

FORME NEL VERDE

DODICI SCULTORI FRA NATURA E GEOMETRIA



MAZZOTTA

Forme nel verde
Dodici scultori fra natura e geometria
San Quirico d'Orcia, Horti Leonini
21 giugno - 20 luglio 1986

Comune di San Quirico d'Orcia

in collaborazione con la Cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea -
Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti, dell'Università di Siena

Comitato promotore

Mario Guidotti - Presidente

Danilo Maramai - Sindaco di San. Quirico d'Orcia

Franco Bardi - Assessore alla Cultura del Comune di San Quirico d'Orcia

Piergiorgio Balocchi

Mauro Berrettini

Giacomo Di Iasio

Adolfo Innocenti

Duccio Papini

Marco Peschi

Fiorenzo Sodi

Orfeo Sorbellini

Organizzazione della mostra

Coordinamento critico: Enrico Crispolti

Segreteria: Duccio Papini

Ufficio stampa: Giacomo Di Iasio

Fotografia per la copertina: Fiorenzo Sodi

Allestimento: Adolfo Innocenti

Montaggio: Gino Bardi, Mauro Generali, Sergio Maccari, Lorenzo Pecci, Mauro Pii,

Giuseppe Terzuoli, Mauro Volpi

Organizzazione trasporti: Ivo Bonari

Organizzazione generale: Antonio Di Carlo, Lido Garosi, Carlo Ravagni, Sergio Saletti,
Umberto Sciabà

Si ringraziano: Patrizia Benetti, Idria Buoni, Franco Camarlinghi, Gianni
Resti, Luciano Zamperini

e inoltre, per la cortese collaborazione: la Coop. di Lavoro "Unità"
di San Quirico d'Orcia, l'Albergo "La Posta" di Bagno Vignoni,
l'Albergo "Le Terme" di Bagno Vignoni, il Motel "Patrizia"
di San Quirico d'Orcia, il Ristorante "Vecchio Forno"
di San Quirico d'Orcia,
l'INA Assitalia Agenzia di Chianciano Terme, l'Associazione Intercomunale
Area Senese n. 30.

Con il contributo dell'Assessorato alla Cultura della Regione Toscana,
dell'Assessorato alla Cultura dell'Amministrazione Provinciale di Siena,
del Monte dei Paschi di Siena e della Banca Toscana di Firenze

FORME NEL VERDE

Dodici scultori fra natura e geometria

a cura di Enrico Crispolti

Realizzazione del catalogo

Redazione: A&P Editing

Copertina: G&R Associati

Composizione: Lineacomp, Milano

Fotolito: Uniongrafica, S. Martino (VR)

Stampa: Arti grafiche Leva A&G, Sesto S. Giovanni (MI)

Carta: Garda Matt Brillante delle Cartiere del Garda

Schede critiche e bio-bibliografiche

di Susanna Bruni, Angela Ceccarelli, Rita Petti,

Cristina Piersimoni, Donatella Tognaccini, Ilaria Vanni

Sommario

- Presentazioni
- 7 *Danilo Maramai*
- 9 *Mario Guidotti*

- 11 Considerazioni sui destini attuali della scultura
di Enrico Crispolti

- 23 Forme nel verde
- 25 Carlo Birotti
- 29 Santo Ciconte
- 33 Maria Dompé
- 37 Anselmo Giardini
- 41 Valeria Giovagnoli Scotti
- 45 Biagio Jadarola
- 49 Pasquale Liberatore
- 53 Giuseppe Pulvirenti
- 57 Caroline Ramersdorfer
- 61 Natale Rocco
- 65 Luigi Vollaro
- 69 Alberto Zanazzo

- 75 Notizie bio-bibliografiche
- 79 Elenco delle opere

La sedicesima edizione di "Forme nel verde" presenta nuovamente una mostra a più voci. Questa volta, dodici artisti con tre opere ciascuno. Complessivamente trentasei opere, che vanno a collocarsi per un mese, dal 21 giugno al 20 luglio, nella magnifica cornice del parco pubblico cinquecentesco Horti Leonini.

Come è consuetudine, il Comitato organizzatore, presieduto dal Dr. Mario Guidotti, individua ogni anno un critico d'arte al quale affidare la cura della mostra. La sedicesima edizione è stata affidata al Prof. Enrico Crispolti, il quale ci ha proposto dodici giovani artisti, offrendoci quindi una panoramica pressoché completa delle tendenze artistiche dei giovani nella scultura attuale.

Nel rivolgere un sincero saluto, quale rappresentante di tutta la popolazione di San Quirico d'Orcia, a tutti gli artisti e a tutti coloro che hanno collaborato per la buona riuscita della rassegna, auspico che la manifestazione di "Forme nel verde" venga considerata sempre più una tappa fondamentale per l'incontro dell'arte contemporanea con l'arte del passato.

Danilo Maramai
Sindaco di San Quirico d'Orcia

Passato il giro di boa del terzo lustro, "Forme nel verde" vive la sua sedicesima edizione con una mostra ancora una volta decisamente caratterizzata. La caratterizzazione, del resto, è la nostra prerogativa. Pur fedeli all'idea ispiratrice che nel lontano 1970 mi "fulminò" dopo una sosta negli Horti Leonini, allora Villa Chigi, e cioè al ragionato inserimento di sculture, quasi sempre o in gran parte informali, in un classico e razionalistico giardino all'italiana, abbiamo sempre cercato di dare, a questa idea, ogni anno, una versione diversa. E così (non crediamo di essere immodesti) abbiamo fatto (o seguito) la "storia" di questa nostra concezione, di questa estetica, che unisce l'arte più plastica e concreta (forme, volumi, la scultura, cioè) alla natura più... naturale (fatta cioè di verde di foglie e di fili d'erba) e alla geometria più semplice e "istituzionale" (i triangoli, i quadrati delle aiuole).

In questo contesto, ormai così precisato e ormai così privilegiatamente sanquirichese, inseriamo nel 1986 un gruppo di scultori indicatici dall'amico Enrico Crispolti, critico e cattedratico che in questo periodo esercita il suo magistero a Siena, quindi nella nostra terra, nella nostra Università, nella nostra civiltà, ma che al tempo stesso opera culturalmente in tutta Italia con particolare sensibilità per i nuovi fermenti, i nuovi verbi del mondo dell'arte. Egli, nel saggio che segue, indicherà i segni di distinzione di ciascuno degli artisti che espongono. Da parte nostra rileviamo la nostra particolare opzione: una scultura in avanscoperta, non banalmente sperimentale né corvivamente avanguardistica, ma decisamente nuova e lontana da stereotipi comuni, e un gruppo omogeneo nella diversità e, quest'anno, anagraficamente giovane. Non esordienti, ma giovani e vitali; una ventata fresca fra i vecchi lecci e gli antichi alberi degli Horti Leonini. Forme "nuove" nel verde.

Mario Guidotti

Considerazioni sui destini attuali della scultura

Enrico Crispolti



Carlo Birotti, *Frammenti*, 1984-85.

1. È evidente che, in particolare lungo questa prima metà degli anni Ottanta, si sia registrato, parallelamente ad un ritorno alla pittura, un altrettanto ritorno alla scultura, forse in certa misura da quello indotto. Il che vuol dire sostanziale restituzione della centralità tradizionale del fatto plastico, non solo come massa, ma spesso anche come figura. Di fatto ciò ha segnato la rimozione di quelle "nuove dimensioni della scultura", che, proprio parallelamente a "nuove dimensioni della pittura", un attento registratore della nuova fenomenologia artistica come Udo Kultermann aveva potuto registrare nel 1967, e proprio relativamente ad una vicenda di radicale rinnovamento dei modi possibili del far scultura, nelle articolazioni strutturali e nelle disposizioni spaziali, nei luoghi, altrettanto che nelle materie, spesso infatti nuovissime, spesso persino effimere.

Ripercorrere oggi l'apparato iconografico di quel volume di Kultermann significa in certo modo piombare improvvisamente in una sorta di situazioni di una precoce archeologia della modernità. Cioè paradossalmente in questo caso vedere la modernizzazione più spinta del fatto plastico (con tutto ciò che questa poteva rappresentare, non soltanto quanto a nuove provocazioni e annessioni di sensibilità, ma anche quanto a nuove intercettazioni ed espansioni operative nello spazio sociale e urbano) come qualcosa di obsoleto, di irrimediabilmente passato, propria di un tempo trascorso e lontano; vederla magari quasi come un paradiso perduto, non soltanto di possibilità immaginative e operative, e di ricorso materilogico liberamente svariato, e quasi sempre impreveduto; ma anche come un territorio di ormai proibite felicità e fiducie, una lontana e improponibile e comunque ormai del tutto irripulibile area di vitalistico ottimismo d'espansione creativa.

Certamente si è voltata pagina, e il recente ritorno della figlia prodiga ha segnato sostanziali rinunce a favore di sostanziali restituzioni di centralità ai sensi, modi, significati, e persino ruoli tradizionali della scultura, cancellando in certo modo le scorrerie spaziali e materilogiche e strutturali degli anni Sessanta, e ristabilendo un ponte diretto che dalla fenomenologia

della scultura informale risale persino a quei territori di una tradizione umanistica della scultura moderna di ceppo addirittura rodiniano e di ampia fortuna in particolare fra le due guerre, non soltanto in Europa. Questa nuova situazione è accettabile e proficua, come sostanzialmente è sempre in fondo la storia, se, pur nel corrompimento di precedenti valori, costituisce comunque un vissuto diverso, che, ad onta di ogni ritorno, è pur sempre un ulteriore modo di consistere e spendere i propri giorni nella definizione di un'identità che certo non può in ogni modo essere mutuata. È accettabile e proficua, voglio dire, nella misura in cui si abbia la consapevolezza della libertà ulteriore che una rottura di schemi di progressività modernistica in realtà comporta (che è poi il senso di quello che chiamiamo "postmoderno", quando non lo si voglia ridurre a fenomeni puramente pellicolari, di effimera moda). Se il ritorno della figlia prodiga è insomma libertà nuova anche di fronte a quelli che erano apparsi obblighi imprescindibili di prodigalità.

In apparenza, paradossalmente, infatti il ritorno è accettabile, e può risultare proficuo (giacché comunque una nuova stagione della scultura è in atto), se non si tratta meramente di restituzioni revivalistiche, ma di riscoperta di una più ampia e complessa realtà di spettro problematico della tradizione specifica al "mezzo" che si pratica. La scultura, dunque: non intesa soltanto quale possibile "mezzo" spinto repentinamente, come allora accade, per molteplici ragioni, alla sua radicale modernizzazione (oggi appunto, invece, si direbbe, nei fatti e negli interessi giovanili consumata e trascorsa), ma capace di recuperare, cioè rimeditare, tutte le possibilità espresse anche al di fuori di una linea storica predominante di carattere modernistico, e tecnologicamente implicato.

In questo senso si sarebbe acquisita appunto anche una nuova libertà: quella di non essere necessariamente (forzosamente) e soltanto modernistici. Il che può significare anche un grado ulteriore di possibilità e di disinvoltura nell'approssimazione ad una condizione di raggiunta identità, la cui urgenza esistenziale determina le basiche pulsioni del fare arte (l'artista essendo esistenzialmente privilegiato nel senso di porre appunto l'urgenza di una propria identità come ragione fondamentale del proprio operare, e potendo in effetti in tale operare, ove ne sia capace, pienamente realizzarla).

Il discrimine insomma sarà ora nel grado di intelligenza comunque innovativa del dialogo a tutto campo (senza cioè più, necessariamente, pregiudizi e preclusioni) con la tradizione specifica del proprio "mezzo" (qui appunto la scultura), rispetto ad una consapevolezza che è anche certo, ove occorra (secondo le individuali necessità di propria identificazione), quella di dialogare con la stessa tradizione modernistica. Il che potrebbe anche voler dire la capacità comunque di addurre proposizioni che si innestino, con la più ampia libertà, nel vivo del grande patrimonio della tradizione di scultura moderna, in tutta la ricchezza delle sue articolazioni di posizioni e della sua dialettica di propositi e di interessi (anche relativamente al grande tema dei rapporti con l'architettura e lo spazio ambientale). Vi si innestino stabilendo



Carlo Birotti, *Sarcofago*, 1984-85.

Santo Ciconte, *Panni*, 1980.





Santo Ciconte, *Tracce*, 1982.

Maria Dompé, *Cornuto*, 1981.



dunque tramandi e continuità, ma non di ordine ripetitivo, bensì di sviluppo innovativo, cioè sostanzialmente di creativo sviluppo.

Se mai resterà da notare, nella situazione odierna, che comunque, ripeto, è una situazione nuova e ulteriore, della ricerca plastica, nella rimozione di fiducie modernistiche, anche una certa perdita delle agevolanti certezze di una idealità comune, come teleologia del fare. Spezzandosi le grandi attrazioni, gli orizzonti si sono fatti ora piuttosto frammentari e in certo modo circoscritti. Ad una situazione tendente a manifestare, anche drammaticamente, anche criticamente (come è pure accaduto), un destino in qualche modo univoco dell'uomo e della società (e dell'uomo nella società) nel suo possibile futuro di modernità, vissuto partecipando all'estremo anche alla dimensione più incalzante dell'effimero quanto del coinvolgimento (a favore del circuito e del cortocircuito comunicativo rispetto alla distaccata certezza dell'opera), sembra infatti essere subentrata una situazione di frammentarietà, di episodicità, un caleidoscopio di singoli destini, nel circoscritto di prospettive soprattutto personali, ansiosamente alla ricerca, non soltanto di quell'identità personale che è indispensabile traguardo del fare, oggi come ieri, sempre, ma di un orientamento possibile stesso del fare: forse più interrogazioni che affermazioni, forse attestazioni più di smarrimento, per provvisorio che sia, che di orientamento verso un traguardo, venendone finora. E, se poi questo in qualche modo lo si intraveda, difficilmente lo si riscontra come collettivo, come specchio cioè di una società costituita nei suoi riscontri, e invece risolta piuttosto singolare, frammentario infine, circoscritto, come chiuso ad un più ampio respiro di rapporti e di sensi, e forse di vedute.

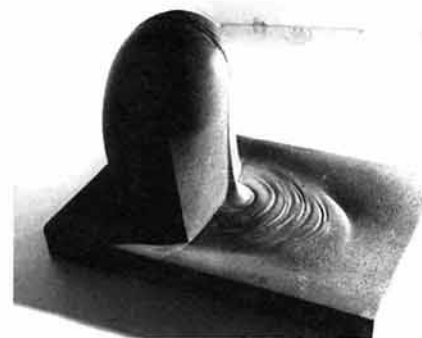
È il tempo del grande smarrimento, il nostro, forse, e la ultima generazione, nella sua stessa libertà, e proprio di fronte a questa stessa libertà, ne è testimone, comunque. Rimosse le grandi attrazioni (della modernità, della tecnologia come progresso, della socialità come fine), rimane lo smarrimento di fronte all'assenza di queste, non sempre altrettanto agevolmente colmabile con la misura di una mitopoiesi unicamente individuale e personale, che è il terreno sul quale si colgono sostanzialmente impegnate le proposizioni attuali, senza riscontri collettivi più ampi. Un vagare dunque con il carico delle proprie certezze (e incertezze) alla ricerca di una identità che non va tuttavia oltre il personale, il particolare. Ed è bene che così sia, purché infine entro il particolare affiori l'attrazione verso qualcosa che restituisca il senso di un dialogo più ampio, di una possibilità di riscontro meno soffocata e soffocante. Purché affiori insomma entro l'individuazione singolare, rispondente alle singole imprescindibili identità, il lume di qualcosa che riesca ad orientarle verso nodi di proposizione capaci di rappresentare, non solo nel frammento, la consapevolezza e le aspirazioni aggreganti del tempo, anche del nostro tempo di smarrimenti ed incubi. Se è ancora destino che aspirazioni comuni, pure attraverso l'individualità giustamente imperante, si manifestino. Il che forse occorre non rinunciare ad auspicare.

2. Quali le caratteristiche ricorrenti di questo ritorno alla scultura in molti aspetti della sua specificità tradizionale? Un ritorno all'uso di materiali appunto tipicamente tradizionali per la scultura, anzitutto, il marmo, in particolare, e un ampio repertorio anche prezioso di pietre; e tuttavia anche materiali poveri, eppure di ricca e non meno antica tradizione, come la terracotta. Un ritorno ulteriore alla manualità, quale possibilità di scrittura plastica immediata e corsiva, al massimo insomma flessibile, e non tanto perché appunto elementare e povera, quanto perché appunto immediata, cioè contraria in particolare ad una meccanicità del processo e del prodotto, che era stato un aspetto dell'infatuazione tecnologica. Del resto, tuttavia, la manualità non è di per sé necessariamente soltanto tecnica povera, ma può significare persino prestigio virtuoso nella ricerca di una durevolezza dell'oggetto prodotto (che è oggi naturalmente appunto ritornante in quanto tale). In realtà la manualità non è comunque un fatto nuovo rispetto ai modi operativi tipici alle proposizioni plastiche degli anni Sessanta-Settanta (dall'"arte povera" alla proiezione in un'attività estetica nello spazio sociale). Se mai oggi si risolve maggiormente a favore della costruzione dell'oggetto plastico, anziché di segni e attestazioni più effimere.

Il frequente ritorno all'immagine, alla figura umana, sul ceppo di quella tradizione umanistica che ho prima ricordato, e con un'insistenza che significa certamente, ove si manifesti, restituzione di centralità alla figura umana, è un altro aspetto ritornante. Un ritorno, in parte con quello all'immagine umana intrecciato, è alla latitudine del mito, inteso questo in termini colti, cioè in una rilettura di antiche narrazioni mitiche. La figurazione sfugge infatti oggi, generalmente, l'ambito del quotidiano, per misurarsi con un tempo che è soprattutto invece appunto verticalmente mitico, piuttosto che orizzontalmente storico: quasi a voler riprovare a percorrere umanisticamente la riproposta centralità antropologica in termini appunto mitici, di distrazione dunque dal contingente temporale, dal presente insomma, a favore di un tempo e di uno spazio lontani, sostanzialmente immaginari e metaforici (o che comunque il quotidiano stesso ripropongano in qualche modo a quella distanza). Giacché spesso il ricorso al mito è in fondo soltanto pretestualità narrativa, piuttosto che fiducia se non credenza reale, o enunciazione analitica d'un sondaggio psichico profondo nel territorio remoto degli archetipi. Quando, beninteso, la figura non pretenda direttamente restituzioni storiche, trascorse, allora in un dialogo anacronistico le cui vedute appaiono tuttavia sempre assai limitate e scarsamente convincenti. Ma si verifica, altrimenti, anche una riscoperta antropologica primaria, più estesa, non circoscritta cioè ad ambiti di iconografia umana. E non è soltanto la ricerca di radici, ma anche di una dimensione quasi eroica del tempo e dei comportamenti, sempre contrapponendosi al quotidiano, in un passato indefinito, ma la cui densità basica di sentimenti, emozioni ed umori rappresenti un lido di rassicurante approdo. Al di là del dialogo con la storia, si scopre allora un'antropologia elementare riscontrata nell'ambiente, negli oggetti, e nel campo dell'agire umano, prima che sulla figura stessa dell'uomo, qui non così importante.



Maria Dompé, *La grande bocca della lotta*, 1983.



Anselmo Giardini, *Fonte*, 1979.

Anselmo Giardini, *Il pane*, 1977.





Valeria Giovagnoli Scotti, *Immagine*, 1985.

Ma entro i diversi ritorni sussistono appunto anche delle chiare permanenze nel far scultura attuale rispetto al suo più recente passato. Come quella di un'articolazione spaziale indubbiamente più disinvolta che percorre la strutturazione dell'evento plastico riemergente come tale. Una possibilità dunque di concepire tale strutturazione in dialettica spaziale di una disinvoltura tradizionalmente insospettabile, e aperta a possibili rapporti ambientali. E una permanenza fondamentale è certo la tensione alla pratica dello spazio urbano, cioè l'intenzione di costituire il fatto plastico non solo in termini di una collocazione urbana, segno nuovo in un contesto di segni dato, ma anche in termini di una praticabilità della sua effettiva fisica articolazione, così da essere momento comunque socializzante, oltre che socializzato. E ciò accade certamente perché vi è stato chi durante gli anni Settanta ha portato avanti (da Somaini a Pietro Cascella, da Staccioli a Giò Pomodoro, in particolare) una problematica della presenza urbana e della fruibilità sociale della scultura, in modi che si sono rivelati anche di istintiva consapevolezza della corposità tradizionale dell'evento plastico. Segno sì, infatti, fra i segni dati, ma non necessariamente per questo effimero, né nelle strutture, né nella materia, quanto affidato appunto ad un destino di permanenza nel collettivo anche architettonicamente avvertito. E in questo senso un grande discorso tipico della scultura particolarmente negli anni Settanta continua e si rinnova oggi (e se non altro può provarlo, a poca distanza da San Quirico, il grosso evento architettonico-plastico che si sta realizzando a Tuoro, sulle rive del Trasimeno).

Valeria Giovagnoli Scotti, *Primo stomaco*, 1985.



3. Dodici giovani scultori, quest'anno a San Quirico. Cioè un'antologia breve ma articolata della più giovane, nuova, scultura italiana. Perché? Anzitutto certo giacché credo necessario prendere atto finalmente dell'esistenza anche di questa nuovissima generazione nell'ambito appunto del dibattito attuale della scultura; di una generazione intimamente implicata nei destini attuali di questa. Ma appunto un'antologia e non un repertorio, che potrà tentarsi poi, e certamente più esteso, nel succedersi continuo di nuovi incontri e nuove emergenze e segnalazioni. Ma intanto può valere la pena, mettendo a fuoco il lavoro di nomi nuovi (alcuni già comunque piuttosto noti), e in qualche caso nuovissimi, di aprire un'ipotesi di verifica degli umori e degli stessi modi operativi dei giovani e più giovani che si trovano a gestire la propria identità entro questo generale ritorno alla scultura. E naturalmente senza voler con ciò feticizzare una generazione, ma soltanto per dare a questa lo spazio di confronto e di dibattito che la raggiunta maturità del lavoro in corso merita, lo spazio appunto per una prima ipotesi di verifica, specificamente relativa appunto alla scultura. Verifica che è subito intanto, attraverso la configurazione delle singole personalità, quella assai indicativa dei nodi di interessi comuni. E questi li possiamo analizzare almeno secondo due fondamentali indici: uno tematico-immaginario, e uno materologico-operativo. Sotto il profilo tematico-immaginario anzitutto un cospicuo nodo di inte-

ressi è verso una dimensione di immaginario organicistico, che è quello, diversamente ma consenzientemente in fondo, praticato da Anselmo Giardini e da Carlo Birotti, in terracotta. Il primo preso da un'organicità, esplicitamente corporea, ove si motiva nella dimensione di una memoria antropologica che da molto privata, persino domestica, si allarga ad un simbolismo vitalistico primario, d'una realtà esistenziale basica, e quindi in certo modo perenne, nei tempi e luoghi d'una remota natura romagnola. Attento Giardini fin dalle sue origini di scultore, all'inizio degli anni Settanta, alla possibilità di disporre in una spazialità urbana questi suoi monumenti di profonda capacità memoriale umana. Mentre per Birotti, pur senza con ciò negare una fisicità corposa che anzi vi si esalta, la scultura nasce come teatro d'una organicità che non si è invece ancora manifestata in corpo, che è forza espansiva embrionale, colta ed offerta nella sua presenza, nelle sue tracce e impronte, issata su oggetti che ne accentuino l'evidenza. In un senso antico del manufatto, da figulino parente di etruschi plasticatori; e con un istinto plastico esuberante, che dà corposità concreta, fisica ponderalità ad ogni elemento, sia appunto questo la semanticamente preponderante entità organica embrionale, o siano gli accenni oggettuali e strutturali che ne supportano l'esibizione.

Pur assai diversamente fra loro Rocco e Vollaro costruiscono, con la terracotta, esili simulacri memoriali come segni nello spazio. Rocco li articola spericolatamente quasi aquiloni, con la disinvoltura di un immaginario che ha acquisito lo spettacolo di festosità paesane (potentine), ove ogni elemento vibra di una funzionalità fantastica quasi animistica, in un continuo ammiccamento di forme e di segni in terracotta o altri materiali, innestandoli su sottili strutture metalliche. Vollaro, che ha usato la terracotta come foglio per una scrittura fitta di tracce allusive a più livelli di ricordi ambientali e di proiezioni fantastiche, ora costruisce irsuti totem fallici, con una declinazione nuova di ironia, che certo è anche relativa a quel patrimonio di simbologie primarie erotiche in quanto vitalistiche che è proprio della tradizione figulina campana più antica e popolare.

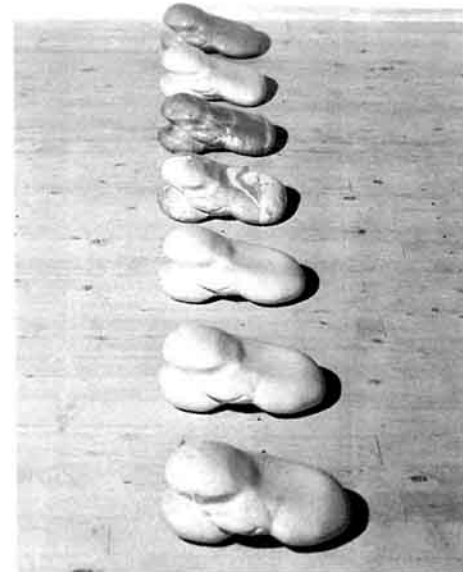
Segni esili e singoli, comunque quelli allestiti nello spazio da Natale Rocco e da Luigi Vollaro, mentre più corposi invece, e serialmente disposti, sono i segni-forma che propone Alberto Zanazzo, su un tutt'altro versante di mentalità operativa, ove cioè il referente non è tanto antropologico, ma se mai topologico, nel senso cioè di motivare l'allestimento di una mobile strutturazione d'una possibile elementare proposizione comunicativa. Quasi insomma a stabilire il senso di nessi primari d'un possibile discorso. E tuttavia, benché dunque attraverso un transito indubbiamente concettuale, con una fisicità di riscontri nella consistenza di tali elementi che in quanto segni-forma ordiscono quell'ipotesi di discorso elementare.

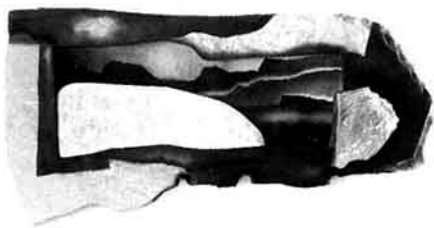
Nel nostro indice tematico-immaginario incontriamo altre strutturazioni nello spazio, ma articolate secondo una distensione quasi araldica di elementi, nelle costruzioni in legno di Giuseppe Pulvirenti, che aprono una stagione ulteriore nel suo lavoro dopo le più esili, ma calibratissime, orditure metalliche, quasi disegnate. Non sono strutture astratte, come neppure



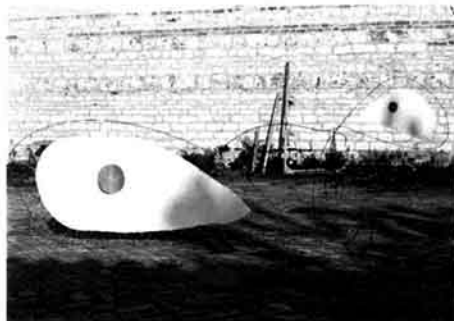
Biagio Jadarola, *Sfuggente*, 1986.

Pasquale Liberatore, *Semi*, 1980.





Pasquale Liberatore, *Androne*, 1985.



Natale Rocco, *Forma mobile*, 1981.

Natale Rocco, *Paesaggio in terracotta*, 1982.



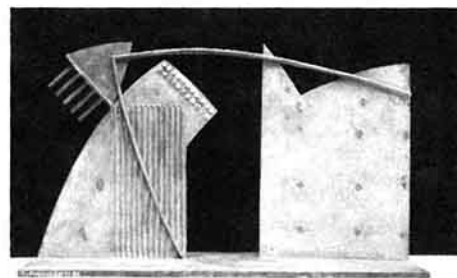
prima lo erano, giacché pur nella loro rigorosa non-figuratività si caricano di sintetiche capacità allusive, e creano un'organizzazione complessa d'immagine oggettuale.

Un particolare e consistente nodo tematico-immaginario ben presente nell'antologia qui proposta è poi certamente rappresentato dall'immaginario primordiale frequentato, pur in termini di opzioni fra loro assai diverse, da Maria Dompé, da Pasquale Liberatore, e da Caroline Ramersdorfer. La prima, lavorando la pietra e i marmi con spregiudicata attenzione alla preziosità stessa dei loro rapporti, e del rapporto con inserti di metallo, intuisce un orizzonte formale di forti risposdenze strutturali nella prospettiva di un'articolazione spaziale dell'evento plastico: attenta insomma ad una primordialità quale suggestione di forme e di potenti materie, ad un arcaismo anche prezioso. Al contrario nel lavoro di Liberatore percepisci subito una primordialità ancorata ad una reale memoria antropologica, intensamente vissuta, ed evocata in fantasie che trascorrono dalla costruzione oggettuale (come ne ha proposte negli anni scorsi), alla individuazione (più recente) di tracce e di prefigurazioni (anche umanoidi) in un contesto emotivo di sentimenti forti, arcaici, evocati nella loro stessa fascinosa misteriosità. Mentre la primordialità alla quale accede la Ramersdorfer è soprattutto direi invece psichica, nel senso cioè di un rapito riscontro fra situazioni, fra loro assai diverse, ove il rapporto con l'accento oggettuale elementare, e la materia primaria medesima (anche proprio il nucleo elementare di materia-natura), si caricano di arcane risonanze, in profondità di rimando panico e cosmico, in una remota traccia romantica. Sia la Dompé che Liberatore e che la Ramersdorfer lavorano tuttavia in una dimensione di primordiale in qualche modo consapevole, costituito cioè in latitudine poetica di un immaginario in qualche modo "colto", piuttosto che in termini puramente istintuali di rapporto materico elementare.

Una sorta di primordialità, morbida tuttavia, è indubbiamente anche nelle proposizioni di labirintica costruzione spaziale allestite nelle sue architetture plastiche virtuali, in terracotta, da Biagio Jadarola. Il quale immagina spazi accoglienti per un'esplorazione emotiva, spazi che nel piccolo dell'oggetto plastico figurano appunto possibilità di una sorta di architettura fantastica. E li costruisce in una corsività della manipolazione plastica nel vivo di una tradizione figulina campana rivissuta nei suoi aspetti più elementari e popolari, secondo del resto un'esperienza culturale di rilettura di "tecniche povere" propria di situazioni meridionali del radicalismo architettonico dei primi anni Settanta, dal quale Jadarola culturalmente e come prime esperienze proviene.

Un nodo di riproposizione della figura umana quale luogo tipico dell'immaginario plastico sembra essere rappresentato qui soltanto dal lavoro di Valeria Giovagnoli Scotti, le cui proposizioni sono caratterizzate da un'istintiva tragicità, ove la presenza umana si carica di tutto il peso della sua condizione d'esistenza, in un plasticismo sommoto quasi espressionista, che abborda la "figura" in deformazioni e frammentazioni, e che la colloca in una precarietà inquietante da condizione limite.

In certo modo al nodo della figurazione umana può approssimarsi quello rappresentato dalla considerazione oggettuale, come la opera l'immaginazione di Santo Ciconte, il quale tuttavia mira ad una definizione di stretta e distaccata oggettività, nel senso che il rilevamento oggettuale acquista una sua magicità per via di spaesamento e in certo modo di fissazione plastica, nel marmo o nel legno, proprio attraverso l'esaltazione puntuale della cosalità testuale, in tutte le sue aggettivazioni stesse di particolari. La fantasia di Ciconte corre su queste stupefazioni di presenza, su queste risultanze enigmatiche, che l'evidenza stessa, appunto così densamente ricantata tuttavia per tale, può giungere a provocare.



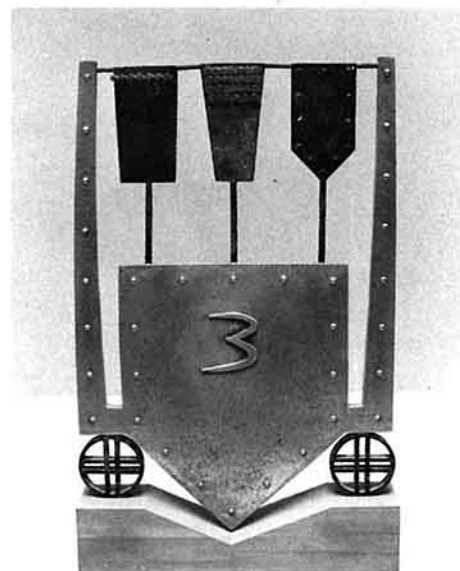
Giuseppe Pulvirenti, *Scultura*, 1985.

4. Naturalmente ho già accennato all'aspetto delle molteplici scelte materologiche operate dai dodici giovani scultori, e dunque in qualche modo già indicate le varietà offerte sotto il profilo dell'altro indice qui proposto, quello appunto materologico-operativo. Ma può valer la pena soffermarsi, per ulteriormente caratterizzarlo, non soltanto appunto sull'aspetto meramente materologico, ma sulla più complessa connessione della materia prescelta nel processo operativo messo in atto da ciascuno dei dodici scultori.

Eccone dunque le risultanze più evidenti. Anzitutto il ritorno alla terracotta, o meglio un più ampio e articolato, e consistente, ricorso alla terracotta quale mezzo del fare scultura è ben evidente nell'antologia qui proposta. La praticano infatti Giardini, Birotti, Jadarola, Vollaro, Rocco e Zanazzo; esattamente metà degli scultori presenti. Ma certo non tanto per una scelta di economicità, come un tempo il gesso fintantoché non fosse possibile il bronzo o il marmo. In realtà è l'impiego di una materia estremamente suggestiva, sia nella sua possibile corsività, sia nella sua densità plastica. Del tutto corsivo l'uso che ne fa Jadarola, per esempio, nel senso di una costruttività per via di aggiunzioni, trattando la terra quasi come l'impasto del pane, per ipotizzare appunto le sue architetture fantastiche. Una manualità dunque intrinseca, determinante del senso e dei modi stessi del lavoro. E una manualità appunto costruttiva, entro la più spericolata corsività di manipolazione plastica del segmento di terracotta.

Se Jadarola costruisce per aggiunzioni, Vollaro scava corsivamente per incisioni di segni e apposizione se mai poi di elementi filanti. Il segno è per lui soltanto taglio, è impronta, è scrittura; la terracotta è insomma come una pagina, e lo è in fondo anche ora quando erge le magiche strutture fallico-totemiche irsute di sottili diramazioni tentacolari. Mentre Rocco appone brandelli informi e forme evocative magico-rituali in terracotta su steli anche metallici, ordendone appunto festosi arabeschi spaziali; e su quei brandelli e su quelle forme interviene ampiamente con il colore, a freddo e non. Ma, se dunque sia Jadarola, sia Vollaro, sia Rocco usano la terracotta, pur in diversa impostazione di processo formativo, in modo appunto del tutto corsivo, Zanazzo la usa invece, e il solido grès, in senso sì corsivo anch'esso nella sensibilità delle superfici ruvide e materiose, ma sostanzial-

Giuseppe Pulvirenti, *Scultura*, 1985.





Caroline Ramersdorfer, *Il mare*, 1983.

Caroline Ramersdorfer, *Casa sopra nuvola*, 1984.



mente plastico-strutturale nell'ampiezza volumetrica degli oggetti formali, ovulari, modellati, nella loro plastica ponderalità, nella loro aspirazione ad una costruzione plastica di entità formali volumetriche, insomma.

Mentre sia Giardini sia Birotti usano la terracotta nella tradizione antica aulica della scultura, cioè come "mezzo" del grande figurare, ove la corsività è nel "ductus" della mano che costruisce l'immagine plastica, la cui densità e complessità assorbe tuttavia e cela il momento manipolativo. Giardini è sensibilissimo ad inseguire nella materia terracotta, trattata con antica magistrale sapienza artigiana, sia le inturgidazioni più forti e prepotenti della corporeità organica, sia le flessuosità più sottilmente increspate delle superfici di questa. Costruisce le proprie immagini secondo la più alta tradizione figulina sia antica sia della stessa tradizione moderna della scultura. Mentre Birotti opera in una fisicità più approssimata, ove la corposità plastica si costruisce in entità scultorea tanto nella manipolazione padroneggiata e gagliarda della terra, quanto nel ricavarne poi una ricchezza materica di levigate superfici, ricche anche per via di patine. Anch'egli partecipa della tradizione della scultura in terracotta, forse tuttavia con una disinvoltura più sperimentale, come del resto è proprio della sua immaginazione più aperta e non sempre prevedibile, nei suoi esiti.

La Dompé, la Ramersdorfer e Liberatore usano invece la pietra. La prima con una grande attenzione alla preziosità dei rapporti fra pietre diverse, alla natura dei tagli, del trattamento delle superfici, e del rapporto fra pietre e inserti metallici (anche questi fra loro attentamente e preziosamente differenziati). E costruisce un teatro plastico di forme elementari, a volte di qualche inflessione simbolica, ove l'elementarietà primordiale della forma esalta l'intensità lirica forte della matericità delle diverse pietre, sempre volumetricamente imponenti. Una sostanziale fisicità e solarità nel suo mondo, accentuatamente sensitivo. Mentre la Ramersdorfer designa la pietra a compiti di rappresentatività introspettiva, e dunque impiega pietre di profonda risonanza cromatico-materica, telluriche, ctonie, quasi, per disporle in organizzazioni compositive che ne esaltino la presenza forte ed arcana, severamente diretti magica. Pietre lavorate in una sbazzatura apparentemente sommaria, perché se ne esalti l'impressività materica intrinseca, e in questo senso questa giochi il ruolo appunto d'un profondo e primordiale richiamo antropologico tellurico. Liberatore invece pone ora la pietra al rischio di un'apparenza che sfugga la ponderalità in un teatro di figurazione-evocazione attraverso trattamenti cromatici, e commistioni anche di altri elementi materici, sfidando in certo modo la pietra nella sua matericità attraverso una destinazione invece quasi pittorica, in modi singolarissimi. Il che crea il clima ove si realizza pienamente la sua antropologia primeva (che direi "appenninica"), in tutta la ricchezza della sua umorale densità.

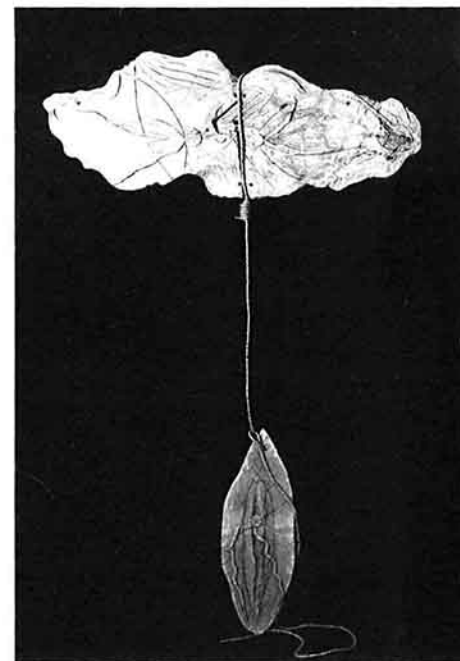
Il marmo lo usa Ciconte (assieme al legno, in altri casi), in una piena puntualità artigiana, che ce lo consegna in una tonalità direi quasi prosaica, evitando cioè l'aulicità virtuosa della maestria più spericolata, per una semplice e chiara imminenza degli oggetti, che restituisce plasticamente

esaltati proprio nella loro evidenza più semplice ed immediata, ma caricandoli di capacità di memoria e di suggestioni spaesanti. Ma Ciconte tuttavia usa anche il legno, e lo ha usato largamente lungo la seconda metà degli anni Settanta e oltre, allora in una corsività fresca dell'appropriazione oggettuale; mentre ora ce lo ripropone in rapporto alla medesima attenzione rappresentativa alla distaccata oggettualità che ci apparecchia. Mentre Pulvirenti (dopo un esordio, negli anni scorsi, nel metallo, lavorato con grande calibratura sia spaziale, sia strutturale, sia materica, dei diversi elementi concorrenti, in una forte accentuazione grafica nella costruzione dell'oggetto plastico spazialmente disegnato) il legno lo usa ora in una sua politezza che ne accentui le possibilità strutturali, e che dunque suggerisca possibilità costruttive di composizioni spazialmente sempre articolate, ma di maggiore presenza plastica, nelle loro araldiche ricorrenze, vagamente magiche.

La Giovagnoli Scotti lavora con materiali più tradizionali: il gesso, aspirando al bronzo. E li utilizza in un modellato drammatico, mosso da una sorprendente intensità di partecipazione organica sia all'ergersi strutturalmente solido delle immagini, sia alla loro assottigliante diruzione espressionista. Lavora in termini del tutto tradizionali quanto a processo tecnico dell'impostare un'immagine plastica. La sua attualità è invece nel risultato impressivo, e fortemente emozionante, al quale concorre non soltanto l'intensità della pressione che imprime una drammatica condizione alla consistenza dell'immagine stessa, ma anche un'insinuazione appunto di precarietà d'equilibri, come quelle sue figure partecipassero di un transito, persino d'un incerto destino di stabilità.

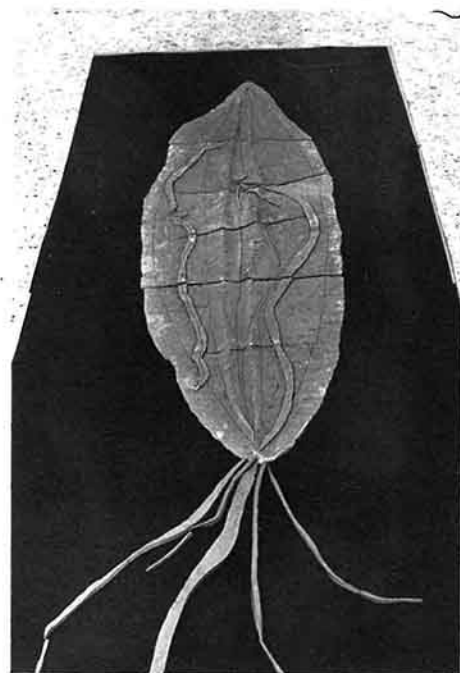
Sia attraverso un'analisi condotta secondo un indice tematico-immaginario, sia attraverso un'analisi condotta secondo un indice materiologico-operativo, risulta dunque evidente come quest'antologia di scultori nuovi presenti una varietà di personalità già molto distinte e personalmente individuate, rispetto alle quali l'intima teleologia sembra essere non certo quella di adeguarsi a situazioni date di "corrente", quanto piuttosto quella di uno scavo individuale, di una ricerca in proprio di un proprio destino: e questo in termini generali d'impostazione della ricerca, quanto nei modi stessi, operativi, e dunque anche di rapporto con la materia, con i quali tale ricerca viene realizzandosi. Nel rispetto dunque di quei tempi fisiologici della propria maturazione d'identità, che forse finalmente la nuova generazione comincia a percepire come modo ottimale d'essere per il proprio destino esistenziale di fare arte.

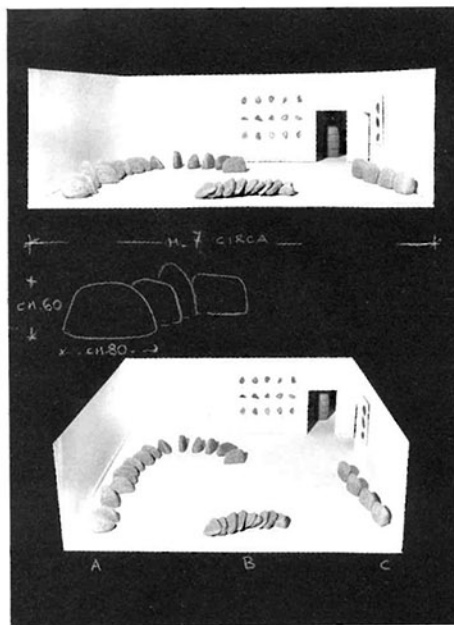
Attraverso il senso stesso di una tale varietà di personalità nuove in campo si articola dunque in questa mostra di confronto e verifica un discorso critico e insieme un'esperienza didattica. Il primo è relativo ad una occasione di analisi comparata del lavoro di questi giovani emérgenti nella nuova arte italiana. La seconda è relativa al lavoro di lettura e riflessione che un gruppo di miei allievi dell'Università di Siena ha compiuto sulle opere di questi nuovi scultori, in un incontro tutto di prima mano, cioè reimpostando e calibrando una metodologia sul vivo dell'incontro concreto con l'opera e



Luigi Vollaro, *L'aquilone*, 1983.

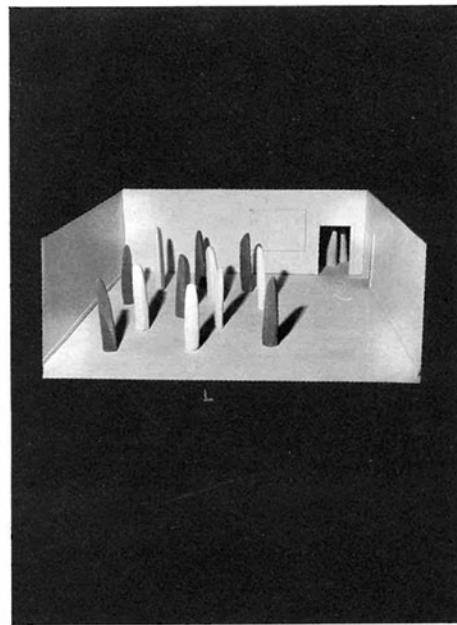
Luigi Vollaro, *La nuvola e l'aquilone*, 1983.





Alberto Zanazzo, *Sequenza*, 1985.

Alberto Zanazzo, *Sequenza*, 1985.



il suo autore. E devo dire con esiti di lettura di sorprendente puntualità. Più che non la mostra dello scorso anno a Siena, "Una nuovissima generazione nell'arte italiana", nella quale del resto buona parte di questi scultori erano presenti, si è trattato a San Quirico di una grossa occasione di rapporto e confronto, fra operatività artistica, nella più arrischiata ricerca attuale, e lavoro didattico, e fra questo e le strutture culturali del territorio prossimo, e sul quale l'attività didattica a sua volta si colloca, e con il quale deve perciò necessariamente fare i conti, in un impegno anche dunque per quel territorio produttivo di sollecitazioni ed aperture (secondo quella linea di lavoro che ho personalmente impostato dall'inizio degli anni Settanta in particolare nelle mie esperienze didattiche salernitane).

Elenco delle opere
Forme nel verde

Schede critiche e bio-bibliografiche di Susanna Bruni, Angela Ceccarelli, Rita Petti, Cristina Piersimoni,
Donatella Tognaccini, Ilaria Vanni

Materia: la terracotta — sfruttamento di molte delle specifiche possibilità che offre.

Tecnica: quella di sempre per la ceramica.

Gli intendimenti sono strettamente legati alle possibilità espressive del materiale e ogni immagine è dettata secondo un ordine motivato dalla particolarità dello stesso.

L'intervento manuale è lento, costante, con tempi di esecuzione lunghissimi, con ripensamenti e ritorni nella fase pre e post cottura. Tendo ad una modificazione continua sia strutturale che funzionale degli elaborati.

La scelta di un tema è casuale, determinata forse da un avvicinamento sensitivo con un oggetto, una entità figurale. Vorrei una appropriazione totale dell'immagine quotidiana che mi circonda.

Tendo a rapportare ogni entità alla figura umana, base e fuoco di ogni evento sia tecnico che ideale — è qui che si cede, se si è sprovvisti di vere motivazioni e di giuste voci informative del Vero. Mi confronto e confronto tutto con la figura umana condizionante in ogni dove — misura della natura — essenza della natura — ne è l'aspetto più sublimante.

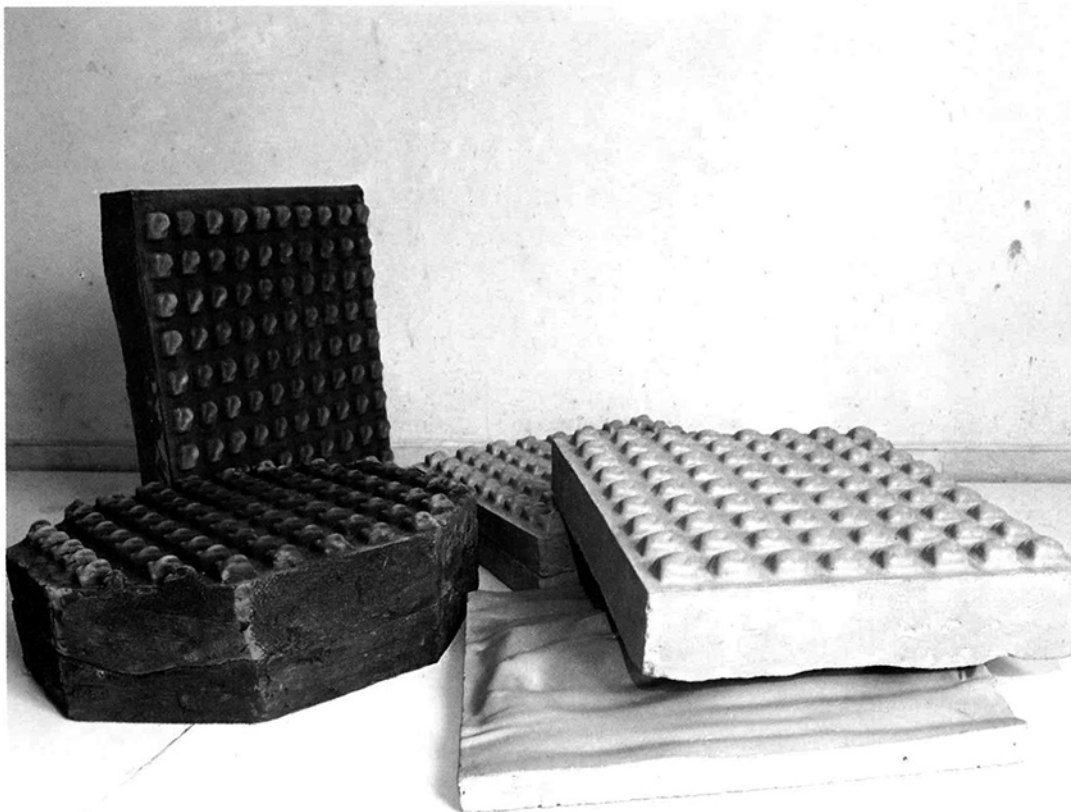
Birotti ricerca nelle sue terrecotte una sorta di emblematico ritorno al livello embrionale, con una forza plastica indubbiamente di grande intensità. Queste immagini plastiche sono segni elementari, immagini essenziali, sono, come le ha definite giustamente Crispolti, "forme archetipe", comuni a tutti gli uomini in ricordi prenatali e preistorici.

Le sue figure nascono da un concreto plasmare una materia primaria, elementare, eminentemente terrena: la terracotta.

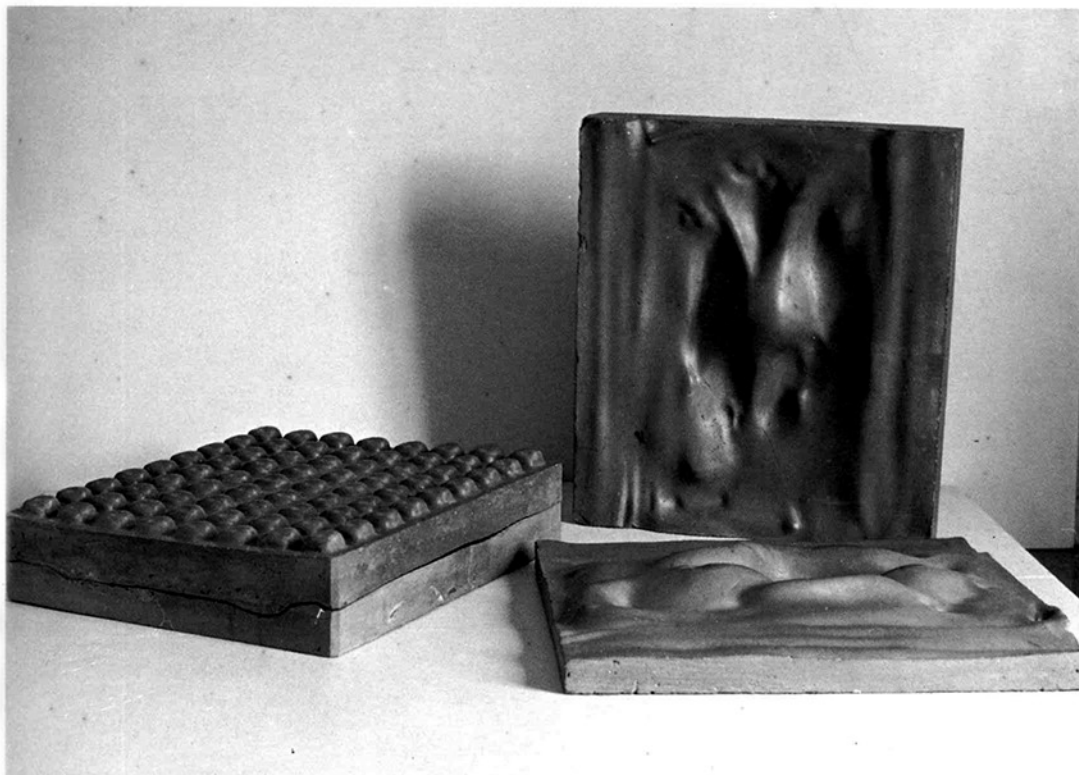
Torsioni, rigonfiamenti, addensamenti e sfaldature, in questa essenza embrionale, lasciano spazio alla fantasia di ricercare l'immagine individuale primaria, libera da ogni forma convenzionale.

Proprio per questa iconica priva di valenze simboliche, dalla figura isolata o in gruppo, notiamo un connotato di inconscia memoria storica che ci riporta all'arte classica, in maniera particolare alla civiltà etrusca.

Angela Ceccarelli

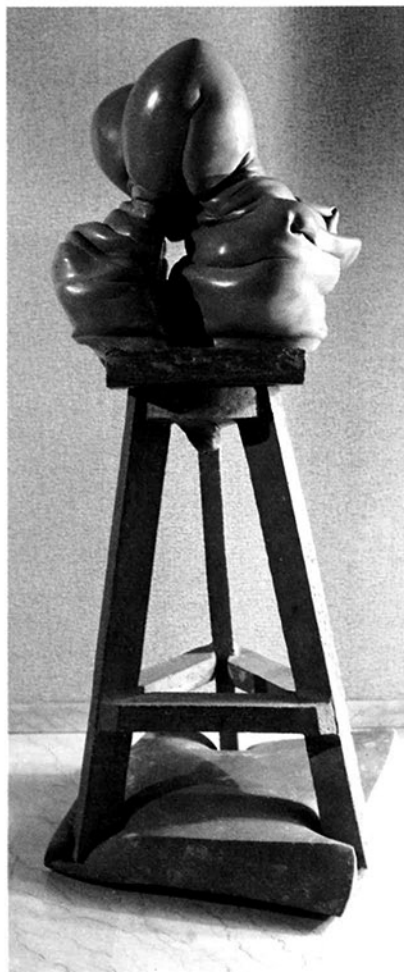


Senza titolo, 1986.
Terracotta, 200 x 200 x 65 cm.



Senza titolo, 1986.
Terracotta, 200 x 200 x 65 cm.

CARLO BIROTTI



*Cuscino-trespolo-scultura n.
2, 1981*
Terracotta, h. 170 cm.



Le cose, gli oggetti.

Continuamente mi sorprendono e mi incantano.

Li ascolto e loro mi raccontano...

La mia storia.

Allora il problema di stabilizzare questa storia in una piccola immortalità.

L'affido all'oggetto.

L'oggetto dunque, presentandosi nella sua normalità (o tentando, col suo apparire, una sorpresa divertita), avrà il compito di creare lo spazio di silenzio idoneo dove raccontare ancora.

La scultura di Ciconte è una continua ricerca di figurazione: è l'oggetto l'elemento base della carica immaginativa dell'artista. Un oggetto che viene estrapolato dal contesto reale senza prestare troppa attenzione al suo comune significato, cosicché ogni elemento scelto viene a perdere totalmente il carattere usuale, viene elevato, sublimato, cristallizzato nella nuova materia tramite un atto artistico e creativo ricco di lirismo e di meraviglia, come se l'artista fosse riuscito a conservare quella capacità tipica dell'infanzia di scoprire il mondo in ogni minimo particolare nell'oggetto più banale e comune.

E proprio le cose sono i personaggi principali di questo teatro povero: opere come *Visione della natura* (1982) sono delle vere e proprie ambientazioni teatrali in piccolo; la storia che Ciconte ci vuole narrare con la scultura è quella semplice e magica dei fenomeni naturali; gli attori sono il solco del

grano, il frammento di terra a cui basta solo un secchio d'acqua per far scoppiare i fiori, un pugno di sassi, germogli.

In altre opere interviene direttamente nell'ambiente naturale, lasciando, o forse giustappone il suo segno: una fila di "pietre" da lui scolpite in legno, accanto ai sassi di un prato; o, ancora, mette in scena i colombi che beccano il grano; ma mai, nel corso della sua ricerca plastica, si distacca da una realtà puramente fenomenica. Gli oggetti, siano essi vecchi barattoli o mele, martelli o lenzuola piegate, vogliono essere, nella loro levigata crudezza, non archetipi, ma testimonianze e tracce di vissuto, segni memoriali di vita umana scelti con una lenta meditazione, frutto di una sofferta lotta per purificare l'oggetto, per isolarlo e ripulirlo dalle scorie del mondo.

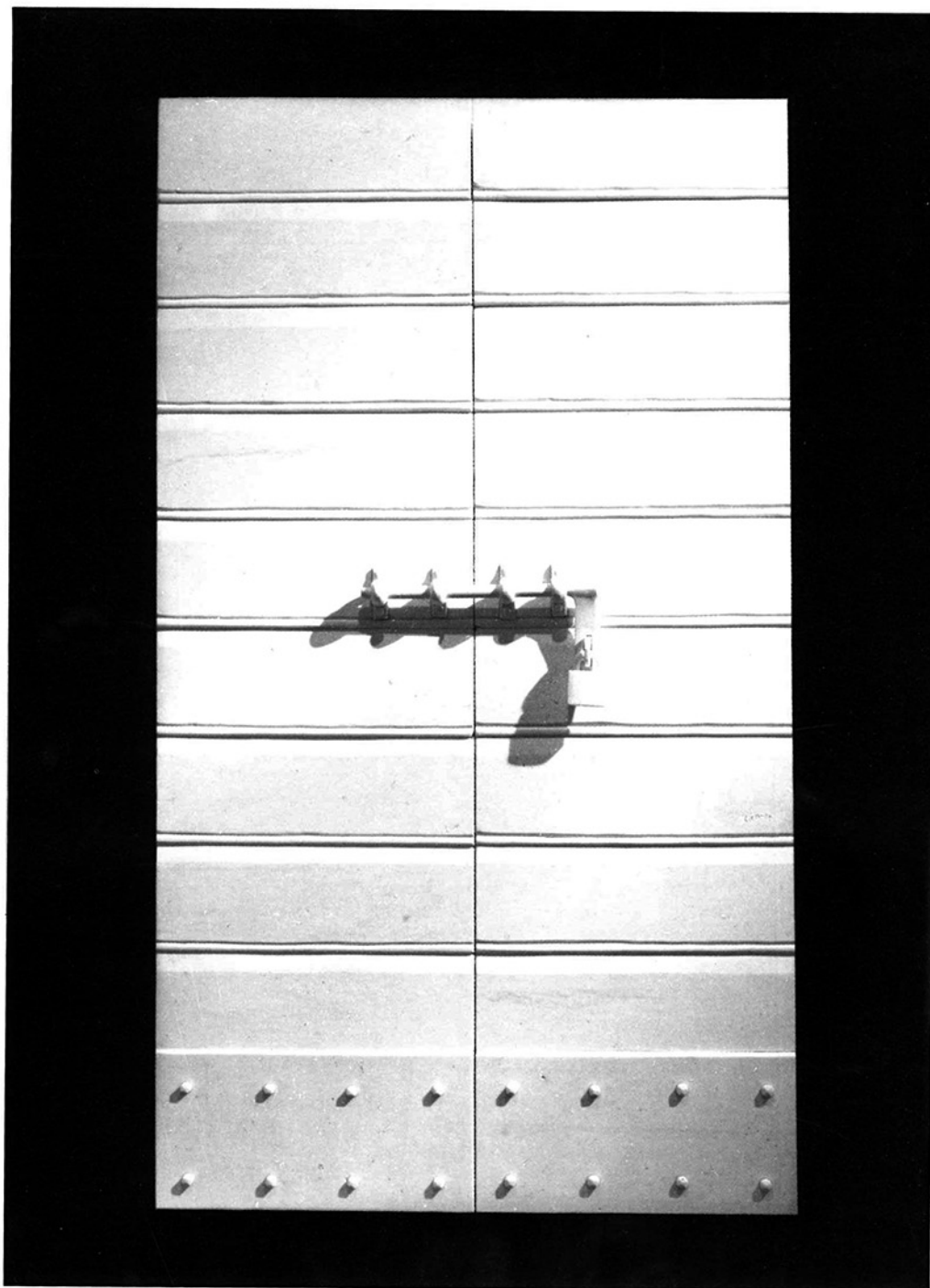
Negli ultimi anni, accanto ai temi legati ai cicli naturali, fanno la loro comparsa imma-

gini tratte dalla sfera del quotidiano; con una sorta di azione pop (la porta di casa trasformata in un oggetto lucido e asettico), tutta giocata sulla materialità del marmo, piegato, quasi plasmato dalle mani dell'artista, il quale dà vita di volta in volta a un tavolo o ad un vaso di fiori, e ancora con un guizzo di ironia (sembra quasi che Ciconte si prenda gioco della materia usata) riesce a trasformare un rigido legno in una tenda che sembra quasi un merletto o in una morbida camicia.

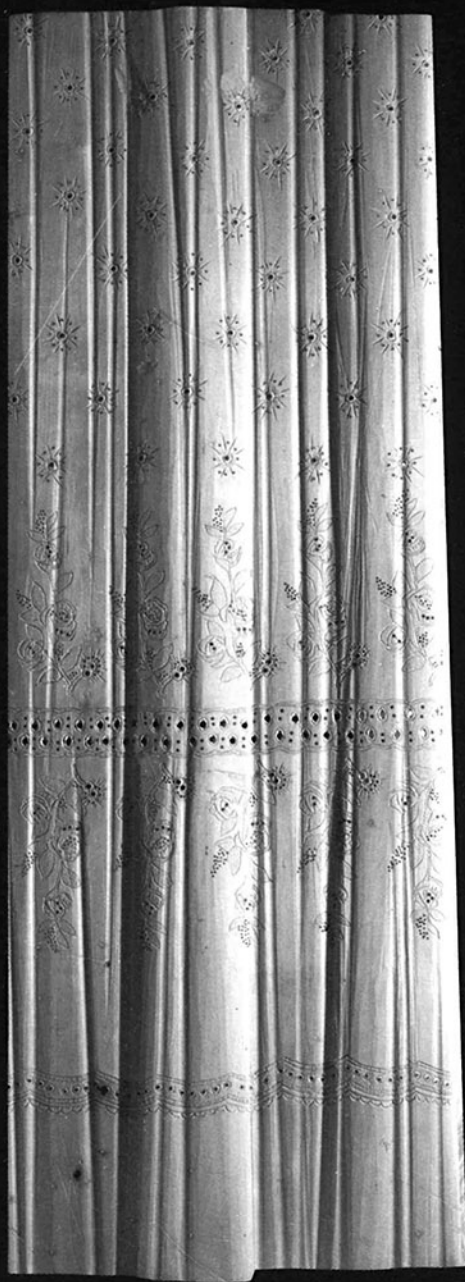
Da questo contrasto, tra l'apparenza visiva e l'evidenza tattile, l'oggetto si carica di una tensione enigmatica, deviante. Diviene così un segno icastico e allo stesso tempo nuovo e inconsueto: tanto più si avvicina alla realtà tanto più la sorpassa per raggiungere la sfera magica del simbolo del quotidiano.

Ilaria Vanni

SANTO CICONTE

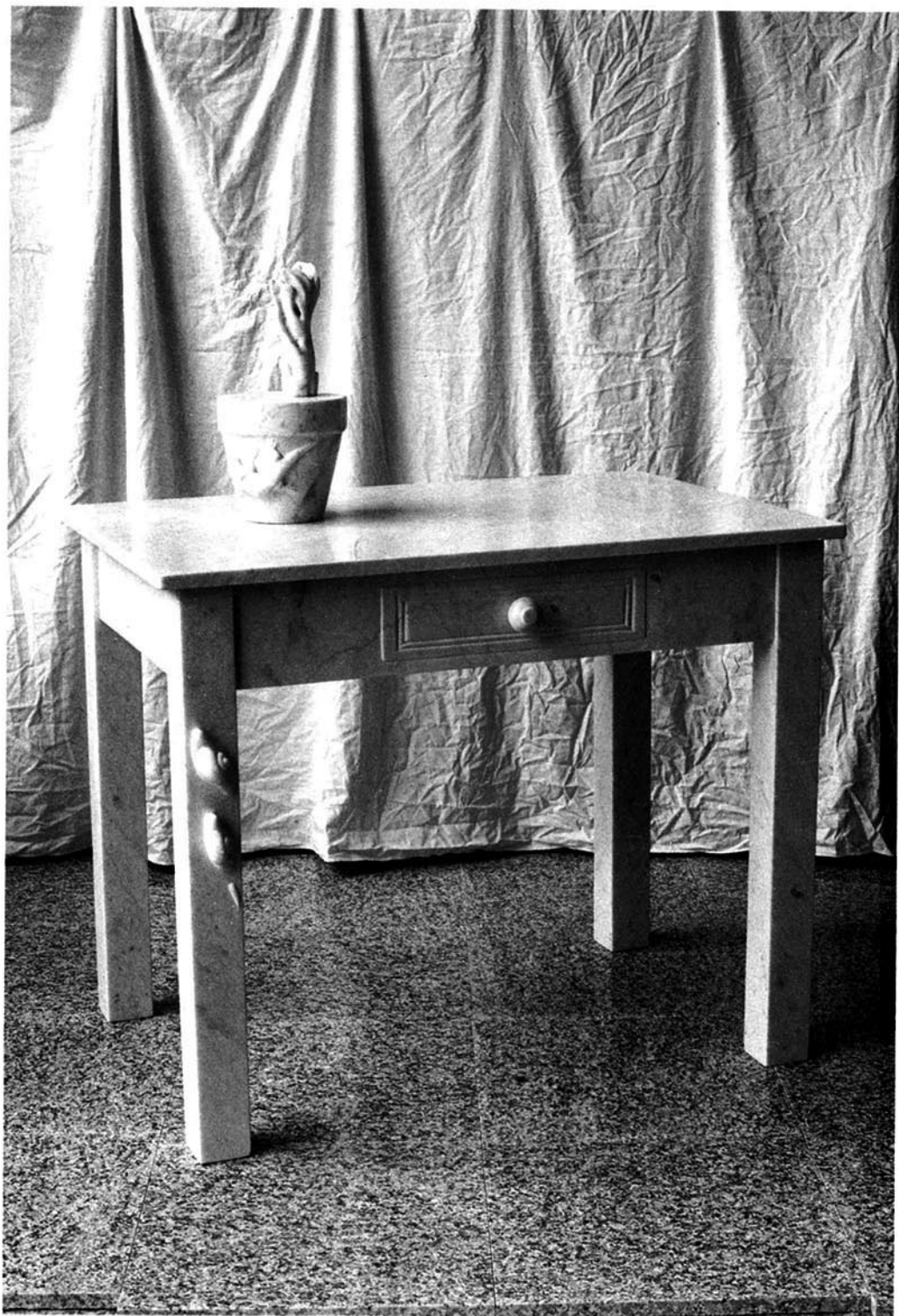


La porta, 1983.
Marmo, 210 x 120 x 9 cm.



La tenda, 1985.
Legno, 206 x 72 x 5 cm.

SANTO CICONTE



Il tavolo, 1985.
Marmo, 116 x 65 x 95 cm.

La verità di un sogno

Il paesaggio è assolato, la magica polvere si alza, attonita scruto le sagome delle rocce che mi circondano. Cammino nella luce dei massi millenari, li ammiro, inizia il dialogo, li amo. Con le mani scopro la loro materia, mi esalto per la loro possanza: è il mondo delle pietre, la loro misteriosa forza, potente nucleo del centro della terra.

Dopo il grande amore, contemplativo, epidermico, percepisco l'importanza di dominare la "misteriosa forza". Così la mente crea mondi infiniti, dove le forme non hanno confini in angusti spazi. Fende lo scalpello la materia, il mondo si annulla, d'incanto l'eterna luce creativa illumina "la forma": nasce la mia pietra.

L'interesse di Maria Dompé si rivolge in modo predominante alla pietra, da cui vengono ricavate sculture di carattere primitivo e simbolico che si richiamano all'arte dell'antico Egitto, dell'Africa, dell'Oriente, espressioni di una vivissima attenzione nei confronti della realtà, che vuol cogliere, oltre la mutevole apparenza delle cose, l'intima e segreta essenza di motivi originari, primari, fondanti, sottesi all'esistenza dell'uomo e a ciò che lo circonda.

Acquista autonomia di raccontarsi tutto un universo in cui gli elementi della natura vengono scarnificati e liberati dall'aspetto figurativo per essere ricondotti a immagini a-

stratte di valore apotropaico, espressione rituale e segno di un codice di linguaggio che serve a esprimere l'urgenza comunicativa che la pietra contiene come elemento pregnante di memoria. Il fattore monumentale è predominante nelle sculture, che nascono infatti come modelli di architetture gigantesche, fatte per essere vissute, percorse dall'uomo, con una forma di approccio in cui sia prevalente un fattore di immediatezza istintuale.

La schematizzazione formale di queste "sculture-ambiente", pur echeggiando solidi geometrici disegnati con precisione matematica, può essere definita "emotiva", nel

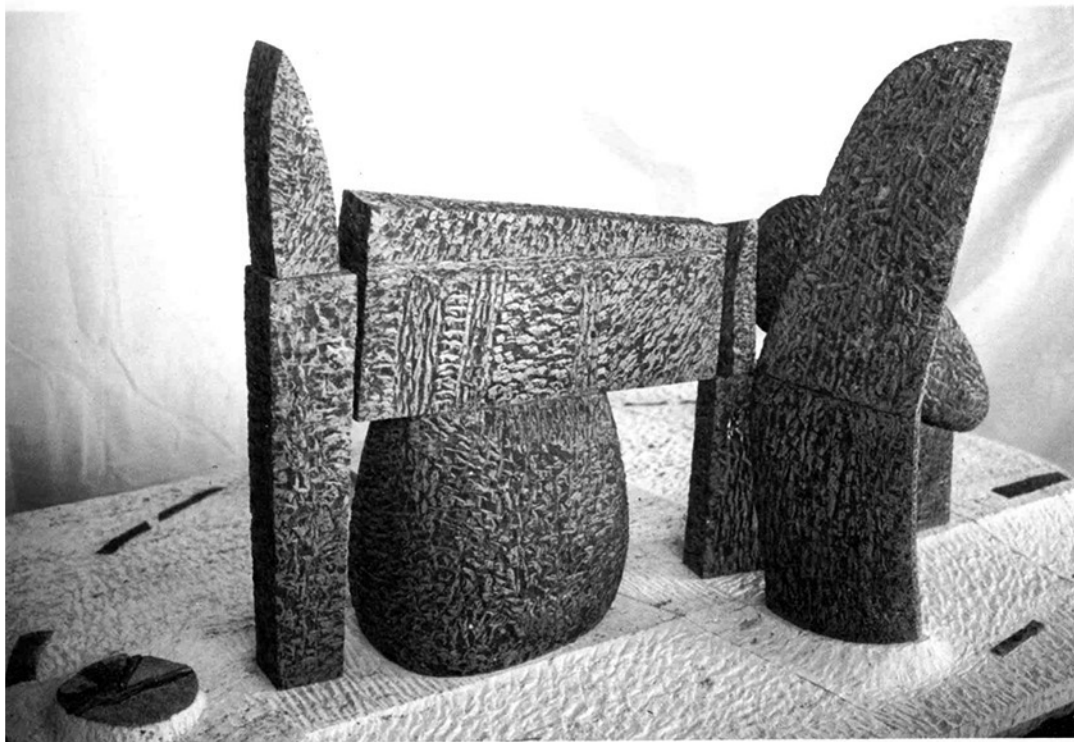
senso che molto concede al vagheggiamento fantastico, in particolare nelle incisioni calligrafiche sulle superfici, micrografie descrittive di stati d'animo, che accentuano l'idea che tutto sia serrato all'interno delle possibilità espressive della materia, del suo contenuto intrinseco. Ne risultano opere di un'intima forza comunicativa e lirico-poetica che traducono lo slancio vitale di una natura primitiva e aggressiva in forme essenziali, quasi simboliche immagini di misteriosi ed enigmatici idoli.

Donatella Tognaccini

MARIA DOMPÉ



Brontoruoie in cerca di preda, 1984.
Peperino rosso, porfirico,
sabbia, 65 x 77 x 150 cm.



*Alce Nero continua a vivere
nella prateria, 1985.*
Travertino, nero del Belgio,
porfirico, 77 x 100 x 150 cm.



Vanità di Eva, 1986.
Peperino, quarzite azzurra,
bronzo, argento, marmo
statuario, brecciolino, 165 x
100 x 70 cm.

Ritengo che non potrei fare scultura senza ricongiungermi in qualche modo alla specificità "tecnica" di quest'arte.

Anzi il compito dello scultore l'ho sempre visto nella realtà manuale e nella pratica degli strumenti, attraverso una concretezza operativa e un rapporto piuttosto intimo tra materia e immagine. Per questo ricuso con decisione il privilegio dell'artista intellettuale, preferendo piuttosto la figura quasi arcaica, "dedalica", se mi è concessa un'espressione carica di responsabilità e da troppo tempo fuori moda, dello scultore che trasforma un materiale povero, nel mio caso l'argilla, con paziente lavoro.

Proprio attraverso la manipolazione tecnica, ho approntato, già dai primi anni della mia ricerca, un recupero formale, tra manufatto e organicismo metamorfico, di un'antropologia immaginaria e archetipa dell'inconscio collettivo in cui tutto mai prescinde dall'esistere come corporeità.

Dal momento che il fare scultura mi appare sempre più un ricongiungere le cose allo spazio, l'uomo col soggetto della rappresentazione, nelle ultime cose ho preferito riportare la materia ad una geometria ancestrale, dai volumi avvolgenti e dalle masse duttili e malleabili ad un tempo.

La scultura che vive nello spazio, che ha come chiave di lettura lo spazio e che da questo riceve unità per autodefinirsi, il recupero di forme che tendono all'umano e coinvolgono l'umano in morfologie di linee curve e ondulate, mi appaiono i poli di una ricerca che debba mantenere sempre una percezione organica e operativa ad un tempo.

Giardini, con un rapporto manuale autenticamente e liricamente "artigianale", conduce l'argilla verso un'organicità antropomorfa e metamorfica quasi armonicamente e surrealmente classica, ritrovando nella terra la consistenza arcaica e germinale dell'archetipo umano. La sua originale matrice di immaginario mnemonico e pulsivo sollecita accenni corporei, di prorompente e persino turgida corporeità, giunge ad un simbolismo erotico e sessuale, riferimento ad una forza originaria primigenia. Le sue forme primarie sono prototipi umani, vitali ed universali, fatti di terra e di carne, oggetti plastico-simbolici in richiamo con archetipi profondi che riguardano la vita dell'uomo nei suoi termini primi, in un ricongiungimento totale tra umanità e natura, dove affiorano

memorie e permanenze psichiche; e la terracotta stessa è il luogo di tali, remote, sollecitudini.

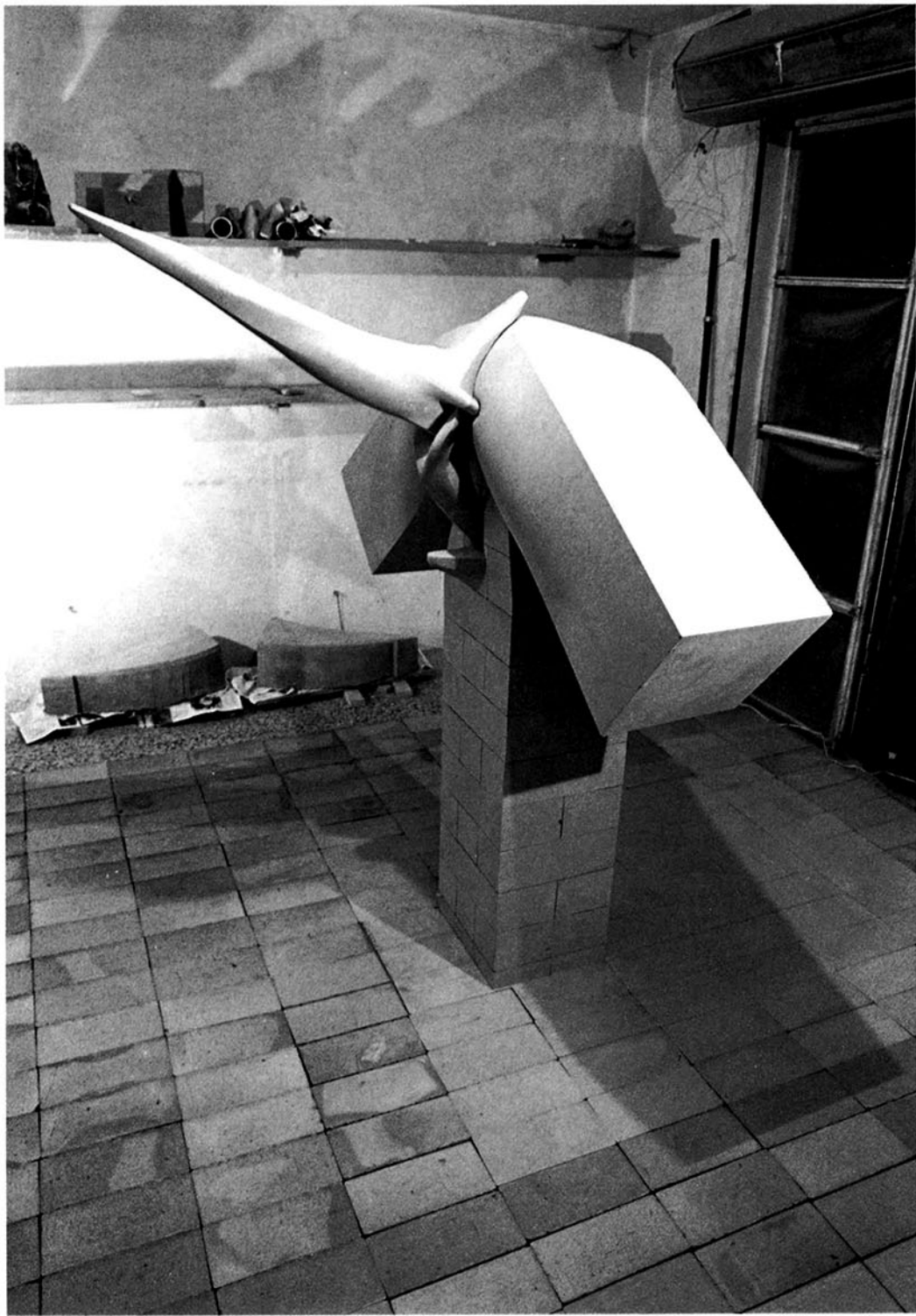
Il solco, il segno evocativo dello strumento sulla materia richiama ad un rapporto agricolo ancestrale con la fisicità della terra, segna profondamente l'origine di una nascita in un umanesimo elementare, viscerale, come luogo della creazione.

Oggetti concreti che si costruiscono e crescono come geometrie primarie di una morbidezza inquietante, flessuosamente sensuose od esplicitamente organiche, vissuti come istintive proiezioni di un rapporto ambientale che non viene mai sottovalutato, in una sorta di autocelebrazione sintetica e cosmica di carattere monumentale.

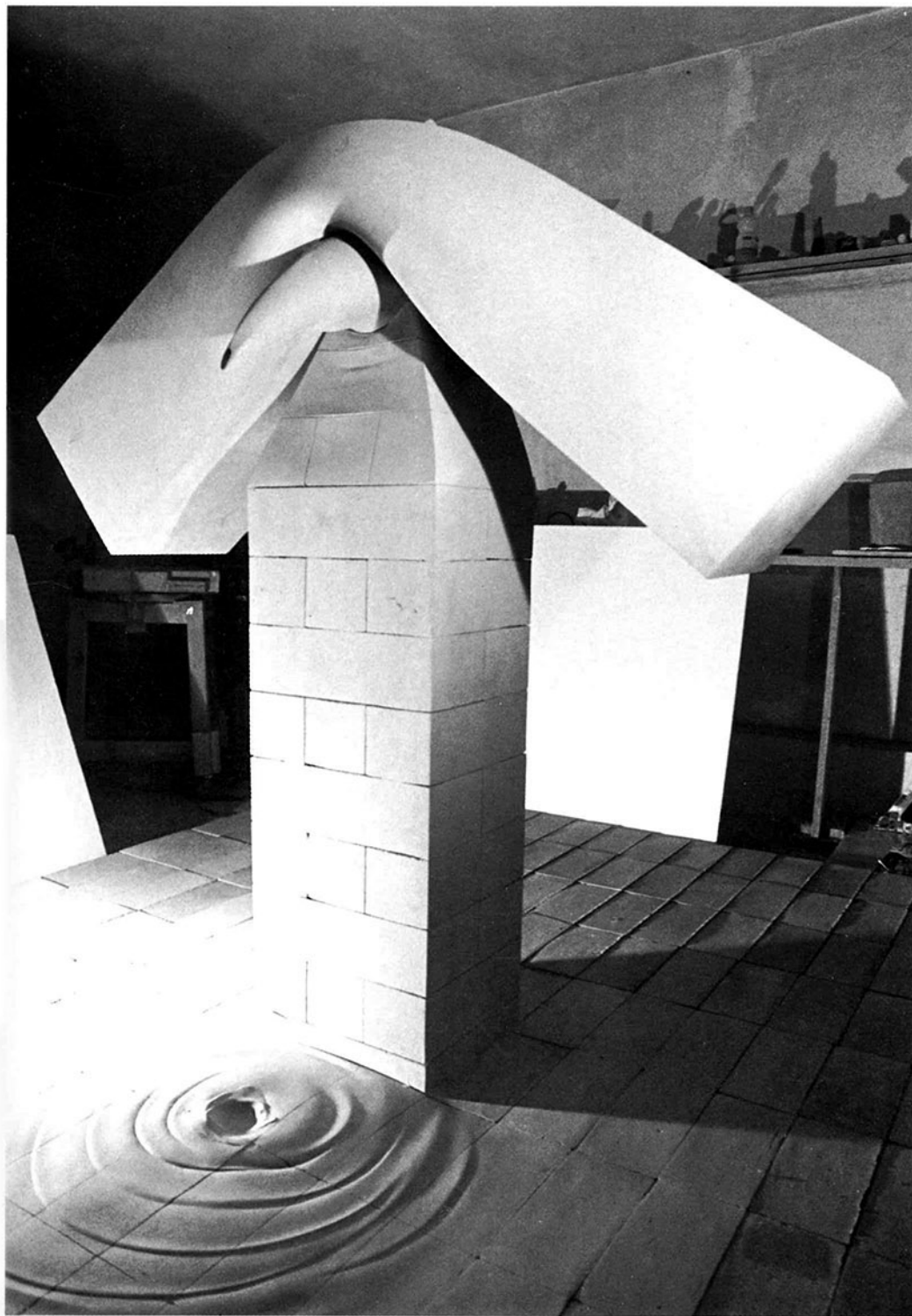
L'oggetto-materia è un segno evocativo che

agisce nell'ambiente come allusività organica determinante dell'ambiente stesso; in una preistoria che precede anche la separazione totale delle cose dallo spazio, dell'oggetto dal soggetto. Mondo del continuo in una morfologia lineare, avvolgente, di massa, duttile e malleabile che vuole espandersi come pasta lievitata premuta dall'atmosfera e dalla luce che ha attorno. Forme calibrate in modo da dare alla materia solida una configurazione che definisce nella propria unità una cosa particolare e insieme l'universale, forme libere dal limite di un'oggettualità inorganica che le potrebbe costringere ad essere un episodio circoscritto dello spazio.

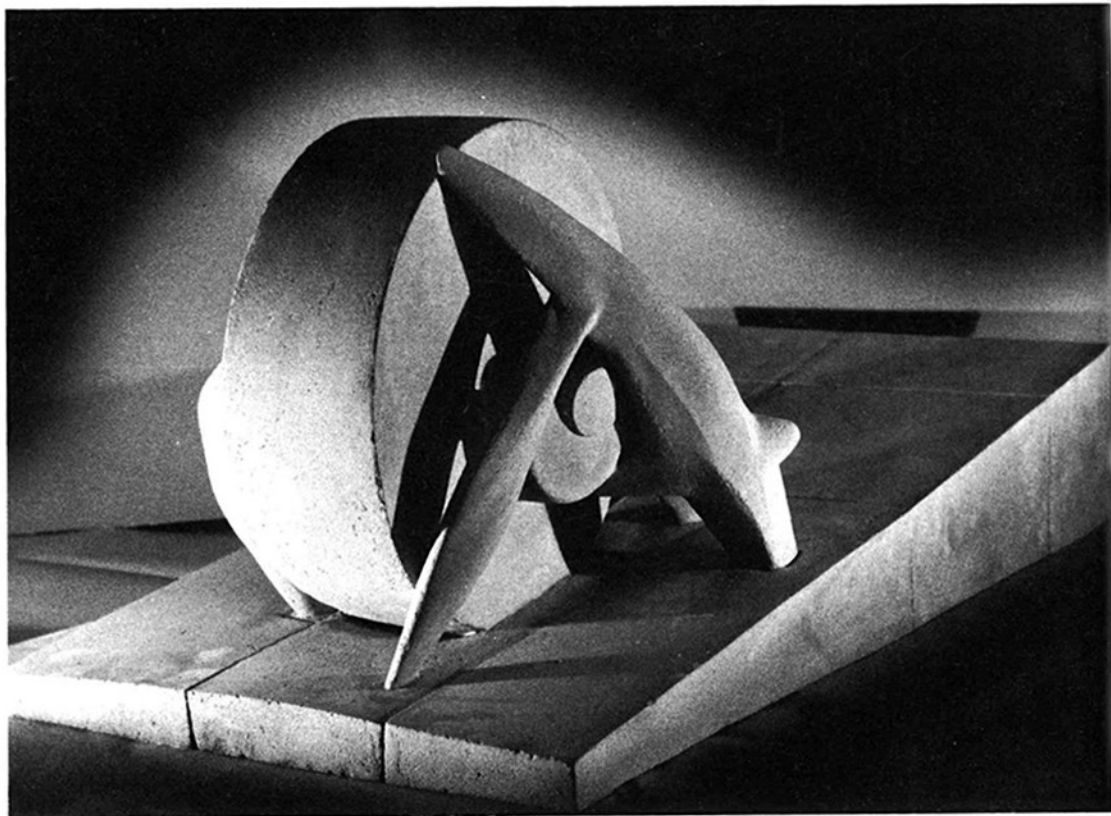
Rita Petti



Fonte, 1981.
Terracotta, 300 x 400 x 170
cm.



Fonte, 1981.
Terracotta, 300 x 400 x 170
cm.



Macina, 1980.
Terracotta, 52 x 110 x 60 cm.

La Scultura è la cristallizzazione di un equivoco privilegiato.

Morfologia del Tatto... Elogio della Fuga... Anatomia della Melanconia...

I processi associativi guidano l'immaginazione attraverso le memorie dei sensi.

I sensi strumenti dell'azione informatrice che modifica la materia reinventando l'esperienza.

Informare = mettere in forma = modellare.

La consapevole parzialità del percepire, immersi nella fluidità del divenire, induce alla scelta di punti di coincidenza tra volontà e casualità, da affiggere al reale e tra cui intessere la sopravvivenza.

La ragione d'essere di ogni struttura vivente è essere (H. Laborit).

La Scultura rifugge la rappresentazione dell'episodico, le forme proiezioni dell'universale offrono suggestioni attive alla significazione del particolare di cui s'investe il momento della fruizione.

Tra luce e ombra, presenza e assenza, stanno i luoghi dell'esistenza e della trasgressione.

Costruzioni spaziali di superfici-struttura entro cui si annidano *epicentri viscerali* irradianti energie che affiorano amplificate nella vibrante animazione del modellato che si oppone, assorbe, genera e rimanda l'ansia emozionale nel turbinio effusivo dell'aggressione alla materia.

La mente umana non sa qualificare un concetto senza opporvene un altro contrario e relativo.

La Scultura si assume a luogo di epico contrasto dialettico tra termini omissi, estremi di una metamorfosi continua ed infinita — tra forma ed informe, corpo e visceri, segno e contenuto, radiazione ed epicentro... — ed entropia che si svolge ineluttabilmente confluendo, nell'irrinunciabile antropomorfismo.

Plasmare la materia quale segno di trasgressione: l'opera della Giovagnoli Scotti si indirizza secondo criteri ben precisi e maturi, nonostante la giovanissima età.

Il centro di interesse è la figura umana fermata in particolari momenti.

La superficie assume forma e volume attraverso la capacità tattile, insieme senso del presente ed intessuta di memorie. I sensi sono artefici in modo diretto, pieno, violento. La presa di conoscenza col mondo si ha attraverso l'espressione delle mani, che trasformano anche la materia più fredda ed inerte, come il marmo, in fluida consistenza vitale.

Le superfici mosse, quasi ferite, sono il segno della visceralità, emergente soprattutto

negli stomaci. È questo il supporto formale per un dispiegamento di emozioni ed angosce interne che vivono realmente dentro la persona e non possono venire interpretate con la ragione, ma solo materializzate.

La fisicità conta, pesa più dell'astrazione razionale: gli uomini hanno la testa vuota. Questi scheletri vibranti nella loro interiorità non hanno una consistenza fisica, incidono soltanto l'ombra della loro silhouette nello spazio circostante.

I materiali scelti dalla Giovagnoli Scotti sono spesso in opposizione dialettica: ad uno di facile modellazione se ne avvicina un altro che fa resistenza: questo contrasto di fondo è la condizione per ogni possibile dialogo, ma è anche il riflesso della infinita molteplici-

tà ricondotta ad una dualità sempre presente. Così è per l'uomo e la materia: due universi non riducibili, non integrabili, in costante presenza e tensione.

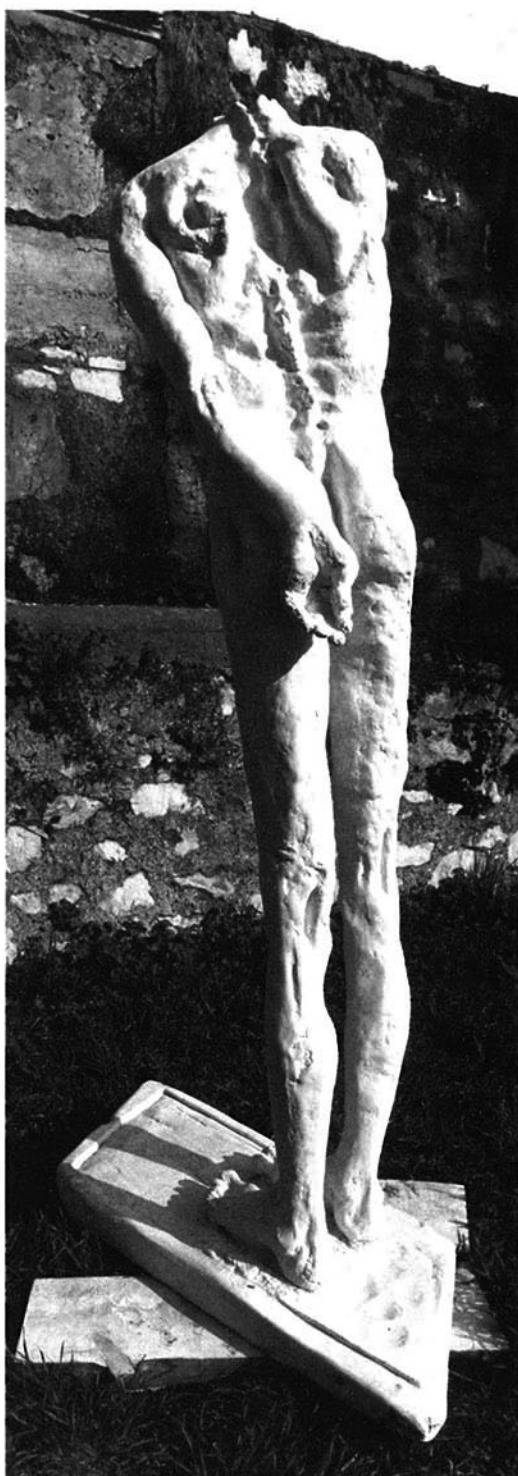
La vita nasce dall'impulso profondo, primigenio, di dare una forma, che viene trovata nel momento della ricerca: ogni opera è conclusa nei suoi limiti spaziali, ma all'interno di essi è senza fine l'avvicinarsi delle percezioni.

Prima e oltre la comprensione, e l'accademico equilibrio della forma, sta l'impatto violento delle emozioni, che sul filo dell'immaginario reinventano quotidianamente l'esperienza.

VALERIA GIOVAGNOLI SCOTTI



Morfologia del tatto, 1984.
Gesso, 30 x 180 x 100 cm.



Elogio della fuga, 1985.
Gesso, 178 x 40 cm.

VALERIA GIOVAGNOLI SCOTTI



Anatomia della melanconia,
1986.
Gesso.

Una memoria di pietre, le rocce delle mie montagne nel Beneventano. I cumuli di pietre ai quali l'uomo sottraeva terra preziosa, le pietre dei confini, del riposo, del rifugio e ancora di confine, ma fra sogno e realtà, animate dai miei giovani occhi di pastore e che unite alla mutevole, ignota forza degli elementi della natura, plasmavano la mia coscienza.

Una memoria di silenzio: i tempi lunghi dello sguardo che s'alimenta ad incommensurabili orizzonti. E questo diede al mio pensiero ed ai miei passi quella lentezza tanto fuori luogo nelle strade e nel clamore napoletano, quanto catartica e salvatrice.

Lentamente ho percorso il cortile e le scale di Palazzo Gravina, dove mi sono laureato con una tesi di architettura "radicale".

In silenzio ho percorso i vicoli dove per anni ho lavorato la creta con i bambini di quartiere, cercando e rintracciando l'ampio percorso della creatività più profonda ed incontaminata.

Una memoria di terra, come di una madre colma di promesse e mistero, ma pure infinitamente duttile e disponibile.

Ed ecco, le pietre raccolte nell'anima trasformarsi, nella creta disfarsi e ricomporsi, attraverso una confidenza muta, animistica e manuale, in metafora. Una poetica di riflessione su ciò che precede il fare scultura, architettura, rito, ma che lascia fare e compie.

Biagio Jadarola immagina nella terracotta strutture fantastiche e misteriose, che sono spazi di una possibile architettura "liberata".

Questi piccoli progetti nascono nell'ambito di una operatività povera, formata da un insieme di piccole strutture nelle quali non avvertiamo solo l'originalità del manufatto, ma una vera e propria ricerca progettuale,

che Jadarola costruisce e vive in un ricordo, in una "memoria di pietra", attraverso esperienze di lavoro fatte con i bambini delle borgate.

Per questi motivi si può trovare nelle piccole terrecotte di Jadarola un senso fantastico, una nota poetica di ritrovata interiorità; i sentimenti, le angosce sono come racchiusi, protetti in questi scrigni di terracotta. Perciò,

come ha osservato giustamente Crispolti, non dobbiamo ricercare nei lavori di Jadarola un messaggio informale, neoorganico, né un'immagine megastrutturale degli anni Sessanta-Settanta, ma una originalità immaginativa tutta personale di affabilità e appropriabilità ambientale.

Angela Ceccarelli



Nel tangere il vento, 1986.
Terracotta, 100 x 90 x 100 cm.



*Ho il passo del riposo; la
mente sul confine, 1986.*
Terracotta, 120 x 100 x 120
cm.



Alle radici dell'ombra, 1986.
Terracotta, 40 x 45 x 60 cm.

Immaginarsi come al riparo, o scampato da una catastrofe, andare indietro nel tempo, scavando e lacerando le prime stratificazioni. Indagando ancora verso i moti, i significati più profondi, sino a giungere al primordiale, al primitivo, al principio della metamorfosi materica.

In sosta sul margine di un precipizio e nel silenzio di pietra, riosservare il paesaggio dall'interno, dal buio, controluce, dallo stesso punto di vista del primo uomo.

Paesaggi punteggiati di oggetti totemici, testimonianze di un tempo fossilizzato, trasmettono una profonda ansia circa il futuro, avvertono presenze prive di identità, resistenti ad ogni identificazione.

Dopo il primo crollo sotterraneo, abbandonano il rifugio roccioso riverberato da brividi luminosi, e piccolo e tarchiato m'incammino, con la forza dell'emozione primitiva, verso un orizzonte velato da nubi nere e montagne frastagliate. Simboli questi di un'incertezza che dobbiamo imparare ad accettare.

Nel sole mediterraneo potrebbe trovare una giusta collocazione la scultura di Pasquale Liberatore: le sue forme (v. *Semi*, 1978) sembrano nascere da un processo del tutto naturale, dalla madre terra, plasmate da una linfa vitale che è la stessa per la quale nascono la spiga del grano ed il fiore; queste forme non sono definite e concluse, fanno presupporre infinite possibilità di sviluppo, rappresentano creature che non sono ancora sbocciate ma colte allo stato di germoglio, bloccate allo stadio iniziale della vita. Dal blocco plastico viene sprigionata la forza organica, per mezzo di una fantasia fitomorfa le opere assumono un nuovo incanto grazie al quale ci troviamo di fronte ad embrioni, cellule germinali dalle quali la fantasia può far nascere piante, animali o uomini. Liberatore si immette con queste opere in un vero e proprio filone naturalista, inteso non come mera imitazione di aspetto esteriore e fenomenico della natura, ma come presa di possesso delle leggi che regolano questa:

l'arte è per lui una creazione spirituale legata alle norme dell'universo e dell'esistenza.

Per mezzo dell'artista la materia, che è come il plasma padre e madre di tutte le cose, trova il modo di scoppiare e riprodursi in forme scultoree: ogni opera possiede in sé una energia interiore che si agita e che esplode ad un tratto nella figura.

È un movimento, quello dell'opera di Liberatore, centrifugo: agisce partendo dall'interno, procedendo verso l'esterno in una creazione scorrevole e pulsante, che si avvale dei materiali più diversi: dal mastice pietrificante (*Semi*, 1980) alla pietra, a vari marmi uniti a piombo fuso e vetroresina (*Natura morta*, 1982).

L'interesse per la combinazione polimaterica si ritrova anche in opere più recenti, nelle quali Liberatore si stacca dall'abbandono all'energia naturale e organicistica per composizioni più astratte: nascono così i lavori che possiamo chiamare quadri-sculture, per esempio *Paesaggio* (1984), spray su carta

da spolvero e scaglie di pietra, o *Materia natura* (1984), dove la figura è costruita da pietra con fossili e spray. Altre volte (*Al di là della superficie*, 1984) l'intervento dello scultore si limita al segno graffito sulla pietra con il carbone o la sanguigna. Elemento costante rimane la giustapposizione di materiali diversi, che diventa più evidente in opere come *Alla ricerca di una figura* (1984), giocata sullo stupendo contrasto tra le screziature multicolori di un rettangolo di onice sulla superficie levigata della pietra bianca calcarea.

Così il cammino di questo artista procede verso un'area più fredda e rarefatta; le prime forme, veri e propri oracoli di fecondità, si vanno geometrizzando, senza mai abbandonarsi ad asprezze, ma conservando il carattere dolce e stonato vicino alle forme naturali.

Ilaria Vanni



Licantropo, 1986.
Pietra e vernice, 60 x 90 x 160
cm.



Presenza in-quieta, 1986.
Pietra e vernice, 70 x 50 x 165
cm.



Al riparo, 1986.
Pietra e vernice, 70 x 70 x 220
cm.

Una delle cose più complesse che riguardano la situazione della scultura oggi è l'accumulazione di trattati ed elementi che hanno caratterizzato la scultura a partire dall'inizio del secolo.

Mi riferisco esattamente e particolarmente a tutti quegli artisti che hanno scardinato la rigidità delle regole per lungo tempo praticate nella storia della scultura. Coscientemente non riesco ad individuare il confine tra il mio modo di lavorare e le pratiche della scultura rivelate in questi ultimi decenni. Certamente le varie innovazioni apportate nell'ambito della ricerca odierna hanno costituito il maggiore interesse nell'ambito del fare scultura, da cui muove gran parte del mio lavoro. Ad esempio, fondamentale è per la realizzazione di una mia scultura l'utilizzazione di elementi costituiti da materiali di natura diversa. Questo modo di procedere nel mio lavoro mi dà la possibilità di praticare una "scultura" più agevole e che meglio aderisce alle esigenze della contemporaneità.

Fondamentale è per me, avanzando nella costruzione di una mia scultura, tener presente costantemente l'azione spaziale provocata dall'assemblamento dei materiali. Praticamente detti materiali sono volta per volta scelti con accurato senso per individuare il tipo di materia da adoperare e la forma che dovranno successivamente enucleare il discorso spaziale. Tutto questo viene mediato da regole che cercano di aderire il più possibile al progetto iniziale. Dette regole sono sistematicamente mutevoli in quanto imprevedibile è il corso di costruzione di un mio lavoro, senza mai tradire per linee generali l'impostazione progettuale iniziale.

L'elemento base della ricerca di Pulvirenti è la struttura che viene definita in rapporto con lo spazio atmosferico da una geometrica scansione di volumi di valore non lirico-poetico nei confronti del reale ma relazionale-meccanico, con un controllo razionale delle superfici che si richiama ad astrattisti come Melotti.

Dopo sperimentazioni in legno, marmo, terracotta, materiali che Pulvirenti definisce "mezzi per costruire", l'attenzione dello scultore si è rivolta al bronzo come al metallo che per un intrinseco valore materico è in

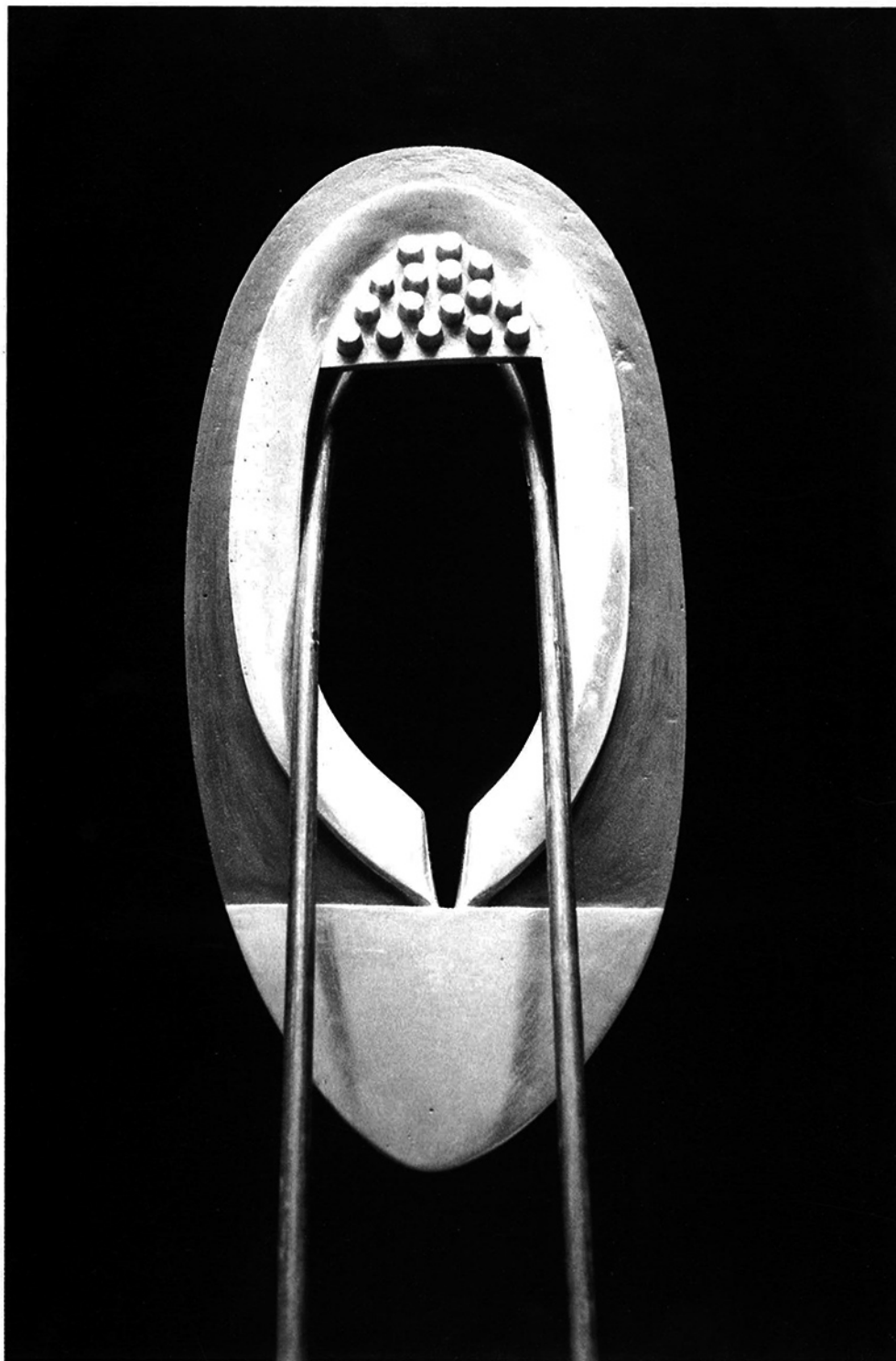
grado di produrre in lui il massimo di vibrazione emotiva. Le sue sculture-macchine, pur generate dal nostro presente di progresso tecnologico, da forme consuete e asservite alle quotidiane destinazioni funzionali, oppongono alla consuetudine del loro uso una inaspettata autonomia e un misterioso, diverso fascino meccanico.

La struttura permette alla natura astratta delle immagini geometriche di calarsi nella molteplicità fenomenica del reale, assorbendo tutta la ricchezza con un rapporto alternativamente conflittuale e armonico.

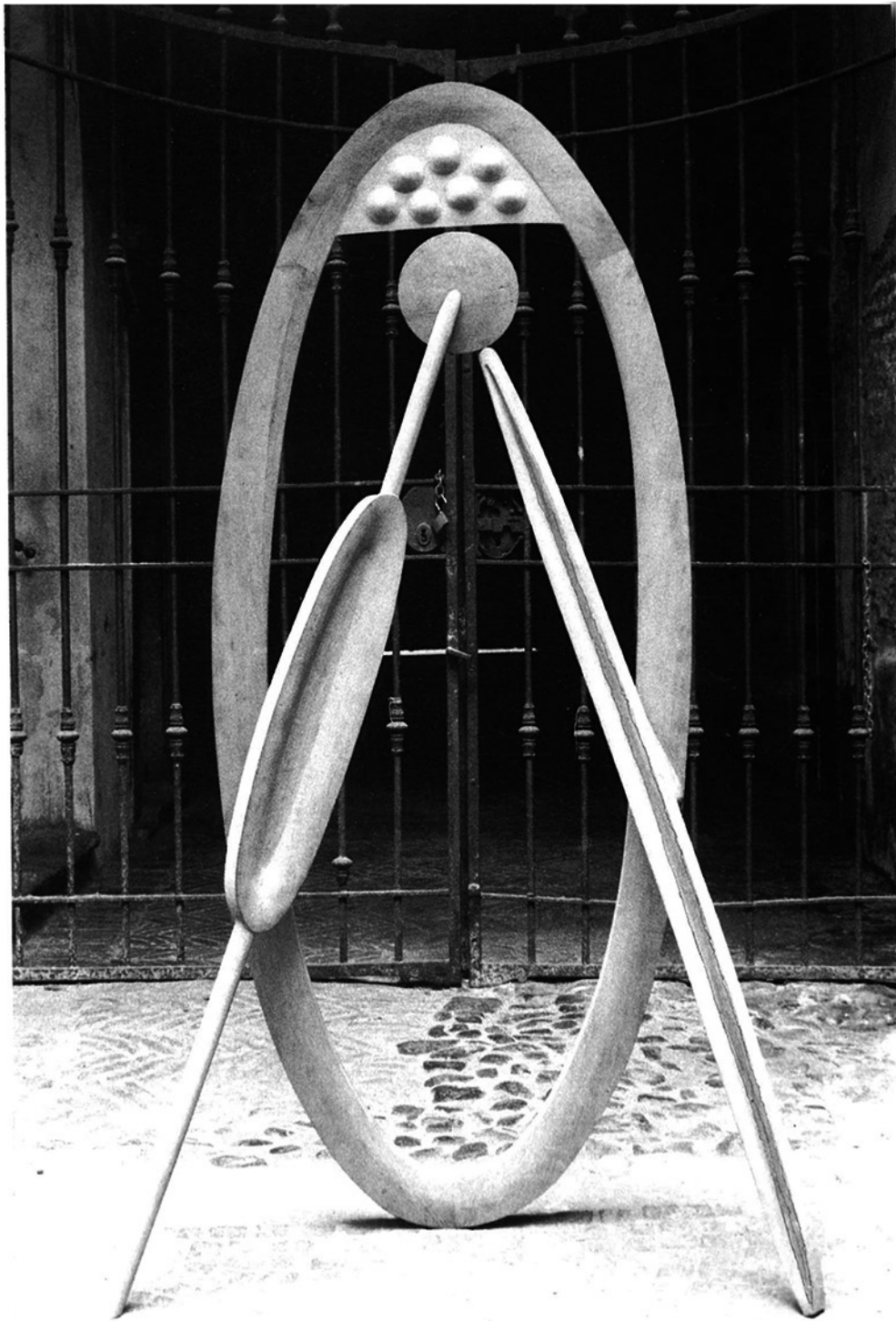
Acquista forza segnica e comunicativa tutto un bagaglio di simboli propri dell'uomo stesso come espressione del fascino tecnologico e dell'ingegno costruttivo delle varie epoche, nonostante che lo scultore veda "in atto" nella nostra era i mezzi e i fini della sua ricerca. Con l'assorbimento critico della macchina nella sua essenzialità strutturale, la materia e la forma della struttura traggono dalla funzionalità meccanica il loro principio estetico.

Donatella Tognaccini

GIUSEPPE PULVIRENTI

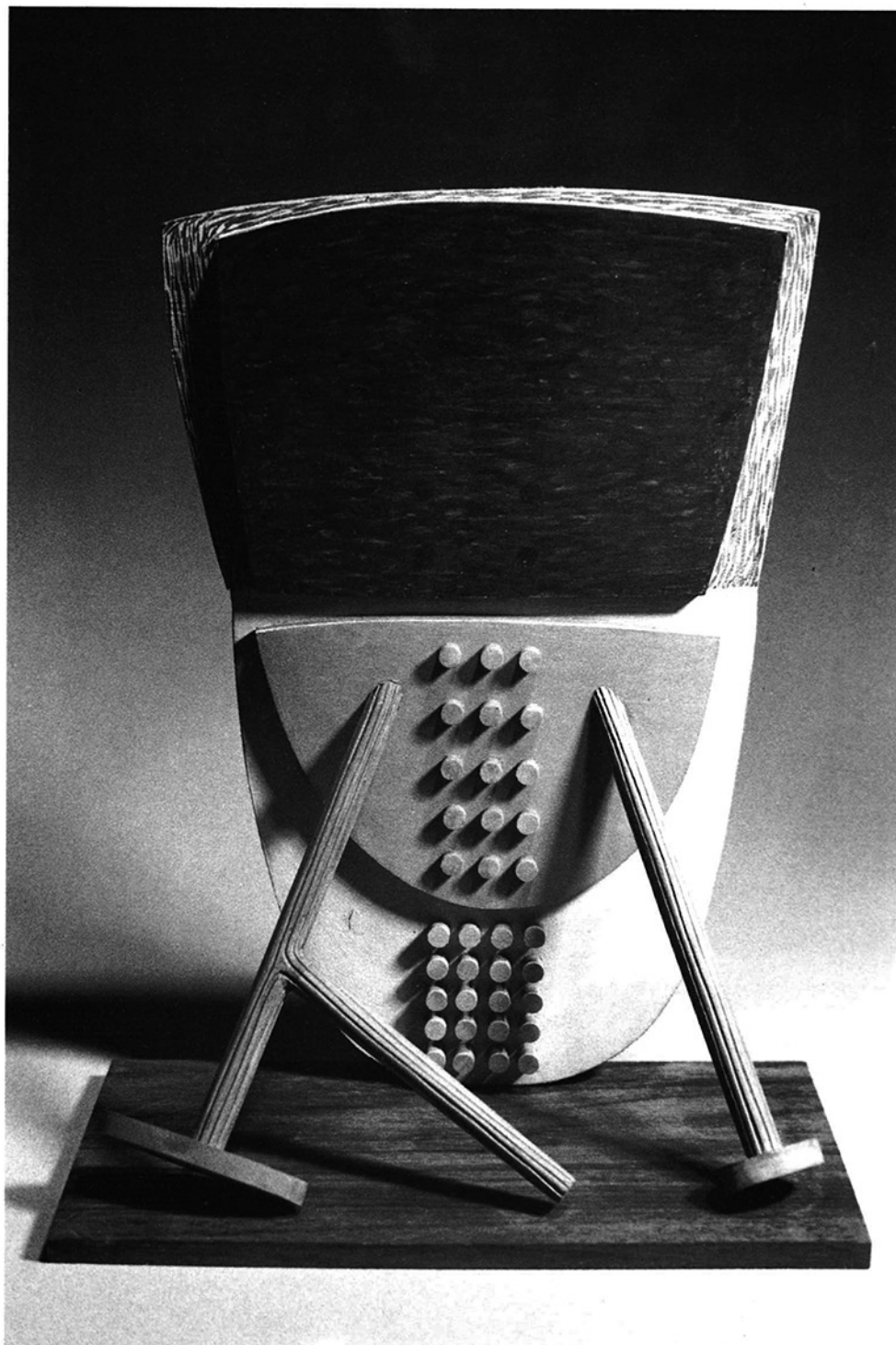


Scultura, 1986.
Ferro e alluminio colorato,
238 x 35 x 13 cm.



Scultura, 1986.
Legno, 270 x 125 x 55 cm.

GIUSEPPE PULVIRENTI



Scultura, 1985.
Legno colorato, 28 x 20 x 10
cm.

La collina delle meraviglie. È una pietra unica venuta dalla Russia (veniva usata per costruire il luogo sacro del tabernacolo) ed io l'ho spaccata in tre pezzi. Queste tre parti assumono un carattere autonomo e ad ognuna attribuisco dei valori personali. L'insieme rimane, anche se fratturato. Questa unione ideale è data dai tondini di ferro che collegano la *meraviglia* con la terra di una *collina*. Nel nuovo mondo blu distaccato ma partecipe di una umanità si scorgono delle bellezze sempre più fantastiche. Penetrando lentamente con lo sguardo nelle spaccature, l'occhio si smarrisce nelle lucidature a specchio, che creano un dialogo magico che fa intravedere la loro profondità poetica.

L'incontro. Nell'antico Egitto scorsi una stella nera. Io la raccolsi nella mia immaginazione, ed incominciai con essa un lungo discorso. La cometa, lanciata in una traiettoria a parabola, lasciava dietro di sé una scia di suoi frammenti che, visti nell'insieme, compongono un gioco di positivo e negativo (freccia, composta da quattro pezzi). In questa partenza è il mistero travolgente di una ignota meta. Giunti alla stratosfera, la mia stella trova il primo impatto con la realtà, il muro spaziale della nostra terra. Ecco *L'incontro*. Esce dalla condizione statica e sfonda in due parti il muro che le sta di fronte (composta da due pezzi). Un vuoto carico di silenzio apre lo spiraglio di un percorso infinito.

L'infinito. Viene dopo *L'incontro*. La creazione di un'idea che nasce da un punto levandosi in un movimento perpetuo in verticale. Un'atmosfera infuocata, data dal travertino rosso della Persia, spazia in alto. Attraversa le grandi distese d'acqua, le pianure, le colline ed i monti per arrivare ancora più in su negli spazi che non hanno termini percepibili, dove il pensare diventa infinito. Il frammento geometrico, le forme che si muovono nel contrasto sono come la lotta tra l'intelletto e il cuore, superando i limiti della propria esistenza individuale.

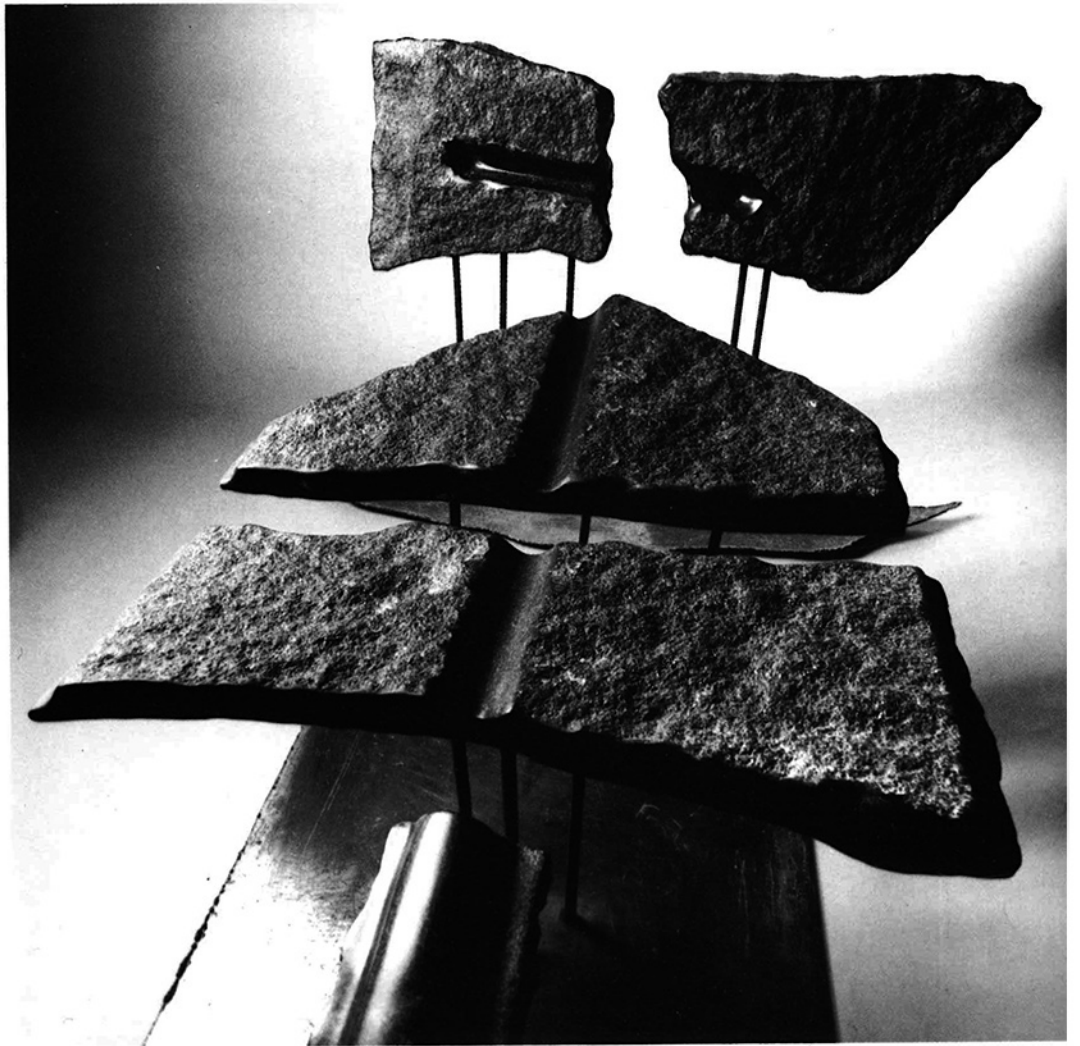
Tra terra e cielo si collocano le opere di Caroline Ramersdorfer: la sua formazione mitteleuropea, l'abitudine continua a viaggiare la fanno sentire abitante del mondo a pieno diritto, e non solo del mondo che si vede, fatto di materia, ma anche di quello aereo e sospeso che sta sopra alla razionalità e ad ogni emozione. Il paesaggio ha un'incidenza profonda, il sentimento della terra, del profumo, delle linee che lo definiscono.

Dare forma a qualcosa è seguire lentamente il corso del pensiero, con pazienza, con tenacia, con un'abilità da diluire nel tempo. Il simbolo vive nelle sculture della Ramersdorfer quale componente essenziale e dominante: la pietra scelta già parla, racconta a chi la sa comprendere dove nasce, come è

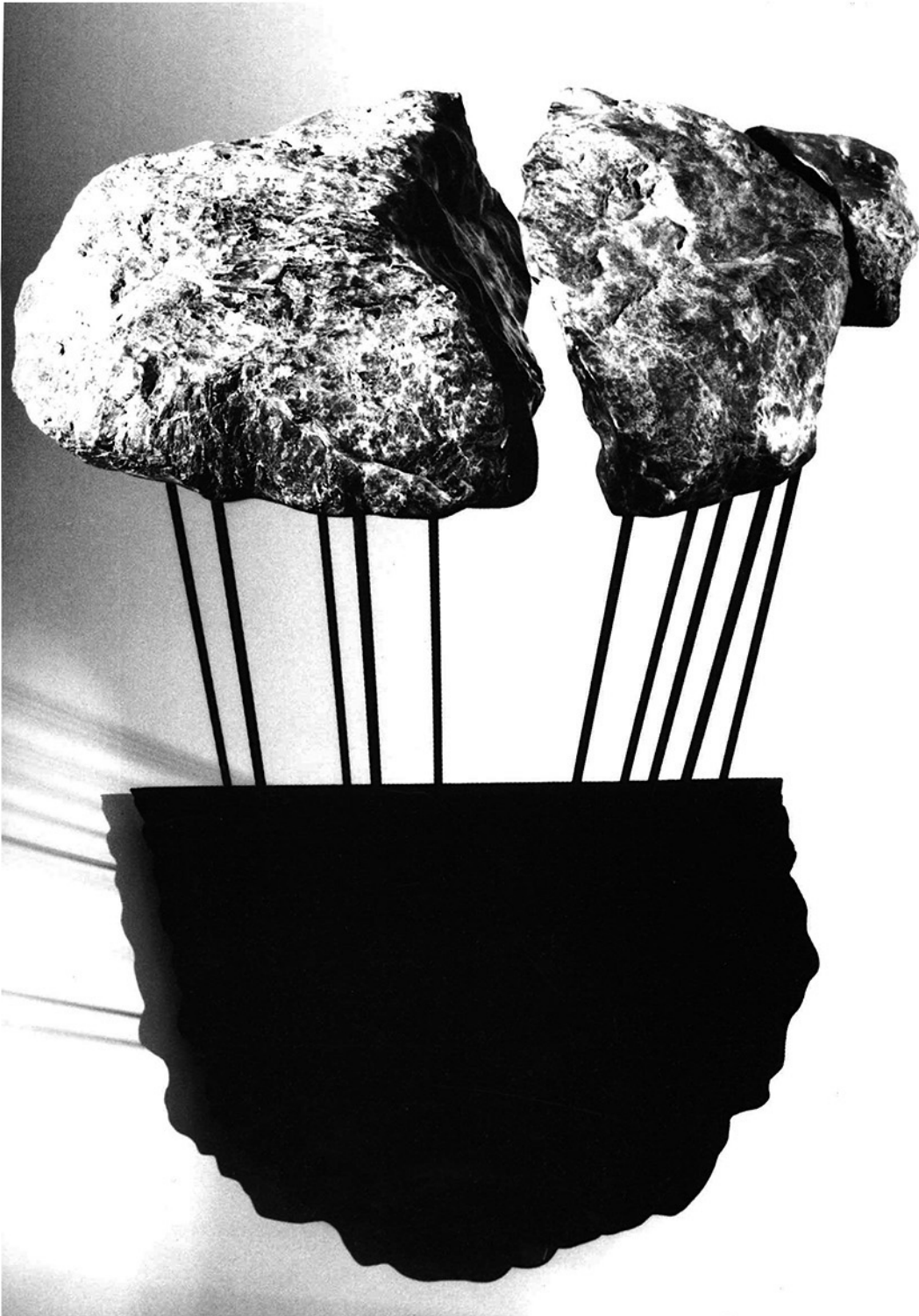
stata fatta, da quali combinazioni particolari si è generato quel preciso colore: così per il ferro, la materia che proviene dal centro della terra e ne partecipa la fluidità; il bronzo, materiale antico e prezioso; il gesso, che più di ogni altro materiale si presta a farsi trasformare dal contatto della mano; il granito nero dell'Egitto, che porta in sé gli spazi senza fine del deserto; la pietra azzurra proveniente dalla Russia, mondo particolare di immagini e tradizioni; il travertino rosso della Persia, e la sua forza di ignea stabilità. La potenza plastica delle opere sta nel loro dispiegarsi, nella costruzione accurata degli elementi: sia la fitta intelaiatura che sorregge *La collina delle meraviglie*, sia l'effetto dei piani sovrapposti di *L'incontro*, sia la materia che si innalza fluidamente ne *L'infinito*.

Un viaggio continuo alla ricerca dell'origine, della profondità, dell'essenzialità: l'itinerario è segnato da una lavorazione meditativa, da un rapporto intimo con le creazioni che costituiscono la linea di confine tra il carattere forte della materia, nella sua profonda ed incessante energia, e l'infinito protendersi del vuoto, dove scompare ogni delimitazione terrestre. In tensione verso l'alto, al di là del tempo fisso e misurabile, al di sopra di paesaggi ed orizzonti che l'occhio ha imparato a conoscere e ad accarezzare: la creazione è un atto che supera, che sa scendere nel profondo per attingere poi ad altezze senza limiti.

Susanna Bruni



L'incontro, 1985.



La collina delle meraviglie,
1985.

CAROLINE RAMERSDORFER



L'infinito, 1986.
Travertino rosso-Persia, 125 x
86 x 80 cm.

Il mio lavoro tende a sintetizzare la forma ed i colori in una scultura essenziale, scarna, che appena s'intuisce, che appena si vede; vuol essere la sintesi di una visione del mondo come superamento di schemi classici per un mondo geografico e magico, di geografia e di magia dove non ha valore il "pezzo rifinito"; ma, ai confini della geografia e della magia, l'idea (la grande idea è la vera regina del mondo), la trovata, il segno provocatorio, il gesto liberatorio da schemi vicini e lontani, sono le cose che contano e si esaltano nel modo più soggettivo e confondono i limiti tra mondo di geografia e mondo di magia.

La nascita, la vita, la morte, la gioia, il dolore, il sole, l'acqua, la terra, la luna, il buio e la luce, non sono altro che tele forate e colorate, ferri arrugginiti, terrecotte smaltate, brandelli di carta e di stoffa.

I segnali arcani che animano il mondo di Natale Rocco funzionano come forti sollecitazioni per creare nuove immagini fantastiche, che evocano ignote dimensioni magiche.

È l'idea, ovvero il gesto provocatorio di questi segnali, che libera l'artista dagli schemi tradizionali - classici, e gli permette di fare una scultura che sia allo stesso tempo sintesi e superamento della visione di un mondo reale, geografico. Una scultura per cui il pezzo rifinito e ben levigato non ha nessun valore.

Sono nate così quelle forme plastiche erette, di carattere totemico, cariche di spettacolarità scenica, di vivacità immaginativa, capa-

ci di suggestionare chi le guarda fino al punto di attingere, nella mente, antiche memorie occulte.

Infatti sono i quattro elementi naturali (terra, fuoco, acqua, aria), le inevitabili tappe della nostra vita (nascita e morte), la gioia ed il dolore, le fonti di ispirazione da cui traggono origine le tele colorate a brandelli, i ferri arrugginiti, le vele di carta o di stoffa lacerate, le terrecotte smaltate. Sculture ricavate da materiali poveri e di conseguenza più duttili alle esigenze dell'artista, più facilmente adattabili alle fantasie remote, animistiche, poiché non sono legati alle restrittive regole classiche.

È in questo senso che si è sviluppata la

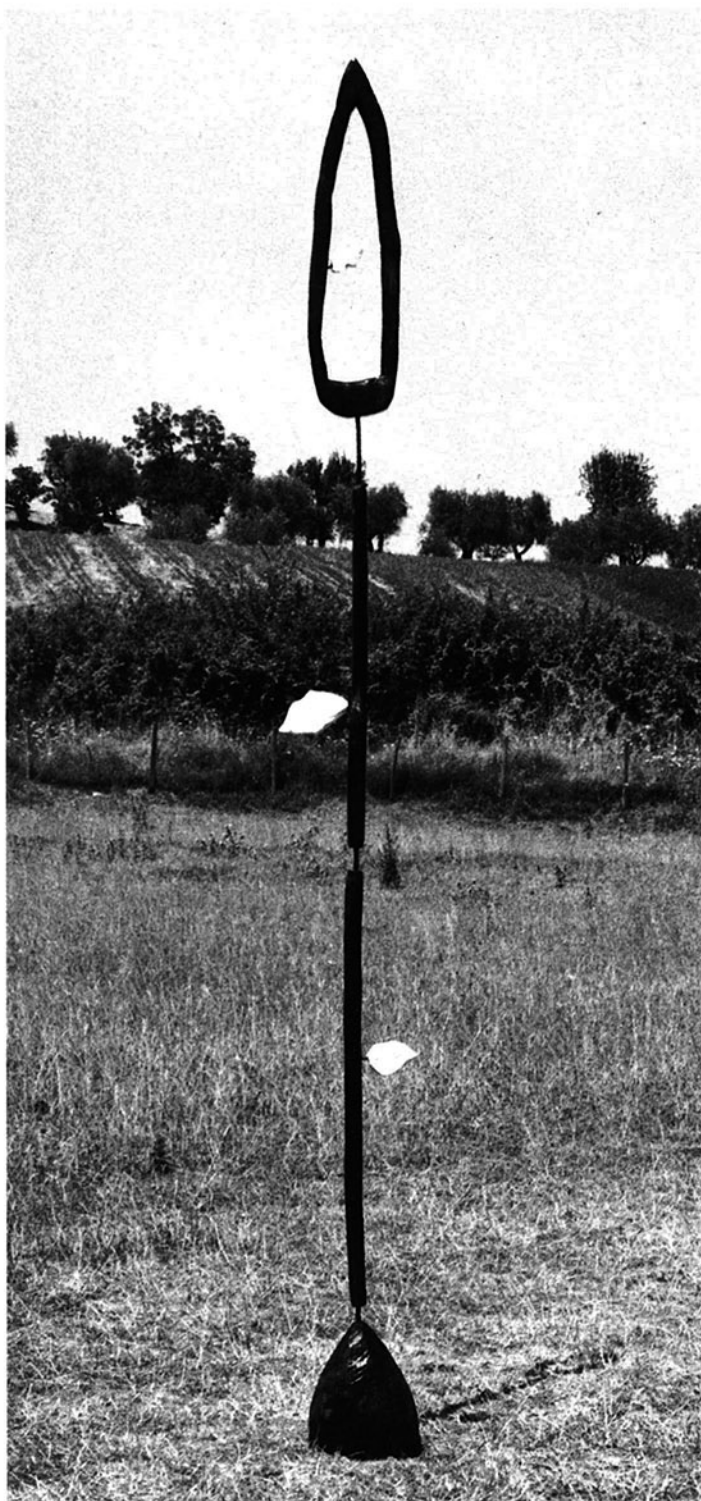
ricerca plastica di Natale Rocco negli ultimi anni, attraversando varie fasi fino ad arrivare a una maggiore maturità artistica, come è dimostrato dalle opere recenti.

Totem che suscitano allegria, che eccitano la fantasia, sono dunque queste sculture, libere nella regia dell'articolazione plastica e con un intenso potenziale espressionistico, determinato dalle improvvise macchie di colore, dai brevi interventi pittorici. Si tratta di un decorativismo che non è mai fine a se stesso, che non ha scopi puramente estetici, a cui però è affidato il compito di esprimere le vibrazioni interiori, le onde invisibili che lo scultore scopre in natura.

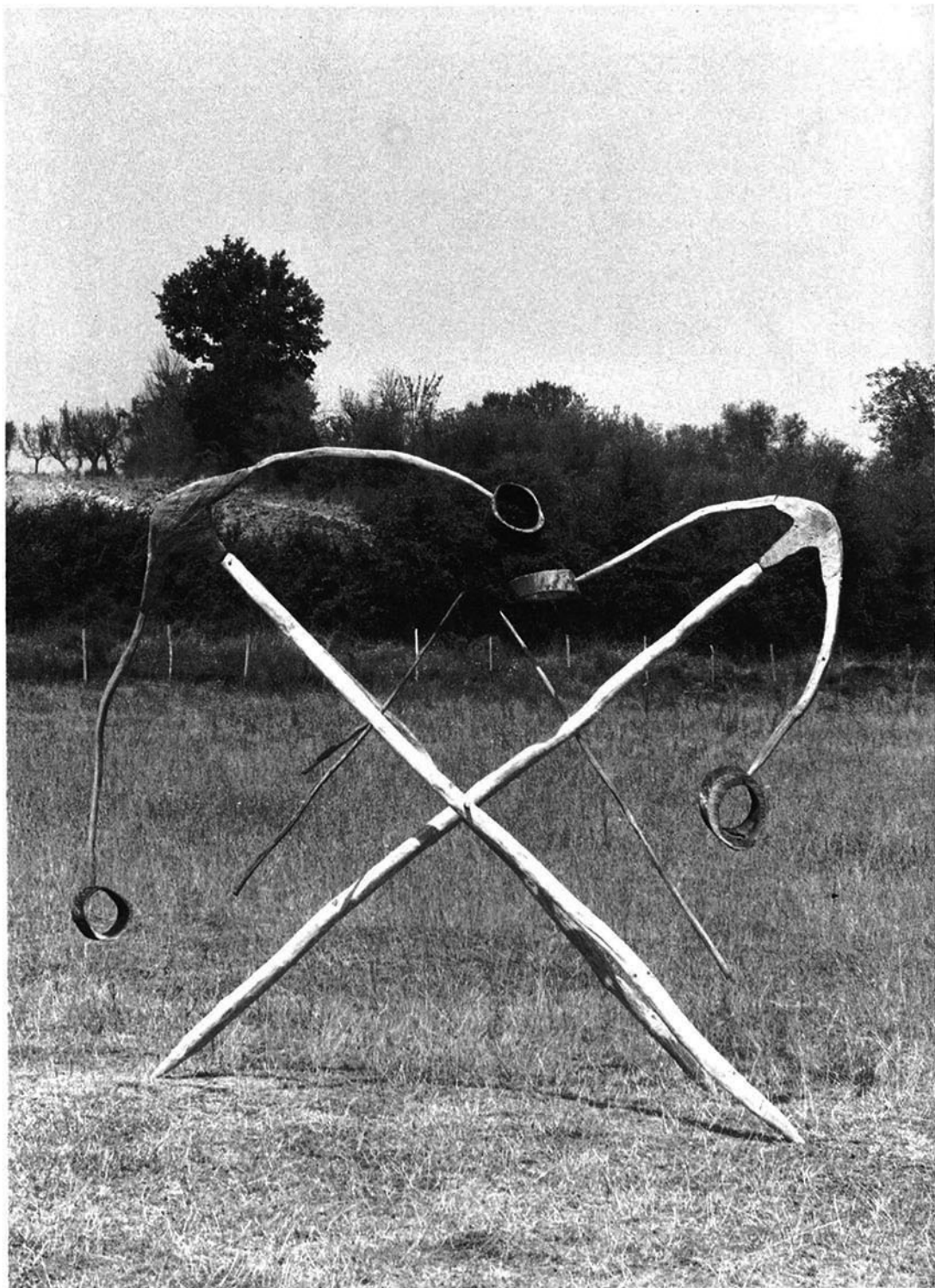
Cristina Piersimoni



Paesaggio colorato, 1982.
Terracotta smaltata e
terraglia smaltata, 193 x 104
cm.



Finestra all'aria aperta, 1984.
Legno colorato e tondino di
metallo, h. 275 cm.



La fine dell'attesa, 1985.
Legno, metallo e colori
acrilici, 270 x 220 cm.

Nei dintorni della città si trovano trecentosessantacinque sorgenti d'acqua, altrettante di miele, cinquecento di essenze profumate, meno abbondanti queste; per finire, sette fiumi di latte e otto di vino. Il banchetto si tiene fuori della città, nei campi detti Elisi: si tratta di un prato bellissimo, circondato da un bosco fitto di alberi di ogni specie che riparano con la loro ombra i commensali, i quali stanno sdraiati su letti di fiori, mentre i venti servono in tavola i vari cibi. Non versano il vino però, perché non è necessario: ci sono degli alberi intorno al luogo del banchetto, alti, di cristallo lucentissimo, i cui frutti sono coppe di svariate forme e dimensioni; quando uno va a tavola, raccoglie dai rami una o due coppe, se le pone davanti al proprio posto, e queste subito si riempiono da sole di vino; e così bevono. Non si ornano di ghirlande: gli usignoli e gli altri uccelli canori raccolgono con il becco dai prati vicini i fiori e li fanno piovere sui convitati, svolazzando sulle loro teste e cinguettando.

Si profumano in questo modo: nuvole dense assorbono l'essenza odorosa dalle sorgenti e dal fiume, e stando sospese sul luogo del banchetto, per effetto di una leggera pressione da parte dei venti, stillano una specie di delicata rugiada. Durante il banchetto si dedicano a musiche e canti: per lo più si recitano, accompagnati dalla musica, i versi di Omero, che è presente e prende parte alla comune baldoria, sdraiato a tavola accanto a Ulisse. I cori, composti da ragazzi e ragazze, sono diretti e accompagnati da Euno-mo di Locri, Arione di Lesbo, Anacreonte e Stesicoro. Vidi anche quest'ultimo, infatti, tra i Beati: Elena, evidentemente, s'era già riappacificata con lui. Quando smettono di cantare, li sostituisce un secondo coro di cigni, rondini e usignoli; e allora tutto il bosco li accompagna con un suono come di flauto, mentre i venti danno il via. Per procurarsi l'allegria, però, il sistema più sicuro che hanno è questo: ci sono due sorgenti vicino al luogo del banchetto, una del riso, e l'altra del piacere; tutti, prima che inizi la festa, bevono a entrambe, e così per il tempo che segue ridono e sono felici...

(Da *Una storia vera - Racconti fantastici* di Luciano)

Vollaro crea e plasma una materia "lamellare" crittografata, scoprendone, liricamente, l'intima struttura formale, l'immagine essenziale e poetica della creazione, in un processo parallelo a quello naturale, verso un sincretismo simbiotico tra spazio cosmico e pragmatico, con una manualità poetica ed artigiana, in continuità fisica con l'argilla, materia corsiva simbolica e segnica, percorso mentale dell'immagine plastica. La terracotta sottile è il campo su cui si incidono archetipi dell'inconscio, sintomatologie della vita psichica e mnemonica, miti, favole; membrane futuribili di un passato escluso da ogni dimensione temporale. Strutture eideologiche, significanti, che vivono di vita propria in uno spazio tra l'elementare e il fanta-

stico, l'estrapolazione concettuosa e l'ingenua libertà; si librano tra gli elementi, cielo, terra, mare, non li coinvolgono né svelano la loro essenza, immateriale nella forte matericità. Esse sono un tutto con il tutto, il passato, il presente, il futuro, in dialogo continuo con il mondo e la realtà dell'artista, in un ricominciamento perenne di un nuovo immaginario quotidiano ed idealistico, in rapporto strettissimo, diaristico, con la materia e la sua schiettezza comunicativa. Forme libere dello spazio che sfidano la sua stessa imperturbabilità, in bilico, sottile, tra gli elementi. Le sue isole plastiche di precarietà esplicita vivono un legame organico con il presente, di lirismo evocativo e propositivo, oggetti effimeri di provocazione fanta-

stica, a volte persino ironica e germinativa, come negli "alberi della vita", tutt'altro che fallici in terracotta, riscatto dell'immaginario e dell'allusivo. Queste totemiche "plasmazioni" di elementare tridimensionalità evocano segni di un'antica memoria, vaganti e combattenti, verità assolute di ricordo onirico, in una spazialità sospesa e rotonda, mai turgida, comunicano intersoggettivamente, anzi, presoggettivamente, senza privarsi della forte soggettività intrinseca; forme che, ponendolo in dubbio, indefiniscono lo spazio per solidità anziché per immaterialità.

Rita Petti

LUIGI VOLLARO



*Quando la mia isola giocava
con il mare, 1984.*
Terracotta, 10 x 220 x 60 cm.



L'albero della vita, 1986.
Terracotta, 30 x 180 cm.



Teatrino, 1986.
Terracotta, 40 x 20 x 6 cm.

“Una notte osservavo come al solito il cielo col mio telescopio. Notai che da una galassia lontana cento milioni d'anni - luce sporgeva un cartello. C'era scritto: 'Ti ho visto'. Feci rapidamente il calcolo: la luce della galassia aveva impiegato cento milioni d'anni a raggiungermi e siccome di lassù vedevano quello che succedeva qui con cento milioni d'anni di ritardo, il momento in cui mi avevano visto doveva risalire a duecento milioni d'anni fa”. Così Qfwfq, protagonista dall'età indefinibile delle *Cosmicomiche* di Italo Calvino, inizia a raccontare di un arduo dialogo condotto, fra dubbi e malintesi, sul filo della velocità con cui le galassie si allontanano fra loro.

Forse da un terzo punto, posto nella stessa direzione e successivo a quello della galassia che aveva esposto il cartello, sarebbe stato possibile percepire l'azione e la comunicazione “Ti ho visto” come simultanee. Ma anche da quella posizione, prigioniera dello spazio e del tempo, probabilmente sarebbe sfuggita l'idea di sincronicità.

A complicare ulteriormente ogni accenno di dialogo, poi, sarebbero potute insorgere difficoltà indotte da possibili mutazioni del linguaggio nel corso del tempo, e conseguenti arbitrarie interpretazioni. D'altra parte non si conoscono linguaggi in grado di esprimere verità assolute, si procede per approssimazione.

Importante è non cessare di indagare ciò che esiste al di là del fenomeno, del segno, perché, se le parole possono prestarsi ad essere dette, scritte, lette con relativa facilità e sembrano poter esprimere ogni cosa, per capire è necessario conoscere, e conoscere è saper ascoltare.

La ricerca artistica di Zanazzo si sviluppa in due sensi opposti, dipendenti l'uno dall'altro. Il primo è quello che sfrutta gli elementi razionali per creare le basi di un nuovo linguaggio che riesca a comunicare qualcosa di definitivo. È qui che si fa sentire la fisicità delle forme plastiche, il loro ingombro e la loro materialità.

Nell'altro senso, invece, Zanazzo si sposta sul piano dell'indicibile, della transitorietà, in quanto consapevole dei limitati mezzi espressivi a portata dell'artista, e di conseguenza incapaci di rappresentare verità assolute.

Questa caratteristica determina una vaga sensazione di assenza, testimoniata dagli spazi vuoti, ovvero dalle pause tra un elemento e l'altro.

L'ipotesi progettuale è comunque aperta, e perciò disposta a mettere in discussione i risultati raggiunti per ampliare maggiormente il campo esplorativo.

Un'arte quindi anoggettuale, costituita da forme “pure”, rivolta a denunciare, a criticare, che non ha alcuno scopo edonistico e ornamentale.

Fondamentale è la componente simbolica che rende il lavoro fruibile a diversi livelli di conoscenza, e che gioca con le possibili relazioni risultanti tra memoria e progetto, mito e scienza, antropologia e filologia.

Un simbolismo suggerito, e non detto, risultato di scansioni ritmiche precise, che ricordano il linguaggio dei numeri, delle note, la relatività e il rapporto spazio-tempo.

Un ciclo di ricerca continuo, che Zanazzo

estende anche al campo pittorico, dove, come per la scultura, si instaurano fitti dialoghi segnico-formali.

Ognuna delle sue costruzioni, sia essa inserita in una dimensione spazio-ambiente o sulla superficie della tela, si avvale di quella tipica iconografia di forme primarie, ovaloidi, che valgono perché espressione di segni elementari di comunicazione, significanti, non assolute, ma relative.

Vivo e complesso è il senso della manualità, che si estrinseca per mezzo della matericità. In questi termini si spiega l'uso di terracotta e vetroresina in scultura, e di bitume e terre naturali in pittura. Materiali corposi, plasmabili, adatti alla creazione plastica e che meglio esprimono la fisicità materica.

Cristina Piersimoni

ALBERTO ZANAZZO



Diapason, 1984.
Terracotta.



Pensieri circolari, 1983-85.
Terracotta.

ALBERTO ZANAZZO



Senza titolo, 1984-86.
Terracotta.

Notizie bio-bibliografiche
Elenco delle opere

CARLO BIROTTI

Nato a Roma nel 1947, ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Roma e ha frequentato la facoltà di Architettura di Roma. Insegna discipline plastiche in un Liceo Artistico di Roma, dove vive e lavora.

Realizzazioni in spazi pubblici: Montescudo (Forlì), Monumento ai caduti di tutte le guerre, 1972; Elemento decorativo in terracotta ceramicata, spazio esterno scuola di Via Garibaldi, San Giovanni Valdarno, 1975.

Mostre personali: 1985, Centro Di Sarro, Roma.

Mostre collettive: 1970, Artisti '70, Studio Parasio, Roma; 1972, Galleria Aldina, Roma; Condizioni di ricerca 1972, Galleria Il Grifo, Roma; 1973, Centro Artistico Culturale La Pigna, Roma; 1974, Premio nazionale di grafica Pernod, Varese; Incisori italiani contemporanei, Cairo e Tunisi; 1975, Incontri d'arte internazionali, Tagliacozzo; Quarto incontro artisti e artigianato, Centro Artistico Culturale La Pigna, Roma; 1977, Montefiore 77, proposte di intervento, opere ed occasioni critiche, Montefiore Conca; 1984, In materia - Immagini di sei scultori, Sala 1, Roma; Scultura disegnata - Il disegno degli scultori in Italia, oggi, Festa Nazionale de "l'Unità", Roma-EUR; 1985, Una nuovissima generazione nell'arte italiana, Festa Nazionale de "l'Unità", Futura, Fortezza Medicea, Siena; X Expo Arte, Bari; 1986, L'immagine e la sua matrice, Spazio espositivo IV Liceo Artistico, Roma; Materia-forma, Spazio espositivo IV Liceo Artistico, Roma.

Indicazioni bibliografiche: Condizioni di ricerca 1972, a cura di E. Crispolti, Galleria Il Grifo, Roma, 1972; *Montefiore 77, proposte*

di intervento, opere ed occasioni critiche, Montefiore Conca, luglio-ottobre 1977; *DS 83 - Arte nuova in Italia*, a cura di E. Crispolti, Ed. Il Ventaglio, Roma, 1984; *In materia - Immagini di sei scultori*, Sala 1, Roma, 18 maggio - 5 giugno 1984 (testo di E. Crispolti); *Scultura disegnata - Il disegno degli scultori in Italia, oggi*, a cura di E. Crispolti, Festa Nazionale de "l'Unità", Roma-EUR, 31 agosto - 16 settembre 1984; M. Crescentini, in *Il Centro Di Sarro alla X Expo Arte di Bari*, Bari, marzo 1985; T. De Chiaro, *Carlo Biondi*, Centro Di Sarro, Roma, maggio 1985; *Una nuovissima generazione nell'arte italiana*, a cura di E. Crispolti, Festa Nazionale de "l'Unità", Futura, Fortezza Medicea, Siena, 9-25 agosto 1985. (A.C.)

SANTO CICONTE

Nato a Soriano (Cosenza) nel 1948, si è diplomato presso la Scuola d'Arte di Vibo Valentia e in scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Roma, dove ha avuto come maestri Alessandro Monteleone ed Emilio Greco. È titolare della cattedra di plastica ed educazione visiva presso l'Istituto Statale d'Arte di Orvieto, dove vive e lavora come scenografo nell'ambito del Teatro Animazione.

Realizzazioni in spazi pubblici: Grande figura, bronzo, 1975, Open Air Museum, Hakone, 1975; Crocifisso, legno, Chiesa di S. Andrea, Orvieto, 1977; Fontana, travertino, Piazza I Marzo, Orvieto, 1985.

Mostre personali: 1981, Centro Materiali immagini, Perugia; Galleria Maitani, Orvieto; 1982, Centro Di Sarro, Roma; 1985,

Galleria La Piolla, Locarno; 1986, Pinacoteca Comunale, Macerata.

Mostre collettive: 1970, Incisori dell'Accademia di Belle Arti di Roma, Galleria La Pigna, Roma; III Mostra concorso per l'incisione, riservata agli allievi di Belle Arti d'Italia, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Roma (medaglia d'oro del Sindaco di Roma); 1972, I Mostra collettiva degli scultori calabresi, Vibo Valentia; 1977, Montefiore 77, Montefiore Conca; 1978, Sulmona: intervento e partecipazione, Sulmona; XXXII Mostra internazionale F.P. Michetti, Francavilla al Mare; 1979, Gubbio '79 - Opere e materiali, Laboratorio aperto, Gubbio; 1980, Materiali/immagini, Rocca Paolina, Perugia; Isola Polvese, Perugia (installazione); Incontri '80: Laboratorio di Nuova Creatività, Spoleto (installazione); Il Biennale internazionale della pietra Città di Marino, Marino; Gubbio '80, Laboratorio aperto, Gubbio; 1981, Situazione '80, Perugia; Il Rassegna gruppi autogestiti in Italia, Il Moro, Firenze; Cancelli, Foligno; Desaturazione, Spoleto; 1983, L'immagine diversa, XXXVI Mostra internazionale F.P. Michetti, Francavilla al Mare; I Premio Giovani artisti umbri, Todi; 1984, In materia, Sala 1, Roma; Premio internazionale Lampedusa, Lampedusa; Scultura disegnata - Il disegno degli scultori in Italia oggi - Festa Nazionale de "l'Unità", Roma-EUR; 1985, Ceramica d'arte: cinque anni di ricerca in Umbria, Torgiano; Arte Fiera '85, Bologna; XXV Mostra concorso internazionale della ceramica, Gualdo Tadino (targa d'oro); 1986, Itinerari d'arte contemporanea: alcuni aspetti dell'arte contemporanea in Italia nella anatomia e geografia del linguaggio rappresentato - Quattro generazioni, Museo d'Arte Contemporanea

nea, Calouste Gulbenkian, Lisbona.
Indicazioni bibliografiche: B. Morini, *Le nuove leve dell'arte incisoria*, "Il Giornale d'Italia", Roma, 21-22 aprile 1970; N. Provenzano, in *Arte italiana contemporanea*, Ed. La Ginestra, Firenze, 1974; *Il Crocifisso ligneo di Santo Ciconte*, 1977 (testi di A. Satolli e F. Targetti); *Montefiore 77, proposte d'intervento, opere ed occasioni critiche*, Montefiore Conca, luglio-ottobre 1977; *The Hakone Open Air Museum*, Ed. Shokju Segawa, Tokio, 1979; E. Crispolti, in *Materiali/immagini*, Rocca Paolina, Perugia, 1980; *The Utsukushi-Ga Hara Open Air Museum*, Tokio, 1981; M. Venturoli, *La scultura di Santo Ciconte*, Galleria Maitani, Orvieto, 1981; F. Calzavacca, *Arte*, "Paese Sera", Roma, 4 marzo 1981; *Santo Ciconte*, Centro Di Sarro, Roma, 11-29 maggio 1982 (testo di A. Satolli); M. De Candia, "La Repubblica", Roma, 14 maggio 1982; *Bolaffi - Catalogo della scultura italiana n. 6*, Gruppo Giorgio Mondadori, Milano, 1983, p. 21 (segnalata da M. Venturoli); F. Calzavacca, in *I° Premio Giovani artisti umbri*, Todi, 1983; A. Satolli, *Santo Ciconte: transustanziazione senza mistero*, in *DS/82: Arte nuova in Italia*, a cura di E. Crispolti, Ed. Il Ventaglio, Roma, 1983; *L'immagine diversa - XXXVI Mostra di pittura Francesco Paolo Michetti*, a cura di M. Venturoli, Francavilla al Mare, 30 luglio - 30 agosto 1983; *In materia: immagini di sei scultori: Birotti, Ciconte, Corsucci, Giammaria, Giardini, Tito*, Sala 1, Roma, 18 maggio - 5 giugno 1984 (testo di E. Crispolti); *Scultura disegnata - Il disegno degli scultori in Italia, oggi*, Festa Nazionale de "l'Unità", Roma-EUR, 31 agosto - 18 settembre 1984 (a cura di E. Crispolti); E. Crispolti, *Una fontana a Orvieto*, 1985 (inedito); *Una nuovissima generazione dell'arte italiana*, a cura di E. Crispolti, Festa Nazionale de "l'Unità", Futura, Fortezza Medicea, Siena, 9-25 agosto 1985; M. Greco, in *Itinerari d'arte contemporanea - Alcuni aspetti dell'arte contemporanea in Italia nella anatomia e geografia del linguaggio rappresentato*, Ed. Il Punto, Firenze, 1986; E. Crispolti; *Santo Ciconte - Un itinerario attraverso l'oggetto*, Pinacoteca Comunale, Macerata, febbraio 1986. (I.V.)

MARIA DOMPÉ

Nata a Fermo nel 1959, è stata allieva di Emilio Greco all'Accademia di Belle Arti di Roma, dove si è diplomata al corso di scultura nel 1982. Vive e lavora a Roma.
Mostre collettive: 1980, La Sponda, Centro

Internazionale Arte e Cultura, Roma; Il Rassegna "La donna e l'arte", Roma; 1981, X Rassegna internazionale, Punta Ala (primo premio acquisto); Sala Conferenze della Fiera Campionaria, Milano; 1982, Concorso nazionale dell'Accademia di Belle Arti, Frosinone; 1984, Il Premio Bernini, Roma; Esprit de géométrie, Il Carpine, Roma; 1986, III Rassegna "La donna nell'arte", Roma.
Indicazioni bibliografiche: *Catalogo della scultura italiana n. 8*, G. Mondadori, Milano, 1984 (segnalata da L. Trucchi). (D.T.)

ANSELMO GIARDINI

Nato a Riccione nel 1952, ha frequentato l'Istituto d'Arte di Pesaro e l'Accademia di Belle Arti di Roma. Vive e lavora a Riccione, dove pratica non solo la scultura, ma anche l'incisione e il disegno.

Mostre personali: 1984, Pinacoteca Comunale, Macerata; Centro Di Sarro, Roma.

Mostre collettive: 1974, Incisori italiani contemporanei, Il Cairo; 1975, X Quadriennale nazionale d'arte, Roma; 1976, Rassegna internazionale della medaglia, Firenze; 1977, Montefiore 77, proposte di intervento, opere ed occasioni critiche, Montefiore Conca; 1980, Gubbio '80, Laboratorio aperto, Gubbio; 1984, IX Expo Arte, Bari; In materia - Immagini di sei scultori, Sala 1, Roma; Scultura disegnata - Il disegno degli scultori in Italia, oggi, Festa Nazionale de "L'Unità", Roma-EUR; 13 modi di paesaggio, Biblioteca Comunale, Fiano Romano; 1985, Una nuovissima generazione nell'arte italiana, Festa Nazionale de "l'Unità", Futura, Fortezza Medicea, Siena; XXIX Premio Campagna, Tempo e identità: Memorie e sedimenti, Santa Sofia di Romagna e Palazzo Albertini, Forlì.

Indicazioni bibliografiche: X Quadriennale nazionale d'arte: "La nuova generazione", Palazzo delle Esposizioni, Roma, marzo-aprile 1975, Ed. De Luca, Roma; *Montefiore 77, proposte di intervento, opere ed occasioni critiche*, Montefiore Conca, luglio-ottobre 1977; *DS/82: Arte nuova in Italia*, a cura di E. Crispolti, Ed. Il Ventaglio, Roma, 1983; E. Crispolti, in *Il Centro Di Sarro alla IX Esposizione di Bari*, Expo Arte, Bari, 15-18 marzo 1984; E. Crispolti, *Anselmo Giardini*, Pinacoteca Comunale, Macerata, 24 marzo 1984; R. Gresta, *Anselmo Giardini*, Centro Di Sarro, Roma, 12-28 giugno 1984; E. Crispolti, in *In materia - Immagini di sei scultori: Birotti, Ciconte, Corsucci, Giammaria, Giardini, Tito*, Sala 1, Roma, 18 maggio - 5 giugno 1984; M.

Crescentini, *Anselmo Giardini scultore di "terra"*, "La Vernice", a. XXIII, n. 4, Venezia, settembre 1984; M. Crescentini, *Anselmo Giardini, Terra, Teatro dell'Uomo*, Ed. Sal, Salerno, 1984; *Scultura disegnata - Il disegno degli scultori in Italia, oggi*, a cura di E. Crispolti, Festa Nazionale de "l'Unità", Roma - EUR, 31 agosto - 16 settembre 1984; *13 modi di paesaggio*, a cura di E. Crispolti, Biblioteca Comunale, Fiano Romano, 13 ottobre - 24 novembre 1984; *Una nuovissima generazione nell'arte italiana*, a cura di E. Crispolti, Festa Nazionale de "l'Unità", Futura, Fortezza Medicea, Siena, 9-25 agosto 1985; XXIX Premio Campagna, Tempo e identità: Memorie e sedimenti, a cura di A. Baccilieri, E. Crispolti, C. Spadoni, Santa Sofia di Romagna, 25 agosto - 8 settembre 1985, Palazzo Albertini, Forlì, 6-20 ottobre 1985. (R.P.)

VALERIA GIOVAGNOLI SCOTTI

Nata a Giulianova nel 1965, ha frequentato il Liceo Artistico a Venezia. Attualmente frequenta il quarto anno all'Accademia di Belle Arti di Carrara, dove vive e lavora.

Mostre collettive: 1981, Collettiva di scultura, Mogliano Veneto; Allievi del Liceo Artistico, Venezia; 1983, III Premio Pietro Tacca, Carrara; 1984, I Premio Grancia d'argento, Rapolano Terme; 1985, Allievi di scultura, Fossano; Pittura-scultura-grafica, Chiesa del Suffragio, Carrara; Una nuovissima generazione nell'arte italiana, Festa Nazionale de "l'Unità", Futura, Fortezza Medicea, Siena; Expo Arte, Bari; 1986, I Biennale di scultura, Sezione giovani, Asti; Premio Viestarte, Vieste.

BIAGIO JADAROLA

Nato a Napoli nel 1950, vi ha conseguito la laurea in architettura. Vive e lavora a Velletri.
Mostre personali: 1984, Galleria San Carlo, Napoli.

Mostre collettive: 1970, Concorso Regionale di Ceramica; 1975, Galleria d'Arte Moderna, Bologna; Monaco di Baviera; 1976, Università degli Studi, Facoltà di Architettura, Firenze; Istituto Fonseca, Napoli; 1977, Goethe Institut, Napoli; Castello di San Martino, Napoli; 1983, Arte '83, Nettuno e Nemi; 1985, Sud design, Museo del Sannio, Benevento; L'onda del Sud?, Castello Svevo, Bari; Kno-

sis, Galleria Il Punto, Velletri; 1986, XI Expo Arte, Bari.

Indicazioni bibliografiche: B. Jadarola, *Come si perde la sicurezza*, in *Avanguardia e cultura popolare*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1 maggio - 15 giugno 1975; B. Jadarola, *Scuola come pratica totale*, "Casabella", n. 404-405, Milano, agosto-settembre 1975; R. Dalisi, *Scuola proletaria di ceramica*, "Casabella", n. 409, Milano, gennaio 1976; E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, De Donato, Bari, 1977; B. Jadarola, *Laboratorio di ceramica nelle grotte di tufo*, "Paese Sera", ed. Napoli, 13 maggio 1978; *Biagio Jadarola, architettura, luoghi e coscienza*, Galleria San Carlo, Napoli, 1-15 ottobre 1984 (testo di E. Crispolti); E. Crispolti, *Terrecotte di Jadarola*, "La Vernice", n. 5, Venezia, novembre 1984; *Knosis*, Galleria Il Punto, Velletri, 2-15 maggio 1985 (testo di A.P. Sanna); T. Palombo, *Biagio Jadarola*, "L'Araldo", Velletri, 29 giugno 1985. (A.C.)

PASQUALE LIBERATORE

Nato a San Demetrio (L'Aquila), nel 1950, si è diplomato all'Istituto Statale d'Arte e all'Accademia di Belle Arti de L'Aquila. Dal 1977 insegna tecnologia ed uso del marmo e della pietra presso l'Accademia di Belle Arti de L'Aquila. Lavora a Villa Sant'Angelo (L'Aquila).

Realizzazioni in spazi pubblici: Campo del Sole, Tuoro, 1986.

Mostre collettive: 1982, Doppio Versante - III Rassegna d'arte figurativa, Acquaviva Picena; *Psicanalisi ed arte, psicanalisi ed estetica*, Centro Servizi Culturali, Pescara; 1983, *Intimità dell'indagine*, Palazzo dei Diamanti, Ferrara; *L'immagine diversa*, Premio F.P. Michetti, Francavilla a Mare; *Pietra e colore*, Galleria Questarte, Pescara; 1984, *Per esempio il sogno, per esempio il mito*, Centro Servizi Culturali, Avezzano; *Scultura disegnata - Il disegno degli scultori in Italia, oggi*, Festa Nazionale de "l'Unità", Roma-EUR; *Banco di prova, Sala Comunale, Santa Croce di Magliano; Linee di scambio, Palazzo Farnese, Ortona; 1985, Parole di terra, parole nell'aria*, Centro Multimediale, L'Aquila; *Expo Arte, Bari; Internazionale di scultura su granito, Budduso (Sassari); L'onda del Sud?, Castello Svevo, Bari; La pietra svelata, Biennale di scultura sulla pietra, Poggio Picenze, L'Aquila; Una nuovissima generazione nell'arte italiana, Festa Nazionale de "l'Unità", Futura, Fortezza Medicea, Siena; 1986, XI Quadriennale nazionale d'arte, Ro-*

ma.

Indicazioni bibliografiche: Intimità dell'indagine, presentazione di Giorgio Misticoni, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1983; *Psicanalisi ed arte, psicanalisi ed estetica*, Centro Servizi Culturali, Pescara, 1982; R. Pasini, *Artisti a palazzo*, "Questarte", n. 42, agosto 1983; F. Jengo, *Pietra e colore*, "Questarte", n. 43, dicembre 1984; *L'immagine diversa*, a cura di M. Venturoli, presentazione di G. Rosato, Fondazione Michetti, Francavilla a Mare, 1983; *DS/83: arte nuova in Italia*, a cura di E. Crispolti, Ed. Il Ventaglio, Roma, 1984; *Sogni di sasso*, presentazione di R. Evandro, Roma, 1983; *Banco di prova*, a cura di G. Di Pietrantonio, Ed. Creativa, 1984; *Linee di scambio - Tracce dell'immaginario contemporaneo*, a cura di G. Di Pietrantonio Ed. Compagnia dei Librai per Creativa, Ortona, 1984; *Catalogo della scultura italiana n. 9*, Giorgio Mondadori & Ass., Milano, 1984; *Scultura disegnata - Il disegno degli scultori in Italia, oggi*, a cura di E. Crispolti, Festa Nazionale de "l'Unità", Roma-EUR, 31 agosto - 16 settembre 1984; *Parole di terra, parole nell'aria*, presentazione di T. Spini, L'Aquila 1985; *L'onda del Sud? - Nuovo immaginario mediterraneo nel design*, a cura di E. Crispolti, Ed. La Caita, 1985; E. Crispolti, *L'onda del Sud*, "Domus", n. 666, novembre 1985; *La pietra svelata*, a cura di M. Locci e G. Di Pietrantonio, Poggio Picenze, L'Aquila, 1985; *Una nuovissima generazione nell'arte italiana*, a cura di E. Crispolti, Festa Nazionale de "l'Unità", Futura, Fortezza Medicea, Siena, 9-25 agosto 1985; L. Finelli *La Biennale della pietra a Poggio Picenze, L'Aquila, "L'Architettura"*, aprile 1986. (I.V.)

GIUSEPPE PULVIRENTI

Nato a Siracusa nel 1956, si è diplomato all'Istituto d'Arte locale e nel 1985 si è trasferito a Roma, diplomandosi al corso di scultura presso l'Accademia di Belle Arti. Vive e lavora a Roma.

Mostre collettive: 1984, *Scultura disegnata - Il disegno degli scultori in Italia, oggi*, Festa Nazionale de "l'Unità", Roma-EUR; 1985, *Una nuovissima generazione nell'arte italiana*, Festa Nazionale de "l'Unità", Futura, Fortezza Medicea, Siena; *Expo con fusione, Inter Prize Gallery, Salerno; 1986, Divergenze, Sala 1, Roma; XI Quadriennale nazionale d'arte, Roma.*

Indicazioni bibliografiche: Scultura disegnata - Il disegno degli scultori in Italia, oggi,

a cura di E. Crispolti, Festa Nazionale de "l'Unità", Roma, 31 agosto-18 settembre 1984; *DS/84: arte nuova in Italia* Ed. Il Ventaglio, Roma, 1986 (a cura di E. Crispolti). *Una nuovissima generazione nell'arte italiana*, a cura di E. Crispolti, Festa Nazionale de "l'Unità", Futura, Fortezza Medicea, Siena, 9-25 agosto 1985. (D.T.)

CAROLINE RAMERSDORFER

Nata a Lustenau Vorarlberg, nel 1960, ha seguito gli studi classici in Austria. Nel 1979, a Parigi, ha studiato alla Sorbonne frequentando corsi di lingua e cultura francese. Dal 1981 ha studiato presso l'Università Internazionale dell'Arte di Firenze e dal 1983 presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara, frequentando la sezione di scultura. Vive e lavora tra Carrara, Pietrasanta e l'Austria.

Mostre collettive: 1982, Mostra spontanea, Chiostrino SS. Annunziata, Firenze; 1983, Mostra degli allievi di Santa Reparata, Firenze; 1984, Expo Arte, Bari; Arte '84, Fosdinovo; 1985, Studio arti visive quinta generazione, Potenza; Spazio 1, Maddaloni; Expo Arte, Bari; Libro-Galleria Barte, Frascati; Fondazione F. Sacco, Fossano; Scultori stranieri in Toscana, Carmignano; Una nuovissima generazione nell'arte italiana, Festa Nazionale de "l'Unità", Futura, Fortezza Medicea, Siena; 1986, Expo/Arte, Bari; Atelier arti visive, Carrara; Marmo giovane internazionale, Viareggio.

NATALE ROCCO

Nato a Rapone (Potenza) nel 1954, si è diplomato all'Accademia di Belle Arti di Urbino. Vive e lavora a Castelcavallino (Urbino). *Mostre personali:* 1985, Sculture, Sala Laurana, Pesaro; Orizzonti dell'immagine, Chiostro di San Francesco, Gubbio.

Mostre collettive: 1982, I Concorso nazionale Città di Frosinone, Frosinone; 1983, Galleria San Fedele, Milano; 1984, Expo/Arte, Bari; *Microcosmo/macrocossimo*, Palazzo Ducale, Urbino; Pontorno, la "visitazione" a Carmignano, Carmignano; 1985, Una nuovissima generazione nell'arte italiana, Festa Nazionale de "l'Unità", Futura, Fortezza Medicea, Siena.

Indicazioni bibliografiche: A. D'Elia, *Scuole di decorazione: qualcosa da cambiare*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", Bari, 16 marzo 1984; M. Apa, *Microcosmo/macrocossimo*,

Palazzo Ducale, Urbino, 1984; *Natale Rocco - Sculture*, Sala Laurana, Pesaro, 1985 (testo di E. Crispolti); *Natale Rocco - Orizzonti dell'immagine*, Chiostro di San Francesco, Gubbio, 1985 (testo di B. Ceci); *Una nuovissima generazione nell'arte italiana*, a cura di E. Crispolti, Festa Nazionale de "l'Unità", Futura, Fortezza Medicea, Siena, 9-25 agosto 1985. (C.P.)

LUIGI VOLLARO

Nato a Scafati (Salerno) nel 1949, ha frequentato l'Istituto d'Arte e l'Accademia di Belle Arti di Napoli, allievo di Umberto Mastroianni. Vive e lavora a Scafati.

Mostre personali: 1973, Centro Arte Incontri, Nola; 1979, Exhibition-Images, 57 Rodnej Road, Great Yarmouth; 1980, Centro Sud Arte, Scafati; Centro Zero, Anghi; 1985, Studio Caruso, Torino; Centro Di Sarro, Roma. *Mostre collettive*: 1966, Mostra a tre, Circolo Universitario, Scafati; 1967, V Esposizione di arte figurativa, Giovani del Mezzogiorno, Premio Guido Casciaro, Napoli; Concorso nazionale giovanile, Gorizia; 1968, Artisti napoletani, Salone dei Fiorentini, Napoli; 1969, Operativi e documentazioni, Agropoli; 1970, Contro la repressione dell'arte e della cultura, Sala Alicata, Napoli; 1972, Politikation, Sud Arte, Scafati; VII Rassegna d'arte del Mezzogiorno, Museo Villa Pignatelli, Napoli; 1980, World Exhibition per poesia e realtà, Castel San Giorgio; I linguaggi altrui, Anghi; 1981, I linguaggi altrui, Pinacoteca dell'Accademia, Napoli; 1982, I Biennale internazionale di grafica, Museo Civico, Riva del Garda; I porci comodi, Reggio Emilia; 1983, Weapons of Art, Vanham Gallery, Helsinki; Galleria Etruria, Salerno; Materie di scultura, A come Arte, Napoli; 1984, Expo/Arte, Bari;

Idea for Peace, Ponticelli; Pastello oleoso, Galleria Il Campo, Cava dei Tirreni; Opera omnia, Montesano Terme; Scultura disegnata - Il disegno degli scultori in Italia, oggi, Festa Nazionale de "l'Unità", Roma-EUR; Tredici modi di paesaggio, Biblioteca Comunale, Fiano Romano; 1985, La tradizione in rivolta, Marcianise; Una nuovissima generazione nell'arte italiana, Festa Nazionale de "l'Unità", Futura, Fortezza Medicea, Siena; 1986, Nebeneben, Steinstrasse 58, Monaco di Baviera; XI Quadriennale nazionale d'arte, Roma.

Indicazioni bibliografiche: A. Davide, *Mostra a tre*, Scafati, 1966; P. Ricci, A. Pedicini, *VIII Rassegna d'arte del Mezzogiorno*, Napoli 1972; D. Micacchi, *Il linguaggio dei giovani*, "l'Unità", Roma, 21 aprile 1972; M. Bignardi, *Nei cieli di Luigi Vollaro*, testo della cartella di tre acqueforti, Ed. Etruria, Salerno, 1983; M. Bignardi, *Materie di scultura*, A come Arte, Napoli, 1983; M. Bignardi, *Cronaca attraverso l'arte contemporanea in Campania*, D. Cuzzola, Salerno 1984; E. Crispolti, *Luigi Vollaro - Sculture*, Edisal, Salerno, 1984; *Opera omnia - Nuove presenze nel panorama artistico meridionale*, a cura di M. Bignardi, Comune di Montesano, 29 luglio - 20 agosto 1984; M. Buonomo, *Venti artisti per un'opera omnia tutta meridionale*, "Il Mattino", Napoli, 11 agosto 1984; V. Corbi, *I lavori in corso di 20 giovani artisti*, "Paese Sera", Napoli, 20 agosto 1984; *Scultura disegnata - Il disegno degli scultori in Italia, oggi*, a cura di E. Crispolti, Festa Nazionale de "l'Unità", Roma, 31 agosto - 11 settembre 1984; *DS/83: arte nuova in Italia*, a cura di E. Crispolti, Ed. Il Ventaglio, Roma, 1984; A.A. *Mostra d'arte a Montesano*, "Verso l'Arte", settembre 1984; A. Russano Cotrone, *Il lutto non si addice più ad Elettra*, "Corriere di Reggio", 29 settembre 1984; G. Cavallo, *Opera omnia*, "Pe-

rimetro", n. 2, 1984; *Tredici modi di paesaggio*, a cura di E. Crispolti, Biblioteca Comunale, Fiano Romano, 13 ottobre 1984; M. De Candia, *Che cos'è un paesaggio? La risposta in tredici opere*, "la Repubblica", 19 ottobre 1984; T. De Chiaro, *Aspetti della terracotta italiana*, "Terzocchio", dicembre 1984; M. Rocca, *TG3 Piemonte*, RAI, Torino, 8 aprile 1985; M. Bignardi, *La tradizione in rivolta - Artisti dell'ultima generazione*, Comune di Marcianise, 4 maggio - 15 giugno 1985, D. Cuzzola, Salerno; A. Dragone, *Tre artisti al mulino*, "La Stampa", Torino, 8 maggio 1985; M. Bignardi, *Due asterischi per Luigi Vollaro*, Centro Di Sarro, Roma, 14-25 maggio 1985; M.T. Roberto, *Luigi Vollaro*, "Flash Art", Milano giugno 1985; *Spray Italy*, "Juliet", n. 21, Trieste, giugno 1985; *Una nuovissima generazione nell'arte italiana*, a cura di E. Crispolti, Festa Nazionale de "l'Unità", Futura, Fortezza Medicea, Siena, 9-25 agosto 1985; D. Micacchi, *Pittura futura*, "l'Unità", 22 agosto 1985. *Nebeneben*, Steinstrasse 58, München, April-Mai 1986 (testo di L. Romain, C. Nagel). (R.P.)

ALBERTO ZANAZZO

Nato a Roma nel 1952, vive e lavora a Roma. *Mostre personali*: 1985, Centro Di Sarro, Roma; 1986, Galleria Il Punto, Velletri. *Mostre collettive*: 1985, Birds of paradise, Galleria Il Ponte, Roma; Una nuovissima generazione nell'arte italiana, Fortezza Medicea, Siena; 1986, Expo/Arte, Bari. *Indicazioni bibliografiche*: P. Balmas, *Nuove immagini nella scultura*, "Segno", n. 47, giugno 1985; *DS/84: arte nuova in Italia*, a cura di E. Crispolti, Ed. Il Ventaglio, Roma, 1986. (C.P.)

Elenco delle opere

CARLO BIROTTI

Cuscino-trespole-scultura n. 2, 1981
Terracotta, h. 170 cm.

Senza titolo, 1986.
Terracotta, 200 x 200 x 65 cm.

Senza titolo, 1986.
Terracotta, 200 x 200 x 65 cm.

SANTO CICONTE

La porta, 1983.
Marmo, 210 x 120 x 9 cm.

La tenda, 1985.
Legno, 206 x 72 x 5 cm.

Il tavolo, 1985.
Marmo, 116 x 65 x 95 cm.

MARIA DOMPÉ

Brontoruote in cerca di preda, 1984.
Peperino rosso, porfirico, sabbia, 65 x 77 x 150 cm.

Alce Nero continua a vivere nella prateria, 1985.
Travertino, nero del Belgio, porfirico, 77 x 100 x 150 cm.

Vanità di Eva, 1986.

Peperino, quarzite azzurra, bronzo, argento, marmo statuario, brecciolino, 165 x 100 x 70 cm.

ANSELMO GIARDINI

Macina, 1980.
Terracotta, 52 x 110 x 60 cm.

Fonte, 1981.
Terracotta, 300 x 400 x 170 cm.

Fonte, 1981.
Terracotta, 300 x 400 x 170 cm.

VALERIA GIOVAGNOLI SCOTTI

Morfologia del tatto, 1984.
Gesso, 30 x 180 x 100 cm.

Elogio della fuga, 1985.
Gesso, 178 x 40 cm.

Anatomia della melanconia, 1986.
Gesso.

BIAGIO JADAROLA

Nel tangere il vento, 1986.
Terracotta, 100 x 90 x 100 cm.

Ho il passo del riposo; la mente sul confine, 1986.

Terracotta, 120 x 100 x 120 cm.

Alle radici dell'ombra, 1986.
Terracotta, 40 x 45 x 60 cm.

PASQUALE LIBERATORE

Licantropo, 1986.
Pietra e vernice, 60 x 90 x 160 cm.

Presenza in-quieta, 1986.
Pietra e vernice, 70 x 50 x 165 cm.

Al riparo, 1986.
Pietra e vernice, 70 x 70 x 220 cm.

GIUSEPPE PULVIRENTI

Scultura, 1985.
Legno colorato, 28 x 20 x 10 cm.

Scultura, 1986.
Legno, 270 x 125 x 55 cm.

Scultura, 1986.
Ferro e alluminio colorato, 238 x 35 x 13 cm.

CAROLINE RAMERSDORFER

L'incontro, 1985.

La collina delle meraviglie, 1985.

L'infinito, 1986.
Travertino rosso-Persia, 125 x 86 x 80 cm.

NATALE ROCCO

Paesaggio colorato, 1982.
Terracotta smaltata e terraglia smaltata,
193 x 104 cm.

Finestra all'aria aperta, 1984.
Legno colorato e tondino di metallo, h. 275
cm.

La fine dell'attesa, 1985.
Legno, metallo e colori acrilici, 270 x 220
cm.

LUIGI VOLLARO

Quando la mia isola giocava con il mare,
1984.
Terracotta, 10 x 220 x 60 cm.

Teatrino, 1986.
Terracotta, 40 x 20 x 6 cm.

L'albero della vita, 1986.
Terracotta, 30 x 180 cm.

ALBERTO ZANAZZO

Diapason, 1984.
Terracotta.

Pensieri circolari, 1983-85.
Terracotta.

Senza titolo, 1984-86.
Terracotta.

Finito di stampare nel giugno 1986
presso le Arti Grafiche Leva A&G di Sesto S. Giovanni (MI)
per conto delle Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta s.r.l.

