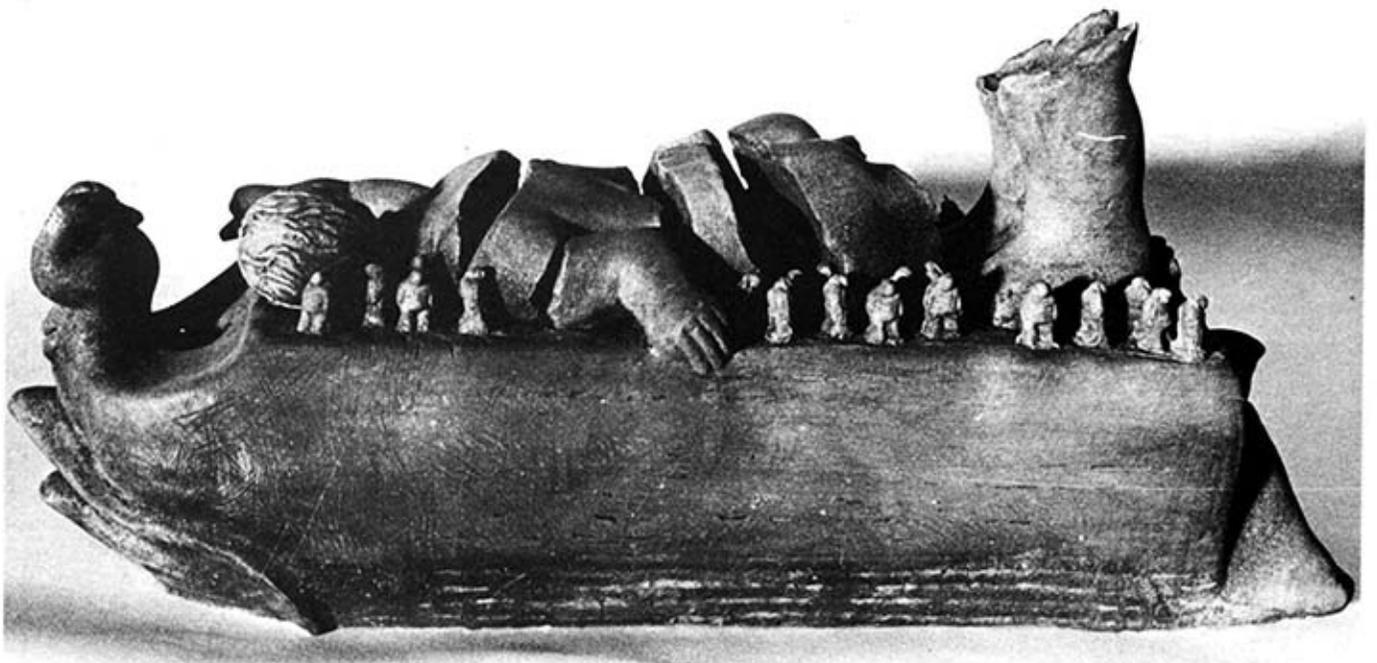
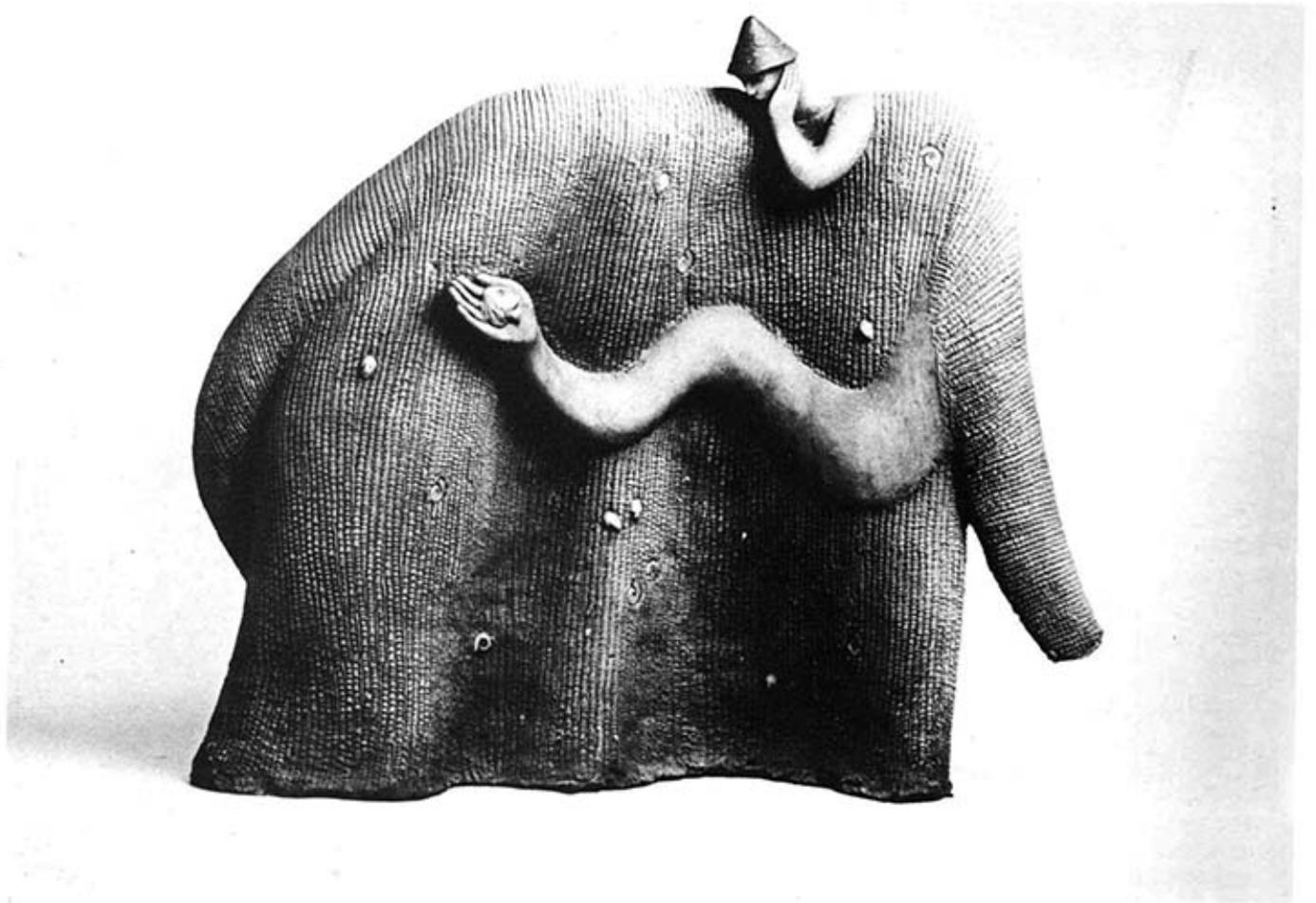
Tra Moore e i surrealismi picassiani, tra il Doganiere e soprattutto con la rievocazione della produzione arcaica, mesopotamica e assira, con riferimento alle urne cinere degli etruschi, Zanni costruisce sogni dilatanti immagini vertiginose. Vertiginose come un paesaggio visto dall'alto di una rupe, eppure alla concretezza del vedere, come miniature stanno le figure rattrappite nella materialità della terra.

La terra cotta lasciata alla sua stagione dell'appena attraversato fuoco che l'ha bruciata, con qualche spruzzo bianchiccio o rossiccio, ma comunque desiderosa di mostrarsi per quel che è, come terra bruciata, lavorata appena, appena accompagnata nella piegatura e nella composizione della forma che si vuole realizzare, accompagnata nella lucidatura che scansa comunque la messa in ceramica, per lasciare vivere la bruciatura della terra: più che non la terra in bruciatura. E non è un espediente letterario: infatti lasciare la bruciatura sulla terra è come dire che si lascia la immagine miniaturizzata sull'onda dell'intesa monumentalistica. È la fattura «minore» della immaginaria anatomia che «stravolge» i sensi, così come è la bruciatura del fuoco che travalica la terra — che si lascia bruciare — così la immagine della anatomia — braccio, mano volto — si impone nella propria miniaturizzazione alla «grandezza» della dilatazione del corpo/superficie/massa di terra in cotto. È l'uso dilatato del cambio di formato, che provoca uno spaesamento tellurico,

neosurrealistico, tra corpo e volto, significando una allentazione, allontanamento, tra le «parti» che naturalisticamente sono ordinate in armonico disporsi. Tale dilatazione surreale è rimandata al silenzio di un decorativismo che spesso non eccede oltre la coloritura del reperto. Come reperto archeologico l'oggetto/statua si poggia sul basamento, in una domesticità di statua/domestico/quotidiano, che fa irrompere, appunto nella dimensione del quotidiano, la raffigurazione del mito, della metafora simbolica di cui la immagine già al suo interno, per fattura composita, vive e se ne compiace.

Le iconografie portano con sé figure dell'immaginario collettivo: donne con il ventre a casa, arca con dei spezzati, abbracci frugali tra visi distanti e uniti, abbracci materni di immagini tolte dalla storia dell'arte — il Doganiere con la donna e il leone —, grandi madri con cento mammelle, donne/vaso come reperti estratti dal palazzo di Cnosso, arche che si tramutano in barchieri mitici, corpi/paesaggio, anatomia di colline e colline di anatomia: il mondo di Zanni è un viaggio nell'immaginario collettivo all'interno della dolcezza poetica, senza riferimenti cerebrali forzati ma con la sincera disponibilità dell'animo poetico, memore di un Ariosto riletto attraverso una miniaturizzazione dell'impianto iconografico.

Il riferimento alla cultura arcaica fa sprofondare le immagini dentro la radice delle strutture simboliche, a scoprire i segreti e a riportarli alla superficie della coscienza. Le iconografie realizzate da Zanni sono la produzione di un artista che si lascia parlare dall'arte, e così «invaghiato» ricostruisce i termini dell'immaginario collettivo.

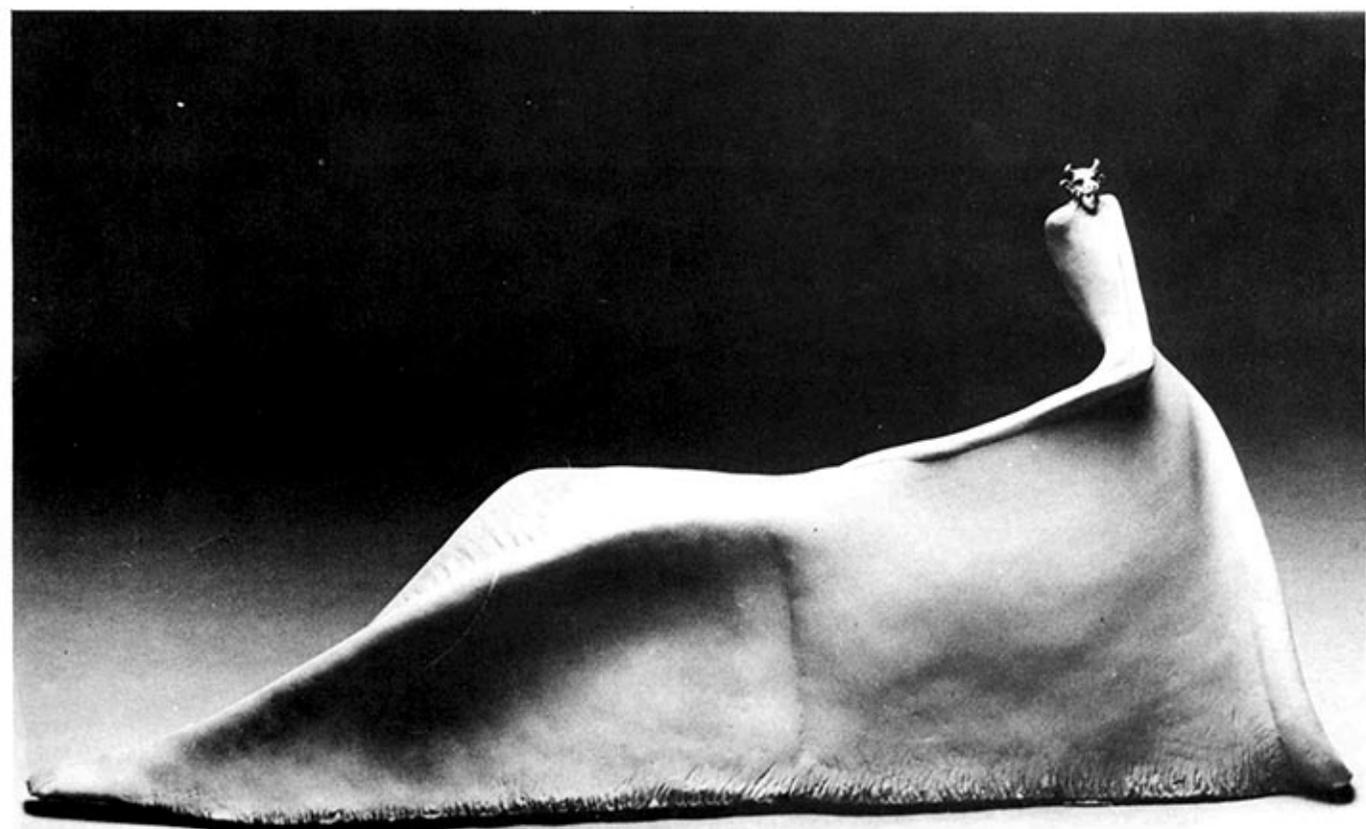




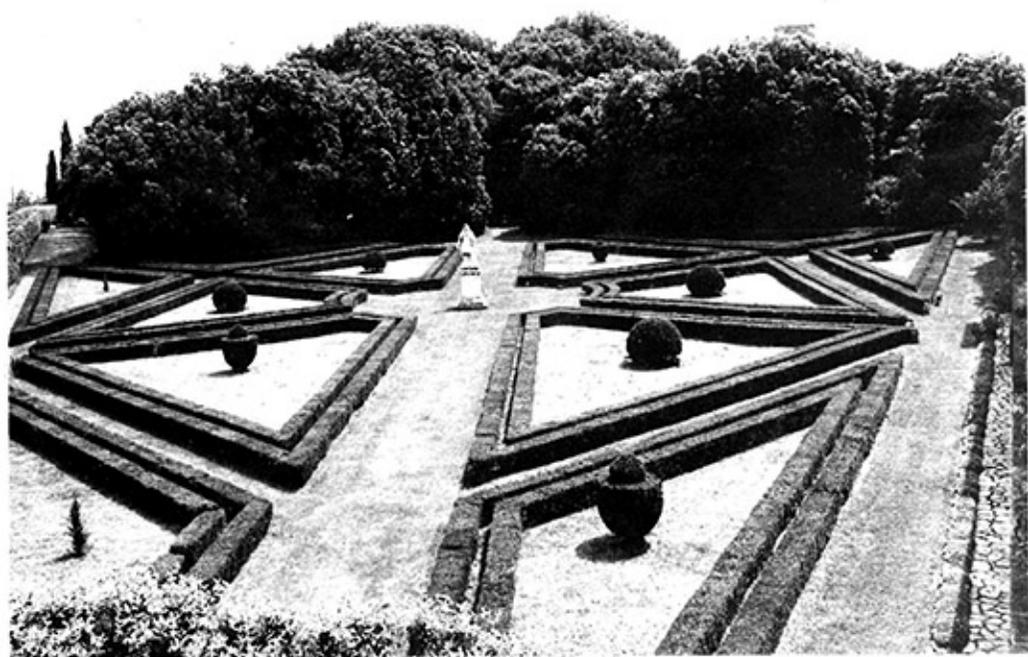
3

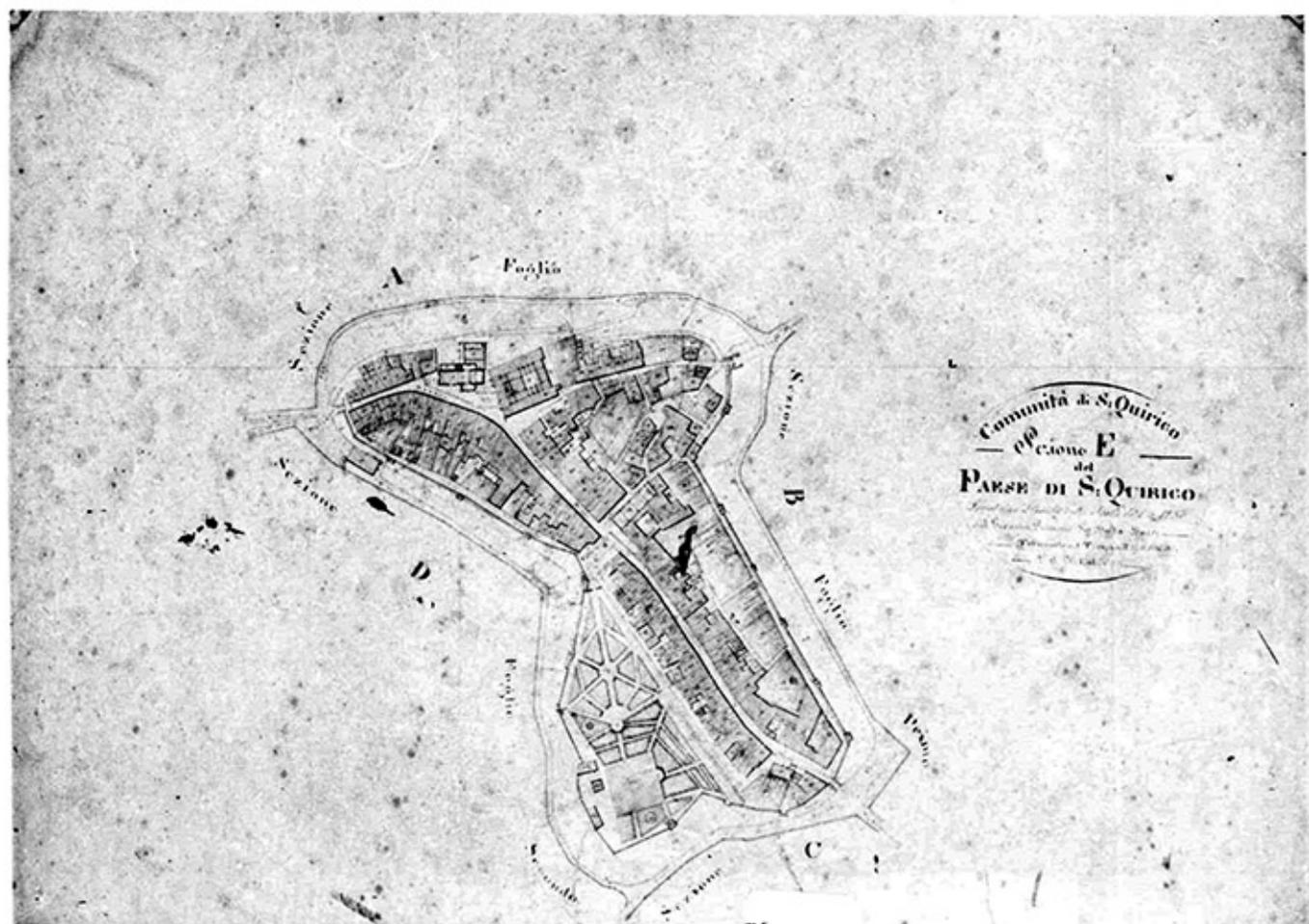


4



5





A.S.S. Catasto Particolare Toscano, ca. 1820 - Pianta di San Quirino D'Orcia - Foto S.B.A.A. per le Province di Siena e Grosseto.



Chiesa di Santa Maria Assunta: portale laterale.



Collegiata di San Quirico: portale laterale attr. a Giovanni Pisano. Foto S.B.A.S. per le Province di Siena e Grosseto.



Collegiata di San Quirico: part. del tolamone di destra nel portale laterale. Foto S.B.A.S. per le Province di Siena e Grosseto.

COLLEGIATA

La Pieve di San Quirico è ricordata fin dall'anno 714 in un documento relativo a una controversia tra il vescovo di Arezzo e quello di Siena per il possesso delle pievi di confine, controversia che si protrasse per secoli fino alla definitiva assegnazione di questa alla diocesi di Arezzo nel 1220. Inizialmente essa è ricordata come «Baptisterium Sancti Quirici in Ausenna» e certamente non corrispondeva all'attuale edificio che è risultato di una probabile ricostruzione della fine del secolo XII e di successivi ampliamenti. Controversa è pure la denominazione della pieve ricordata sia come «Ecclesia» sia come «Baptisterium» di «Sancti Quirici et Johannis in vico Pallecino» o «Palaceno» o «Falcino» termini questi che derivano dal latino «Vicus Palatinus» che indica la proprietà del «palatium imperialis» di Roma. In origine essa sorgeva fuori del castrum di San Quirico situato nella parte alta del colle detta del «Poggio»; qui dovette ben presto formarsi un borgo il cui sviluppo fu favorito dalla presenza della via Francigena che condizionò pure la costruzione di portali di accesso laterali sul lato della strada sia nella pieve che nella chiesa di Sante Marie.

L'edificio attuale sorto probabilmente sull'antico «baptisterium» fu costruito, come già accennato, verso la fine del XII secolo o agli inizi del secolo successivo; la parte più antica della costruzione sembra essere quella corrispondente alla facciata e, in particolare, al portale maggiore; ciò farebbe pensare che la costruzione sia stata iniziata, contrariamente alla consuetudine, proprio dalla facciata anche se mancano elementi che confermano questa ipotesi poiché la parte terminale dell'edificio è stata completamente alterata con l'abbattimento dell'abside originaria e la stessa facciata contiene nella zona superiore elementi più tardi. Il portale costituito da un protiro leggermente rialzato ad arco a tutto sesto finemente decorato e sorretto da due coppie di colonnette per lato, in pietra arenaria, annodate al centro e poggianti su leoni stiliferi secondo un modello di derivazione campionesa, è l'esempio più compiuto in area senese dello stile lombardo affermatosi già nella vicina Abbazia di Sant'Antimo. All'interno del protiro il largo strombo contiene cinque colonne su entrambi i lati che impostano altrettanti archi concentrici; i capitelli sono decorati con motivi zoomorfi e con foglie d'acanto; nel centro della lunetta è una figura in trono ritenuta l'effigie del papa S. Damaso II ma è invece da identificare con la rappresentazione di San Quirico come dimostra il monogramma inciso ai lati; l'architrave infine reca una decorazione a bassorilievo con due draghi affrontati.

Tutta la decorazione del portale è elaborata secondo un'iconografia simbolica cristiana che deriva dall'arte lombarda e che fu comunque assai diffusa in epoca medievale e adottata in molte costruzioni toscane dell'epoca. La sua struttura architettonica e i motivi ornamentali trovano infatti una diretta rispondenza nelle costruzioni lombarde soprattutto nei portali della chiesa di San Michele a Pavia che servirono da modello anche per l'elaborazione di alcuni motivi ornamentali del portale sud dell'Abbazia di Sant'Antimo già ricordata.

Nella seconda metà del XIII secolo furono intrapresi probabilmente dei lavori di ampliamento della pieve che consistettero nell'aggiunta del transetto e dei due portali laterali lungo la via Francigena.

Il primo dei portali laterali costruito nel 1288 appartiene strutturalmente già alla cultura gotica ed è stato attribuito dal Venturi e dal Toesca a Giovanni Pisano che in questi anni attendeva alla costruzione del duomo senese (1287-1298). Certo che i leoni stiliferi come pure i telamoni a grandezza naturale che sostengono l'archivolto, seppure molto rovinati dalle intemperie dimostrano grande sensibilità di esecuzione e l'attribuzione al maestro pisano o all'ambiente della sua bottega sembrerebbe confermata anche dalla struttura architettonica e dagli altri motivi decorativi che si riconnettono alla cultura pisana e senese del momento.

Nella cuspide del portale di San Quirico è la scritta in caratteri gotici «IOHES» da alcuni interpretata come l'abbreviazione del nome del Pisano

oppure per indicare il fonte battesimale ubicato proprio di fronte al portale ma potrebbe invece rievocare l'antico titolo della pieve dedicata a San Quirico e a San Giovanni Battista.

Pochi anni dopo, nel 1298, la pieve fu corredata di un altro portale sullo stesso lato nella parete del transetto opera del pievano Lotto come informa l'iscrizione incisa sull'architrave al quale si deve probabilmente anche la costruzione dello stesso transetto. Esso mostra una commistione di elementi romani e gotici che si richiama al portale della vicina Propositura di Monticchiello; ancora romanico è l'arco semicircolare del protiro come pure i capitelli decorati con motivi di foglie mentre la struttura architettonica della cuspide che con notevole slancio raggiunge il coronamento ad archetti dell'edificio è già gotica.

Alla fine del XIII secolo la Pieve doveva essere ultimata e rimase per secoli inalterata ad esclusione degli arredi che vennero ad aggiungersi quali il polittico di Sano di Pietro nell'altare maggiore o la tomba del Conte Enrico di Nassau degli Orange deceduto nei pressi di San Quirico durante il viaggio di ritorno dal pellegrinaggio a Roma nell'anno santo 1450; la pietra tombale scolpita da maestranze nordiche raffigura il conte con un cane accovacciato ai suoi piedi e gli stemmi della sua casata.

Nel 1644 la Pieve venne innalzata a Collegiata; questo fatto segnò l'inizio di numerosi lavori di trasformazione che si susseguirono per due secoli modificando radicalmente l'edificio nel suo aspetto originario.

A tali iniziative non furono estranei i Chigi ai quali il borgo di San Quirico pervenne in feudo. Nel 1653 venne abbattuta l'abside terminale per fare posto ad un nuovo coro di maggiore ampiezza voluto dal vescovo di Pienza, monsignor Spennazzi. Ingenti lavori furono intrapresi tra il 1724 ed il 1733 per opera del Cardinale Anton Felice Zondadari: nel 1724 fece costruire il nuovo altare maggiore in stile tardo Barocco dall'architetto e stuccatore Giovanni Pietro Cremoni, nel 1733 fu rifatta la nuova copertura con volte a vela e gli altari laterali. Lo stesso cardinale fece demolire il campanile a vela situato sul fianco dell'edificio in corrispondenza dell'incrocio tra la navata ed il transetto come ancora oggi si può vedere per l'assenza, in questo tratto, del motivo ornamentale del coronamento.

Al 1749 risale invece la sistemazione degli stalli del coro che erano stati realizzati, tra il 1482 ed il 1502, dall'artista senese Antonio Barili, per la cappella di San Giovanni Battista nel Duomo di Siena; danneggiati dall'umidità furono smontati nel 1660 dal sito originario e acquistati nel 1664 dal marchese Chigi e poi donati alla Collegiata di San Quirico.

Il nuovo campanile che si erge per 32 metri fu costruito tra il 1798 ed il 1806 da Angelo Paccagnini capomastro di Montalcino. Ancora nel 1878 fu eseguito per la Collegiata un pulpito a stucco da Spaltero Dei da Rapolano, in seguito donato al vicino Santuario della Madonna, e nel 1884 fu rifatto il pavimento in marmo.

Durante gli ultimi anni del secolo scorso il Partini fu incaricato dalla Commissione Conservatrice di Belle Arti di redigere un progetto di restauro della Collegiata ed in questa sede fu proposta la demolizione della copertura a volta ed il ripristino di quella originaria a capriate lignee.

Ancora durante gli eventi bellici dell'ultima guerra l'edificio subì non pochi danni soprattutto nella zona presbiteriale per il crollo del tetto per cui furono necessari ulteriori lavori di restauro.

F.R.B.

CHIESA DI SANTA MARIA

Un'altra costruzione romanica di San Quirico è la Chiesa di Santa Maria Assunta chiamata comunemente «Sante Marie» situata anch'essa lungo la via Francigena in prossimità della porta Ferrea che si apriva su quel lato del borgo fortificato dai senesi nel 1262. Questa chiesa fu costruita con ogni probabilità nella seconda metà dell'XI secolo ed è infatti ricordata per la prima volta in una «carta promissionis» del 1092 con cui Teudo, abate del monastero valdombrosano di Santa Trinita a Torri, prometteva a Giocondo, preposto aretino la metà della chiesa di Santa Maria «quae est in plebe Sancti Quirici in Osenna in loco Crucis, cum medietate de suo cimiterio» da cui si deduce che in quest'epoca metà della chiesa con il suo cimitero apparteneva al monastero



Lapide della Chiesa di Santa Maria Assunta.

di Torri e quindi sotto la diocesi di Siena mentre l'altra metà veniva ceduta alla diocesi aretina. Alla biadia di Torri la chiesa rimase fino al 1152 anno in cui il pontefice Eugenio III prendeva sotto la propria protezione l'Abbazia con le sue pertinenze tra le quali indicava «l'ecclesia Sancte Marie in cruce sitam in burgo Sancti Quirici».

Dopo alterne vicende la chiesa di Santa Maria Assunta passò alla diocesi di Siena: con una bolla del 1189 diretta al vescovo Bono, il papa Clemente III confermava i privilegi della chiesa senese e le chiese suffraganee ad essa spettanti tra le quali anche «l'ecclesia Sancte Mariae quae est in burgo Sancti Quirico in Osenna». Alla diocesi senese rimase fino al 1462 allorché passò alla diocesi di Pienza creata da Pio II e nel 1772 a quella di Montalcino.

La costruzione di semplici proporzioni ad una sola navata coperta con capriate lignee è orientata verso nord-ovest dove si apre un piccolo portale architravato. Sul retro la piccola abside reca un coronamento ad archetti e mensole decorate con motivi di teste di animali alcuni dei quali integrati durante un restauro con semplici dadi.

L'elemento architettonico più rilevante è costituito dal portale che si apre sulla via Francigena; su questo lato era anche un'altra apertura attualmente all'interno della chiesa che immette nella sagrestia aggiunta probabilmente in epoca successiva sullo stesso lato della strada. Il portale in questione rivela non poche analogie con quello nella facciata dell'Abbazia di Sant'Antimo per cui è stata avanzata l'ipotesi che dovesse far parte del progetto originario non realizzato che prevedeva un porticato e un portale gemino principale di accesso all'Abbazia; uno dei due portali sarebbe poi stato impiegato nella chiesa di San Quirico. Entrambi recano infatti motivi ornamentali simili come il fregio a fogliami a conchiglia, la ghiera bombata, i capitelli corinzieschi e l'architrave con motivo a fogliami, appena abbozzato nel portale di Santa Maria; inoltre le misure dei due portali coincidono. Accettata questa corrispondenza tra il portale di Santa Maria Assunta e quello di Sant'Antimo ne deriva che anche la loro data di esecuzione coincide ed è da riferire alle metà circa e comunque non oltre il XII secolo e non al secolo XIII come afferma il Canestrelli. La chiesa veniva chiamata anche «Sancta Maria ad Hortos» in quanto era circondata dagli orti che successivamente vennero trasformati in quella mirabile realizzazione di architettura-giardino per opera di Diomede Leoni. Risale probabilmente al 1581 anche la sistemazione della piazzetta antistante la chiesa detta appunto «Platea Leonina» in quanto comunicante con gli Horti Leonini attraverso una porta che si apre nel muro di cinta.

F.R.B.



Part. dell'affresco della «Madonna col Bambino».

SAN LAZZARO

In località San Lazzaro, Malintoppo, è situata la piccola cappella detta di «S. Lazzaro». È una piccola costruzione molto rovinata che probabilmente doveva essere un tabernacolo. Sulla parete di fondo, sopra l'altare, si trova un affresco raffigurante la «Madonna in trono col Bambino e Santi». L'affresco, di notevoli dimensioni (cm. 200 x 160), è in pessime condizioni e presenta una profonda spaccatura in corrispondenza della figura centrale; i colori inoltre hanno risentito notevolmente delle continue infiltrazioni d'acqua. Le figure meglio conservate sono la Madonna col Bambino. Notevole il vestito damascato della Madonna, con un motivo vegetale in oro su fondo rosso, che si ripete anche nel drappo del trono. Il Santo a sinistra è identificabile, dagli attributi iconografici, con San Lazzaro, monaco Benedettino, primo abate di San Pietro in Valle. La figura del Santo di destra è pressoché illeggibile.

Dal punto di vista iconografico il gruppo centrale della Madonna col Bambino ricalca modelli diffusi nell'arte senese precedente e contemporanea e trova rispondenza per composizione e atteggiamenti, si noti ad es. il Bambino che tira con una mano un lembo del manto della Madonna mentre con l'altra sorregge un cardellino, fin dal Duecento per poi proseguire con Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Sano di Pietro fino a Matteo di Giovanni la cui tavola raffigura la «Madonna con Bambino e angeli» conservata oggi nella Coll. Chigi-Saracini (Inv. N. 99), sembra il prototipo più vicino a questo affresco. L'affresco si riallaccia anche ad un'altro che si trova sempre a San Quirico, noto come «Madonna del pomo», che era collocato nella Cappella del Suffragio in Collegiata attribuito a Girolamo di Benvenuto (vedi il catalogo della

Mostra di opere d'Arte restaurate nelle Province di Siena e Grosseto III - 1983 Pag. 146).

Nel nostro affresco i delicati tratti somatici della Madonna e del Bambino e l'attento studio dei particolari indicano la sua datazione alla seconda metà del sec. XV.

M.M.

PALAZZO CHIGI

Il Gran Duca di Toscana Cosimo III con rescritto del 6 settembre 1677 eresse in feudo col titolo marchionale la terra di San Quirico con i Comuni di Vignoni e Bagno Vignoni e i rispettivi distretti, investendone Flavio Chigi con facoltà di trasmissione ai maschi nati da persona congiunta per sangue al Cardinale e da lui chiamata a suo erede.

Oltre all'interesse principalmente per l'architettura e la scultura non disdegnò comunque le arti minori servendosi di mosaicisti, miniatori, incisori, arazieri, medaglisti, intagliatori. (Foto N. 12). Morì il 13 settembre 1693 a Roma. Il Cardinale chiamò erede Agnese, sua sorella, vedova di Ansano Zondadari, il cui figlio Bonaventura con atto del 27 ottobre 1692 assunse solennemente il cognome Chigi, ed a Lui il Gran Duca Cosimo III nel 1694 confermò il diploma di investitura del marchesato di San Quirico in Osenna. Sembra che gli Zondadari avessero origine mercantile e che il nome stesso derivi dal particolare ramo di commercio cui si erano dedicati, cioè gli Zendadi e stoffe preziose di lana e seta. Si trovano nei consigli del Comune di Siena fin dai tempi antichi. Vari documenti della contabilità del Cardinale riguardano San Quirico a cominciare dal 14 gennaio 1678.

Del 1678 è anche una lettera di Carlo Fontana al Cardinale con la quale egli invia la pianta del piano terreno e del piano nobile del palazzo Chigi. Un altro documento del 13 gennaio 1679 si riferisce ad un modello in legno fatto da Felice Delino per il palazzo da costruirsi in San Quirico corredato da una giustificazione di Carlo Fontana. Il Delino era un architetto romano in contatto col Fontana, con cui si era occupato anche di apparati per feste.

Il Palazzo Chigi è probabilmente il risultato di una lunga fase di elaborazione. Progettato originariamente per sorgere sul ripiano dominante gli «horti leonini» come attesta un disegno che si conserva presso la Biblioteca Vaticana, fu poi eseguito nel breve tempo di tre anni nel sito attuale adattando forse un fabbricato già esistente e occupando lo spazio ottenuto con l'abbattimento di alcuni edifici vicini. Esso si impone all'osservatore per la sua grandiosa mole a pianta pressoché quadrata sviluppatasi su tre piani attorno ad un cortile centrale. La facciata principale si caratterizza per la presenza di due portali di accesso inquadrati da colonne che sorreggono un balcone e dalla suddivisione tra il piano terra e i piani sovrastanti mediante una cornice marcapiano; al centro campeggia lo stemma gentilizio mentre nella parte posteriore dell'edificio due piccoli avancorpi contengono i volumi delle scale di servizio.

La tipologia dell'edificio ricalca quella a corte tipica dei palazzi gentilizi: l'atrio, la scala ed il cortile occupano la parte centrale mentre i locali di estendono in successione su due lati. Al piano terra trovano posto i locali di servizio e un grazioso teatro decorato ai primi dell'Ottocento cui si accede anche dall'esterno mediante una porta sul retro del palazzo; al primo piano è un salone centrale che occupa in altezza anche il piano sovrastante e doveva costituire insieme alla cappella e alle ampie camere che affacciano sul fronte principale e sui balconi l'appartamento riservato del cardinale Flavio. Le altre camere si sviluppano in successione lungo i due lati opposti del palazzo; a destra esse comunicano anche con un corridoio; lo stesso schema di distribuzione si ripete al piano superiore che occupa però una minore altezza.

L'edificio costituisce un importante documento dell'attività dell'architetto Carlo Fontana nel senese, conosciuto meglio per le sue innumerevoli imprese romane o per la sua attività di teorico. Artista legato alle maggiori personalità del barocco romano, dal Bernini al Borromini, dal Rainaldi al Cortona, riflette nei suoi progetti la tendenza che si manifestò nella seconda metà del Seicento verso forme conservatrici e classicistiche perseguite attraverso la semplificazione del linguaggio barocco e che preludeva già all'architettura del Settecento. Nel senese l'artista eseguì un'altra grandiosa costruzione e cioè la Villa di Cetinale presso Ancaiano a Sovicille commissionatagli dallo stesso



Stanza n. 20: affresco raffigurante «Il tempo scopre la verità».



Camera n. 2: affresco raffigurante il segno dell'Aquario.



Camera n. 11: affresco raff. il segno del Leone simboleggiato dalla «lotta di Ercole con il leone di Nimea».



Camera n. 5: affresco raff. il segno dello Scorpione.



Camera n. 12: affresco raff. il segno del Cancro rappresentato dalla «lotta di Ercole con l'Idra di Lerna».

cardinale Chigi pressapoco negli stessi anni e che come il palazzo di San Quirico dimostra il particolare linguaggio dell'architetto rivolto verso forme contenute ed armoniche, spogliate del dinamismo barocco, e caratterizzato da un'equilibrata articolazione dei piani e dei volumi.

M.M.

PALAZZO CHIGI: IL CICLO DI AFFRESCHI

Al severo carattere architettonico esterno del palazzo di San Quirico corrisponde all'interno un'esuberante decorazione pittorica che interessa la totalità dei soffitti del primo e del secondo piano. Questo ciclo pittorico fu eseguito tra il 1684 ed il 1686 da una folta schiera di artisti i quali dovettero assolvere, nell'ambito di un complesso e articolato programma, ad una precisa funzione o competenza attestata anche dalla diversità di stile che si rileva osservando le singole composizioni. Per rendersi conto della consistenza di questa impresa pittorica basta leggere i documenti pubblicati dal Golzio, relativi all'Archivio Chigi che si conserva nella Biblioteca Vaticana, che recano precise annotazioni riguardo ai pittori che operarono a San Quirico insieme alle specifiche competenze attribuite ad ognuno di esso; troviamo infatti oltre ai nomi di artisti più noti anche un Giovanni Battista delle figure, Monsù Francesco delli paesi, Giovanni figurista, Francesco adornista, Girolamo prospettico, Camillo degli ornati ecc.

I pagamenti effettuati ricordano che nel 1684 vi lavorò lo Stanchi Giovanni, Francesco Corallo, Michelangelo Ricciolini, Domenico Paradisi ed ancora Paolo Albertoni con i suoi compagni fra i quali Paolo Giovannini e Francesco De Pedibus. Nel 1685 erano ancora presenti il Coralli, lo Stanchi e il Ricciolini e Pietro Paolo Vegli. Nel 1686 è ricordato il pagamento effettuato a saldo di 280 sedie di «vacchette alla spagnola». Nel 1686 erano ancora presenti il Coralli con lo Stanchi e un seguito di personaggi fra cui Giovanni Battista delle Figure, Monsù Francesco dei paesi, Giovanni figurista, Francesco adornista, Girolamo prospettico, Camillo degli Ornati. Ancora il coralli nel 1687, in questo stesso anno è presente anche Francesco Trevisani. Nel 1688 e 1689 si registra ancora un pagamento a Francesco Corallo e compagni. Il pagamento del 1688 è interessante perché reca il conto particolareggiato dei lavori eseguiti dal pittore e dai suoi aiuti.

Di questi pittori alcuni lavorarono anche a Siena nello stesso periodo in cui lavorarono per il palazzo di San Quirico. Francesco Coralli, bolognese e molto attivo a Roma, dipinse nel 1682 nel «Corridoio o Galleria del Palazzo Mediceo» a Siena. Michelangelo Ricciolini detto Michelangelo da Todi, dipinse insieme al figlio Niccolò e a Giulio Coralli bolognese la volta della nuova Chiesa di Campansi fabbricata nel 1681 ed ebbero la committenza da alcuni parenti di Alessandro VII (Siena e il suo territorio, 1862, p. 271). Francesco Trevisani, Michelangelo Ricciolini, Paolo Albertoni frequentavano a Roma l'ambiente di C. Maratta ed erano rappresentanti caratteristici del rococò romano. Alla sensibilità di questi pittori convenivano soprattutto temi biblici e profani, coltivarono molto anche l'attività di ritrattisti, come ad esempio Pietro Paolo Vegli che dipinse 36 ritratti femminili per il cardinale Flavio Chigi. Altri come lo Stanchi Giovanni detto Stanchi dei fiori si dedicarono soprattutto a soggetti di genere, fiori e strumenti musicali soprattutto oltre che alla decorazione di apparati teatrali.

F.R.B.

Il ciclo pittorico che si svolge nei soffitti delle camere al primo piano sviluppa attraverso allegorie e simbolismi derivati dalla mitologia il tema dei segni zodiacali ad ognuno dei quali è dedicata una stanza; altri soggetti mitologici sono rappresentati negli altri locali.

Sulla base di ciò che ci è pervenuto si è cercato di ricostruire il soggetto di alcune composizioni e la loro successione dei locali al primo piano mentre ciò si è rivelato del tutto impossibile per quelle del piano superiore a causa del crollo pressoché totale di soffitti e pavimenti con conseguente perdita delle pitture.

N. 1 SALONE CENTRALE: il soffitto è completamente crollato; alle pareti erano otto grandi tele, 2 su ognuna, raffiguranti soggetti storici rese quasi illeggibili per strati di sporcizia depositati sopra e per estese lacune; in sito ne restano soltanto 4, le altre sono per terra. Qui trovavasi anche la statua di Cosimo III dei Medici.

N. 2 CAMERA: faceva parte forse dell'appartamento del cardinale; nel soffitto è la rappresentazione del segno dell'Acquario in parte lacunosa; ai bordi dello stesso raffigurazioni di sfingi.

Vedi schema

N. 3 CAMERA: dedicata al segno del Capricorno rappresentato da un «Satiro che suona le nacchere e addita un capricorno».

N. 4 CAMERA: il soffitto abbastanza integro reca la rappresentazione del segno del Sagittario con il «Centauro circondato da amorini» entro un ovale sorretto da figure allegoriche.

N. 5 CAMERA: dedicata al segno dello Scorpione raffigurato da un guerriero forse identificabile con la figura di Marte.

N. 6 CAMERA: Sia il soffitto che il pavimento di questa stanza sono completamente crollati; doveva creare la rappresentazione del segno della Bilancia.

N. 7 CAMERA: dedicata al segno della Vergine.

N. 8 CAMERA: complessa composizione con molti personaggi identificabili con Venere e Giove e un ricco corteo.

N. 9 CAMERA: nel soffitto è raffigurata la «Caduta di Icaro».

N. 10 SALA: Al centro del soffitto è raffigurato «il Carro del Sole».

N. 11 CAMERA: Dedicata al segno del Leone reca al centro del soffitto «la lotta di Ercole col leone di Nemea».

N. 12 CAMERA: Dedicata al segno del Cancro simboleggiato con la «Lotta di Ercole con l'Idra di Lerna».

N. 13 CAMERA: Il soffitto è completamente crollato; forse raffigurava il segno dei Gemelli.

N. 14 CAMERA: Il soffitto è completamente crollato; seguiva qui la rappresentazione del segno del Toro.

N. 15 CAMERA: faceva parte dell'appartamento riservato al cardinale; il soffitto è anche qui crollato.

N. 16 CAPPELLA: il soffitto è crollato; conserva una tela appoggiata alla parete (opera del Trevisani ricordata nei pagamenti).

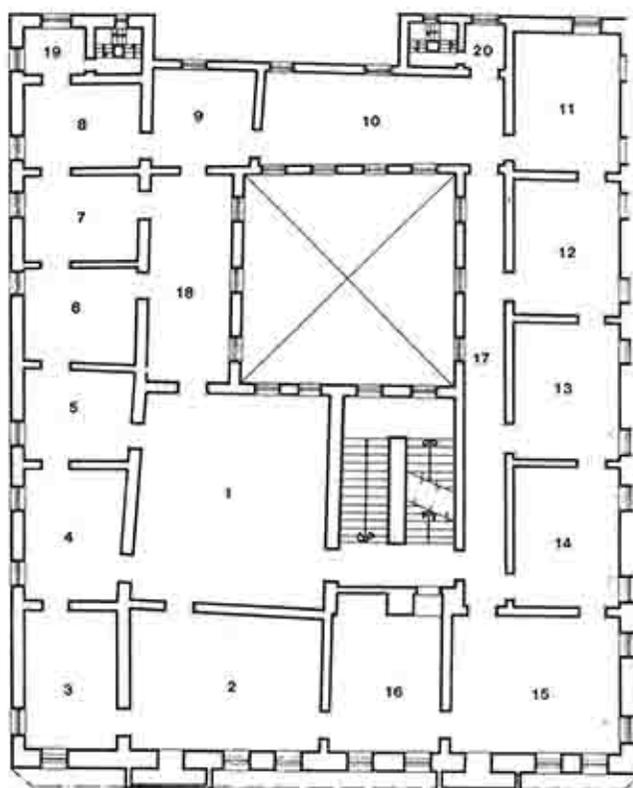
N. 17 CORRIDOIO: interamente decorato nelle pareti e nel soffitto con motivi paesaggistici. Ricordato nei documenti pubblicati dal Golzio in relazione ad un pagamento al pittore Francesco Corrallo: «per aver dipinto due corridoi con diversi ornamenti e boscareccie e vasi de' fiori tutte le muraglie con il suo soffitti...». Il corridoio corrispondente al piano di sopra reca infatti una decorazione simile.

N. 18 SALA: nel soffitto è la rappresentazione allegorica del «Tempo che divora i giorni».

N. 19 STANZINA: nel soffitto sono raffigurati «Amorini che giocano».

N. 20 STANZINA: Nel soffitto la raffigurazione del «Tempo che scopre la verità».

F.R.B.





Stanza n. 10: affresco raffigurante «Il Carro del Sole».



Palazzo Chigi, Stanza n. 18: affresco raffigurante «Il tempo che divora i giorni».



Camera n. 4: affresco raffigurante il segno del Sagittario simboleggiato dal Centauro.

Fino a pochi decenni fa poteva ammirarsi, nel salone centrale del Palazzo Chigi, la statua di Cosimo III dei Medici eseguita nel 1688 dallo scultore senese Giuseppe Mazzuoli. Essa fu rimossa da questo sito probabilmente a causa dei danni provocati dall'ultima guerra all'edificio divenuto pericolante e collocata nel 1951 negli Horti Leonini. Con il suo inserimento nel giardino si è instaurato un nuovo rapporto tra l'architettura-giardino e la scultura che ha poi trovato il suo naturale sviluppo nella mostra annuale di scultura all'aperto di «Forme nel verde». L'opera del Mazzuoli costituisce infatti un punto di riferimento e, a volte, anche di contrasto per le opere di scultura contemporanee con cui stabilisce un diretto confronto. Proprio da questo confronto nasce forse l'esigenza di approfondire la conoscenza di quest'opera che rivela ad un'attenta osservazione un'alta qualità.

Essa fu commissionata subito dopo la realizzazione del palazzo contrariamente a quanto asseriscono il Pascoli ed il Romagnoli che fanno risalire la sua esecuzione ad un periodo più tardo e cioè al 1695 quando il cardinale Chigi era già morto; nei documenti dell'Archivio Chigi pubblicati dal Golzio sono registrati già in data 19 ott. 1680 e 7 marzo 1681 i pagamenti relativi al «...marmo fatto venire da Massa Carrara per far la statua del Granduca di Firenze d'ordine dell'Em.mo Sig.r Card.le Chigi» che il 24 marzo dello stesso anno fu trasportato da Ripa grande alla casa dello scultore a Ripetta.

L'opera fu eseguita contemporaneamente al busto del papa Alessandro VII destinato alla villa di Cetinale. Le due opere sono ricordate insieme in alcuni documenti: al 18 aprile 1681 risale un pagamento di «...scudi cento m.ta a buon conto delle due statue di marmo che fa una della S.M. di Papa Alessandro VII e l'altro del Granduca di Toscana...»; altri pagamenti sono registrati il 6 giugno 1681 e il 2 gennaio 1682 allorché furono dati ancora 50 scudi.. a Giuseppe Mazzuoli scultore a buon conto del lavoro per la statua di marmo del gran Duca di Toscana p. porsì nella Piazza di S. Quirico dell'E.S.»

A San Quirico vi fu trasportata nel 1688 facendo il percorso a ritroso da Ripetta a Ripa Grande, qui la statua fu incassata e mandata a Livorno e di qui fino a San Quirico ove giunse pressapoco nel mese di marzo di quell'anno e collocata nel salone del Palazzo.

Giuseppe Mazzuoli proveniva da una famiglia di artisti; il padre Dionisio architetto originario di Cortona si stabilì a Siena qui chiamato dal principe Mattia dei Medici per riedificare il Palazzo Reale; dal fratello Giovanni Antonio, scultore, ebbe i primi insegnamenti ma la sua formazione fu determinata dal lungo soggiorno romano e dalla protezione di monsignor Fabio de Vecchi e del Cardinale Flavio Chigi. A Roma entrò alla scuola di Ercole Ferrata sotto la guida di Melchiorre Cafà.

Dietro raccomandazione del cardinale Chigi ebbe l'incarico di collaborare con il Bernini alla realizzazione del monumento al papa Alessandro VII situato in Vaticano (1671-78) per cui eseguì la statua della Carità. Da questa collaborazione scaturì l'enorme successo dell'artista documentato dalle numerosissime opere commissionategli nei periodi successivi.

Nel 1686 fu proposta anche la sua successione nella direzione dell'Accademia di San Luca di cui egli risulta membro dal 1679: egli aveva allora soltanto 42 anni ed erano veramente pochi per poter aspirare ad una simile carica ma ciò conferma il credito che l'artista aveva presso gli ambienti romani.

Il Mazzuoli fu un fortunato ed appassionato seguace del Bernini; il suo stile si caratterizza proprio in rapporto all'imitazione spesso puntuale e fedele dei modelli berniniani, maturato attraverso l'esperienza negli studi romani di Ercole Ferrata e di Melchiorre Cafà anch'essi continuatori del maestro. Il Mazzuoli si dimostrò presto fra i più dotati scultori della corrente berniniana forse anche per la notevole padronanza della materia pervenutagli attraverso la convivenza fin dagli anni della fanciullezza con quest'arte. La statua di Cosimo III si inserisce nel periodo intermedio della sua produzione caratterizzato dalla predilezione per le forme leggere ed eleganti che già preannunciano il Settecento; la figura rappresentata in piedi in abito da legionario romano, appare risaltata e definita dal mantello a pieghe mosse e spezzate; il volto si caratterizza per la pacata ricerca di espressione psicologica.

F.R.B.

TIPOLOGIE DELLA VILLA E DEL GIARDINO
IN TOSCANA TRA 1400 E '500
Monica Maffioli

Per quanto gli studi sulle ville toscane siano stati ampiamente affrontati, con particolare attenzione a quelle medicee, rimane tuttoggi da approfondire la ricerca su alcune tipologie dei giardini e delle ville, ampliando lo sguardo non solo ai più conosciuti esempi di ville granducali, ma anche ad una quantità di realizzazioni «minori». Si tratta di cogliere quell'unità interpretativa dei modelli culturali, dettati dall'egemonia medicea, presente anche nelle realizzazioni architettoniche «periferiche» e direttamente derivata dai grandi esempi extraurbani come le ville di Careggi e Poggio a Caiano nel Quattrocento e quelle di Castello e Pratolino nel Cinquecento.

La villa, che si connota come tale solo nella seconda metà del '400, differenziandosi tipologicamente dagli insediamenti agricoli, quali fattorie e case coloniche o dalle strutture fortificate come castelli o rocce, che da sempre costellavano la campagna fuori dalle mura cittadine, diviene il nuovo elemento della cultura rinascimentale aristocratica, identificandosi come «status symbol» della classe egemonica, che ormai non ha più bisogno di difendersi dalle minacce di nemici esterni alla città, capace di isolarsi in suggestivi Eden di riposo e meditazione.

Già nel 1433/34 l'Alberti elogia nei *Libri della Famiglia* la funzione, quasi pedagogica, di vivere in villa riconquistando il piacere di godere degli «infiniti sollazzi, verzure, fiori, odori, canti».

Nella trattatistica dell'Alberti il motivo della villa trova ampio spazio, ed è più volte ripreso nel *De re aedificatoria*. Riprendendo la tradizione medievale e soprattutto trecentesca della spartizione dell'«Hortus conclusus» urbano in aree destinate a «erbario, pomario e viridario», le indicazioni albertiane divengono tanto particolareggiate da suggerire all'architetto che progetta il giardino l'uso e la corretta disposizione dei vari tipi di piante, vasi, strutture architettoniche e decorative, quali logge, pergolati, fontane. La verifica pratica delle teorie espresse nel *De re aedificatoria* è riscontrabile in una delle prime ville costruite secondo la nuova tipologia di residenza di campagna, che risponde esclusivamente a dei canoni di piacere, indipendentemente da ogni funzione agricola o politica: la villa medicea di Belcanto a Fiesole. Voluta da Cosimo il Vecchio e progettata nel 1458 da Michelozzo, l'architettura di Belcanto presenta delle soluzioni tipologiche ben definibili. L'ubicazione prescelta sulle pendici della collina fiesolana, prevede l'inserimento dell'edificio nel contesto paesaggistico, trasformando l'ambiente circostante in uno dei primi giardini tipicamente rinascimentali. Gli effetti panoramici rientrano nell'interesse delle scelte dell'architetto e il dominio dei dislivelli del terreno per mezzo delle terrazze diviene un elemento connotante il giardino della villa. È proprio in questo caso che l'edificio si costituisce come parte integrante dell'ambiente, strettamente collegato ad esso, tanto da perdere il suo significato se ne viene isolato.

Il giardino, elevandosi a luogo di primaria importanza nella vita quotidiana di «corte», recupera una dimensione di armonia ricercata nella decorazione naturale ed artificiale dell'ambiente. Non si tratta più dell'«Hortus conclusus» dei palazzi cittadini, circoscritto da alte mura difensive, ma di un ampio spazio articolato in percorsi diversamente caratterizzati da fontane, sculture, geometrie naturali, vialetti e pendii. Con eguale attenzione che per l'edificio l'architetto studia e realizza gli spazi esterni fino a raggiungere la piena omogeneità ideativa con gli ambienti interni. La massa muraria del palazzo, la cui forma si era identificata fino ad allora nella compattezza inespugnabile, più vicina alle tipologie dei castelli fortificati che a quelle di residenza agreste, si spoglia dei caratteri di struttura «chiusa», per divenire debole elemento di transizione tra architettura e natura. Se nelle ville di Careggi, Cafaggiolo, Trebbio, Salviati — citando qui solo alcuni tra i numerosi esempi toscani — sono ancora presenti, pur con funzione esclusivamente decorativa, le tipologie del castello, evidenziate nelle soluzioni merlate sorrette da beccatelli, dalla presenza delle torri e dalla rarefatta disposizione delle aperture delle finestre non ancora articolate simmetricamente, nella villa di Belcanto l'introduzione del motivo a loggia al piano terreno, connota il passaggio tra edificio e giardi-

La tipologia della grotta o ninfeo, che trae origine dalla descrizione omerica della grotta delle ninfe di Itaca (Odissea, 13, 104-112), di cui rimangono numerosissimi esempi nell'architettura classica, come a Tivoli e a Ercolano, diviene un elemento comune della villa del '500, in particolare a Roma con le prime realizzazioni del Bramante e con Villa Giulia. Se la grotta fin dall'antichità ha rappresentato una delle forme più inquietanti della natura, generatrice di arcane mitologie, quali le caverne delle Ninfe o il regno di Nettuno, nel Cinquecento essa diviene l'invenzione architettonica attraverso la quale l'uomo sperimenta la possibilità di imitare la «natura naturalis» fino a raggiungere la perfetta simulazione di essa. I ninfei che decorano le ville dal XVI al XVIII secolo, non variano nei modi costruttivi dai primi esempi fiorentini di Castello e poi di Pratolino, ripetendo fedelmente le indicazioni date dal Vasari nell'«Introduzione all'architettura», dove egli dedica un intero capitolo all'uso dei materiali e delle tecniche artigianali per la realizzazione delle decorazioni «artificiali».

L'acqua è l'elemento naturale esaltato nel giardino ma soprattutto nel ninfeo, che di per sé nasce come «luogo deputato ad acque», punto d'arrivo del lungo e articolato percorso che lo conduce attraverso i canali e i giochi delle fontane, anima della scena della villa. Tale spazio scenico riveste il duplice significato di rappresentazione allegorica e ludica, dove le complesse macchinazioni degli automi e dei giochi d'acqua divengono i personaggi principali dell'ambiente progettato.

La ricercata invenzione di artifici tecnici ed artistici ha il suo apogeo nella complessa realizzazione della villa di Pratolino; qui il rapporto tra architettura, natura, arte e tecnica viene esaltato nelle straordinarie soluzioni biontalentiane, sollecitate dall'esigente ed eclettica personalità di Francesco I. La stretta connessione tipologica di Pratolino con Poggio a Caiano è evidente nella somiglianza dell'impostazione planimetrica e strutturale, come la disposizione delle scale a rampe all'ingresso che in entrambi i casi consente di superare il dislivello del basamento su cui poggia l'edificio. Ma, mentre a Poggio a Caiano la zoccolatura arcata è di evidente matrice archeologica, nella villa di Francesco I la piattaforma contiene in sé il nucleo più importante delle invenzioni architettoniche della villa e del giardino, base e prologo di un itinerario che collega direttamente gli ambienti superiori abitati e le «segrete caverne». La grotta, che abbiamo già visto realizzata nel giardino di Castello come elemento decorativo, a Pratolino è incorporata nell'architettura della villa, dove gli automi che ne movimentano lo spazio sono gli attori della scena. L'acqua, dosata e incanalata in condutture e bacini, non si limita a dar vita ai meccanismi automatici ma diviene fluido ed essenziale elemento dell'architettura e, sempre pronta ad aggredire e a meravigliare il visitatore con innumerevoli scherzi e giochi, percorre come una linfa la villa e il giardino. L'eccezionalità della villa di Pratolino, rimasta nel suo genere un «unicum» in Toscana, è già paragonata dai contemporanei all'altro grande esempio cinquecentesco di villa d'Este a Tivoli (1550-72), con cui forse intese rivaleggiare, come sembra suggerire il sottile confronto del Montaigne: «Firenze/Pratolino/ per la ricchezza e la bellezza delle grotte, è infinitamente superiore, Ferrara /Villa d'Este/, per l'abbondanza d'acque...Ferrara supera Firenze per le statue antiche e per i palazzi, ma Firenze per la posizione e per la bellezza del panorama supera Ferrara...».

Non vi è comunque dubbio che Pratolino, iniziata nel '69 ed ultimata dodici anni più tardi, rappresenti il raggiungimento più raffinato e maturo verso un tipo «fiorentino» di villa, intendendo per esso un organismo architettonico reale e al tempo stesso effimero, ove il canovaccio della narrazione o, meglio, della rappresentazione teatrale, funge da matrice del progetto.

La simbiosi fra Architettura e Natura è qui infatti realizzata grazie ai mille emozionanti e immaginifici «artifici» che solo l'Arte — Arte come Architettura, come Scienza, come Tecnica, come Teatro, come Narrazione — è in grado di creare: da parte dello stesso Buontalenti, poi di Santi di Tito, dei Parigi, del Mechini ed altri, non mancheranno in seguito suggestive idee e raffinate proposte, ma a Pratolino la villa come «luogo» della cultura del Cinquecento fiorentino aveva trovato il suo acme.



Giardino Torrigiani, da L. Ginori Lisci, *I Palazzi di Firenze...*, 1972.

Il giardino urbano rinascimentale è concepito essenzialmente come giardino-antiquarium, un'esposizione permanente di scultura ambientata secondo il modello classico in una cornice naturalistica. A Firenze nel palazzo di via Larga, realizzato da Michelozzo tra il 1444 e il 1460 per volontà di Cosimo il Vecchio, il giardino, che riprendeva la tipologia dell'«Hortus Conclus» medievale, ospitava una ricca collezione di rilievi e di statue antiche. Come ricorda il Vasari, «che aveva avuto di Roma molte anticaglie», faceva sistemare un bellissimo Cosimo Marsia di marmo bianco, restaurato da Donatello, dentro alla porta del suo giardino, ovvero cortile». Si realizza qui l'idea di una nuova forma di collezione non necessariamente compresa in un unico ambiente ma disposta in uno spazio aperto. Tale suggerimento si ritrova negli scritti dell'umanista Poggio Bracciolini, il quale nel suo epistolario frequentemente fa cenno alle opere d'arte destinate ad ornare la propria villa, opere che rappresentino i volti dei personaggi della storia passata, ricordo ad esempio di virtù degne di imitazione. Si riassume, dunque, un aspetto dell'arredo plastico del giardino quattrocentesco, sia che si tratti di un reperto originale che di una realizzazione moderna, di rievocazione dell'antichità. E, infatti, in un altro famoso giardino della Firenze del XV secolo, gli Orti Oricellari, creati per iniziativa della famiglia Rucellai, come luogo di incontro dell'ambiente politico-culturale fiorentino a modello dell'Accademia platonica di Atene, si potevano ammirare numerosi esempi di scultura antica, tra i quali lo stesso Bernardo Rucellai ricorda un pezzo, probabilmente un sarcofago: «... Et non ipsi habemus domi in hortis nostris monementum e Grecia Pisas antiquitus devecum, deinde Florentiam traslatum quo insculptus ludus equester cum piscibus Neptuno dicas.».

Intorno alla metà del Quattrocento il nuovo interesse e la maggiore attenzione per la vita agreste, largamente ispirati ai principi e alle indicazioni dei dotti umanisti, determinano la creazione di ville, concepite come seconda dimora, luoghi per ricreare lo spirito e risanare il corpo.

Leon Battista Alberti nel *Della famiglia* descrive ampiamente i piaceri della campagna, «un proprio paradiso», e dà precise indicazioni circa l'ubicazione geografica della casa ideale. Se già nei palazzi urbani il giardino era ormai considerato come elemento necessario, è soprattutto in queste vaste aree intorno alle costruzioni suburbane che esso assume quell'importanza o quei caratteri che avranno evidenti e profondi sviluppi nel Cinquecento.

Per quanto riguarda l'apparato scultoreo del giardino della villa rinascimentale, oggi non possiamo contare su testimonianze visibili nella loro forma e disposizione originaria; in ogni modo un quadro tipologico, seppure parziale, è ricostruibile attraverso le fonti documentarie. Giovanni Rucellai, ad esempio, nello *Zibaldone* descrive il giardino della sua villa di Quaracchi presso Peretola: «... vedesi da via le infrascripte cose: gran numero di belli bossi di variate maniere cioè tondi a palchi, navi, ghalee, tempi, pile e piloni, vasi, urcioli, coro doppio, cioè che mostra da ogni parte gioganti, huomini, donne, mazzochi con bandiere del Comune, bertucce, dragoni, cientauri, chamelli, diamanti, spiritelli coll'archo, choppe, chavagli, asini, buoi, chani, cierbi e ucieghi, orso e porcho selvatico e dalfini, giostranti, balestrieri, arpia, filosofi, papa, chardinali, Cicciero e più altri simili chose». Questa minuziosa enumerazione evidenzia il gusto per rappresentazioni tratte da culture differenti; attributi e simboli della mitologia classica si fondono con elementi tipici del mondo cavalleresco e medievale. L'ornamentazione del giardino quattrocentesco si configura, quindi, come rievocazione mnemonica di un sapere collettivo, cioè in realtà di una ristretta cerchia di colti letterati, per la quale la presenza di determinate raffigurazioni scultoree assume molteplici e articolate significazioni intellettualistiche.

A partire dalla fine del XV secolo il progressivo evolversi della struttura architettonica della residenza di campagna verso schemi planimetrici aperti e complessi determina uno sviluppo prospettico e dimensionale del giardino. A tale sistemazione consegue un arricchimento dei nuclei architettonici e dei gruppi scultorei all'interno del giardino; l'idea di una natura «regolare» si sostituisce a quella di una natura «artificiosa» e «capricciosa». La rigidità espo-



Giardino Torrigiani, da L. Ginori Lisci, *I Palazzi di Firenze...*, 1972.

BIBLIOGRAFIA

Per una bibliografia generale sull'architettura delle ville e dei giardini toscani: AA.VV., Introduzione ai giardini del senese, *Archivio Italiana dell'Arte dei Giardini*, S. Quirico d'Orcia, 1979; AA.VV., il potere e lo spazio. La scena del principe, Firenze, 1980; I.BELLI BARSALI, La villa a Lucca dal XV al XIX secolo, Roma, 1964; I.BELLI BARSALI, Baldassarre Peruzzi e le ville senesi del Cinquecento, S. Quirico d'Orcia, 1977; L. Benevolo, Storia dell'architettura del Rinascimento, Bari, 1978; L. Berti, Il Principe dello studiolo, Firenze, 1967; H. BIERMAN, Lo sviluppo della villa toscana sotto l'influenza umanistica della corte di Lorenzo il Magnifico, in «*Bollettino CISA*», XI, 1969; A. COLASANTI, Le fontane d'Italia, Milano-Roma, 1926; H.D.EBERLEIN, Villas of Florence and Tuscany, New York, 1922; G.MASSON, Italian Gardens, London 1966; M.RICCI, Ville storiche toscane, Firenze, 1931; E.WHARTON, Ville italiane e i loro giardini, Firenze, 1983. Per alcuni testi più specifici sulle ville: ACKERMAN, The Belvedere and the Classical Villa, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», XIV, 1951; C.BARGELLINI, P. DE LA RUFFINIERE DU PREY, Sources for a reconstruction of the Villa Medici, Fiesole, in «*The Burlington Magazine*», CXI, 1969; FINELLI-ROSSI, Pienza, tra ideologia e realtà, Bari, 1979; C.L.FROMMEL, La villa Madama e la tipologia della villa romana nel Rinascimento, in «*Bollettino CISA*», XI, 1969; P.ROTONDI, Il palazzo Ducale di Urbino, vol.I e II, Urbino, 1950; L.ZANGHERI, Pratolino, il giardino delle meraviglie, Firenze, 1979. Per alcuni saggi di carattere più generale sui temi della villa e del giardino: AA.VV., Il giardino storico italiano, S. Quirico d'Orcia, 1978; COFFIN, The villa in the life of renaissance, Rome, Princeton University, 1979; C.COMITO, Renaissance Gardens and the Discovery of Paradise, in «*Journal of the History of Ideas*», XXXII, 1971; C. CONFORTI, Mitologia classica e pagana nel giardino mediceo fiorentino dall'Umanesimo al Manierismo, in «*Giardini Italiani*», Roma, 1981; E.MAC DOUGALL, Ars Hortulorum: Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy, in «*The Italian Garden*», Washington, 1972; M.FAGIOLO, La città effimera e l'universo artificiale del giardino, Roma, 1980; P.CASTELLI, I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento, Firenze, 1979; D.HEIKAMP, L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica, in «*Memorie dell'Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli*», 5, 1965; M.TAFURI, Il mito naturalistico nell'architettura del '500, in «*L'arte*», I; G.WEISE, Vitalismo, animismo e pampsichismo e la decorazione nel '500 e '600, in «*Critica d'Arte*», n° 36, 1959 e n° 38, 1960.

sitiva della collezione archeologica di dilata ora nei complicati complessi plastici delle grotte e delle fontane monumentali, nei quali la metafora politica e del potere si intreccia all'esaltazione degli elementi cosmologici e naturalistici. In questo senso è esplicito il caso del giardino della villa medicea di Castello. La progettazione architettonica del giardino e i lavori di sistemazione della villa furono affidati da Cosimo I nel 1537 a Niccolò Tribolo. Morto il Tribolo (1550), la direzione dei lavori passò al Vasari e infine al Buontalenti. Osservando la lunetta di Giusto Utens possiamo ripercorrere l'itinerario di questo giardino, che si sviluppava, seguendo l'andamento naturale del terreno, in terrazzi, spiazzi e gradonate, intervallate da elementi plastico-architettonici. Oltre al prato rettangolare davanti alla villa si ritrovava il piano con la Fontana di Ercole, a questo seguiva il piano del labirinto con la Fontana di Venere delimitato dalla parete con la Grotta degli animali. Ai lati della Grotta si trovavano due nicchie nelle quali in origine erano collocate due statue, opera del Tribolo, raffiguranti l'Arno e il Mugnone. Vicino alla villa si innalzava la grande fontana di Ercole e Anteo, con base ottagonale a gradini, circondata da otto sedili. Otto putti di marmo circondavano la prima tazza e quattro putti di bronzo ne decoravano l'orlo. E ancora quattro angioletti eretti, con in mano un'oca, facevano da supporto alla seconda tazza, più piccola, ornata da quattro teste di capricorno: da qui il piede si assottigliava, impreziosito con figure di putti a mezzo rilievo, per sostenere il gruppo di Ercole e Anteo. La base fu realizzata dal Tribolo e dai suoi collaboratori, Pierino da Vinci e Antonio di Gino Lorenzi, mentre il gruppo scultoreo, eseguito intorno al 1558-1559, era opera di Bartolomeo Ammanati. Nella rappresentazione di Ercole che soffoca Anteo, l'artista celebrava allegoricamente la vittoria di Cosimo sul partito antimediceo e il trionfo dell'ordine e dell'armonia.

Alla fontana di Ercole seguiva il labirinto, al centro del quale era ubicata la Fontana della Firenze o di Venere, trasferita in seguito da Pietro Leopoldo alla villa di Petraia. Mostri marini reggono la tazza ornata da putti che reggono festoni; al centro il piede, decorato da satiri, mascheroni e putti, sostiene una delicata figura femminile colta nell'atto di strizzarsi i capelli. Lasciando la fontana di Venere si saliva ad un vivaio rustico, dove tuttora è situata la statua del gennaio, eseguita dall'Ammanati. Alle spalle della statua si apriva un passaggio sotterraneo (che esiste ancora oggi) dal quale si accedeva alla Grotta. Questa, ideata dal Tribolo, ma realizzata dieci anni dopo la sua morte, presenta, sotto le volte incrostate di conchiglie e ornate di stalattiti, scolpiti a grandezza naturale e dipinti a colori animali di varia specie. Il tema fondamentale sul quale è improntato il ciclo allegorico della decorazione della villa di Castello si identifica nel «ritorno della Primavera (Venere) a Firenze concomitante all'ascesa di Cosimo». A questo programma, del resto, si integravano bene sia gli affreschi del Pontorno nella loggia della villa, oggi perduti, che illustravano l'oroscopo del Duca, sia i dipinti del Botticelli: il *Trionfo della Primavera*, la *Nascita di Venere*, fatti trasportare a Castello da Cosimo già nel 1537.

L'arredo plastico del giardino concorre alla celebrazione e all'esaltazione del potere politico, potere che per realizzare tali scopi si affida ad operatori di grande rilievo, quali, appunto, il Giambologna, il Tribolo l'Ammanati. Sotto questo profilo il giardino manierista si diversifica sensibilmente da quello quattrocentesco: in esso, infatti, la presenza di gruppi scultorei e di fontane monumentali è concepita, come è stato osservato da Claudia Conforti, quale riflesso metaforico di una memoria autobiografica, individuale, lo specchio figurato del Principe. Questo distacco dalla tradizione umanistica di evidenza soprattutto nel giardino della villa di Pratolino, che traduce tutte le passioni e le predilezioni estetiche del suo ideatore Francesco I. La villa di Pratolino, di proprietà di Benedetto Ugucione, fu acquistata nel 1568 da Francesco I. I lavori di edificazione del complesso architettonico e del giardino iniziarono l'anno successivo sotto la direzione di Bernardo Buontalenti.

Solamente leggendo le fonti contemporanee possiamo idealmente ricostruire l'aspetto originario del giardino. Nulla infatti è più recuperabile della decorazione delle famose grotte, anche le statue sono andate disperse in seguito alla distruzione operata dall'ingegnere Fricks nel 1822, che per volontà di Ferdinando III di Lorena demolì la villa e trasformò all'inglese il parco. L'ingresso principale era a nord, dove dinanzi alla villa si trovava un prato, fiancheggiato da edicole con statue antiche e terminato dalla vasca con il Monte Appennino e la gigantesca figura dell'Appennino, eseguita dal Giam-



Orti Oridellari, la statua di Polifemo, da *Vedute del giardino del marchese Stiozzi Ridolfi...*, 1832.



Orti Oricellari, Il giardino dei fiori, da *Vedute del giardino del marchese Stiozzi Ridolfi...*, 1832.



Orti Oricellari, Avanzi del Circo, da Vedute del giardino del marchese Stiozzi Ridolfi..., 1832.

bologna, tuttoggi superstite. La statua è internamente vuota e include due ambienti raggiungibili dal dietro, «la testa offre lo spazio d'una stanzetta, cui gli occhi servono di finestre, da dove Francesco I dilettavasi a pescare nella sottostante vasca». Nel corpo del gigante vi era un secondo vano, esagonale, decorato con spugne e madreperle. All'interno della parete, alla quale si appoggiava la statua, erano state realizzate due grotte: la prima, più piccola, era decorata da dipinti «delle miniere e degli uomini che lavorano metalli», la seconda presentava una fonte con conchiglie e animali: la vasca era sorretta da quattro delfini e ad ogni angolo mostrava un pipistrello di madreperla, al centro, poi, si trovava una statua della ninfa del mare, Tetide «che riguarda con meraviglia in giù, e stupisce, che l'arte superi in un certo modo la natura». Sulle pareti della stanza erano raffigurate Sirene «come altri abitanti del mare, nonché dei paesi, fra cui si riconosce Livorno e l'Isola dell'Elba». Al culmine del parco, a nord, era la fontana ovale di Giove, nella quale il dio era rappresentato con un'aquila in marmo nero e in mano la folgore d'oro. Poco distante dall'isola dell'Appennino era (e resta) una cappella esagona, e poi, poco lontano, le fontane rustiche dedicate a Perseo e Esculapio. A sud del palazzo, un viale fiancheggiato da fontane, dalle quali gli zampilli formavano un arco, conduceva alla *Fontana del Parnaso*, «Si para dinanzi a prima vista un gran mascherone, che stralunando gli occhi, e movendo la bocca, tramanda fuori una gran boccata d'acqua, che per lo più ricopre i curiosi, che se gli avvicinano per bene osservarlo». Dall'altra parte erano le nove *Muse*, un organo idraulico e in cima al monte il cavallo alato Pegaso. Vicino alla villa, dalla parte di levante, erano sistemate le due statue di Giunone e Cerere, che erano eseguite nel 1555 da Bartolomeo Ammanati per la fontana di Palazzo Vecchio.

Fra tre vivai, una voliera, un bosco di allori, una peschiera, si trovavano delle Fontane con soggetti di genere: una lavandaia che torce i panni; una salamandra che getta acqua in una palude nella quale un contadino sega dei giunchi; un satiro che munge una mucca. I temi sono bizzarri, ricchi di invenzioni. Alcune di queste creazioni sono ora nel giardino di Boboli, vennero eseguite da Valerio Cioli, attivo a Pratolino fra il 1569 e il 1584. Ai piedi del palazzo si incontrava la grotta del *Mugnone*, con la statua del fiume del Giambologna; al suo interno erano collocati diversi automi: la Fama che suonava la tromba; il contadino e un serpente che bevevano; Pan che suonava la zampogna e Siringa. Addossata ad una collinetta naturale si presentava la grotta di *Cupido*, che ancora oggi è visibile nella sua struttura architettonica primitiva. Al suo interno, come ricorda lo Sgrilli, vi si trovava «un amore di bronzo, che con ingegnoso artificio va girando, e dalla face, che tiene in mano getta acqua. Vi sono ancora otto sgabelli di pietra, fra quali quattro, che bagnano copiosamente chiunque vi si pone sopra a sedere, per opera di bellissimi ordinghi, che prendono moto e fanno scaturire dinanzi allo sgabello una fontana molto veloce, che ferisce nel petto chi siede. Vi è parimente un bel vaso con un delfino, che s'empie d'acqua, e poscia sollevandosi, bla sbruffa nella faccia di chi l'osserva...». Sotto il ballatoio delle scale della villa erano poste sei grandi grotte. La più grande era quella del *Diluvio*, tutta incrostata di spugne, nicchie e mosaico d'oro, poteva velocemente riempirsi tutta di acqua ed era animata da diversi automi. Dinanzi al cancello della «grotta del Diluvio» era posto l'ingresso della grotta della *Galatea*, «per modo composta, che sembra, che stia tuttora per cadere, talché in un medesimo tempo arreca terrore e diletto». Era tutta decorata di spugne, chioccioline marine, coralli, madreperle; in essa si trovava un meccanismo idraulico raffigurante la ninfa Galatea su un cocchio d'oro tirato da due delfini. Sulla destra della «grotta del Diluvio» era invece la grotta della *Stufa* piena di ogni sorta di grottesche, e di bizzarre fatture con madreperle e chioccioline di molte specie, e con vari animali acquatici, formati di piccoli nicchi disposti con ottimo gusto». Sulla sinistra era posta la grotta della *Spugna*, con la volta pitturata a pergola con dorature, dove troneggiava un masso di spugna, proveniente da Lucca, tra un gioco di zampilli d'acqua. Da questa si passava alla grotta del *Tritone*, ancora pressoché vuota al tempo di Francesco I, e, infine, alla grotta della *Samaritana*. Questa era senza dubbio la più complessa e macchinosa realizzazione del Buontalenti. Vicino ad una tavola ottagonale di diaspro, stava «un huomo di pietra, che dà l'acqua alle mani a uso di Scalco. Nel muro della stanza v'è una ruota da Monache, per la quale vengono le vivande, quando il Principe vuol mangiare, et non vuole essere servito, se non da un solo» (F. De Vieri, 1586-87). Sulle pare-



Giardino della Gherardesca, da L. Ginori Lisci, I Palazzi di Firenze..., 1972.

ti erano figurati e movimentati vari soggetti: la Fucina di Vulcano, il Mulino cogli operai, una Caccia. Vi era inoltre un altro meccanismo con «... una pastorella, la quale comparisce fuori di un cancello che si apre da sé, e dopo essersi avanzata, camminando con la secchia in mano arriva ad una fonte, e l'empie d'acqua, e poi si rivolta, e se ne torna indietro, facendo con la mano e con la vita tutte le attitudini, che le bisognano meravigliosamente; e dopo d'esser rientrata nel cancello si riserra da se stesso. Bellissimo accordo fa un pastore, che se ne sta appresso al fonte ad osservare questa donna, con voltarsi dove occorre, e suona molto graziosamente la cornamusa...» (B.S. Sgrilli, 1742).

Come abbiamo già notato, nel complesso scultoreo di Pratolino, qui esaminato nei suoi singoli elementi, si perde ogni riferimento all'esaltazione del programma politico e del ruolo pubblico del Principe. Le sculture e gli apparati che animano il giardino appaiono strettamente legate alla personalità del loro creatore; in esse si concretizzano l'amore per l'animazione della forma, l'interesse per l'invenzione e la sperimentazione, per le ricerche sulla materia e sulle sue trasformazioni. Il giardino con le sue meraviglie «quasi sopraumane» diviene luogo individuale e autobiografico.



G. Paoletti e G. Manetti, *Le pavi-
niere alle Cascine dell'Isola.*

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Firenze, 1980.
- G. Baccini, *Pratolino*, Capitolo d'anonimo, Firenze, 1885.
- E. Battisti, *L'antinascimento*, Milano, 1962.
- E. Battisti, *Natura artificiosa to Natura artificialis*, in «*The italian garden*», Washington, 1972, pp. 3-36.
- L. Berti, *Il principe dello Studiolo*, Firenze, 1967.
- M.T. Boriosi Cruciani, *La realizzazione barocca del giardino italiano*, in «*Antichità Viva*», II, 1963, pp. 15-28.
- G. Chiari, *Catalogo delle statue del Reale Giardino di Boboli con la notizia dei loro autori*, Firenze, 1789.
- G. Chiostrì, *Parchi della Toscana*, Genova, 1982.
- C. Conforti, *Pratolino il giardino come mito della conoscenza e alfabeto figurato dell'immaginario*, in «*La città effimera e l'universo artificiale del giardino, la Firenze dei Medici e l'Italia del '500*», Roma, 1980, pp. 183-192.
- C. Conforti, *Mitologia classica e pagana nel giardino fiorentino dall'Umanesimo al Manierismo*, in «*Giardini italiani, Note di storia e di conservazione*», Roma, 1981, pp. 13-22.
- L. Dami, *Il giardino italiano*, Milano, 1924.
- F. De Vieri, *Delle meravigliose opere di Pratolino e d'Amore*, Firenze 1586.
- M. Faccini, *Guida ai giardini d'Italia*, Milano, 1985.
- F. Fariello, *Architettura dei giardini*, Roma, 1967.
- C. Fiorani, *Giardini d'Italia*, Roma, 1960.
- M. Forlani Conti, *Ancora sulla grotta grande di Boboli*, in «*Prospettiva*», 1979, pp. 76-78.
- M. Fossi, *Note documentarie sul gruppo Ercole e Anteo dell'Ammanati e sulla villa Ambrogiana*, in «*Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*», a cura di G. Spini, Firenze, 1976, pp. 463-479.
- C. Franzoni, *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in «*Memoria dell'antico nell'arte italiana*», I, Torino, 1984, pp. 301-360.
- Guida ai giardini urbani di Firenze, a cura di V. Cazzato e M. De Vico Fallani, Firenze, 1981.
- D. HeiKamp, *La Grotta grande del giardino di Boboli*, in «*Antichità Viva*», IV, 1965, pp. 1-18.
- G. Imbert, *Francesco Redi. La villa medicea di Pratolino secondo i viaggiatori francesi ed i poeti*, Roma, 1925.
- Introduzione ai giardini del senese, *Catalogo della mostra, San Quirico d'Orcia*, 1976.
- L. Passerini, *Illustrazione degli Orti Oricellari*, Firenze, 1867.
- L. Poppi, *L'ambiente, il paesaggio e il territorio*, in «*Storia dell'arte italiana*, IV, Torino, 1980, pp. 43-100.
- A. Rinaldi, *La Reggia e la Natura: giardini e residenze medicee*, in «*La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*», a cura di M. Fagiolo, Roma, 1980, pp. 142-150.
- A. Rinaldi, *Ideologia e tipologia del giardino urbano a Firenze*, in «*Il giardino storico italiano. Atti del convegno*», Firenze, 1981, pp. 125-146.
- A. Scotti, *I giardini fiorentini e torinesi fra '500 e '600. Loro struttura e significato*, in «*L'Arte*», 1969, pp. 47 sgg.
- B. S. Sgrilli, *Descrizione delle ville e d'altri luoghi della Toscana*, Firenze, 1744.
- W. Smith, *Pratolino*, in «*Journal of the Society of Architectural Historians*», 1961, 4, pp. 155-168.
- C.O. Tosi, *La Reale Villa di Castello*, Firenze, 1892.
- C.O. Tosi, *Cosimo I e la Reale Villa di Castello*, in «*L'Illustratore fiorentino*», 1908, pp. 33 sgg.
- L. Zangheri, *Per una lettura iconologica di Pratolino*, in «*Antichità Viva*», 1977, 4, pp. 30-34.
- L. Zancheri, *Pratolino. Il giardino delle meraviglie*, Firenze, 1979.

LA STATUA NEL GIARDINO TOSCANO DEL PRIMO '800.

Claudio Paolini

Allorchè le bellezze di natura hanno saziato i nostri occhi, noi amiamo di fermarci presso quei monumenti, ove il cuore vi trova pascolo novello.

Ercole Silva, Dell'arte de' giardini inglesi, 1813.



N. Tribolo-B. Ammanati, Fontana, Firenze, Villa di Castello (da Fianico Studio, *Le ville dei Medici*, Firenze, 1980).

Quando, intorno al 1813, l'architetto Luigi De Cambray Digny poneva mano quasi contemporaneamente ai progetti di ristrutturazione dei giardini fiorentini degli Orti Oricellari e Torrigiani, il dibattito sul «pittorresco», come modalità di fusione in un'unica componente suggestiva di architettura e paesaggio, toccava uno dei suoi momenti più ricchi e prolifici. Vi confluivano il gusto delle rovine, già alimentato a Francesco Milizia e Piranesi, lo studio della botanica, l'interesse per le piante esotiche, la conoscenza di quella civiltà del paesaggio e del giardino che la trattatistica inglese aveva maturato lungo tutto l'arco del Settecento.

Negli spazi verdi conservati al lato dei palazzi e delle ville, l'interesse era ora tutto volto a ricreare una natura libera e spontanea, giocata sulla varietà dei colori e sulla poesia delle stagioni, immaginata nell'abolizione dei muri di cinta e ansiosa di orizzonti aperti, quasi a volere d'un tratto tutto concedere, come accade quando una felicità è appena riacquistata. Il nuovo gusto poteva d'altronde già fare riferimento a una trattatistica ampia e sfaccettata: oltre ai saggi tedeschi e inglesi che si continuavano a stampare, l'Italia dava il proprio contributo con i trattati del conte Ercole Silva, di Luigi Mabil, di Vincenzo Marulli e, mentre si erano occupati del problema Pietro Verri, Gaspare Gozzi, Ippolito Pindemonte, le voci europee di Schiller, Hegel, Goethe avevano ulteriormente dilatato i contorni già ampi del tema. Nei giardini che si andavano progettando l'idea della natura veniva intanto rafforzata dall'inserimento di rovine classiche e gotiche — come lentamente consunte dal tempo — da urne, colonne, romitori, mausolei, tempietti... per un più vario giuoco di emozioni e sorprese, che potessero spaziare dal dolce al malinconico al maestoso al sublime. Le statue, che nelle rigorose geometrie del giardino all'italiana e alla francese segnavano i poli delle prospettive e a cui si piegavano a fare da quinta scenica le masse arboree, si rifugiavano ora tra il folto di boschetti e si mimetizzavano tra le rocce, celate per lo più agli sguardi fino all'apparire del quadro naturale che completavano allusivamente. Sebbene si reputasse infatti preferibile il collocarle nelle fabbriche erette lungo l'itinerario e comunque lontane dai luoghi dove la natura più ampiamente mostra la propria bellezza, si amava disperderle lungo i percorsi, per incontrarle quasi «scostate a caso dalle loro stazioni», come «perdute in cammino, e smarrite nei luoghi, ove certo non si aspettava di trovarle». La precauzione di non rendere le statue e i monumenti «giammai parte capitale del quadro, ma di sottometerli sempre alle scene naturali», risvegliava così «ricordi e sentimenti interessanti di venerazione, d'amicizia, d'amore, emozioni che apportano un grato piacere, o una dolce malinconia» (E. Silva, 1813).

A Firenze, dove la struttura urbana non concede l'ampiezza e la libera estensione dei dintorni — ma dove a questa data una forte colonia straniera preme per un aggiornamento del gusto — il giuoco delle varietà si fa più serrato per gli spazi ristretti in cui si deve svolgere il percorso sentimentale. Così, nel giardino Torrigiani l'ansia di spazio traspare nel dipingere a bosco e rovine le murature perimetrali in parte coincidenti con le antiche mura cittadine, popolando le quinte sceniche di cervi e caprioli. La *Guida per il giardino* (1824) chiarisce d'altronde come non si è osato gareggiare con i modelli inglesi per «le ristrettezze» e la scarsità idrica, pur ricercando «tutta quell'amena semplicità che hanno offerto gli opposti confini», ottenendo così «vari e ben contrastanti quadri». La collaborazione tra il marchese Pietro Torrigiani e Gaetano Baccani, presto succeduto come direttore dei lavori al De Cambray Digny, produce così, oltre all'importante episodio della Torre (1821) sorta sulle rovine delle fortificazioni di Cosimo I, un'insieme di «stazioni» che vanno dal ludico della Giostra Coperta, dell'Arcadia e della Bilancia Cinese, ai melanconici quadri dell'Ipogeo, della Catacomba, del Romitorio. Le statue, sistemate con criteri che le determinano esplicitamente quali divinità tutelari dei luoghi, sono in parte eseguite per l'occasione dagli scultori locali, in parete recu-



B. Ammanati, «Gennaio», Firenze, Villa di Castello (da AFSBAA di Firenze).

perate dalle raccolte antiquarie. Si trovano così la statua di Saturno di Giovanni Francaville sopra la grotta del Sepolcreto, poco distanti due antichi sarcofagi romani, il Dio Pan in mezzo al canneto, un «toro abbattuto da un leone di greco scalpello», la statua di Osiride che regge le tavole con il regolamento del giardino... e ancora si ricordano un putto vignaiolo e una grande tazza di Lorenzo Bartolini, due statue rappresentanti Esculapio e Igeia del Perutti, due vasi di marmo di G.C.Micali, la colonna in onore del botanico Pier Antonio Micheli...

In maniera non dissimile si procede per la sistemazione degli Orti Oricelari, sorti alla fine del '400 per volere di Bernardo Rucellai come «giardino di delizia» e presto diventati luogo di incontro dell'Accademia Platonica. Già nobilitati dall'idea di presenze antiche, gli Orti offrono al De Cambray digny e al proprietario, marchese Stiozzi-Ridolfi, la possibilità di reinterpretare in senso già fortemente romantico gli interventi seicenteschi voluti dal cardinale Giovanni Carlo de' Medici e attuati dallo scultore Antonio Novelli con la grotta dei Ciclopi e la colossale statua di Polifemo. Secondo un concertato disordine si dispongono intorno a questi segni del passato il Torrino, il Pantheon, il tempio di Flora, il viale di Bacco, il laghetto... Le incisioni di Salucci dai Disegni del Burchi ci tramandano la varietà dei quadri che si vogliono evocare (brutalmente distrutti con l'apertura nel 1901 della via B. Rucellai e l'edificazione a nord della strada): dagli interni delle grotte al giardino dei fiori tutto appare sorprendentemente popolato di statue, a cui fanno melanconicamente riscontro figure di giovani e giovanette pensosi, signori in meditazione, madri amorose perse nella cura della propria prole... come a volere sottolineare le varianti di teneri tormenti del cuore.

Negli stessi anni il conte Guido Alberto della Gherardesca sistema una vasta zona del proprio giardino presso Porta a Pinti, già dell'umanista Bartolomeo Scala e poi di Alessandro de' Medici, secondo questi stessi precetti. Federico Fantozzi ricorda nella sua *Nuova Guida* del 1842 il parco «magnifico e bello quant'altro mai delle città, vedendovisi scene nuove e variate di boschetti, di prati, di fiori, e deliziose collinette. V'è un Casino corinzio per le giostre; un Tempietto ionico monottoro; un Caffeaus; ed un Tempio dorico eseguiti sul disegno di Giuseppe Cacialli; e finalmente un Tepidario ionico architettato dal proprietario stesso, e la statua del conte Camillo della Gherardesca, scolpita nel 1837 dallo scultore Giovannozzi». Intanto, al di fuori della città dove l'estensione dei terreni consente interventi di più ampio respiro, si seguono più rigorosamente i modelli inglesi con sistemazioni paesaggistiche che esaltano maggiormente la natura allo stato libero. Accanto ai lavori promossi alle Cascine dell'Isola, non si può dimenticare come per incarico di Ferdinando III di Lorena l'ingegnere boemo Joseph Fritsch trasformi (1814-'24) con effetti di grande prospettiva e interesse, la tenuta di Pratolino già adattata con vari artifici da Bernardo Buontalenti a fare da quinta naturale alla fastosa villa voluta da Francesco I de' Medici.

Questa volta sono nuovamente le vestigia antiche a venire reinterpretate e integrate nel paesaggio, prima fra tutte la colossale statua dell'Appennino del Giambologna, insieme alle altre statue, le vasche, le grotte e le mete di spugna. Secondo simili intendimenti lo stesso paesaggista Fritsch interviene nella villa de La Pietraia, alimentando con essenze esotiche le macchie arboree e ampliando gli spazi collinari.

Tutt'altro che restia ad accettare il nuovo gusto, la Firenze ottocentesca è quindi costellata di giardini rinnovati: accanto agli esempi fatti si ricordano gli interventi di Antonietta Walstatten negli spazi verdi del palazzo Corsini sul Prato, il nuovo disegno del giardino di palazzo Salviati, la sistemazione a bosco romantico della scoscesa area di terreno adiacente al palazzo Mozzi-Bardini. Anche nelle altre città toscane non mancano le adesioni alle nuove tipologie e, a sottolineare quanto vi si investa di sentimenti ed affetti, si pensi al parco realizzato in memoria della figlia scomparsa dal conte Del Taja nella villa Il Serraglio a Siena (1848), con il tormentato vialetto che introduce a ponticelli, grotte, al piccolo teatro in pietra non lavorata e al romitorio.

Il tutto, secondo lo spirito toscano, appare comunque fatto di emozioni piane e misurate e, soprattutto nei giardini di città, facile e discreto, lontano da quel sublime che scuote ed esalta a cui si era forse avvicinato solo l'«orrido» roccioso realizzato dall'architetto e pittore Giovanni Gambini per il parco della villa Celle dei Fabbriani a Santomato (Pistoria).

Si andava d'altronde chiarendo in quegli anni il desiderio di sensazioni



Giambologna, «Firenze», Firenze, Villa la Petraia.



N. Tribolo, Grotta degli animali, Firenze, Villa di Castello (da Fianico Studio, *Le ville dei Medici*, Firenze, 1980).

temperate e ragionevoli, bene espresse più tardi da Niccolò Tommaseo che, pur condannando il giardino formale, deprecava ugualmente gli eccessi pittoreschi del giardino inglese, nella speranza di una nuova e diversa proliferazione di statue, busti e iscrizioni che possano perpetuare la memoria degli uomini illustri, recuperando così, oltre una meditazione individuale, la funzione di insegnamento delle virtù civili: «...specialmente i passeggi pubblici dovrebbero essere di siffatto ornamento fregiati, e per la via de' sensi mandare alle anime ricordanze grandi ed esempi imitabili. Potrebbe offrire così al povero popolo un insegnamento di civiltà all'aria aperta, potrebbe il tempo passato congiungere al nostro per fecondare l'avvenire, e le memorie delle varie nazioni fraternamente associarsi in morale unità». Secondo questa idea già Niccolò Puccini, tra il 1824 e il '27, aveva progettato di modificare il parco della propria villa di Scornio (Pistoia) per trasformarlo da luogo d'amenità a luogo «d'incivilimento», dando così uno dei più sintomatici esempi della cultura romantica toscana. Al castello gotico, ai ruderi del Tempio greco, l'impegno civile di Puccini porta ad unire non solo un Pantheon, ma monumenti isolati a Dante Alighieri (di Giovanni Merlini), a Francesco Ferrucci (di Luigi Zini), a Macchiavelli, Colombo, Canova, Raffaello, statue allegoriche celebrative dedicate al Commercio e all'Industria, all'Amicizia e alla Legge... Pietro Con-trucci, nei *Monumenti del giardino Puccini*, potrà di conseguenza esortare: «Chi non sentirà invogliarsi all'imitazione, sublimarsi ove la fortuna è impotente, e le basse passioni giungono? Quali esemplari potranno meglio educarti la mente alla vera eterna idea del bello, alla rettitudine, all'amore operoso della patria, che nelle opere d'onesta cittadinanza ha il suo fondamento ed effetti?». Ed è questo tema della storia e delle virtù civili, esemplificato per statue ed epigrafi, a perdurare nei decenni successivi. Così ancora ne sentiamo l'eco nel progetto poi non attuato di inserire lungo quella scoperta di scorci e sistemazioni di verde che è il viale dei Colli di Giuseppe Poggi, una serie di busti di illustri italiani, nel tratto prossimo a San Miniato al Monte, mesta premessa alle tombe raccolte nella chiesa e nel cimitero monumentale. E se al Poggi si rimprovera quell'eccesso di zelo nel tagliare e reinventare spazi e testimonianze antiche, l'intervento è certo in parte giocato sul desiderio civile di istruire alla natura e alla storia. Così, nel suo svolgersi, ripercorre le «stazioni» di un'esteso parco informale... dalla varietà dei belvedere sul paesaggio toscano e sulla stessa città, al Pantheon degli uomini illustri identificato con l'antica basilica di San Miniato, al monumento a Michelangelo, al giardino fiorito e colmo di essenze esotiche, alle grotte decorate con concrezioni calcaree e giuochi d'acqua che, lungo le Rampe, scendono verso la città fino ad assorbire nel verde diffuso e le mura e la torre trecentesca di San Niccolò. La passeggiata lungo il vialone, filtrata nell'ombra di essenze scelte e accostate secondo un'accurata discontinuità, vive così di valori che oggi, mutato il paesaggio e l'uomo, solo le cronache del tempo possono aiutarci a intuire: «Natura ed arte unite insieme non potevano ideare una situazione più incantevole, una passeggiata più deliziosa di questa, dove uno può saziar liberamente il suo sguardo contemplando i più colpi d'occhio, i più bei quadretti viventi che sia mai stato possibile d'ideare [...] Là avete superbe ville e graziosissimi casini, giardini incantati, boschetti di frutta e di fiori, di punti di vista estesissimi, edifici che vi ricordano tempi e avvenimenti gloriosi, situazioni appartate e quasi alpestri che vi farebbero perfino dimenticare d'essere a due passi dalla città, cascatelle d'acqua, laghetti limpidissimi, villaggi, castelli e chiese sparsi sulle più fertili e deliziose colline che mai possa darsi, insomma tutto quello che ad uno spirito romantico e girovago sia dato immaginare» (G.Carocci, 1872).

Un itinerario ancora oggi tutto percorribile eppure disertato, che ci dice come alle sollecitazioni della natura debba corrispondere una realtà tutta mentale, e come la storia del giardino ottocentesco non si possa identificare senza ricostruire le disposizioni dell'animo di coloro che l'hanno realizzata e vissuta. E si intendano queste parole come un invito a ritrovare questi spazi popolati di statue, non certo tentando di rivivere lo spirito romantico passato ma, come esorta l'introduzione di quell'utile strumento che è la *Guida ai giardini urbani di Firenze* del 1981, «con rispetto e con amore, ossia con profondo senso della natura e della storia».



V. Cioli, il Mietitore di Pratolino. Firenze, Giardino di Boboli (da L. Zangheri, *Pratolino...*, Firenze, 1979).

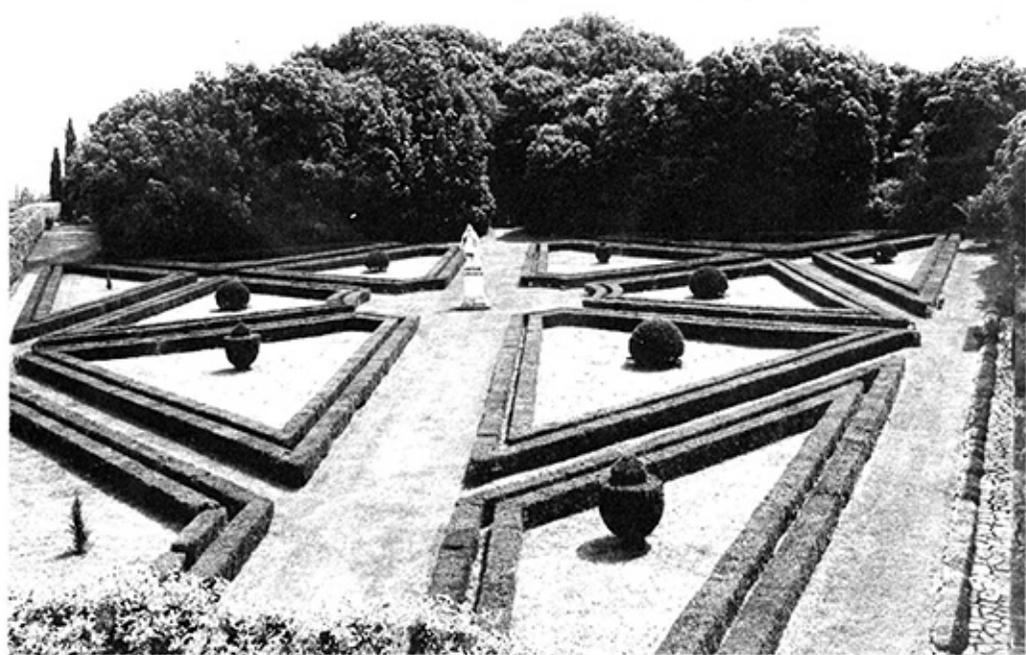
Un'ampia bibliografia sul tema del giardino e del pittoresco, così come si delinea tra Settecento e Ottocento, è stata raccolta nell'edizione curata da Gianni Venturi del trattato di E. SILVA, *Dell'arte dei giardini inglesi*, (1813), Milano 1976. Il testo del Silva rimane inoltre riferimento fondamentale sul problema, insieme agli scritti di I. PINDEMONTI, *Dissertazione su i Giardini Inglesi e sul merito in ciò dell'Italia*, (1772), in *Le prose e poesie campestri*, Verona 1823, pp. 151-175; L. MABIL, *Saggio sopra l'indole dei Giardini Moderni* (1976), in *Operette di vari autori intorno ai Giardini Inglesi ossia Moderni*, Verona 1817, pp. 76-79; ID., *Teoria dell'arte dei Giardini*, Bassano 1801; V. MARULLI, *Arte di ordinare i giardini*, Napoli 1804; A. DALLA LIBERA, *Dei giardini e del loro effetto morale*, Milano 1821; N. TOMMASEO, *L'arte dei giardini*, in *Bellezza e Civiltà*, Firenze 1857, pp. 140-143.

Tra la letteratura moderna si veda inoltre: P. PORCINAI-A. MORDINI, *Giardini d'Occidente e d'Oriente*, Milano 1966; E. BATTISTI, «Natura Artificiosa» to «Natura Artificialis», in *The Italian Garden*, Washington D.C. 1972; J. RYKWERT, *La casa di Adamo in Paradiso*, (ed. It.) Milano 1972; A. GRISERI-R. GABETTI, *Architettura dell'eclittismo. Saggio su Giovanni Schellino*, Torino 1973; *The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles*, Washington D.C. 1974; G. ROMANO, *Studi sul paesaggio*, Torino 1978; L. PUPPI, *L'ambiente, il paesaggio e il territorio*, in *Storia dell'arte italiana*, IV, Torino 1980, pp. 43-100; A. CERUTTI, *Influenze italiane sull'arte dei giardini e sulla concezione della natura in Inghilterra nel Seicento*, in *Giardini italiani*, note di storia e di conservazione, Ufficio Studi Ministero Beni Culturali e Ambientali, Roma 1981, pp. 35-49 (con ampia bibliografia); P. BUSSADORI-R. ROVERATO, *Il giardino Romantico e Jappelli*, cat. della mostra, Padova 1983; M. DEZZI BARDESCHI, «Lettor mio hai tu spasimato?», *Per una storia del ritorno al gotico*, in *Gotico, Neogotico, Impergotico*, cat. della mostra, Piacenza, Bologna 1984, pp. 5-26.

Sui giardini dell'Ottocento in Toscana si veda: Guida per il giardino del marchese Torrigiani in Firenze, *Fiesole 1824*; Vedute del giardino del marchese Stiozzi Ridolfi già degli Orti Oricellari, disegni di E. Burci, incisioni di Salucci, Firenze 1832; F. FANTOZZI, *Nuova Guida ovvero descrizione storico artistico critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1842; G. CASELLI, *Il Pantheon degli Orti Oricellari*, Parma 1844; Monumenti del giardino Puccini, Pistoia 1845; L. PASSE-RINI, *Degli Orti Oricellari*, Firenze 1867; G. CAROCCI, *Il Viale dei Colli*, Firenze 1872; G. POGGI, *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze*, Firenze 1882.

Tra la letteratura moderna si faccia riferimento a: E. VINCENT, *Il paesaggio toscano dei «Sepolcri» di Ugo Foscolo e il culto dei giardini inglesi*, in *Inghilterra e Toscana nell'Ottocento, atti del congresso*, Bagni di Lucca 1967, Firenze 1968, pp. 103-107; F. CHIOSTRI, *La Petraia, villa e giardino. Settecento anni di storia*, Firenze 1972; *Introduzione ai giardini del senese*, cat. della mostra, S. Quirico d'Orcia, Siena 1976; L. ZANGHERI, *Pratolino. Il giardino delle meraviglie*, Firenze 1979; F. WALDBURG, *Appunti sui giardini fiorentini del tardo '700 e del primo '800*, in *Il giardino storico italiano, atti del convegno*, Siena-S. Quirico d'Orcia 1978, a c. di G. Ragionieri, Firenze 1981, pp. 235-242; Guida ai giardini urbani di Firenze, a c. di V. Cazzato e M. de Vico Fallani, s.l., s.d. ma 1981; M. C. MAZZI, *Eroi classici, fabbriche romantiche e feste popolari nel giardino Puccini a Pistoria*, in «*Ricerche di Storia dell'arte*», 1981, 15, pp. 45-60 (ma si veda comunque l'intero numero della rivista dedicato a natura e Cultura. Viaggi, paesaggi, giardini e panorami fra '700 e '800); F. CHIOSTRI, *Parchi della Toscana*, Genova 1982; *I dintorni di Firenze*, a c. di A. Conti, Firenze 1983 (con schede ambientali di G. Campioni e G. Ferrara).

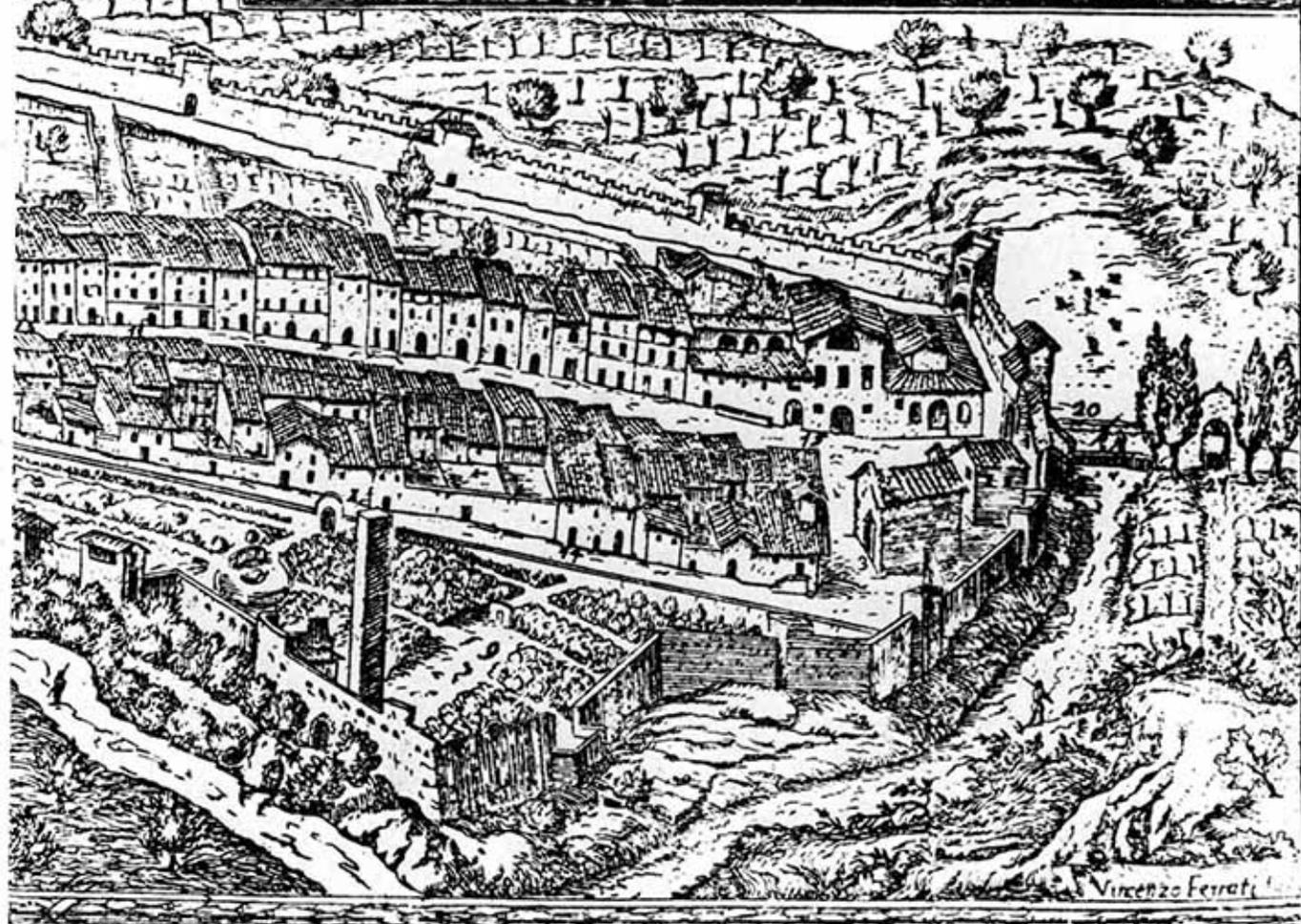
Utili riferimenti sono inoltre rintracciabili in: L. BORSI, *La capitale a Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, Firenze 1970; L. GINORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze 1972; G. FANELLI, *Firenze architettura e città*, Firenze 1973; F. BORSI-G. MOROLLI-L. ZANGHERI, *Firenze e Livorno e l'opera di Pasquale Poccianti nell'età granducale*, Roma 1974; *Cultura dell'Ottocento a Pistoia. La collezione Puccini*, Firenze 1977; C. CRESTI-L. ZANGHERI, *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*, Firenze 1978; C. CRESTI *Itinerari della città degli Uffizi*, Firenze 1982; *San Niccolò Oltrarno. Il tessuto urbano (II)*, Firenze 1982.



1^a Mostra Nazionale di Scultura

Forme nel verde

S. Quirico d'Orcia - 20 giugno 4 luglio 1971



FORME NEL VERDE A S. QUIRICO D'ORCIA
registro, 1971-1985

Un registro dell'intero ciclo di «Forme nel verde», costituisce una modalità attraverso cui possiamo individuare il panorama della scultura nazionale. Di ciascuna manifestazione si riportano i dati che offrono materia per disegnare l'identità dell'intero ciclo.

Le foto delle copertine dei cataloghi di «Forme nel verde», e le fotografie degli autori presentati nel registro, sono state tratte dalla riproduzione in catalogo dove i singoli artisti erano presenti.

Le foto sono state eseguite da Fiorenzo Sodi, di S. Quirico D'Orcia.

I) 1971

La prima rassegna si tiene a S. Quirico d'Orcia, dal 20 giugno al 4 luglio del 1971. L'abbinamento è sempre con la così detta festa «del Barbarossa».

La dicitura è «1ª Mostra Nazionale di Scultura». Si costituisce un Comitato dei garanti, un Comitato organizzativo, vengono stabiliti dei premi, tra cui una medaglia d'oro della Camera dei Deputati. Il catalogo è presentato da Mario Guidotti, l'introduzione critica è di Silvano Giannelli, quindi seguono le schede biografiche e una foto di un'opera rappresentativa, per ciascun artista invitato.

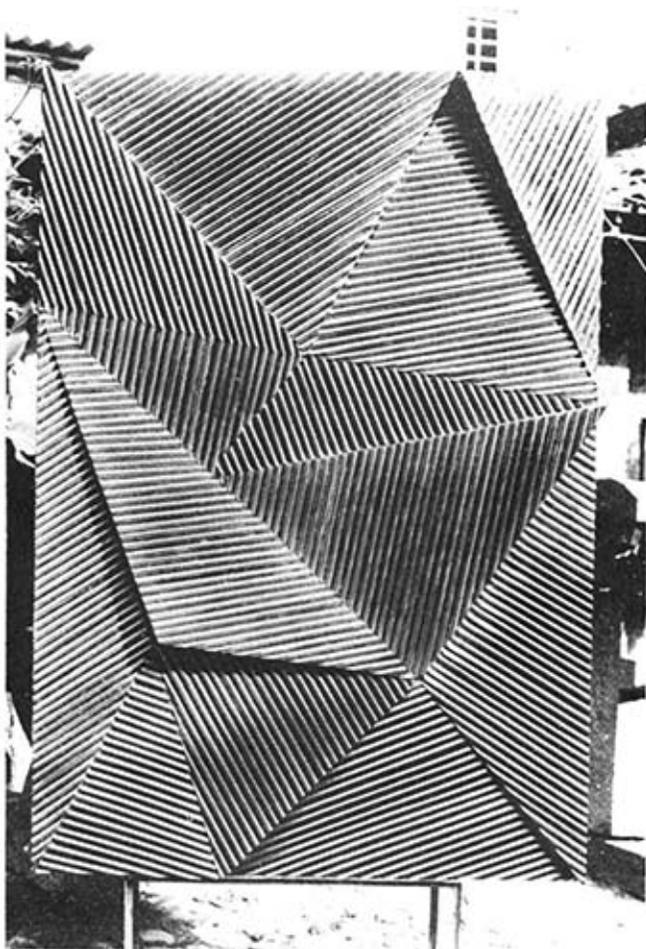
Gli artisti della prima rassegna di «Forme nel Verde» sono:

Enzo Assenza, Marcello Avenali, Angelo Canevari, Mirella Forlivesi, Marcello Guasti, Giovanni Meloni, Alessandro Tagliolini, Mino Trafeli, Venturino Venturi.

Nella presentazione, tra l'altro, Mario Guidotti scrive: «Forme nel verde è il titolo che spontaneamente abbiamo concepito visitando uno dei parchi più conosciuti e più singolari d'Italia: la Villa Chigi a San Quirico d'Orcia, in provincia di Siena» quindi spiega le motivazioni critiche che muovono la rassegna, improntata alla salvaguardia dei valori fondamentali dell'arte, della espressione individuale, e quindi «Agli scultori che hanno risposto» scriveva Guidotti «hanno anche capito lo spirito della nostra iniziativa: uscire dalla città, dai depositi obbligati delle rassegne, dal chiuso delle correnti, delle organizzazioni, degli enti, delle disponibilità finanziarie» e poi a concludere: «Forme nel verde può essere un episodio non secondario nel calendario delle attività artistiche e sociali del 1971. È comunque un esperimento carico di intenzioni e privo di presunzione. Anche se non avesse seguito, sarebbe ugualmente da considerare legittimo».

Nella introduzione critica Silvano Giannelli sottolinea come gli artisti sono scelti in una «area geografica e culturale» tra Firenze e Roma. Quindi fa notare le differenze stilistiche e operative tra i nove prescelti, e pone una considerazione, che sarà poi sempre seguita per la rassegna di S. Quirico: «potremmo derivarne quasi uno spaccato del panorama quanto mai problematico della scultura contemporanea».





Marcello Avenali, ed. 1971



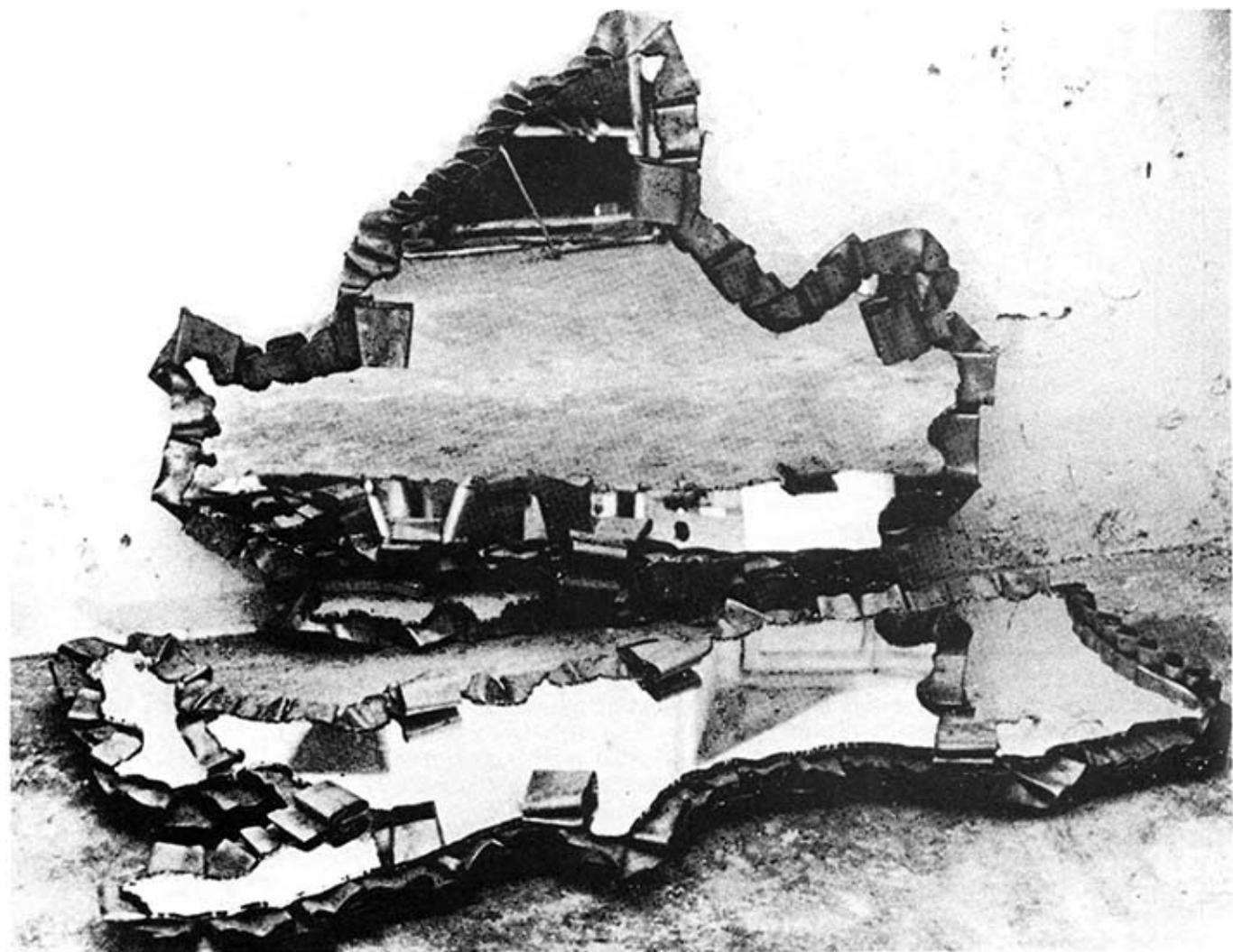
Venturino Venturini, ed. '71



Pietro Consagra, ed. '72



Manzù, ed. '73



Luciano Fabro, ed. 72

II) 1972

La seconda rassegna si struttura con maggiore impegno critico, anche per la collaborazione che Guidotti riesce ad avere dalla Editalia, Galleria di arte contemporanea «Qui arte contemporanea», di Roma, e anche il catalogo è curato presso le edizioni d'Italia, a cura dell'Editalia, su progetto grafico di Italo Curzio, che in copertina amplifica i motivi di una statua di Consagra presente in mostra. Il titolo della mostra è: «Forme nel verde. II mostra nazionale di scultura», dal 18 al 25 giugno, presso la Villa Chigi (Horti Leonini). Al comitato dei garanti e del settore organizzativo, si costituisce anche un comitato d'onore. In catalogo c'è una presentazione articolata anche criticamente, di Mario Guidotti. Gli artisti partecipanti sono Enzo Assenza, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Mirella Forlivesi, Marcello Guasti, Carlo Lorenzetti, Giovanni Meloni, Carlo Rambaldi, Pasquale Santoro, Alessandro Tagliolini, Giuseppe Uncini, Venturino Venturini.

Guidotti in presentazione critica, scrive, tra l'altro: «Forme nel verde, anno secondo. A S. Quirico, lungo la Cassia, si ripete una manifestazione «improvvisata» nel giugno del '71 e realizzata con successo che stupì i promotori e coloro che l'avevano «garantita»: critici di varia estrazione (...) artisti (...)».

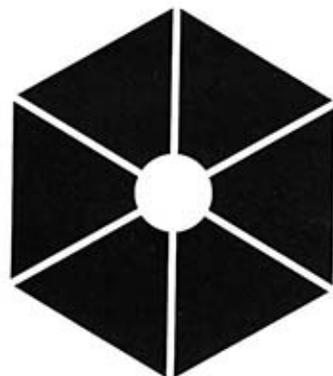


III) 1973

La terza rassegna — che si tiene dal 16 al 25 giugno — si presenta con le opere di dodici artisti. Il titolo è: «Forme nel verde. III mostra nazionale di scultura». Il catalogo è un poster/manifesto su cui è riprodotta la presentazione, di Mario Guidotti, e le foto, una ciascun artista presente. Gli artisti sono: Aldo Calò, Franco Cannilla, Nado Canuti, Carmelo Cappello, Cosimo Carlucci, Mirella Forlivesi, Marcello Guasti, Lorenzo Guerrini, Giacomo Manzù, Giovanni Meloni, Carlo Rambaldi, Alessandro Tagliolini.

Il poster/catalogo è curato dal design A. Capone. In presentazione Guidotti rinnova le indicazioni critiche di Forme nel Verde, e sottolinea la presenza dello scultore Manzù: «spicca la personalità di un artista al di fuori di ogni catalogazione: Giacomo Manzù. Con lui sono scultori di varie generazioni e tendenze». Quindi Guidotti sottolinea di una iniziativa rivolta a sottolineare il binomio di forma/scultura e verde/giardini: «Nel quadro dell'interesse per l'armonia più bella, rientrano le iniziative collaterali che sono una novità di quest'anno e precisamente una mostra documentaria del patrimonio di giardini all'italiana (...) come primo passo per la formazione di un grande archivio nazionale».

FORME NEL VERDE



S. QUIRICO D'ORCIA
16-25 GIUGNO
1973
3ª MOSTRA
NAZIONALE
DI SCULTURA



IV) 1974

La quarta rassegna trova «Forme nel verde» organizzata attorno a un comitato di critici, che affianca i comitati di onore, garanti, e organizzativo. Presidente del comitato dei critici è Guidotti, ne fanno parte: Cesare Brandi, Enzo Carli, Sandra Giannattasio, Sandra Orienti, Filiberto Menna, Leone Piccioni, Lara Vinca-Masini. Gli artisti che partecipano, sono: Calò, Cannilla, Cappello, Carlucci, Cavaliere, Hiltunen, Castelli, Croiset, Forlivesi, Guasti, Hadzi, Maldonado, Marano, Meloni, Monachesi, Parisi, Perizi, Pomodoro Arnaldo, Rambaldi, Roca-Rey, Toyofuku, Virduzzo.

La mostra si tiene dal 15 al 24 giugno il titolo è «Forme nel verde, IV mostra di scultura internazionale». In presentazione, Guidotti scrive: «Forme nel verde ha quattro anni. È una mostra che ci è cresciuta fra le mani, prodigiosamente, nascendo dal nulla, cioè non da ricchi organismi o da interessi pubblici o privati ma da un'ispirazione e da una aspirazione» e quindi: «Forme nel verde non è una mostra di tendenza ma neanche un coarcevo di stili e di posizioni; le opere esprimono l'anticipazione e la contemporaneità dell'arte visiva italiana e straniera in tutti i suoi validi orientamenti».

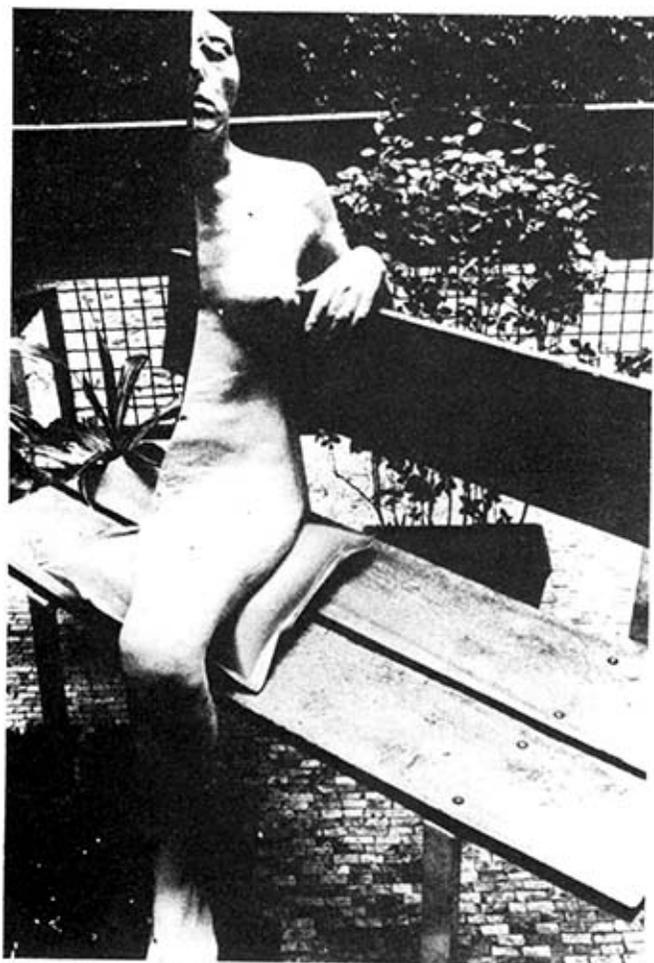


V) 1975

La quinta rassegna si tiene dal 28 giugno al 6 luglio. Il titolo è: «Forme nel verde. V mostra internazionale di scultura». Per la prima volta la rassegna si sdoppia, in gemellaggio con Caprese Michelangelo, dove si espongono le opere, dal 12 al 27 luglio del '75. Si costituiscono due comitati organizzativi, per i rispettivi paesi, un comitato d'onore, e un comitato di critici alla cui presidenza è Mario Guidotti, e di cui fanno parte: Cesare Brandi, Enzo Carli, Sandra Giannattasio, Dario Micacchi, Lara Vinca Masini, Sandra Orienti, Claudia Terenzi, Lorenza Trucchi.

Gli artisti partecipanti sono: Balocchi, Berrettini, Cappello, Croiset, Forlivesi, Giubbilei, Mazzacurati, Hiltunen, Mastroianni, Toyofuku, Guasti, Perizi, G. Guidotti, E. Greco, Umeda, Meloni, Scatragli.

Nel saggio introduttivo, Guidotti scrive: «La quinta edizione di «Forme nel verde» si differenzia dalle precedenti per due caratteristiche: in omaggio al centenario michelangeloesco la mostra viene allestita anche a Caprese Michelangelo, oltreché a San Quirico d'Orcia» e quindi le indicazioni critiche: «l'altra caratteristica della mostra di quest'anno è costituita dal pluralismo delle tendenze. Non più solo astrattismo, informale o pop, ma anche figurazione».



Alik Cavaliere, ed. '74



Mastroianni, ed. '75



Mazzacurati, ed. '75

FORME NEL VERDE

VI MOSTRA INTERNAZIONALE
DI SCULTURA

S. QUIRICO D'ORCIA

DAL 3 AL 18 LUGLIO 1976

CAPRESE MICHELANGELO

DAL 25 LUGLIO AL 18 AGOSTO 1976

BALOCCHI/BERRETTINI
BROOK/CALÒ
CARUSO/CAPPELLO
CINIGLIA/FORLIVESI
GIUBBILEI/GUASTI
GUIDOTTI/LORENZETTI
MONGELLI/OGATA
PERIZI/PERTILE
SANTORO/SCATRAGLI
SINISCA/TOYOFUKU
UMEDA



FORME NEL VERDE

VII MOSTRA INTERNAZIONALE
DI SCULTURA

S. QUIRICO D'ORCIA

DAL 18 GIUGNO AL 3 LUGLIO 1977

ABBADIA S. SALVATORE

DAL 10 AL 31 LUGLIO 1977

BALOCCHI/BENVENUTI
BENVENUTI/CAPOTONDI
CASCILLA/CINIGLIA
CORTINA/FRANCOUVREUR
GRASSI/GUADAGNUCCI
MORMORELLI/SCATRAGLI
SORENSEN/TAGLIOLINI
WERTHEIMER

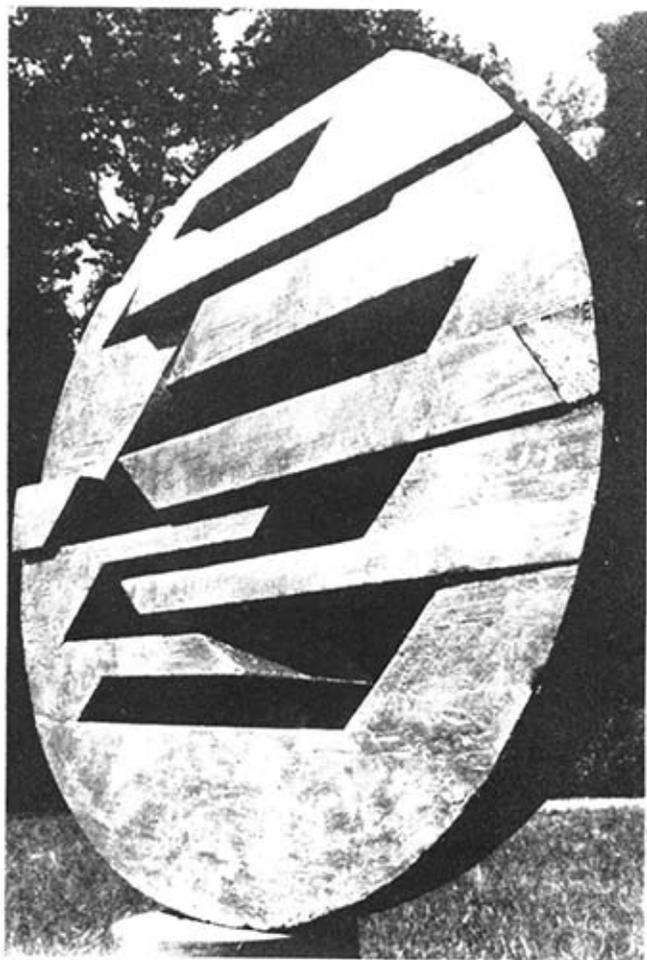
VI) 1976

La sesta rassegna si tiene dal 3 al 18 luglio. Con il titolo: «Forme nel verde. VI mostra internazionale di cultura», e a Caprese, continuando il gemellaggio, dal 25 al 18 agosto. Ai comitati di onore e organizzativi, si affianca il comitato dei critici, così formato: Cesare Brandi, Enzo Carli, Sandra Giannattasio, Enio Lisi, Dario Micacchi, Lara Vinca Masini, Sandra Orienti, Maria Grazia Paolini, Leone Piccioni, Dario Tenti, Claudia Terenzi, Lorenza Trucchi. Gli artisti invitati, sono: Balocchi Berrettini, Brook, Calò, Caruso, Cappello, Ciniglia, Forlivesi, Giubbilei, Guasti, Guidotti, Lorenzetti, Mongelli, Ogata, Perizi Pertile, Santoro, Scatragli, Sinisca, Toyofuku, Umeda.

Nel catalogo, contenente una foto di un'opera per ciascun artista e una piccola scheda biografica-critica, nella presentazione di Guidotti si legge: «Il principio della continuità tra l'antico del paesaggio e il moderno delle opere, fra la logica delle aiuole di verde e il senso o il non senso delle strutture, viene mirabilmente rispettato».

VII) 1977

La settima rassegna di «Forme nel verde» si tiene dal 18 giugno al 3 luglio. Il titolo è: «Forme nel verde. VII mostra internazionale di scultura». A S. Quirico si svolge tra il 18 giugno e il 3 luglio; a Abbadia S. Salvatore, dal 10 al 31 luglio. Ai comitati organizzativi e d'onore, si realizza il comitato critico così composto: «Brandi, Carli, Guidotti, Giannattasio, Lisi, Micacchi, Vinca Masini, Orienti, Paolini, Piccioni, Tenti, Terenzi, Trucchi». Gli artisti invitati: Balocchi, Berrettini, Benvenuti, Capotondi, Cascella Pietro, Ciniglia, Cortina, Couvreur, Grassi, Guadagnucci, Mormorelli, Scatragli, Sorensen, Tagliolini, Wertheimer. Della rassegna che presenta, Guidotti tra l'altro così la caratterizza: «Quest'anno il titolo avrebbe potuto essere cambiato in «Marmo nel verde». Si è infatti voluto operare una scelta relativa al materiale, scelta episodica, naturalmente». In catalogo gli artisti sono presenti con una foto e una scheda biografico-critica.



Marcello Guasti, ed. '76



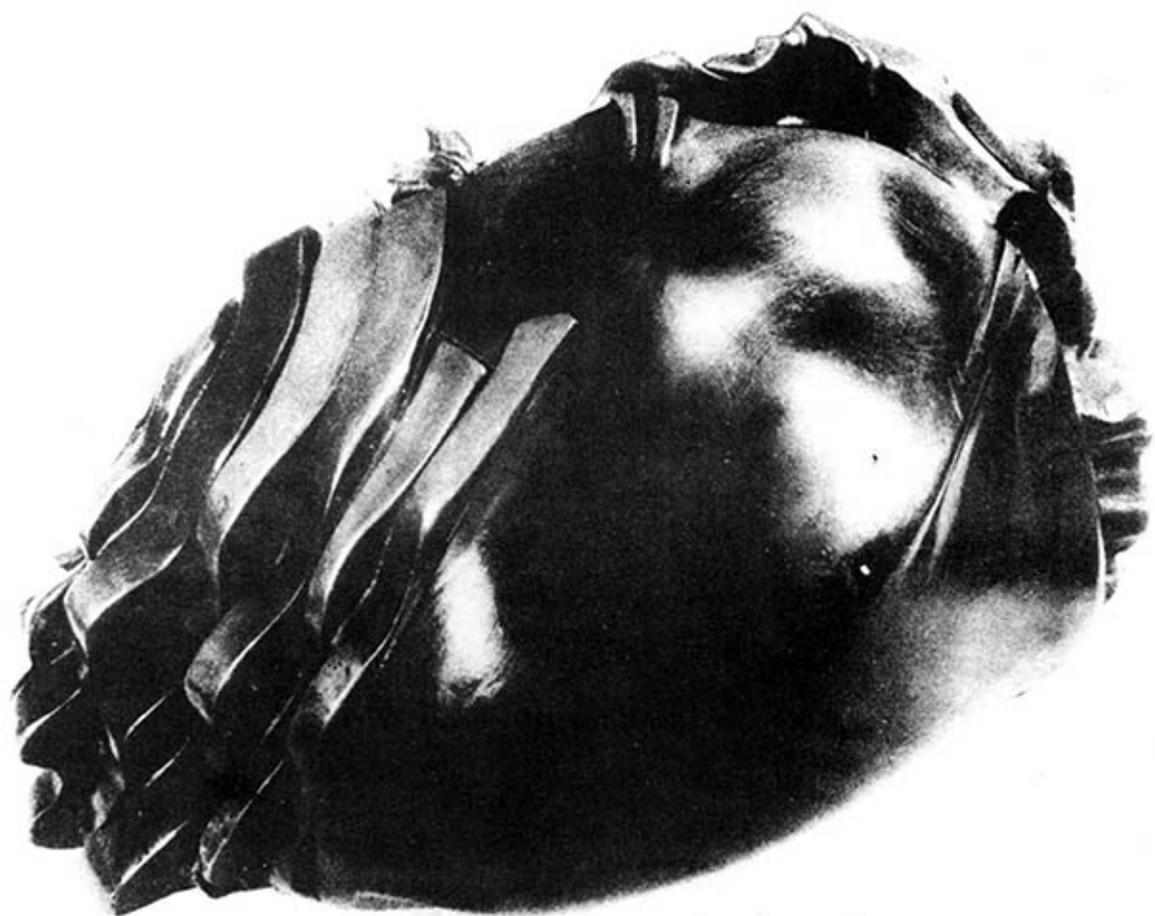
G. Guadagnucci, ed. '77



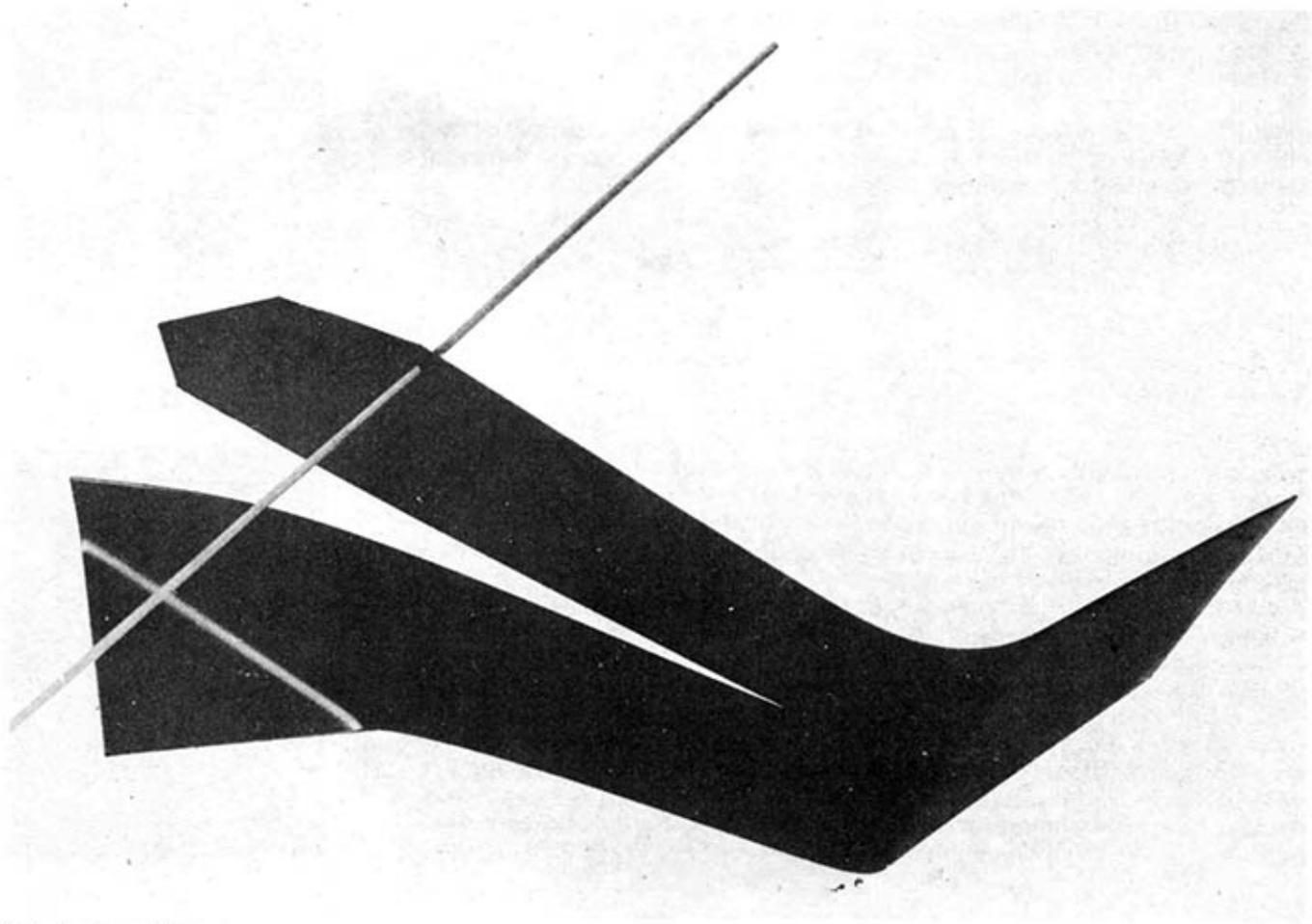
Mario Negri, ed. '79



Luigi Gheno, ed. '81



Gabriella Fazzi, ed. '84



Carlo Guaita, ed. '84.

VIII) 1978

La ottava manifestazione si presenta nella dualità «organizzativa», di S. Quirico e Caprese — dove la mostra si tiene rispettivamente tra il 24 giugno e il 2 luglio; e poi dal 15 al 23 luglio —, e si intitola: «Forme nel verde 1978». Per la prima volta, nella storia della manifestazione, si presenta una personale, di Carmelo Cappello, presentata in catalogo da un'introduzione dei due sindaci, di S. Quirico — Lido Garosi — e di Caprese — P.L. Serafini —. Quindi una presentazione di Guidotti in cui sottolinea il rapporto tra i due Comuni e la scelta operata di presentare una personale, la quale viene introdotta da un critico, in questo caso da Lara Vinca Masini.

Non vengono riportati comitati organizzativi, d'onore, di critici. Il catalogo è stampato dal «centrooffset» di Siena.

Lara Vinca Masini, tra l'altro, presentando Cappello scrive: « i lavori di Cappello sono l'espressione del processo di sintesi e di simbolizzazione astratta che egli compie all'interno e al di sopra di tutta la sua ricerca, di cui quasi cristallizza, siglandolo, lo scatto dinamico-gestuale».

IX) 1979

La nona rassegna continua sul versante della proposta di «personali»: «Mario Negri», è l'autore di «Forme nel verde 1979». Le sedi sono ancora S. Quirico in rapporto con Caprese. Le date rispettivamente: dal 23 giugno al 9 luglio, dal 22 di luglio al 5 agosto. In catalogo c'è un saluto dei due sindaci — P.L. Serafini, e Lido Garosi —, quindi un saggio critico di Pier Carlo Santini, una scheda biografica dell'autore e una scheda bibliografica.

Non c'è la presentazione di Mario Guidotti, e la rassegna dei comitati. Santini, su Negri, scrive, tra l'altro: «(Negri è un artista) pienamente conscio della sua missione, capace di vedere con chiarezza problemi piccoli e grandi, e cioè di elaborare una sua ideologia personale (...) la sua è un'affermazione di religiosità in senso moderno, che tiene conto delle motivazioni più alte concorrenti a definirla. Le creature di Negri — gli uomini e le donne ammantate, le coppie, i gruppi raccolti in conversazione sommessa, i guerrieri le danzatrici... — sono creature purificate dalle scorie dell'irrazionalità e della violenza».





X) 1980

La decima rassegna si presenta con il titolo «Forme nel verde. Balocchi, Berrettini, Scatragli». si svolge a S. Quirico dal 21 giugno al 7 luglio, e a Caprese, dal 20 luglio al 10 agosto. I due sindaci — P.L. Serafini e Lido Garsosi — presentano la mostra; e Guidotti scrive il saggio critico, dal titolo: «Tre personali», in cui scrive: «quest'anno il grande giardino michelangioloesco degli «Orti Leonini» è stato utilizzato in tutta la sua estensione, anche nella parte superiore, e destinato a tre personali, di tre artisti diversi e tuttavia con alcuni elementi, non estetici, in comune». Gli artisti sono presentati con schede biografiche e schede per opere presentate in catalogo.

XI) 1981

La undicesima rassegna si presenta con il titolo: «Forme nel verde 1981, Novello Finotti, Luigi Gheno, Attilio Pierelli, Lino Tinè». Si svolge a S. Quirico dal 20 giugno al 19 luglio, e a Caprese dal 26 luglio al 23 agosto.

Il catalogo rende conto del decennale della rassegna, attraverso il saluto dei due sindaci — P.L. Serafini e Lido Garosi —, quindi la presentazione di Mario Guidotti, che tra l'altro scrive: «La mostra «forme nel verde» ha dieci anni (...) Dieci anni in cui si è svolto un discorso critico preciso: inseire in un contesto naturale classico delle sculture estranee al figurativismo tradizionale e accademico e tese invece verso una ricerca più libera e assolutamente non antropomorfa, anche se rigorosa e ragionata».

Finotti è presentato da Domenico Cara, con un intervento dal titolo: «Finotti: i casti scrigni dell'irreale». Luigi Gheno è presentato da Argan, A; Pierelli da Giorgio Capezzani, e Lino Tinè è presentato da un brano di Tommaso Trini, dalla monografia dal titolo «Atlantide Tinè».

In conclusione del catalogo, a mò di riassunto, a firma di Orfeo Sorbellini si presenta il «decennio» di «Forme nel verde» e se ne individua il «prossimo». Sorbello ricostruisce sinteticamente le «tappe» fondamentali della rassegna, a cui segue un elenco nominativo degli artisti che, per dieci anni, sono venuti a S. Quirico e quindi a Caprese Michelangelo.



XII) 1982

La dodicesima rassegna si presenta con il titolo: «Forme nel verde 1982. Pietro Cascella. Proposte per uno spazio da vivere». La mostra si svolge sia a S. Quirico — 19 giugno, 11 luglio —, che a Caprese — 25 luglio, 15 agosto —.

Il catalogo è presentato da P.L. Serafini e da Bruno Dionisi, rispettivamente sindaco di Caprese e sindaco di S. Quirico.

la mostra e il catalogo si articolano attraverso una personale, di Pietro Cascella, e una rassegna di giovani, ovvero: Balocchi, berrettini, Bigi, Couvreur, Giannetti, Schiavocampo, Von Dein Steinen.

Il catalogo si trova un saluto e un «ricordo» della manifestazione del come si è articolata negli anni, di Enzo Carli, quindi una presentazione di Guidotti, che ribadisce la coerenza di «forme nel verde», una presentazione a Cascella, sintetizzata nella formula: «Scultura che è architettura in un complesso recupero del vissuto», a mano di Aldo Cairola, e quindi le brevi e importanti schede critiche, curate sempre dal Cairola, per i giovani invitati.



XIII) 1983

La tredicesima edizione di «Forme nel verde» si articola in tre momenti, con rispettivi cataloghi: una collettiva, dal titolo «Forme nel verde 1983, collettiva di scultura. 10 proposte per un paese antico» E gli artisti partecipanti sono: Bertolini, Calonaci, Di Cesare, Forlivesi, Fjújibe, Hasler, Hilten, Scatragli, Stefani, Tomei. Quindi due personali distinte: «Somaini» e «Bodini». Bodini è presentato in catalogo da Mario Guidotti, Piero Torriti e Raffaele De Grada. Somaini è presentato in catalogo da Mario Guidotti, Piero Torriti, Enzo Carli. Mentre i due cataloghi per le personali sono aperte da saluti dei sindaci di Caprese e S. Quirico, Serafini e Dionisi, il catalogo della collettiva è aperto da un saluto dell'assessore ai servizi culturali, M. Taddei, una scheda di L. Franchina, della soprintendenza ai monumenti di Siena e Grosseto, che spiega il rapporto tra antico/contesto urbano e opere d'arte contemporanea; quindi una presentazione di Mario Guidotti sull'intera rassegna articolata nei tre momenti, cui seguono le schede biografiche e bibliografiche per gli artisti invitati.

A S. Quirico, dal 19 giugno al 17 luglio si svolse la personale di Somaini, dal 19 luglio al 21 agosto, la collettiva dei giovani, dal 23 luglio al 15 agosto la personale di Bodini. A Caprese si svolse, dal 24 luglio al 15 agosto, la personale di Somaini, dal 21 agosto all'11 settembre, la personale di Bodini.



FORME NEL VERDE 1983
collettiva di scultura
10 PROPOS
PER UN PAESE ANTI
S. QUIRICO 1982

FORME NEL VERDE

PROPOSTE PER UN PAESE ANTICO

SAN QUIRICO D'ORCIA

23 GIUGNO - 19 AGOSTO

XIV) 1984

La quattordicesima rassegna si immette nel tracciato della tredicesima: ospitare una personale di un artista negli Orti Leonini e una collettiva di giovani nel tessuto urbano della cittadina. La rassegna della collettiva è svolta a S. Quirico dal 23 giugno al 19 agosto, ha per titolo: «forme nel verde», «proposte per un paese antico, collettiva internazionale di giovani scultori» è curata da Andrea Del Guercio che presenta i giovani in catalogo, dopo un saluto dell'assessore F. Bardi e la presentazione di Mario Guidotti, che scrive: «Con questa edizione di «Forme nel verde» confermiamo l'orientamento deciso l'anno scorso: un artista «grande» negli spazi classici del giardino michelangiolesco e un gruppo di scultori giovani, ma già rivelatisi e positivamente riconosciuti, negli angoli più scenografici e accoglienti del paese». Andrea Del Guercio, scriveva, tra l'altro: «indispensabile su questa strada e con questo impegno operare tentando una corrispondente ampia apertura al confluire delle soluzioni espressive e delle scelte formali più diverse (...) Lungo il percorso urbano di San Quirico d'Orcia e quindi in un contesto di uso collettivo, la attività espositiva così linguisticamente differenziata promuoverà uno stato percettivo di manipolazione ed interferenza». I giovani invitati sono: Rossi, Paco San Miguel, Sassi, Traini, Blanchard, Bovani, Catelani, Crosa, Fagioli, Fazzi, Fucecchi, Guaita, Hasler, Innocenti, Ionda, Kazuo, Desanca Duda Latic, Margine.

La personale è dedicata a A. Perez. è svolta a S. Quirico, presso gli spazi degli Orti Leonini, dal 23 giugno al 22 luglio, e a Caprese, dal 29 luglio al 19 agosto. Il catalogo è presentato dai due sindaci, Serafini per Caprese a Maramai per S. Quirico. Quindi una presentazione di Mario Guidotti, una premessa critica di Mario De Micheli e l'analisi critica di Andrea B. Del Guercio. Schede fotografiche, bibliografiche delle opere, una nota biografica dell'artista. Alla realizzazione della mostra ha contribuito la galleria «Affresco» di Montecatini.

XV) 1985

La XV edizione della rassegna, è presieduta da Mario Guidotti, ed è curata nel progetto e nel catalogo, da Mariano Apa. Nell'organizzazione tecnica della manifestazione sono intervenuti Duccio Papini, della Biblioteca comunale di S. Quirico, Giacomo di Iasio, per l'Ufficio Stampa.

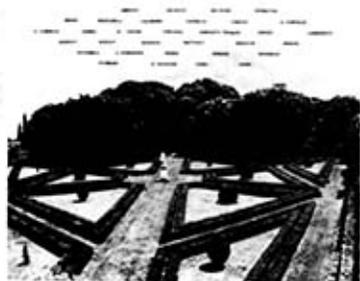
In catalogo intervengono per saluti e presentazione, il sindaco di S. Quirico Danilo Maramai e Mario Guidotti.

Gli artisti partecipanti sono: abbozzo, Balocchi, Berrettini, Beltrame, Bodini, Bucciarelli, Calabresi, Cappello, A. Cascella, P. Cascella, Ceroli, Di Cesare, Forlivesi, Giorgetti Toraldo, Gnozzi, Lorenzetti, Mainolfi, Marazzi, Mariucci, Carotti, Miniucchi, Monari, Petromilli, A. Pomodoro, Renda, Somaini, Spagnulo, N. Valentini, Trubbiani, Vangi, Zanni.

Il catalogo è stampato presso le Arti Grafiche Albano, di Piero Torregiani, di Albano Laziale, che ha curato anche la veste grafica.

Il Poster/Manifesto e l'invito, sono di Fabio Mazzieri, per conto del Centrooffset, di Siena. Mazzieri realizza alcuni bozzetti impaginati nella eleganza che gli è propria, da artista lucido e sensibile. L'impianto del poster disegna lo «stile» della rassegna: gli Horti come «base» su cui vengono a riposarsi le presenze degli artisti, individualisticamente presi nella concretezza della loro opera. La campata bianca dà respiro e unifica la ricchezza delle varietà riunite a testimoniare i fermenti e le verità della realtà artistica, anche in questo decennio Ottanta.

FORME NEL VERDE





Bozze,ti per poster ed. '85, grafica del pittore Fabio Mazzieri.



Horti Leonini: Statua di Cosimo III dei Medici di G. Mazzuoli.

ARTISTI

«Forme nel Verde» edizione 1985
a cura di Mariano Apa

*Indicazioni biografiche, schede delle opere presenti,
con rimando interno al catalogo, a presentazione
critica di Mariano Apa per ciascun artista.*

EDGARDO ABOZZO

nato a Perugia il 25-2-'37, vive e lavora a Perugia.

- 1) Stele
marmo
- 2) Cubo/Stele
marmo
- 3) Figure geometriche
bronzo
- 4) Impronte di foglia
bronzo
- 5) Senza titolo
lamina bronzo

Foto: A. Abbozzo

*Bibl. «Edgaro Abbozzo. Materia e segno» a cura
di Umbro Apollonio, Perugia 1980.*

PIERGIORGIO BALOCCHI

nato a Siena nel 1954, vive e lavora a Siena.

- 1) Nudo
1984, gesso
cm. 170x80x40
- 2) Conversazione e paesaggio senese
1984, gesso.
cm. 40x40x20
- 3) Paesaggio senese
1981 marmo
cm. 70x70x15
- 4) Tempietto
1985 gesso
modello per monumento Sinisgalli

- 5) Monumento a Guidoriccio
1984-'85, mod. gesso, per st. marmo
cm. 70 x 80 x 50

Foto: Marco Sammiceli, Siena.

Bibl. «Giovani scultori in Toscana» a cura di P.C. Santini, Pisa/Volterra 1984. «Il luogo dello spazio», a cura di M. Apa, Siena 1984. «Le forme dello spazio» a cura di M. Apa, Ferrara 1984.

MASSIMILIANO BELTRAME

nato a Recetto (Novara) nel 1945, vive e lavora a Roma

- 1) Disco
1983 marmi, cotto, lacche e legno
cm. 200x100x60
- 2) Great Oyster
1984 marmi e pietre policrome
cm. 100x140x40
- 3) Senza titolo
1984 marmi, cotto, pietre
- 4) Senza titolo
1985 marmi, cotto, pietre

Foto: M. Beltrame

Bibl. «Il luogo dello spazio», a cura di Mariano Apa, Siena, 1984. «M. Beltrame», a cura di C. Benincasa, Roma/Philadelphia, 1985.

MAURO BERRETTINI

nato a Buonconvento di Siena, nel 1943. Vive e lavora a Siena

- 1) Fontana/ambiente, città di Siena
1984
- 2) Stele/Monumento
1983/1984
- 3) Alito di pietra
1978
- 4) Fratture N° 2
1978

Foto: Marco Sammiceli

Bibl. «Giovani scultori in Toscana» a cura di P.C. Santini. Pisa/volterra 1984.

FLORIANO BODINI

nato a Gemonio, prov. di Varese, nel 1933. Vive e lavora a Milano.

- 1) Ritratto di un papa
1968 legno
cm. 234x163x77
- 2) Pontefice
1981 bronzo
cm. 54x39x30
- 3) Ragazza e cane
1981 bronzo
cm. 140x90x30
- 4) La moglie del francese
1958 bronzo cm. 121x53x126
Lamento sull'ucciso
1961 bronzo cm. 180x198x160
- 5) Paola, la gatta e il cavallo
1972 bronzo
cm. 60x53x64

Foto: la n° 2 di P. Parolini, Milano
Bibl. Degli ultimi cataloghi: «Bodini. Mostra antologica», Gallarate, 1985.

VITO BUCCIARELLI

vive e lavora tra Bologna e Urbino.

- 1) Opplà
1978 tela disegnata e terracotta
- 2) Dissetarsi
1978 terracotta
cm. 95x115x95
- 3) Senza titolo
1978 terracotta, gas metano, tela dipinta
cm. 200x50x30
- 4) Ooooh!
1982 ceramica craquele, terracotta, metallo
cm. 110x130x45
- 5) «In»
1982 ceramica e terracotta.

Foto: Bucciarelli.
Bibl. «Microcosmo/Macrocosmo. Itinerari di pratiche artistiche» a cura di Mariano Apa. Catalogo della mostra a Urbino, Palazzo Ducale, 1984. «L'arte del Vedere, i linguaggi dell'arte a confronto» a cura di Mariano Apa, Albano L. Roma, 1984.

CATERINA CALABRESI / CATERINA MARIUCCI

- 1) Fontana
1983-'84 ferro e ceramica
m.h. 2, Ø 0,90.

CALABRESI
vive e lavora a Gubbio

- 2) Colonna
1984 ceramica
cm. h. 1,60.
- 4) Automa
1983 ceramica
cm. h. 60x035

MARIUCCI
vive e lavora a Gualdo Tadino

- 3) Colonna
1984 terracotta smaltata
- 5) Grande Vaso con Sfera
1984 terracotta

Foto: Calabresi, Mariucci
*Bibl. «Piero della Francesca. L'opera interpretata»
a cura di M. Apa, Arezzo, Monterchi, Sansepolcro,
1984-'85.*

CARMELO CAPPELLO
nato a Ragusa nel 1912, vive e lavora a Milano

- 1) Architettura triangolare
1982 acciaio
cm. 50x20
- 2) Linee verticali nello spazio
1979 acciaio, plexiglass
cm. 74x23
- 3) Forme ovali intersecanti
1984 acciaio lucido
cm. 60x20
- 4) Ritmi circolari verticali
1982 bronzo lucido
cm. 75x20
- 5) Torsione verticale
1982 bronzo lucido
cm. 75x20

*Foto: E. Cattaneo - Milano; A. Ballo - Milano, P.
Vailati - Milano*
*Bibl. A.V. «Carmelo Cappello», catalogo mostra a
Cesena, 1985.*

FRANCO CAROTTI
vive e lavora a Jesi

- 1) Nostri sublimis nocturni cantus
1982 cemento, piombo, cuoio, rame, argento,
mercurio
cm. 180x190

- 2) Teorema per uno scudo
1984 acciaio, argento, rame, cuoio, vetro, sabbia, ferro
cm. 120x60
- 3) Messaggero della prima partitura della notte
1984 rame, pietra, mercurio, ferro, tela
cm. 75x170
- 4) Strategia per un esorcismo incrociato
1984 cemento, arenaria, rame, piombo, ferro
cm. 130x65

Foto: F. Carotti

Bibl. «La ritrosia del marchigiano» a cura di Armando Ginesi, Jesi, 1984.

ANDREA CASCELLA

è nato a Pescara nel 1920. Vive e lavora a Milano.

- 1) Davide
1964 marmo
- 2) Pensatore di stelle
1966 marmo

Bibl. G. Carandente «Dizionario della scultura moderna», Milano 1967 M.de Micheli «la scultura del novecento», Torino, '81.

PIETRO CASCELLA

nato a Pescara, nel 1921. Vive e lavora a Fivizzano, Massa Carrara.

- 1) Due
1970 travertino
cm. 70 c.
- 2) La stanza
1982 travertino
- 3) Fuga dal museo
1982 Travertino
- 4) Processo
1980-'82 travertino
base cm. 120x150
- 5) Greca
1985

Foto: Amoretti, Parma

Bibl. «Pietro Cascella», catalogo mostra a Siena, 1984, ed. Electa, testi di E. Crispolti e M. Crescentini.

MARIO CEROLI

vive e lavora a Roma

- 1) Squilibrio
1967 legno su stele di ferro
cm. 424 0
- 2) Curve di livello
1972 cm. 1000x1000
- 3) Vanità
1984, legno e vetro
cm. 0 200 e 200
- 4) IV stato (particolare)
1984 legno
cm. 800x300x300
- 5) Bagnanti (particolare)
1985 legno
cm. 550x250x210

Foto: n° 1, A. Amendola, Pistoia.

Bibl. «Ceroli» a cura di Maurizio Calvesi. Ed. Usher, Firenze '83.

MIMMO DI CESARE

nato a Palermo nel 1938, vive e lavora a Castiglioncello.

- 1) Scultura per la città del Sole
1983 marmo rosa di Verona
cm. 65x49x36
- 2) Progetto per Gibellina: il Tempio del Sole
1984 travertino
cm. 100x100x25
- 3) Sole incastrato/obliquo
1980 travertino
cm. 30x30x30
- 4) Sole legato
1978 pietra serena
cm. 25x25x25

Foto: M. Di Cesare e G. Cegani (Milano)

Bibl. «Mimmo Di Cesare», catalogo mostra a Chianciano Terme, 1984.

MIRELLA FORLIVESI

vive e lavora a Milano

- 1) Cubo componibile
- 2) Rosone cometa
1984 legno di ciliegio
cm. 40x40
- 3) Modulazioni quadrate
1979 acciaio
cm. 50x50

- 4) Strutture, riflessione e moto
1974 acciaio
cm. 270x60

Foto: Forlivesi, n° 2-3, E. Cattaneo Milano, n° 4, St. Fotografico, Milano.

Bibl. «Forlivesi», catalogo mostra a Livorno, 1984, «Forlivesi», a cura di Marco Meneguzzo, Centro r.A;C., Venezia/Mestre, 1984.

GIANLUCA GIORGETTI TORALDO

vive e lavora a Roma

- 1) Unicorno
1983 bronzo
- 2) Manticona
1984
- 3) Hippocampus
1985
- 4) Idem particolare

Foto: Arte fotografica, Roma

Bibl. «Unicorno» con scritti di M. Apa e F. C. Crispolti, Gall. Monti, Roma 1984.

ROBERTO GNOZZI

nato a Cortona nel 1947, vive e lavora a Roma

- 1) Chimera
1984 legno dipinto e bronzo
cm. 110x47x72
- 2) Asdiwal cacciatore di terra
1975 terracotta, bronzo, terra
cm. 180x150
- 3) Fauno (particolare)
1983 bronzo
- 4) Senza titolo (particolare)
1983 bronzo
- 5) Mi lagnerò tacendo
1978 legno dipinto bronzo

Foto: R. Gnozzi

Bibl. «Attraversamenti. Linee della nuova arte contemporanea italiana», a cura di Maurizio Calvesi e Marisa vescovo, Perugia/Venezia, 1984.

CARLO LORENZETTI

nato a Roma nel 1934, dove vive e lavora.

- 1) Onde
1973 alluminio anodizzato
cm. 220x75x220
- 2) Corrugato annuncio
1982 rame sbalzato
cm. 400x290
- 3) Svenimento ondulatorio
1980 alluminio sbalzato
cm. 105x182x50
- 4) Arie increspate
1982 rame sbalzato
cm. 165x210
- 5) Tra le pieghe dell'aria
1982 ottone sbalzato
cm. 518x380

Foto: Nannini, Roma, Lorenzetti

Bibl. «Carlo Lorenzetti» a cura di Fabrizio D'Amico, Gall. Giulia, 1984.

LUIGI MAINOLFI

nato a Rotondi (Avellino) nel 1948, vive e lavora a Torino.

- 1) Nascita di Orco ed Elefantessa
1981 terracotta e ceramica
cm. 400x330
- 2) Ritratto di Paolo e Giorgio
1984 terracotta policroma
c. Tucci Russo, To
- 3) Campana
1979-1980
Gesso, cm. 300x300 0.
- 4) Trionfo (Orco)
1983 bronzo
cm. 60x84x240
c. Tucci Russo, TO.
- 5) La serpe
1983, terracotta cm. 200x310

Foto: n° 2, P. Mussat Sartor; n° 5, E. Ricci, Torino.

Bibl. «La sovrana inattualità. Ricerche plastiche in Italia negli anni settanta», a cura di F. Gualdoni, Milano 1982. «Attraversamenti. Linee della nuova arte contemporanea italiana» a cura di M. Calvesi e M. Vescovo, Perugia 1984.

PAOLO MARAZZI

nato a Marino Laziale, il 30-11-1947. Vive e lavora a Marino.

- 1) Vergine e Acquario
1983, pietra albana.
cm. 270x160x100

- 2) «Navigatore»
1977, pietra albana
m. 1,10x0,75x0,25
- 3) Galassia
1982 marmo statuario
cm. 50x40x30
- 4) Navigatore che scruta l'orizzonte
1979 marmo statuario
cm. 67x60x30

Foto: P. Marazzi.

Bibl. «Paolo Marazzi, opere dal 1977 al 1983» a cura di Mariano Apa, Roma 1984.

AGAPITO MINIUCCHI

nato a Roccasinibalda (Rieti), vive e lavora a Ter-
ni e Todi.

- 1) Falath
1984 pietra acciaio inox
cm. 227x340x60
- 2) Thesan
1984 pietra e legno
cm. 480x248x37
- 3) Ituna
1984 basalto
cm. 60x174x135
- 4) Hant
1984 basalto
cm. 196x229x143
- 5) Savernas
1982 legno ferro
cm. 183x218x35

Foto: A. Miniucchi

*Bibl. «Miniucchi», catalogo mostra al Festival di
Spoleto, 1977/Charleston/South Carolina/U.S.A.*

SERGIO MONARI

nato a Bologna nel 1950, vive e lavora a Reggio
Emilia.

- 1) Soffiatore d'anime
1985 bronzo
- 2) Eroe interdetto
1984, bronzo
cm. h. 160
- 3) L'antidoto al tempo
1984 terracotta e marmo
cm.h. 90

- 4) L'oblio affligge la memoria
1984 bronzo
- 5) L'oblio
1984 bronzo

Bibl. «Ut sculptura» a cura di C. Polcina, testi di M. Vescovo, catalogo mostra presso galleria Polcina Arte Moderna, Roma, 1984.

ALESSANDRO PETROMILLI

vive e lavora a Urbino

- 1) Naufragio tra le colline
1983 bronzo
- 2) Pesce
1984 bronzo e marmo
- 3) Torre dei filosofi
1983 bronzo
- 4) Ratto d'Europa
1984 bronzo
- 5) Aquiloni
1983, bronzo

Foto: Petromilli

Bibl. «Unicorno», con scritti di M. Apa e F.C. Cristofoli, ed. Monti, Roma 1984 «Un pittore uno scultore», a cura di M. Apa, catalogo mostra presso galleria Monti, Macerata/Roma, 1985.

ARNALDO POMODORO

nato a Morciano di Romagna, nel '26 (Orciano di Pesaro). Vive e lavora tra Milano e New York.

- 1) Sfera grande
1966-'67 bronzo
0 cm. 360
- 2) Cono tronco
1972 bronzo e acciaio
h.m. 2,75 0 m. 3,60
lama: h.m. 6,20
- 3) Cippo I
1983-'84 bronzo
cm. 230x112x30
- 4) Colonna a grandi fogli
1972-'75 bronzo e acciaio
h.m. 13x2,20x2,20
- 5) Triade
1979 poliestere
h.m. 15x01,50

Foto: n° 1, Ugo Mulas, n° 2 G. Gorgoni, n° 3 st. Boschetti, n° 4, Antonia Mulas, n° 5 A. Bongiorno.
Bibl. «Libro per le sculture di Arnaldo Pomodoro» ed. Mazzotta, Milano 1974 «Arnaldo Pomodoro», catalogo a cura di I. Mussa, Firenze, ed. Fabbri, 1984.

CARLO RAMOUS

nato a Milano nel 1926, vive e lavora a Milano

- 1) Relé della città
1980 bozzetto in zinco
cm.h. 33,5x66
- 2) Prima e dopo la sera
1980 zinco
cm. h. 28x60
- 3) Contrappunto
1981 zinco
cm.h. 21x46,5
- 4) Lo schermo distratto
1981 zinco
cm.h. 30,7x41,4

Foto: C. Ramous

Bibl. «Ramous», a cura di G. Carandente, Milano Electa ed. 1974.

ASCANIO RENDA

vive e lavora a Roma.

- 1) Maria Cristina d'Austria
1982 cemento e gesso cm. 360x350x450
- 2) Ceci n'est pas une pipe
gesso, legno e pittura cm. 350x450x350
- 3) Stella e Sponda
1983
- 4) Palazzo D'Oria
1984 legno, gesso e uncinetto
cm. 360x250x250

Foto: Fiorelli, Roma.

Bibl. «Perché ti amo eternità» a cura di E. Cocucioni, New Art, 1984 «De Sculptura II», a cura di Filiberto Menna, 1984.

«Unicorno», scritti di M. Apa e F.C. Crispalti, gall. Monti, Roma '84.

FRANCESCO SOMAINI

nato a Lomazzo, Como, nel 1926, dove vive e lavora.

- 1) Anamorfosi Bargellini (Dettaglio)
1983-1984 matrici in marmo rosa-traccia in poliestere bianco
cm. 200x180

- 2) Anamorforesi Bargellini (dettaglio)
idm.
- 3) Sviluppo di un paesaggio antropomorfo
(traccia)
1979 poliestere bianco
cm. 71x600
- 4) Svolgimento dell'avvolto. Traccia tragica
1979 poliestere bianco
cm. 37x88x237
- 5) Antropoannonite
1979 marmo rosa
cm. traccia, 24x137x78

*Foto: n° 1-2-4 di F. Somaini, n° 3-5 di E. Cattaneo.
Bibl. «Somaini. Realizzazioni, progetti, utopie», Co-
mo/Bologna, 1984.*

GIUSEPPE SPAGNULO

nato a Grottaglia (Taranto), nel 1936, vive e lavora a Milano.

- 1) Turris
1982, terracotta
cm. 390x0 200.
- 2) Nero
1984 terracotta dipinta
cm. 220x100x100
- 3) L'albero degli impiccati
1985 cartone, terracotta, cera, sabbia, tempera
cm. 250x165x112
- 4) Colpito a morte
1985 terracotta dipinta
cm. 160x75x56
- 5) Le armi di Achille
1980 ferro, terracotta, carta, cera, sabbia.
cm. 210x152 carta
6x0 170 tondo
350x6 lancia
150x150x6 rilievo

*Foto: P. Mussat Sartor.
Bibl.: «Giuseppe Spagnulo», a cura di Fabrizio D'A-
mico, Gall. L'«Isola», Roma '84.*

VALERIANO TRUBBIANI

nato a Macerata nel 1937. Vive e lavora a Candia di Ancona.

- 1) Passero solitario
e stato di assedio
1972 acciaio e alluminio

*Foto: le n/ 1 e 5 sono di G. Berengo Gardin.
Bibl. «Trubbiani, 1980-1982. Mirabilia urbis: santi,
eroi, naviganti» a cura di Roberto Tassi. Bologna
1982.*

- 2) Le morte stagioni
Intervento sulla torre del Porcellino
per la manifestazione «Volterra '73»
1973, metalli resine, corde
- 3) Tarpate le ali
1974-'75 bronzo e acciaio
- 4) Civitas flammis combusta
1983 bronzo e rame
- 5) Insula silentis
1984 bronzo e rame

NANNI VALENTINI

nato a Sant'Angelo in Vado, Pesaro, nel 1932. Vive e lavora ad Arcore, Brianza.

- 1) Dalle zolle
1984 terracotta
- 2) Dalle Case
'83-'84
terracotta
- 3) Corpo
1983-'84
terracotta
- 4) Volto
1984 terracotta
- 5) Dai segni
1984-'85
terracotta

Bibl. «Nanni Valentini» cat. PAC, Milano 1984.

GIULIANO VANGI

nato a Barberino di Magello, nel 1931. Vive e lavora a Pesaro.

- 1) Donna seduta
1980 marmo bianco di Carrara e giallo
cm. 100x55x120
- 2) Donna seduta con mani in viso
1983 pietra vulcanica e pietra solare
cm. 80,5x36x48,5
- 3) Donna nuda che ride
1984 marmo bianco di Carrara, rosa del Portogallo e onice e oro.
- 4) Uomo con maschera (particolare)
1975 bronzo
cm. 170x58x50
- 5) Uomo che si volta (particolare)
1982 bronzo
cm. 169

Foto: G.C. D'Antuono

Bibl. «Vangi» catalogo antologica, Rimini 1979.

SERGIO ZANNI

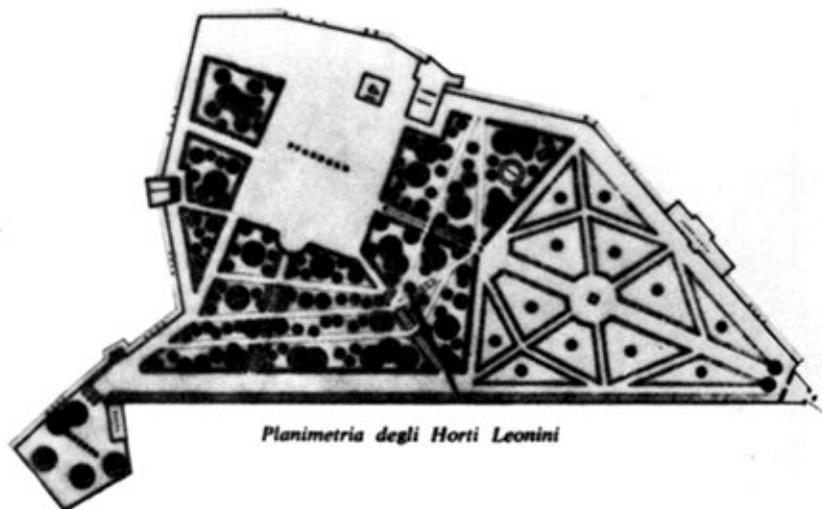
è nato a Ferrara nel 1942, dove vive e lavora.

- 1) Spaventapasseri innamorato
1984 terracotta
cm. 65x70x25
- 2) Senza titolo
1980
- 3) La Dea
1980 terracotta patinata
cm. 66x54x46
- 4) Donna che riposa
1980-'82
- 5) Il Toro
1984 terracotta

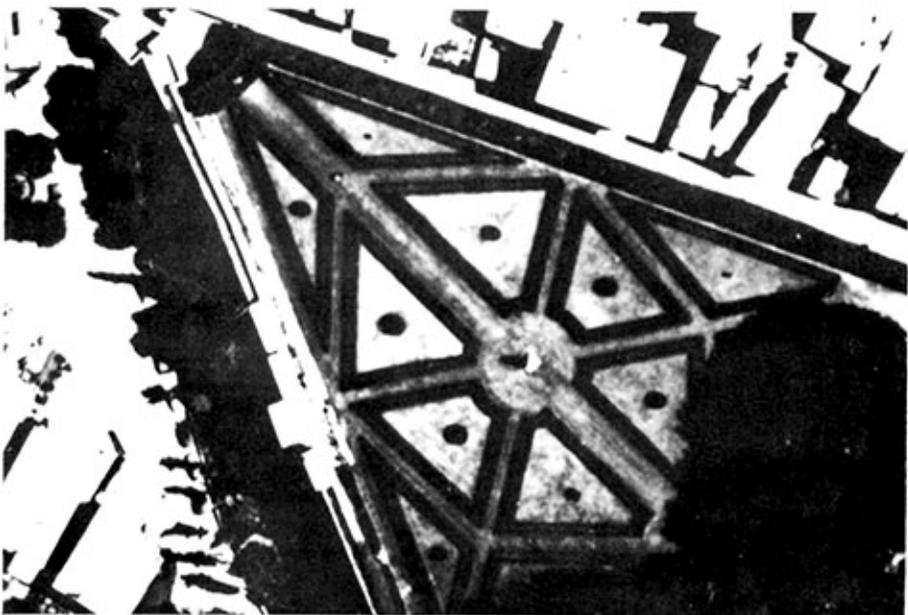
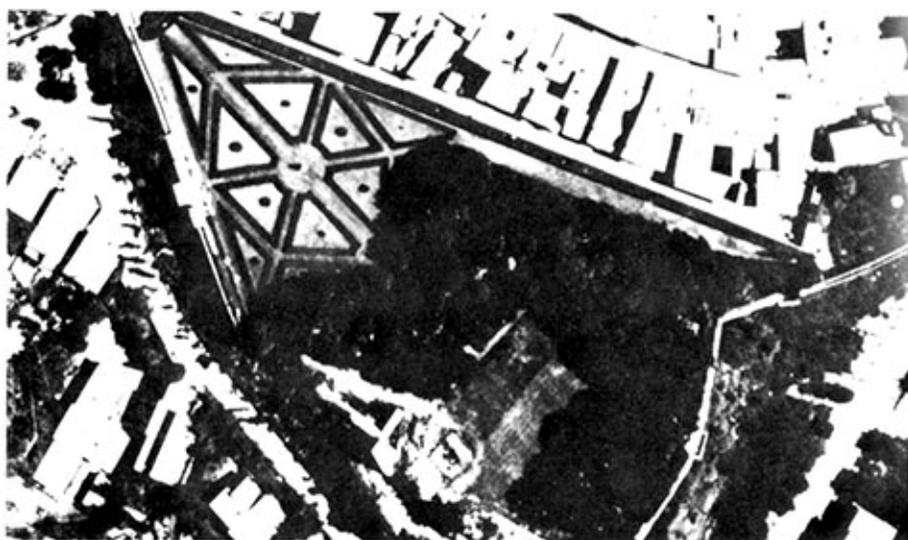
Foto: Zanni.

Bibl. «La persistenza del mito nella pittura e nella scultura degli anni ottanta», Valenza 1984, a cura di Marisa Vescovo e M.L. Caffarelli.

«L'anima della terra», personale di S. Zanni a Reggio Emilia, gen. '85, in catalogo testo di Vittorio Sgarbi



Planimetria degli Horti Leonini



S. Quirico D'Orcia pianta degli orti.

S. Quirico D'Orcia, veduta aerea dei giardini.

S. Quirico D'Orcia, veduta aerea ravvicinata dei giardini att. Chigi.

Mariano Apa svolge ricerche nell'ambito della cultura artistica e scientifica del Rinascimento e della situazione artistico-culturale contemporanea.

Insegna storia dell'arte presso l'Accademia di Belle Arti di Urbino, presso l'Ist. di storia dell'arte dell'Università di Firenze, ha svolto per il c.a. Accademico, un seminario per laureandi e perfezionandi, sul tema: "Processi ideativi e nascita di poetiche figurative" che sarà oggetto di una prossima pubblicazione.

Nell'84 ha fatto parte della commissione internazionale della Biennale Arti Visive di Venezia.

Ha curato numerose pubblicazioni su autori moderni e contemporanei, tra i quali Piero della Francesca, Bronzino, Pontorno, De Chirico, Morandi, Licini, partecipando a numerosi convegni internazionali di studi, presso università e città di Urbino, Roma, Firenze, Anghiari, Sansepolcro. Collabora a numerosi quotidiani e riviste specializzate di arte contemporanea.

Tra le mostre curate, dedicate soltanto alla scultura, si segnalano: "Colomba variazioni in scultura su un tema iconografico", "Shop-art", Milano, '84; "Figure dell'esistente. Giovani presenze nella scultura italiana", G. Giuliano, Pisa, Genova, Marina di Carrara, '84; "Codre", gall. "L'Isola", Roma, '85. "Scultura. Artisti stranieri operanti in Italia", Carmignano, Firenze; '85.

Tra le mostre di rassegna d'arte, con presenza di scultori, si segnalano: "Arte in Accademia", numero sp.le di "Carrara Marmi"; Carrara '83. "Arte Moderna e Contemporanea. Saggi e interventi critici", ed. Bazin, Roma, '83. "Le forme dello spazio", Ferrara, Palazzo Massari, '84; "Il luogo dello spazio", Università di Siena, Chiesa di S. Mustiola, Siena, '84. "Unicorno", gall. Monti, Roma-Macerata, '84-'85. "Microcosmo/Macrocosmo. Itinerari di pratiche artistiche", Urbino, Palazzo Ducale, '84. "Tra Rokitansky e Mach, analogie con il Sezessionsstil" in A.V. "Le arti a Vienna", Biennale/Mazzotta ed. '84. "The Question: un continuo interrogarsi" in A.V. "Dante Gabriel Rossetti", Mazzotta ed. '84. "L'Arte del Vedere, i linguaggi dell'arte a confronto", Albano L. Roma, '84; "Piero della Francesca. L'opera interpretata". Arezzo, Monterchi, Sansepolcro '85. "I giardini della solitudine. La felicità dell'arte", Fabriano/Bologna '85.

Questo volume è stato stampato
nella tipografia
ARTI GRAFICHE
di TORREGIANI e FREZZOTTI
in Albano Laziale (Roma)
nel mese di maggio 1985

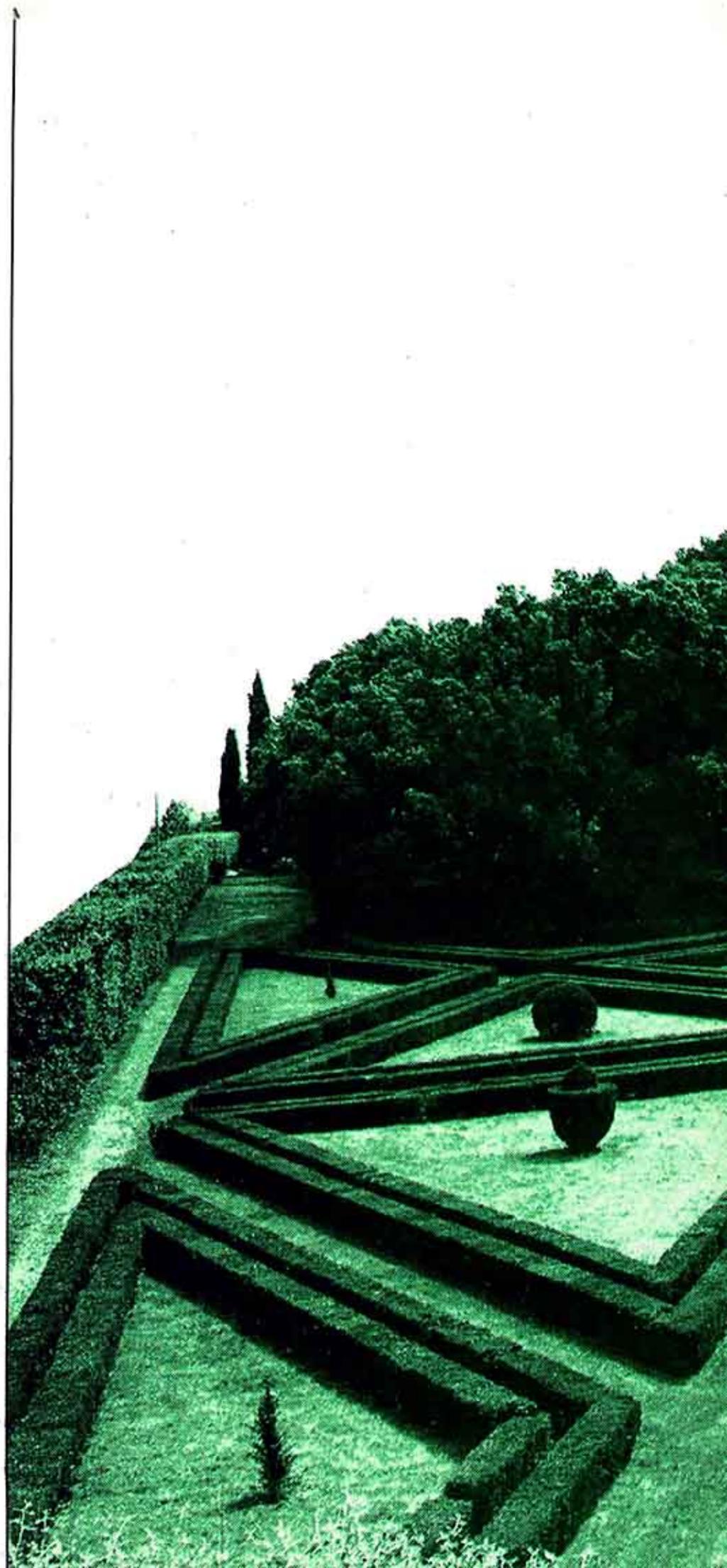
BIBLIOTECA COMUNALE

S. Quirico d' Orcia (Si)

29 SET. 2004

N. 8260/3

D' INGRESSO



San Quirico d'Orcia