



FORME NEL VERDE 1990

Forme nel Verde 1990
Norvegia e una certa Toscana
San Quirico d'Orcia, Horti Leonini
25 agosto - 30 settembre

Comune di San Quirico d'Orcia

Comitato promotore:

Mario Guidotti - Presidente
Danilo Maramai - Sindaco di San Quirico d'Orcia
Laura Andreini - Assessore alla cultura
Ugo Andreucci, Pier Giorgio Balocchi, Mauro Berrettini, Rodolfo Funari,
Giacomo di Iasio, Maria Mangiavacchi, Duccio Papini, Ugo Sani, Orfeo Sorbellini.

Nota introduttiva al catalogo:

Pier Carlo Santini

Organizzazione della mostra:

Segreteria: Duccio Papini - Katia Sampieri
Ufficio stampa: Giacomo di Iasio

Montaggio:

Mauro Generali, Sergio Maccari, Mauro Pii, Giuseppe Terzuoli, Fabio Volpi, Mauro Volpi.

Progetto grafico del catalogo:

Cooperativa Editoriale Donchisciotte

Copertina del catalogo:

Fiorenzo Sodi

Organizzazione generale:

Ivo Bonari, Antonio di Carlo, Adriano Fierli, Lido Garosi, Tiziano Papini, Sergio Saletti, Umberto Sciabà.

Si ringraziano:

Amministrazione Provinciale di Siena - Assessorato alla Cultura, INA Assitalia Agenzia di Chianciano Terme.

Con il contributo:

della Presidenza del Senato della Repubblica, della Presidenza della Camera dei Deputati,
della Banca Toscana, della Sigma Tau.

Con il patrocinio:

del Presidente del Senato On. Giovanni Spadolini, del Presidente della Camera dei Deputati On. Nilde Iotti,
del Ministero degli Affari Esteri, della Reale Ambasciata di Norvegia.

Un ringraziamento particolare:

al Capo della Segreteria del Presidente della Camera dei Deputati Roberto de Liso
al Segretario dell'Ambasciata Norvegese a Roma Arne Gjermundsen

ed inoltre:

Elda Colombo per lo «Studio i Macchiaioli» di Palermo e l'Avvocato Gregorio Rispoli

Forme nel Verde

NORVEGIA
E
UNA CERTA TOSCANA

Finito di stampare
nel mese di
Agosto 1990
dall'Industria
Grafica Pistolesi
Via Pantaneto, 109 (SI)
Fotolito FIM
© Copyright 1990
by Coop Editoriale Donchisciotte
San Quirico d'Orcia (SI)
Tutti i diritti riservati

S o m m a r i o

Presentazioni

7 *Danilo Maramai*

9 *Mario Guidotti*

Nota introduttiva

13 *Pier Carlo Santini*

Forme nel Verde 1990, elenco degli scultori

17 *Pier Giorgio Balocchi*

21 *Mauro Berrettini*

25 *Rinaldo Bigi*

29 *Giuseppe Calonaci*

33 *Nado Canuti*

37 *Girolamo Ciulla*

41 *Mimmo Di Cesare*

45 *Antonio Di Tommaso*

47 *Gabriella Fazzi*

51 *Mirella Forlivesi*

53 *Emanuela Fucecchi*

55 *Emanuele Giannetti*

57 *Riccardo Grazi*

61 *Marcello Guasti*

65 *Alberto Inglesi*

69 *Giovanni Meloni*

73 *Gabriele Perugini*

77 *Enzo Scatragli*

79 *Giovanni Stefani*

83 *Silvano Traini*

87 *Gianni Villoresi*

91 Presentazione degli scultori norvegesi

93 *Jorunn Monrad*

95 *Odd Sama*

99 *Solveyg W. Schafferer*

101 Notizie biografiche degli scultori

La mostra di scultura *Forme nel verde* raggiunge quest'anno la sua 20ª edizione:

Con un certo orgoglio credo di poter affermare che San Quirico ha raggiunto un primato: una piccola realtà, quale è quella Sanquirichese, è riuscita a far vivere per 20 anni, senza alcuna interruzione, una manifestazione di così alto livello culturale, imponendosi alla attenzione e divenendo un punto di riferimento nel panorama artistico italiano, e forse non solo italiano.

Raggiungere un tale traguardo è stato possibile grazie all'impegno ed alla caparbia convinzione degli amministratori comunali che si sono susseguiti in questo ventennio, e soprattutto grazie alla instancabile e spontanea opera del Dottor Mario Guidotti, Presidente e «centro motore» del nostro comitato di *Forme nel verde*.

Non dobbiamo certo dimenticare l'opera svolta dei nostri amici scultori di «casa», per così dire, ricordando per tutti i più assidui Pier Giorgio Balocchi e Mauro Berrettini. Un sincero e sentito ringraziamento va a tutti coloro, e sono tanti, che hanno collaborato e lavorato perchè questa nostra iniziativa potesse crescere sempre più nei suoi valori artistici e culturali. Evito di citare i nomi per non incorrere nell'imperdonabile errore di dimenticare qualcuno.

I nostri magnifici Horti Leonini hanno fatto, in questi 20 anni, la storia della scultura moderna. Possiamo dire con orgoglio che tutti gli scultori contemporanei sono passati da San Quirico.

Nella cornice geometrica del verde antico si è raccolta dunque la storia di un ventennio di scultura.

Quest'anno *Forme nel verde* presenta la sua 20ª edizione con un titolo suggestivo: *Norvegia e una certa Toscana*. Un gemellaggio tra i nostri artisti e quelli del paese più a nord dell'Europa. Due terre tanto lontane, ma accomunate da civiltà entrambe di origini illustri: quella etrusca e quella vichinga. Dunque anche dalla 20ª edizione di *Forme nel verde* parte un segnale verso l'Europa che si sta costruendo.

A tutti gli artisti presenti, toscani e norvegesi, va il mio più cordiale ringraziamento.

E' con enorme piacere che annuncio la visita ufficiale del Presidente della Camera dei Deputati, On. Nilde Iotti, alla inaugurazione della mostra.

Ringrazio di vero cuore l'On. Nilde Iotti per la sua presenza che onora il traguardo voluto e raggiunto da questa piccola comunità.

Danilo Maramai
Sindaco di San Quirico d'Orcia

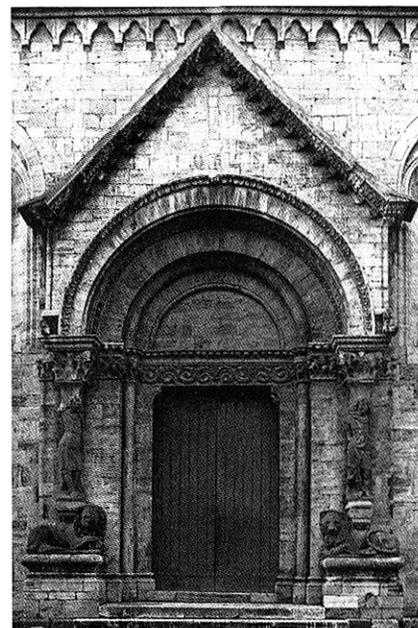
Chiesa Collegiata
Portale, (Sec.XIII)



Vent'anni dopo. Non posso non ripensare all'*incipit* (uso il vocabolo latino non per tentazioni celebrative, ma perché la sua concisione e onomatopeicità sono più efficaci). Non posso non ricordare l'inizio di *Forme nel verde*; e non posso non cedere all'evocazione di un momento autobiografico. (Debolezza? Forse, ma mi si può concedere, come piccolo regalo a un operatore culturale nel campo specifico delle arti visive che non accetta "onorari" o "rimborsi" e tutto, o quel poco, lo fa per due passioni: l'espressione estetica in forma plastica e l'amore per una terra in cui è nato, la Val d'Orcia, e per un paese che ama, San Quirico e la sua gente.

Vent'anni sono molti nella vita di un uomo e anche nella storia dell'arte contemporanea che procede a ritmi veloci, un tempo inimmaginabili. In passato, idee e ispirazioni si comunicavano e si scambiavano con la lentezza dei viaggi di allora; l'influenza di Giovanni Pisano, tanto per citare uno scultore che ha lasciato la sua orma inconfondibile in San Quirico, sui suoi seguaci o epigoni, aveva un processo temporale di decenni. Nell'epoca della telematica e dei viaggi che praticamente hanno abolito il tempo, gli artisti operano *vedendosi*, conoscendo ciascuno ciò che fa l'altro, magari senza visitare le mostre. La *pop* impiegò pochissimo per essere adottata in Italia; la transavanguardia in un anno contagiò gli americani.

In venti anni di *Forme nel verde* la scultura non ha camminato, ma ha corso. Come tutto, del resto, nella vita e nella cultura. E non c'è in Italia una rassegna di scultura che abbia documentato questa corsa fedelmente ogni anno. Ripeto: ogni anno, senza interruzioni, senza pause, senza incertezze. E senza avere alle spalle leggi speciali, megalsovrvenzioni, grandi sponsor, organizzazioni professionali, strutture che lavorano tutto l'anno, studiosi e specialisti pagati. Nei primi anni donavamo agli artisti un panierino di specialità sanquirichesi: un salame, una forma di cacio, una bottiglia d'olio dei nostri oliveti, una bottiglia di vino; io una volta ebbi un regalo più grosso: una damigiana di bianco. La prima e l'ultima. Ma i regali più cari li avevo dall'affetto di Lido Garosi, sindaco fondatore, da Orfeo Sorbellini e dalla gente che non si montava la testa man mano che *Forme nel verde* diventava famosa; e li ricevevo soprattutto dal fatto che questa gente capiva o comunque *affrontava* le mostre che si succedevano nel giardino degli Horti Leonini e magari non era in grado di approvarle completamente, come nel caso di quella di Guerrini, ma se ne appropriava. Già, gli Horti Leonini: anche il luogo, lo spazio, fanno di *Forme nel verde* una mostra unica al mondo. L'ho ricordato altre volte; mi si permetta di ripeterlo, nel ventennale. Tutto nacque così: Orfeo (e mi pare anche suo fratello, il caro amico Carlo, conosciuto nei boschi con un fucile in spalla in tempi dimenticati) Sorbellini e Lido Garosi mi dissero due anni dopo l'inizio del Teatro Povero di



Chiesa Collegiata
Portale attribuito a Giovanni Pisano,
(Sec.XIII)



Chiesa Collegiata
Particolari



Monticchiello: «Perché non facciamo qualcosa anche a San Quirico? Magari una mostra di pittura nel giardino di Villa Chigi...» (allora era proprietà Chigi). Il giardino come tutti sanno è dominato da una grande statua di Cosimo dei Medici. La sera, tornando a Roma, in autostrada, ebbi un'allucinazione: vidi la striscia bianca che divide le corsie, innalzarsi e l'asfalto diventare verde come un prato; e la striscia assumeva le sembianze di Cosimo dei Medici e il guard-rail dell'autostrada quelle dei muri che circondano il giardino; poi la striscia assumeva immagini informali, di sculture senza figure che mi piacquero ancora di più. Fu come un'illuminazione: fare una mostra di scultura, prevalentemente ma non esclusivamente informale in quel contesto di giardino rinascimentale, rigorosamente classico, tutto aiuole geometriche, tutto razionalismo umanistico. E così nacque l'idea subito condivisa dai cari e intuitivi amici sanquirichesi. E così nacque anche l'altra idea dell'archivio fotografico del giardino all'italiana. E così avemmo la preziosa collaborazione di intellettuali specifici come Rosario Assunto (il fondatore italiano dell'estetica - come filosofia - del giardino e del paesaggio), di Sandro Tagliolini che oggi di questa estetica è il pratico realizzatore (rimanendo sempre un grande scultore), di due grandi senesi, l'indimenticabile Cesare Brandi e Enzo Carli, e di altre personalità di rango.

Cominciò *Forme nel verde*. Senza precedenti, con una sua filosofia. Fino ad allora le sculture venivano sì installate nei giardini o come monumenti o come presenze casuali. Noi le *armonizzammo* con il giardino e quel giardino. Quindi *Forme nel verde* è intrasportabile (nei primi anni ci gemellammo con Caprese Michelangelo; non c'era un giardino, ma un altro tipo di verde, e avemmo una versione diversa); come lo è il Teatro Povero di Monticchiello. E fin dal primo anno, il meglio della scultura internazionale, fu presente negli Horti Leonini. Non sto a ricordare tutte queste presenze. Avremmo voluto riaverle quest'anno, ma non ci è stato possibile (per ragioni finanziarie); forse le riporteremo l'anno prossimo). Ma intanto evidenzio un fatto: accanto a nomi consacrati, come quelli di Pietro e Andrea Cascella, di Arnaldo Pomodoro, di Mastroianni, di Toyofuku, di Heila Hiltunen, Croiset, ponemmo quelli dei giovanissimi o giovani, in gran parte della nostra terra: Balocchi, Berrettini, Scatragli e altri che oggi non sono più giovani, ma vivono una splendida maturità anagrafica e artistica. Ma lasciamo i nomi e ricordiamo i movimenti. Nel 1971 cominciavano ad affermarsi quelle correnti contestative che erano la versione visiva del '68. Si negava l'arte come coscienza e come dominio, si negava l'opera d'arte intesa in senso tradizionale; anzi, si negava l'interiorità, si negava l'uomo, la materia, il fluire della vita. Ed ecco il comportamentismo, ecco i cavalli di Kunellis, ecco il mongoloide di De Dominicis, ecco le gocce di Mambor, ecco l'arte povera che negava i materiali tradizionali: abbasso il marmo, il bronzo, la pietra, abbasso Carrara e Pietrasanta e viva le discariche dove si raccolgono i cartoni delle scatole e si ha una materia docile che non richiede lo scalpello e la fatica; viva il polistirolo di Cesar. A San Quirico concedemmo poco posto ai figurativi

(ma ci furono e ci sono e rispettatissimi), molto agli astratti classici, agli informali, ai concettuali, agli oggettivisti, ai neodadaisti, cioè a tutte le correnti che si sono succedute dopo il '71. Ma abbiamo sempre voluto i materiali di sempre, abbiamo privilegiato la pietra (San Quirico è un paese di pietra e di scalpellini, di cave e di operai che vi faticano da secoli), il bronzo, il marmo di tutti i tipi, anche se abbiamo accettato la resina, l'alluminio, il plexiglass e quanto la nuova tecnologia ci offriva; e anche il legno (ricordate Virduzzo?). Per i materiali "poveri" ricordo Giovanni Meloni presente vent'anni fa ed oggi, cresciuto a due passi da qui e poi affermatosi a Roma.

Dopo le collettive (con grandi firme), cominciammo le personali. E con artisti che non rinnegavano i *valori* (termine che un tempo veniva pronunciato con smorfie di disgusto). E così dopo Pietro Cascella, dopo Cappello e altri, vennero Vagni, Perez, Bodini. Si succedevano artisti molto diversi: Somaini e Alec Cavaliere, Negri e Nivola (lo riportammo noi, dagli Stati Uniti, il dimenticato sardo tanto apprezzato a New York e stimato da Le Corbusier); e poi Canuti e altri.

La storia continua. Ho scelto per questa mostra il titolo: *Norvegia e una certa Toscana*. E lo spiego: ospiteremo un gruppo di scultori norvegesi, un paese lontano ma *vero*, nella sua gente e nella sua arte, un paese che è Europa anche se qualcuno ne ha dubitato. E noi cominciamo gli anni Novanta all'insegna dell'Europa. E da questo piccolo paese, da San Quirico d'Orcia, nel cuore dell'Italia ma in una Toscana meridionale nobile ma meno ricca, a suo modo emarginata, lanciamo il messaggio a una nazione geograficamente emarginata (come la Norvegia), che fa parte dell'Europa che si sta costruendo. Cominciamo, insomma, dal popolo artico; invitiamo i vichinghi; e li facciamo incontrare con i toscani, con una certa Toscana. Civiltà con civiltà.

Non pratico la critica sociologica ed etnografica. L'arte non ha confini né si confonde con l'antropologia. E tuttavia una linea toscana c'è anche oggi, come ci fu nei secoli d'oro dell'arte. Abbiamo invitato quindi un bel numero di scultori toscani; ci sono i giovani-vecchi della nostra terra, un po' come i capi storici, i *ragazzi* di allora che io chiamai e poi affiancai a me nel Comitato Organizzatore, Balocchi e Berrettini, ormai di livello europeo, nutriti del *latte* dei grandi senesi, incamminatisi in strade diverse, ma che li condurranno ancora lontano, e c'è Enzo Scatragli, di altra posizione, ma anche lui toscanesimo ed europeo nella sua scultura così personale e al tempo stesso così nobilitata dalle parentele con i suoi conterranei (i sommi aretini come lui, Michelangelo, Piero della Francesca, Masaccio). Ci sono gli anziani; c'è quel Marcello Guasti vivo e fresco come me vent'anni fa, proprio qui a San Quirico (quindi un pioniere), c'è Mirella Forlivesi, anche lei presente dal 1971, anche lei pioniera, anticipatrice di nuovi *verbi* non solo nella scultura, c'è Nado Canuti, che come Mirella opera a Milano ma anche in Toscana, in quella Toscana della Val di Chiana che è a un passo da San Quirico; Canuti è conosciuto in Africa come in Europa e ormai è un classico. E ci sono i giovani-giovani come Emanuele Giannetti nato



Chiesa Collegiata
Mensola centrale del sottotetto



Chiesa Collegiata
Capitelli del rosone

e operante a pochi chilometri da San Quirico, che io considero uno dei migliori e più esatti interpreti dello spirito di *Forme nel verde*; infatti: cava la pietra a Rapolano, la scalpella da sé, la realizza in forme-informi che però hanno una logica e magari un messaggio e un'aria monumentale nella loro agile verticalità, nel loro slancio vitale. Sì, perché le sculture di San Quirico, più o meno, debbono essere, in qualsiasi dimensione, dei soggetti e non oggetti, e magari anche dei monumenti, insomma delle presenze e non tanto delle *installazioni*; devono sorgere nel giardino, ma non essere elementi decorativi. E Giannetti questo lo interpreta in modo naturale.

Ma dovrei soffermarmi su tutti e non c'è spazio. Aggiungo che, nella varietà, gli scultori di questa certa Toscana trovano qui un'omogeneità, un'armonia. Come Rinaldo Bigi, artista che dalla Versilia non trae soltanto il marmo, ma lo spirito che animò Moare e tutti i contemporanei che vi operarono, come Mimmo Di Cesare che sulle rive livornesi del Tirreno ha trovato linfa vitale per la sua ispirazione; come Giovanni Stefani, erede di inconfondibili motivi etruschi, essendo nato e cresciuto nell'Etruria più affascinante.

Una certa Toscana, dunque. Non tutta la Toscana; ma quella esteticamente, culturalmente e antropologicamente vicina a San Quirico d'Orcia, alla sua atmosfera, alla sua terra, alle sue pietre e soprattutto alla sua gente antica e modernissima, di stirpe e cultura senese, ma da oltre mille anni sulla via di Roma di cui si sente il presagio.

Mario Guidotti
Presidente della Mostra

P.S. - Chiosa: chi dal 25 agosto 1990 visita la ventesima mostra di *Forme nel verde*, magari dopo essere stato alla biennale di Venezia, si accorge come noi andiamo avanti anche con *una certa Toscana* e una presenza norvegese, mentre lassù si torna indietro; cioè alla negazione dell'arte.



Nella vita di un critico ci sono appuntamenti tradizionali a cui non si può mancare, perché sono parte anche della sua vicenda e della sua storia personale. Così è per me San Quirico d'Orcia dove da vent'anni, negli Horti Leonini, si tengono mostre di scultura contemporanea, all'ordinamento delle quali ho qualche volta contribuito in prima persona, a cominciare dal 1979 quando il caro e compianto amico Mario Negri mi chiese di assisterlo, fors'anche confidando nella mia toscaneità. Andammo insieme a San Quirico per un sopralluogo a quello spazio ad ambedue già noto, ma non ancora considerato come sede d'un'esposizione di scultura all'aperto. Debbo confessare che tanto gli Horti mi entusiasmavano con la splendida geometria del loro disegno e con le altre tracce della loro storia secolare, altrettanto la loro figura mi sembrava intoccabile, inadatta ad ogni anche temporanea intromissione: né quelle geometrie potevano arricchirsi, né le sculture potevano trovare in quel contesto un loro habitat ideale che potesse favorirne la lettura e la comprensione, o esaltarne le qualità espressive. Gli Horti erano insomma uno spazio «difficile» proprio per la loro intrinseca costituzione planimetrica e compositiva così univoca, coordinata, conclusa e compiuta. Non che una volta occupati e allestiti, tale loro incompatibilità si rendesse esiziale, perché ne derivava pur sempre una certa suggestione e spettacolarità. Ma il risultato, sul piano metodico e museografico, certamente non era ineccepibile. Solo nell'89, con la mostra di Guerrini, Giuseppe Davanzo riusciva a realizzare una nuova modalità espositiva lungo un percorso prima tangente al giardino e poi in ascesa fino al sommo della zona alberata, che lasciava vuoti i viali e i prati recinti nella loro intatta purezza.

Di questo problema che ogni volta si ripresentava, e che ho sempre ritenuto senza soluzione se non quella di aggirare l'ostacolo, secondo, ad esempio, una proposta come quella di Davanzo, si è parlato a lungo con gli amici scultori, concludendo ogni volta che comunque gli Horti fornivano un incomparabile colpo d'occhio, né metteva conto perdersi in troppo tecnici discorsi ed elucubrazioni. L'importante era che un piccolo centro come San Quirico d'Orcia continuasse a presentare le sue mostre, a rimanere un preciso punto di riferimento per gli scultori italiani. Tutti sanno quanto la scultura di grandi dimensioni sia esigente: trasporti, ingressi sul terreno, collocazione, basamenti, percorsi, illuminazione, comportano un impegno cospicuo oltre che sul piano tecnico su quello economico. Ebbene, con la buona volontà di tutti, e prima di tutto dell'Amministrazione Comunale, i molti problemi, pur complessi, sono stati affrontati e risolti fino ad oggi, senza che nel tempo vi fossero nelle mostre soluzioni di continuità. E' già quasi miracoloso che la festa sia durata vent'anni, e si possa parlare di consolidata tradizione, considerando la preca-



Chiesa Collegiata
Portale romanico-lombardo, (Sec.XII)



Chiesa Collegiata
Particolari



rietà di tanti cicli programmati e poi presto interrotti, per mancanza di entusiasmo, per mutata direzione amministrativa e d'indirizzo culturale, per carenza di fondi. Mi auguro che a San Quirico si possa continuare con rinnovata lena nel prossimo futuro, e che in qualche modo siano assicurate agli organizzatori le necessarie disponibilità.

Per intanto, anche la ventesima edizione è un fatto compiuto. Avrei voluto conoscerne tempestivamente la fisionomia, per potermi avvicinare ai partecipanti, ascoltarne le intenzionalità, le poetiche e le aspirazioni; magari anche le circostanze di lavoro e i percorsi, con una visione diacronica. Purtroppo quest'anno tutto s'è svolto in tempi talmente stretti e accelerati, da non consentirmi alcun contatto in tal senso. L'amico Guidotti mi ha fornito una lista di nomi di scultori, alcuni dei quali a me noti molto imperfettamente. Appartengono a più generazioni, seguono intenti diversi, avendo in comune solo la territorialità toscana. I più giovani m'ero proposto di visitarli, proprio al fine di conoscerli meglio, nell'ultimo anno, indipendentemente dalla circostanza odierna. E' rimasta un'intenzione. E dunque debbo rimandare la mia modesta testimonianza, ad altra occasione. Non saprei neppure rispondere alla domanda, che mi è stata rivolta, di definire una certa «toscanità» come tratto comune ipotizzabile e comprovabile. Tuttavia, in senso molto generale e metodologico, risponderei che, pur ammettendo che fra autori operanti in una stessa regione possano esistere affinità significative, e anche una certa *koinè* culturale, quelle e questa debbono essere comprovate *dai* fatti e verificate *nei* fatti, cioè nelle opere. L'arte ci invita a distinguere, anziché ad accorpare e riunire: e guai se così non fosse, cioè se la distinzione non ci rivelasse identità e peculiarità inconfondibili. Detto questo, per quello che conosco e per come lo conosco, mi sembra di poter dire che si può accertare, anche in Toscana come altrove, ricchezza e pluralità di orientamenti, di interessi e di linguaggi. Le cerchie di cultura si sono enormemente allargate, e mentre alcuni artisti si rifiutano al dialogo con interlocutori lontani, cercando temi e ragioni nello *humus* più domestico e nostrano, altri artisti si rendono partecipi di esperienze che gli odierni mezzi di comunicazione divulgano a scala mondiale, e che risultano pertanto compresenti e operanti un po' dovunque. E non si può neppure trascurare il fatto che proprio in Toscana vivono, soggiornano e lavorano numerosi scultori anche stranieri, certo non ignorati, a proprio senno e secondo proprie scelte, da giovani che si vanno formando alla difficile pratica della scultura. Sicché sarà bene a questo punto soprassedere in attesa di accertamenti che proprio da San Quirico potranno cominciare. Molti degli amici che espongono negli Horti Leonini sanno quanto io consenta con la loro troppo spesso oscura fatica, che non è certo promessa a facili consensi e successi. Ritrovarci ancora una volta insieme, sarà piacevole e consolante.

Pier Carlo Santini
luglio 1990

Elenco degli scultori
Forme nel Verde 1990

La scultura di Pier Giorgio Balocchi non è semplice, né di facile accesso; o di presa immediata sui sentimenti. Questa, che fu una mia prima impressione, è divenuta opinione motivata con gli anni, via via che Balocchi definiva meglio la propria area linguistica con scelte univoche e coerentemente intenzionate. Alla sua opera, peraltro, non è mancato il consenso di critici e studiosi autorevoli che ne hanno evidenziato le qualità, primo fra tutti Enzo Carli che ha scritto di forme, di «modulazioni plastiche di rigorosa misura e purezza». L'apprezzamento non è generico, come vedremo, perché è mirato alla comprensione di valori reali e significativi, che sono anche parte costitutiva della poetica dell'artista.

La sua giovane età fa velo alla ricchezza delle esperienze compiute fin dagli anni accademici, quand'era studente impiegato a impadronirsi del mestiere, aperto al dialogo e non incurioso della propria formazione culturale. Uno studente che fra l'altro credeva se non nella scuola, almeno nelle possibilità che questa gli offriva di soggiornare nella terra del marmo, depositaria di lunghe e gloriose tradizioni: il marmo, e cioè la materia classica poi da lui sempre prediletta. Del Balocchi di allora, che certo con sue precise ragioni seguiva i corsi dell'amico Luciano Caramel, ricordo il carattere riflessivo, i gesti pausati, il comportamento tranquillo. Ma anche lo spirito d'indipendenza che si manifestava in battute improvvise e in giudizi taglienti. Non era difficile capire, anche perché già esistevano prove concrete, che tanta serietà d'impegno e di lavoro lo preparava all'attività artistica. Ma non è nei propositi di questa nota ripercorrere sistematicamente il suo cammino, partendo da quegli inizi già così pienamente vissuti anche attraverso esperienze culturali capaci di aiutarlo nella ricerca di una prima identità. Tale fu ad esempio l'incontro con Francesco Somaini, dalla cui opera confessa di essere rimasto «fortemente impressionato».

Gioverà piuttosto discorrere degli ultimi cinque o sei anni nel corso dei quali Balocchi ha meditato e approfondito anzitutto la sua idea di scultura. Originariamente sensibile alle istanze informali che avevano orientato la sua formazione dopo alcuni ancor più giovanili tentativi, egli doveva ora verificare la effettiva rispondenza delle forme realizzate con la condizione umana e morale che andava guadagnando e consolidando. Non si tratta di rinnegare il recente passato, ma piuttosto di superare la inevitabile costrizione derivante da schemi e da moduli acquisiti, per giungere a riconoscersi più integralmente nell'opera. Balocchi sentiva fors'anche il peso di una certa eteronomia che avvertiva come credito a stilemi piuttosto diffusi nella cultura artistica francese e internazionale. Gli occorreva quanto meno cercare di mediarli, innestando sul ceppo informale correttivi e soluzioni che avrebbero poi finito per essere peculiari e risolutivi sul piano dell'espressione. Se l'esecuzione «a taglio diretto» aveva caratterizzato la baldanza e l'impeto di Balocchi fino alle soglie dell'80, una diversa processualità anche operativa varrà da allora in poi ad assicurargli quella «rigorosa misura e purezza» che è tra le sue più sentite aspirazioni. Gli

scultori neoclassici - quasi a dimostrazione che anche in arte come nella vita ognuno vive una sua personalissima vicenda - divengono oggetto di studio e di riflessione appassionata. Soprattutto ne ammira il magistrale artificio, con quel trasporto e quegli entusiasmi che sono propri di ogni artista quando scopre momenti e aspetti e temi congeniali con la propria persona. Non c'è dubbio: il marmo deve essere lavorato come facevano Thorvaldsen, Bartolini o Tenerani. Non sono tollerabili sgarri, approssimazioni, sbavature. I piani e i volumi debbono essere lisciati, debbono potersi carezzare; e diventare preziosi. Tutto ha da essere «finito» per raggiungere la perfezione assoluta. Tale condizione si traduce in norma, mai finora rinunciata, di condotta tecnica, sulla base di modelli puntualmente e scrupolosamente controllati *ad unguem*. Questi modelli, preceduti da disegni-schemi propositivi, sono il vero cemento creativo che vede l'autore impegnato nella enucleazione dell'immagine. Sul blocco di gesso, evitando ormai la modellazione in creta, egli lavora a lungo, correggendo e limando, come poeta attorno a un epigramma di cui voglia controllare ogni flessione ritmica o sillabica. Il pensiero è fisso a un'altra materia, il marmo, che sul gesso si esemplerà come un raddoppio nel rapporto 1:1.

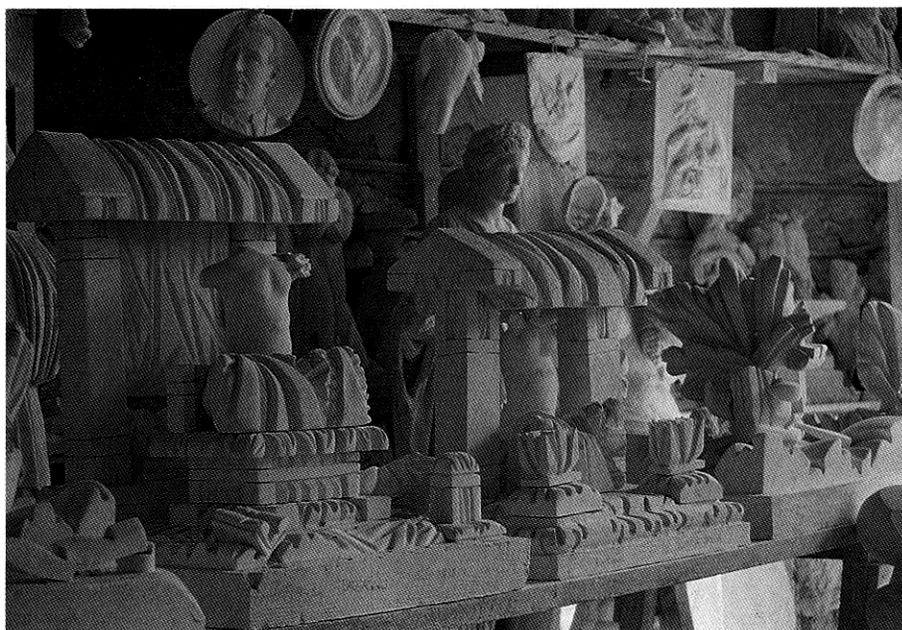
...Scorrendo la letteratura che ho potuto raccogliere, vedo che i commentatori si sono fermati a considerare il grado di figuralità della scultura di Balocchi. Ora io non so se, in assenza delle indicazioni anche molto precise da lui fornite, sarebbe facile e sicuro l'accertamento dei soggetti. E' solo per dire che gli elementi astrattivi prevalgono senza dubbio sulle referenze e sulle morfologie naturalistiche. Gli *Animali in amore* o i *Paesaggi senesi* sono in realtà «riduzioni» fortemente accentrate di temi che solo surrettiziamente potremmo riferire a qualche cosa di oggettivo, esistente.

...Negli ultimi tempi sono nati nuovi motivi. In proposito ricordo quanto l'artista mi ha dichiarato nel nostro ultimo incontro. «Io ho un maestro ideale che è Giocondo Albertoli, primo maestro di ornato dell'Accademia di Brera sotto il Piermarini, autore di cinque volumi in folio, con stupefacenti disegni di ornati neoclassici». Ricordo anche che Balocchi è un sensibile degustatore della scultura minore, anonima: quella delle lapidi, delle stele, dei decori e degli arredi che si trovano nei loggiati dei chiostri e nei vecchi cimiteri. Da questi fonti ignote muove ora per costruire piccole «architetture»: specie di cibori, tempietti, colonne istoriate, urne, are, leggi, monumentini. Come il recente *Masgalano* di cui Roberto Barzanti ha scritto che «la splendente casa... nel corteo clamoroso del Palio sembrava ergersi sicura e netta in tanto frastuono come una delle povere abitazioni che navigano da secoli, sulla cresta delle crete, domestica e affabile, eppure lontana, antica». O come il *Monumento ai caduti della Polizia*, sintesi di soluzioni altrimenti elaborate, semplice e toccante per una certa sua pura sacralità. In queste e in altre opere ultime, quale ad esempio il *Teatrino di Laurentina* (1984), la visione di Balocchi si è allargata ben oltre il frammento, e mi sembra ormai, aperta verso un comporre e un costruire

per rapporti e contrappunti di volumi e di spazi. Le forme si dispongono al racconto; la voce riflette palpiti più emotivi; vengono alla luce, per dirla con Luigi Lambertini, «quegli aspetti reconditi che soltanto una poetica fantasia può svelare». Per questa via si aprono di fronte a Balocchi orizzonti e territori che certo vorrà esplorare nel corso della maturità, dalle finestre di casa sua, com'egli ama dire, sentendosi in tutto senese. Il suo dialogo con la vita e con la storia continua.

PIER GIORGIO BALOCCHI

Pier Carlo Santini



Uno scorcio dello studio di Siena

PIER GIORGIO BALOCCHI



Bozzetto in gesso per una scultura

Nella cultura dell'immagine del senese Berrettini lavora anzitutto, basica, una tradizione ancestrale di sapienza artigiana nell'attentissimo e intensamente partecipato trattamento della pietra; rafforzata tale tradizione proprio da quel particolare clima culturale tutto toscano che porta naturalmente a non concepire manufatto compiuto se non ben fatto.

Della ricchezza di una tale matrice Berrettini si serve per caricare in acutezza di caratterizzazione plastica un suo personale mondo di presenze simboliche memoriali.

La sua scultura è infatti simbolica in un ambito referenziale sempre più portato sul dialogo con una specifica realtà ambientale, quale il territorio senese, ove ogni segno è denso di livelli memoriali ecologici quanto antropologici e culturali. E l'impegno progettuale ambientale arricchisce la possibilità di articolazione del suo teatro simbolico (così come accade nella magica piazzetta a Siena), istituendo una coraltà di corrispondenze fra elementi molteplici ciascuno referenzialmente caratterizzato.

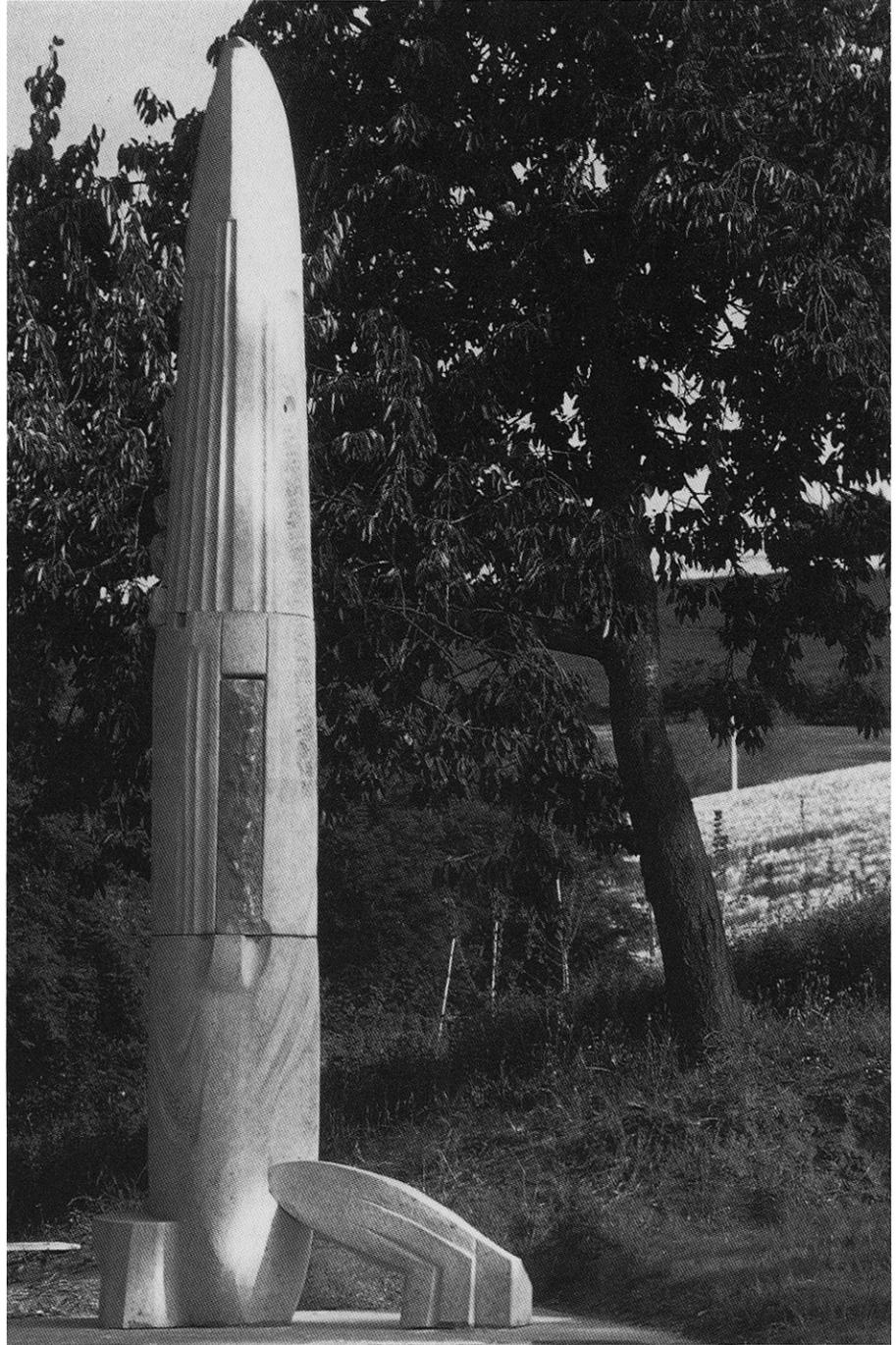
Le corrispondenze più ricorrenti sono alla natura, sia nella millenaria sua storia di frequentazione degli elementi (erosioni eoliche, acquee), sia nella valenza simbolica ancestrale dei suoi elementi segnici (il cipresso, per esempio). L'ideologia che presiede l'immaginario di Berrettini è in fondo quella di un eterno ritorno. La scultura scava l'immagine della natura per restituirci il senso d'una più vera naturalità perduta, d'un carico di memorie naturali quanto umane, d'una pertinenza ed osmosi quasi mitiche, ma liricamente evocate quale vitale riferimento affettivo quanto immaginativo. Per infine restituirci, quasi a concludere il ciclo, il segno, d'omaggio, della presenza della natura originaria, incastonata, del sasso, della bruta pietra, che è infatti episodio, simbolico, dunque anch'esso, ricorrente nella scultura di Berrettini.

A Tuoro, per esempio, la sua colonna (fra le ventisette della spirale che ha concorso a progettare) si conclude con una massa quasi offerta dalla terra (tramite la scultura) al cosmo che l'ha originata. Mentre il suo fusto bipartito è solcato da tracce che ricordano le striature e le erosioni delle crete senesi, come antiche vitali impronte in un corpo vivo e insieme remoto. E sono tracce che ritroviamo anche qui in altre sculture, e prefigurate nei suoi simbolicamente folti esempi di «scultura in progetto».

Per Berrettini la scultura ha superato le insidie dell'effimero, ma sfugge intelligentemente la vacuità di un presunto eterno figurativo che sfidi la realtà della storia. Che è realtà dell'uomo e della sua memoria nel vissuto concreto e nelle presenze che ne alimentano l'immaginario.

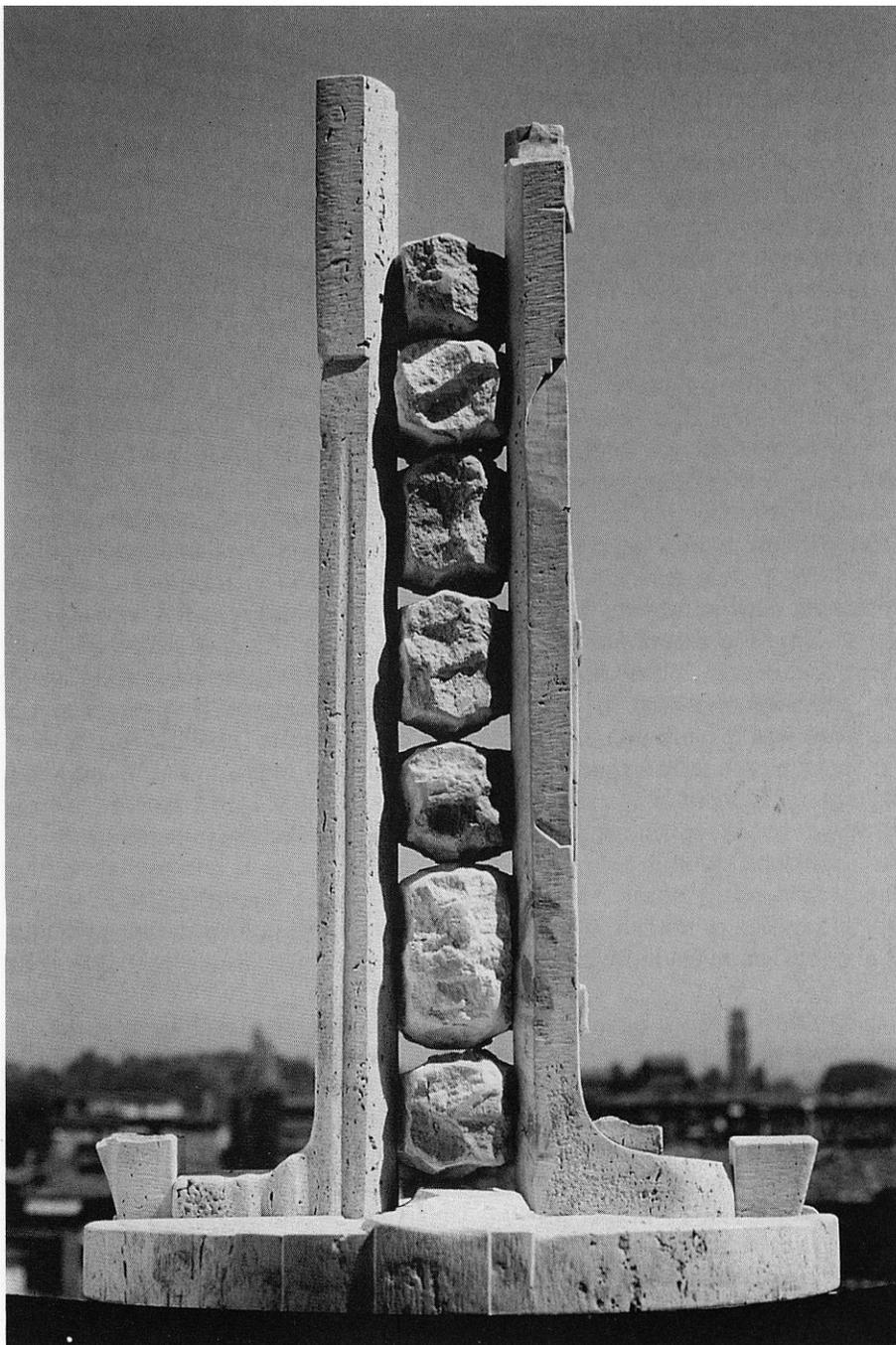
Enrico Crispolti

MAURO BERRETTINI



"Katarsis", 1986-89
Marmo bordiglio imperiale
cm. 630x080x150

MAURO BERRETTINI



"Pilastro centrale", 1988
Travertino
cm. 110x60x60

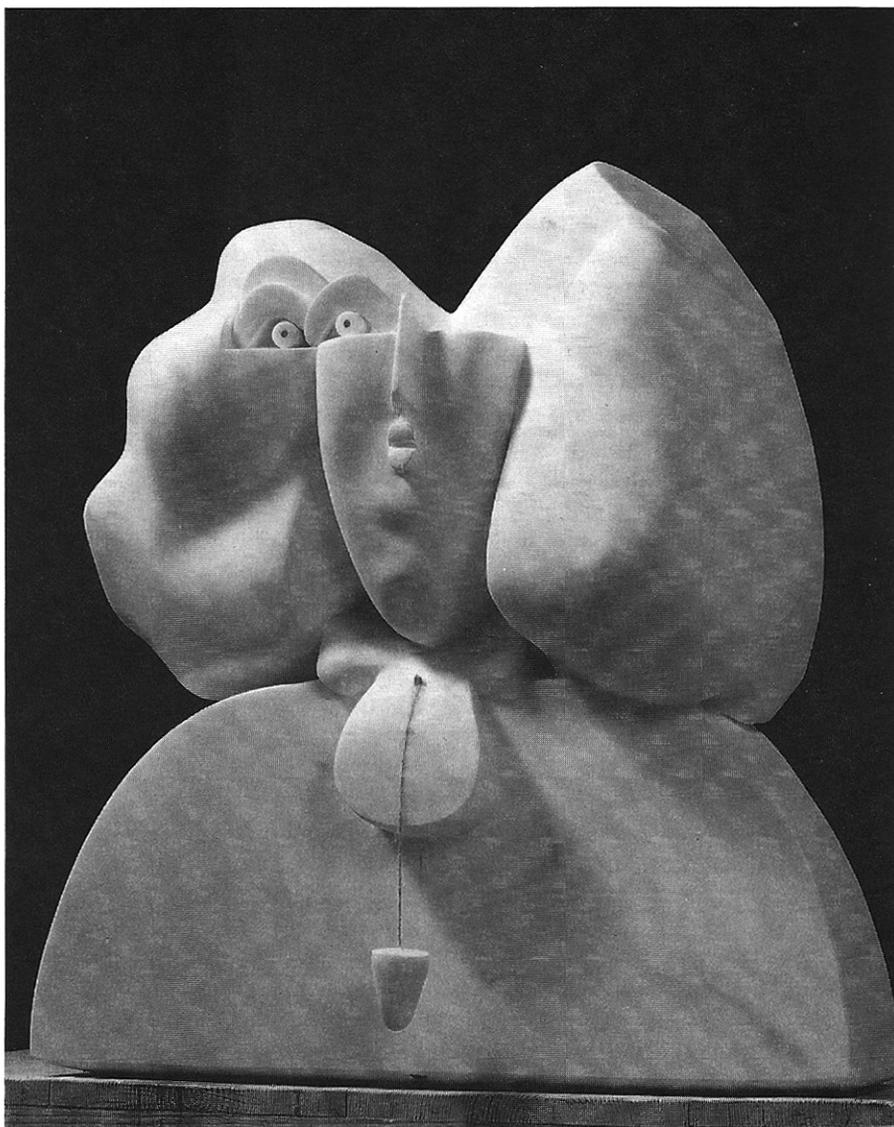
A Rinaldo Bigi piace raccontare storie fantasiose vissute da personaggi immaginari, inventati o sognati. L'intero mondo delle forme sensibili, animate o inanimate, comprese quelle cosmiche o quelle infinitesimali solo strumentalmente percepibili, gli fornisce o può fornirgli spunti e suggestioni per costruire le sue scene che stanno però fuori della realtà oggettiva. Qui si alterano le gerarchie, si rovesciano i rapporti, si stabiliscono contatti impossibili, si creano spazi illusori, si accumulano frammenti, si escogitano macchine inutili. E' un vero e proprio aldilà, governato dalle leggi misteriose che non sono mai state scritte, o forse non governato da alcuna legge al pari delle chimere e degli irrocervi. Ma Bigi è uomo ilare, giocoso, sereno. E credo che questi aspetti rimarchevoli del suo temperamento si riverbino nella sua opera, che francamente non mi sentirei di intendere come ricorso e richiamo alla psicologia del profondo, o se si vuole, come significazione dell'incoscio. Lo habitat di Bigi è quello che fu già di Melotti, e anche di Klee e di Mirò (e facendo anche solo questi tre nomi, spero che sia chiaro l'intendimento di non stabilire affinità né discendenze). Voglio solo dire che il gioco fantastico predomina su ogni altra condizione, come la creazione di un clima tra magico, ambiguo ed enigmatico su ogni altra finalità. Com'è ben noto, i titoli valgono per quello che valgono, e possono essere talora perfino intercambiabili, ma significa pure qualche cosa che l'autore abbia scelto di dire: *Presentazione di grande famiglia aristocratica*, o *I pensieri e le attese di 4 personaggi*, o *Da una lettera di Sarah*, con un gusto particolare nel suscitare domande, dubbi, perplessità. Una nuova prova, dunque, di quell'atteggiamento ludico di base, di quella inclinazione allo humor, alla drôlerie, al paradosso e al nonsenso, che sono propri della sua persona. Si manifestano, questi tratti, con levità senza troppe macchinazioni, anche se Bigi talora indulge a qualche ridondanza, e indugia su qualche compiacimento combinatorio. Si è parlato di una costante presenza di «immagini di derivazione erotica». E proprio per quanto ho detto in principio, certo anche queste debbono essere computate. Ma non andrei molto oltre questa semplice registrazione, perché mi sembrerebbe di falsare lo spirito più veridico delle opere e del loro autore, cercando implicazioni più coinvolgenti in tal senso.

A Bigi si deve invece riconoscere freschezza d'animo e spontaneità (si può usare ancora questa parola?) di risoluzioni, nel mentre che viene dando vita alle sue immemori creature. Per più segni, d'altra parte, dimostra di aver saputo guardare verso i grandi europei, raccogliendone gli stimoli e mutandone perfino spregiudicatamente, alcuni tratti peculiari, che qua e là, nelle sue molteplici aggregazioni, si possono rinvenire. Pietro Cascella ha detto una volta che di Bigi si può dire «che è nato in un orto», e che «i suoi campi che sono delle lastre piane assumono l'aspetto di teatri ed in questi spazi densi prendono vita i personaggi estratti dagli arnesi di lavoro». E questi sono ancora altri materiali. Ma il suggerimento di Cascella ci interessa specialmente quando si riferisce al teatro, perché la configurazione come spettacolo è una costante

RINALDO BIGI

delle opere di Bigi. Può sembrare che da un momento all'altro le *dramatis personae*, fissate come in una fotografia di scena, in un'istantanea, prendano a muoversi per recitare, o vivere, la loro storia.

Pier Carlo Santini



"Lulù", 1989
Marmo statuario con colore
cm. 65x50x35

RINALDO BIGI



"Principe di Montebello"

La cosa più importante che mi colpisce nell'opera maestra di Calonaci, la Porta della Pace destinata alla Chiesa di San Giuseppe a Poggibonsi, è il legame concettuale tra il sole e la pace. Infatti, questo legame non è paradossale. Il sole per Calonaci è un concetto astratto e lineare, totalmente legato all'idea della traiettoria, cioè di percorso. La luce per Calonaci è un concetto direzionale, un elemento di ordine, di velocità, di movimento e di destinazione finale. Cocetti questi legati alla nostra mitologia personale.

Sono fatti, dunque, mentali e sentimentali, è la realtà che unisce il punto di partenza e il punto di arrivo e la linea. Questa è importante in quanto dà al linguaggio di Calonaci una dimensione quasi anacronistica; il fatto di rendere la luce lineare nega il tempo.

Lo Zenit del sole è la luce in sé e per sé, la totalità dell'idea, la luce globale, legata alla pace, che è una globalità di pensieri e una situazione totalmente fissata nell'armonia universale.

In poche parole, attraverso il concetto lineare del sole, Calonaci raggiunge una dimensione di luce che diventa illustrazione automatica, incarnazione, spontaneità della pace totale e dell'armonia universale.

raramente uno scultore avrà incarnato nel suo linguaggio di bronzo e di bassorilievo un'idea così chiara, una mitologia così razionale e precisa nella sua logica.

Si può parlare infatti di un'opera concettuale, a questo livello, quando si tratta di una perfetta logica nel riferimento e nella struttura stessa del linguaggio.

Ancora una volta la porta di Calonaci potrebbe essere paragonata ad una specie di «Tavola della Legge».

Legata proprio a queste gerarchie di valori, considerate nel loro sviluppo sufficiente, necessario e logico: il sole lineare, la globalità della luce, la totalità della pace, e l'armonia universale.

Attraverso questo tipo di catene di valori l'artista può esprimere il suo ottimismo nell'universo, nel futuro del mondo ed anche la grande gioia di essere umano, per sé, ma soprattutto per gli altri.

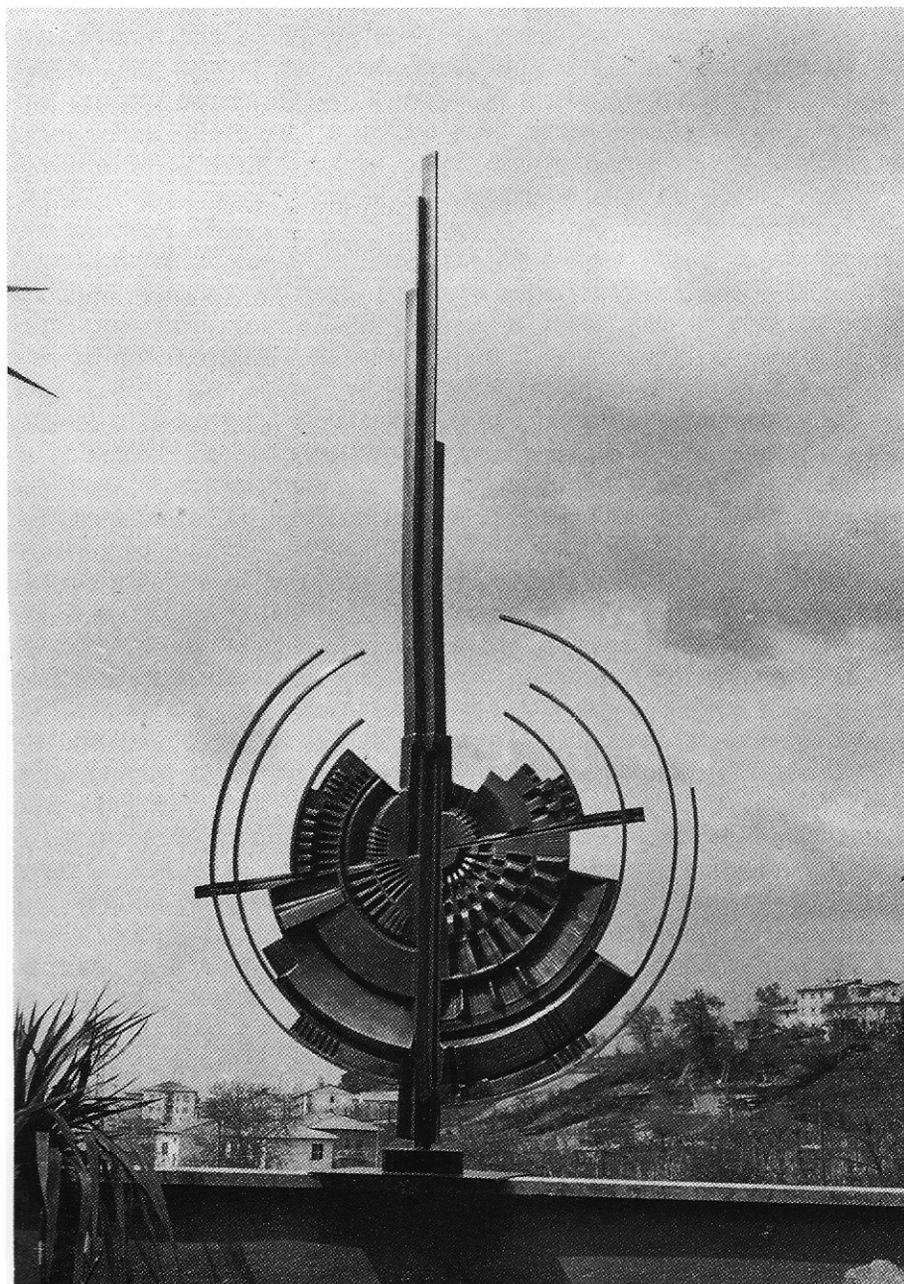
Pierre Restany

GIUSEPPE CALONACI



"Lingotto dell'amicizia", 1988
Bronzo dorato
cm. 45x20

GIUSEPPE CALONACI



Dal messaggio del sole "Espansione",
1985
Bronzo patinato
cm. 114x245

...Siamo alle soglie degli anni 70, anni fondamentali per la sua biografia artistica. Egli, nelle prove di questo periodo, tende a creare immagini preoccupate del nuovo rapporto fra natura e tecnologia, fra l'uomo e la macchina. A tale scopo, ha così bisogno di dare alle sue sculture uno svolgimento diverso dal precedente, orizzontale anziché verticale. Le sue sculture acquistano in tal modo un valore maggiore di rappresentazione, quasi di scena, di palco, dove sinteticamente si dispongono i motivi di un ambiente: quinte, pareti, basi e piattaforme; e si collocano oggetti e personaggi, come in un racconto stretto, sincopato, sigillato in una allucinata fissità.

I protagonisti di questi contratti racconti plastici hanno aspetti corrosi, combusti, carbonizzati, come colpiti da folgori artificiali, scoccate da congegni meccanici ostili. Sono personaggi prosciugati di ogni umore di vita, di ogni possibilità di esistenza.

Alcune di queste opere, nel loro ritmo scandito di forme a parete, a sipario, a divisorio, e di forme organiche espressionisticamente deformate e mutilate, raggiungono con efficacia il valore di una metafora generale della situazione disumanante in cui oggi siamo costretti a vivere: una situazione in cui la stessa storia dell'uomo e della natura sono messe a repentaglio.

Questo è senz'altro un punto alto nel discorso della scultura di Canuti, un discorso ch'egli ha spinto e sta spingendo alle estreme conseguenze, tanto sul piano dell'intuizione poetica che sul piano delle soluzioni formali. Se la serie dei disegni illustrano il particolare momento del rapporto minaccioso che corre oggi tra uomo e tecnologia, il gruppo successivo dei disegni, eseguito dal '75 in avanti, documenta esaurientemente le conseguenze di un simile rapporto, dove l'uomo appare non vittorioso, ma sconfitto.

I disegni e le sculture medesime, che ne richiamano, esemplarmente, il finale esecutivo, ne costituiscono la prova. Nei disegni e nelle sculture il processo di riduzione dell'uomo all'oggettività meccanica si va gradatamente compiendo. L'uomo perde la propria identità vivente, pulsante, respirante, e si muta in meccanismo, ingranaggio, forma disincarnata. Una metamorfosi tragica, dove giunture, snodi, incastri, ormai sempre più vagamente alludono alla loro remota origine corporale, sino a perdere del tutto o quasi la traccia primaria della loro origine.

Da questo punto di vista la scultura di Canuti sembra quindi avanzare sempre più verso la sintesi astratta, ricercando il rigore della linea, l'essenzialità compatta, liscia e geometrica delle forme. Ma chi sa qual è il suo itinerario, chi sa dove affondano le radici della sua formazione, e soprattutto chi ne ha seguito le varie fasi creative, non può ingannarsi nella lettura dei suoi ultimi risultati. Tutto sommato non è quindi una difficile operazione archeologica quella di scoprire sotto le sue attuali ela-

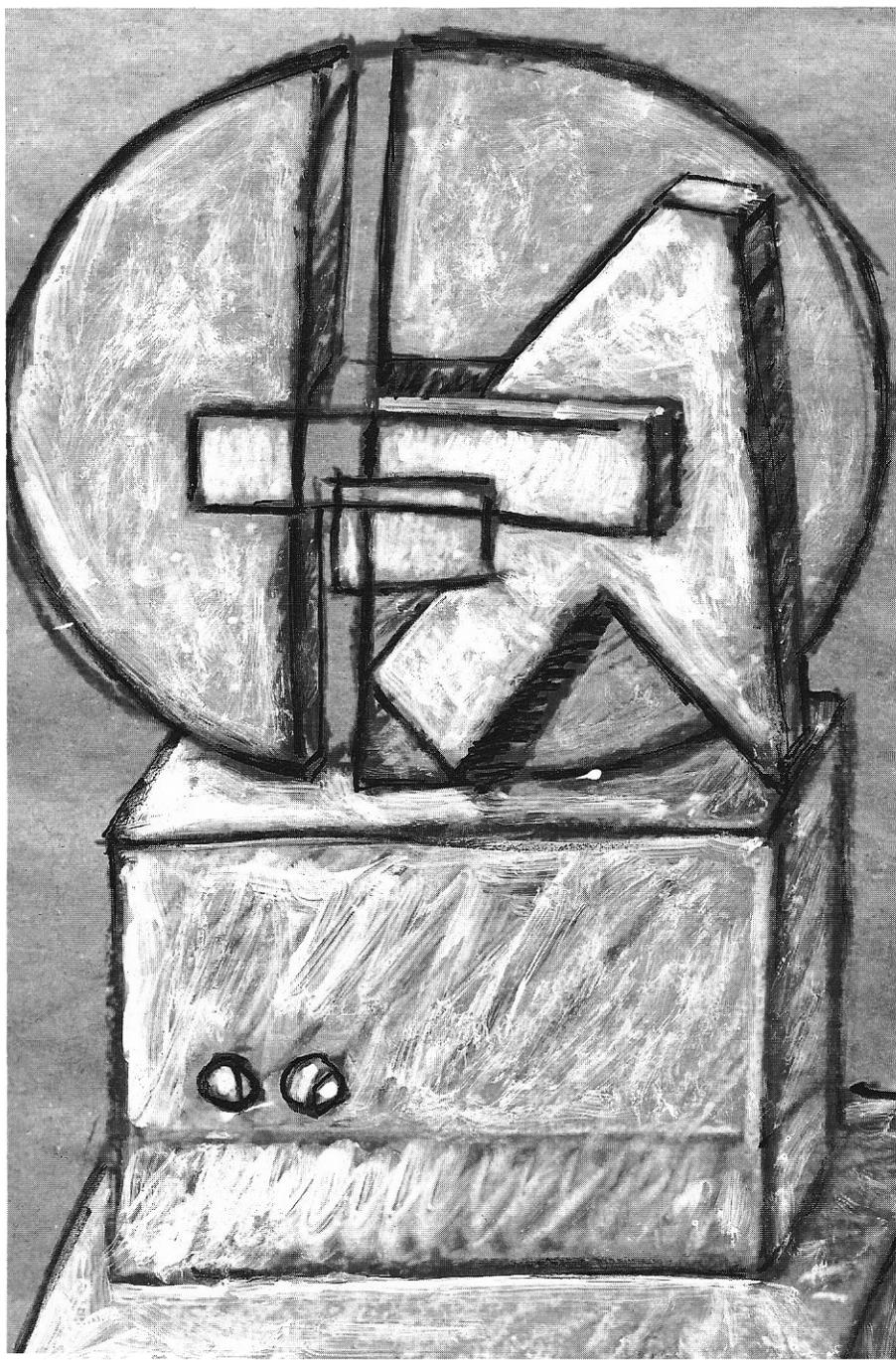
NADO CANUTI

borazioni plastiche, sotto la loro apparente neutralità o impassibilità, quel nucleo umano che vi si cela compresso, imprigionato. Quel nucleo c'è, esiste, ed è quello che nutre anche le sue ultime sculture di una drammaticità latente, sottraendole all'area della poetica e della pratica astratte. Che cosa aggiungere a queste considerazioni?

Davanti a Canuti si aprono lunghi anni di lavoro, un lavoro che sarà senza dubbio intenso e appassionato come sempre. A questo punto tuttavia gli si pone ormai di fronte una domanda: chi avrà l'ultima ragione del conflitto di cui le sue sculture ci offrono così evidente testimonianza? Conosco troppo bene Canuti per non sapere quale sarà la sua probabile risposta. Ma è una domanda che qui mi par giusto ugualmente fare. Ciò che non so è invece il modo con cui egli vi risponderà, dico il modo formale, i termini del linguaggio futuro, quali sviluppi ulteriori vi darà, quali altre immagini saprà nutrire di una nuova sostanza. Ma tutto ciò tocca a lui, al suo carattere indomito, non arrendevole. Qui la domanda non vuole andare più in là di un interrogativo critico all'autore, anche se, e Canuti lo sa, non è esente dalla mia domanda una fraterna provocazione.

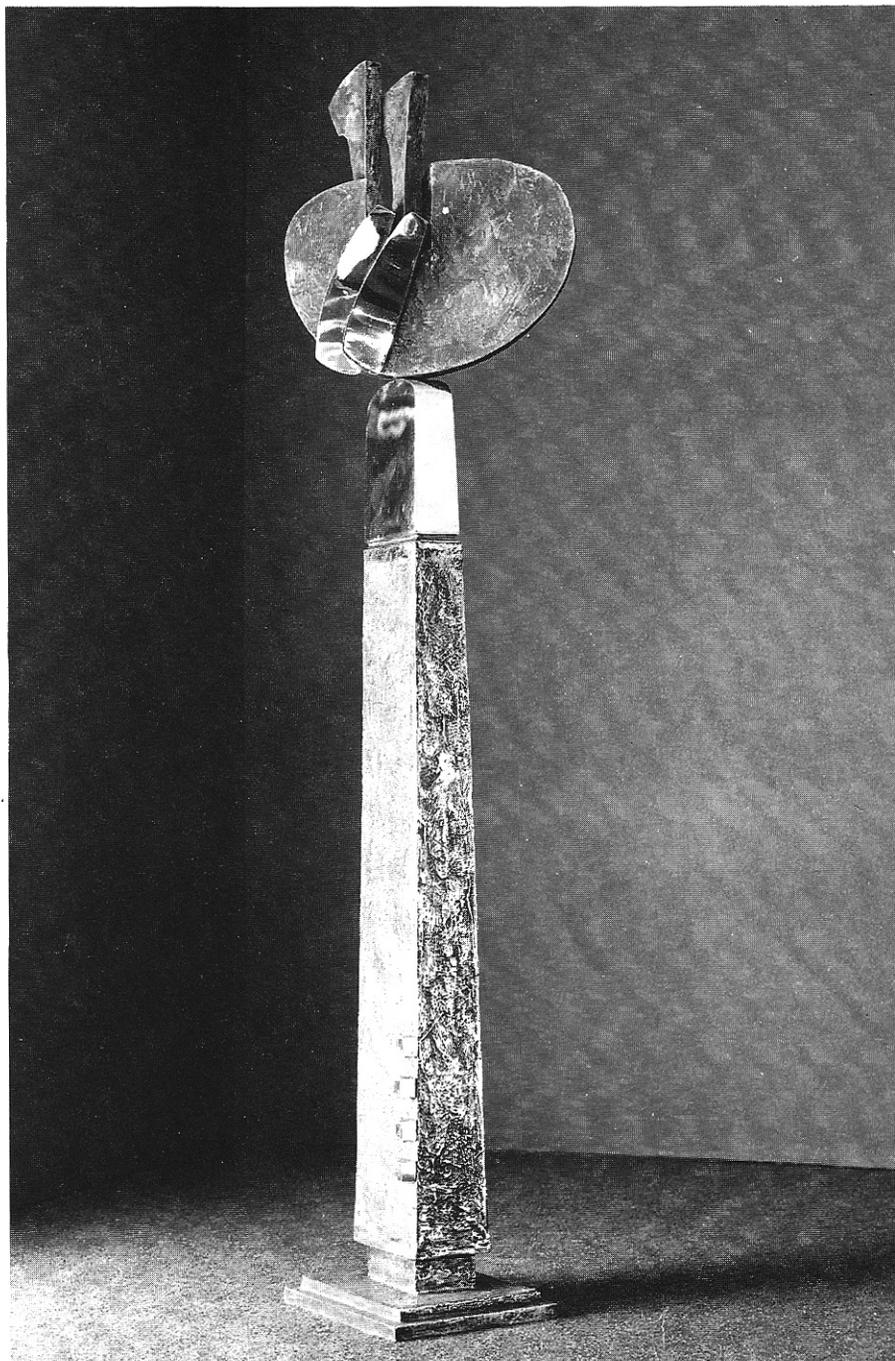
Mario De Micheli

NADO CANUTI



"Tondo sole"
Studio per una scultura bianca
Carboncino e gessetto

NADO CANUTI



"Colonna del granatiere", 1989
Bronzo
cm. 172x41x26

Qualche tempo fa arrivò in Versilia dalla natia Caltanissetta un giovane scultore tutt'altro che principiante o inesperto, intenzionato però a dare maggiore consistenza alla propria attività e al proprio lavoro. Si fermò presso il laboratorio di Giorgio Angeli, tra Pietrasanta e Querceta. Gigi Guadagnucci, ineguagliabile conoscitore del marmo, delle sue lavorazioni e dei suoi segreti, quando lo vide manovrare il martello pneumatico, mi sussurrò in un orecchio: «Questo sa già molto, si vede subito. E gli basterà pochissimo per diventare un esperto». Mi pare che si fosse nell'87, poco più di tre anni fa. Da allora, salvo brevi soggiorni in Sicilia, Girolamo Ciulla ha scolpito le sue opere in Versilia, non solo prendendo consuetudine con gli strumenti e con le tecniche, ma acquistando una precisa identità espressiva. O meglio realizzandosi con crescente sicurezza, dando seguito ad aspirazioni e progetti già prima maturati. L'ambiente ne ha potenziato le indubbie capacità, e stimolato il naturale talento, anche se non è stato facile per lui inserirsi in un mondo costituzionalmente così diverso da quello suo d'origine. Lo ha fatto con accortezza, appropriandosi di quanto poteva concorrere al suo miglioramento, assimilando quanto gli pareva compatibile col suo carattere, ma non rinunciando a perseguire liberamente i propri scopi e obiettivi.

In Versilia Ciulla lavora senza soste da mattina a sera, come è costume degli scultori che, se buoni, sono anche e prima di tutto degli artigiani. Preferisce al marmo il travertino, materiale meno omogeneo, più imprevedibile, mai del tutto obliterabile, anche dopo un lungo trattamento.

...Ho voluto dir prima di aspetti apparentemente esteriori del fare di Ciulla, perché mi sembra opportuno sottolineare intanto la sua dedizione totale alla scultura scolpita, ovvero al faticoso e difficile travaglio del «levare». Il suo levare, tra l'altro, è insieme un trovare per gradi, come si è visto, l'immagine, momento dopo momento, movendo da *maquettes* approssimative. All'immagine, con taglio diretto, sanno giungere solo gli scultori di razza. E Ciulla è di questi, intanto perché è un uomo *humanus*, indenne da complicazioni intellettualistiche, fermo nella sua poetica, inattaccabile dagli agenti esterni, incurioso di quanto non s'attagli e s'addica alla sua natura. Che è così franca e genuina da lasciare a volte disarmati. «Omo senza lettere» mi piacerebbe definirlo, memore dei miti e delle tradizioni della sua terra, che sempre tornano nel suo parlare semplice ed errabondo. In Versilia non si è lasciato incantare né ammaliare da dilettoni messaggi; ed ha invece proseguito con un passo lesto ma senz'affanno, sul proprio cammino.

...«Io scolpisco anche il sogno, il desiderio...», ha detto una volta Ciulla, identificando proprio che cosa voleva dire per lui la libertà della fantasia. E questa voglio ora sottolineare: ora che con la sua scultura ho lunga consuetudine. Che ogni artista abbia le sue fonti, i suoi antenati, i suoi padri, non si vuole né si può dubitare. E ovviamente anche lui ha i propri, in parte già indicati, in parte forse ancora da scoprire. Ma credo che alla sua fantasia si debba riconoscere un ruolo fondamentale almeno per quanto attiene l'«invenzione»

GIROLAMOCIULLA

degli assemblaggi, la foggia di certi moduli, il tono del racconto. Il suo parlare è così schietto da poter essere ragguagliato a quello di un primitivo profondamente radicato nella sua terra. Da questa egli sembra prelevare frammenti che acquistano valore di emblemi, di simboli, al modo di quelli che compaiono nelle figurazioni romaniche dei «mesi» o dei «mestieri». Anche se questa scultura si può definire riduttiva o di sintesi, il dettaglio emerge e si isola con pungente fisionomia. E spiccano pure certe soluzioni di montaggio delle parti che consentono di atteggiarle in modi diversi. I cassettoni che si aprono possono perfino contenere delle piccole sorprese.

Pier Carlo Santini



"Donna", 1989
Travertino
cm. 120x60x80

GIROLAMO CIULLA



"La freccia d'Achille e la tartaruga",
1990
Travertino
cm. 190x90x60

E' stata da poche settimane inaugurata a Gibellina, nella valle del Belice devastata dal sisma, e oggi «segnata» da grandi artisti che hanno edificato le opere della speranza, la grande scultura vivibile *Il Tempio del Sole* di Mimmo Di Cesare. La destinazione di questo imponente complesso non poteva essere diversa e più appropriata. Non solo perché - da siciliano - Di Cesare ha nella propria terra realizzato, con una simbiosi fisiologica che è condizione prima di autenticità, un'opera monumentale che ai ritmi di quel paesaggio e ai sentori di quella natura corrisponde con profonda identità di sensi e di valori culturali. In realtà, la collocazione nell'aperto territorio antropico, ove si leggono la storia e le convocazioni d'un popolo espresse nei modi di vivere e di modellare l'ambiente, rappresenta il naturale approdo, il luogo ideale per uno scultore che lavora avendo come obiettivo non solo un oggetto plastico compiuto e autonomo nella sua articolazione strutturale, ma un organismo la cui interna logica formale è tendenzialmente in funzione dello spazio esterno da coinvolgere e da qualificare.

Pur realizzando opere pienamente risolte sul piano dell'autonomia estetica e semantica, Di Cesare possiede una «mens» progettuale che imprime a ogni scultura la potenzialità di uno sviluppo su ampia scala e di un uso civile e sociale (non già retorico nel senso celebrativo) che corrispondono alla più antica e rituale concezione dell'impianto plastico-architettonico.

Non è propria, ad esempio, la denominazione di «tempio» data all'opera di Gibellina. Ancor più rivelatoria essa diviene quando si consideri la consacrazione dell'edificato altare (Piramide del Sole azteca di Teotihuacán e osservatorio celeste) a un sole che è simbolo polivalente nelle sue componenti evocative e semantiche. Vi è una sorta di «settarismo iniziatico» (lo rilevava Paloscia) nella continuità con cui Di Cesare propone, in una ricca gamma di variazioni, la propria eliofilia: un culto alimentato da profonde motivazioni culturali e proiezioni ideali, e che trova sul piano fattuale e della concreta realizzazione plastica, ragioni più che convincenti di adesione anche in chi dall'esterno vive con sempre maggiore partecipazione le tappe dell'itinerario viepiù incalzante dell'artista.

Diciamo intanto che la mitologia del sole è connessa al tema formale e simbolico della circolarità radiante, e quindi della ciclicità del tempo che la rivoluzione celeste convalida all'esperienza rinnovata dell'uomo.

Richiamerei, quale archetipo specifico, il «mandala» che ricorre nelle più varie culture e che è un simbolo di totalità cosmologica e psichica, oltre che biologica, di cui il sole può rappresentare una concreta manifestazione.

Vi è poi l'aspetto dinamico connesso alla struttura formale che implica e percettivamente produce liberazione di energie, e in questo senso le strutture di Di Cesare, e segnatamente il suo «Tempio del Sole», posseggono nella loro articolazione le caratteristiche dell'organismo che si espande, da un nucleo centrale, in partiture essenziali e potentemente aperte verso lo spazio, epperò funzionanti in stretta interrelazione, meccanismi attivatori nella sintesi della

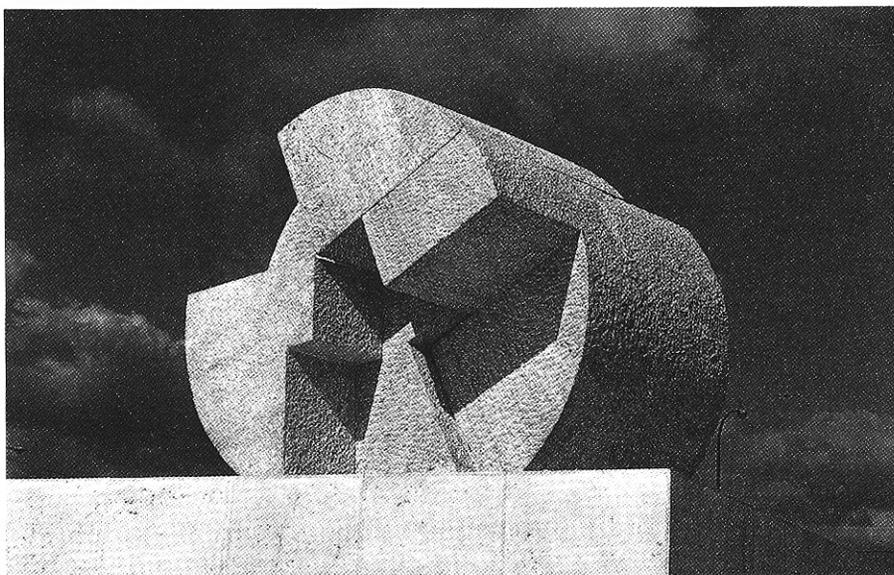
MIMMO DI CESARE

totalità includono la pluralità degli elementi costitutivi. Come dire che l'energia generata dall'insieme, espandendosi ricade o rifluisce a intridere e rigenerare ogni fibra della materia.

Nell'essenzialità dell'organismo plastico e nel vigore saldo degli incastri mi pare che si debba scorgere anche una metafora dell'esigenza civile di istituire, su principi etici e culturali saldi e radicati, basati su un rinnovato senso comunitario che esalti anziché annullare le peculiarità della persona, nuove regole di civile convivenza che restituiscano all'uomo una misura più grata e percorribile delle cose. La «vivibilità» come condizione della scultura assume dunque anche questa connotazione morale e sociale, oltre la più evidente funzione aggregante della scultura come luogo ove materialmente sostare e riposare e giocare e incontrarsi.

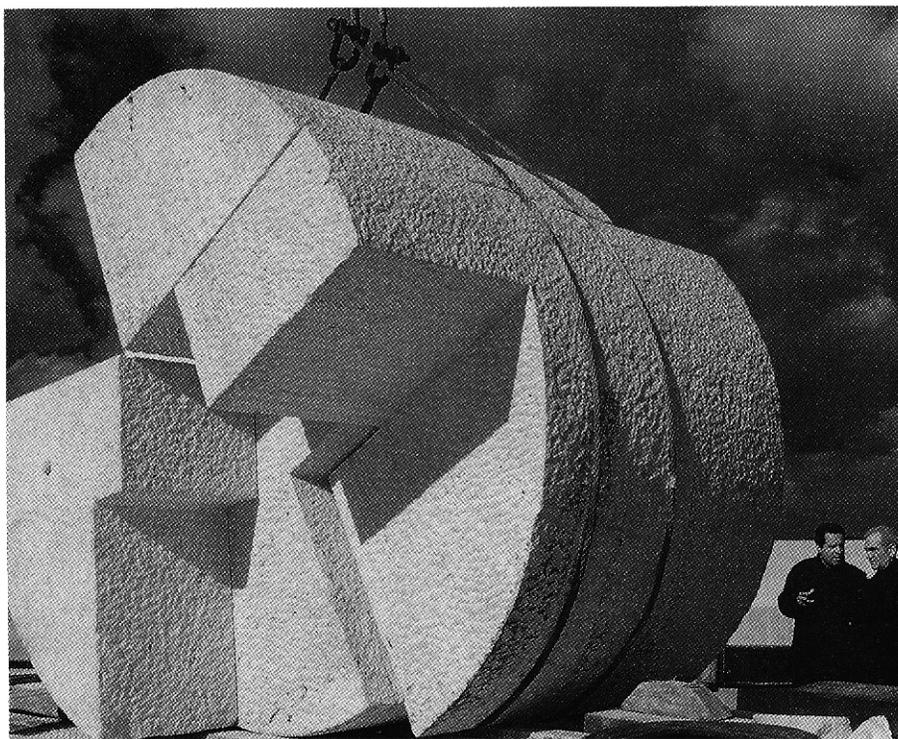
Direi, infine, che la convocazione costruttiva e insieme simbolica di Di Cesare, che si esprima nella prediletta forma circolare o in strutture pluriplanari a incastri cubici o nella più complessa logica progettuale su scala monumentale e urbana, si propone oggi come uno sviluppo originale di una linea della scultura moderna che, a ritroso dai Cascella a Mastroianni a Colla, si lega alle esperienze costruttiviste europee del primo Novecento e risale, quanto a potenza evocativa primordiale, alla grande lezione di Brancusi. E' un'eredità di non facile momento, una strada severa che Di Cesare va ormai percorrendo con passo sicuro e piena autonomia creativa.

Nicola Micieli



"Il tempio del sole", Gibellina 1989
Particolare

MIMMO DI CESARE



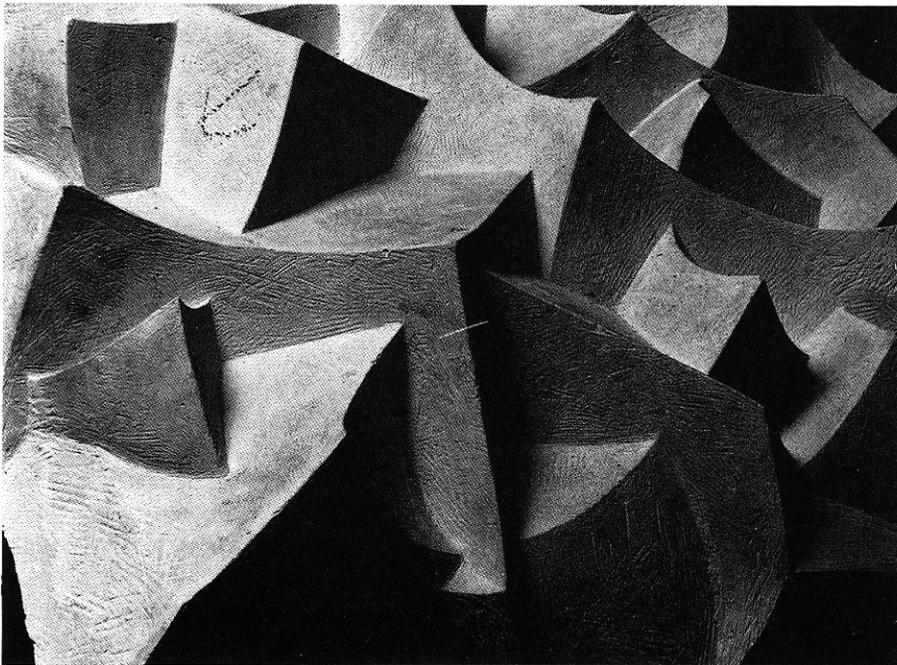
"Il tempio del sole", Gibellina 1989
Messa in opera del particolare

Quando la realtà si presenta brutale e coinvolgente o leziosa e distaccata ma pur sempre come accentramento di osservazione inevitabile, l'artista, che di quella realtà si nutre per libera scelta, ha comunque diverse alternative nel gioco della rappresentazione.

Di Tommaso, giovane di talento, ha una sua strada: è capace di compiere un lavoro di selezione ma anche di elaborata e attentissima percezione attraverso il quale la realtà è sezionata, ripartita in componenti futili ed essenziali. L'artista abruzzese (che è da tempo naturalizzato fiorentino), ne ricompone le parti essenziali sfinandole, alleggerendole, fino a riproporne la traccia della presenza: in questa ricostruzione della realtà, interpretata certo ma anche fedelmente riprodotta per sintesi, egli agisce con una sensibilità particolare che l'aiuta a muovere in un certo modo la ricomposizione: vale a dire a mostrarla «diversamente». Ed è in questo «diverso» che l'arte si impossessa del tutto per mostrarsi come gioco di forme inventate, mascherando la mimesi (cioè l'imitazione) che pure è alla base di una tale rappresentazione.

La scultura di Di Tommaso assume dunque per queste vie la titolarità di un'astrazione formale, intelligibile nell'architettura, di cui si ammanta felicemente il meccanismo della lunga e meticolosa indagine.

Tommaso Paloscia



"Paesaggio della conoscenza", 1987-88
Particolare

ANTONIO DI TOMMASO



"Vitalità di forma", 1985

Sconfigge le sue ansie in quel delicato lavoro della materia che si concretizza gradualmente in forme che sembrano più naturali della natura stessa; la loro non è identificazione ma una continua e lenta poesia: conchiglie, steli, e medaglie vestite con abiti eleganti e raffinati fatti di trine che osservate da vicino mostrano le lacerazioni, e le suture con cui la mano dell'artista ne ha curato le ferite.

Non voglio convincere né confondere il visitatore distratto ma invitare ad una lettura in cui l'occhio, accompagnato dalla mente, intuisce il trapasso interiore che pervade l'opera di quest'artista che, a mio parere, ha molto da dire e non tarderà se non sarà tradita dalla caparbia che si rivela nel suo incessante lavoro. La stessa caparbia con cui il tempo ha plasmato la sua persona, dall'apparenza angelica, per riscattarla dalla sofferenza e riconvertirla in forza espressiva.

Adopera e predilige i materiali del passato, il legno, il bronzo, il bucchero. I legni corrosi da tempo non costituiscono il supporto della scultura aulica in bronzo ma si fondono con essa per evidenziare quella pacata tensione emotiva dell'arabesco; così come il bucchero che se pure vuol essere il riferimento culturale della storia nostrana è assunto per la sua qualità di non colore e permette ai sottili ricami di trovare espressione e rendere giustizia del paziente lavoro che non altro è che il mezzo per superare gli orrori del presente e pervenire ad una pacata tranquilla armonia del futuro.

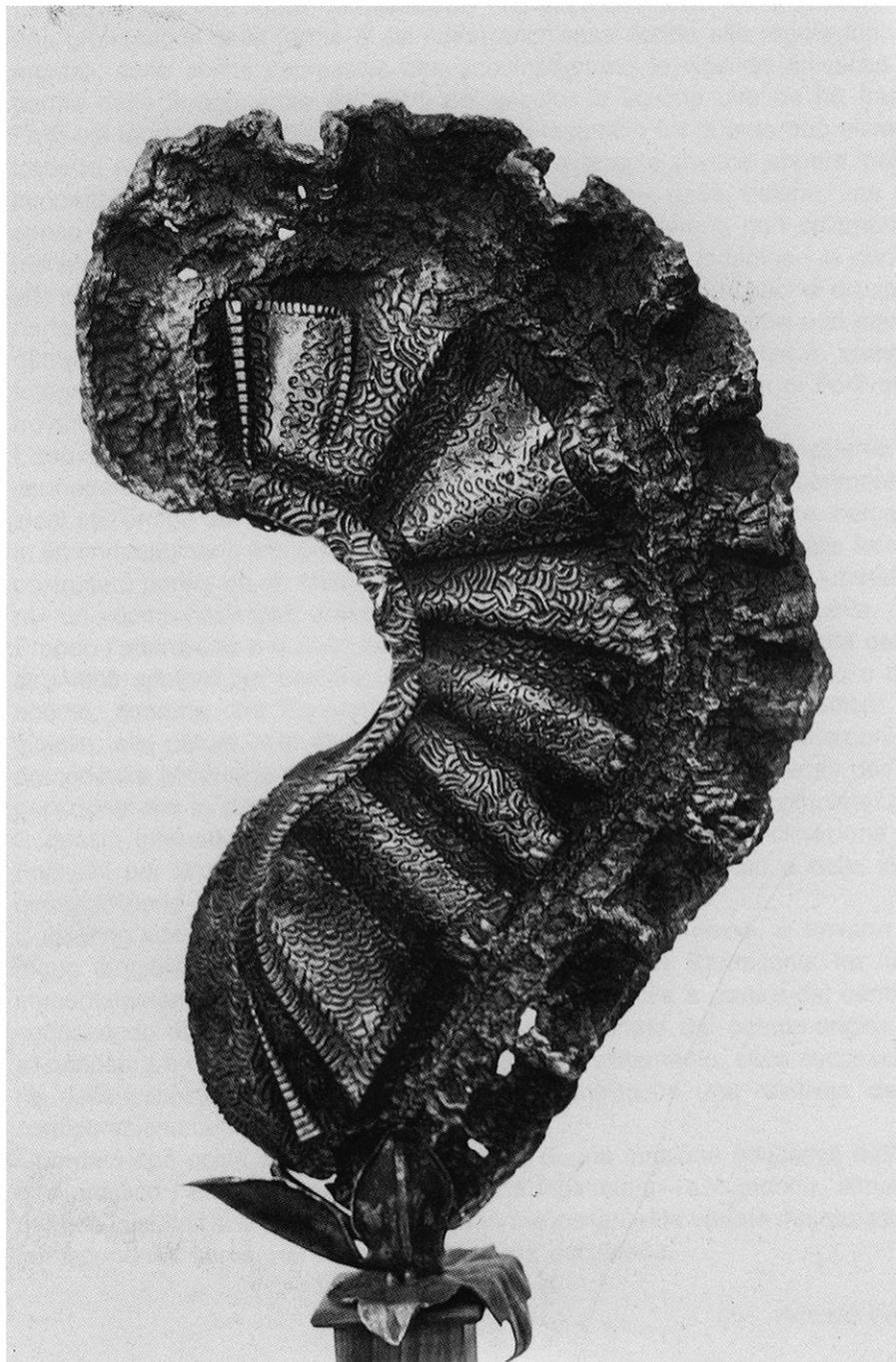
Felicia Rotundo Balocchi

GABRIELLA FAZZI



"Stele dell'attesa" e "Stele di mezzanotte", 1989-90
Buccheri, legno
cm. 180x45x85 di base
cm. 220x35x95 di base

GABRIELLA FAZZI



"Vento, ventaglio o non è nato un Re",
1990
Bronzo patinato, legno
cm. 40x35x125 di altezza
con base/piedistallo in legno

La soluzione di una figura «semplificata» rispetto a quelle del reale, la scelta di una grammatica delle forme e dei colori anch'essa ridotta alle regole fondamentali, sono scelte espressive che accompagnano le vicende artistiche a partire dalle Avanguardie dei primi del secolo: la lezione che ne ha tratto Forlivesi tende a privilegiare un continuo interscambio fra quanto può essere tradotto nella fissità delle convenzioni date e quanto invece appare nella concretezza dell'esperienza quotidiana. Le «regole» della visione, ma in senso più lato della percezione sensoriale dati gli interventi non solamente nell'ambito visivo dell'artista, diventano allora strumenti di indagine - la curiosità che spinge a leggere all'interno delle cose - e strumenti capaci di disciplinare la produzione di un oggetto senza regole da rispettare che non siano dettate dalla natura e dalla qualità del fenomeno: le esperienze in campo fotografico apparentemente estranee alla produzione oggettuale di Forlivesi, trovano in questo ambito una loro collocazione risolutiva.

L'aspetto più intrigante allora della ricerca che sembra mettere assieme e connettere la diversità delle esperienze figurali primarie e delle sperimentazioni nell'ordine dei materiali, è proprio la «rispondenza» delle figure, cercare in un immaginario che può andare a lato rispetto alla ricerca pura, alla forma costruita a partire da un materiale determinato: una sorta di continua «metafora» un «come-così» che vitalizza l'espansione e la continuità della scelta.

Proprio l'attenzione a questo aspetto del lavoro quello della eterogenità degli strumenti adottati per cercare una personale espressione, dal tessuto e dal ricamo, ricerche che Forlivesi ha compiuto anche in campo didattico, al gioiello, alla pittura e ai diversi materiali della scultura senza predilezioni o precedenze accordate per ossequio alla tradizione, è l'aspetto saliente dell'operazione che in questa occasione può essere colta nella sua completezza. E questo interesse e curiosità dipendono probabilmente dall'inclinazione di Forlivesi per una ricerca delle forme e delle figure elementari e delle loro contraddizione nella varietà del loro manifestarsi.

Cogliendo sinteticamente la produzione più recente di Forlivesi, si trovano in modo tangibile proprio due principi fondamentali della figurazione, fra loro immediatamente contraddittori: una figura che si realizza a partire dal centro, conoscendo ai confini un limite coerente condizionato dal campo-origine e all'opposto un negativo eccentrico costruito sullo slittamento, sulla successione delle collocazioni e delle dimensioni che introduce una relatività della configurazione altrimenti sconosciuta.

Guardare con occhi diversi il vecchio sogno di una funzione educativa dell'agire artistico i cui contraddittori esiti non ne legittimano l'abbandono, almeno quando i risultati si offrono alla lettura in forme certamente variate ma capaci di corrispondersi come viene offerto in questa occasione.

Alberto Veca

MIRELLA FORLIVESI

"Rosone cometa", 1988
Bronzo
diametro cm. 80



"Rosone cometa", 1989
Bronzo
diametro cm. 60



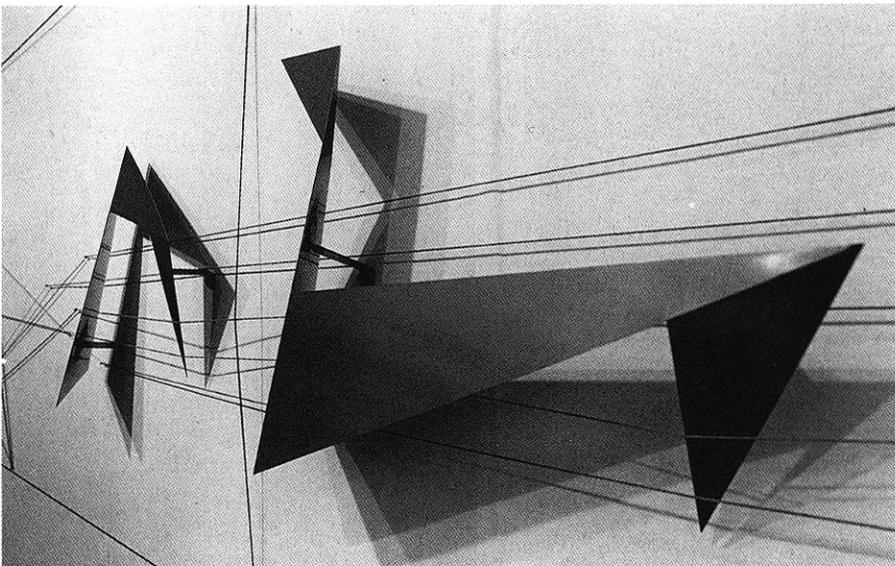
Rigore e precisione grafica nella fase progettuale costituiscono non semplicemente una metodologia operativa ma si identificano con i principali intenti riguardo la fruizione stessa delle opere che Emanuela ama studiare con singolare attenzione durante questo loro «tempo ideativo».

Una definizione dell'insieme plastico che intende non trascurare alcun dettaglio, dunque il desiderio di conoscenza delle complesse implicazioni percettive connesse alla scelta di ogni elemento, dall'utilizzazione della forma al suo collocamento, dalle decisioni sul materiale all'analisi dell'aspetto cromatico, non di meno, infine, le considerazioni dettate da condizioni fisiche, naturali.

Tale attenta riflessione sfocia nell'atto realizzativo non come mera verifica, quindi non si tratta di concludere con una trasposizione che verte unicamente sulle tecniche ma si avvale di ulteriori stimoli meditatavi derivanti, anche, dall'inevitabile, comunque apprezzato, incontro/raffronto con la matericità, gli strumenti costruttivi, lo spazio prescelto e la reale consistenza delle scelte fatte. Entusiasmo che non viene mai a mancare durante tutto il processo espressivo, che motiva l'origine del suo linguaggio già definito signico-filiforme.

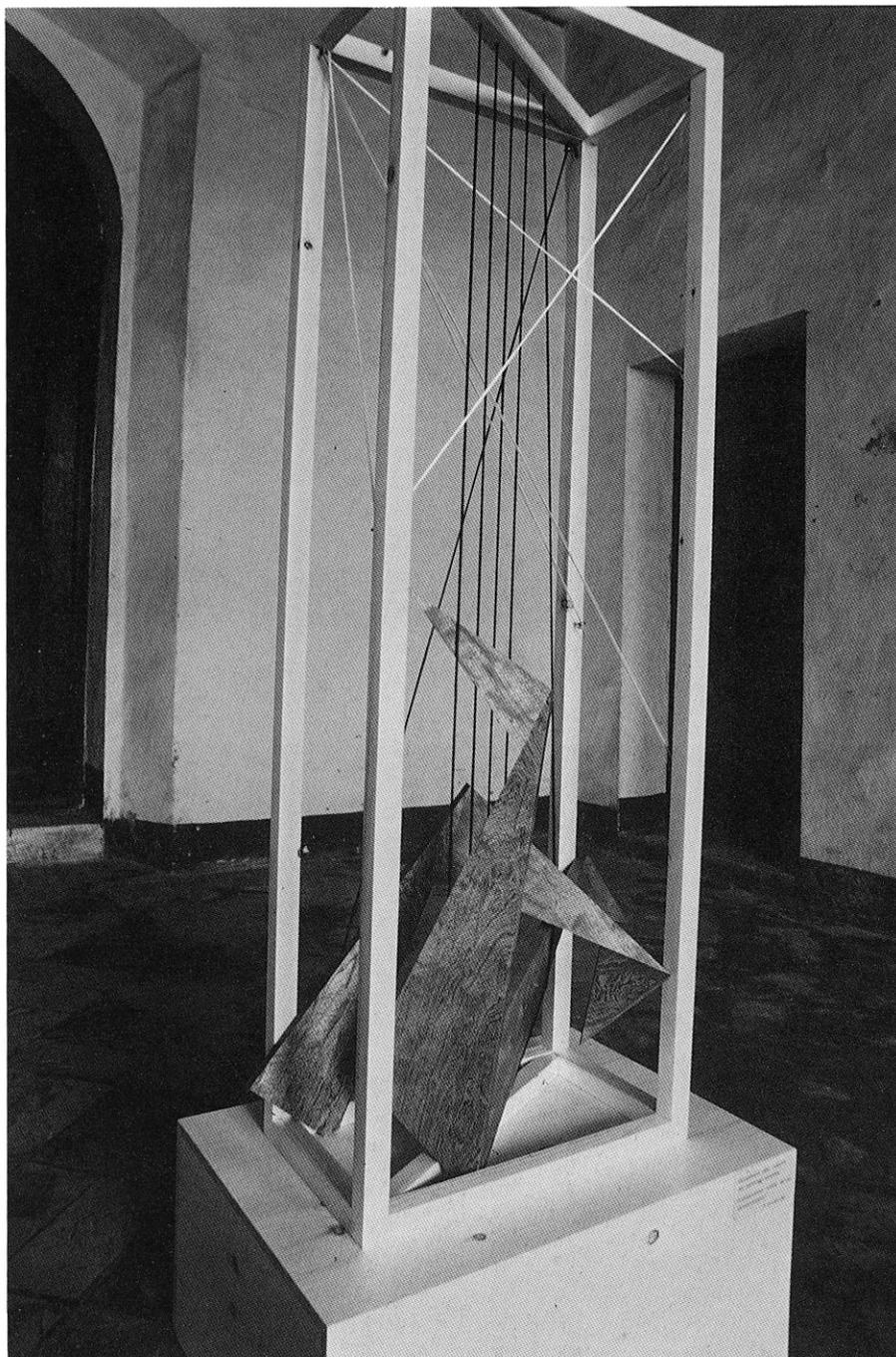
L'acuta sensibilità di questa mia amica viene immancabilmente a sostenersi tramite la tenacia, l'accortezza di ricerca; una sensibilità che pur essendo assai diversa da quella che mi è propria ho sempre avvertito intensamente e con partecipazione.

Gabriella Fazzi



"La dinamica del colore su pentagramma",
Installazione, 1984
Acciaio e fili di lana
cm. 180x 60

EMANUELA FUCECCHI



“Lo spazio determinante, contenitore della dinamica di forma, con presenza del Pentagramma”, 1984
Legno e fili colorati
cm. 40x40x170h

Nelle opere di Giannetti non troviamo tutti i materiali elencati da Boccioni, tuttavia non deve sfuggire che nella sua scultura *Pietra + ferro + luce* non ha disdegnato l'inserimento del neon, in una qualche misura filiazione della luce auspicata da Boccioni, come mi sembra dimostri Fontana, il cui Spazialismo si alimentava nell'*humus* dissodato dal Futurismo, tanto che nell'immediato dopoguerra, facendolo seguire all'uso della lampada a luce nera di Wood, egli fu spinto ad adottare il neon, dando così il primo avvio a quella tendenza che anni dopo si affermò nel mondo col nome di «neon art».

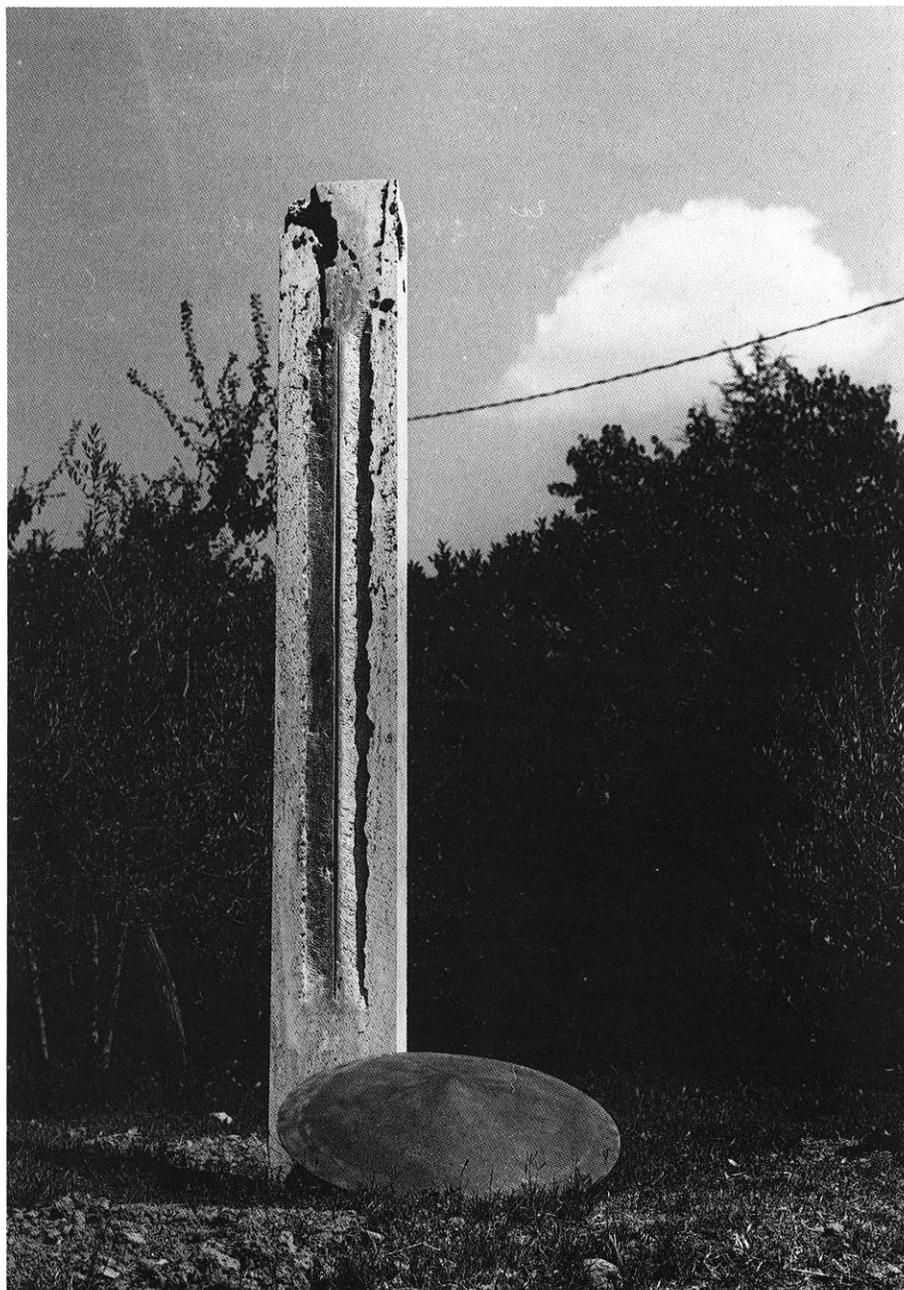
Giannetti non appartiene, come la neon art, al versante concettuale dell'arte odierna, egli piuttosto sembra voler tentare un'improbabile rifondazione dell'ideale della classicità perduta sulla base degli stessi resti di essa, come la colonna di *Pietra* e più ancora quella di *Pietra in memoria* sembrano indicare. Ovviamente i secoli anche per lui non sono passati invano, epperò il sentimento del moderno segna, e talvolta corrode in modo diverso dal tempo che passa, le sue colonne incomplete e i suoi pilastri, che (si veda, p. es., quello realizzato in travertino di Rapolano) è smangiato e ulcerato, addirittura con lunghe ferite verticali rimaste aperte, senza che lo scudo (ancora una memoria classica, in questo caso quasi omerica) adagiato ai suoi piedi abbia potuto proteggerlo. Qui, meglio che nelle altre opere nelle quali pure la pietra e il ferro dialogano tra loro, talvolta fino a compenetrarsi, mi sembra meglio evidenziata la sua convinzione che l'età della pietra stia scomparendo a tutto vantaggio dell'età del ferro, perché è questo materiale più consono, per la sua duttilità e diversa resistenza, alla plastica della nostra epoca tecnologico-siderurgica anziché la pietra appunto, materiale del passato, più o meno remoto.

Giorgio Di Genova



"Nautilus", 1990
Legno, travertino rosato, ferro
cm. 70x30x10h

EMANUELE GIANNETTI



"Guerriero", 1989
Pietra e ferro
cm. 80x80x280h

Riccardo Grazzi nasce a Serre di Rapolano da una famiglia artigiana e toscana nel più puro e vero senso della parola: il padre è infatti scultore e artigiano del travertino, uno di quei «fatati» uomini della pietra che tanto spesso sono alle spalle di scultori celebri nell'esecuzione delle opere monumentali e che, nel giornaliero lavoro, non disdegnano certamente di eseguire tutti quegli umili manufatti lapidei (tombe, pavimenti, ecc.) che sono pane quotidiano ricavato dalla fatica.

E Riccardo, figlio d'arte e di lavoro in tutti i sensi, ha ugualmente un curriculum già vasto, nonostante la giovane età, che lo vede impegnato da anni in lavori d'arte sacra - in opere di artigianato - in sculture per mostre ed in collaborazione con alcuni dei più importanti scultori europei, Tilson e P. Cascella.

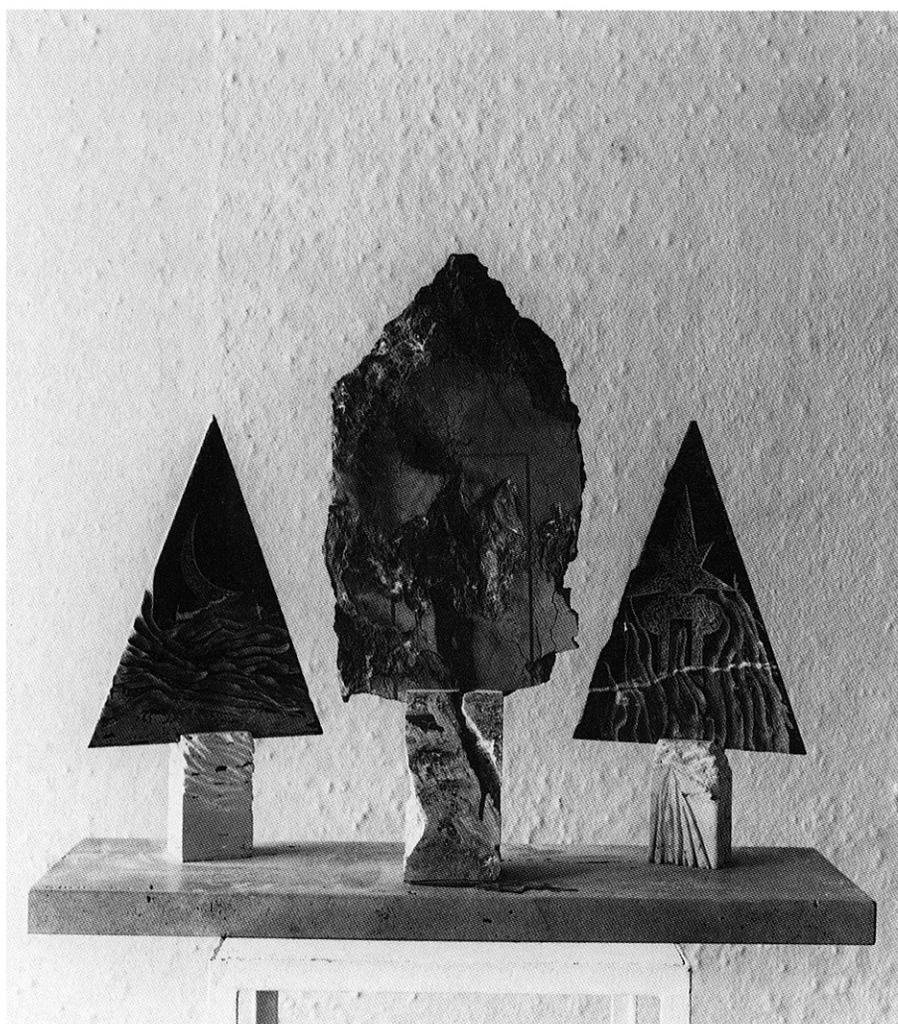
Grazzi ha inoltre completato con grande applicazione e pieno successo i propri studi in Accademia, dando prova anche qui di una serietà che supera l'età e che certo non mancherà di produrre opere di grande significato.

E' per uomini come «i Grazzi» che la scultura va avanti nel proprio difficile cammino, fatto di studio e di vero e faticoso lavoro.

Pier Giorgio Balocchi

... Dall'idea come un flash, esce l'immagine. Esigenze estetiche determinano la conformazione di essa. Non un contenuto a priori, dunque, ma il suo germinare in conseguenza dello svolgersi formale dell'immagine elaborato dal pensiero dell'artefice. E tanto più diventa vero, quanto più la sua immagine trova una giustificazione estetico-formale.

RICCARDO GRAZZI



senza titolo

RICCARDO GRAZZI



senza titolo

La petizione di principio per cui un artista debba, onde fare della plausibile astrazione, essere stato prima un figurativo, la riteniamo un pregiudizio. Va da sé che per capire meglio la genesi di un mondo non figurativo portato a compiutezza, gli eventuali trascorsi figurativi non sono affatto irrilevanti: ma è tema secondario, per nulla una *conditio sine qua non*. Ad ogni modo le «premesse oggettive» antecedenti l'opera ora presa in considerazione furono a suo tempo indagate, «riesaminate» con l'abituale sapienza da Lara Vinca Masini. Qui 'decano' che precede d'una generazione Di Tommaso, Perugini e Gensini (peraltro di Gabriele e di Piero essendo stato insegnante), Guasti ha individualità, anzi personalità artistica più che variegata, e tuttavia del suo magistrale 'prodotto' estetico (ed etico) parecchi non ricordano che il fiesolano *Monumento ai Tre Carabinieri Medaglie d'Oro*: impresa (1964) simbolistica con la forma di una 'tenaglia', d'una chela gigantesca che par volersi chiudere su una composizione di fiamme. Il Guasti che noi preferiamo (questione del tutto personale) è il Guasti che, all'interno d'una poetica di purissima, grande astrazione, sa contrapporre in modo superno il lucido all'opaco, il legno all'alluminio e al bronzo, il metallo al cemento, il marmo al plexiglas e, non rifuggendo perciò da timbrici effetti d'ordine quasi 'pittorico', si rivela non solo manipolatore di sostanze fisiche, ma anche elaboratore concettuale superbo nel ricondurre ad una «cifra» tutta sua i «materiali» culturali a disposizione. Ciascuno ha il proprio metodo: quello del rimatore estemporaneo non seduce affatto il Nostro, o lo seduce ben poco. Nella sua nuova abitazione-studio, già casa colonica, un intero comparto accoglie, in bell'ordine, vasta mole di bozzetti e disegni, come a dire che anche per Marcello la scultura rimane un'arte del disegno. E se questo precede, calcolato e forbito, la tattile materia da plasmare, in attesa di ricevere la forma desiderata dall'autore, il bozzetto ha il senso veloce di un appunto stenografico preso su dati concreti, venuti dall'osservazione e dalla memoria del circostante, esso includendo non per ultimi gli aspetti dell'esistenza organica. Ma se c'è un Guasti amante la regola che corregge l'emozione (ricordate Braque: «*J'aime la règle qui corrige l'émotion*»), neppure ne «latita», uno di superiore pregnanza, che con la seconda corregge la prima. Dal periodo delle «strutture informali» ad oggi più di due decenni sono dietro le spalle dell'artista, lungo le vie d'una «trasgressione» (a tenore della parola iterata da Crispolti) non davvero ripercorribili con questo excursus. Il quale ci vieta di soffermarci alle pietre miliari dei *Concavi* e dei *Vortici* (sfere in cromo ed acciaio inox, aperte - sì - ma sovente con l'entrata 'ostruita da aculei, da asperità, da una 'griglia' impervia); degli *Equilibri* e dei *Ritmi* (simili, alcuni, a giganteschi pettini rotondi, ora 'merlati' alla guelfa, ora alla ghibellina); di *All'interno dell'Ovale*, della *Finzione* e di tanti altri titoli. In più, a parte l'«aniconicità» radicale, gli «ordinamenti tettonici», le forme rocciose, le nascite dal fuoco o semplici 'terre cotte', ricordiamo *Pietra di confine* (1987) e *Nuvole e Pioggia* (1988).

Dino Pasquali

MARCELLO GUASTI



"Torre pensile", 1988
Bronzo e ferro
cm. 140x45x45

MARCELLO GUASTI



"Nuvole e pioggia", 1988
Terra dell'Impruneta e bronzo
cm. 100x35x30

Ciò che caratterizza evidentemente queste grandi sculture di Alberto Inglesi, così incisive, così perentorie nella loro dizione formale, risiede in una visione drammatica dell'esistenza e dell'operare estetico. Drammatica nel senso tecnico-teatrale: di azione scenica; e nel senso psicologico: di dolorosa concezione del vivere.

I personaggi che ne discendono sono figure di una perenne condizione determinata da una disposizione di spirito che dalle varie espressioni della vita e della storia trae continuo motivo per una simbolizzazione di sé. Sia che escano dal mito classico, dai capitoli della Bibbia, sia che emergano dallo specchio della propria esperienza, essi sono sempre metafore dell'artista, del suo dolente concetto dell'esistere. Ciò che, nella diversità delle fonti e delle situazioni, connota i risultati, è la constatazione amara, oggi più che mai ricorrente, della incomunicabilità, della impossibilità di un incontro, della mancanza di solidarietà e comprensione tra gli uomini.

Ciò sembra significare la figura femminile che nella scultura *Dopo le nove* si affaccia stupita a scoprire l'irrecuperabilità di un rapporto ormai tramontato; o del disguido di attenzione che nelle *Nozze di Cadmo e Armonia* tradisce l'estraneità di persone un tempo vincolate da un legame che pareva indissolubile. Persino l'incontro tra il Divino e l'umano, consacrato dal racconto evangelico, soccombe a una sconvolgente interpretazione. La nozione tradizionale si rovescia, la storia ufficiale non resiste alla carica del pessimismo moderno. Infine la donna si fa «figura» emblematica di una inconsolabile, tacita disperazione; situata com'è tra distacco e abbandono, remota nel suo chiuso dramma e insieme arresa, nuda e paludata nel suo carico di metallo greve e prezioso (*Situazione di donna*). Un tempo-luogo drammatico accoglie e isola le singole situazioni visive. E i personaggi vivono intensamente, volenti o nolenti, la loro parte di dimenticati, come su una scena immaginaria. Senza invocazioni o declamazioni, pur nella loro misura monumentale; senza pretese estranee o consolazione di lamenti corali, come nell'antica tragedia. Il loro destino si consuma in uno spazio aperto e appartato, dove il grido si perde solitario in un profondo, insensibile deserto. In un compimento di dolore schivo che manda un'eco di dramma antico, sofocleo o eschileo; epico proprio per una sostanziale rinuncia all'enfasi, alla notizia.

In questo, pur nella sua indiscussa modernità, Inglesi sembra compiere come un ritorno alle origini, nel grembo della cultura mediterranea, così tormentata e problematica nella sua coscienza morale e immaginativa. Quasi a sondare il fondo dei tempi per trovare conferma universale alle sue conclusioni; come fecero i grandi dell'Umanesimo che ritrovarono se stessi, e la storia di tutti infine, negli incunaboli della civiltà antica.

Da tale disposizione non si poteva attendere che un dettato forte, energico, com'è anche negli autori prediletti da Inglesi e a lui congeniali (Vangi, Bodini ad esempio; o Tamaro, l'amato maestro). A forte sentire risponde un forte comunicare; nella sua qualità del fare c'è riflessa la qualità del sentire e del

concepire. L'opera è la traduzione estetica dell'uomo-artista. Lo stile è «un modo di essere» (Pavese), è «un'aspirazione interiore che determina in modo imperioso la forma» (Kandinsky). Insomma è un autoritratto ideale.

Ora, abbiamo definito tempo forte l'operare di Inglesi. E giustamente, ci pare. Le sue sculture polimateriche emergono da materiali che esercitano contemporaneamente l'intelligenza e il braccio; in una dura, tenace manualità. Nella dialettica aspra tra l'intenzione creativa dell'artista e la *vocazione formale* della materia, ossia la sua capacità di rispondere all'azione della mente e della mano, sta la fortuna dell'opera.

E' la materia che ispira e impedisce, aiuta e saggia il valore e la qualità dell'artista. Perciò Inglesi è *homo faber*, oltreché *artifex*. E' costruttore nel senso pieno, concreto della parola; non semplice modellatore o fonditore. Fa tutto da sé. La materia gli resiste, chiede di essere esplorata e dominata pezzo per pezzo; intagliata, sbalzata, saldata, e infine montata secondo il suggerimento del già-fatto; quasi in assenza di un preciso disegno, guidata dall'idea che di momento in momento si definisce. Il timbro forte peraltro non soggiace a schematismi di sorta, ma appare controllato e declinato con l'intervento di materiali preziosi, più duttili (oro e argento) o con pause di tono più disteso, più blando e carezzato. Con un senso evidente della *varietas* che tempera l'acuto con il grave, in modo che l'accento connotativo non perda in verità, ma attinga quell'armonia esatta di rapporti che mette in atto la genuinità dell'ideare e dell'eseguire.

E' appunto questo senso del *decorum* di classica memoria, questa intuizione della convenienza formale che permette di dinamizzare il moderno con gli stilemi del passato, e di armonizzare, conglobandoli sul tenore del dettato personale, echi, movenze e suggestioni di varia e nota ascendenza. Attualizzando in tal modo quel ritmo, quella simmetria ariosa e dinamica, quell'equilibrio di tensioni che è premessa e segno della raggiunta bellezza.

Elvio Natali

ALBERTO INGLESÌ



"Situazione di donna", particolare

ALBERTO INGLESÌ



"Situazione di donna"

Non v'è dubbio che tutta una serie delle aleatorie e fungibili etichette coniate per tanti aspetti della scultura contemporanea si affaccia alla soglia del lavoro di Giovanni Meloni, sì che identificare la fisionomia propria di questo varrà nel contempo a sottrarlo alla ambigua prensilità di quelle. E' risolto infatti non indifferente della odierna mania catalogatrice una sorta di legittimazione insita nella denominazione, che esonera da ogni impegno qualitativo: con la conseguenza di una perdita di abitudine a lavorare in proprio, ovvero di una deformata applicazione delle capacità inventive, volte troppo spesso alla ricerca di nuove varianti per nuove e appunto legittimanti etichette.

Meloni rifiuta questa angolazione, di lavoro e di giudizio, per sua stessa natura. E conviene parlarne per due motivi: da un lato perché la sua sensibilità di scultore, e dunque la sua ricerca di linguaggio, è imperniata su componenti essenzialmente tradizionali, dall'altro perché di quella sua sensibilità fa parte un'estrema inquietudine, che lo porta ad espungere dal suo mondo altre delle componenti della plastica tradizionale, ed a sondare, inappagato, le proposte che vorticano intorno a lui. Tra le quali ultime - egli non ha difficoltà ad ammettere - ha guardato ad esempio quelle americane, e neppure le più recenti.

Intanto, questa sorta di doppia natura di Meloni appariva latente sin dalla prima mostra romana alla galleria del Girasole (di felice memoria), nel '66. La tematica, e la riuscita complessiva, erano allora più scopertamente sensitive; scontata un'ascendenza culturale etruscheggiante, sia pure nella mediazione di Marini, come allora mise opportunamente in luce Giorgio Di Genova, l'artista si abbandonava all'impeto emozionale: nelle figure abbarbicate ad una vegetazione che sembrava costruirne l'anima, ricordo cocente di una perdita infanzia agreste; nei cavalieri sbilanciati per troppa foga partecipava; in una «grande quercia» che riassumeva gli struggimenti della memoria e le paure del presente. Ora proprio opere come quest'ultima, intensa e suggestiva del resto, rilevano l'incapacità del giovane scultore di adattarsi ai canoni consacrati, vecchi e nuovi. Egli non si peritava di rappresentare una quercia, un uomo, un uccello, un rigoglio di vegetazione, affollando una scultura di dimensioni ridotte, il cui potenziale semantico rischiava dunque di esplodere. Vi si avvertiva l'esigenza di coinvolgere, in un'opera, tutto un ambiente ed insieme un'ipotesi di vita.

Questa esigenza, di forzare la misura della scultura per aprirla ad idee formali e talora ad immagini visionarie non sempre riducibili alle concrete possibilità del fatto plastico, a meno di non affidarsi a componenti spurie di natura allusiva e letteraria, si radicò in Meloni. Il suo punto di partenza è sempre fortemente emozionale ed autobiografico, quello di arrivo contaminato dall'inquieto sondaggio di diverse ipotesi espressive. Dopo quei personaggi che pure costituirono un magnifico momento di equilibrio, egli modellò giganti farfalle e cavalli barocchi, simili a quelli che gli occhi della fantasia vedono galoppare sulle nuvole in certi tramonti tumultuosi; ma si esercitò soprattutto sul tema delle

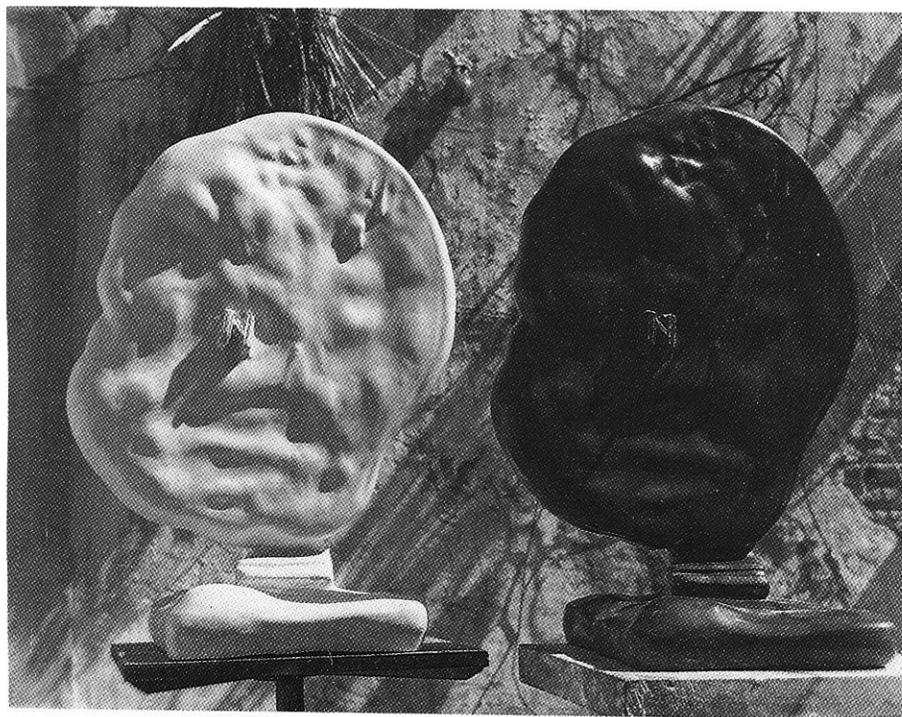
code d'aereo, tema, al di là dell'apparenza peregrina, assai sintomatico. Esso concretava infatti da una parte il bisogno dell'artista di fare i conti con un oggetto definito, libero da sovrastrutture retorico-sentimentali e di insospettabile modernità; dall'altra parte, per quella doppia natura che vuole l'aereo mostro d'acciaio ma anche favoloso trasvolatore d'oceani celesti, esso consentiva di spiegare l'enfasi partecipativa e quella panica immersione naturalistica che sono la struttura portante del mondo di Meloni. E la coda d'aereo si animava di striature di vento, di brandelli di nuvole, si faceva deformandosi nuvola essa stessa.

A questo punto, per sottolineare la reale chiave espressiva dell'artista, cioè appunto la misura evocatrice e sognante, la fantasia accesa e persino sfrenata, va ricordata la sua pittura. Un critico romano dall'occhio acuto disse anni fa (Meloni quasi non dipingeva) che lo scultore era un pittore mancato; l'esagerazione, che trascurava le evidenti doti plastiche, recava una parte di verità, perché l'artista è pittore almeno quanto scultore. E la pittura, nella maggiore immediatezza del linguaggio, costituisce una sorta di valvola, libera senza remore oggettuali le impennate ricchissime dell'emozione; sono cieli, montagne, parole vaganti tra le nuvole ariose, percorse magari da interferenze di colori innaturali che frenano l'abbandono nelle maglie dell'intelletto. Perché anche nella più squisita sensibilità pittorica quell'inquietudine contaminatrice non viene meno, pronta anzi a far saltare ogni ingranaggio troppo scorrevole (nella direzione della natura sentimentale ad esempio) con una punta di follia inventiva.

Scultura-oggetto? nella sola misura in cui la scultura è sempre stata oggetto. Certo che il mondo visionario di Meloni, animato di sentimenti vitali, non cerca la vecchia strada del sentimento, ed apre suggestioni ansiose, talora enfatiche, sempre sottili, ma non patetiche né idealisticamente contemplative: anzi profondamente turbate e coinvolgenti. Ma non cerca neppure l'avventurosa linguistica, che vuol sembrare implicante ed è rinunciataria. L'artista obbedisce alle leggi della scultura, perché non saprebbe far senza, anche nella temperie più instabile e ambigua; e mantiene la sua linfa vitale, che è quella di una natura amata e irrinunciabile. Ciò che in un dominante, invadente, prevaricante clima di problematica urbana non è fenomeno da trascurarsi.

Guido Giuffrè

GIOVANNI MELONI



"Nuvola", 1970
Nera e bianca

GIOVANNI MELONI



"Ricordo di un amico 2", particolare
Vetroresina "Bianco"
cm. 182, 1 metro x 1

Venuto da fuori, essendo nato nel Pesarese, anche per il metodico Perugini vale, sotto certi riguardi, uno stare *a latere* della 'fiorentinità', un esserci sì calato, ma non dissolto senza residui. Di questo *allotrio* (vocabolo greco «riciclato» dalla terminologia tedesca e sinonimo di *straniero* o *estraneo*, ma che volendo sarebbe utilizzabile in senso crociano per distinguere, nella poetica di Gabriele come nelle altre, il *côté* dottrinale da quello intuitivo e lirico) ma possiamo affermare *d'emblée* che rifugge da polemiche e chiacchiere (non gli domandiamo un'eccezione per le nostre) e ritiene decorosa la manualità. Del resto insegna da anni a Firenze all'Istituto Statale d'Arte di Porta Romana, luogo dove l'applicazione pratica, ossia il fare, ha od ha avuto stabile albergo.

Non per ripetere un *refrain* del quale gli orecchi son più che satolli, ma l'*artigianalità* si palesa ancor oggi utile per *the thing called art* o *Kunst* o arte. Utile onde salvarla, almeno in parte, dal logorio della massa (pseudo)artistica, dall'«indeterminatezza», dal «pensiero debole», dalle innumerevoli sbavature di chi orecchia «maniere oltremontane», dalla flebile voce degli epigoni di Kosuth e da qualche loro impotente «paroliberismo», non sai se nella gratuità più metafisico o concettoso.

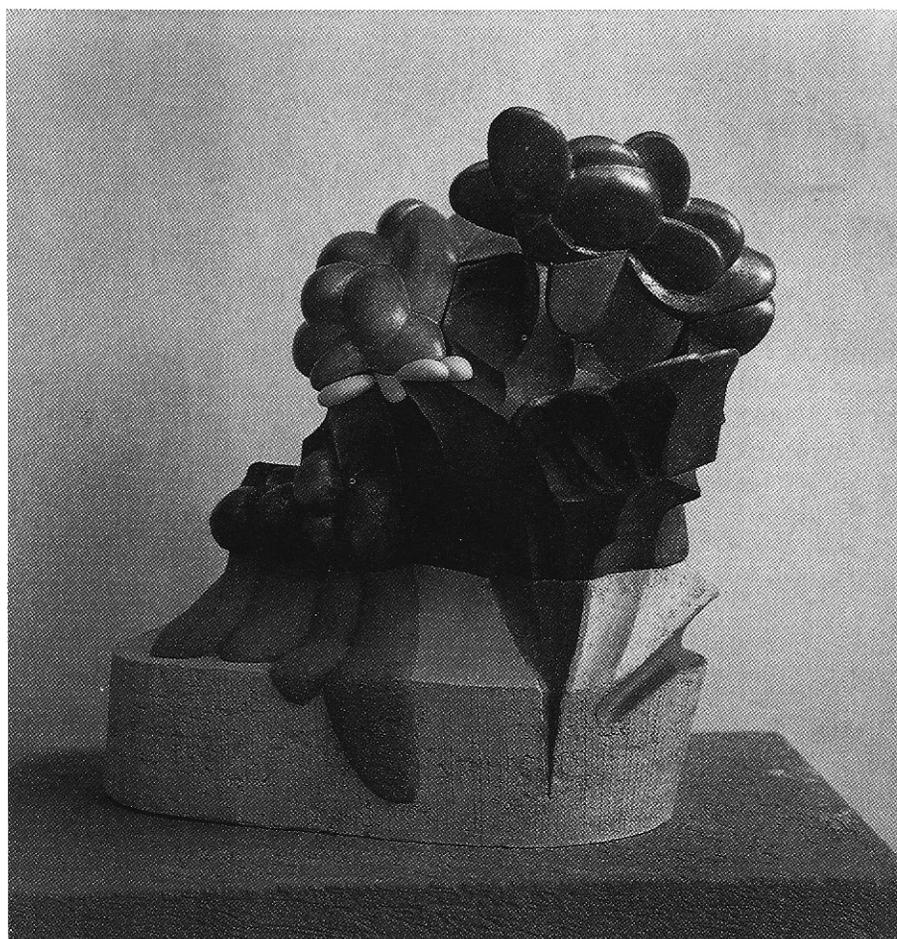
Come un vero architetto rimane tale sia costruisca col marmo, sia costruisca con l'argilla, così Perugini dà conferma del suo senso plastico - marcato senso - vuoi che ricorra a «poveri», grigi tubi sintetici, vuoi che usi il bronzo e/o altre «nobili» materie. Fra i vari modi d'esser scultore, in lui c'è, o c'è stato, quello di «costrutturare» materiali diversi (fra cui i tecnologici), d'ideare «assemblages» astratto-geometrici ben definiti, pur se non aventi, od aventi solo in apparenza, la fissità e l'assolutezza dell'immagine sculturale classica.

Nel rendere il proprio sentimento in forme, Perugini non retrocede dunque alle tracce di antiche civiltà, ma realizza moderne, 'architetoniche' strutture fuor d'ipotesi logica, quasi fossero dei progetti 'impossibili' mirati al 'futile'. Sorto per libertà di fantasia, d'invenzione, per un bisogno di stile che non subisca il condizionamento di temi obbligati, il suo puro oggetto estetico va «fuito» nella ricerca non tanto di un significato peregrino quanto del piacere soggettivo; piacere che non tutti proveranno al cospetto d'alcune soluzioni «optical», di certi agglomerati - per altro suggestivi nella loro moltiplicazione-iterazione di singole parti aggruppate - costituiti da cilindri o da 'canne d'organo' ottenenti l'effetto d'una catiuscia inoffensiva.

Un ulteriore invito 'edonistico' vogliamo scorgerlo nell'opera, ironica e ambigua, *Miss Italia* (1986-87): combinazione, sgargiante per vividi colori, fatta di bronzo, marmo e marmo sintetico. Ma, fuor di cromatismi, un fermento di 'grezze' forme, altrove osservato, fa pensare invece ad una sorta di «informale organico», ad un «pullulamento-germinazione» di noduli, a un *quid* continuabile in una direzione qualsiasi, come se fosse privo di un davanti, di un retro, di fianchi.

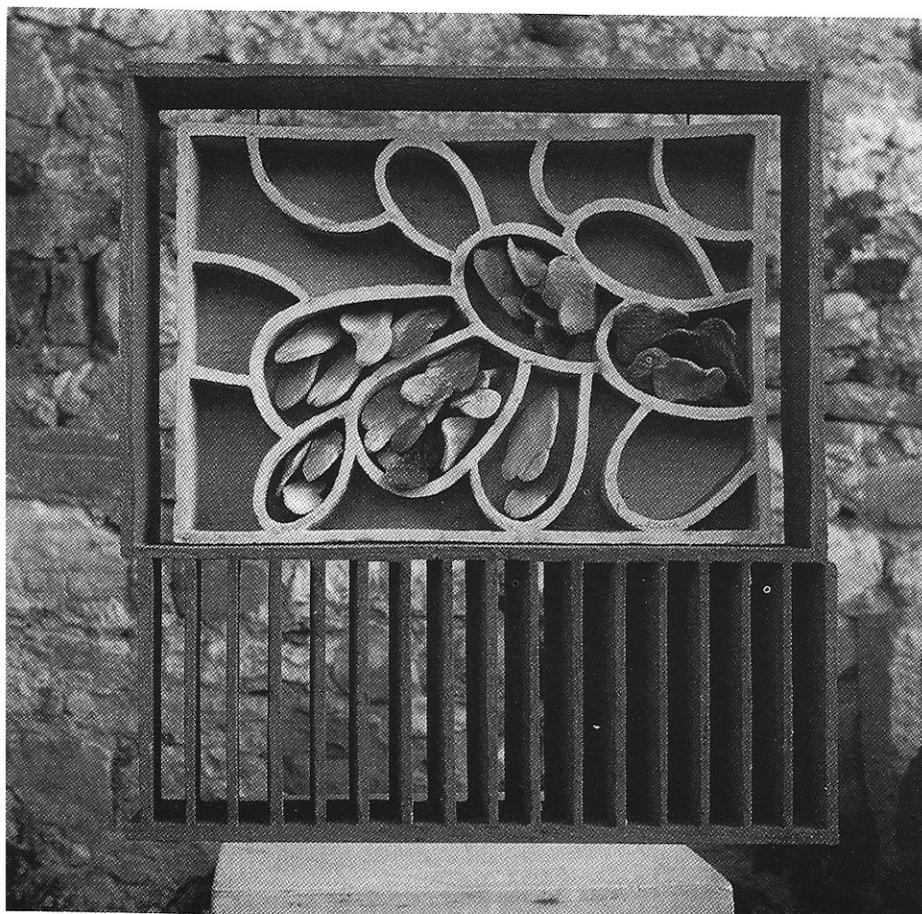
Dino Pasquali

GABRIELE PERUGINI



"Concerto per elementi", 1987-88
Bronzo, refrattario, sintetico
cm. 50x50x25

GABRIELE PERUGINI



"Sinergia", 1988
Cemento, terracotta
cm. 60x55x11

Mi sembra che Enzo Scatragli nel lavoro recente si confermi in una fiducia figurativa, cioè si confermi uno scultore che crede nell'immagine umana quale condizione topica della scultura, secondo una tradizione indubbiamente umanistica.

E tuttavia mi sembra che ciò avvenga costantemente a due condizioni. La prima riguarda una messa in crisi della figura stessa, accettata e insieme in certo modo contestata, diruta, espressionisticamente travolta, martirizzata, o risorgente che sia, legata e avvinta, costretta o nascente.

La seconda è una intenzionalità dinamica della figura stessa, infatti mai statica, mai assoluta, ma traversata da un moto, impegnata in uno scatto, in un movimento, o tesa ad accrescersi in una embrionalità espansiva.

In questo modo in realtà Scatragli ha rimesso in causa le sue stesse certezze di integrità figurativa praticate negli anni Settanta. E ciò ha portato indubbiamente ad accrescere in espressività il senso del suo fare scultura.

Non più preso dunque da un mito di bellezza, ma appunto da un intento di espressività, di tensione. Percorse queste sue figure da una verità dinamica, da un rischio d'esistenza.

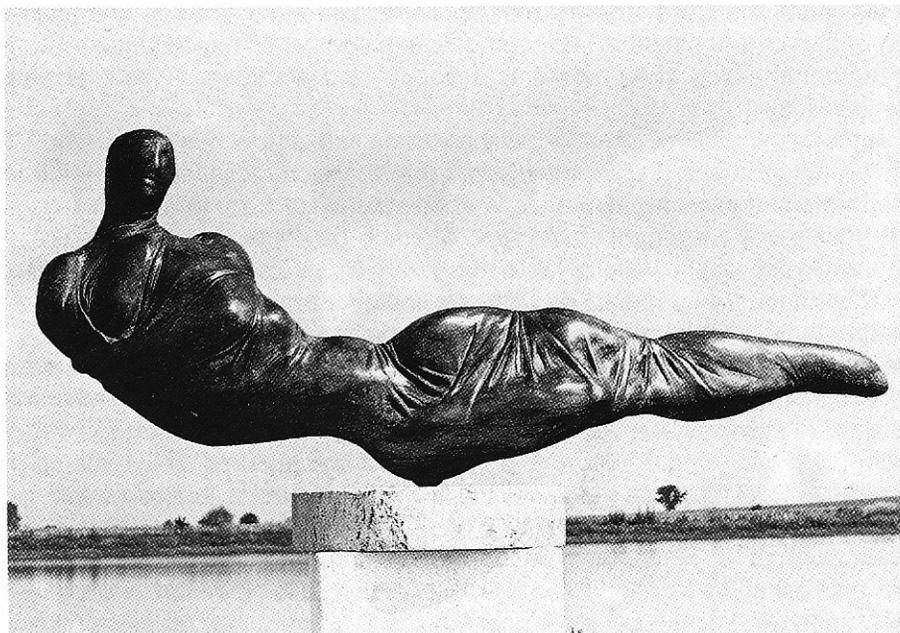
E le realizza o in marmo o in bronzo, in particolare in quest'ultimo con un'indubbia abilità fonditoria, che ravviva la materia e la rende appunto espressiva intensamente, sia attraverso soluzioni di luore e politezza, sia altrimenti quasi di introspezione nel gioco delle patine opache.

Scatragli indubbiamente vive la ricerca figurante di una ricca tradizione che fonda nella probità artigiana il senso della propria operatività, diffidando e rifuggendo soluzioni effimere e provvisorie, e credendo invece nella scultura come solida costruzione di simulacri della figura umana.

Un uomo, una donna anzi, perché è questo il suo tema costante, di oggi, consapevole d'un tempo drammatico e quotidianamente insidioso.

Enrico Crispolti

ENZO SCATRAGLI



"Grande crisalide", 1984
Bronzo con dorature



"Genesi", 1990
Bronzo con dorature

Il disegnare schietto viene tanto dall'occhio curioso di vita quanto dall'immaginazione che insegue un progetto. Il toscano Giovanni Stefani è uno di questi disegnatori naturali. Quasi fosse un ago di sismografo, infatti, egli registra sui fogli il lento corso delle stagioni e delle ore o il precipitoso corso dell'esistenza e della storia.

Stefani ha profonde radici contadine e, nel suo disegnare rapido e rapace, ha il senso del tempo lungo e di una durata delle cose che sempre scavalca il particolare. Partito da un realismo esistenziale (sul tipo del segno-gesto del Treccani dei «ragazzi-fiori») è arrivato a una traccia del segno quasi di qualità cinese che sempre immerge il piccolo frammento di natura, il momento di vita, il gesto o lo sguardo in un flusso spesso sotterraneo ma sterminato e riequilibrante pensieri e azioni umane. Disegno inseparabile dal gesto e che talora sconfinava nel disegno Cobra o in quello erotico ma distorto di un De Kooning. Le sculture in terracotta, piccole teste di figure care e familiari, sono più calme che i disegni, anche se il gesto improvvisamente si manifesta: si veda la bella testa, come aperta da una profonda fenditura sul lato destro, che è la voragine dove esplose una melanconia troppo a lungo trattenuta o subita. La qualità lirica profonda nel realismo di Stefani è quel non so che di enigma della vita che egli ossessivamente, teneramente, cerca di penetrare, senza violenza, con un amore assiduo, vigilante, che ingigantisce l'oggetto della «caccia» e lo proietta nella visione.

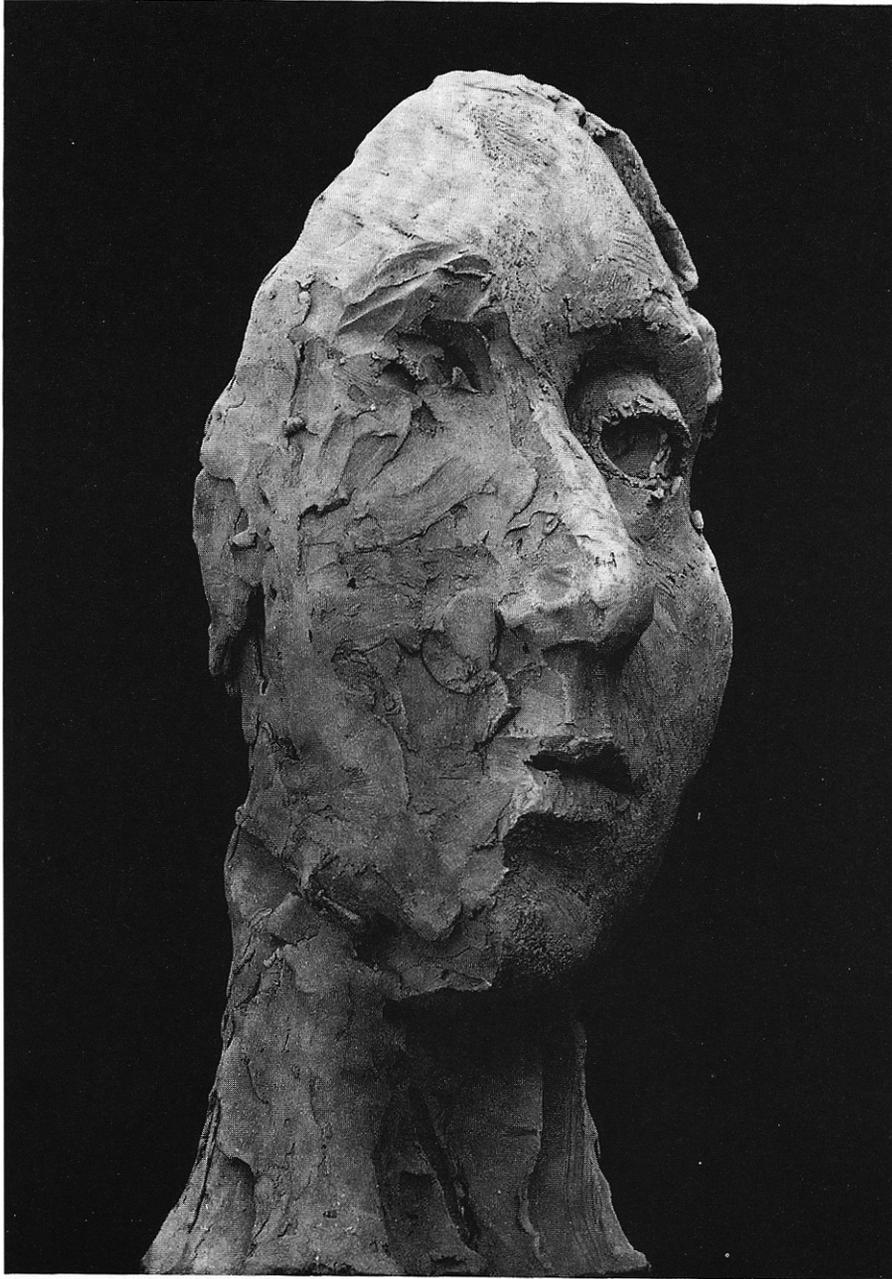
Dario Micacchi

GIVANNI STEFANI



"Ragazza seduta"
Terracotta
h. cm.24

GIOVANNI STEFANI



"Rita"
Terracotta
h. cm.27

...Un linguaggio essenziale, primario, con una componente simbolica che usa diversi legami risultanti da relazioni magico-religiose, poetico-filosofiche. La scultura come mezzo di espressione, come corriere degli stati d'animo delle esperienze vissute. E' per questo fattore soggettivo che il colore assume nelle opere di Silvano Traini una grande importanza, sia quello proprio del materiale utilizzato oppure quello aggiunto. L'intervento cromatico, comunque, è occasionale; viene sfruttato solo quando diventa necessario, cioè nel momento in cui si deve rendere un significato forte, violento (come nel caso di *Stratagemma per conquistare un'adolescente*) o di opposizione (*L'albero*). La terra, o meglio i suoi frutti sono il tema costante, che viene ripetutamente proposto per echeggiare quel mondo contadino in cui vive lo scultore.

I frutti dolci della terra, che però sono costati dure fatiche, grandi sacrifici. E ancora gli attrezzi agricoli, l'aia, la cantina, la cucina sono tutti oggetto di riflessioni su antichi valori ormai perduti per sempre, irrecuperabili. E' in questo senso che si sviluppa il carattere protestatario, di rifiuto di un comune senso del vivere, dei nuovi valori materialisti dell'epoca del consumismo, regno dell'effimero, del fittizio. Nascono così delle forme plastiche a carattere totemico, capaci di suggestionare l'osservatore e di portarlo a recuperare le memorie occulte nei meandri più profondi della mente. Si ripercorrono le tappe fondamentali della vita: la semina, la nascita, la crescita e, infine, la morte. Tutto si rifà alla crudele lotta per la vita.

...Fattore importante quello del materiale, in quanto facente parte di un tipo di ricerca, che in questi ultimi anni sta impegnando il Traini. La rappresentazione degli opposti, che si completano, si compenetrano, siano essi due mondi paralleli o i due sessi o i sensi; attuandosi attraverso l'uso di due materiali diversi per una stessa scultura (travertino-ferro, legno-ferro, gesso-argilla, ecc.).

Si creano così quelle composizioni plastiche di forme astratte pure, per le quali viene adoperato indifferentemente il gesso o l'argilla, il legno o il marmo, la pietra serena o il travertino, il ferro o il mattone.

I materiali sono tutti ugualmente interessanti per Silvano Traini: «Non ci sono materiali preziosi e non, ognuno ha delle caratteristiche differenti dall'altro. Per questo hanno tutti lo stesso valore. Per le sensazioni che emanano. Per il loro colore. Per l'odore. Per le loro qualità tattili».

Insomma per le loro proprietà euristico-esegetiche.

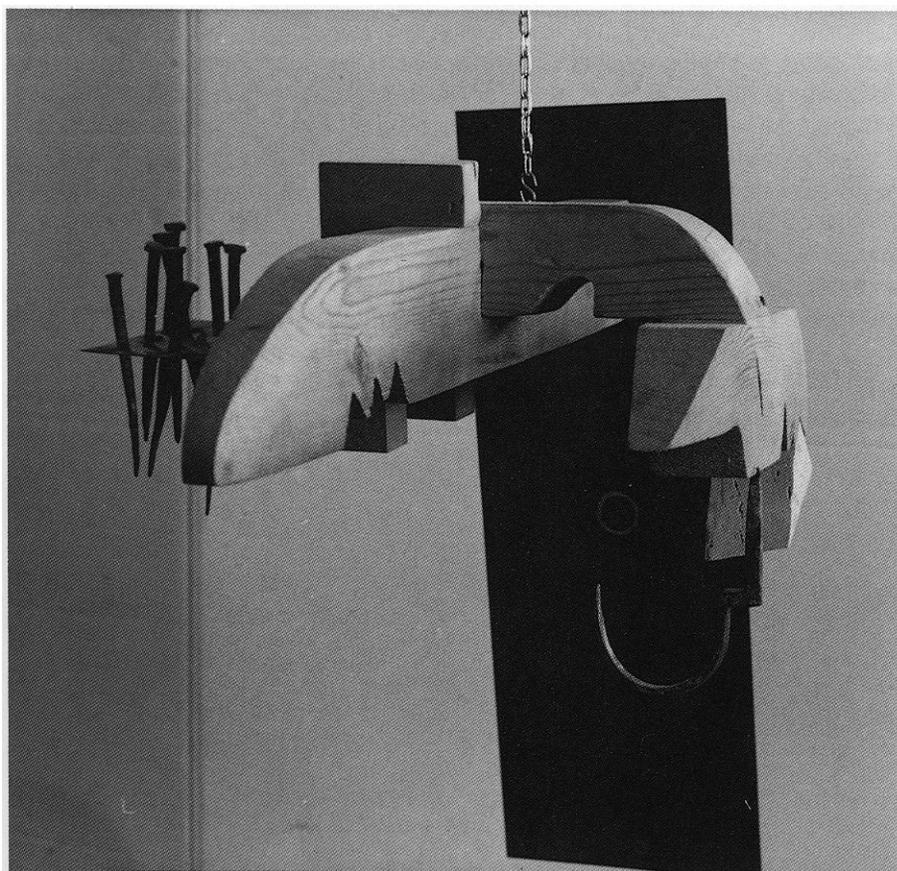
Cristina Piersimoni

SILVANO TRAINI



"Vela solare", 1983
Poliuretano espanso ricoperto da lastre di
piombo
cm. 90x8x90

SILVANO TRAINI



"Nuvola" (Elemento sospeso), 1990
Ferro, legno, cotto, travertino
cm. 80x80x60

Gianni Villoresi è uno scultore tradizionale: non solo perché applica alla lettera il significato del verbo scolpire, incidendo e scavando pietre e marmi, ma soprattutto perché si volge alla materia, e alle forme che questa può assumere, con una ottica che è tradizionale. Cercando cioè un senso all'interno e non all'esterno di questa. Dalle avanguardie storiche di questo secolo in poi, la materia è diventata davvero *medium*, mezzo e strumento per arrivare a qualcosa. Il senso ultimo della materia, il senso *interno*, quello che per secoli era stato inseguito, all'improvviso è stato accantonato a favore dei possibili significati *esterni*, del contesto in cui l'opera veniva a collocarsi. Si è rigettata l'idea di «mestiere» delegandolo alla tecnica, e si è rigettata anche l'idea «artigianale» e mistica persino, del lavoro manuale. O meglio, più che perderla, la si è accantonata, sostituita semplicemente.

Gianni Villoresi, che pure è un autore giovane, trenta anni o poco più, ha imboccato invece un cammino inverso.

Tornando a interrogare e a chiedere alla materia quei sensi che altri chiedono alla installazione o all'assemblaggio eterogeneo. Tradizionale, qui, in questo caso, non vuol dire passatista. E per rendersene conto basta dare un'occhiata, tanto per fare un esempio, alle sue Sculture da tasca: una serie di bronzetti (o di studi preparatori) di piccola dimensione, dove la scultura, pur continuando a porsi come forma, ritmo e sviluppo di volumi (dalle mille ascendenze) assume però anche una dimensione insolitamente quotidiana. Persino ironica. Lontanissima insomma dal monumentalismo retorico e dalla invadenza importuna. Il suo, quello di Villoresi, diventa così un cammino a margine, eccentrico, rispetto alle tendenze dominanti. Appartato. Non ingenuo però, né tantomeno disinformato. Certo, si tratta di un lavoro per molti versi ancora *in progress*: ma anche indicativo di uno dei tanti possibili sviluppi della scultura in anni non favorevoli a questa disciplina.

Gianni Pozzi

GIANNI VILLORESI



"Stele", 1989
Marmo bianco
h. cm.140

GIANNI VILLORESI



"Frattura", 1987
Forma volante
Marmo bianco
h. cm.40

Prima Mostra degli Autori Norvegesi in occasione di *Forme nel Verde*

La Norvegia è una nazione giovane, ma non un paese giovane, così come non è giovane il suo popolo.

Essa rappresenta una scoperta per noi ma solo per limitatezza delle nostre conoscenze. Altrimenti non ci potremmo spiegare il fascino della sua tradizione e la proiezione del suo spirito nella cultura europea contemporanea.

Accingendosi a conoscere un giovane artista norvegese occorre quindi considerare che non è partecipe ed espressione di una cultura «periferica» della civiltà occidentale, ma di una delle sue tante nobili componenti.

L'arte norvegese comporta ancora, per una sua peculiare caratteristica, la ricerca e il mantenimento di un equilibrio interiore che si realizza nell'immediato contatto con la natura solitaria, gli elementi, la materia, gli animali.

Così da una considerazione della società umana, intesa come varia e complessa, discende l'affermazione di una natura pura quasi intangibile, così come diventa monoteistico il confronto e la conoscenza dell'uomo rispetto ad essa. L'arte norvegese rimane quindi una delle ultime espressioni parmenídee dell'età contemporanea.

Le forme scultoree create dagli autori che seguono sono la concretizzazione pragmatica della comunione dell'uomo con le eterne forme della natura, il suo contrapporsi al panteismo, la ribellione che conduce alla contemplazione dell'Unico.

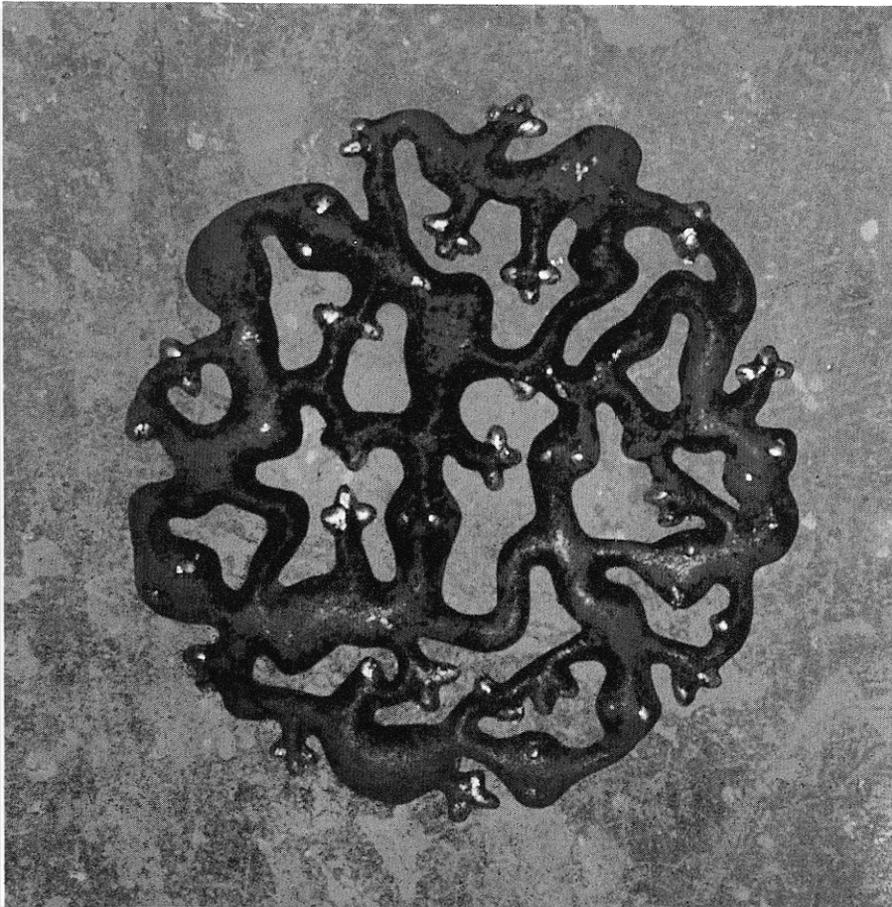
Le stesse forme racchiudono il segreto per vincere e superare il mistero, non restano succubi di qualsiasi forma di liricità, ma si innalzano, dopo avere scoperto il mistero, e si pretendono a confrontarsi con il proprio destino.

*Elda Colombo
per lo "Studio I Macchiaioli"*

JORUNN MONRAD

«... Con esperienze precedenti nel campo della ceramica Jorunn Monrad ha iniziato i suoi studi artistici all'Accademia di Belle Arti di Milano. Le sue sculture biomorfe sono eseguite in creta. In alcune opere si intravede la composizione originale di materiali: creta bianca con pezzettini di marmo. molte sculture sono colorate in superficie: marrone, grigio o cobalto scurissimo. I ritratti "contorti dal vento" sono le opere più complete dell'esposizione. Si percepisce la mano sensibile del ceramista...»

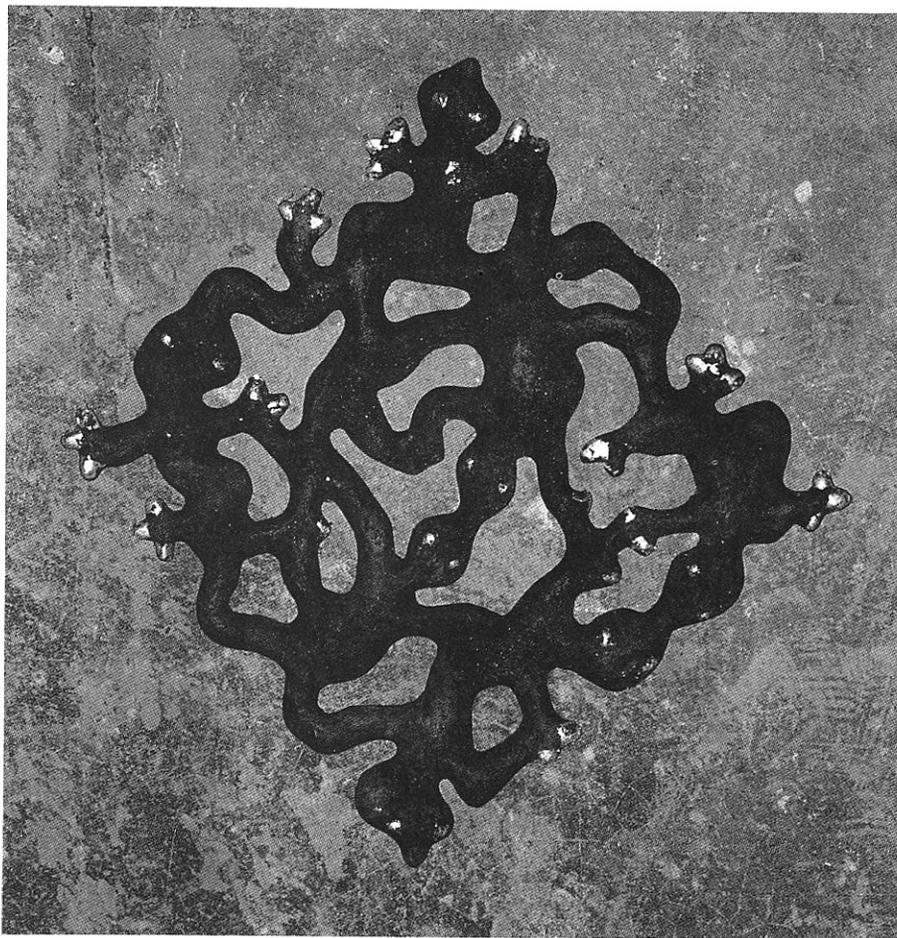
Susanne Rajka, critica d'arte norvegese, in un articolo sul *Asker & Baerum Budstikke*, sulla mostra di J.M. e Carl Nesjar al *Galleri Tyr*, dicembre 1988.



"Senza titolo"

Tecnica mista: gesso colorato, colori ad olio

JORUNN MONRAD



"Senza titolo"

Tecnica mista: gesso colorato, colori ad olio

Il succedersi delle sue sculture rivela una rigorosa coerenza nel perseguire il confronto dell'artista con la materia, confronto inizialmente duro senza concessioni a formalismi.

Le opere di Sama rivelano questa intesa ricerca dell'uomo nei confronti della materia che è l'aspetto terreno della sensibilità umana e creano nell'osservatore una emozione che cresce nel confrontare forme e spazi che le accolgono.

Secondo un giudizio superficiale potrebbe dirsi che nelle sculture di Sama non sussistono illusioni metafisiche, ma una più attenta meditazione farà ripensare di fronte a quei corpi così nitidi, così carichi di proiezioni, ad un racchiudersi della natura nello stesso disegno della scultura.

Senza dinamismo, nella loro bellezza atemporale, queste opere suggeriscono la presenza di un ente parmenideo.

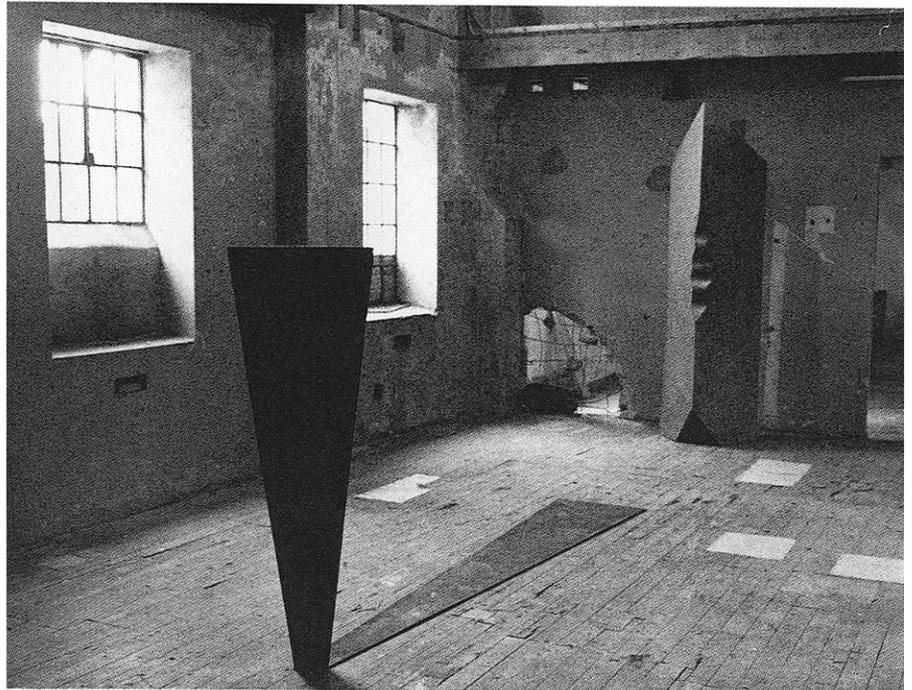
Tale assolutezza e tale unicità balzano più evidenti in una scultura raffigurante una piramide capovolta che, schiva dei contingenti capricci della luce, proietta di sé stessa un'ombra ricavata dal metallo a suggellare così la sua compiutezza isolata dai transeunti meccanismi della vita e della storia.

E' evidente che la visione parmenidea dell'universo conferisce a queste sculture una loro universale ieraticità: l'Uno che si immedesima nell'opera non può essere che una presenza divina.

A questo terzo stadio della conoscenza dell'arte di Sama lo spettatore può fermarsi arricchito.

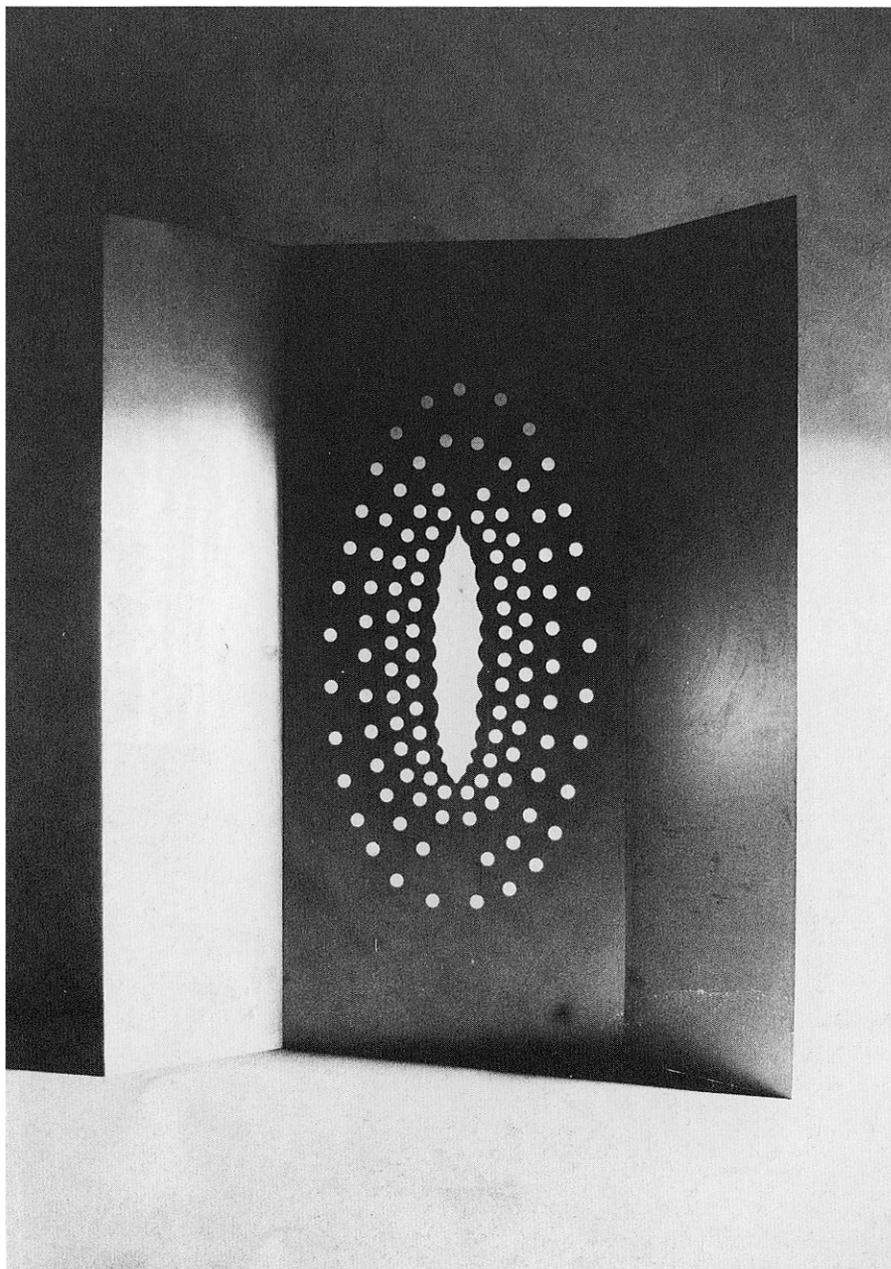
G. Gallina

ODD SAMA



"senza titolo"

ODD SAMA



"Natural stell"
cm. 200x70x250h

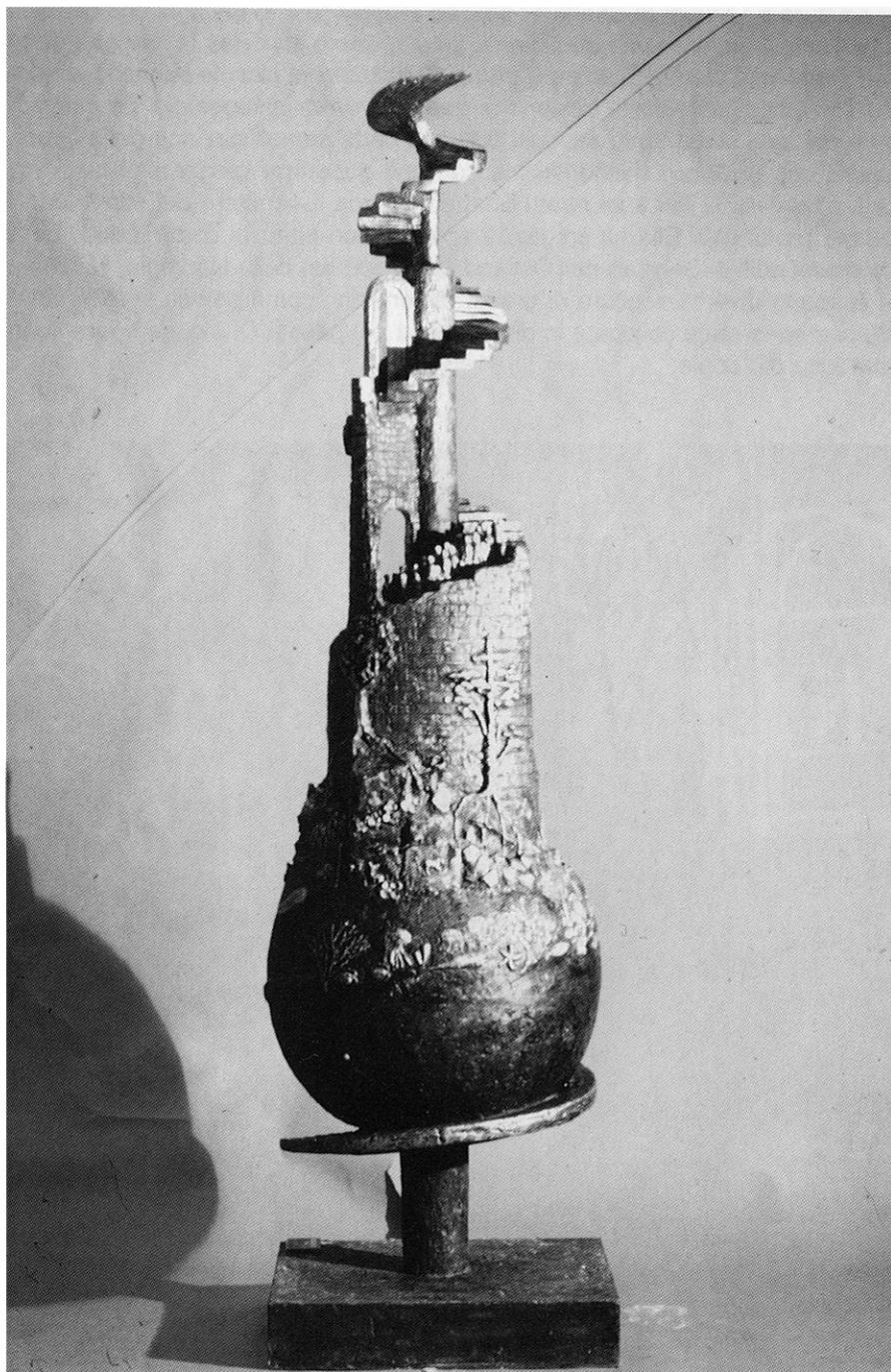
Le sculture e i gruppi di Shafferer spesso rappresentano bambini che giocano o altre situazioni dalla vita quotidiana. Le sue opere sono per la maggior parte fuse in bronzo, mentre sculture e gruppi di dimensioni piccole possono essere creati in peltro, poliestere, cemento e gesso lavorato in superficie. La maggior parte dei suoi lavori sono eseguiti con una certa semplificazione della figura, spesso con un tocco d'umorismo e con una superficie grezza, mentre i visi sono naturalistici. Nei suoi ritratti Shafferer rende il carattere dei suoi modelli con più profondità. Ella ha creato 12 sculture con bambini come motivo per i complessi edili di Selvaag nell'Ostland (area sud-est della Norvegia, N.d.T.) e ha eseguito diverse sculture di grandi dimensioni, commissionate dalle autorità, che sono state collocate in diversi posti nel paese. Di alcune opere sono state fuse più copie.

SOLVEYG W. SCHAFFERER



"Donna nobis pacem", 1984-87
Bronzo
cm. 275x180x180

SOLVEYG W. SCHAFFERER



"Quo vadis", 1975-78
Bronzo
cm. 235x80x80

Notizie biografiche

Pier Giorgio Balocchi

Pier Giorgio Balocchi è nato a Siena nel 1954. Titolare della Cattedra di Scultura della Accademia di Belle Arti di Carrara.

Mostre

Biennale di Venezia 1984 e Quadriennale di Roma 1975 e 1986. Ha partecipato a numerose edizioni di Forme nel Verde.

Mauro Berrettini

Mauro Berrettini è nato a Buonconvento (Si) nel 1943. Ha frequentato l'Ist. Statale d'Arte di Siena ed il Liceo Artistico di Carrara. Dopo un periodo dedicato all'apprendimento della manualità artigiana nella scultura in pietra, ha insegnato Ed. artistica nella scuola Statale, disegno e scultura in corsi speciali organizzati dalla Regione Toscana. Ha progettato e realizzato anche gioielli e collaborato alla realizzazione di scenografie teatrali.

Mostre collettive

1975 - Mostra Int. di scultura all'aperto, Museo Pagani, Legnano, (Mi); «Il potere dell'immagine come disciplina visiva», Tavernelle Val di Pesa (Fi); Quadriennale d'arte di Roma, la Nuova Generazione; Forme nel verde, S. Quirico d'Orcia (Si)

1976 - Mostra di Scultura all'aperto, Museo Pagani, Legnano, (Mi); «Il potere dell'immagine come disciplina visiva», Pontassieve, (Fi); Forme nel Verde, S. Quirico d'Orcia (Si); Forme nel Verde, Caprese Michelangelo (Ar)

1977 - Arte e Sport, Firenze; «Il potere dell'immagine come disciplina visiva», Pontassieve (Fi); «Le norme disattese», Camaldoli (Ar), Forme nel Verde, San Quirico d'Orcia (Si); Forme nel verde, Abbazia S. Salvatore (Si); Artistes Siennois d'aujourd'hui, Avignon (Fr); «Ba-Deng», Interventi estetici in un centro Storico, Abbazia S. Salvatore (Si);

1978 - Toscana Scultura, patr. Il Fiorino, Stia (Ar); Opposita, comune di Poggibonsi (Si); A Senibus Evocat, Civitella (Ar)

1979 - Nuove Presenze nella Scultura Toscana, Gall. Arte Moderna, Arezzo; «Il potere dell'immagine come disciplina visiva», Pontassieve (Fi); Salone dei Giovani Artisti, Parco Sempione, Milano

1980 - Progettare con l'oro, Palazzo Strozzi, Firenze; Progettare con l'oro, Castello Sforzesco, Milano; Aurea Arte, Tokio; Titoli Tesi Temperamenti, Montespertoli (Fi); Toscana Scultura, patr. Il Fiorino, Stia (Ar);

1981 - Aspetti della Scultura Toscana, Palazzo Datini, comune di Prato; Oggettivamente, Civitella (Ar)

1982 - 5 proposte di Scultura, Galleria la Soffitta, Sesto Fiorentino (Fi); Siennois d'aujourd'hui, Avignon (Fr); Proposte per uno spazio da vivere, S. Quirico D'Orcia (Si); Proposte per uno spazio da vivere, Caprese Michelangelo (Ar); Le Forme del Fuoco, comune di Sesto Fiorentino (Fi)

1983 - Generazioni a confronto nel mondo della Scultura, Galleria Orsa Minore, Roma; De Rebus, Galleria Nuovo Aminta, Siena; Biennale d'Arte Città di La Spezia;

1984 - Expo Arte, Bari; Sculture Urbane, Siena, Magazzini del Sale;

Giovani Scultori Italiani, Mostra itinerante, Amm. provinciale Pisa; La Scultura Disegnata, Eur, Roma; Bag Nolet, Parigi; Multipli nella scultura, Comune di Fosdinovo, Carrara

1985 - Progetto in collaborazione con Pietro Cascella e Cordelia Von De Steinen per il Campo del Sole, Un'Architettura di Scultore, comune di Tuoro sul Trasimeno, Perugia; segnalato per la scultura sul catalogo Bolaffi da Enzo Carli; Monumento memoria per Artemio Franchi, Siena; La Scala e la Soffitta, Galleria la Soffitta, Sesto Fiorentino (Fi)

1986 - 30 x30 collettiva di Scultura, Galleria Vismara, Milano; Scultura Internazionale 1986, Castello Malaspina, Massa; Biennale Internazionale d'arte, Stia (Ar); Forme e Colore, comune di Rufina (Fi)

1987 - Voglia di Scultura, Galleria Gianferrari, Milano; Fiera Internazionale di Arte Contemporanea, Milano

1988 - Disegni e piccole sculture, la Nuova Soffitta, Sesto Fiorentino (Fi); Un luogo della scultura: Tendenze e suggestioni Festival dell'Unità, Firenze;

1989 - "Nei labirinti della Materia" Palazzo Farnese-Ortona (Ch) "L'arte orafa in Abruzzo" Guardiagrele.

"Mostra internazionale di scultura contemporanea" Fregene, Roma; Aspetti della scultura Contemporanea (Galleria Forni - Bologna) 1990 - "Percorso della scultura per i Mondiali '90, Corso Vittorio Emanuele Milano; Nove scultori di Campo del Sole, Galleria Aminta, Siena; Forme nel verde, S. Quirico d'Orcia (Si)

Mostre personali

1978 - Galleria Nuovo Amiata, Siena, Pres. Enzo Carli

1980 - Forme nel verde S. Quirico d'orcina, (Si)

1981 - Ritroviamoci da Giotto, Monte San Savino, (Ar)

1983 - Galleria Shop Arte, Milano

1984 - Galleria Marciandò Centrorealtà, Artexpo, Brescia

1985 - Comune di Prato

1987 - Galleria Vismara, Milano Galleria Shop Art, Milano

1988 - Comune di Buonconvento (Si)

Rinaldo Bigi

E' nato nel 1942 a Pietrasanta (Lu), ha frequentato diplomandosi l'Accademia di Belle Arti di Carrara, dove ora insegna "Materiali della scultura". Vive e lavora a Pietrasanta.

Collettive principali

1968 - Biennale Internazionale di Carrara

1970 - Internazionale Città di Viareggio Casina Rossa, Lucca

1973 - Cinque Pittori Italiani, San Paolo, Brasile; Fiera dell'Arte Italiana, Filadelfia, U.S.A.; Galleria Spazio 11, Padova

1975 - Berkshire Museum, Pittsfield, Mass, U.S.A.; Grafica A Ville Paris, Parigi; Salon de May Parigi, Francia

1976 - 80 Artisti e Artigiani in un Centro Storico, Pietrasanta

1983 - Memoria dell'Uomo, Santa Croce, Pisa. Simposio Città di S. Wendel. Strada della scultura. Germania Federale.

1984 - La Calandriniana, Sarzana; Internazionale di scultura, Giardini Scotto, Pisa; Shop Art, Milano. Art/Expo, Bari
 1985 - Forme nel Verde, San Quirico d'Orcia, Siena
 1986 - Simposio Campo del Sole, Tuoro, Perugia; Arte Expo, Los Angeles, U.S.A.; Permanente, Milano Art/Expo, Bari
 1987 - Attenzione sulla Scultura. Dodici protagonisti italiani; Autor du Minotaure, galleria Hotel de Ville; Surrealistes Vivents, Genève, Svizzera
 1988 - Galleria Metastasio. Prato. Festival Nazionale dell'Unità, Firenze; Art/Expo, Firenze; Art/Expo, Madrid
 1989 - Aspetti della Scultura Contemporanea, Galleria Forni, Bologna; Idiomi della Scultura Contemporanea. Sommacampagna, Verona
 1990 - Nove scultori di Campo del Sole, Galleria d'Arte Aminta, Siena

Mostre personali

1970 - Marisa Del Re Gallery, N.Y. U.S.A.
 1971 - Caravan House, N.Y. U.S.A.
 1975 - Galleria d'Arte Moderna Farsetti, M. di Pietrasanta
 1977 - Galleria Medea, Milano Italia; Berkshire Museum, Pittsfield, Mass. U.S.A.
 1979 - Fondazione Viani, Viareggio
 1980 - Marisa Del Re Gallery, N.Y. U.S.A.
 1983 - Città di S.Wendel, Saar, Germania Federale
 1985 - Galleria Shop Art, Milano
 1990 - Yoh Gallery, Seoul, Sud Korea

Giuseppe Calonaci

Nasce nel 1931 a Poggibonsi (Si). Vive e lavora a Poggibonsi.

Mostre collettive

1958 - Firenze, Avanguardia Fiorentina alla Galleria «Numero»
 1969 - Siena, 6 Proposte per uno spazio alla Galleria «Jacopo della Quercia»
 1976 - Parigi, «Réalités Nouvelles»
 1979 - Roma, Itinerante Internazionale di Grafica per la Quadriennale; Poggibonsi, «Poggibonsi Arte»; Arezzo, Nuove presenze nella scultura italiana «Sala Sant'Ignazio»
 1980 - Santiago, Sala Nacional Miguel de Santiago; Rio de Janeiro, Museo Nacional de Belas Artes; Pernambuco Olinda, Museo de Arte Contemporanea; Sao Paulo Masp, Museo de Arte per la Quadriennale di Roma
 1981 - Mendoza, Museo Municipal de Arte Moderna - Istituto italiano di Cultura in Argentina
 1983 - San Quirico d'Orcia, Forme nel Verde; Montreal, Istituto Italiano di Cultura; Ottawa, E. Simon Fraser University; Toronto, Art Gallery
 1984 - Padova, La Chiocciola Galleria d'Arte Contemporanea
 1985 - Pontedera, Fiera di San Luca, «Archeologie del Futuro»; Madrid, Artevalente Arco;
 1986 - Empoli, Circolo Culturale «Il GHibellino»; Padova, 14^a Biennale Internazionale del Bronzetto Piccola Scultura Sesto Fiorentino, Marzabotto;

1987 - Voglia di Pace. Autori contro la Violenza; Pesaro, palazzo Ducale, Rassegna d'Arte Contemporanea; Parigi, Grands et jeunes d'aujourd'hui, Grand Palais; Parigi, Fiac '87 Arte Contemporanea; Grand Palais des Champs Elysées Gall. Artevalente; Siena, «Tatuaggi», Teatro dei Rozzi.

Mostre personali

1961 - Firenze, Galleria «L'Indiano», Milano; Galleria «Il Giorno»
 1972 - Palermo, Galleria «Marino»
 1973 - Roma, Pittura, Scultura, Grafica alla Galleria «Ferro di Cavallo»; Livorno, Pittura, Scultura, Grafica alla Galleria «Giraldi»; Reggio E., Pittura, Scultura, Grafica, alla Librogalleria «Rinascita»; Firenze, Galleria «Giraldi»
 1974 - Caserta, Palazzo reale. Presentazione al libro «L'Opera di Calonaci», testo di Flavio Quarantotto. Ravenna, Galleria «La Bottega»
 1976 - Milano, Galleria «Senato»; Venezia, Galleria «Nuovo Spazio»; Siena, Galleria «Jacopo della Quercia»; Firenze, Studio «Inquadature 33»
 1977 - Livorno, «Galleria Giraldi»; Firenze, «Galleria Sangallo»
 1981 - Legnano, Galleria «Pagani»;
 1982 - Balsquarah, Antologica, Palazzo de Meis, Roccapia, L'Aquila.
 1987 - Los Angeles Bakensfield, Museum of California State College.

Nado Canuti

Nado Canuti è nato a Bettolle di Siena nel 1929. Ha iniziato la sua attività artistica esponendo prima come pittore ma dal 1966 si è dedicato completamente alla scultura. Ha partecipato alle rassegne più importanti di questi ultimi anni e le sue sculture figurano in numerosi musei e in collezioni private in Italia e all'estero. Su di lui sono state scritte opere monografiche di notevole interesse critico. Vive e lavora a Milano.

Mostre collettive

1964 - Milano, Circolo della Stampa
 1965 - Roma, IX Quadriennale d'Arte
 1967 - Piombino, Concorso Nazionale di incisione e bianco e nero; Basilea, Munsterberg Galerie Basel (Gruppo IL Pentacolo)
 1968 - Lanzo, Museo della Valle Intelvi, Dieci vetrate artistiche
 1969 - Carrara, Biennale Internazionale di scultura
 1971 - Genova, Circolo Culturale Italsider, Quaranta opere grafiche; Suzzara, XXIV Edizione Lavoro e Società
 1972 - Roma, X Quadriennale d'Arte
 1973 - San Quirico d'Orcia, Forme nel Verde; Carrara, Biennale Internazionale di Scultura; Rimini, Città Spazio Scultura
 1975 - Padova, X Biennale internazionale del bronzetto; Campione d'Italia, II Biennale internazionale di scultura
 1976 - Cadorago, Habitat, Campagna, Scultura; Arese, II Biennale Internazionale di scultura; Firenze, Palazzo Strozzi Aurea Arte; Milano, Palazzo della Permanente, Rassegna di disegni e piccola scultura; Poggibonsi, palazzo Pretorio, Arte 1976; Lago di Garda, Museo di

Malcesine

1976/77 - Arese, Biennale della piccola scultura

1977 - Montignoso, Presenze a Montignoso; Padova, XI Biennale internazionale del bronsetto; Firenze, Palazzo Strozzi Aurea Arte; S.Paolo, Brasilia, Rio de Janeiro, Belorizonte, Mostra del gioiello d'arte in Brasile

1978 - Arese, III Biennale internazionale di scultura; Campione d'Italia, II Biennale nazionale di scultura; Pietrasanta, Scultori e artigiani in un centro storico; Stia, Palagio Fiorentino, I Mostra Toscana Scultura

1979 - Como, Aspetti della scultura oggi in Italia; Lucca, Rassegna di scultura, Orto Botanico Nuovo Modo; Vaiano (Fi), I Edizione del Premio Vaiano; S.Marino, Rassegna internazionale di scultura, immagini e strutture nel ferro e nell'acciaio; Comune di Rho, Rassegna nazionale del disegno e dell'incisione; Firenze, Palazzo Strozzi, Progettare con l'oro; Milano, Palazzo della Permanente, genesi e processo dell'immagine; Milano, Galleria Ada Zunino, Collane d'artista

1980 - Milano, Castello Sforzesco, Progettare con l'oro; Rimini, Città Spazio Scultura; Monza, Villa Reale, IV Biennale Internazionale di Scultura; Tokyo, Aurea Arte; Rieti, Biennale nazionale generazione anni '20; Cremona, Mostra nazionale di grafica

1981 - Massa Carrara, Occasioni di Michelangelo; Recanati, Cinque scultori per Leopardi; Padova, XIII Biennale internazionale del bronsetto e piccola scultura; Milano, Castello Sforzesco, Il materiale delle arti

1982 - Voghera, Scultura oggi; Lucca, Centro Ragghianti, Scultura italiana del nostro tempo; Sesto Fiorentino, Forme nel Fuoco

1983 - Santa Croce sull'Arno, Circolo del Festival, Memoria dell'uomo; Milano, Galleria Ada Zunino; Modena, Centro Studi Muratori, Biennale della piccola scultura e del disegno; Messico, Paesi Latino-americani, Nord Europa, Germania, Paesi Arabi, I multipli nella scultura italiana contemporanea, Mostra organizzata dalla Quadriennale d'Arte di Roma; Carrara, Simposio internazionale di scultura, Scolpire all'aperto; Pietrasanta, Centro Culturale Lo Russo, per un museo dei bozzetti, il passato e la presenza

1984 - Milano, Palazzo della Permanente, XXIX Biennale nazionale d'arte città di Milano; Sommacampagna, Idiomi della scultura contemporanea, Seconda rassegna internazionale di scultura; Castello di Sartirana (Pv), Disegnare con l'oro, immagini per un gioiello

1985 - Scandicci (Fi), Centro arti visive Modigliani, Palazzina Comunale, 12 Artisti per un gioiello; San Vincenzo, Biblioteca Comunale, 12 Artisti per un gioiello

1986 - Comune di Celano, L'Aquila, Castello Trecentesco, Triennale europea d'arte sacra; Sarzana, Castello Malaspina; Iouy sur Eure, Normandia, III Biennale européenne de sculpture de Normandie; Sesto san Giovanni (Mi), Centro Culturale "Rondottanta" La piccola scultura

1987 - Comune di Pietrasanta, La Versiliana, ipotesi per un museo; Comune di Carrara, Atelier; Querceta, Villa Pellizzari; Arezzo, Museo Statale d'arte medioevale e moderna, Artisti e disegno nell'oreficeria

1988 - Roma, Forme per il cemento, Sculture nel mondo dal 1920 ad oggi, A.I.T.E.C. e Parco S.Alessio; Monaco di Baviera, Istituto Italiano

di Cultura; Arezzo, Oro d'autore, Museo Archeologico; Baghdad, International Festival of Art, Saddam Arts Center; Malindi (Kenya), Scultori italiani al «African Dream Village»

1989 - Augsburg (Germania), Quattro esperienze nella scultura italiana, Berufsverband Bildender Künstler Schwaben Nord und Augsburg; XXXI Biennale nazionale d'arte Città di Milano, Palazzo della Permanente e Palazzo del Senato

1989 - Quattro esperienze nella scultura italiana, Sparchasse, Fürth, Norimberga; Verona, Idiomi della scultura contemporanea 2, Palazzo Miniscalchi-Erizzo; Sommacampagna, Villa Fiocco; Comune di Marina di Carrara, Loc. Paradiso, Scolpire tra Carrara e Pietrasanta; Querceta, Villa Pellizzari, Fogliar d'Artista; Oslo, Scultori italiani a Oslo; Comune di Milano, Consiglio della Circostrizione 14, Quattro esperienze nella scultura italiana; Roma, Museo Centrale del Risorgimento, Giornata Mondiale dell'Alimentazione, FAO; Lissone, Galleria d'Arte Radice, Quattro esperienze nella scultura italiana, Mostra itinerante tenutasi nella Germania Federale

1990 - Milano, Palazzo della Permanente, Arte in Permanente.

Mostre personali

1959 - Piombino, Biblioteca Comunale

1960 - Chianciano, Salone degli Albergatori

1961 - Livorno, Casa della Cultura

1963 - Ancona, Galleria Puccini; Genova, Galleria Rotta

1964 - Milano, Circolo della Stampa

1966 - Valenza Po, Galleria Arcobaleno; Forte dei Marmi, Galleria La Polena

1967 - Gallarate, Galleria dell'Arnetta; Basilea, Munsterberg Galerie Basel; Forte dei Marmi, Galleria La Polena; Piombino, Circolo Culturale Il Galileo

1969 - Brescia, Centro Internazionale d'Arte; Piombino, Biblioteca Comunale

1970 - Milano, galleria delle Ore; Terni, Galleria Bottega d'Arte; Valdarno, Centro d'Arte Dante; Livorno, galleria Fante di Picche (Graphis Arte); Firenze, Galleria Il Mirteto

1971 - Parma, Galleria Palazzo Carmi

1972 - Modena, Galleria Tassoni; Prato, Galleria Falsetti

1973 - Gallarate, Galleria Centro; Milano, Galleria Diarcon; Cortina, Galleria Falsetti; Bolzano, Galleria Domenicani; Terni, Galleria Bottega d'Arte; Rieti, Galleria Presenze

1974 - Parma, Galleria La Steccata; Pescara, Galleria Diamanti; Roma, Galleria Bateau Lavoir; Carpi, Circolo Artistico del Corso

1975 - Lorrach (Germania), Villa Aichele; varese, galleria della Piazza; Firenze, Galleria Alcyone; Milano, Galleria Ada Zunino

1976 - Firenze, galleria Menghelli; Genova, Circolo Culturale Italsider; Bologna, Circolo Artistico

1977 - Arezzo, galleria Pier Della Francesca; Bolzano, Galleria Onas

1979 - Schio, Galleria Einaudi

1980 - Cremona, Galleria Botti; Piombino, Circolo Culturale Acciaierie

1981 - Milano, centro Annunciata; Milano, Banca Popolare Centrale; Busto Arsizio, Galleria Il Punto Sette

1982 - Milano, Galleria Ada Zunino; Modena, Galleria Artestudio

1983 - Brescia, Galleria Abba; Milano, Galleria Schettini

1984 - Roma, Galleria Toninelli; Milano, Galleria Ada Zunino
1986 - Venezia, centro d'Arte Venezia e l'Europa; Milano, Spazio d'Arte; Carrara, Atelier
1987 - Milano, Galleria d'Arte Nike
1988 - San Quirico d'Orcia, Forme nel Verde
1989 - Sarnano (Mc), Grande Personale Antologica

Girolamo Ciulla

Girolamo Ciulla è nato a Caltanissetta nel 1953, vive e lavora a Querceta (Lu) presso il laboratorio Angeli Giorgio.

Mostre collettive

1970 - VII Rassegna d'Arte Contemporanea, Palazzo del Carmine, Caltanissetta
1974 - Verifiche e contraddizioni, Sperlinga, Enna
1975 - La notte, Marina di Ragusa
1978 - Arte '78, Acquarius, Castello Ursino, Catania La Phanden Club, Paceco
1980 - Palermo - Territorio Città, Accademia Belle Arti, Palermo
1983 - Galleria Studio R., Vicenza
proposte d'arte, Milazzo
Proposte d'Arte 1983, Palazzo Comunale, Terme Vigliatore
1984 - Circolo Il Gabbiano, Trapani
Segno e segni, Galleria lo Stacco, Patti
Galleria Mondrian, Catania
1985 - Associazione Marcel Duchamp, Magazzino d'immagini e parole, Caltanissetta
1986 - Siciliana, Momenti d'arte contemporanea, Niscemi
1987 - Arte Segreta, Galleria Forni, Bologna; Arte Fiera, Bologna; Proposte d'Arte Contemporanea - EXPO C.T., Milano; Galleria Davico, Torino;
1988 - Yorkshire Sculpture Park - Londra; La Versiliana - Viareggio
1989 - Aspetti della Scultura Contemporanea 1900-1989, Forni Scultura, Bologna; Arte fiera, Bologna, Galleria Forni; Comune di Carrara «Scolpire tra Carrara e Pietrasanta»; Idiomi della scultura contemporanea, terza rassegna internazionale Comune di Sommacampagna; 31a Biennale Nazionale d'arte Città di Milano
1990 - Arte Fiera Bologna, Galleria Forni; Museo di Bernay Normandia

Mostre personali

1976 - Centro d'Arte Il Peplo, Palermo
1980 - studio 3 A, Enna
1982 - centro Il Grifone, Caltanissetta; Studio 3 A, Enna
1983 - Galleria Il Sale, Catania
1984 - Galleria Il Sale, Catania
1986 - Galleria Astrolabio, Messina; Galleria Il Sale, Catania;
1987 - Galleria Davico «Dialoghi fra scultori» Ciulla; Bergomi, Torino; Galleria Forni, Bologna
1989 - Galleria Gian Ferrari, Milano; Galleria Steltman Amsterdam

Mimmo Di Cesare

Mimmo di Cesare, scultore palermitano, si trasferisce a Milano nel 1962 dedicandosi alla progettazione e realizzazione di gioielli - scultura. Partecipa a numerose rassegne nazionali ed internazionali.

Nel 1979 decide di stabilirsi a Castiglione, in Toscana, dedicandosi prevalentemente alla scultura e realizzando numerose opere a carattere pubblico.

1981 - Organizza il simposio internazionale di scultura a Castiglione, realizzando «incontro/estate 1981» una scultura per la Piazza di Castiglione.

Presenta «il progetto uno» una scultura per la città di Gibellina.

1982 - E' invitato ad Arteder '82, Bilbao. Realizza una scultura per uno spazio pubblico a Rosignano Solvay.

1984 - Presenta «Il tempio del sole» una scultura vivibile per la città di Gibellina e le «sculture solari» alla Galleria Arte al Borgo di Palermo. Galleria Kappaso, Ehime, Giappone. E' invitato alla rassegna internazionale di scultura «Idiomi della scultura contemporanea», Comune di Sommacampagna. Personale-Antologica, Palazzo Leonardo M. De Vegni, Comune di Chianciano Terme.

1985 - E' invitato a «Forme nel verde», scultori contemporanei per un giardino del Cinquecento, San Quirico d'Orcia. E' invitato alla mostra «Omaggio a Dino Campana», Castello Pasquini, Castiglione.

1986 - E' invitato alla mostra di Scultura Contemporanea «Giacomo Serpotta» ex chiesa dell'Annunziata, Alcamo. E' invitato alla mostra «Masa: Scultura Internazionale 1986», Castello Malaspina. E' invitato alla «3° Biennale nazionale di scultura» Palagio Fiorentino, Stia. Una Scultura per la Piazza di Castiglione, Mostra storico / progettuale, Castello Pasquini, Castiglione.

1987 - Progetta e realizza una scultura monumentale a «Oberdan Chiesa» martire della Resistenza, località Lillatro, Rosignano Solvay. «Artisti e Disegno nell'Oreficeria Italiana» Arezzo, Museo di Arte Medievale e Moderna. Lo spazio Sacro nella scultura, Diocesi di Livorno. Arredi per la Cappella del Seminario. Ristrutturazione del Presbiterio di San Pio X.

1988 - Comune di San Quirico d'Orcia, «Progetto per la Piazza». Labirinto Sole/Felicità 1987-1988: materiale progettuale per una grande opera scultorea/architettonica. Comune di Arezzo, sistemazione nei nuovi spazi di rappresentanza di «Sole-Incastro» 1987 - Travertino di Rapollano.

1989 - Progetto per una scultura a ricordo di Ludovico Ariosto, Comune di Reggio Emilia.

Realizza il «Tempio del sole», una scultura vivibile per Gibellina. Personale al centro Cultura Comunale

«La poetica della materia», sculture e materiali

progettuali, Castelfiorentino. E' invitato alla 1° Rassegna Internazionale di scultura a cura di Mario Guidotti e Piercarlo Santini, Fregene. Museo civico d'Arte Contemporanea di Gibellina «Il tempio del sole», appunti, immagini e materiali progettuali. VIII° Rassegna d'Arte «Città di Buti» sculture e materiali progettuali.

1990 - L'Europe des Créatures, Utopies '89, Paris Grand Palais. E' invitato alla mostra «L'incrocio dei venti», introduzione di Achille Bonito Oliva, Firenze, Accademia delle arti del disegno. «Sole, trinakria» '90, progetto per una scultura monumentale per la città di Palermo.

Immagini e progetti - International Center for Sculpture Washington.

Antonio Di Tommaso

Antonio Di Tommaso è nato a Frisa (Chieti) nel 1945 vive e lavora a Firenze, fa parte dell'Accademia Fiorentina delle Arti del Disegno, Classe della Scultura.

Mostre collettive

1964 - Mostra Grafica di Scultori Circolo Culturale; Villaggio Belvedere, Pistoia

1965 - Mostra d'Arte «Jolly n. 1», Pistoia

1966 - Biennale d'Arte, L'Aquila; Fiera di Modena; Istituto d'Arte, Lanciano

1967 - Mostra Scultori «Circolo Culturale Villaggio Belvedere», Pistoia; S 3 «La Soffitta», Sesto Fiorentino

1968 - Il Edizione 10x10, Firenze; Mostra di Scultura Istituto Statale d'Arte, Lanciano

1969 - Mostra Collettiva «Casa di Dante», Firenze

1970 - Biennale d'Arte e Sport, Firenze; Premio Baita, Livorno; Premio Ronson, Firenze

1971 - Biennale d'Arte del Fiorino, Firenze; Biennale Nazionale del Bronzetto, Padova

1972 - Biennale d'Arte e Sport, Firenze; Galleria «Stellaria», Firenze

1973 - Mostra Internazionale del Bronzetto, Padova

Borsa di Studio Comune di Firenze, Firenze

1975 - Galleria Borgo Pinti, Firenze; Galleria «Selby», Forte dei Marmi; Biennale d'Arte e Sport, Firenze

1975 - Arte Fiera, Bologna; Promotrice delle Arti al Valentino, Torino; Scultori e Artigiani in un centro Storico, Pietrasanta

1976 - Biennale d'Arte e Sport, Firenze; Palazzo Strozzi, Biennale Arte Aurea, Firenze; Arte Fiea, Bologna;

Mostre collettive nei comuni di Pontassieve, Montespertoli, Tarneville Val di Pesa, Pietrasanta, Poggibonsi, Monastero di Camaldoli, Comune di Casole d'Elsa, Siena

1977 - Mostra itinerante di Arte Aurea, Brasile ; Galleria «4emme», Firenze; Biennale Internazionale Piccola Scultura, Padova; Premio Pontano, Napoli; «Nuova Albertina», Torino

1978 - Mostra Scultura all'aperto Fondazione pagani, Milano; Mostra Toscana Scultura, Stia (AR); Galleria «Lo Zibetto», Milano; Civitella in Val di Chiana

1979 - Mostra a Poggibonsi; XIX Rassegna d'Arte, Sassoferrato; Nuove Presenze nella Scultura Toscana, Arezzo; Premio Avezzano, Avezzano

1980 - Nuove Presenze nella Scultura Toscana, Comune di Pontassieve, Comune di Castiglioncello; Comune di Scandicci;

Mostra Toscana Scultura, Stia (Ar); Mostra Piazza Donatello, Firenze; Titoli, Tesi, Temperamenti, Comune di Montespertoli

1981 - Aspetti della scultura in Toscana, Prato (Fi); Rassegna d'Arte, Sassoferrato (An); Mostra Grafica Chiostro di S. Marco, Firenze; Gruppo A Parte, Centro Culturale A.M. Chiostro di S. Marco, Firenze;

Mostra Gioiello Scultura, Galleria «La Stufa», Firenze

1982 - Casa di Dante, Mostra del Ritratto, Firenze; IV Simposio di Scultura all'aperto, Carrara; Strutture visive della memoria, Pontassieve; Circolo Culturale Il Tondo, Sesto Fiorentino

1983 - Mostra d'arte sacra, Chiostro di S. Marco; Circolo Culturale, Casa di Dante, Firenze; XXXIII Rassegna d'Arte, Sassoferrato; Gal-

leria Pagani, Mostra piccola scultura, Milano; Collettiva Galleria «Rossi», Parma; Mostra di pittura e scultura all'aperto, Galluzzo; Mostra di scultura, Porciano di Lamporecchio; Circolo Culturale «Il Tondo», Sesto Fiorentino; Materia e Spazio, Papparotti, Udine

1984 - Inhogenta, Monaco, Germania; Toscanello d'Oro, Pontassieve; 1° Mostra Internazionale piccola scultura, Comune di Castellanza;

Mostra Galleria Tornabuoni, Firenze

Expo Arte, Bari; XXXIV Rassegna d'Arte, Sassoferrato

VI Simposio Internazionale della grafica, Riva del Garda

Mostra collettiva - Di Tommaso, Gensini, Galleria amici dell'Arte, Empoli; Arte x Arte, Chalet S.M.S. Rifredi, Firenze; Sale Comunali

Logge Vasari, Arezzo; Disegnare l'oro Castello di Sartirana, Sartirana Lomellina, Pavia

Mostra Giovani Scultori Toscani Comuni di Volterra, Cascina, Sanguiliano Terme, Montopoli U.P.

1985 - Centro Arti Visive Modigliani Collettiva «Gioielli», Scandicci; Seconda Mostra della piccola Scultura, Castellanza; Mostra Premio città di Sassoferrato; Mostra di Gioielli Collettiva San Vincenzo, Livorno;

Mostra Circolo Culturale «Il Tondo», Sesto Fiorentino; Mostra «Materia e Forma», Comune di Rufina; Mostra di scultura «Ceramica Comune di Monte S. Savino; Mostra collettiva Via Monte Oliveto, Firenze; Mostra Piazza Donatello, Firenze

1986 - Collettiva «Galleria d'Arte Il Moro», Firenze; Expo Arte 86, Bari; Collettiva «Forma e Colore», Galleria d'Arte «Il Moro», Firenze;

Collettiva «Centro d'Arte», Termoli; Ternate Scultura 1986, Ternate-Varese; III Biennale Internazionale della piccola Scultura, Veleso-Como; XI Mostra arte e sport «Palazzo Strozzi», Firenze; Mostra Collettiva, Comune di Chiostro di S. Spirito, Firenze; Mostra Circolo Culturale «Il Tondo», Sesto Fiorentino; Collettiva Galleria d'Arte «Spiano», Omegna-Novara; III Biennale di Scultura - Stia; 2 Scultori, Aziende Autonoma del Turismo - Massa; VII Simposio Internazionale di Scultura - Carrara Forma e colore, Rufina; I segni di Firenze, Arte in vetrina

1987 - Mostra del Piccolo Bronzetto e della Medaglia, Sede dell'Accademia delle Arti del disegno, Firenze

«Alternative Attuali Abruzzo», Castello Cinquecentesco, Aquila; Expo Arte, Bari; Mostra Collettiva, Comune di Lanciano

Mostra personale

1965 - Galleria «Jolly n. 2», Pistoia

1968 - Galleria F.G., Pistoia

1972 - Galleria «Valiani», Pistoia

1973 - Galleria «Duccio da Buoninsegna», Siena; Galleria «Il Cubo», Lanciano

1974 - Galleria «Giorgi», Firenze

1975 - Galleria d'Arte «Palazzetto Alamanni», Montevarchi; Galleria «Selby», Forte dei Marmi

1976 - Galleria «S. Vitale», Bologna

1977 - Galleria «La Stufa», Firenze

1978 - Galleria «La Nuova Albertina», Torino; Galleria «S. Vitale», Bologna

1979 - Galleria d'Arte «Verdi», Padova; Galleria d'Arte «S. Carlo», Napoli

1980 - Galleria «4emme», Firenze
1981 - Campo da Tennis Comunale, Pistoia
1982 - Palazzo Oliva, Sassoferrato
1983 - Galleria «Rossi», Parma; Museo Alternativo Remo Brindisi, Lido di Spina; Mostra Retrospettiva, Comune di Rufina; Studio d'Arte «Il Moro», Firenze
1985 - Saletta «Perry's», Bologna
1986 - Mostra Galleria «Spriano», Omegna (Novara)

Gabriella Fazzi

Gabriella Fazzi è nata a Siena nel 1964 e nella stessa città ha frequentato l'Istituto d'Arte.

Ha conseguito la Licenza del corso di scultura all'Accademia di Belle Arti di Carrara.

Mostre collettive

1984 - Concorso «Premi Banca Mercantile», Firenze, (vincita ed esposizione presso palazzo Strozzi); Forme nel Verde «Proposte per un Paese antico», San Quirico d'Orcia
1985 - «Una Nuovissima Generazione nell'Arte Contemporanea», Festa Nazionale de «L'Unità», «Futura», Siena
1988 - «Arte 90» presso il Prisma centro culturale Siena
1989 - «Arte in Castello», rassegna di pittura e scultura, Palazzo dei Priori, Colle Val d'Elsa (SI)
1989 - «Art Box » 2ª Mostra mercato d'arte moderna Castello Dei Pio, Carpi/Modena
1990 - «La donna nell'arte contemporanea», Galleria La Torre, Mantova

Mostre Personali

1988 - Esposizione «Arte '90», Galleria «Il Prisma», Siena

Mirella Forlivesi

Mirella Forlivesi, nata a Pisa, da famiglia senese, ha studiato arte a Lucca e pittura all'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Sempre attratta dalla terza dimensione ha iniziato sin dagli anni '60 lo studio di forme in ceramica e in metallo per gioielli e piccole sculture.

In questo campo ha condotto ricerche, sempre riferite alle più note correnti di avanguardia contemporanea, dalle figurative, alle informali, alle costruttiviste neoconcrete o di dinamica ottica.

Invitata in molte fra le più importanti mostre collettive d'Arte (soprattutto di scultura) contemporanea, ha tenuto numerose personali in Italia e all'Estero, conseguendo numerosi riconoscimenti e premi. Dal 1968 ha iniziato lo studio di forme generate da un'indagine sullo spazio interno delle strutture geometriche, realizzandone, come sculture componibili o fruibili anche di molto grandi per spazi esterni o giardini.

Dedicatasi anche alla fotografia, dal 1980 la usa come tramite per la riscoperta di antiche strutture decorative, reinventate come nuove forme a due o tre dimensioni.

Suoi lavori si trovano in collezioni private italiane e straniere e in

vari Musei, tra cui il Museum of Contemporary Arts and Crafts di New York. Il Museo di Arte Moderna di Pondera, il Museo di Arte Costruttivista San Martino dei Lupari Padova, il Museo di Arte Moderna di Tunisi.

Ha tenuto le sue ultime personali nel 1979 alla galleria A Artivisive Parma - nel 1980 alla Galleria Vismara di Milano - nel 1984 nel suo ex Studio di Milano - nel 1986 alla Biblioteca Comunale di Corbetta, Mezzadra, Rizzato.

Nel novembre del 1986 la Rai ha trasmesso dal suo studio di Milano, un documentario sul suo lavoro nella trasmissione a puntate «Storia e Futuro della Plastica», «Alla Conquista di una Identità», sul primo canale televisivo insieme al A. Burri, Cristo, Marotta, trasmissione replicata poi, nel gennaio 1987 sul canale televisivo nazionale '3'

Nel marzo del 1990 invitata dal comune, ha esposto con opere di 20 anni di lavoro «1970 - 1990» in una grande mostra personale «Materiali, ricerca, donna» a Palazzo Lanfranchi di Pisa.

Emanuela Fucecchi

Emanuela Fucecchi è nata ad Asciano (Siena) nel 1962. Diplomata presso l'Istituto Statale d'Arte Duccio Boninsegna di Siena ha poi conseguito il Diploma di Accademia di Belle Arti di Carrara nella sezione di sculture. Attualmente vive e lavora a Monteroni d'Arbia (Si).

Ha partecipato a varie esposizioni collettive fra cui:

1984 - Fiera Internazionale d'Arte Comporanea, Bari
1984 - La visitazione rivisitata, Carmignano, Firenze
1984 - Forme nel verde: proposte per un paese antico, S. Quirico d'Orcia (Si).

Emanuele Giannetti

Emanuele Giannetti è nato a San Giovanni d'Asso (Siena) nel 1958. Diplomatosi all'Accademia di Belle Arti di Carrara, inizia la sua attività artistica nei primi anni ottanta con numerose partecipazioni a simposi internazionali nelle principali città europee. Vive e lavora a Rapalano e nella sua cittadina natale.

Mostre collettive

1980 - Simposio di scultura, Lahr Schwarz (Foresta Nera)
1981 - Scolpire all'Aperto, Carrara
1982 - Forme nel Verde, «Proposte per uno spazio da vivere», San Quirico d'Orcia - Caprese Michelangelo
1983 - «Memoria dell'Uomo», S.Croce sull'Arno
1984 - «Giovani scultori in Toscana», Volterra, Casciana, Montopoli V.A., San Giuliano Terme (Mostra di scultura itinerante)
1988 - «Un luogo della scultura, tendenze e suggestioni», Firenze; Installazione, Galleria Atelier Carrara
1989 - «Un arcipelago indicativo», Palazzo Datini, Prato; Tre strade della scultura contemporanea, Galleria Cesarea, Genova
1990 - Centro Culturale Bertold Brecht, Milano

Mostre Personali

- 1974 - Galleria «Cortina» Cortina D'Ampezzo
1975 - Galleria «Sirio» Roma
1980 - Galleria «Cortina» Cortina d'Ampezzo
1980 - Galleria «Ferro di Cavallo» Roma
1984 - «Ariete Arte Contemporanea Roma»: i materiali dell'arte

Gabriele Perugini

Gabriele Perugini è nato a Barchi (Pesaro) il 19 maggio 1940. Insegna dal 1965 all'Istituto Statale d'Arte di Firenze.

Mostre collettive

- 1966 - Galleria Numero, piccolo formato, Firenze/Presenze, Sesto Fiorentino (Fi)/Galleria 3a, Segno e Nuove Tendenze, 29 motivazioni, Lecce
1967 - Galleria Numero, Avanguardia Fiorentina, Firenze/Coll. Pagani, rassegna internazionale di scultura all'aperto, Legnano/Circolo Vie Vuove, 10x10/Casa della Cultura, Livorno/Galleria Due Mondi, prospettive 3, Roma
1968 - Galleria Il Segnapassi, 12 scultori, Pesaro/ Palazzo Strozzi, Mostra mercato nazionale d'arte contemporanea, Firenze/Coll. Pagani, quarta rassegna internazionale di scultura all'aperto, Legnano/Galleria Il Fiore, Firenze
1970 - Collettiva «Centro Tècne» mostra cambio, Zagabria
1973 - 37a Mostra Internazionale dell'Artigianato (decennio premio Igino Cassi) 2° premio, Firenze/XXI Esposizione del Fiorino «Firenze Verifica», Firenze/Galleria Giorgi, Firenze Segno 73.
1974 - Palazzo delle Pavoniere, Strutture della Coscienza, Firenze/Galleria Il Quadrato, Rassegna di grafica, Pesaro/ Basilica di S. Lorenzo, la Biennale d'Arte, Firenze
1975 - Piscina Campo di Marte, «Firenze 2+1» Galleria La Piramide, Firenze/Galleria la Piramide Firenze/ «Arte mercato», Galleria La Piramide, Bologna
1976 - Arte cronaca, centro promozionale d'arte contemporanea, Città di Vinci (Fi)
1979 - Galleria d'Arte Contemporanea, Nuove presenze nella scultura in Toscana, Mostra Itinerante, Arezzo
1980 - Nuove presenze nella scultura in Toscana, Comune di Pontassieve (Fi), Comune di Rossignano Marittimo, Comune di Scandicci (Fi)/ Titoli, tesi, temperamenti, Comune di Montespertoli (Fi)
1984 - XXIX Biennale Naz. d'Arte, Pal. Permanente, Milano/Idiomi della Scultura Contemporanea, Comune di Sommacampagna, Verona
1985 - 5+2 Comune di Certaldo (FI)/ Materia e Forme Comune di Ruffina (FI)/ Artisti fiorentini Galleria d'Arte Il Moro, Firenze

Mostre personali

- 1965 - Galleria Numero, Firenze
1966 - Galleria Numero, Venezia
1967 - Galleria £a, Lecce
1969 - Galleria Il Fore, Firenze
1973 - Galleria La Soffitta, Colonnata (FI)

- 1974 - Galleria Il Fiore, Firenze
1977 - Borgo S. Lorenzo (FI), Galleria Comunale
1978 - Galleria La Stufa, Firenze
1981 - Assessorato alla Cultura, Giardino delle Oblate, interno esterno, Firenze
1983 - Studio d'Arte «Il Moro», Firenze
1986 - Centro d'Arte L'Idioma, Ascoli Piceno

Enzo Scatragli

Enzo Scatragli è nato nel 1949 a Castiglion Fiorentino (Arezzo) dove vive e lavora. E' scultore autodidatta; ha frequentato la scuola orafi presso l'Istituto Margaritone di Arezzo ed ha esercitato la professione di orafo (parallelamente a quella di artista) fino al 1980, dopo di che è divenuto scultore a tempo pieno.

Mostre collettive

- 1975 - San Quirico d'Orcia - Caprese Michelangelo «Forme nel Verde»
1976 - San Quirico d'Orcia - Abbadia S. Salvatore «Forme nel Verde»
1977 - San Quirico d'Orcia - Caprese Michelangelo «Forme nel Verde»
1981 - Monte S. Savino «Ci ritroviamo da Giotto»
Roma Centro d'Arte Orsa Minore, «Sculptor Optimus»
1983 - San Quirico d'Orcia «10 proposte per un paese antico»
1984 - Monterosso Calabro (Cz) Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea
1985 - Monterosso Calabro (Cz) Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea
1986 - Arezzo, Libreria Pellegrini «Gruppo 85»; Arezzo, Circolo Artistico «Gruppo 85»; Monterosso Calabro, Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea; Moncioni (Ar), «Gruppo 85»; Arezzo, Sottochiesa di S. Francesco «60 anni di arte orafa Gori e Zucchi»; Sottochiesa di S. Francesco, «Aurea Aretina II»; Civitella (Ar), «(s)oggettivamente»; Arezzo, Sala di S. Ignazio
1987 - Arezzo, Sala di S. Ignazio «Con il cuore dell'arte»; Tokyo, 60 anni di Arte Orafa Uno-A Erre; Arezzo, Artisti e disegno nell'oreficeria; Arezzo, «Gli amici di Don Vittorione»
1988 - Tregozzano (Ar), Dialogo attraverso l'arte; Lugano, Ticino Mon Amour
1989 - Bari, Expo-Arte; Fregene (Roma) Mostra Internazionale di Scultura Contemporanea.

Mostre personali

- 1971 - Arezzo, Circolo Artistico
1974 - Arezzo, Circolo Artistico
1976 - Caprese Michelangelo, Sale del Castello
1977 - Pesaro, Palazzo Ducale, Sala Laurana; Arezzo, Circolo Artistico
1978 - Castiglion Fiorentino, Chiesa di S. Filippo
1979 - Arezzo, Galleria Michelangelo
1980 - San Quirico d'Orcia - Caprese Michelangelo, Forme nel Verde
1981 - Castiglion Fiorentino, Palazzo Comunale
1984 - Castiglion Fiorentino, Palazzo Comunale; Roma, Palazzo Bar-

dove ha già conseguito notevole fama, dopo aver viaggiato nei paesi europei.

Mostre collettive

1970 - Status 70 Bergen kunstforening
1972 - Belevue Belevue Oslo kunstforening; UKS Oslo
1973 - Galleri 1 Bergen
1974 - Stavanger kunstforening; 7.juni Exhibition Kunstnerforbundet Oslo
1988 - Vestkysten Stavanger kunstforening; Artists and Artisans in Rog.; Stavanger kunstforening; Galleri Selvberget Stavanger
1989 - NKR Nomad Exhibition

Mostre personali

1969 - Jærfestival
1975 - BKFR Stavanger
1981 - Biengården Drammen; Kunstnerforbundet Oslo
1982 - Ull & Leir Stavanger
1983 - BKFR Stavanger
1989 - Sande kunstforening; UKS Oslo

Solveyg W. Schafferer

Solveyg Waltrude Shafferer è nata a Ludwigshafen, Germania, il 4 aprile 1928, vive e lavora ad Oslo. Ha studiato all'Accademia di Belle Arti con Per Palle Storm.

Mostre collettive

1951, 1954-57, 1962-63, 1965-67, 1970-72, 1974-76, 78, 83; 1950 - Ass. art. di Trondhjem; 1967 - Galleria K.B., Oslo; 1972 - «Sculptura Norvegese», Museo d'Arte di Nordjylland, Alborg
Dal 1978 «Festspillene» (festival) di Bergen
1983 - House of Humor and Satire, biennale di Gabrovo, Bulgaria
1976 - 5 donne. Associazione artistica di Oslo.

Mostre personali

1956 - Oslo, Galleria Paletten
1968 - Associazioni artistiche di Bodoe e Tromsøe
1972 - Associazioni artistiche di Halden, Skien e Bergen
1974 - Kunstnerforbundet
1977 - Galleri Eli, Skien e le associazioni artistiche di Orland e Bjugn
1984 - Associazione artistica di Royken



BANCA TOSCANA

