



GIGI GUADAGNUCCI

FORME NEL VERDE 1992

FORME NEL VERDE 1992
personale di scultura
di **Gigi Guadagnucci**
San Quirico d'Orcia - Horti Leonini
29 agosto - 2 novembre

COMUNE DI SAN QUIRICO D'ORCIA

Comitato Promotore:

Mario Guidotti - Presidente

Danilo Maramai - Sindaco di San Quirico d'Orcia

Ugo Sani - Vicesindaco di San Quirico d'Orcia

Laura Andreini - Assessore alla cultura di San Quirico d'Orcia

Duccio Papini - Segreteria della mostra

Giacomo di Iasio - Addetto stampa

Ugo Andreucci, Carlo Avetta, Rodolfo Funari, Paolo Giannarelli, Maria Mangiavacchi,
Gianni Resti, Orfeo Sorbellini

Aiuto Segreteria:

Maria Elena Ciacci

Organizzazione generale:

Valfredo Arruffoli, Ivo Bonari, Giampaolo Brancati, Maurizio Carmosino, Anna Jacoponi,
Vania Lombardelli, Edy Martorini, Sergio Saletti, Umberto Sciabà

Montaggio della mostra:

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

Progetto Grafico:

Fiorenzo Sodi

Si ringraziano:

la Fabbriceria Opera di Maria Santissima di Vitaleta, l'Ambasciata del Belgio a Roma,
la Bic Lazio s.p.a.

Con il contributo:

della Regione Toscana, dell'Amministrazione Provinciale di Siena, della Cassa Rurale e
Artigiana di Chianciano Terme, della FabulHouse s.r.l., della EuroGarden s.r.l.

Un ringraziamento particolare:

a Pier Carlo Santini, Rolando Bellini, Bruno Santi

FORME NEL VERDE 1992

Personale di scultura di Gigi Guadagnucci

editoriale  *donchisciotte*

Finito di stampare nell'agosto 1992
dall'industria Grafica Pistolesi
via Pantaneto, 109 (SI)

Fotolito FIM - (SI)

© Copyright 1992
by Cooperativa Editoriale Donchisciotte
San Quirico d'Orcia (SI)
Tutti i diritti riservati

SOMMARIO

Presentazioni:

- 7 Danilo Maramai
- 9 Mario Guidotti

Testi critici:

- 13 Pier Carlo Santini
- 19 Rolando Bellini

28 Opere

65 Immagini di Forme nel Verde

Interventi critici sull'arte dei giardini:

- 71 Bruno Santi
- 73 Maria Mangiavacchi

Forme nel Verde anno 1992, ossia la ventiduesima edizione, è dedicata allo scultore Gigi Guadagnucci.

Le opere del Maestro si ispirano al tema floreale e sono realizzate in marmo.

Opere quindi particolarmente appropriate per lo spirito della manifestazione che vuole realizzare un nesso sempre più stretto tra scultura moderna e verde antico.

Per rendere ancora più vivo questo confronto tra natura ed arte, lo scultore ha realizzato opere inedite appositamente per la mostra di San Quirico. Sono opere bellissime, delicate, leggere, espressive che credo avranno un impatto meraviglioso con gli Horti Leonini.

Per sottolineare ulteriormente il tema, quest'anno sperimentiamo per la prima volta un'allestimento floreale che interesserà sia il giardino e quindi il luogo della mostra, sia il paese. Avremo quindi una scenografia di piante e fiori curata dall'Eu-rogarden, che ringrazio sentitamente, e che permetterà di approfondire il confronto tra natura ed arte, argomento tra l'altro che sta molto a cuore a Gigi Guadagnucci.

Da alcuni anni nell'ambito della mostra è istituita una sezione internazionale, ogni anno dedicata ad un paese estero. Quest'anno Forme nel Verde ospita una collettiva di scultori belgi.

Questa esperienza della sezione internazionale sta producendo un interesse sempre maggiore anche per il confronto tra diversi pensieri artistici.

La mostra si fregia del patrocinio del Senato della Repubblica Italiana, della Camera dei Deputati, della Regione Toscana, dell'Amministrazione Provinciale di Siena e del Comune di San Quirico d'Orcia.

A conclusione di questa mia breve presentazione desidero ringraziare tutto il comitato. Un ringraziamento particolare va al Dott. Mario Guidotti, Presidente della mostra e animatore principale fin dalla prima edizione.

Danilo Maramai
Sindaco di San Quirico d'Orcia

“LES FLEURS DU BEAU”

Uno scultore, due culture

Con Gigi Guadagnucci si continua la linea ripresa l'anno scorso con Alessandro Tagliolini; e cioè di assoluta, rigorosa coerenza con i principi estetici della mostra che io concepì (interpretando, forse inconsciamente, l'aspirazione latente degli amici di San Quirico d'Orcia) nell'ormai lontano 1971. E cioè, una esposizione di sculture create per un giardino all'italiana come gli «Horti Leonini», voluti da Diomedea Leoni che s'ispirò al suo maestro Michelangelo. «*Forme nel Verde*» nacque da una particolare base di filosofia dell'arte; e la particolarità consisteva, per me, nel non ripetere Boboli o altri giardini con sculture di coevi e congeniali (putti, ninfe, driadi, ecc.) e neppure dei neoclassici canoviani o dei grandi figurativi di oggi, ma di opporre l'informale, l'astratto, il concettuale (e tutte le espressioni che si succedevano in quegli anni), all'ordine razionale, tipicamente umanistico, del bellissimo giardino rinascimentale di San Quirico.

Senonchè, affermata questa idea operativa, non ritenni di chiudermi in un ostracismo peculiare di altri operatori culturali, ma di aprire a quanti, sempre pensando al luogo (il verde delle piante e delle aiuole, i disegni dei viali, la morfologia del giardino in ascesa), potevano inserirsi in un contesto non opprimente e non museale. E così si succedettero artisti di varie provenienze e direzioni, anche in evoluzione. Ma per il 1991 si ritenne di tornare all'origine, anche perchè «*Forme nel Verde*» non era solo una mostra di scultura, ma anche un archivio fotografico e bibliografico del giardino all'italiana, era anche un movimento culturale e ambientale. Ed ecco il richiamo di Tagliolini, presente nella prima rassegna, con il quale

concordammo «Il mito nel giardino», nostra prima esposizione a tema, a soggetto, ecco il successo della critica e l'accoglienza del pubblico, addirittura entusiasta.

La decisione di invitare Guadagnucci per il 1992 nacque quasi per caso. Conoscevo poco l'artista il quale, per aver vissuto a lungo in Francia dov'era emigrato alcuni anni prima della guerra, era più noto e stimato (e quanto e da chi!) che in Italia, dov'era ritornato nella sua Massa, anzi nel suo bosco sul monte che guarda la capitale del marmo; avevo visto le sue eleganti e candide sculture in splendido «statuario», alludenti spesso a fiori, a piante, forme fantasiose eppur rigorose nel loro non naturalismo, non realistiche, eppur richiamanti intorno la natura, l'universo e quindi anche le sue creature e le sue espressioni; avevo visto anche, in antitesi alle sue «scaglie» altissime e sottili, piccoli preziosi bassorilievi finemente erotici e quindi figurativi, che mi avevano confermato la poliedricità di un artista totale. Ma fu in Kenya, a Malindi, nel novembre dell'anno scorso, che conobbi fisicamente Gigi Guadagnucci e lo vidi al lavoro e vidi nascere una sua opera, questa volta in legno, il materiale pregiato di quella terra: ancora una sorta di fiore-pianta, alta un metro, questa volta verde. Rimasi incantato. Dalla sua arte e dalla sua umanità e personalità. Giovanile in ogni senso, nonostante l'anagrafe, ricco di anni favolosi trascorsi con i maggiori esponenti della cultura che furono a Parigi dalla fine degli anni Trenta agli anni Sessanta (dopo, Parigi decadde e la capitale mondiale dell'arte fu New York), Guadagnucci non indugiava troppo sui suoi ricordi, sui suoi sodalizi con i «grandi» di quei decenni, non faceva pesare il suo passato, ma si mostrava proiettato in avanti, in tutto, nell'arte e nella vita. (Indimenticabili le serate con lui sotto il cielo equatoriale di Malindi, fra il mare e la foresta, lui a suonare la chitarra e a cantare canzoni francesi con mia moglie e noi ad ascoltarlo; dico «noi», critici ed artisti convenuti in quell'eccezionale museo all'aperto che Giulio Bargellini, mecenate incomparabile, ha creato nel suo «African Dream»!)

Poiché Claudio Capotondi, invitato per il 1992, mi aveva detto di non aver assolto altri impegni e quindi di trovare delle difficoltà a raccogliere sculture sufficienti, immediatamente mi rivolsi a Guadagnucci. Egli esitò: «Rimane poco tempo», disse. Ma io fui così pressante ed egli mi vide così entusiasta, che alla fine accettò. L'entusiasmo ha poco a che fare con il giudizio critico; ma io avevo usato anche quello e avevo identificato in Guadagnucci il prosecutore ideale di Tagliolini per «*Forme nel Verde*» secondo la rinnovata linea, quindi l'elemento di una temporanea continuità (temporanea, perché non vuole legare a formule rigide e immutabili; immutabile resta l'idea base di «*Forme nel Verde*»). Il magistrale scritto di Pier Carlo Santini e la sottile analisi di Rolando Bellini introdurranno i visitatori della mostra nel mondo fulgente di Gigi Guadagnucci, un mondo che non è poi tanto complicato come si potrebbe pensare dal pur eccellente saggio del giovane critico e teorico fiorentino (lo stesso scrisse la prefazione alla mostra di Guerrini, quattro anni fa): i

«professori» amano i labirinti e certo chi ne riesce fuori ha capito ancora di più e meglio. E così succederà per Guadagnucci. Il quale, comunque, va incontro direttamente al pubblico con la semplice bellezza delle sue sculture: le vedrete emergere dai triangoli delle aiuole circondate da verde bosso, leggere eppure imponenti, non significanti eppure eloquenti, fragili eppure robuste, aspiranti al cielo eppure ben radicate in quella terra dalla quale sorgono come fanno le piante e i fiori. Il marmo amato si assottiglia e a volte diviene quasi trasparente e diafano, le scaglie dello statuario sono come rami o foglie o petali, ma anche come membrane e lame, ma senza barocchismi o naturalismi; da un'allusione floreale, Guadagnucci passa repentinamente a un'immagine anni duemila o a un simulacro tecnologico, a un sogno spaziale, a un «segno» da Cape Canaveral, a una sfida al cielo. «Fuga», «Sortilegi», «Passaggio di meteora», «Femminilità», «Magnolia», «Rosa», «Fiore in tondo»: questi ed altri, sono i titoli di alcune opere esposte, a volte in francese (e non solo perchè Guadagnucci è bilingue, ma perchè «pensate» in quella lingua e in «revivals» di quella cultura che l'ha nutrito, almeno quanto quella italiana). Guadagnucci è infatti uno dei pochi scultori autenticamente internazionali che operino in Italia, un'artista che ha reso fruttuosi il suo lungo soggiorno all'estero e il suo ancora attuale pendolarismo Massa-Parigi.

Confesso che talvolta ho trepidato alla vigilia di «vernissages» di «*Forme nel Verde*» temendo o l'incomprensione del pubblico o la severità della critica. Ebbene: questa volta sono tranquillo, almeno per quanto riguarda il primo; e non perchè Guadagnucci sia uno scultore troppo leggibile e facile, ma perchè d'immediato approccio e perchè operante, pur con spirito contemporaneo e sempre proteso in avanti, nella cifra dei grandi artisti che a San Quirico lasciarono testimonianze supreme (intendo, fra gli altri Giovanni Pisano) e sempre rendendo la pietra docile e ubbidiente. Per quanto concerne i critici, sono altrettanto tranquillo, almeno per i non prevenuti verso espressioni apparentemente non contenutistiche ma neanche inesistenti e in-elloquenti, post-informali, post-concettuali, post post-industriali. Il rischio delle sculture di Guadagnucci è la loro bellezza, il pericolo è nella cattura edonistica oltrechè estetica; può darsi che il critico calvinista si senta insidiato da queste opere che «piacciono» e metta in allarme i visitatori «semplici», i «laici»; è vero che i tempi in cui si esaltavano l'esposizione alla Biennale di Venezia, del «Mongoloide» di De Dominicis, o all'«Attico» di Roma dei cavalli vivi e puzzolenti nella stalla di Kounellis, sono lontani, ma è anche vero che certo mercato stimolato da operatori americani (sono reduce dalle «grandi manovre» susseguite all'inaugurazione del rinnovato Guggenheim), intende rilanciare vecchi fantasmi della «*land art*», per esempio, dell'arte povera, e quindi qualcuno, ubbidiente ai mercanti, può risentirsi dell'eleganza e dell'espressività, diciamo pure della «poesia» (parola per oltre un ventennio impronunciabile) delle sculture di Gigi Guadagnucci. Il quale per

altro può esser gradito a tutti; per esempio, a chi sosterà nella Galleria della piazza di San Quirico, e ammirerà i bassorilievi erotici del Maestro, capace, se vuole, di un figurativismo quasi pompeiano o preraffaellita, a riprova del suo essere artista totale, in grado di esprimersi come gli aggrada, cioè come, in quel momento, egli sente, in base a un principio di estetica che Dante Alighieri racchiuse in un verso celebre: «*E ciò che ditta dentro, vo significando*».

Grazie, quindi, caro Gigi, benvenuto caro Guadagnucci, negli Horti Leonini, ad arricchire l'aurea schiera degli artisti che in ventidue anni hanno reso «*Forme nel Verde*» famosa e, ciò che più conta, importante nella storia della scultura contemporanea, non solo italiana.

Mario Guidotti
Presidente della mostra

GIGI GUADAGNUCCI

Marmo, magia

Lil colle pre-apuano su cui vive Gigi Guadagnucci è ammantato di boschi e odorose essenze. Vi si arriva per una strada a ripidi tornanti che però riescono a percorrere, chi sa come, anche grossi camions carichi di marmi da scolpire. Qui, annesso alla casa, Guadagnucci ha lo studio laboratorio, che gli consente d'eseguire opere pur di cospicue dimensioni, aperto sulla piana di Massa distesa fino al mare. Questo recesso silenzioso e tranquillo diventa talora luogo d'incontri e di conversari tra amici artisti e intellettuali animati da comuni interessi e passioni. Un habitat ideale per conservare la propria privacy, senza vietarsi però alla vita di relazione che è consentanea al carattere cordiale ed espansivo dell'artista. Un po' dovunque, attorno allo studio, si sono depositati i segni della sua operosità, sicché s'avverte subito di essere arrivati nel regno d'uno scultore, non foss'altro osservando la deliziosa fontanella, ricavata sul terreno con gusto e artificio. Ma per molti anni Guadagnucci ha vissuto a Parigi, dove torna ogni tanto nello studio che ancora conserva. Del suo lungo soggiorno in Francia si coglie una viva memoria quando lo si ascolta parlare, per l'uso di certe costruzioni della frase e di certi termini che s'affretta a tradurre. E tuttavia, ormai, nella sua terra d'origine è tornato a vivere e a lavorare, ancora nel pieno di una vitalità creativa che è andata crescendo nel tempo.

Non è questo il luogo d'un ripercorrimiento diacronico della sua attività. E del resto, anche a volerlo compiere, mancherebbero quasi del tutto documenti, ragguagli, riferimenti, notizie. Nessun artista ho conosciuto più di Guadagnucci incurioso del proprio passato, che non vuole dire della propria storia. Una cosa è darsi cura di

conservare, di ordinare, di archiviare documenti; altra cosa è tener conto della propria vicenda come complesso di fatti, di pensieri e di sentimenti conformanti la persona e operanti negli anni. Raccogliere i *dissecta membra* per una biografia attendibile e non intessuta solo di congetture e ipotesi non sarà impresa facile, anche se si potrà usufruire dei ricordi dell'autore. Recentemente sono state da lui recuperate vecchie fotografie spesso di fortuna che aprono squarci sul suo lavoro a partire dagli anni cinquanta, ma è ancora poco per poter delineare una parabola e intenderne le motivazioni. Insomma, occorre una ricerca, che resta per ora promessa ad altra occasione.

Per gli ultimi tre o quattro lustri, invece, l'opera di Guadagnucci è assai nota. E io stesso in più circostanze ho commentato, pubblicato ed esposto le sue sculture, sembrandomi di dover sottolineare ed isolare la sua presenza nel quadro dell'arte italiana d'oggi. Dirò subito, fra l'altro, che se è vero che esistono precise sequenze e successioni ineludibili tra le opere di questo periodo, è anche vero che il linguaggio di Guadagnucci si è assestato e consolidato con sicurezza, pur nel rinnovarsi delle scelte tematiche. Le sue sculture, ad esempio, sono sempre più inscindibili dalla materia in cui s'incarnano, il marmo bianco; né sono immaginabili altrimenti realizzate. Non solo, ma sistematicamente del marmo sfruttano alcune delle più intrinseche proprietà, contraddicendo la comune credenza che marmo voglia dire massa, volume, pesantezza, solidità, durezza. E' una scelta solo apparentemente tecnico-esecutiva, perchè in effetti si rivela determinante per la qualità delle sculture, si chiamino *Albero fiorito* o *Sortilège*, *Rosa* o *Colomba*. Ma giacché si è accennato alla tecnica, diciamone qualche cosa di più. Guadagnucci ha col marmo una dimestichezza che vorrei dire naturale, fin dagli anni infantili. In lui, nato artigiano e poi fattosi poeta, spicca quella maestria che nella terra apuo-versiliese si tramanda e rimane insuperata, per solito umilmente messa al servizio dell'arte. Ma in Guadagnucci l'artigiano e l'artista quasi miracolosamente convivono, sì che il «mestiere» si sublima e si nobilita, perchè l'operatività si risolve nell'espressione. Scolpire il marmo vuol dire non solo saper manovrare strumenti, ma saper guardare il blocco con occhio «radiografico», avere a disposizione quasi un sesto senso. Guadagnucci fra l'altro, specie per le modeste dimensioni, ama utilizzare blocchi irregolari, porzioni marginali, e scaglie talora, che già con tale loro conformazione suggeriscono in certo modo l'approccio a un determinato tema. E' questo un punto della sua poetica, un'esigenza non solo psicologica in un artista che è solito attribuire al marmo quasi una sua metafisica essenza e virtù, da non ignorare né trasgredire. Un giorno, come ho già altra volta raccontato, volli vederlo al lavoro e gli chiesi di darmene un piccolo saggio. Lui raccolse un frammento di marmo, e manovrando la "penna pneumatica" con la destra, vi andò figurando in due minuti il dorso della sinistra con cui lo teneva. I gesti, i movimenti erano sicuri, precisi, senza un errore o uno sgarro; la luce veniva

gradualmente evidenziando le ossa, le articolazioni, i tendini, l'epidermide: la materia, fino a poco prima informe e inerte, prendeva a pulsare come un organismo vivente. Tutto si compiva fluidamente, con levità, e ben si capiva che la forza è facoltà non necessaria per questa scultura, anche quando nasce a scala monumentale.

Mi sembra che proprio nel lasso di tempo a cui si riferisce quest'episodio, ebbi occasione di conoscere le prime composizioni erotiche, ricavate a bassorilievo in scaglie di marmo di varia qualità: scaglie come cortecce d'albero nodose e ruvide, spesso residui della squadratura del blocco. I nudi maschili e femminili emergevano con morbide movenze, più o meno definiti e conclusi, proprio come impronte di fossili nel cuore d'una pietra, adattandosi alle rugosità e alle scabrosità dello spacco, senza forzature e anche senza immotivate deformazioni. Sapevo già che l'autore aveva dato prova in altri periodi di una straordinaria padronanza del disegno, e perciò non provai stupore ma solo ammirazione per questi suoi inattesi *exploits*. Né mi sorpresi che a latere della sua più abituale scultura nascessero queste «lithophanies d'Eros», come le ha chiamate Jean Clair. Non mi sorpresi, perchè nella imparagonabilità dei due «generi» si potevano tuttavia cogliere tratti non eterogenei né contraddittori, solo che si guardasse, oltre le morfologie, alla fluidità e alla coerenza del comporre limpido e calibrato: il diverso grado di figuratività non nascondeva affinità sostanziali e profonde. Nei rilievi erotici di Guadagnucci, scrivevo qualche tempo fa, «si riconosce pienamente il carattere della persona artistica, con tutti i segni che le sono peculiari. La purezza e la preziosità delle flessioni lineari, ad esempio, spiccano qui non meno che nelle *Colonne* e nei *Fiori*; e dicasi altrettanto della morbidezza dei paesaggi e dei piani. C'è però una suggestione nuova che deriva dal "non finito", dalla materia che si concreziona con le figure, le corrode, le stringe da presso, e le ingomma come può avvenire per un reperto dissotterrato. Il rilievo talora è così basso che, in assenza di illuminazione idonea, risulta assolutamente illeggibile. L'ideale sarebbe di poter disporre di una sorgente di luce mobile, in modo da spostarla dove si voglia e si debba, così da utilizzarne le virtù rivelatrici. Rivelatrici, anche, di quelle textures ineguagliabili che sembrano essere un omaggio alla carne femminile, quand'ancora l'adolescenza la mantiene intatta nel suo tessuto lindo e incontaminato».

Ma vorrei ora toccare brevemente un tema che ci porta poi a contatto con lo stile di Guadagnucci: quello della supposta fisionomia astratta della sua scultura, che par talora prendere le distanze dalla realtà, ponendosi come invenzione in termini di mera fantasia. Per la verità è questo un falso problema, anche se più volte ho sentito pronunciare sia pure a mezza voce di fronte a certe opere di Guadagnucci la parola «astrattismo», che come tutti gli ismi fa sempre comodo, perchè tranquillizza e dispensa dal compiere più impegnativi e difficili esami e analisi. E del resto l'autore stesso ci sovviene con dichiarazioni che non ammettono dubbi in proposito, relative

al suo continuo e incessante guardar le cose create, e non solo quelle proprie della quotidianità, come fonti inesauribili, perenni, d'ispirazione e d'incantamento: una foglia, un petalo, un'infiorescenza, un insetto, una ragnatela. In queste e in infinite altre parvenze naturali, prima fra tutte la femminilità rinascente e diletta, Guadagnucci scopre il pulsare della vita, il rinnovarsi delle forme che sempre risorgono sulle ceneri delle cose morte, l'energia e il moto che la terra genera e dispensa, feconda e animatrice. C'è un filo diretto tra lui e il mondo esterno: un feeling intenso e rinnovantesi, immune da disinganni e turbamenti. La sua è una visione ottimistica, gioiosa, come poté esserlo quella di Matisse. Ma il nostro scultore sa anche che la natura non crea l'arte. «La natura è gratuita. Non bisogna abdicare davanti ad essa, né accontentarsi delle crepe del vecchio muro...», come proprio a proposito di Guadagnucci osserva Pierre Courthion, suo eminente e sensibilissimo commentatore. Così, della natura Guadagnucci ascolta i più veridici messaggi, quelli che lo raggiungono nei precordi, e si fanno sostanza umana e umanizzante. La memoria della natura, diventata fantasia, traspare sui piani politici, sui profili impeccabili, nelle cavità misteriose tra i petali delle rose, tra le lamelle flesse e sottili. Ogni scultura si adegua a un ordine che si potrebbe dire metafisico, se non fosse permeata di una sua vibrante carnalità che dall'interno affiora sulle superfici accuratamente lisce, ma non lucide. Queste superfici hanno la delicatezza dei tegumenti di certi frutti vellutati, o dell'epidermide illesa d'un'adolescente. Non sono specchianti, non brillano alla luce, ma modicamente se ne intridono. Ed è così che l'autore intende mantenere al marmo una delle sue qualità più preziose, la vivezza e la naturalità. Scultura, dunque, quella di Guadagnucci, non antropomorfa e neppure più genericamente biomorfa, come già mi capitò di osservare. Ma parimenti lontanissima, e non solo nelle premesse e nelle implicazioni della poetica, da ogni determinazione astratta. Si ascolti parlare, brevemente, l'artista: «... J'improvise dans le marbre avec une sorte d'enthousiasme musical, car je cherche avant tout à rendre la matière légère, translucide, sensuelle, harmonique, rythmique, et à donner le sentiment que mes sculptures dansent, vibrent, et s'envolent...». Non importa sottolineare la fervida presenza emotiva che è testimoniata da questa confessione. Certo si deve intendere bene quel «j'improvise», da riferire non a un comportamento estemporaneo o gestuale, alieno dalla natura dell'artista, ma alle sue modalità di approccio alla pratica dello scolpire. Guadagnucci, infatti, non traduce né esegue mai da un modello; e svolge invece il proprio lavoro trovando in progress l'identità dell'immagine, che in nuce già possiede come idea o progetto globale. Ed è qui che tesORIZZA la sua grande esperienza e sapienza di lapicida non disavveduto, e capace di ovviare brillantemente ai problemi previsti ma anche imprevedibili che la scultura in marmo sempre presenta e comporta, specialmente quando si riduce, come benissimo ancora Courthion ha detto, a una «forme soufflée».

Tenendo conto di quanto sopra, le opere di Guadagnucci appaiono stupefacenti,

perché mai una volta risultano incoerenti o disarmoniche nel loro perfetto equilibrio. Mi son chiesto ripetutamente se ad esse non sia sotteso anche un fondamento, una disciplina di radice geometrica. E in alcuni casi almeno appare indubitabile l'esistenza di un principio ordinatore, non però vincolante né limitativo: una regola, insomma, che corregge l'emozione, che mantiene sotto controllo gli impeti fantastici. Di qui discende quell'appagamento che danno sempre le opere di Guadagnucci, per un verso animate da lirici abbandoni, per un altro dominate da una precisa coscienza della forma. Una considerazione panoramica della sua opera consente di accertare una marcata predilezione per il comporre articolato ma concluso. Le lamelle, che costituiscono il leit motiv della sua scultura, possono talora anche aprirsi nello spazio come si vede nel *Sortilège*, ma finiscono sempre o per convergere ad un punto, o per ruotare attorno a un asse ideale, o per raccogliersi in sequenze stringenti e serrate. Senza dubbio, questa configurazione lamelliforme permette a Guadagnucci di esprimere anche la sua maestria: anche, però. Perché è così che del marmo si potenzia al massimo grado la proprietà diafana, rendendolo intrinseco all'immagine, insostituibile incarnazione di una visione contemplante che si risolve in una sorta d'arcana magia. Umberto Baldini ha scritto «di una continua modulazione misteriosa che sa di luce e di colore», una modulazione di ritmi, di stacchi e di contrappunti, di trapassi, di consonanze, di echi, svolta con elevatissima sensibilità. Gli accordi sono sicuri, né mai inficiati da piattezza seriale, anche quando gli elementi si ripetono secondo tipologie e moduli fissi. E' un altro sintomo - e anzi un'altra prova - di quella organicità che è connaturata, vorrei dire strutturalmente, con l'esistenza formale. Sicché l'appagamento è, alla fine, dell'animo e della ragione, in una misura che è davvero rara di fronte all'arte contemporanea. Gigi Guadagnucci ha oggi 76 anni, ma conserva intatte le sue energie, la sua fiducia nei valori, i suoi entusiasmi. Con lui ho spesso scambi e incontri esaltanti per quanto mi sa dire e riesce a comunicarmi della sua vicenda presente e passata. Qualche passeggero rimpianto non turba la sua religione della vita, né la permanenza di quelle idealità che non possono non sostenere un artista intento a custodire gelosamente la propria libertà guardando al domani

Pier Carlo Santini

GIGI GUADAGNUCCI

Massa, Parigi e viceversa

Qual è e quale è stato sempre l'effetto suscitato nei riguardanti da opere tanto finemente lavorate nel marmo? Stupore e attrazione, quello per l'indicibile leggerezza che i blocchi assumono e questa per la consueta preziosità del marmo e per la storia molteplice e millenaria dei possibili riferimenti (Fidia, Michelangiolo, Bernini, Canova, Rodin e la Claudel, Brancusi ...). Naturalmente nei termini particolari determinati da Guadagnucci. L'occasione «donne au visiteur» di vedere nel 1977 alla Galerie Regards «assemblée pour la première fois à Paris, une vingtaine d'oeuvres de Gigi Guadagnucci», che sono la rivelazione di questo «sculpteur toscan, habitué de Montparnasse» dove, partito in tutta fretta meno che ventenne dalla natia Versilia, giunse negli anni che precedettero l'ultimo conflitto mondiale, da Grenoble, come rifugiato politico, egualmente che Caravaggio a Roma «d'incirca vent'anni» per restarvi e per impiantare nella capitale francese uno studio che rimane e dove lo si può (raramente ormai) incontrare in alternativa a Massa Carrara. L'occasione di siffatta mostra fa scrivere a Pierre Courthion «Guadagnucci est l'homme de marbre»; egli ha trascorso «en vérité la majeure partie de son temps dans les carrières de Carrare» e tale familiarità gli consente la piena libertà di intervento sul marmo: «Le marbre, il en parle comme un amant de sa maîtresse». «J'aime, nous dit-il, j'aime que le marbre chante, je mets le marbre en musique» - per proseguire specificando - «La sculpture de Guadagnucci compte plusieurs périodes. Après la recherche d'une austérité géométrique aux courbes élégantes, le sculpteur s'est attaqué à de grands morceaux taillés avec savoir et où, dans la pierre, apparaît un certain anthromorphisme. Enfin,

ce sont les oeuvres récentes [...] des sculptures jaillissantes, élancements fugues dans l'espace»⁽¹⁾. Più recentemente Tommaso Trini, sollecitato da questo stesso nostro interrogativo, ha esordito: «La scultura è una pianta che cresce in seno alla natura? Così parrebbe al primo sguardo davanti agli straordinari volumi lamellari di Guadagnucci»⁽²⁾. Lo sforzo di «vedere l'arte come crescita, concrezione e sviluppo della materia auscultata», cioè d'identificazione nel «fare» dell'artista che va interrogando le «vene segrete del marmo, assecondandone le possibilità, direi la linfa», ma anche affermando un imperio plastico che sa interrogare il blocco originario e quasi incontaminato affinché esso sprigioni tutta la sua interna forza sia restando massa densa e pesante e sia trasformandosi in una indicibile leggerezza. Sovvengono, concettualmente, certi spunti prorotti dalle acute «lezioni» americane di Italo Calvino⁽³⁾; sovviene ancora un altro riferimento, estratto da uno dei reiterati interventi critici firmati per Guadagnucci da Pier Carlo Santini: «Guadagnucci tocca, scruta, muove i blocchi prima di sceglierli [...] Preferisce gli spezzoni informi, quasi che fossero rocce o macigni staccatisi dalla montagna; le scaglie perfino; le schegge che già gli suggeriscono possibili sviluppi tematici. E' possibile che una certa idea informatrice, una prefigurazione, orienti talora la scelta, ma non di necessità. E ad ogni modo il vero dialogo si apre quando nel pezzo di marmo che ha davanti, Guadagnucci comincia a leggere certi potenziali movimenti, ad enucleare un primo tema strutturale, a mettere a fuoco un volume, a individuare un contorno»⁽⁴⁾. Per aggiungere poco oltre che se i titoli hanno «essenze di natura» (*Rosa, Figura, La mano, Fiore*) o «condizioni di moto» (*Fuga, Volo dell'ombra*), se già nel '64 Pierre Courthion nel considerarne l'opera scriveva tra l'altro: «...la natura è gratuita. Non bisogna abdicare davanti ad essa, né accontentarsi delle crepe del vecchio muro...», ciò non di meno «la natura e la realtà che sono nascita, vita, respiro, energia, moto, trasformazione perennemente risorgenti fra la precarietà delle forme, vibrano dentro i marmi di Guadagnucci [...] Basterebbe cogliere, fra le tante accezioni linguistiche, quel sensibile assottigliarsi degli spessori del marmo che si smaterializza e tende a diventare diafano come una membrana, come una foglia. La trasparenza, e quel modularsi soffuso della luce e dell'ombra impalpabili sui piani immacolati ha il necessario complemento nella levità della "forme soufflée", come dice ancora Courthion, quasi di meteora o di farfalla», realizzate con «impeccabile dislocazione e distribuzione dei pesi». Né può scordarsi la testimonianza diretta, laddove l'artefice stesso riconosce: «Tra me e questa materia così ricettiva (il marmo) si stabilisce un dialogo che dà un senso concreto alla mia vita. Consegno al marmo le mie angosce, le mie sensazioni, il mio ardore, le mie gioie per averne delle risposte. Il marmo mi ama e io lo amo»; ovvero l'attingimento ad altro paragrafo della riflessione critica di Trini: «Non sono lontani, si legge, possibili riferimenti alle tematiche formalizzatrici di un Consagra (e la sua scultura bidimensionata, piatta, forata) o di quegli scultori

«minimal» anglosassoni che hanno indagato l'idea della struttura e l'ibridazione tra la forma geometrica e la forma organica. Più che il virtuosismo tecnico, che d'altronde non è mai fine a se stesso, Guadagnucci rende spericolate e fasciose le proprietà concettuali stesse che reggono il suo lavoro».

«E' generalmente riconosciuta a Gigi Guadagnucci, insiste sul tema Claudio Giumelli scrivendone nel maggio 1982, una capacità di lavorare il marmo quasi in termini di prodigio, una capacità che si esplica, secondando la natura soggettiva del materiale il quale pare testimoniare l'organicità stessa della vita, respirando e liberando un "potenziale di sensi" che contiene entro le sue molecole [...] Ma è un dato di facile constatazione - basta scorrere le numerose presentazioni - che l'opera di Guadagnucci acquisisce credito soprattutto in virtù del prodigio tecnico che esprime, di quella levità o trasparenza o dolcezza o flessuosità impressa nel marmo che è audacia spinta fino all'inverosimile, artificio che scompagina il quadro dei riferimenti tradizionali evocando la magia del mito o di età lontane arcaiche e classiche»⁽⁵⁾.

Tutto questo per riconoscere uno dei nuclei problematici agiti dalla critica e individuare in tal modo il nodo essenziale di un «fare» che è svolto in presa diretta, a tu per tu col marmo che resta materia viva necessaria ovvero viene plasmato superando di slancio ogni vincolo fisico, com'è sia pure in modi tanto differenti sia in Bernini sia in Canova. E quest'ultimo, a ben considerare resta il più prossimo tra tutti non già per le processualità ideative, piuttosto oppositive, sibbene per l'azione diretta sul marmo, purgato, rifinito, trasformato radicalmente in un paradosso: la materia che si supera in virtù di quella tanto voluta ricerca di spaesamento materico, di traduzione di soggetti viventi, carnalmente presenti. Si pensi alla notissima **Paolina Borghese Bonaparte** e alla regale e mitica **Maria Luigia**, le quali sono immagini araldiche e restano pure due ritratti aderenti al vero ma capaci di essere altro. Un accostamento che si legittima grazie a tale bipolarità che connota l'opera autenticamente canoviana nella quale si sovrappongono e compenetrano all'atto finale della rifinitura, lo slancio immediato e l'abbandono fantasmatico e l'evocazione cosciente della storia di un'aulica statuaria col carico dei suoi canoni e dei suoi valori formali perenni.

Venendo alla vicenda artistica dello scultore, per tramite delle sue stesse opere è lecito intentare quel profilo storico-critico che l'assenza d'una documentazione sufficientemente sistematica non consente altrimenti. Affiorano riferimenti puntuali, ora formali ed ora concettuali, che rivelano *per penicilla* e mai *per verba* l'autentica e intensa vita intellettuale del parigino Guadagnucci, poiché l'artista ignora la sua stessa vicenda e mai si racconta, mai ha raccolto e selezionato una documentazione che viceversa, c'è da credere, avrebbe arricchito in misura notevole il profilo artistico-esistenziale della Parigi dei Breton, dei Sartre e Merleau-Ponty, dei Giacometti e dei Magnelli, per venire ai vari Arp e Ernst e ai più recenti svolgimenti: ai Restany, ai

Tingely e Klein, César e quant'altri hanno alimentato l'ultima autentica stagione da regina delle arti visive della capitale francese, fiaccata già dall'enfatica *grandeur* del gollismo che di fatto segna l'avvento di una nuova capitale, New York, dove ai fulgori inquietanti dell'«action painting», nuova radicale scrittura segnica tutta americana, succede la «pop art»⁽⁶⁾. Lo stesso Santini annota come sia difficile raccogliere i *disjecta membra* per ricostruire una biografia attendibile, anche se potranno venire in soccorso i ricordi dell'autore⁽⁷⁾, mancando ogni documentazione che impedisce la ricomposizione degli esordi, mentre l'opera matura è tutta ampiamente documentata. Presenta poi un linguaggio «assestato e consolidato con sicurezza, pur nel rinnovarsi delle scelte tematiche», vieppiù «inscindibili dalla materia in cui s'incarnano» per dirla con Santini stesso. Certo, è vero che lo scultore del marmo «non ha mai avuto il vezzo di piccole sgraziate avanguardiste: resta pur sempre un neoclassico della sperimentazione» e in ciò, viene da aggiungere sottovoce, si ritrova attualissimo nel pieno della stagione «post modern». Certo, «la serie delle piante e dei fiori, è ancora Trini, annullano l'ottusità del marmo statuario che li materializza, rendono trasparente la materia e, in virtù della loro scala ingrandita, operano tra lo spaesamento di un decor surrealista e la letteralità dell'immagine tipica dei simulacri pop. Così la forma geometrica s'intride nell'evocazione di forme organiche fino a scomparirvi», ma senza dubbio quanto viene discusso e sperimentato da artisti a lui contemporanei e sovente più giovani, sincronicamente attivi in Parigi, quanto deriva loro dalla generazione precedente, tutto quello che può dirsi l'anima intellettuale di Parigi costituisce parte dello zoccolo duro del toscano, l'altra essendo l'aria stessa di cava, il cuore petroso delle Apuane.

Viene immediatamente da fare un parallelo per più ragioni suggestivo. In un passato che a tratti può sembrare perfino remoto, un altro scultore italiano si formò alimentandosi sui due fronti, il parigino e il toscano. Il pesciatino Libero Andreotti, amico di Pascoli, che Grubicy condusse e presentò a Parigi prima del 1914, suscitando un interesse immediato, ha vissuto infatti simile dualismo che si manifesta nella sua opera ora distinguendo due separate parabole ed ora viceversa mantenendo una costante intensa ragione formale, la quale ha palesemente ricevuto succhi vitali da entrambe le realtà vissute. Anche se ebbe successo e inevitabili arricchimenti dall'ambito parigino, egualmente che Guadagnucci rifugiatosi ormai nella natia Massa, Andreotti volle rientrare subito ai primi venti di guerra (la Grande Guerra) in Toscana, dove aveva radici più salde, ed altro non ebbe dal 1920 che la cattedra nell'Istituto di Arte Decorativa di Firenze, città a cui si sentiva legatissimo ma che, rinunciando autolesivamente alla frontiera artistica contemporanea, malgrado l'eredità dei Fattori e di pochi altri come Lega, malgrado il costante approdo di artisti d'ogni calibro che andranno ad accendere mitiche dispute al Caffé delle Giubbe Rosse⁽⁸⁾, ovvero la scelta di personalità singolari e ricchissime come l'americano

Gordon Craig di risiedervi⁽⁹⁾, lo ha isolato fino a farlo dimenticare o quasi⁽¹⁰⁾. Va detto, non si cita quest'amaro bilancio che può mutarsi in una riscoperta ed un trionfo postumo per Andreotti, grazie magari proprio all'affermato Guadagnucci che ha udiienza internazionale e riconoscimenti acconci, per spirito polemico od altro che non sia il riconoscimento di una profonda inspiegabile attrazione esercitata dalla terra di Toscana verso i suoi «poeti» sieno artisti o musicisti o scrittori. Perché insistervi? Bisogna andare sulla costa del colle pre-apuano dove è aggrappato, in mezzo alla tipica foltissima macchia mediterranea lo studio dell'artista per averne idea precisa: lì abbandono all'empito lirico d'un mondo osservato con l'ottimismo matissiano, contemplazione serena e pacata e costruito motivato si fondono, sviluppano forme che insorgono dall'impatto con la materia e un severo dominio d'ogni atto che imbriglia l'immaginazione, tutto riceve la sua giusta luce. Umberto Baldini ha scritto che nelle opere si ha «una continua modulazione misteriosa che sa di luce e di colore», una modulazione «di ritmi, aggiunge Santini, di stacchi e di contrappunti, di trapassi, di consonanze, di echi, svolta con elettissima sensibilità»⁽¹¹⁾. Del resto quel «message moral, un message d'amour adressé à l'homme à travers le temps» che stando allo scultore è l'anima stessa del suo lavoro, messaggio di «pure spiritualité», si fortifica nel riscontro ambientale e storico ed è vero che attinge «au sens du sacré auquel - confesserà lo stesso Guadagnucci a Marie-Claude Morette confermando ampiamente il sin qui detto - je suis profondément sensible» evocante o meglio mosso da «cet émouvant gisant que vous veniez de voir à Lucques et qui exprime toute la spiritualité de Jacopo della Quercia»⁽¹²⁾. E neppure sfugge da questo ambito l'affiorare in sculture come *Eknaton* si direbbe davvero d'un primitivismo tanto radicale quanto «apparente», ovvero in certe scaglie eguali di foglie su cui con la matita pneumatica l'artista ha realizzato incontri amorosi d'un erotismo arcadico per lo più ritornanti non soltanto a Canova e, per i soggetti, a certo Rodin e a quanto accadeva nel suo atelier, sibbene - a conferma delle ragioni della storia di specifiche radici storiche - allo scontro tra Luca della Robbia e Donatello, due innovatori, due giganti del rilievo alto, basso, stiacciato..., confluito infine nel rivoluzionario esordio fiorentino del Buonarroti. In Guadagnucci, infatti, il peso di siffatte memorie non è condizionante. Al contrario egli ne riceve un'inesauribile spinta. Forse perché la sua formazione tutta di bottega, o meglio di cava, senza scuole o altri lacci, gli consente un rapporto personale e vivo con questo e quel plausibile consentaneo cercato, studiato senza soggezione con occhi tesi a rubare il mestiere come si dice. Guadagnucci inoltre non crede alla modernità. Coerentemente la sua scultura (tutta svolta per via di torre o levare) rivela selezionate referenze, sistematicamente filtrate e fatte parte d'un universo soggettivo. Ora, a proposito di sostrati si deve pensare indubbiamente a Giacometti, alla Richier e a Moore per il rovesciamento dello spazio, così come con maggior distanza all'ancora mal noto Gabo, al pressoché incompreso Pevsner. A volte sembra guardare

al migliore Epstein ma con ulteriore prudenza. Non disdegna reiterati confronti con l'ambito surrealista, Arp in particolare e di nuovo Giacometti. Sopra tutti però vedrei emergere un'altra diade: due artisti frequentati da Guadagnucci e con i quali ha avuto ora simpatia ed ora repulsa, cioè a dire Giorgio de Chirico e Max Ernst.

Va spiegato. Questa scultura essenzialmente in marmo statuario non è né astratta né figurativa, non esibisce facili riflessi d'un antropomorfismo solleticante. Vi sono, naturalmente, serie o casi limite: «La bella serie delle meteore, che rimandano alla naturalità delle pietre di quarzo - giusta l'osservazione di Trini- si immedesima nella struttura dei cristalli come la scultura mai era riuscita a fare pur tentandolo mille volte». Ci sono i rilievi «erotici» che dilatano l'inferenza figurativa dei «fiori»: «Jean Clair, che li ha visti e commentati- appunta Santini- scrive che gli piacerebbe chiamarli "lithophanies d'Eros" e che «l'art du sculpteur consiste... à ne pas troubler le repos de ces lits, à nous dévoiler l'intimité de ces couches sans en profaner les gestes» (...ma si tratta di opere) liberate da ogni credito al tema, o in altri termini purificate nella coerente unità di linguaggio. La ricchezza dell'immaginazione si traduce in fluidità del comporre per consonanze, per echi e contrasti, trovando nel corpo umano una infinità di risorse»⁽¹³⁾. Egualmente che in *L'Eclair* o *Libellule*, ovvero *Fuga*, *Sortilegio I*, ma anche *Femminilità* del 1973/92, *Colomba* 1976, *Volo all'alba* dell'80, che le varianti floreali, basti ricordare *Rosa* 1980 *Fiori* 1977, dunque, s'impone in tutta la produzione scultorea di Guadagnucci un andamento strofico che palesa le ricercate armonie dei piani, moltiplicati e mossi, le interne simmetrie dei volumi, le ascensioni ora pausate ed ora irrefrenabili che catturano lo spazio circondante, le insistite fluidità che rendono ogni pezzo ad un tempo monumentale e possente e tuttavia fragile, eludendo qualsiasi pericolo di retorica o d'altre infauste contaminazioni per imporre un dialogo aperto, diretto, con la luce solare. Scultura solare perciò la si definirebbe.

D'altro canto, una delle prime opere in mostra lo attesta irrecusabilmente. Si tratta di quel monolite scolpito con la subbia e ritmando i colpi, che dà avvio, nel 1970, ad una vera e propria avventura formale. Ciò gli viene ispirato, mi racconta lo stesso artista, da talune letture che rinfrescavano in lui ricordo e ammirazione per certa scultura, per tutta l'arte egizia, segnatamente riferibile al faraone che volle edificare quella «città del sole» poi oggetto dell'utopia che verosimilmente emigra nella Grecia classica, si ritrova persino in ambito filosofico (si pensi a Platone) e da lì approda a Roma e vi resiste fino al rinnovamento tra utopico e reale intentato da Costantino II, con Costantinopoli, per raggiungere ulteriori latitudini come, per dare un solo riferimento, la filosofia di Campanella. A conferma palmare di questo sul dorso o retro della scultura che ha singolarmente un davanti e una parte tergale appare un sole. A cominciare dalle volumetrie di evidente radice geometrica e forse anche non prive, sotto sotto, di echi lontani provenienti da taluni svolgimenti suprematistici

ma rimpolpate da più libere forme in parte arpiane d'irrecusabile originalità, esibite dalle splendide «meteore», per venire a dilatarsi in certi gruppi omogenei di «scaglie» che mostrano, quasi fossero ritrovamenti fossili, entro la vena della pietra figure evocanti lo stacciato donatelliano, arricchito di spunti canoviani e intriso di fluidità rodiniana - a conti fatti può apparire più prossima la plastica di Camille Claudel - ecco che, finendo con la sorprendente sequela delle efflorescenze, dei «fiori» di marmo che recuperano ogni altro plausibile sostrato ed aprono varchi inattesi (come dirò si richiama nientemeno che Monet!), ecco l'affermazione perentoria di un confronto sfidante e pungentissimo con Ernst. Intendiamoci, è un confronto particolare, rivolto essenzialmente allo Ernst delle «foreste» qui tradotte nel marmo. Così come ad essere implicato in seconda istanza è quello più misterioso e trasgressivo che rilascia indifferentemente figurazioni paradossali e ludi geometrici improbabili, quello dei possibili giochi ricavati da prelievi azzardati ora dall'ambito biologico ora da quello astrofisico, andando dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo senza denunciare apparente trauma. E' un fatto che Guadagnucci intenti eguali traslati dimensionali dando vita alla sua galassia di marmi che sa autenticamente sorprendere.

Debbo confessare che nei confronti della sua opera avevo una difficoltà: accettare la serie estesissima dei «fiori» che ritenevo il lato ottuso della sua produzione scultorea. Credo di aver afferrato ora il loro significato, giacché attraverso l'inatteso scontro ernstiano suppongo che in questi elaborati si confermi un singolare (e inedito) varco aperto da Guadagnucci verso una nuova visione delle forme e della materia indissolubilmente legate. Egli, creando tali e tante forme uniche, in ogni senso, attraversa le fibre stesse della natura, ogni apparenza della realtà. Ciò lo riscatta da qualsiasi residuo di passate dispute tra astrattismo moderno e millenario, tra realismo e naturalismo, e via enumerando. Recuperato anche questo versante del «fare» di Gigi Guadagnucci, un versante difficile da accogliere e capire fino in fondo, mi pare lecito abbandonarmi alla corrente delle differenziate, incalzanti visioni che muovono molteplici e perfino contrastanti emozioni prorotte dalla vitalità d'ogni pezzo e dall'insieme di tutte le opere vivificate dalla luce solare che le rende trasparenti, luminose, ora leggere come fossero grandi fogli di carta sospesi nell'aria ora masse incumbenti e opache. Ho dovuto prima liberarmi da taluni pregiudizi e su tutti da quello che dirò il peso del «mestiere», della tradizione ancor viva (per fortuna) a Carrara che costringe gli artisti a dimostrare più che il mestiere il virtuosismo fine a se stesso, rischio corso da vicino anche da Henri Moore, a ben vedere, proprio quando è sbarcato in Versilia ed è stato catturato-abbagliato dal fascino bianco del marmo. Senza dubbio Guadagnucci è un virtuoso del marmo, più d'ogni altro, ma qui sta il gioco. Egli non cede mai al compiacimento e all'autocontemplazione suscitata dall'inganno virtuosistico poiché se, con ogni mezzo, dalla turbina pneumatica ad

ogni ruota, dagli scalpelli alle seghe, costringe il marmo a piegarsi alla forma elaborata direttamente sul pezzo oltre ogni precedente immaginazione fino a raggiungere il limite della resistenza estrema d'esso, non di meno nulla concede all'esaltazione di questo. Piuttosto ribalta i valori, i termini di quell'atto virtuosistico che pure gli sovviene con tanta sfacciata facilità. E di fatto, coi suoi inauditi «fiori» sembra voler recuperare il mondo creato da Claude Monet a Ginervy, concluso dall'apoteosi delle immortali ninfee, a tutt'oggi e malgrado i «bruciacimenti» della grande stagione Informale, problema aperto. Con Monet sono affiorati altri nomi d'artisti prima neppure pensati. Resta fermo un punto: l'autenticità coerente, anzi connessa e motivata di queste differenti filature che circoscrivono la più parte dei linguaggi formali esperiti fino a quell'azzeramento radicale di cui fenomenologie di diffusione internazionale come la «minimal art» sono il più diretto risultato. Guadagnucci non aderisce all'azzeramento, incarna un'ultima classicità.

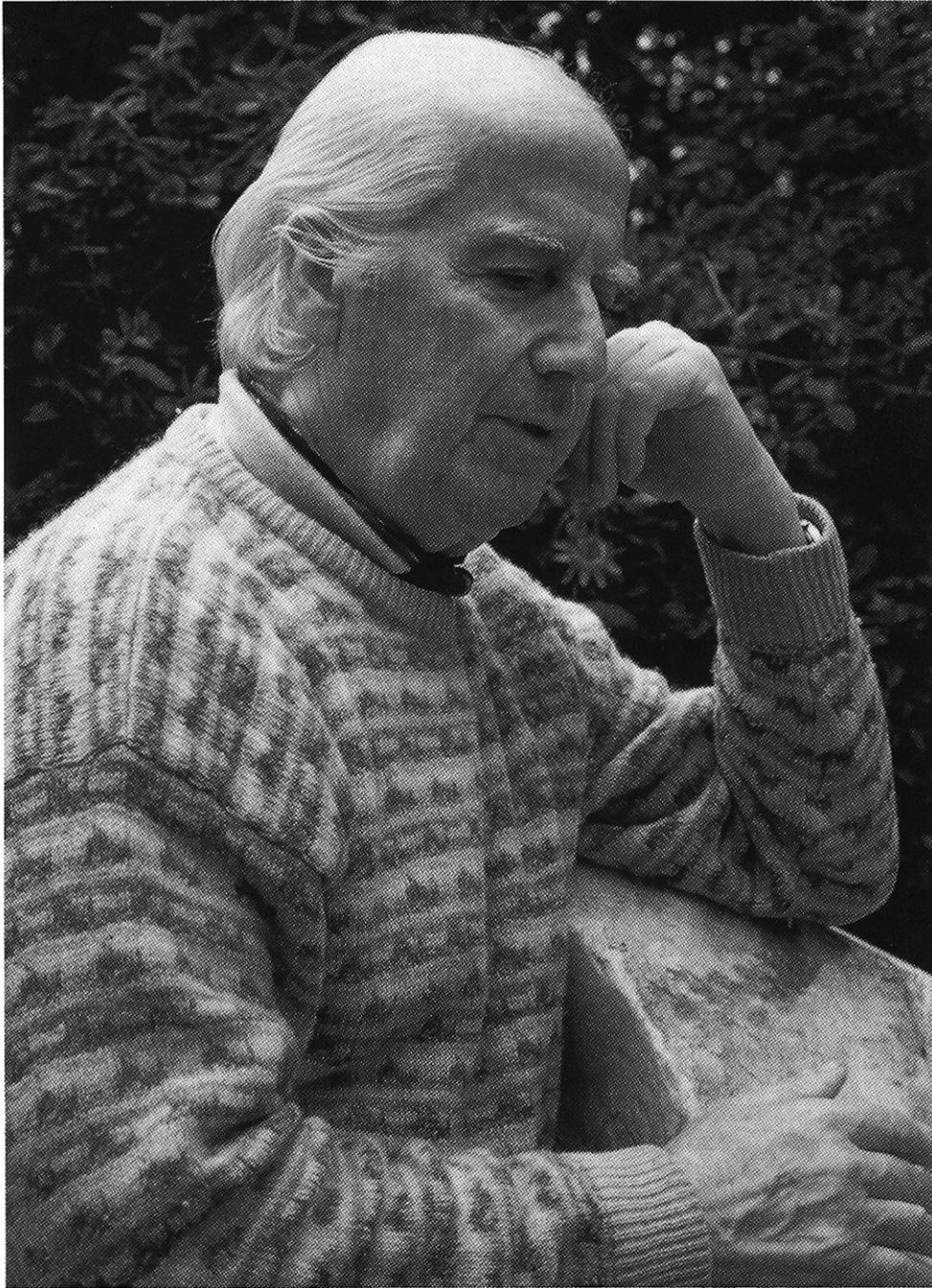
E' in quest'atto, in lui tanto puro e naturale, che torna a incarnare la più accesa attualità o meglio l'avanguardia che prefigura l'inafferrabile domani. Quest'azzardo segna lo scontro senza tremori, travestimenti, imprestiti o contaminazioni, ma invece tutto raccolto in sé, nel proprio linguaggio formale unico e irripetibile. L'azzardo che Guadagnucci realizza confrontandosi con il mondo circondante e la sua storia, impone - come si evince tornando a misurare con lo sguardo le singole opere - un evento raro, la compenetrazione della più ardua contemporaneità con i valori perenni che hanno alimentato la storia dell'umanità.

Rolando Bellini

- 1) **P. Courthion**, *Guadagnucci Sculpteur de la transparence*, in *Guadagnucci Sculptures en marbre*, catalogo della mostra, Galerie Regards, Paris, 1977.
- 2) **T. Trini**, *Linfa di marmo*, in *Guadagnucci*, catalogo della mostra, Galleria Arte Borgogna, Milano, s.d.
- 3) **I. Calvino**, *Lezioni americane*, Einaudi, Torino, 1989.
- 4) **P.C. Santini**, *L'attività l'opera e la figura di Gigi Guadagnucci*, in *Duefogli*, Bayer Finanziaria S.p.A., Milano, 1985; cfr. inoltre Id., *Gigi Guadagnucci*, in *Arte nella Fortezza. Guadagnucci Mattioli Negri*, catalogo della mostra, Fortezza di Sarzanello, Sarzana, 1985; Id., *Sculture nel Parco della Versiliana. Carmassi Castagna Guadagnucci*, catalogo della mostra, Parco della Versiliana, Marina di Pietrasanta, 1986; Id. *Gigi Guadagnucci*, in *Aspetti della scultura contemporanea 1900-1989*, Grafis Edizioni, Bologna, 1989, pp.72-73; P.C. Santini, *Sublimazione dell'Eros*, in «La Gazzetta delle Arti», a. XXII 1990, n.3, aprile, pp.14-15; Id., *Guadagnucci*, Grafis Edizioni, Bologna, 1990; Id., *Gigi Guadagnucci*, catalogo della mostra, Chiostrò di S.Agostino-Centro Culturale «Luigi Russo»,

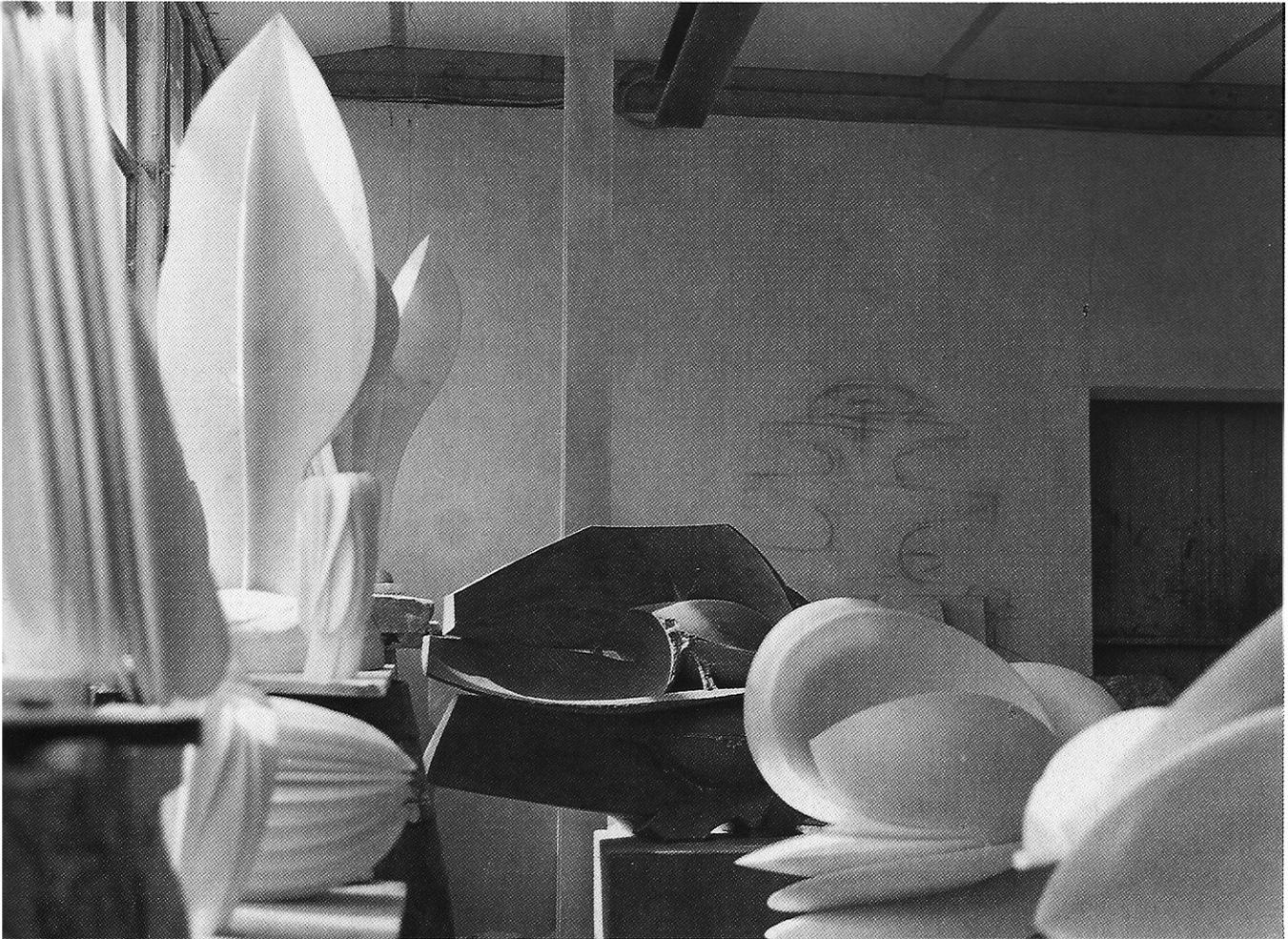
Pietrasanta, 1991.

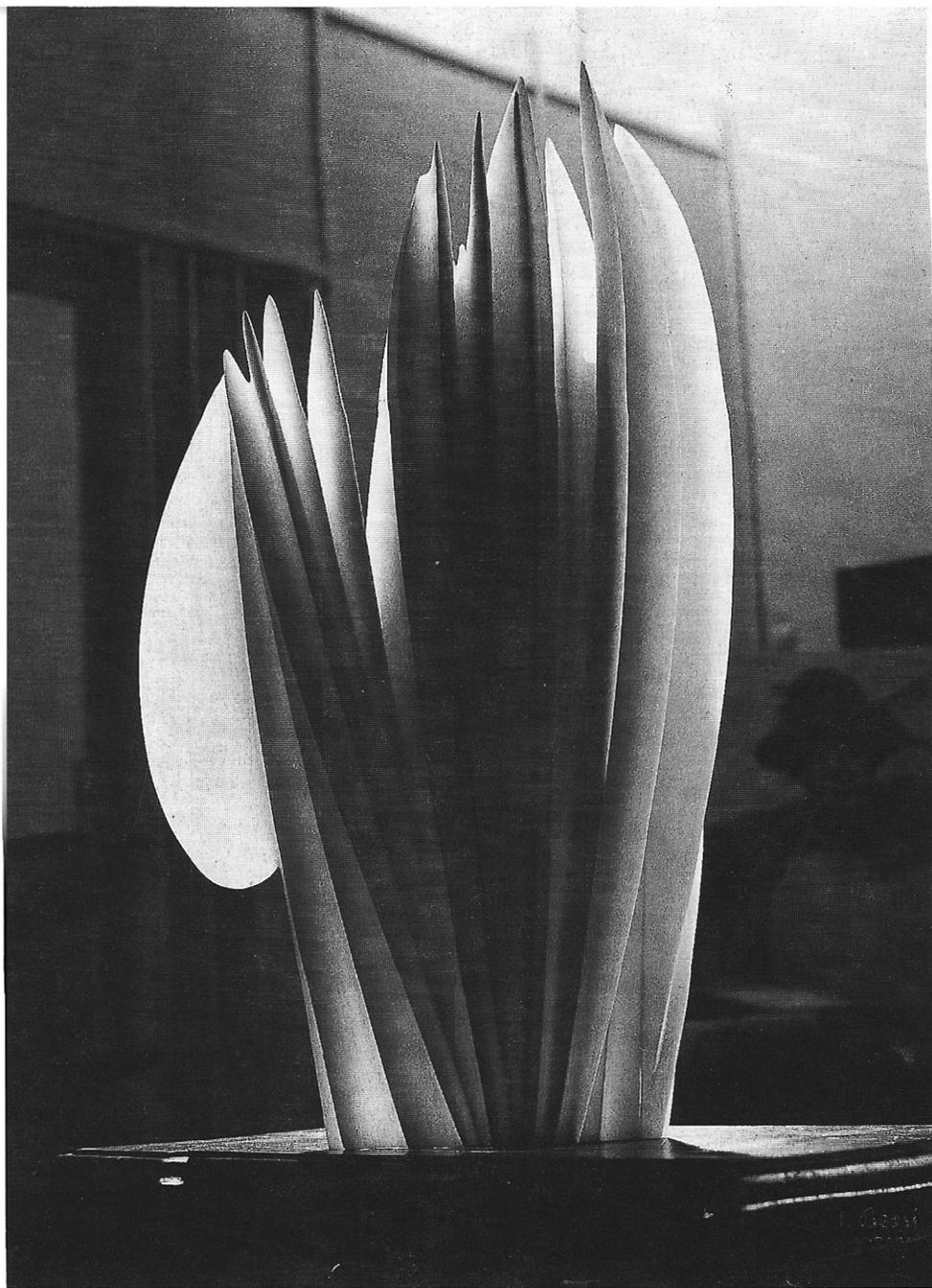
- 5) **C. Giumelli**, *Guadagnucci*, catalogo della mostra, Pontremoli, Convento della Nunziata, 1982.
- 6) *Arte americana 1930-1970*, a cura di A. Codognato, catalogo della mostra, Milano, Fabbri Editori, 1992.
- 7) cfr. questo catalogo, p.14
- 8) **Ardengo Soffici**, catalogo della mostra, Centro Di, Firenze, 1975; *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del novecento*, atti del convegno, Villa Medicea, Poggio a Caiano, 1975; *Futurismo a Firenze*, catalogo della mostra, Sansoni, Firenze, 1984; *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e cultura tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra, Artificio, Firenze, 1990.
- 9) **F. Poli**, *La Metafisica*, Laterza, Bari, 1989.
- 10) *Mostra di Libero Andreotti*, a cura di R. Monti, catalogo della mostra, Villa Sismondi, Valchiusa, 1976.
- 11) **P.C. Santini**, *Guadagnucci* cit.
- 12) **M.C. Morette**, *Guadagnucci l'amoureux du marbre*, in *Guadagnucci Sculptures en marbre* cit.
- 13) **P.C. Santini**, *Sublimazione dell'Eros* cit.



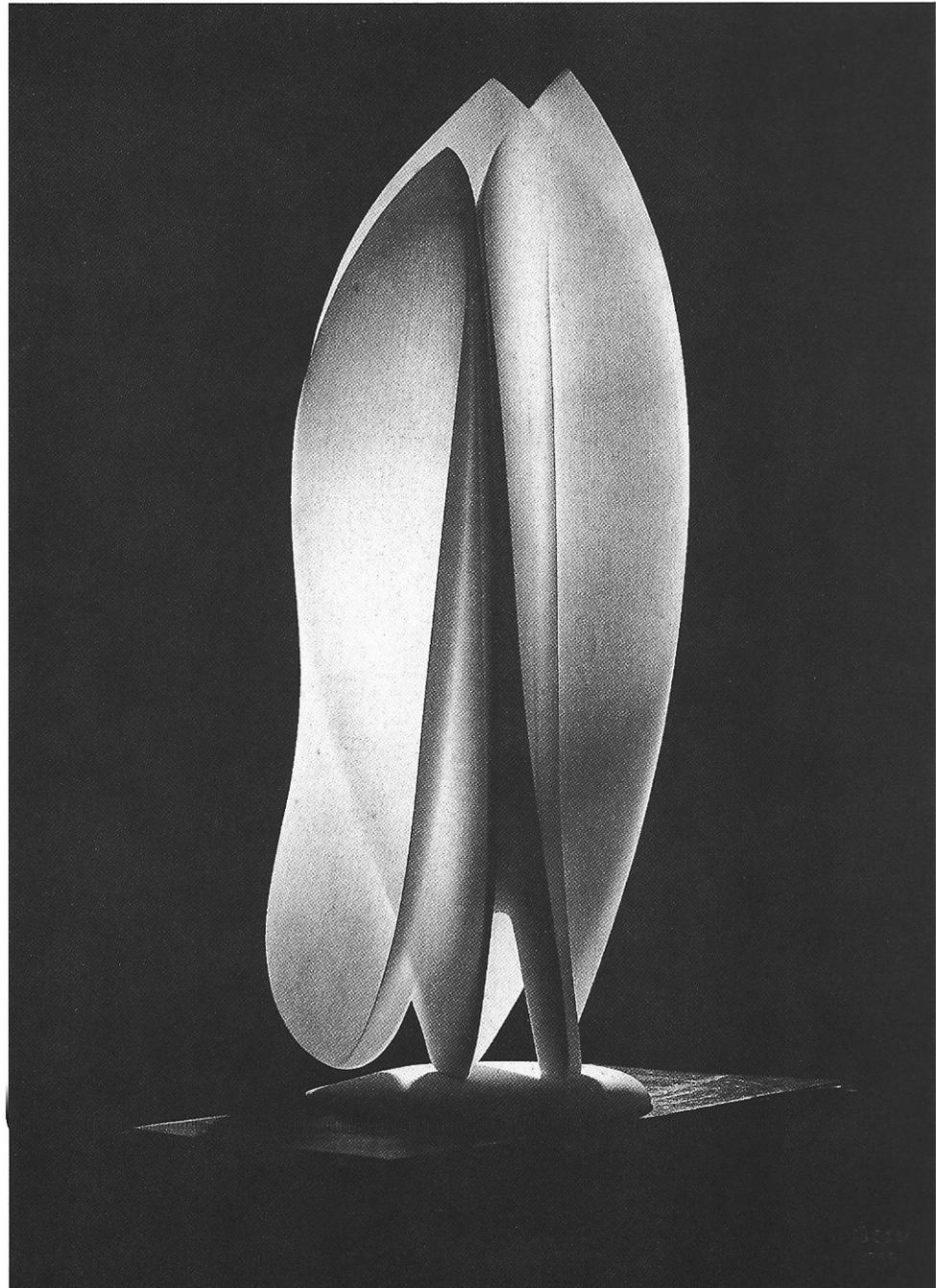
Gigi Guadagnucci

Studio dello scultore





"Sortilege", 1973
marmo statuario di Carrara
h. 60 cm. (foto Bessi)



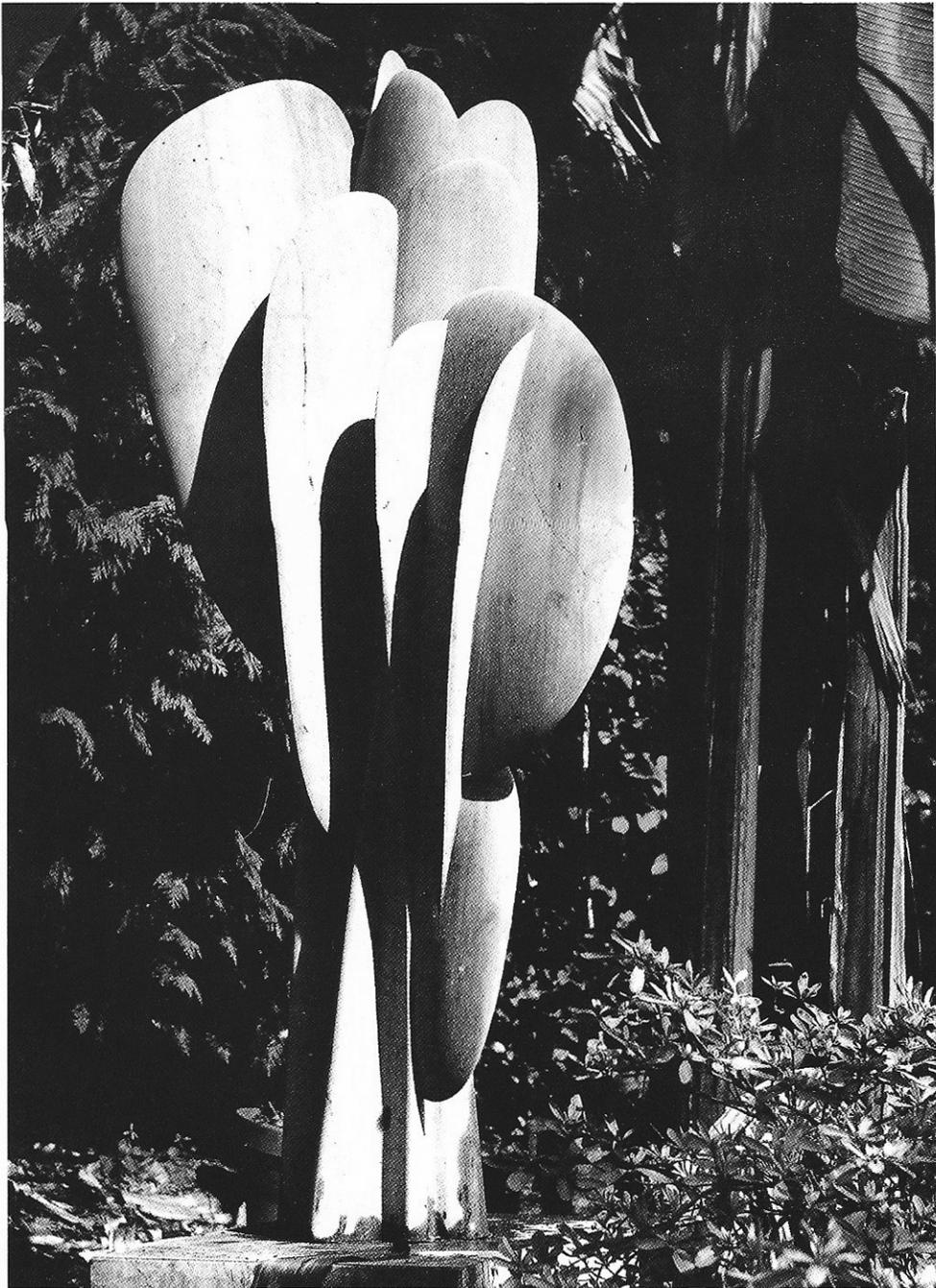
"Dialogo di tre foglie", 1975
marmo statuario di Carrara
(collez. privata, Parigi)
h. 70 cm. (foto Bessi)

"Fleurs", 1976
marmo statuario di Carrara
(collez. privata, Las Vegas)
120x60x50 cm.



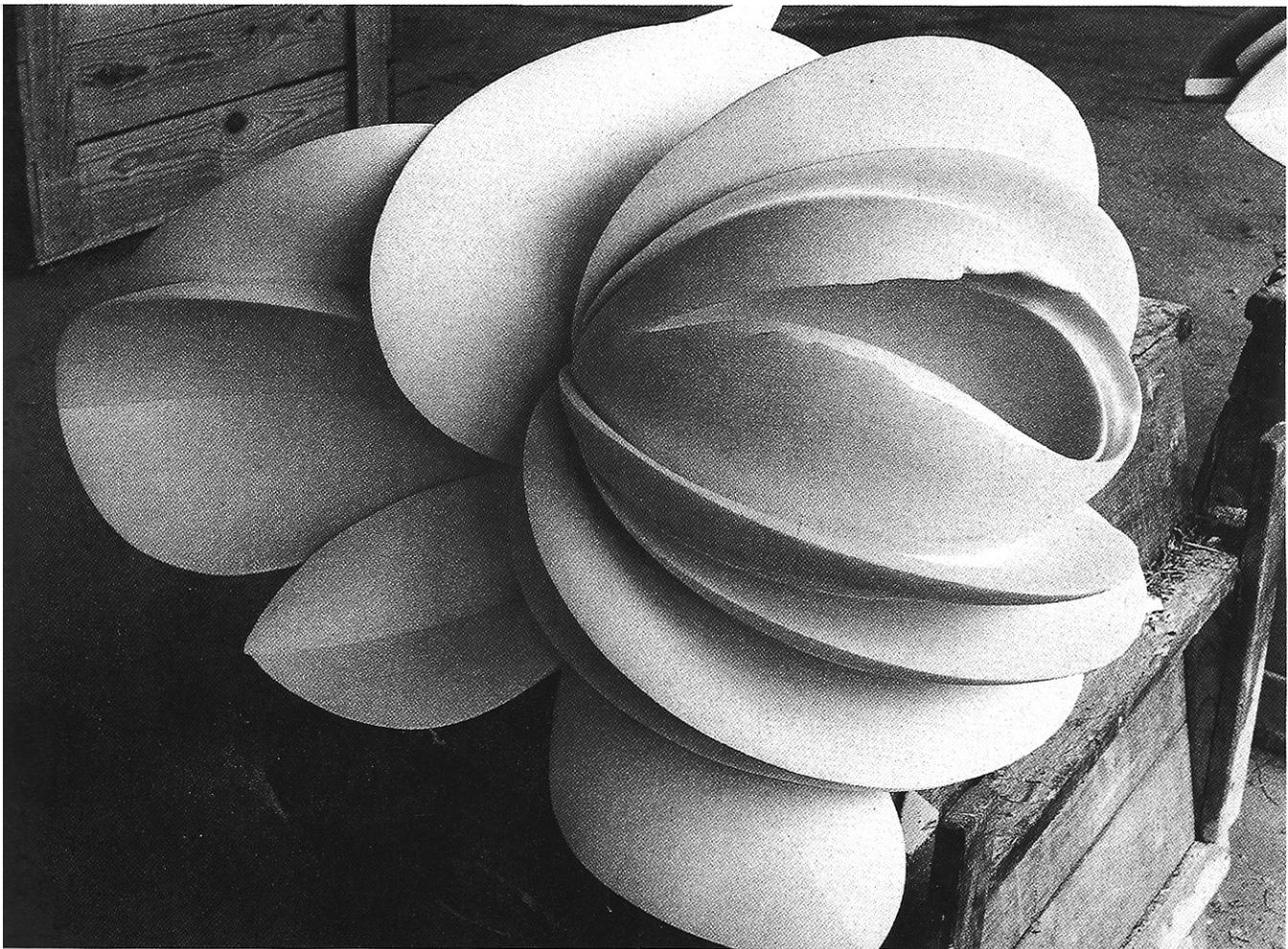


"Femme-fleur", 1976
marmo statuario di Carrara
(Sporting Club, Montecarlo)
200x50x75 cm. (foto Bessi)



"Pietra di Savoia", 1978
(museo San Michele)
h. 160 cm.

"Rosa", 1980
65x50x100 cm.





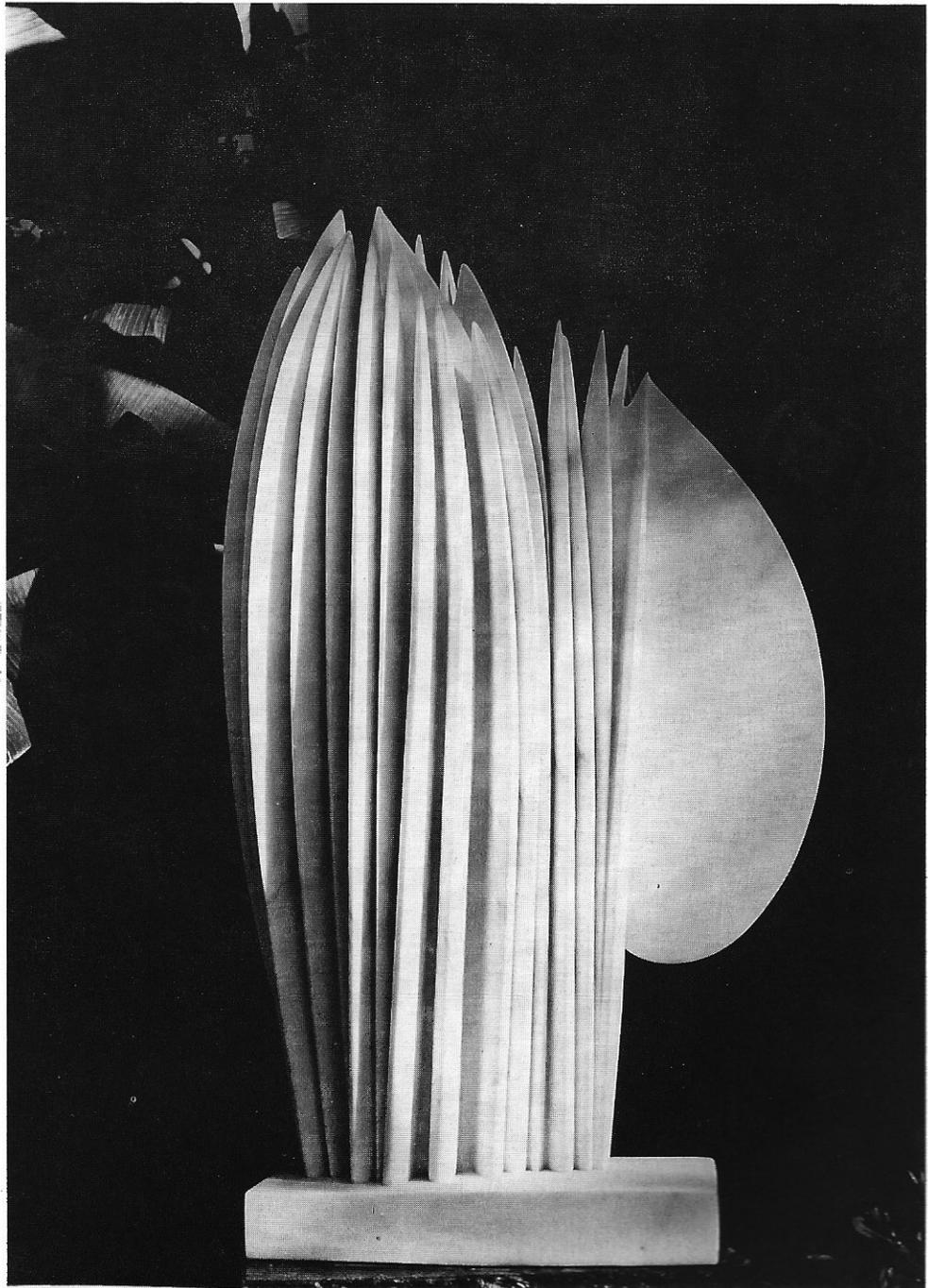
"Colomba", 1980
marmo statuario di Carrara
(collez. privata, Milano)
h. 50 cm. (foto Saba)

"Fiori in tondo", 1981
marmo statuario di Carrara
60x50x40 cm.





"Aux cyclades", 1982
marmo statuario di Carrara
h. 80 cm.

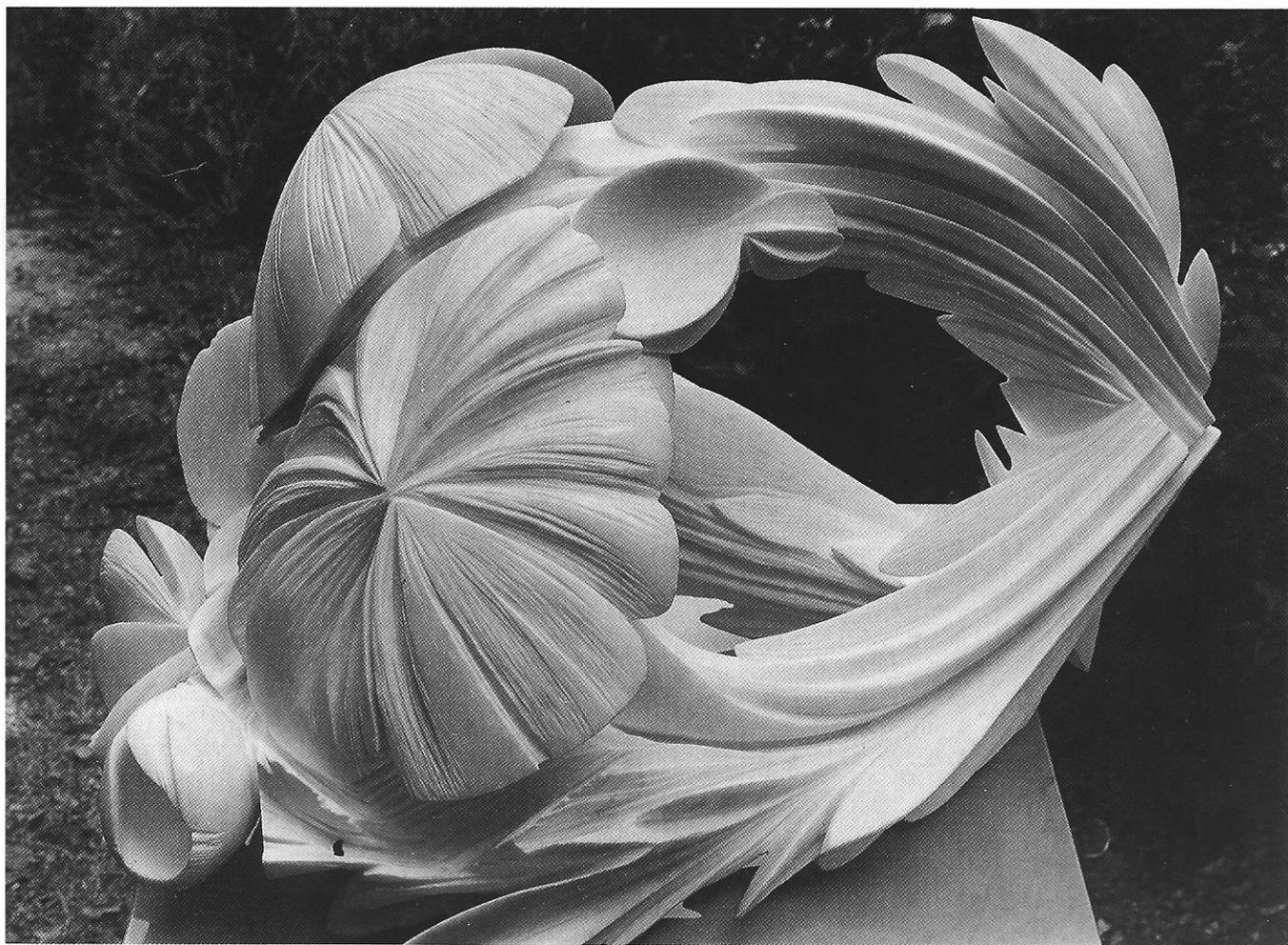


"Sortilege", 1983
marmo
h.140 cm.



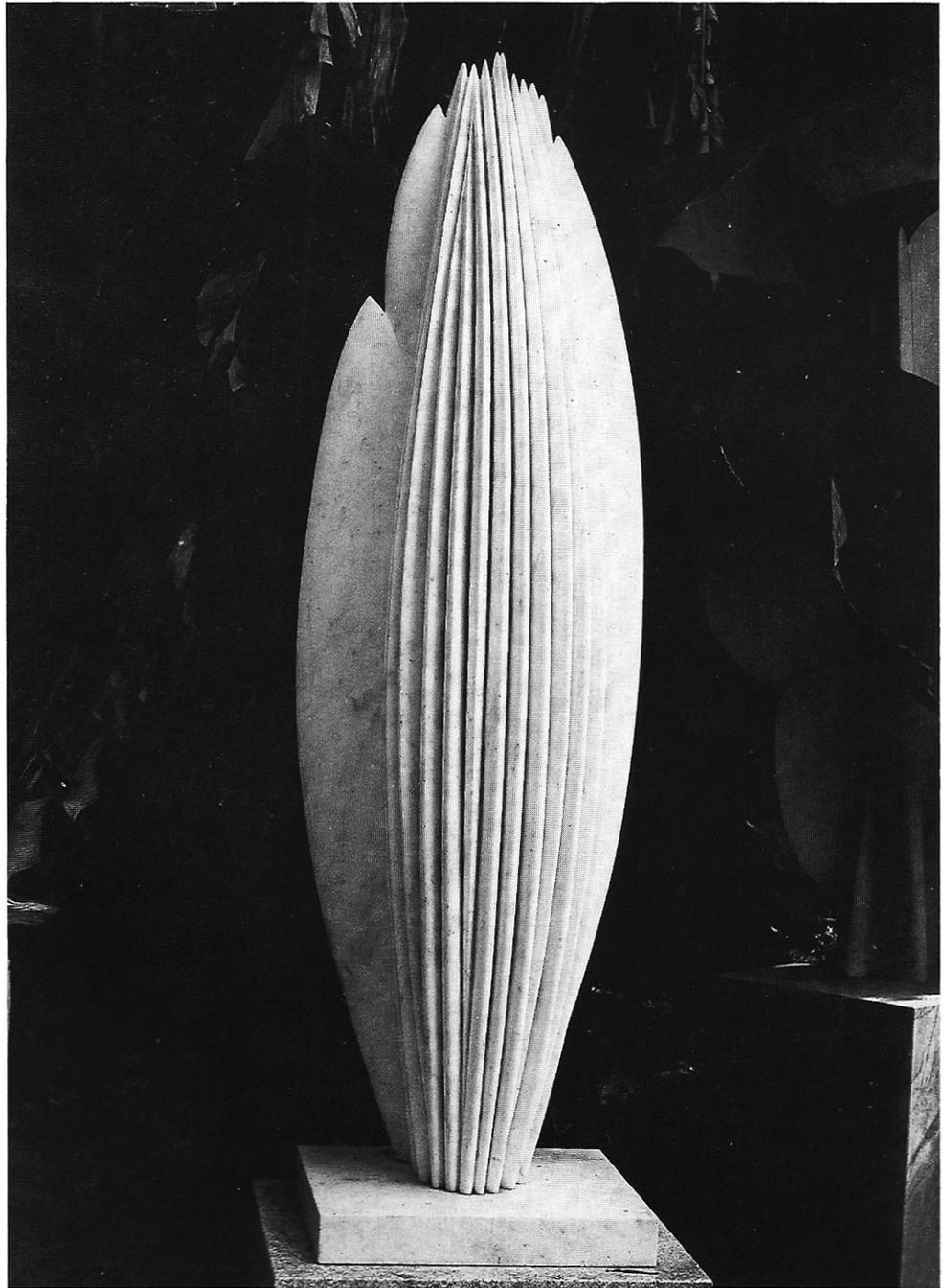
"Germoglio", 1985
marmo
h. 160 cm.

"Fiori in tondo", 1986
marmo
50x45x60 cm.



"Fiore III", 1986
marmo
60x80x50 cm.





"Fuga", 1987
marmo
h. 220 cm.



"Fiori" 1988
marmo di Carrara
(Comune di Massa)
300x110x80 cm.

"Pensée", 1988
marmo statuario di Carrara
(collez. privata, New York)
60x120x50 cm.





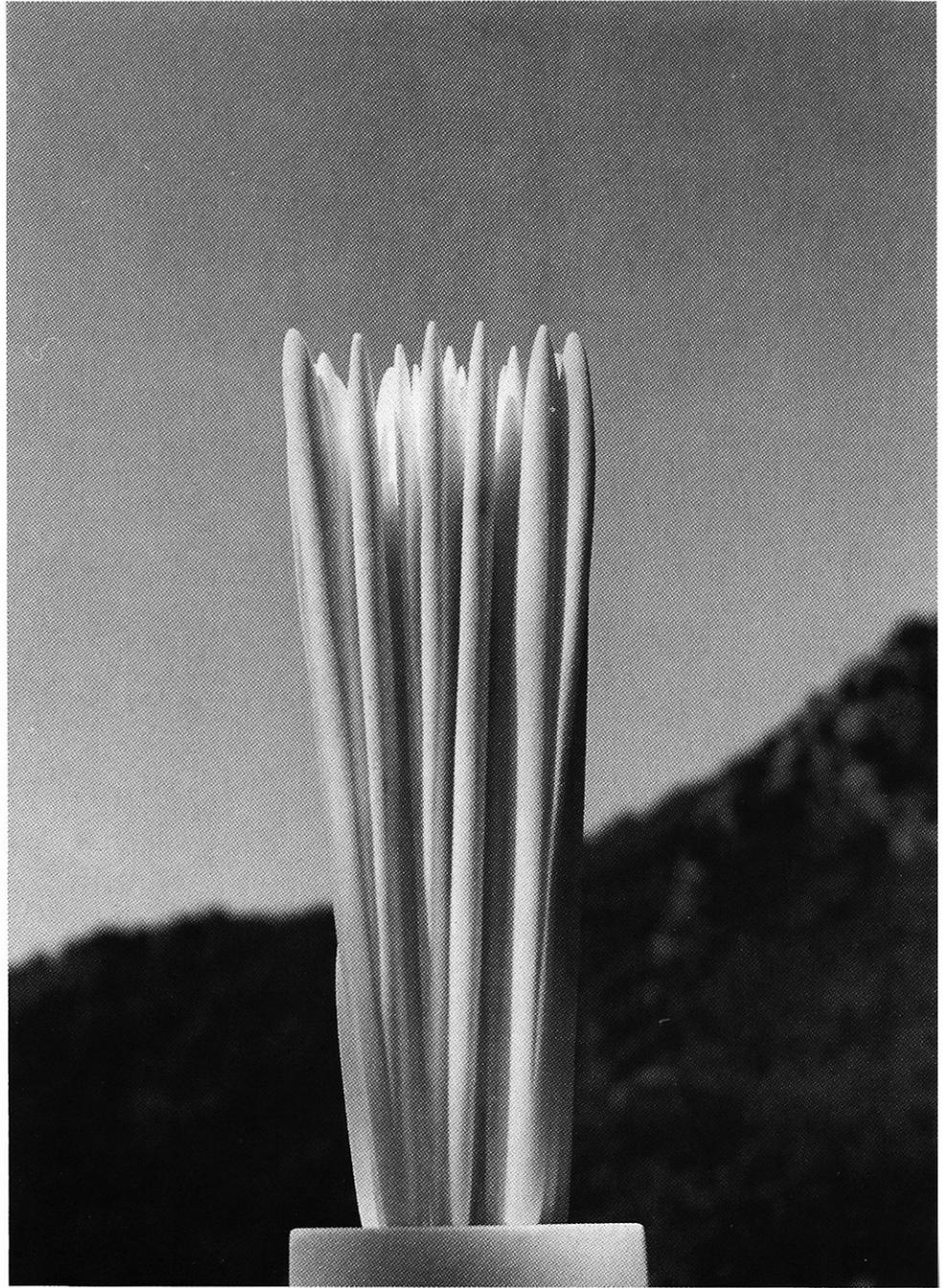
Marmo statuario di Carrara, 1988
(palazzo del Comune di Massa)
h. 300 cm.

"*Pensées 2*", 1989
marmo statuario di Carrara
63x125x50 cm.

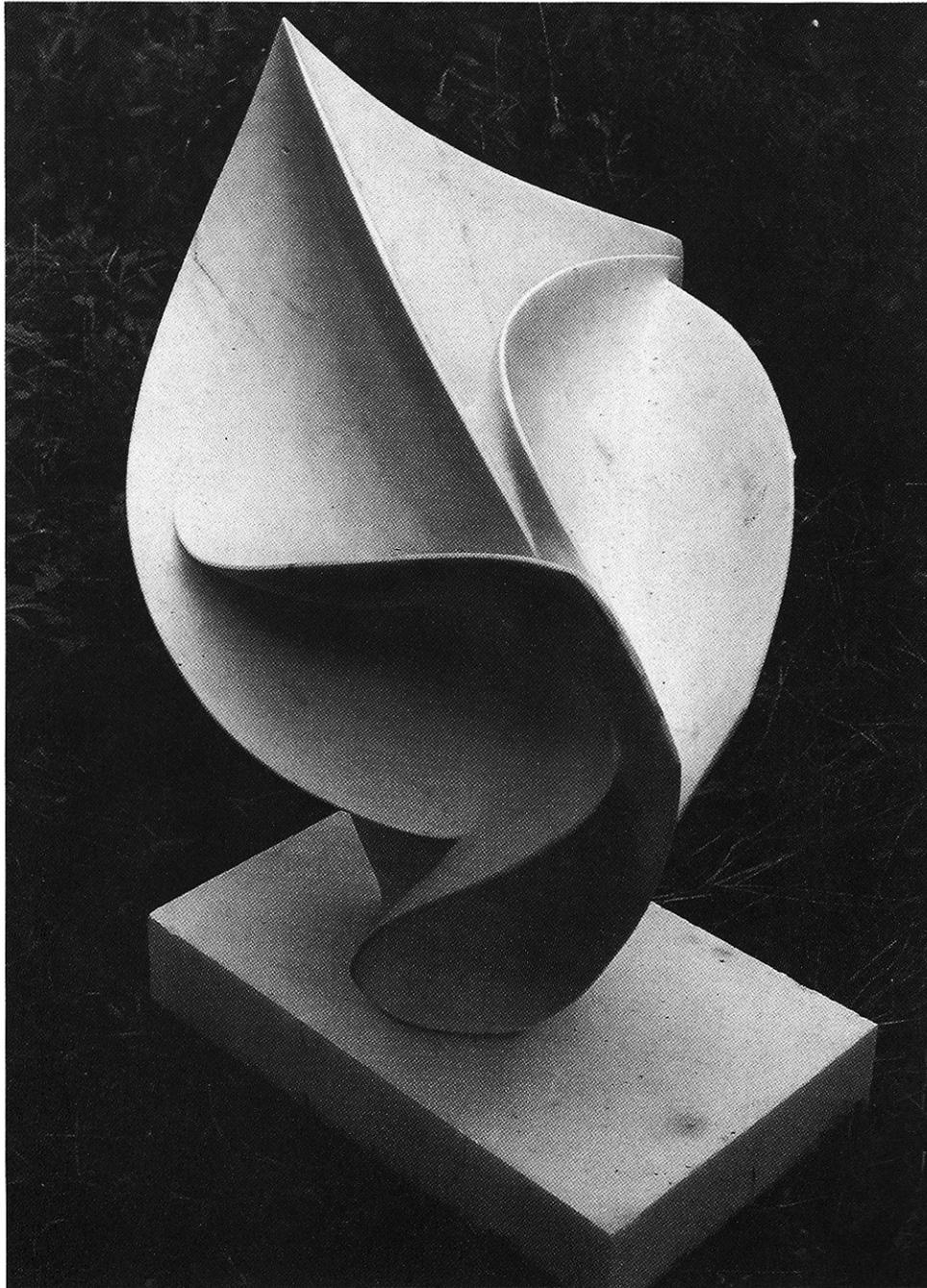


"Piccola rosa", 1989
marmo
20x25x18 cm.

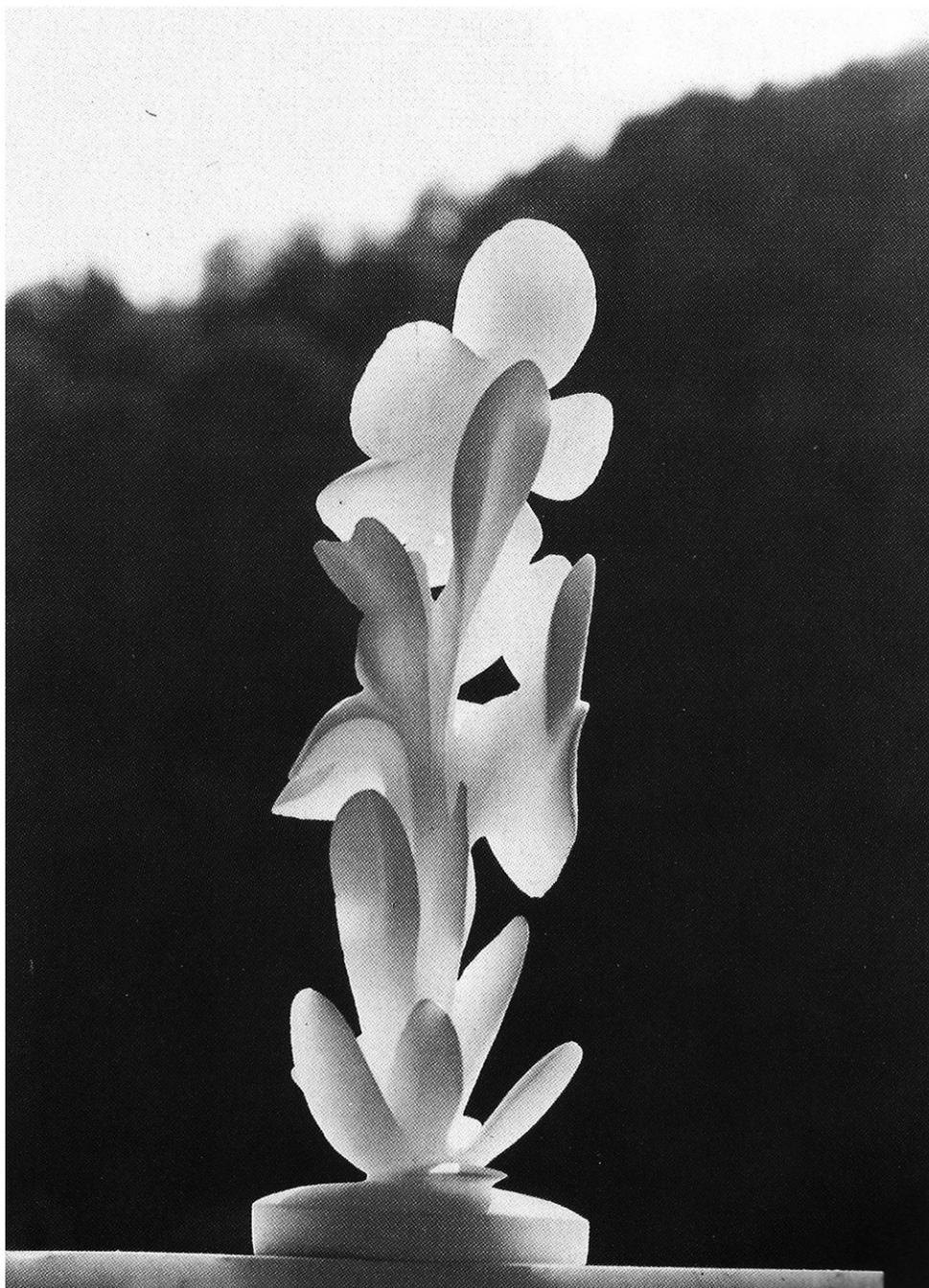




"Torre", 1990
marmo
h. 50 cm.



"Ritmi lamellari", 1990
70x80x55 cm. (foto Saba)



"Pensées", 1991
marmo statuario di Carrara
h. 50 cm.

"Fiori", 1992
marmo
largh. 100 cm.

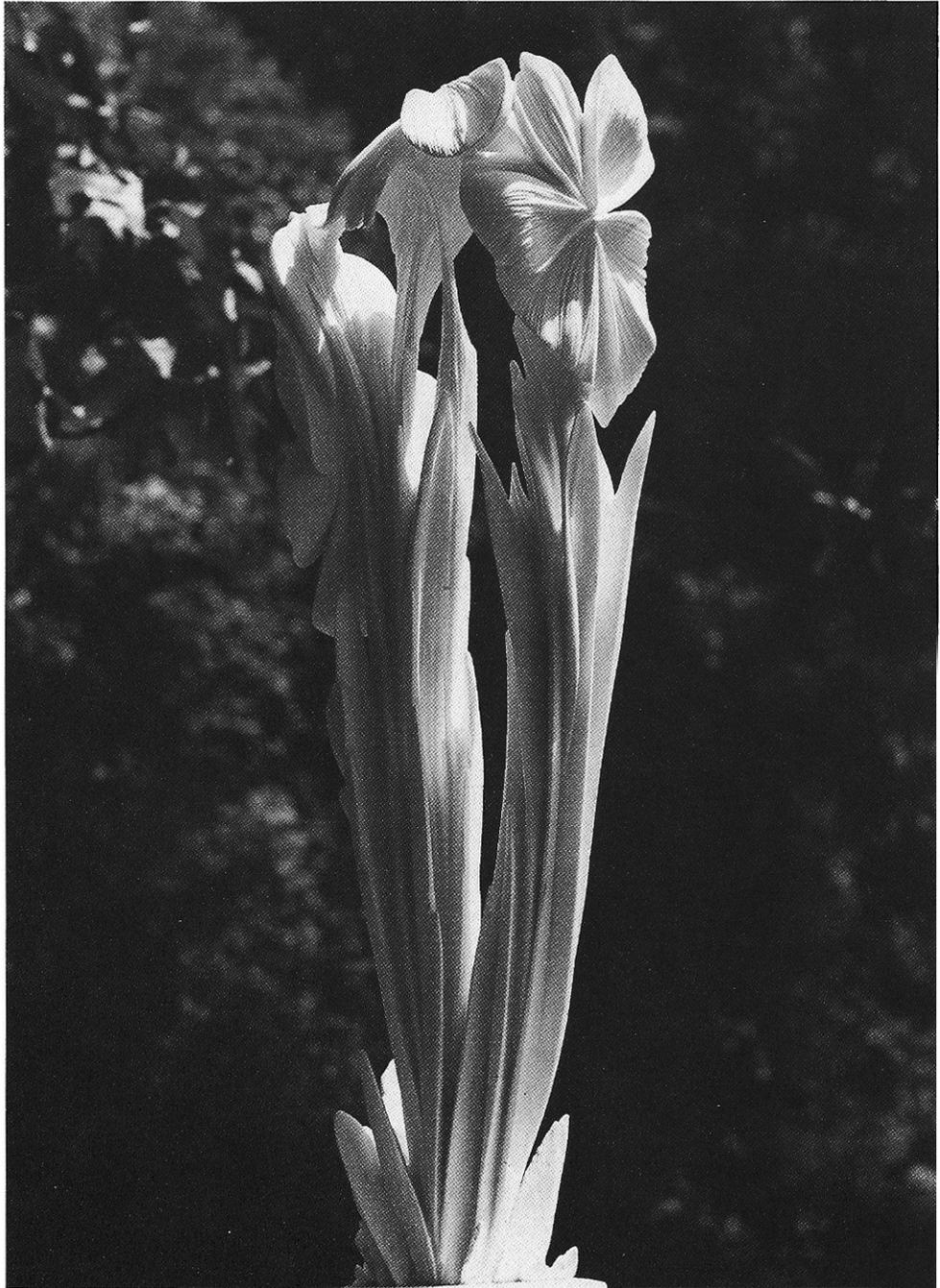




"Triangolo in fiore", 1992
marmo
h. 130 cm.



"Losanges", 1992
marmo
h. 160 cm.



Marmo, h. 90 cm.

"Passaggio di meteora"
marmo staruario di Carrara
lungh. 200 cm.

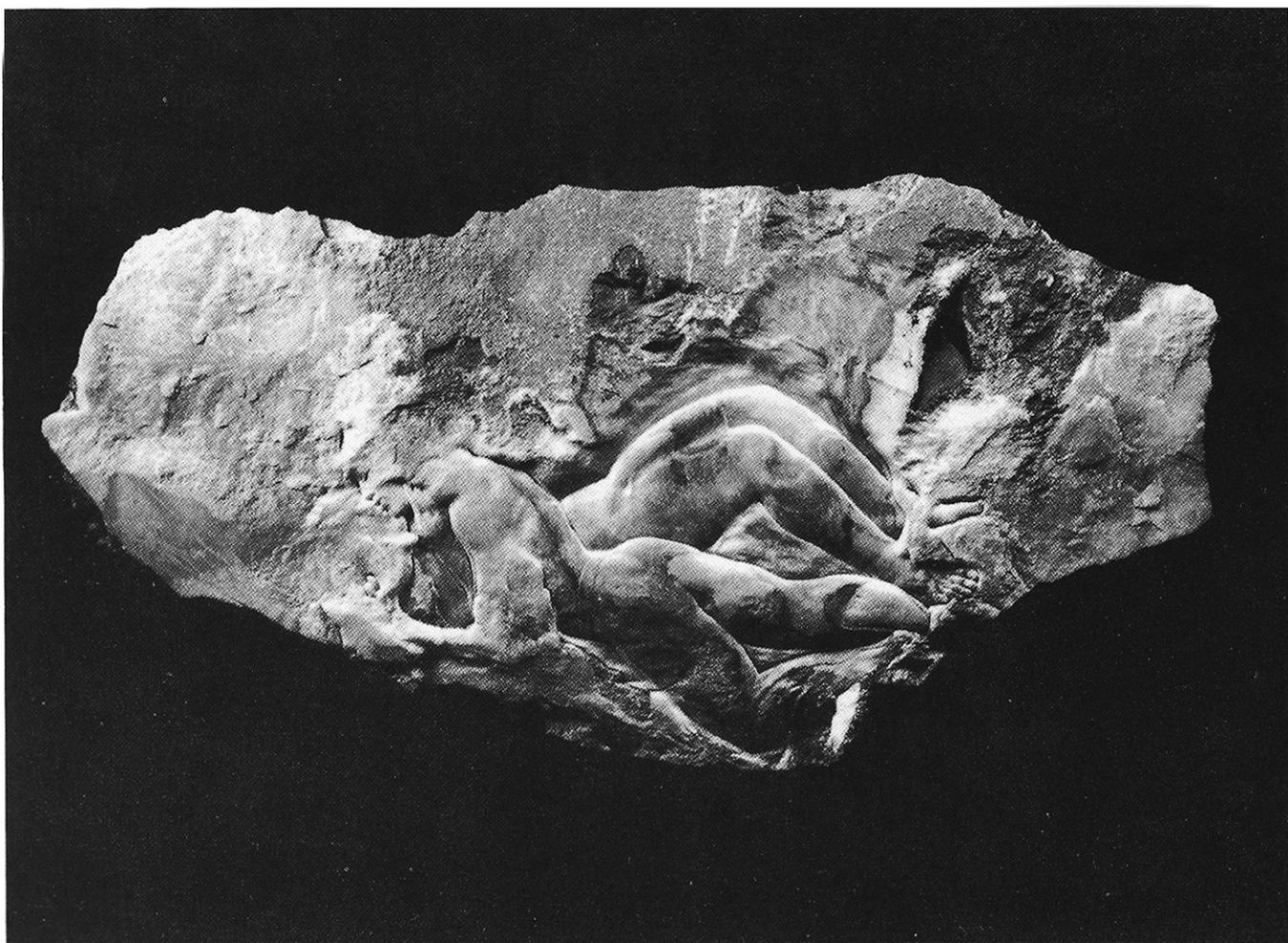




"Eknoton",
210x30x80 cm.















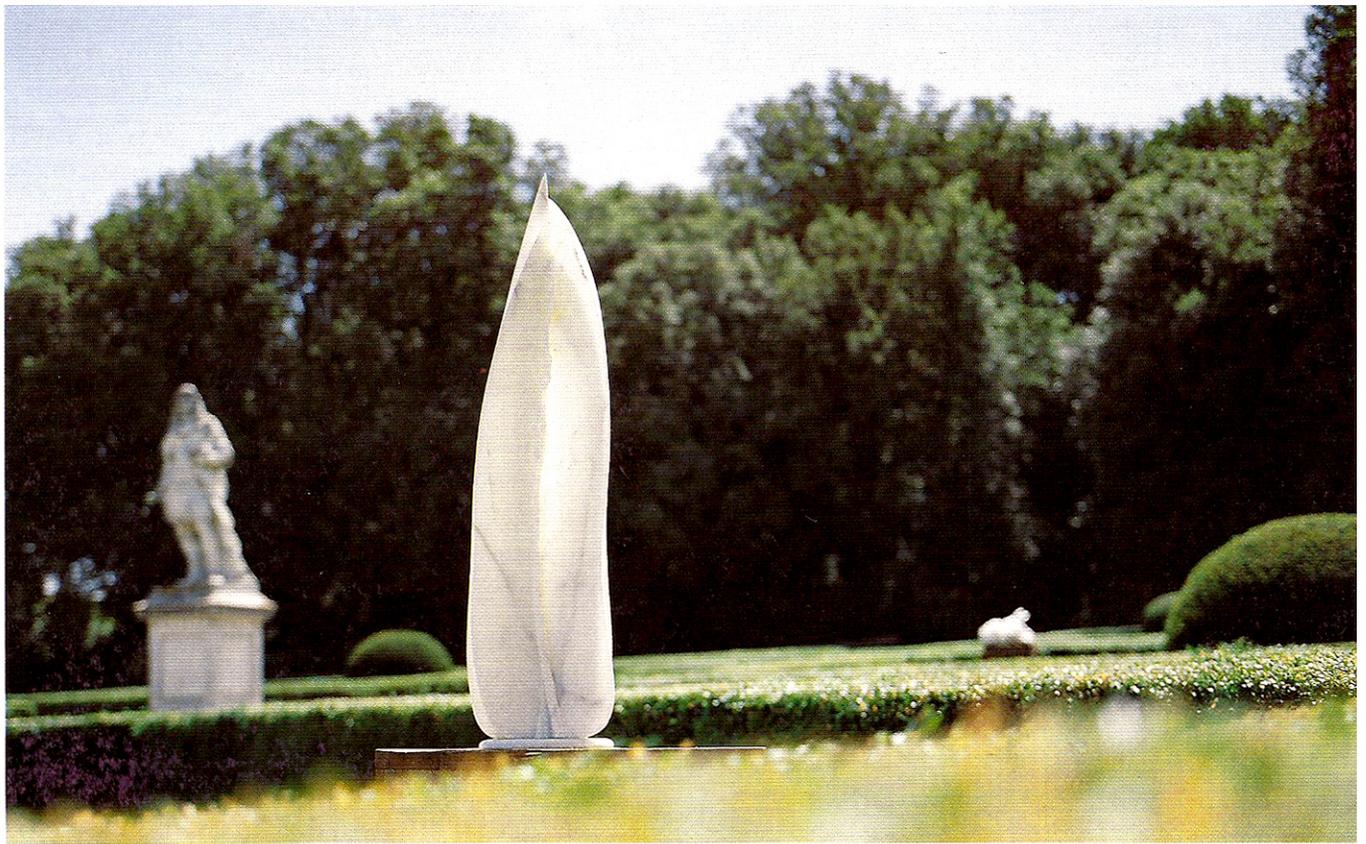












ARTE CONTEMPORANEA NEGLI «HORTI LEONINI»: UNA CONCRETA
OCCASIONE DI VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE DEL
NOSTRO TEMPO.

Con peculiare felicità organizzatrice, e con una cadenza che rivela la vitalità della manifestazione, nella cornice singolarmente opportuna e formalmente rigorosa degli «Horti Leonini», il Comune di San Quirico d'Orcia presenta ogni anno, al volger dell'estate, una mostra di scultura contemporanea, icasticamente ed essenzialmente denominata «Forme nel Verde».

Non vi è forse dialettica terminologica o concettuale più precisa di questa: le forme immaginate dagli artisti contemporanei, i più introversi e personalistici nell'esprimere la propria creatività, inserite nel contesto dell'arte più astrattiva e metaforica che possa esser espressa: quella topiaria.

Certo, chi svolge la propria attività nel campo della conservazione del patrimonio culturale sul territorio, non può non seguire con attenzione manifestazioni del genere. E ancora, non può non rammaricarsi che le leggi di tutela per questo patrimonio manchino ancora dell'indicazioni di un contesto più vasto nel quale effettuare la propria funzione conservatrice e valorizzatrice delle espressioni d'arte che superino il canonico e proverbiale limite dei «cinquant'anni».

Fra l'altro, nonostante l'antichità e la rilevanza della tradizione dei giardini storici (specie nel nostro Paese), e l'ampiezza degli studi che li riguardano, relativamente recente è l'interesse per una loro ricognizione sistematica, e per la formulazione di regole precise di conservazione (la «carta dei giardini») di queste affascinanti creazioni del passato, caratterizzate da varianti di realizzazione certo non inferiori alle varietà delle espressioni stilistiche nell'arte figurativa.

Ma - riguardo alle manifestazioni di San Quirico - mi sia lecita un'osservazione di carattere generale. Il decentramento culturale, che è stato una delle costanti del dibattito tra gli operatori del settore, i politici e gli amministratori negli anni Settanta, è ormai uno dei pochi aspetti delle realtà «sociali» del nostro Paese che si sia realizzato spontaneamente, grazie alla vitalità della nostra «provincia» e alla sensibilità di molte amministrazioni locali.

Ciò che avviene ogni anno in San Quirico è paradigmatico di questa tendenza, che ci auguriamo irreversibile, proprio per la realizzazione di un vasto e omogeneo tessuto di iniziative culturali al di fuori delle troppo sature e omologate aree metropolitane.

Ecco perché le mostre di San Quirico presentano almeno due indubbi motivi di meditazione per i settori culturali che si sono considerati: la diffusione della sensibilità per i giardini storici (peraltro in felice ampliamento, come s'è avuto modo di considerare anche recentemente nel convegno di Monza), nonché l'opportunità di renderli non solo fruibili ai visitatori indifferenziati, ma anche sede di iniziative di notevole spessore qualitativo come le mostre d'arte contemporanea. E questo, con opere particolarmente funzionali all'ambiente, come - appunto - le sculture. Occasioni che favorendo la manutenzione dei giardini, ne assicurano anche la conservazione più razionale: quella conseguente al loro uso con finalità culturali.

Il caso di San Quirico d'Orcia è dunque felicemente esemplare - suffragato com'è da un centro di documentazione specializzato - di una volontà di recupero costante e di valorizzazione di queste eccezionali testimonianze del passato creativo, affidato alla conservazione da un presente amorevolmente attento e sapientemente attivo.

Bruno Santi
*Soprintendente ai Beni Artistici
e Storici di Siena e Grosseto*

GLI HORTI LEONINI: NOTE SULLA CONSERVAZIONE.

Gli Horti Leonini dal 1975 sono di proprietà del Comune di San Quirico d'Orcia e sono da allora regolarmente aperti al pubblico.

A distanza di tanti anni si impongono alcune considerazioni e riflessioni in merito alla tutela e conservazione di questo particolare Bene Culturale visto anche il vivace dibattito che ha interessato in questi anni il tema «Giardini storici» e gli sviluppi metodologici e di pensiero che si sono imposti nel frattempo.

Il nostro giardino non ha subito l'alterazione prodotta nel tempo dalle nuove mode che si sono venute a creare nei secoli (francese e in particolare inglese) e sintetizza le migliori caratteristiche del classico giardino all'italiana nella sua fisionomia unitaria e disciplinata che riflette perfette regole geometriche e progettuali che derivano dal Bramante e dal Peruzzi. Sia le piante che i fiori contano in questo giardino in relazione alla capacità di creare artificiali architetture verdi che l'«ars topiaria» riconduce a forme geometriche. I fiori in particolare per molto tempo sono stati relegati ai margini di questo tipo di «giardino progettato» perché le loro forme e i loro colori non sono necessari e perché possono creare persino confusione. I fiori prescelti, che si distinguevano per il loro profumo, venivano confinati a parte, nel cosiddetto «giardino segreto», uno spazio tutto dedicato a loro, nel nostro caso nettamente separato dal resto del giardino vero e proprio. Dal 1500 si diffonde la rosa, specie dopo i viaggi in Estremo Oriente che favoriscono l'importazione di specie nuove e sconosciute che consentono nuovi ibridi. C'erano rose rampicanti (rosa arvensis, multiflora) e arbustive (rosa canina, centifolia, alba) e poiché la rosa ha bisogno di luce ma anche

di restare sola, senza la presenza di troppi alberi intorno che fanno ombra e rubano con le radici il nutrimento, è proprio nel «giardino segreto» che questi fiori hanno il loro momento di gloria.

Oggi nel piccolo «giardino segreto» degli Horti (c. 700 mq.) non ci sono più rose. Due secolari cipressi fiancheggiano ancora un grande portale sormontato da una protome leonina che introduce, mediante una scalinata, in questo spazio nascosto che risulta più basso rispetto agli Horti veri e propri, in posizione riparata circondato da mura. Si può ancora riconoscere un impianto di vialetti che spartivano aiuole rettangolari.

Alcuni lo ricordano fiorito di rose arbustive piantate intorno alle aiuole mentre all'interno, annualmente, venivano travasate piantine di fiori profumate (gelsomini, ciclamini, etc.). In una serra a lato della scalinata venivano riparati i vasi di limoni e le rose che necessitavano di protezione durante l'inverno. I vialetti venivano tenuti a prato mentre una scala ricoperta da un tunnel di edera conduceva ad un camminamento che percorreva dall'alto delle mura tutto il perimetro del giardino. Dunque un suggestivo luogo di delizie e di raccoglimento nascosto alla vista dove ritrovarsi in intimità. Oggi è certamente questa la parte più deteriorata degli Horti e quella dove è più difficile, se non impossibile, risalire all'impianto originario. Comunque tutto il giardino ha bisogno di una rilettura attenta e di una diversa riconsiderazione in relazione alla sua conservazione e stessa sopravvivenza. Un progetto di contributo, presentato alla Commissione delle Comunità Europee per il 1992 di «Conservazione e valorizzazione della cinta muraria medievale e degli spazi pubblici ad essa adiacenti» (Arch. Anna di Noto, Arch. Massimo Franceschi) riguarda anche la risistemazione del giardino delle rose e il riutilizzo per manifestazioni espositive dei torrioni e ci induce a delle riflessioni di carattere più generale in merito alle metodologie di restauro.

Nel 1978 al convegno organizzato a San Quirico d'Orcia dall'Archivio Italiano dell'Arte dei Giardini viene ripreso ed affrontato con rigore il tema del restauro, specie sul fronte della botanica. Viene poi elaborata la «Carta dei Giardini Storici» detta «Carta di Firenze» del 1981 che contiene indicazioni e raccomandazioni in relazione alla delicata materia del verde pubblico. Nel corso dello stesso convegno fu presentato anche il primo modello di scheda (PVG) modificata e ampliata nel 1984. In particolare per quanto riguarda la scheda attuale, di impostazione pluridisciplinare, per ciascun giardino sono previste informazioni in merito alla topografia, agli aspetti giuridici, alla cronologia, alla storia, alla tipologia, agli aspetti botanici, pedologici, climatici e ambientali (scheda PG e scheda PG/B inserto botanico). E' prevista anche l'elaborazione di una planimetria con simbologia botanica, cioè una mappatura delle essenze. La scheda PG si inserisce nel quadro di una metodologia di «catalogazione territoriale» adottata dall'ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazio-

ne) che si pone in correlazione con gli altri Beni Culturali e Ambientali, mobili ed immobili che nel giardino sono contenuti ed in cui il giardino è compreso.

I concetti che sono venuti fuori da quel dibattito, spesso non facile, hanno evidenziato sia l'importanza di conoscere i dati forniti dalla realtà vegetale, che dalla storia. In particolare è emerso il concetto della inseparabilità del giardino dal proprio contesto territoriale e la necessità di prevenire un degrado spesso inarrestabile con corretti interventi conservativi. Nel nostro caso in particolare la cinta muraria in cui si inseriscono gli Horti è fondamentale per la sua stessa sopravvivenza. Già Isa Belli Barsali nel convegno citato sottolineava l'importanza di arrivare a conoscere l'impianto botanico attraverso una sorta di «stratigrafia botanica», come lei stessa la chiama. Necessaria questa indagine sia per arrivare a conoscere l'impianto originale del verde sia per eventuali sostituzioni ove se ne presenti la necessità. Tutto ciò va di pari passo con ricerca di documenti e fonti iconografiche inedite. Gli Horti però risentono oggi anche il peso di una fruizione che si è fatta via via più continua; in particolare voglio riferirmi sia al flusso dei visitatori accresciutosi con gli anni, anche in relazione al crescente interesse che l'argomento riveste, sia alle numerose manifestazioni pubbliche che il giardino ha sempre ospitato. Tutto ciò ha inevitabilmente portato all'assunzione di ruoli e fisionomie diverse da quelle primitive con l'accrescersi di danni, sporcizia, calpestio, usura, vandalismi, difficilmente controllabili. C'è da sottolineare inoltre che se anche gli Horti sono costituiti da specie arboree molto consistenti, la qual cosa ha permesso certamente una migliore conservazione nel tempo, è necessario fare il punto anche sulla situazione di degrado venutasi a creare nella materia vegetale e pensare agli opportuni rimedi che richiederanno forzatamente tempi lunghi. Gli interventi fino a qui operati sono stati i seguenti: nel 1976 e 1977 è stato consolidato un tratto di mura e il belvedere, sono state ripristinate anche le scalinate all'interno del bosco di lecci sostituendo i gradini in legno deteriorati. Nel 1985 e 1986 ancora operazioni di consolidamento di parti di mura, la sistemazione della «ghiaccera», della cantina e di un metro dell'antica torre. Nel 1987 sono state messe a dimora nuove piante di bosso. Nell'anno in corso si è tentato un ripristino del manto erboso dei viali e delle aiuole ed è stata eseguita la potatura dei lecci lungo il viale che porta al «giardino segreto». Nel 1985/86 è stato eseguito inoltre un impianto di illuminazione e sono state risistemate le fasce esterne e le scarpate. Queste operazioni sono state dettate da necessità contingenti e non è stato quindi perseguito un intervento di restauro che preveda «un processo di continua, programmata tempestiva manutenzione» («Carta di Firenze», principio 2). Per concludere si auspica come primo punto la compilazione di una scheda che, con apporti interdisciplinari, permetta di avere una conoscenza completa ed approfondita del bene «giardino storico». Questo consentirà di evitare avventati ripristini o soluzioni disordinate e non appropriate a favore di un mirato progetto di recupero

escludendo l'equivoco di un conservatorismo a tutti i costi. Progetto di recupero che deve tener conto necessariamente di differenze naturali e climatiche oltre che storiche che rendono impossibile uniformare scelte e posizioni. A questo proposito si sottolinea la necessità di interpellare nella Commissione Edilizia un esperto dei giardini. Deve inoltre cadere definitivamente il concetto di considerare il «giardino storico» come luogo urbano marginale. Una delle raccomandazioni della Carta del 1981 recitava infatti al punto 2: «I giardini pubblici nei centri storici debbono essere esclusi dagli standard urbanistici, in quanto luoghi dedicati prevalentemente alla passeggiata, al riposo, allo studio. Nella pianificazione urbana e territoriale vanno previsti nuovi parchi per uso della collettività e per tutte le sue esigenze». Le cure dell'uomo per un tale tipo di bene devono essere perciò dosate e ben distribuite per conservare al meglio il «falso equilibrio vegetazionale» del giardino che non deve sparire a favore di alcune piante più tenaci o meglio acclimatate rispetto ad altre. Per fare ciò oltre a studiati interventi sul verde è necessaria la programmazione di un uso corretto e non devastante da parte dei visitatori con la scelta in particolare di percorsi obbligati e la previsione, nel caso se ne presenti la necessità, di un afflusso regolato degli stessi. Vanno limitate infine al massimo le manifestazioni pubbliche attrezzando spazi più idonei e va disposta una sorveglianza continua durante l'apertura al pubblico per evitare il più possibile i danni già menzionati. Questi sono gli interventi minimi per preservare questa risorsa che costituisce un «unicum limitato peribile, irripetibile» oltre che patrimonio di tutta la collettività.

Maria Mangiavacchi
Archivio Italiano
dell'Arte dei Giardini

