

FORME NEL VERDE 1996

MATTHEW SPENDER



FORME NEL VERDE 1996 XXVI EDIZIONE
PERSONALE DI SCULTURA DI

MATTHEW SPENDER

SAN QUIRICO D'ORCIA - HORTI LEONINI
31 AGOSTO - 4 NOVEMBRE



*Assessorato Cultura e Turismo
Comune di San Quirico d'Orcia*



*Parco Artistico Naturale
e Culturale della Val d'Orcia*

Copertina: "Le Spettatrici", (cat. 10).

FORME NEL VERDE 1996
XXVI EDIZIONE

PERSONALE DI SCULTURA DI
MATTHEW SPENDER

Presentata da Mario Guidotti

*con testi di B. Bertolucci, O. Calabrese,
N. Mann e M. Spender*

SAN QUIRICO D'ORCIA
31 AGOSTO - 4 NOVEMBRE

Edizioni a cura del
Comune di San Quirico d'Orcia

FORME NEL VERDE 1996

Comitato Tecnico - Scientifico:

Mario Guidotti - *Presidente*

Mario Cingottini - *Sindaco di San Quirico d'Orcia*

Guido Saletti - *Assessore alla Cultura Comune di San Quirico d'Orcia*

Marialina Marcucci - *Assessore alla Cultura Regione Toscana*

Mario Becattelli - *Assessore alla Cultura Provincia di Siena*

Maurizio Carmosino - *Segretario della Mostra*

Ugo Sani - *Presidente Archivio Italiano dell'Arte dei Giardini*

Paolo Naldi - *Presidente Associazione Pro-Loce San Quirico d'Orcia*

Maria Mangiavacchi - *Rappresentante Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Siena*

Carlo Avetta - *Rappresentante Soprintendenza Beni Ambientali e Architettonici di Siena*

Giacomo di Iasio - *Capo Ufficio Stampa*

Organizzazione Generale:

Adriana Agnelli, Enzo Barontini, Ivo Bonari, Stefano Caselli, Alessandra Cosci,
Mauro Generali, Edi Martorini, Duccio Papini, Sergio Saletti, Marcella Sampieri,
Daniela Saracini, Umberto Sciabà, Amedea Torriti, Fabio Volpi

Montaggio della Mostra:

Paolo Bassetti, Antonio Fuschino, Alessio Nannetti,

Franco Pantosti, Mauro Pii, Massimo Tiezzi, Mauro Volpi

Progetto Grafico:

Matthew Spender

Stampa:

Arti Grafiche Ticci

Allestimento mostra:

Matthew Spender, Guido Saletti

Con il contributo di:

Regione Toscana

Amministrazione Provinciale di Siena

Banca di Credito Cooperativo di Chianciano Terme

Toro Assicurazioni

Enel

L'Urlo del Drago

Si ringraziano:

il Comune di Siena

l'Associazione Pro-Loce di San Quirico d'Orcia

il Personale dell'Ufficio Turistico di San Quirico d'Orcia

l'Agenzia Stampa Mass Media di Arezzo

INDICE

Perché questa mostra in terracotta <i>Mario Cingottini</i>	pag. 7
Dalla creta all'arte <i>Mario Guidotti</i>	» 9
Le figlie della memoria <i>Nicholas Mann</i>	» 16
Omaggio alle colline intorno <i>Matthew Spender</i>	» 20
Ho sempre immaginato... <i>Bernardo Bertolucci</i>	» 35
Terra di Siena bruciata <i>Omar Calabrese</i>	» 36
Elenco delle opere esposte / Catalogue of the exhibition	» 48
<i>Testi in lingua inglese:</i>	
The daughters of Memory <i>Nicholas Mann</i>	» 50
In praise of the neighbouring hills <i>Matthew Spender</i>	» 57
Nota biografica dell'artista / Biography	» 74
The "Horti Leonini" at San Quirico d'Orcia	» 75
Elenco delle mostre precedenti di "Forme nel Verde" Previous exhibitions of "Forme nel Verde"	» 76
Ringraziamenti / Acknowledgements	» 78



cat. 13, 14, 15

Perché questa mostra in terracotta

In concomitanza con la Mostra storica della Ceramica di San Quirico, si è deciso di dedicare la ventiseiesima edizione di “Forme nel verde” a sculture in terracotta. L'Amministrazione Comunale ha così inteso onorare un artigianato che a San Quirico ha origini antiche e che tuttora dà lavoro a numerosi cittadini e quindi sostentamento a molte famiglie. Se di San Quirico sono state famose le ceramiche, non meno noti e diffusi sono stati i prodotti delle nostre fornaci. Ecco quindi un altro motivo che ha indotto chi ha ideato e organizzato, insieme a noi la Mostra, ad allestire una rassegna di sculture tutte in terracotta e in gran parte fatte con la nostra creta.

Siamo ritornati, inoltre, alla formula che avevamo interrotto l'anno scorso. E cioè a una personale nelle aiuole del giardino e a una collettiva nella parte alta del medesimo; con questa differenza: che la personale è dedicata, come l'anno scorso, a uno straniero, l'inglese Matthew Spender, che però da venticinque anni vive stabilmente in Italia, nel Chianti mentre la collettiva è riservata a scultori della nostra zona, anzi, della nostra provincia: Sbarluzzi è di Pienza, Giannetti di Rapolano, Meloni di Acquaviva, Grazzi di Montepulciano, Nasorri di Chiusi, Bai di Sarteano.

Ringrazio tutti gli artisti che hanno accettato il nostro invito e tutti quanti hanno collaborato con noi, a cominciare dall'assessore alla cultura Guido Saletti, che ha coordinato il lavoro organizzativo. Un ringraziamento particolare al dottor Mario Guidotti, che ormai è nostro cittadino onorario. E un ringraziamento generale a tutta la popolazione che ci segue e ci seguirà in questo appuntamento annuale con l'arte nel nostro meraviglioso giardino.

Mario Cingottini
Sindaco di San Quirico d'Orcia





**Dalla creta all'arte
con figure a-storiche**

Concludemmo, nel 1995, il primo venticinquennale di “Forme nel Verde”, con la “personale” di un grande artista straniero, svizzero, che esponeva opere grottescamente figurative, in gran parte in un materiale rischioso e modernissimo (il poliestere): Kurt Laurenz Metzler. Iniziamo ora il secondo venticinquennio con un altro grande scultore straniero, inglese, che espone opere arcaicamente figurative in un materiale, per altri versi, altrettanto rischioso, ma antichissimo: la terracotta.

C'è un deliberato proposito in questa coincidenza-opposizione? No. Ma c'è quel sortilegio, quella forma di magia che accompagna “Forme nel Verde” fin da quando nacque, come per sbaglio, da una mia allucinazione (non immaginazione), in un mio notturno ritorno a Roma, nella primavera del 1971.

Nella consueta ristretta riunione invernale in cui ci ritrovammo, con il Sindaco, l'Assessore alla Cultura, Maria Mangiavacchi, Ugo Sani e Duccio Papini (che per ragioni di lavoro non ci può seguire, ma la cui attività è, per me, indimenticabile), considerando la coincidenza con la straordinaria Mostra dell'Arte della Ceramica antica sanquirichese programmata da tempo per il 1996, si pensò ad un'edizione di “Forme nel Verde” in un materiale congeniale appunto a quest'arte. Del resto da qualche anno io sostengo la utilità storica e critica di mostre di scultura all'aperto in un solo materiale. E quale materiale più affine alla ceramica della terracotta? E affine e congeniale anche con San Quirico, paese di antichissime fornaci, e con i suoi abitanti, abituati a estrarre, plasmare, modellare creta per trarne mattoni e vasi e oggetti d'uso e di ornamento. Non avemmo dubbi: le “forme” nel verde degli “Horti Leonini” siano sculture in terracotta. La terracotta è conosciuta più come artigianato che come arte. Non che l'artigianato, quello vero, non seriale, sia una forma di espressione minore. Ma l'arte nobilita maggiormente la creta, la innalza a fastigi poetici, la consegna al tempo. E ciò può avvenire soprattutto là dove la creta è la base del suolo e da millenni in rapporto con l'uomo: come da noi, nel senese, a Pienza, a Petroio, a San Giovanni d'Asso, a Torrenieri, in Val d'Orcia e in Val d'Arbia e nel Chianti e soprattutto qui a San Quirico.

Bambino, vari decenni fa, passavo davanti alle fornaci e fantasticavo sul fumo che usciva dalle ciminiere che udivo chiamare “fumaioli” e vedevo i fornaciai ancora faticare, portare carriole, usare, per tutto, le mani. Nato in Val d'Orcia mi sentivo per tante ragioni in confidenza con la creta e, quando mi capitava, mi divertivo a darle strane forme suggerite dalla mia fantasia infantile. Il tempo è passato: fra le mie passioni, quella per la scultura vista da critico e osservatore (non praticata, ovviamente, non essendo un creativo), è diventata predominante: amo ogni forma di arte plastica, soprattutto se espressa con la materia della terra: il marmo e tutti i suoi generi, le pietre, il legno e naturalmente la creta. La creta, poi, è prioritaria, è all'origine dell'uomo. Dio “plasmò l'uomo con la creta” (Genesi 2,7). E in un certo senso fu il primo scultore dell'umanità. E' vero che poi “si pentì di aver fatto l'uomo sulla terra e se ne addolorò in cuor suo” (Genesi 6,7): ma se ne addolorò come Dio. Come artista, forse no. Da allora, le sue creature ricorsero sempre alla creta: per gli oggetti che dovevano usare per la loro vita e per tante altre necessità; poi, con il passare del tempo, cercarono di fare anche belli, questi oggetti, anche godibili alla vista; e poi ancora cercarono di ritrarre se stessi; e nacque l'arte.





cat. 26 (fotografato prima della cottura)

Lo scultore che lavora prevalentemente la terracotta è diverso anche nello spirito, oltretutto nella tecnica, da quello che opera con il marmo e le pietre e il legno. Mentre quest'ultimo leva, toglie, con lo scalpello e il martello o altri attrezzi, il primo aggiunge e poi può anche togliere e poi riaggiungere; e la sua mano tocca la materia malleabile, la plasma, la carezza, la modella. Lo scultore in marmo o in pietra è aggressivo e violento, quello in terracotta è dolce, affettuoso, il suo amore è pieno di tenerezza. Lo scultore in pietra trae la figura e la forma da un blocco informe, quello in terracotta da una zolla, da un pezzo di creta che gli si offre fiducioso; il primo "vede" la figura e la forma nel pezzo di pietra, il secondo la sente, la palpa, la impasta, la struttura in un campo visivo che gli nasce fra le mani. Lo scultore in pietra è un padre padrone, lo scultore in creta è un padre amoroso o un amante.

Accettata, dunque, l'idea della mostra in terracotta per il 1996, si trattò di cercare lo scultore. E qui devo ancora una volta dare atto all'Amministrazione Comunale e al Sindaco di San Quirico d'Orcia, della grande libertà concessami e quindi della fiducia. Lo scultore, sempre per la magia che ci accompagna, venne fuori subito. Avevo sentito parlare di un inglese che viveva da venticinque anni nel Chianti e si esprimeva prevalentemente in terracotta e si chiamava Spender come il grande poeta, suo padre, da me tanto ammirato. In quei giorni, comparvero su alcuni settimanali le foto delle sue sculture legate al film "Io ballo da sola" di Bertolucci; m'impressionarono. E poco dopo vidi il film. E fu tutto rapidissimo; grazie a Mauro Civai, caro amico, intellettuale senese, collaboratore di Omar Calabrese, potei incontrare Matthew Spender a casa sua, in Chianti; e fu subito "feeling" critico e umano; c'era anche Guido Saletti e anche a lui la futura mostra "apparve": quelle figure etruscheggianti, dal colore caldo della terracotta, sarebbero state, fra le aiuole degli Horti Leonini, nel loro ambiente, in una felicità cromatica rara. Fu un bel pomeriggio, con Mauro Civai e Carlo Pizzichini, giovane pittore senese, di grande originalità. E si "partì" senza dubbi e remore.

In questo catalogo, altri scrivono di Spender e della sua arte, da vari punti di vista. Dopo aver ricordato che egli è nato a Londra nel 1945, ha studiato a Westminster e a Oxford, ha sposato nel 1967 la pittrice americana Maro Gorky (artisticamente al suo livello), si è trasferito nel Chianti in un podere antico, in un paesaggio antico, in un'atmosfera antica, ha avuto due figlie che parlano senese, ha lavorato la terra coltivando la vigna e l'uliveto, ma la ha anche plasmata e cotta traendone opere che hanno qualche parente lontano (gli Etruschi, i preromanici) e forse vicino (Campigli, dice Calabrese, un certo Casorati, aggiungo io, e un po' Botero), ma nessun padre specifico, ha scolpito in pietra di Vicenza e in legno del Chianti, ha anche dipinto, ha vissuto intensamente senza avventure di viaggio e di spirito, con la stanzialità dei classici e la sicurezza dei sicuri e dei semplici.

Umanamente, Spender è lontano anni luce dalla maggior parte dei contemporanei che intervengono in “movimenti”, promuovono e aderiscono a tendenze, aprono atelier a Soho, nel West Side, dopo aver lasciato il Village, vivacchiano un po' a Montparnasse, anticipano il terzo millennio a Tokyo, protestano, gridano, scrivono manifesti, propongono rivoluzioni. La sua è la rivoluzione più profonda che oggi si possa fare: quella di un'arte in cui credere, di una felicità narrativa ed espressiva senza dubbi, di un'immersione totale in un ambiente senza tempo come quello del Chianti, di una predilezione assoluta per quella creta con la quale, come abbiamo ricordato, Dio plasmò l'uomo, e una predilezione per la figura umana, senza però, obblighi di realismo e di naturalismo, una figura a-storica. Le sue donne, i suoi gruppi, le sue Madonne, i ritratti dei genitori, hanno millenni di storia ma anche di futuro; sono gli antirobot dell'era elettronica. Sono arcaici, etruscheggianti, primitivi, ma anche avveniristici se si vuol credere in un futuro, dopo l'attuale *impasse*; sono fisici, gravi, statici, ma anche pesanti, leggeri, metafisici anche in senso dechirichiano. Sono umani, ma anche sacri; non per niente, Spender ha anche una committenza religiosa. Le sue Madonne precedono e seguono quelle dei trecentisti senesi e anche del Valdambriano e di Jacopo della Quercia. Più antiche, più futuribili. Statuarie e leggere, serie e pensose, severe e talora superbamente fredde, fanno a volte pensare a Piero della Francesca.

Questo inglese è anche tanto senese (ma anche sanquirichese). I colori delle sue terracotte sono gli stessi di tanti tetti e di tante facciate della zona; e i suoi volti alludono a certi volti di questa terra. C'è anche un nesso antropologico, un discorso fisiognomico.

Quindi: Matthew Spender è uno scultore che, a San Quirico, negli Horti Leonini, si trova come a casa sua. Siamo contenti di averlo qui, in questo periodo della sua splendida maturità artistica e umana, ad arricchire con la sua mostra il nostro già nobile e prestigioso carnet di scultori.

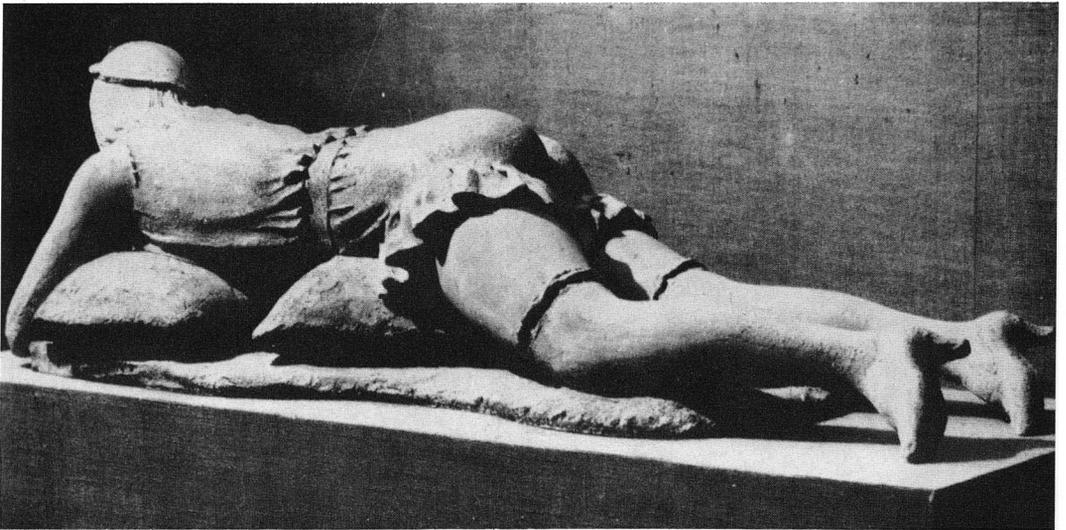
Mario Guidotti
Presidente di “Forme nel Verde”



Le figlie della memoria

Il mio primo ricordo delle sculture di Matthew Spender è di figure isolate dentro il paesaggio delle colline senesi. Si presentavano inaspettatamente sotto la curva spontanea dell'orizzonte, fra la geometria curata dal giardiniere: figure femminili strane, abbandonate, che guardavano silenziosamente verso il cielo; arcaici personaggi come Muse oppure Sibille, che sollevavano in chi le guardava un'angoscia profonda priva di parole.

Di questo primo incontro mi è rimasta un'impressione che non mi ha mai totalmente lasciato: la tensione fra l'immediata familiarità che queste figure ispiravano in me, e, allo stesso momento, la loro totale alterità. La tensione che permette di individuarle senza darci la certezza che siano veramente distinte. Come se avessi conosciuto da sempre questi esseri fuori del tempo, emersi da qualche reperto monumentale o tempio antico; eppure mi rimanevano in qualche modo estranei. Sono figure che emergono dalla memoria, che portano appresso gli echi di esistenze passate; di quelli di compagni dei morti nell'Egitto antico, di dee Greche, di imperatrici dell'epoca romana o ellenistica. Eppure sono anche figure di quell'eterno presente che rimane sempre con noi.



Mi appaiono anche indubbiamente di maniera inglesi, nello stile dell'intagliatore Eric Gill oppure di Henry Moore giovane, benchè ci siano anche riferimenti stilistici ad Arturo Martini degli anni venti o a Marino Marini di un decennio più tardi. Nulla di strano. Questo percorso segue la lenta transizione che fece Matteo dal suo paese di origine a quello adottivo. La ricerca dei precursori artistici rimane, però, aperta a confronto con l'evasività di queste opere. Persiste la domanda: dove e come situarle?



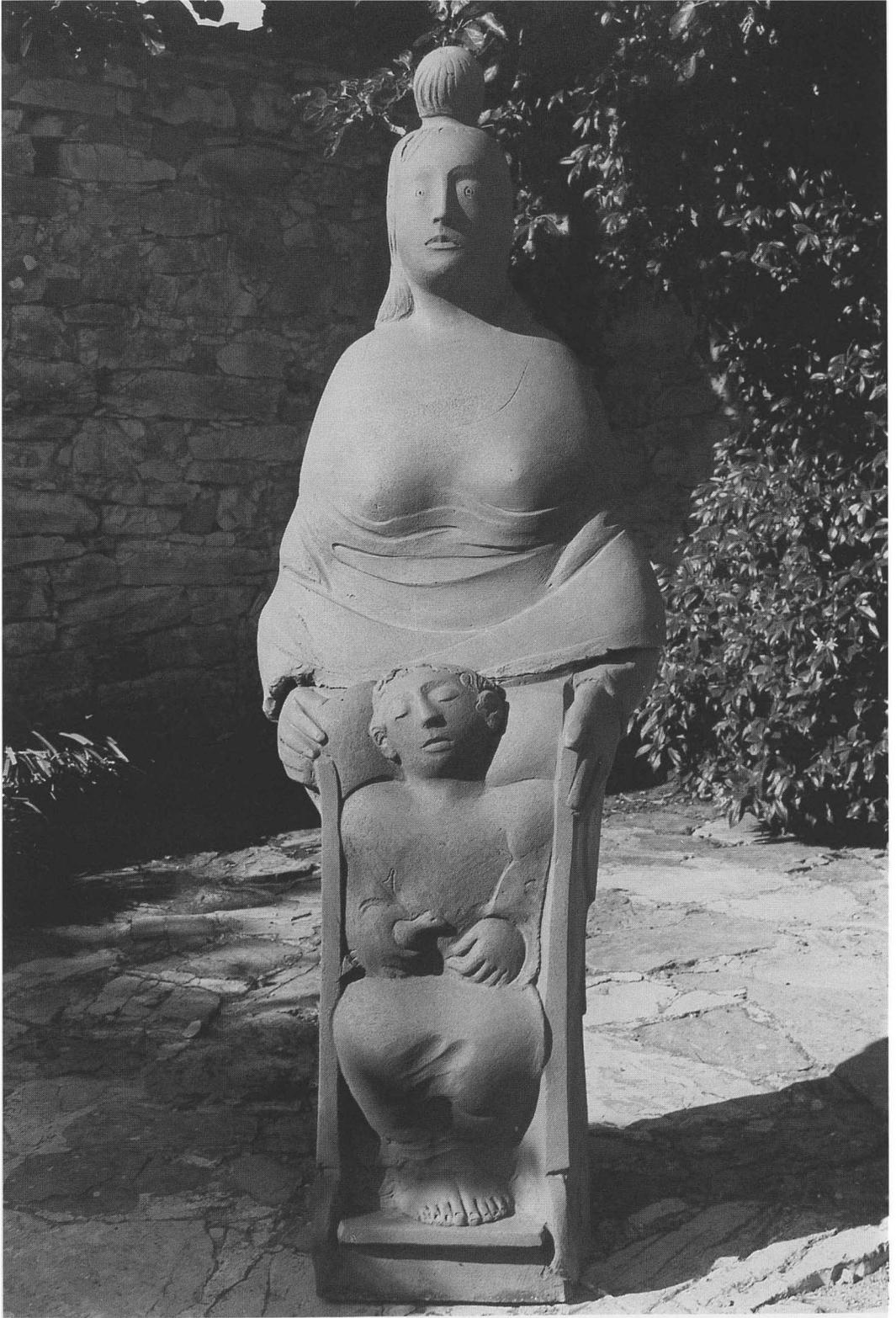
La risposta è ad un certo livello molto semplice: sono tutt'uno con le colline toscane da dove provengono, dalle quali sono modellate. E' la terra stessa, ormai fusa nel forno, che le lega saldamente al paesaggio e alla tradizione dei predecessori etruschi. Queste figure, come quelle create nella zona di Chiusi e Cetona due millenni e mezzo or sono, sembrano racchiudere dentro la forma l'essenza dei corpi in essi contenuti. Le figure di madri con bambini nella loro carrozzina fanno sì che il corpo e il suo contenitore siano tutt'uno. Come in un vaso funereo etrusco, la vita rimane nell'oggetto qui presente, non laggiù, nel morto, passato. I gesti semplici, monumentali, parlano un linguaggio di passioni astratte dalla realtà, l'esperienza umana resa ai suoi gesti più scarni e semplici.

Nella primavera di quest'anno ho incontrato queste figure in un luogo diverso, che mi ha dimostrato un aspetto nuovo del loro carattere. Nei sottofondi austeri di mattoni dei Magazzini del Sale di Palazzo Pubblico di Siena, il loro distacco delfico diventò quasi domestico. Rimasero in piedi o sedute da parte, aggruppate come attori nell'attesa dell'autore, eppure erano così immerse nella loro propria attività che chi le guardava si sentiva coinvolto. La loro atmosfera enigmatica obbligava a chiederci se fossimo testimoni di un'occasione puramente privata, o se fossimo noi l'oggetto vero del loro sguardo inquietante. Ci invitavano a partecipare, ma allo stesso tempo ci imponevano di tenerci a distanza. Chiuse fra le mura, sembravano persone che conoscevo, eppure non lo erano affatto. Quei segni somatici che all'inizio le fecero sembrare individuali e familiari, con un'identità precisa, svanivano nel generico quando si avvicinavano, con loro vaga melanconia di passato remoto. Qui, anche, la tradizione classica viveva ancora, quella ereditata dagli etruschi, però senza le loro interminabili attività guerresche.

Così, muovendosi dalla collina aperta di San Sano al chiuso dei sotterranei arcati dei Magazzini del Sale, le donne di Matteo (con qualche raro uomo) si difendevano, sorvegliando gli spazi larghi all'aperto e creando la loro propria intimità all'interno. L'ultima volta che le ho incontrate - scena indimenticabile - fu per la strada al loro ritorno da Siena, in uno stato liminale, accatastati sull'attenti sul retro d'un camioncino, una sacra conversazione poco rispettosa, al ritorno dal presente verso il passato, verso l'argilla dalla quale nascevano. La prossima volta che le vedrò, sarà all'entrata del labirinto di Dedalo, l'uomo che per primo creò i sogni dalla creta.

Se guardate in faccia queste figure, forse capirete il loro messaggio: *MNHMOΣYNH*. Il passato esiste sempre potentemente nel presente. Esiste non solo nelle figlie della memoria esposte in questo giardino bellissimo, ma anche e di più nella mente di chi le ha create. L'occhio che confrontiamo è quello dell'artista. E' sua la visione turbante e senza tempo alla quale abbiamo il privilegio di partecipare.

Nicholas Mann
Direttore, The Warburg Institute, Londra



Omaggio alle colline intorno

Questa mostra evidenzia le forme locali riscoperte attraverso le mie mani. “Forma,” per me, non significa nè l’organizzazione estetica della superficie, nè una citazione di grandiosi modelli antichi. Penso invece alla forma del paesaggio stesso. Le mie statue nascono doppiamente dalle colline che mi circondano: sono create dall’argilla che si trova sotto; e la forma stessa della collina, plasmata da generazioni di contadini, con zappa e bidente e la schiena piegata come l’arco, si ritrova nelle curve delle figure che faccio.



“Gli etruschi facevano le loro sculture come facevano il pane.” Penso spesso a questa frase di Arturo Martini. Ha la sua profondità, ma è più afferrabile come osservazione semplice. L’argilla che si usa assomiglia molto alla pasta dei fornai. A Radda dove ho fatto le opere più recenti, preparano le piccole quantità d’argilla in un molino comprato di seconda mano dal panificio del paese.

Si crea una statua di terracotta iniziando col dito del piede destro. Si lavora “a giornate,” come con l’affresco, e prima di arrivare al naso, passa un mese. Già dal ginocchio si capisce, però, come la ragazza sarà da grande: se riderà a sentire barzellette, se sarà bocciata alla maturità. Se sognerà le stelle.



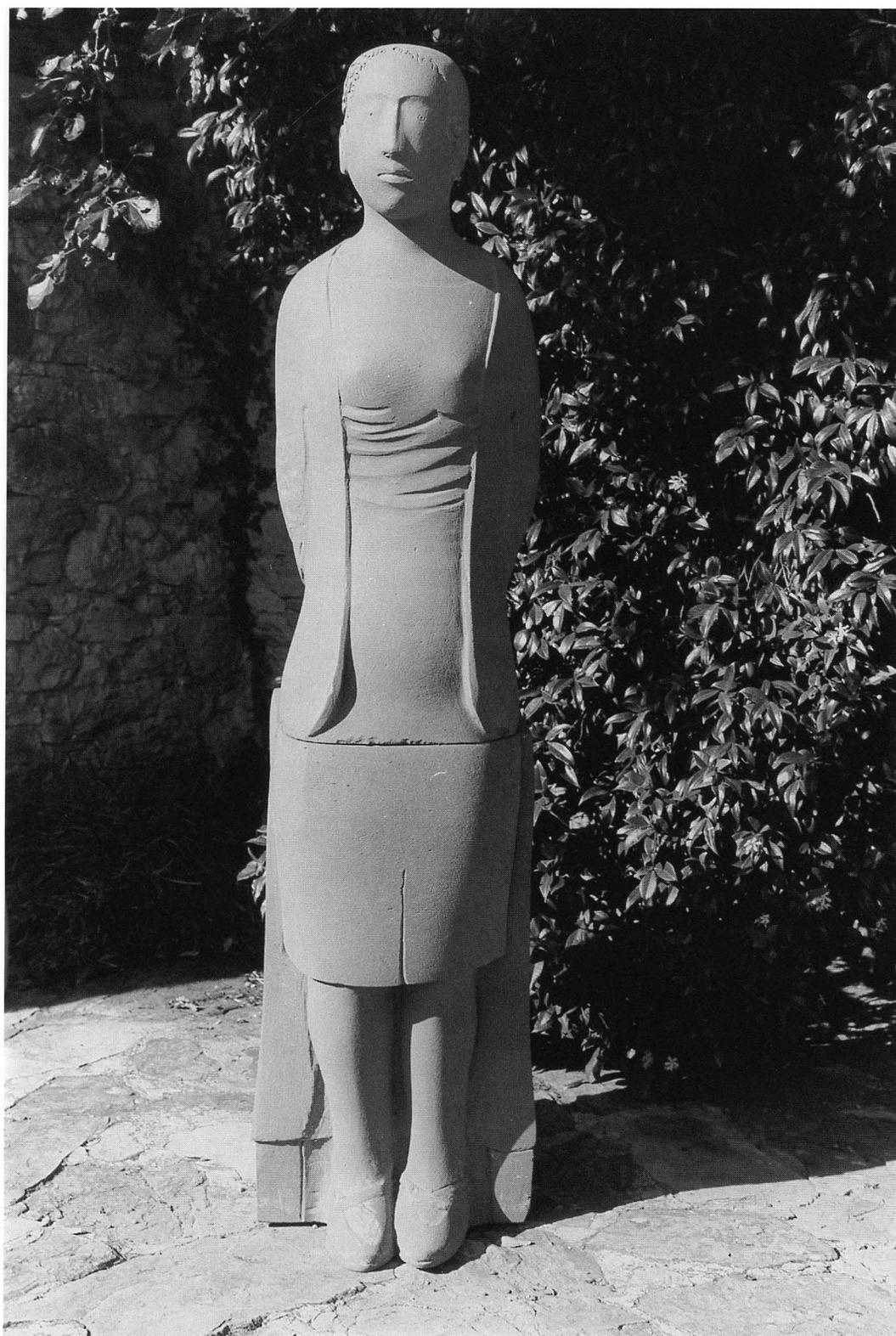
studi (non in mostra)

Tutta la scultura, anche quella astratta, è un'estensione della conoscenza del proprio corpo. Il piacere della scultura figurativa sta nel contrasto fra superfici semplificate quasi fino al generico, e l'irritazione pungente di piccoli dettagli quotidiani: mischiare l'esperienza ricordata, anche a distanza di anni, col particolare giornaliero delle *choses vues*.

Quest'ultima frase, laconica al massimo, è di Jean Hélion, il cui ritratto si trova nel giardino Leonino, come angelo custode. Ecco. Pare di sentire la sua voce. Ci sono le idee. E ci sono le cose viste. Basta metterli insieme!

Non è facile trovare la giusta misura. Nella voce "memoria" si accumulano non soltanto la propria, ma quella di tutti i colleghi defunti ai quali ricorre il pensiero. Ogni volta che penso ad un'opera altrui, i Lares et Penates annusano con gioia il fumo del mio omaggio.





cat. 17

Custodi

1996

Aspettano per ritirare il biglietto, queste ragazze che proteggono l'entrata? Sono qui per servirci o per controllarci meglio? Le guardiane ci guardano, e sanno che anche noi siamo spettatori... Però, hanno un'aria vaga. Dato che il lavoro consiste nell'attendere, forse viaggiano mentalmente ancora in limbo.

Madri

Donne col passeggiino 1992

Donna con bambino nascosto 1992

A Saturnia presso le cascate, ho visto anni fa una giovane madre che sembrava così solidamente piantata a terra che ne ho subito voluto farne una scultura. Le due statue provengono dallo stesso disegno. Ho dovuto fare due versioni, perché alla fornace dove lavoravo mi prendevano in giro per il sedere troppo generoso della prima.

La bambina nascosta è anche una di quelle "choses vues." Appena ho iniziato il lavoro, mi sono confuso fra tutte le gambe: si spera che dietro l'asciugamano che le circondano si trovino tutti gli appropriati arti. Data la tecnica, una certa confusione è inevitabile, ma questa spesso conferisce all'opera finale una distorsione naturale, come quella che un albero a volte acquista, ricercando il sole.

Spettatrici

Gruppo di quattro 1993

Tre spettatrici 1995

Gruppo di sei 1996

Questi personaggi seduti su gradini rimangono incantati davanti a qualcosa per noi invisibile. Chi le guarda forse sentirà un certo disagio. Siamo noi quello spettacolo inesistente che queste figure contemplano, con tutta la loro incapacità di reagire, come noi, nel museo, contempliamo gli oggetti esposti sotto vetro con lo stesso sguardo passivo, indifferente, quasi impotente?

Davanti a queste figure, un collega con curiosità tecnica mi disse un giorno, "Ah, capisco. Sono vasi." Si riferiva a come fossero fatti, ma mi piacque molto l'idea che queste figure, invece di rappresentare qualcuno o qualcosa, lo contenevano.

Figure sedute

Dormiente sulla sedia	1989
Due donne su tronchi d'albero	1991 & 1996
Due figure su panchina al sole	1996

Quando guardiamo una scultura figurativa che è della nostra stessa grandezza, appoggiata su una sedia "reale," il naturale distacco fra il vivo e l'inanimato scompare. Percepriamo qualcosa di diverso dal normale confronto con un oggetto d'arte. Il suo personaggio accumula l'atmosfera della pelle pietrificata. La scultura falsa, seduta su una sedia vera, forza la sua identità come scultura verso qualcosa di più ambiguo.

Quanto ammiro il sarcofago etrusco della Villa Giulia a Roma! Ripassando con sassi abrasivi la superficie di argilla prima della cottura, l'artista gli ha conferito la qualità della pietra. Non più modellato, la sua rigidità sfrutta le sensazioni tattili di sostanze diverse, magari più nobili.

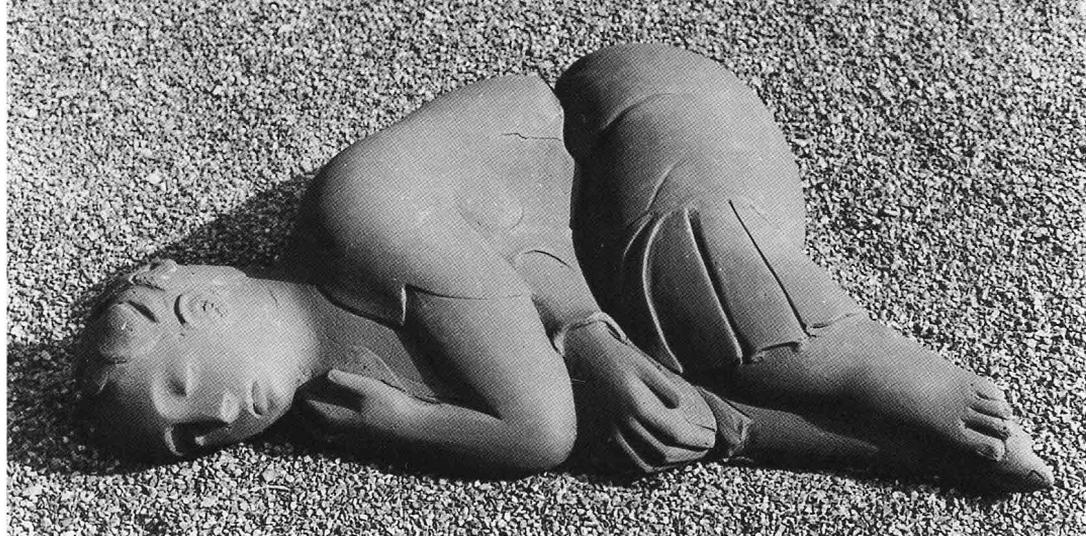
Figure che si svestono

1996

Sono due prostitute che ho visto nelle montagne del Harz, fra la Germania e la Slovacchia, un anno fa. Ci siamo fermati per chiedere la direzione, e per risposta, queste due hanno aperto i loro impermeabili. Harz/ Hertz: montagna-cuore. Mai artisti, mai atleti o attori di teatro o di cinema, si rivelano così spontaneamente nell'esercizio della loro professione. Gli impermeabili ciondolavano intorno ai loro corpi come petali.

Arturo Martini scrisse che quando era bambino, una prostituta si era svestita in modo provocatorio davanti a lui. Da quell'esperienza non troppo bella ha ricavato una particolare angoscia, che, col passare degli anni, ha saputo conferire all'uso delle ombre nelle sue sculture. Nella scultura, la forma non risiede nella superficie, ma nelle ombre che danno risalto alla superficie. Le ombre di Arturo Martini sono magnifiche. Lo spazio fra due braccia o due gambe, nelle opere sue, diventa in lui un vuoto infinitamente toccante, triste. Uomo cupo, ha sviluppato un'acuta sensibilità per certi vuoti umani.





cat. 1

Figure a terra

Donna sdraiata	1988
Donna in sacco a pelo	1988
Due figure sedute a terra	1996

Sull'isola di Delos in Grecia quasi dieci anni fa, ho visto un gruppo di saccopelisti aggrovigliati sotto le rovine classiche di un tempio. Ne conservo anche oggi una profonda impressione. Delos oggi è una specie di cimitero di frammenti scolpiti, e questi giovani sembravano una proiezione delle varie colonne, timpani e capitelli circostanti. Ho notato due cose: che la luce fortissima conferiva paradossalmente una morbidezza alla pietra tagliata; e che le ombre dei sacchi a pelo potevano essere rese plasticamente anche loro in una maniera dura. Erano duri come colonne, avevano la loro dolcezza umana. Ne ho fatto sei pezzi all'epoca, ormai venduti. Queste tre figure echeggiano l'idea iniziale, con un riferimento, ora, alla forma dell'isola stessa in qualche modo implicita nella terracotta.

Bertolucci sul set, davanti a cat. 1.

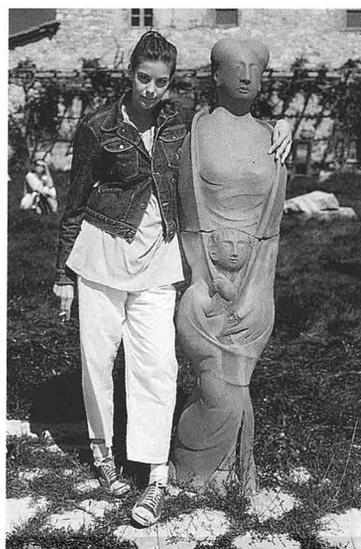




cat. 27 (fotografato prima della cottura)



La bella Liv
 ha la magia
 di chi nasce
 stella.
 A stare con
 lei, la vita
 diventa
 più
 leggera.



Ritratti:

Jean Hé lion	1988
Liv Tyler	1995
Bernardo Bertolucci	1996
Clare Peploe	1996

Conosco Bernardo da ventiquattro anni, e sin dall'inizio riconobbi la voce presente-imperativo del suo lavoro, in contrasto al passato-passivo del mio. Bernardo è un paradigma dell'uomo di azione. Anzi, "Action," è la sua parola favorita. Sul set di "Io ballo da sola," la si sentiva risuonare ogni tanto dai campi, da dove sporgevano a distanza le alabarde e gli stendardi degli operatori del suono.

Le terracotte da lui scelte avrebbero potuto cambiare la propria identità, ma così non è stato. Nate per un'esistenza appartata, continuavano a guardare le avventure dei personaggi con uno distacco cortese ed ironico, indicando che anche la vita ritirata ha tuttavia la propria forza.

Fra le opere esposte, diversi visitatori riconosceranno le figure che Bernardo Bertolucci ha preso in prestito per suo ultimo film.

Quando ho visto per la prima volta "Io ballo da sola," fui molto colpito da quanto queste figure silenziose appartenessero al paesaggio stesso. La cinepresa fu l'attore principale; le colline circostanti il loro oggetto principale. Nello stesso modo in cui la terra cruda rimane eternamente passiva in attesa dell'aratro, la terracotta fossilizza la sua morbidezza. La pellicola fotografica fissa la pura apparenza di ambedue, quella fragile buccia di energia, di luce interiore che tutto nel mondo si porta appresso. I mezzi della scultura e del cinema sono diversissimi, ma sono tutti e due tentativi di fermare il declino costante del tempo. Danno al giorno un sapore meno fugace.

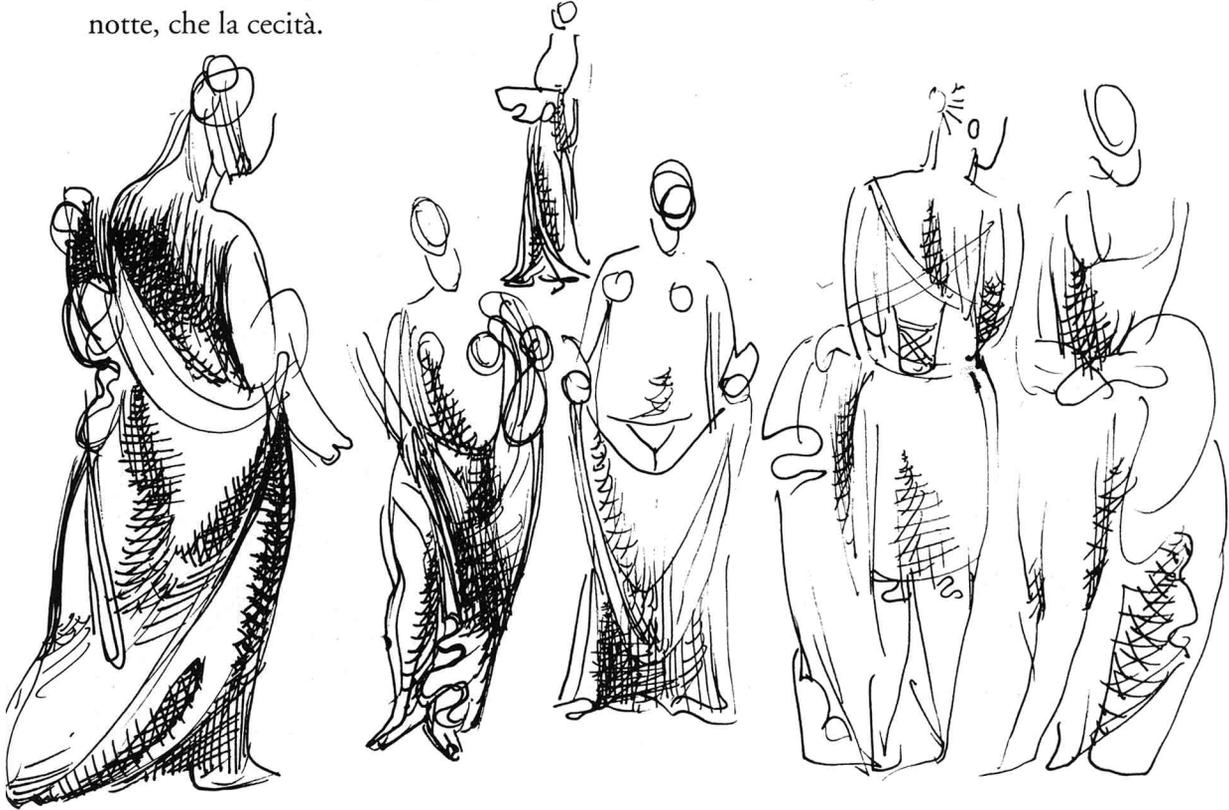


studi (non in mostra)



cat. 3

Morto cinque anni fa, il pittore francese Jean Hélion fu per me un “padre di scorta.” Bisogna averne sempre alcuni - come certe statue egizie hanno “teste di scorta” contro i rischi di disastro. Verso la fine, povero uomo, ha perso la vista. Una sera, al nostro ritorno da Siena, disse dopo un lungo silenzio, “Che bel nero!” Anima grande, accettava sia la notte, che la cecità.



La nostra percezione di persone sconosciute è, secondo me, molto diverso dalla conoscenza che abbiamo delle persone amate. E' chiaro che non si può negare ad estranei la più assoluta parità di rispetto esistenziale; però, camminando nel Corso, la sera verso buio, la massa di persone che ci avvicinano non sono, per noi che non le conosciamo, esseri credibili. Quando Dante scrive, “non avrei creduto che morte tanta n'avesse disfatta,” sta precisando un disagio particolare che sentiamo nella folla. Appena si fa amicizia, anche superficialmente, il guscio di incredulità si spezza, ma per molti aspetti della nostra vita, siamo circondati da spettri.

Le mie figure sono un tentativo di afferrare quest'aspetto reale/irreale della gente che vedo intorno a me. Sono specifici, ma la membrana protettiva che li circonda non è perforata. Quando, raramente, faccio dei ritratti, il problema cambia del tutto. Nella frustrazione di non trovare mai l'apparenza sufficientemente precisa, tento di trovare il totale di quello che cercano sulla terra. Perché ci stanno. Cosa fanno.



Lavori per la chiesa

Madonna col bambino

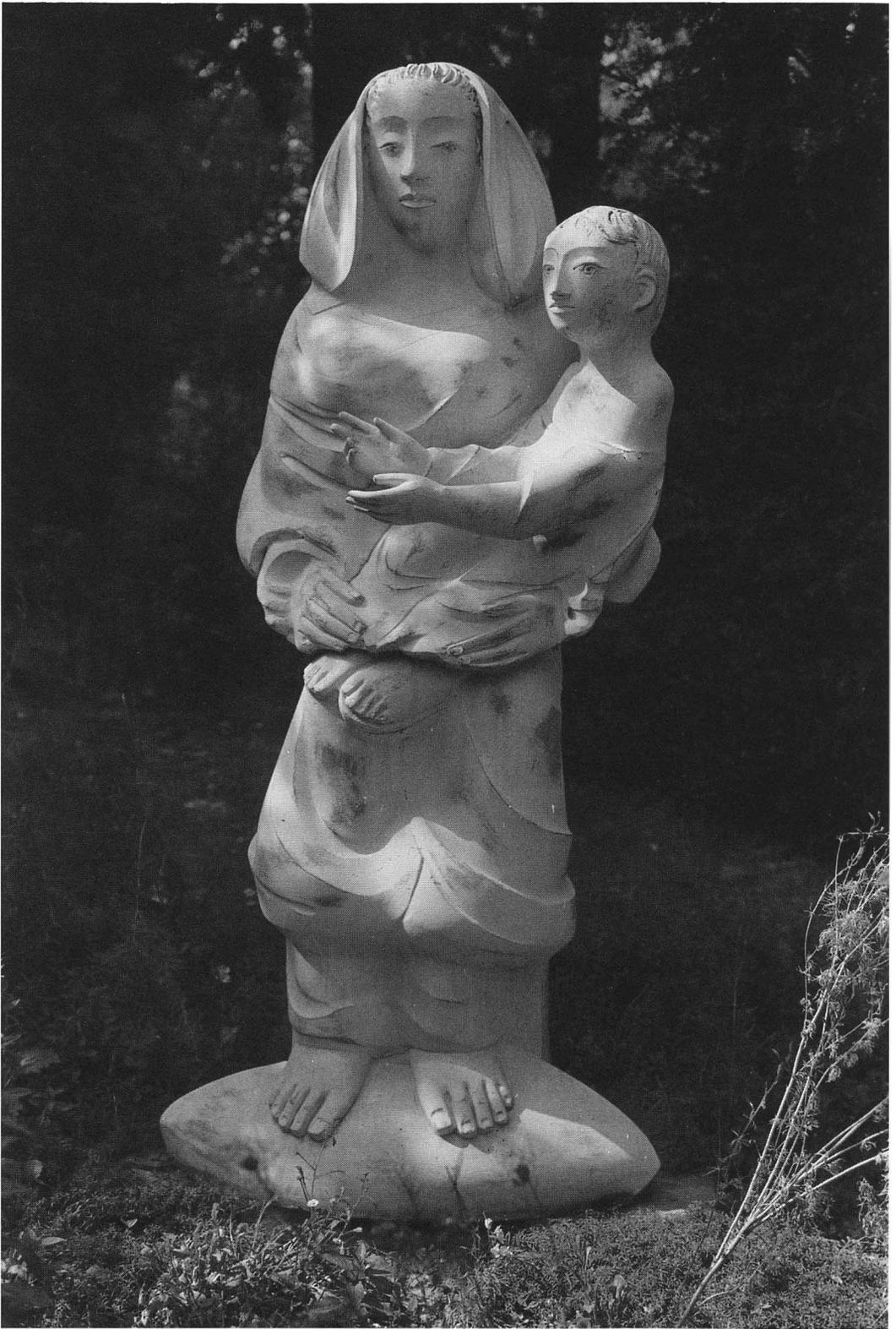
Madonna di San Miniato

Madonna di San Miniato 2

Lavorare in un linguaggio religioso impone cautela. Bisogna evitare che la modernità dell'opera prenda il sopravvento su regole secolari. Lavorare per la Chiesa significa, secondo me, pregare, nel senso che un monaco della chiesa ortodossa prega quando si mette a dipingere una icona. Chi con le mani e chi con la testa, si tratta sempre di seguire una voce.

Quando sono andato a ritirare la versione definitiva dalla chiesa dove fu allestita per portarlo in mostra, ho trovato lì vicino due cuori di argento. Nessuno mi ha fatto un complimento che mi ha commosso di più.

Matthew Spender





cat. 19 - 20

Ho sempre immaginato...

Ho sempre immaginato che la vita avesse spinto Matthew Spender verso i colori, la terracotta, il legno, come si spinge un bambino nell'acqua e lui è costretto a inventare il nuoto per non affogare. Per questo pittura e scultura, per Matthew, sono davvero questione di vita o di morte.

Il destino, quello scritto con inchiostro invisibile accanto ai nostri dati anagrafici, forse aveva altri piani per lui.

Ho visto i primi lavori di Matthew più di vent'anni fa, eravamo tutti e due giovani e a Matthew piaceva descriversi come pittore part-time. Il mattino lavorava la terra del suo podere in Chianti, il pomeriggio si chiudeva nel suo fienile-studio a dipingere. Ho nella mia casa di Roma una bellissima "Aratura" dipinto in quel periodo, una notte di luna senza luna, un trattore ara le colline intorno ad Avane, ara con il suo faro giallo la notte chiara come il giorno. In questo affiorano, appena sotto i colori, l'ansia, l'ingenuità maitrisée e l'eccitamento del giovane Matthew alla ricerca della propria identità come pittore. Ricordo che in quegli anni Matthew lottava anche per la qualità di un vino rosso e ruvido come il sangue versato nella guerra di liberazione dalla figura paterna. Le zolle appena arate ne sono imbevute, come dopo la battaglia di Montaperti, e il trattore di Dovcienko si avvicina in close-up, rivoluzionario e domestico.

Non so se quell'ansia se è placata, oggi che Matteo ha vinto la sua guerra. Di sicuro la leggerezza della poesia non lo spaventa più, ora Matteo conosce il peso specifico dei corpi che si ammucchiano nei suoi grandi bassi rilievi come sfollati che si rifugiano in una chiesa, in un tempio. Non sono templi quei corpi stessi? Gambe dentro pantaloni immobili come marmo, mani dalle dita grosse, doriche, teste di donna con i capelli sospesi in aria a metà di un movimento pietrificato, fregi per un Partenone toscano dove ogni anno, in un certo mese, si ripete il miracolo del socialista negato. I profughi se ne stanno là, nel tempio del rilievo, pensando ad altro, alcuni di loro sono giovani uomini e donne, altri sono dei minori venuti per proteggerli, difficile distinguere gli uni dagli altri. Le loro storie sono nel loro peso specifico, che è anche il peso del tiglio, del cipresso e della terracotta. Così Matteo ha esorcizzato per sempre la insostenibile leggerezza della poesia. I figli di poeti vogliono visualizzare quello che i loro padri hanno immaginato, con la pittura, la scultura, il cinema.

Bernardo Bertolucci

Terra di Siena bruciata

Esiste un rapporto fra l'arte e i luoghi in cui essa viene sviluppata dagli artisti? Le sculture di Matthew Spender sembrano proprio dimostrare di sì. E lo dimostrano secondo una progressione di elementi che impressionano per coerenza e per sinteticità. Proviamo allora a passarli brevemente in rassegna.

Innanzitutto c'è un rapporto fra l'opera d'arte e il suo luogo di manifestazione in virtù dei materiali utilizzati. Ogni territorio, infatti, si caratterizza per i colori e le sostanze che ne costituiscono il paesaggio. La terra di Siena è esemplare in questo senso: ha come dominante appunto la "terra" (il mattone, il tufo, il cotto), ed una terra dai colori particolari, tanto è vero che nella tavolozza moderna esiste un nome cromatico che di qui ha tratto origine, la "terra di Siena bruciata". Spender si adatta a tutto ciò, scegliendo appunto la terracotta come materiale principale dei suoi lavori. Una terracotta, peraltro, che l'artista può lasciare grezza, col suo rossastro naturale, o può complicare, levigando i pezzi usciti dalle fornaci con interventi di altro colore, ma pur sempre coerenti con le materie prime: la creta, l'argilla, il gesso.

E poi ci sono le forme. Ogni luogo è attraversato da una cultura, magari millenaria, che ci ha insegnato modalità particolari per rappresentare le cose del mondo. Siena possiede, intrinsecamente, la cultura etrusca, mantenutasi in tanti piccoli motivi iconografici, conservati anche nella civiltà romana o in quella medievale. Ad esempio, la scultura funeraria, fatta di statue ieratiche ma non retoriche, essa stessa espressa in materiali locali e con tecniche vascolari, e dedicata a raffigurazioni poco mitologiche ma piuttosto quotidiane e familiari, fisse eppure allegre e rassicuranti. Spender cerca appunto di mantenere lo spirito religioso eppure quotidiano delle figure: moderne nella foggia ma antiche nella postura, spirituali ma umanissime, immobili ma vivaci nello spirito che esprimono.

E infine ci sono le parentele recenti, cioè quel bagaglio culturale contemporaneo a cui l'artista fa riferimento esplicito quasi per cercare un'"aria di famiglia", un'appartenenza di stile o di ispirazione. E qui non si può non vedere il volontario avvicinamento a qualche autore del passato prossimo che prima di Spender ha "sentito" lo spirito del luogo. La pittura di Massimo Campigli, ad esempio, soprattutto nei volti femminili delle figure; che l'artista inglese riprende con tutto il medesimo aggancio all'iconografia etrusca già da Campigli tentato. Oppure, la scultura di Arturo Martini, con le sue raffigurazioni



arrotondate, i suoi materiali poveri, e di nuovo con il rinvio alla quotidianità dell'arte etrusca.

Ma del resto è questa la bellezza dell'arte: volere e dovere produrre originalità, ma proseguendo una linea, una tradizione, un'esperienza da altri già vissuta. E' un modo, questo, per ancorare l'immaginazione alla realtà, con un gesto di volontario apparentamento. Salutiamo così con piacere questo artista inglese, così esplicitamente e volutamente "toscano".

Omar Calabrese
Assessore alla Cultura del Comune di Siena

Elenco delle foto a colori / Color photos

1. Donna su tronco di legno
 Woman on tree-trunk (cat. 6)
Fotografata sul set di "Io ballo da sola"

2. Le spettatrici: quattro figure
 The spectators: four figures (cat. 10)
Fotografata nella mostra ai Magazzini del Sale

3. Dormiente in sedia
 Sleeping woman on chair (cat. 4)
Fotografata nella mostra ai Magazzini del Sale

4. La Madonna di San Miniato 1 (cat. 11)
Fotografata negli Horti Leonini

5. Donna con bambino nascosto
 Woman with hidden child (cat. 9)
Fotografata negli Horti Leonini

6. Due donne straniere
 Two foreign women (cat. 21 e 22)
Fotografata presso i forni della ditta Rufa a Radda

7. Le spettatrici (sei figure)
 The spectators (six figures) (cat. 25)
Terra cruda dell'opera non ancora compiuta
Fotografata nello studio dell'artista

8. Donna con carrozzina 1
 Woman with pram (cat. 7)
Fotografata negli Horti Leonini



















cat. 25 (fotografato prima della cottura)

Elenco delle opere esposte - *Catalogue of the exhibition*

Misure altezza per larghezza per profondità

Measurements height x width x depth in centimetres

- | | | |
|---|---------|------------------------|
| 1. Dormiente
<i>Sleeping woman</i> | 1988 | <i>28 x 128 x 80</i> |
| 2. Donna sdraiata
<i>Reclining woman</i> | 1988-96 | <i>80 x 65 x 165</i> |
| 3. Jean Hé lion | 1988 | <i>140 x 48 x 61</i> |
| 4. Dormiente in sedia
<i>Sleeping woman on chair</i> | 1989 | <i>148 x 52 x 69</i> |
| 5. Madre con bambino
<i>Mother and child</i> | 1991 | <i>163 x 48 x 74</i> |
| 6. Donna su tronco di legno
<i>Woman on tree-trunk</i> | 1991 | <i>143 x 72 x 76</i> |
| 7. Donna con carrozzina 1
<i>Woman with pram</i> | 1992 | <i>176 x 66 x 76</i> |
| 8. Donna con carrozzina 2
<i>Woman with pram</i> | 1992 | <i>169 x 62 x 62</i> |
| 9. Donna con bambino nascosto
<i>Woman with hidden child</i> | 1992 | <i>175 x 47 x 48</i> |
| 10. Le spettatrici (quattro figure)
<i>The spectators (four figures)</i> | 1993 | <i>218 x 130 x 120</i> |
| 11. Madonna di San Miniato 1 | 1994 | <i>165 x 99 x 44</i> |
| 12. Madonna di San Miniato 2 | 1994 | <i>173 x 79 x 56</i> |

13, 14 & 15.		
Tre spettatrici	1995	173 x 38 x 67
<i>Three spectators</i>		185 x 52 x 41
		184 x 49 x 39
16.	Liv Tyler in piedi	1995
	<i>Liv Tyler standing</i>	177 x 42 x 51
17 & 18.		
Due Custodi	1996	175 x 39 x 52
<i>Two custodians</i>		175 x 39 x 52
19 & 20.		
Bernardo & Clare	1996	178 x 60 x 32
		175 x 40 x 40
21 & 22.		
Due donne straniere	1996	175 x 54 x 40
<i>Two foreign women</i>		185 x 42 x 42
23.	Donna su tronco di legno	1996
	<i>Woman on tree-trunk</i>	156 x 58 x 70
24.	Due donne al sole	1996
	<i>Two women in the sun</i>	146 x 70 x 188
25.	Le spettatrici (sei figure)	1996
	<i>The spectators (six figures)</i>	276 x 120 x 188
26 & 27.		
Due donne di Delos	1996	114 x 52 x 106
<i>Two women of Delos</i>		140 x 65 x 118

Nel 1991, "Jean Hélion" è stata esposta alla mostra "Nove Artisti Contemporanei Appartati in Etruria," alla Galleria Philippe Daverio, Milano.

Nel 1993, le "Quattro Spettatrici" è stata esposta alla mostra "Terre d'Artista a Villa Domenica," Lancenigo di Villorba, Treviso.

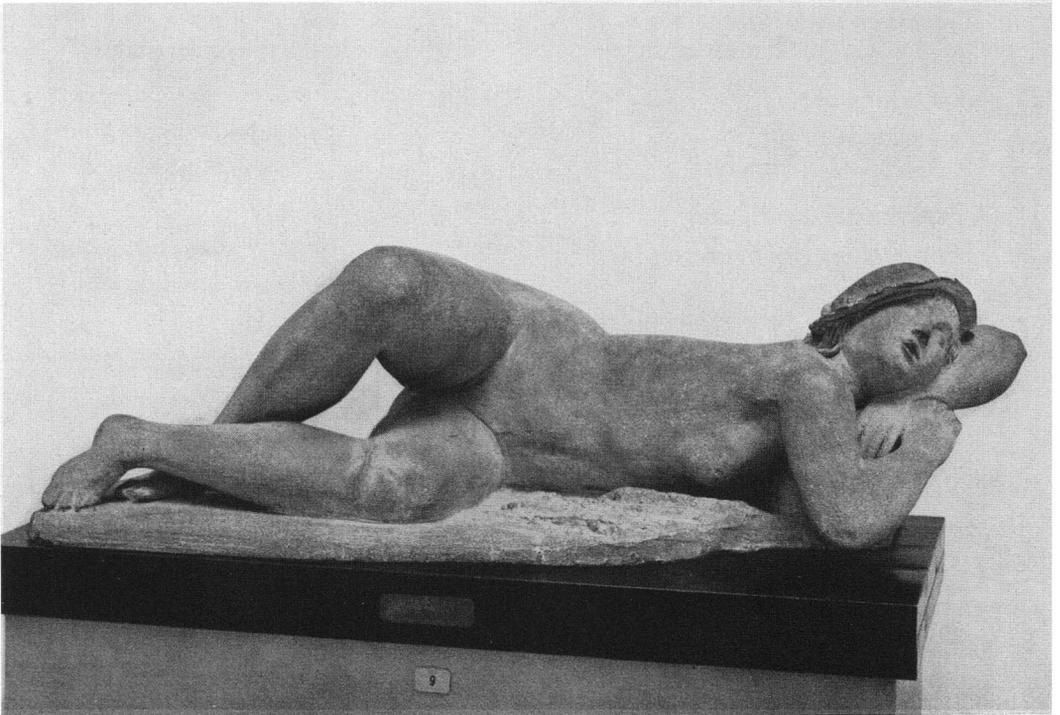
Le opere nn. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9 & 10, sono state presi in prestito per il film "Io ballo da Sola," nell'estate di 1995.

Nel mese di Marzo di quest'anno, le opere 1 - 16 sono state esposti ai Magazzini del Sale a Siena.

The daughters of memory

My first recollection of Matthew Spender's sculptures is as isolated figures in a landscape, embedded in a Sienese hillside, suddenly revealed by the accidents of escarpment or the deliberations of the gardener's art: strange, forlorn, questing women staring silently into the sky; ancient hieratic figures like Muses or Sibyls, filling the onlooker with unspoken unease.

From this encounter, a first impression, which never altogether recedes: a tension between deep familiarity and utter strangeness which constitutes the individuality of these figures while yet forcing one to question it. As if I had recognised, and have always known, these timeless beings, who could have stepped out of an antique temple or monument, and yet as if somehow I cannot clearly discern who they might be. They are figures of memory, carrying deep within them echoes of many past lives; of those who accompanied the dead in ancient Egypt, of Greek goddesses, of Hellenistic and Roman empresses; and yet they are figures of a timeless present, always with us.





Then they appear to me unmistakably English, in a style perhaps exemplified by some of Eric Gill's work, and that of the young Henry Moore, while at the same time they evoke Italian forebears, recalling the manner of Arturo Martini in the mid 1920's or Marino Marini a decade later: nothing strange here, in that they echo Matthew's own transition from the country of his birth to that of his adoption, yet the academic search for sources is confounded by that elusiveness that still persists when the art history is exhausted: where do these figures belong?





At one level the answer is simple: they belong on the Tuscan hillside where they were made, and from the baked clay of which they are composed: the medium of terracotta anchors them in their landscape and in the tradition of their Etruscan ancestors. These figures, like the canopic urns produced in Chiusi and Cetona two and a half thousand years ago, seem to contain embalmed within them the essence of their bodies, so strong is their presence; the figures of mothers with prams where the body and the vessel fuse as in a funerary urn, here heralding life in the present, not death in the past. The simple, clear, almost monumental gestures speak a language of abstracted passions and generalized human experience.

Then in the spring of this year, I encountered these creatures in a different environment, which brought out new aspects of their character. In the austere brick vaults of the Magazzini del Sale of the Palazzo Pubblico in Siena, the delphic detachment became almost domestic. They stood or sat or lay in groups, like so many characters waiting for an author, and yet so involved in their own activity as almost to draw the onlooker in, were it not for that sense of enigma that made one question whether one were party to some private occasion, or whether one were not oneself the object of their curiosity. They invited inspection, and yet demanded distance. Within four walls, they seemed people I knew or had met; and yet they were nothing of the sort. The very features which at first sight made them appear individual and familiar, and which endowed them with a strong sense of identity, were on closer inspection generic and inscrutable faces, with the undefined melancholy of the distant past. Here too, the classical tradition lives on, and with it the legacy of the Etruscans, only without their warfare.

And so moving from the open hillside to closed vaulted cellar, Matthew's women (and the occasional man) hold their own, surveying the spaces outdoors and creating their own spaces indoors. The last time I encountered them was on the open road, in a liminal state, on their homeward journey from Siena to San Sano: clustered unceremoniously and bolt upright in the back of an open lorry, looking for all the world like some travelling and slightly irreverent *sacra conversazione* on its way back in time from the kiln to the clay which gave it form. The next time that I expect to meet one of Matthew's Ariadnes, it will be at the entrance to the maze of Daedalus, who first fashioned dreams from clay.

If you have the courage to return the gaze of these oracular figures you may learn their message: MNHMOΣYNH - that the past is powerfully present, not simply embodied as these terracotta daughters of memory, but inscribed in the richness of their maker's creativity and his contact with the earth. It is his eye that we must confront, and his timeless and haunting vision that we are privileged to share.

Nicholas Mann
The Warburg Institute, London



cat. 7 e (in fondo) 12



In praise of the surrounding hills

“The Etruscans made their sculptures like they made their bread,” said the modern Italian sculptor Arturo Martini. I find this observation beautiful. Those who make bread are used to a certain working day, and they take care that all their materials are stacked about them in an orderly manner before they start. Nothing is improvised. It is not “research.” The commercial kiln where I buy my clay uses an old baker’s mixmaster in which to mix it up, using raw material which spills from a huge container of powdered hillside. And recently I was told that the technique I used - long coils of clay assembled one on top of another in horizontal segments - is called locally “lavorare a piccio,” which is the same word as “pici,” the hand-made pasta often found in the region of San Quirico D’Orcia.

You start at the big toe, on the ground, and work your way slowly upward. Each day’s work has to dry sufficiently so as to support the weight of the next, but the clay must not dry out too much or the new additions will not amalgamate with the old. “Oh I see,” said a visitor to a recent show, “they’re clay pots.” She sounded disappointed, as if the modesty of the technique affected the integrity of the work. But I liked the remark. It suggested that a terracotta sculpture does not so much represent a form, as contain it. Nobody but its maker can appreciate that the hollow inside is just as much of a sculpture as its external, visible periphery. This is the secret aspect of these works. It disappears and is forgotten when the piece finally reaches the top and is sealed off into the dark.

This exhibition assembles eight years of work in which I have attempted to assimilate local forms into large figurative pieces. “Form” in this sense means something more than the organisation of the surface of the work, or the use of references to masters of the past - though there are these aspects, too. But above all I have been thinking of the landscape itself, formed by hand over many generations with mattock and pick until the shapes of the hills themselves have assumed the character of sculpture. This feeling is reinforced daily, in that the local clay is dug out from beneath those same shapes which I can see on all sides on the horizon around me.

Our empathy with any sculptured shape, figurative or abstract, depends on our capacity to project our sense of our own bodies into the forms we are contemplating. Figurative sculpture makes this in some ways easier - but also much harder, especially when the piece we are looking at is physically close to our own dimensions. Many Victorian pieces in which the clothes and jewels are picked out and polished with myopic care are almost impossible to look at, because they refer too much to “real” people. How

can one look at people of stone? It makes no sense.

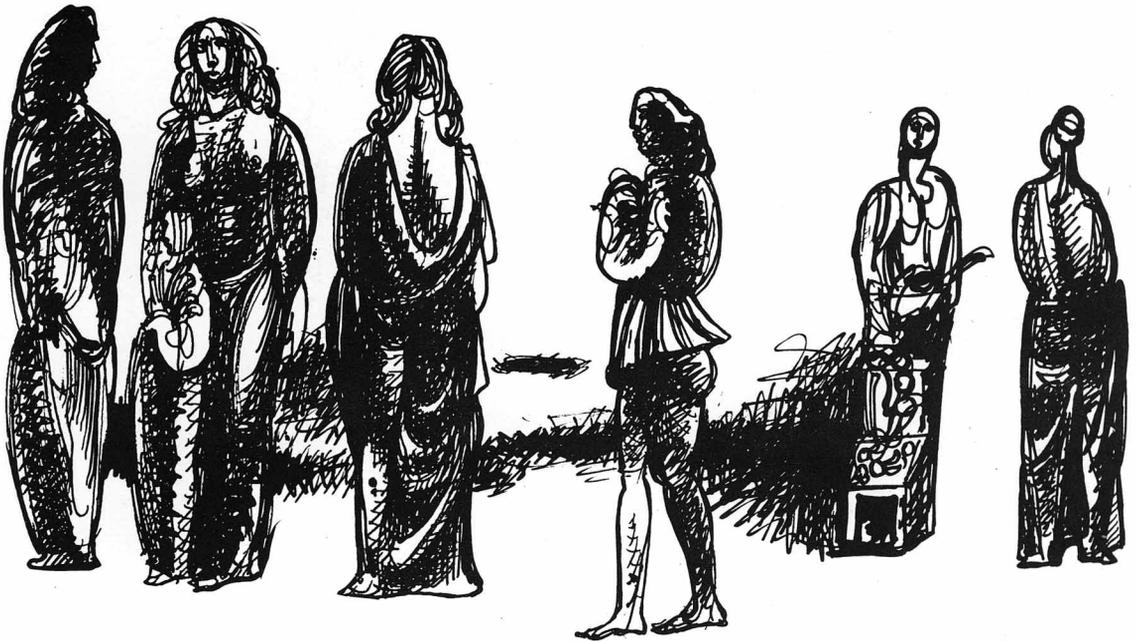
To me the challenge of figurative sculpture is to combine simplified, essentially abstract generalisation with a few vivid and surprising details taken directly from, as it were, the outside world.



Our knowledge of people whom we do not know or have not talked to, seems to me very different from our knowledge of those we know and love. Of course one cannot pretend that these others, this huge majority of the world's population whom we will never meet, are somehow less human than ourselves. Yet, walking down the streets of a small Italian town at dusk, when the side-roads spill out their occupants after the working day, clean and agreeable and longing to see each other, something in their faces makes us wonder if they are entirely real.

When TS Eliot described the commuters coming in over London Bridge, "so many, I had not known that death had undone so many," he summed up an acute feeling that only can be acquired in a crowd. That they might be dead. That you might be dead, and they alive. That the hold between the collective group and the lonely group of one is utterly ephemeral.

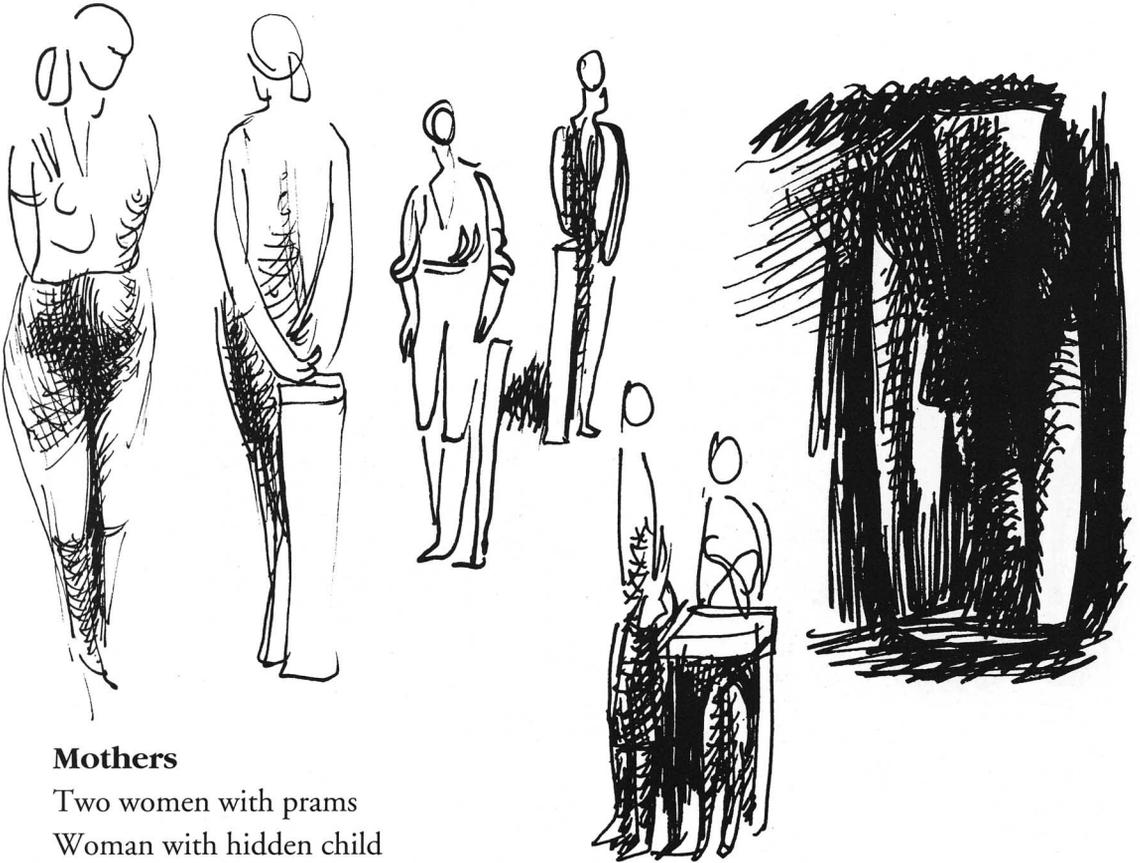
Many of my figures try to tackle this problem of what is real and what is unreal in those who are still enveloped in the extraordinary, beautiful membrane of our ignorance about them. Whenever I make a portrait, the problem becomes the reverse. The challenge is to find an equivalent value for intimacy. It is nearly insurmountable. It has nothing to do with physical resemblance. I try to express in the shape of the whole body something about what I feel they themselves are aiming for. Who are they? Why are they here?



There is also the question of memory. Not in the sense of archetypes stretching all the way back back to the days when Neanderthal man (such gifted colleagues) made those "Venus" figurines in the Danube valley, but in the much simpler sense that work itself evokes the memory of forms made centuries ago, by the elective family of great predecessors. Of course, it can get out of hand. If a piece grows too close to something already done, and done better, many years ago, then I can hear the gods stirring up there on the fluffy white cloud. Heads poke over its edge to sniff at the deferential smoke of what, essentially, is worship.

Guardians

Either waiting to check your ticket at the entrance, or installed as supervisors of the other works on exhibition, these two young women closely resemble those who wear a uniform for an evening at the summer festivals all over Tuscany. They wait. Perhaps unsure of what they are supposed to do, they are thinking of something else.

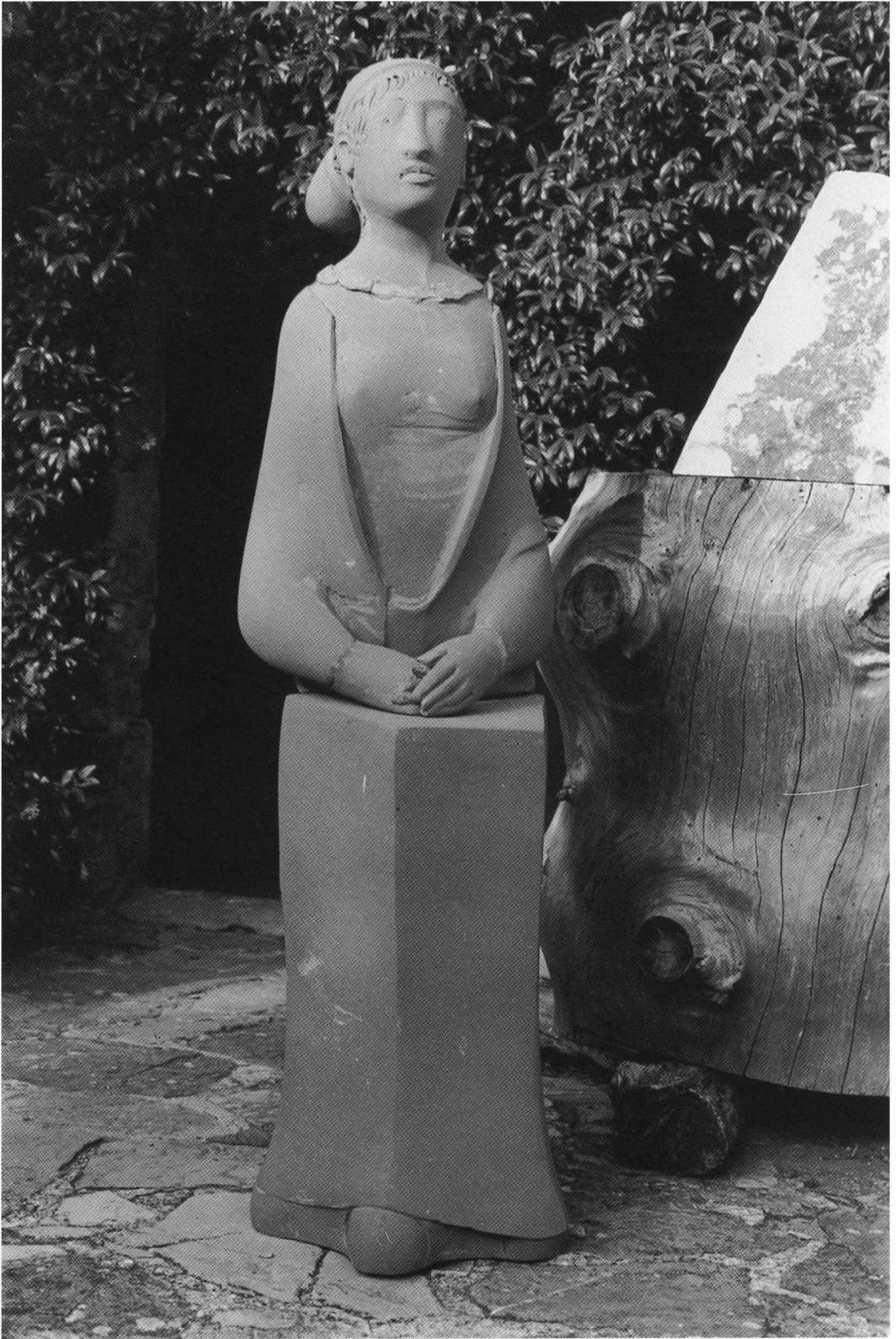


Mothers

Two women with prams
 Woman with hidden child

At the baths of Saturnia one autumn many years ago, I saw a young woman with a child in a pram which looked so wonderfully planted on the ground that I immediately made a series of drawings for a sculpture from the image. In the end, I had to make a second version, as I was much teased at the kiln where I was working for the overgenerous bottom of the first.

The child hiding under a towel was also one of the images I found at Saturnia. Something went wrong when the piece was about fifty centimetres high. Behind that towel, I lost track of whose legs were whose.





cat. 23

Spectators

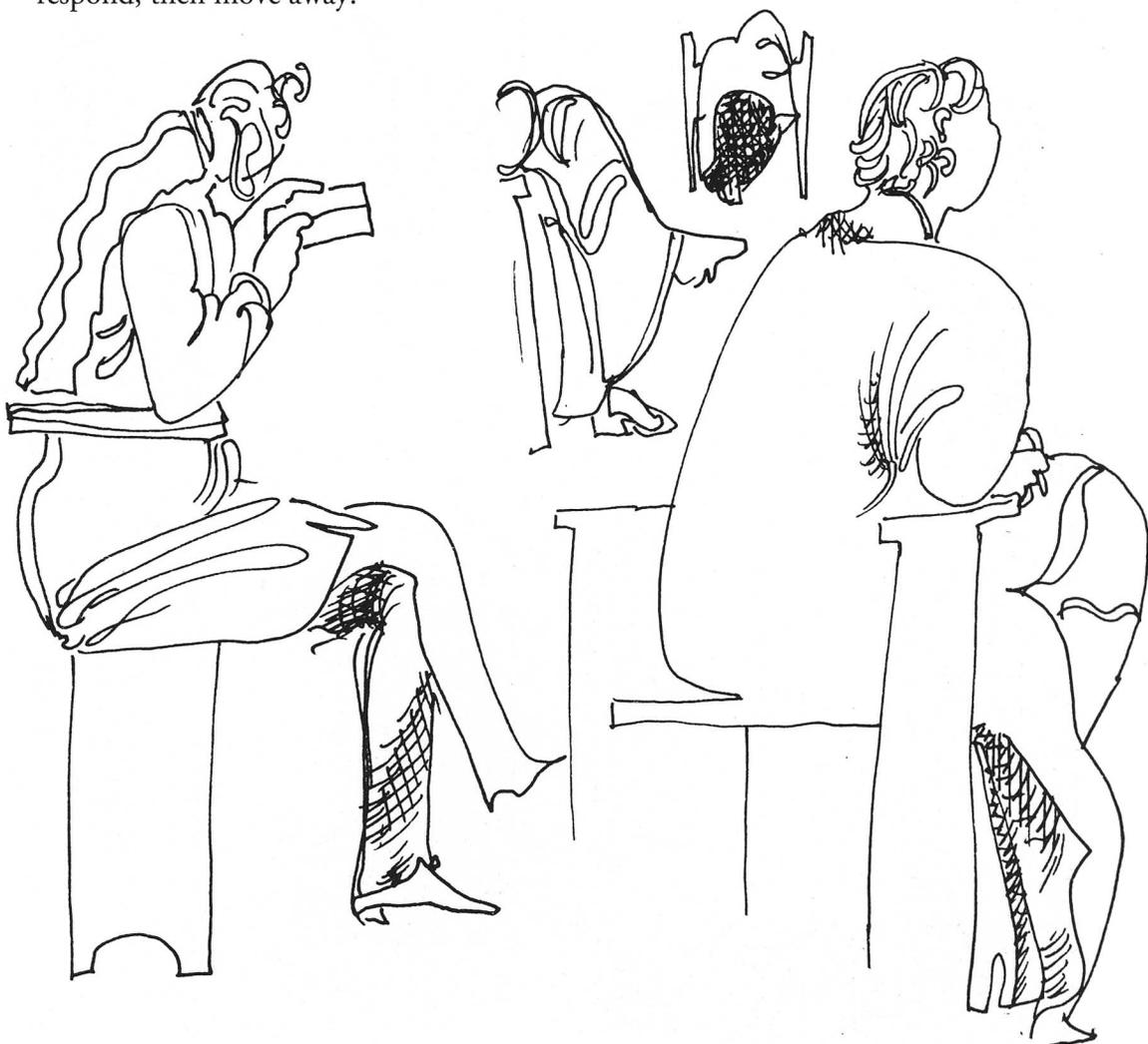
Group of four

Three spectators on raised seats

Group of six

These figures give their entire attention to something which we are unable to see. An evening at the theatre? The opera? Looking at them evokes a certain unease. Sculptures are supposed to be looked at: they are there to be admired. They are not supposed to turn their attention elsewhere.

In the museums, we peer at objects under glass, wait for a moment for them to respond, then move away.





cat. 24 (fotografato prima della cottura)

Seated figures

Woman asleep on a chair

Two women on seats made from tree-trunks

Two women on a bench in the sun

To place a life-size figurative sculpture on a “real” chair approaches the limit of a certain kind of representation. An emotional short-circuit takes place. We no longer read the surface of the form as prepared terracotta but as hardened skin. The piece occupies a middle ground between sculpture and reality.



How much I admire the sarcophagus of the married couple, now in the Etruscan Museum in the Villa Giulia in Rome! There, the artist has reworked the piece with chisels and small stones so that the modelling has been completely replaced with a surface that is carved. Modelled surfaces tend to be soft: carved ones hard. In terms of work, it seems little enough, but this example showed me how baked clay can assume the quality of stone.



cat. 2



Figures on the ground

Woman lying down

Woman in a sleeping-bag

Two figures sitting on the ground

Years ago while on holiday in Greece, I saw on the island of Delos a group of campers resting under a heap of broken pillars. The sun was setting and they were in sleeping-bags, settling down. The image made a deep impression on me, for Delos is a huge cemetery of carved pediments, statues, ornate seats and the capitals of doric columns - a paradise for those who love carving. These figures borrowed the atmosphere of the carved marble all around them - that marble from Naxos whose large crystals continually catch the light and make the stone flicker like silk. The strong shadows on the carvings had the paradoxical effect of making the shapes soft. There was no difference between the sleeping-bags and the fluted columns above them.

I made six terracottas at the time, now sold, and have made three new ones for this exhibition to echo this first impression. Two of them turned out like the island of Delos itself, all peaks and facets.



Two women revealing themselves

These are two prostitutes whom I saw in the Harz mountains on the eastern side of the German border. We stopped to ask the way and, in reply, these two young women opened their coats. Harz / hearts - same sound, same feeling. No artists, no athletes or actors from the stage or screen, have ever had to reveal so immediately their bodies at the call of their profession. Their coats fell about their bodies like petals.

When Arturo Martini was a little child, he once saw a prostitute down by the river where he lived. She showed herself to him suggestively - an optical version of child-abuse, I think, as she meant to mock him as a "little man." One of that species. One of them.

Martini remembered this scene, and often thought about the image of her skirt being raised higher and higher, a mocking smile on her face. Perhaps this is what gives his work an intensity in the areas where least is shown. For sculpture is a way of showing form by casting shadows. It defines substance by varied nothingness. Martini's shadows are superb. The space between two arms, two legs, are to him infinitely remote and sad. His sculpture is about being touched without actually touching. A sombre spirit, Arturo Martini developed an exceptional sensitivity for absence.



Portraits

Jean Héliion

Liv Tyler

Bernardo Bertolucci

Clare Peploe

The French painter Jean Héliion died five years ago, and although I saw him rarely, he was an important figure in my life. Every child should select spare fathers, and every father spare children. Like those figures in Egyptian tombs who have been buried with three “spare heads,” fathers and children should chose substitute versions of themselves and scatter them all over the landscape.

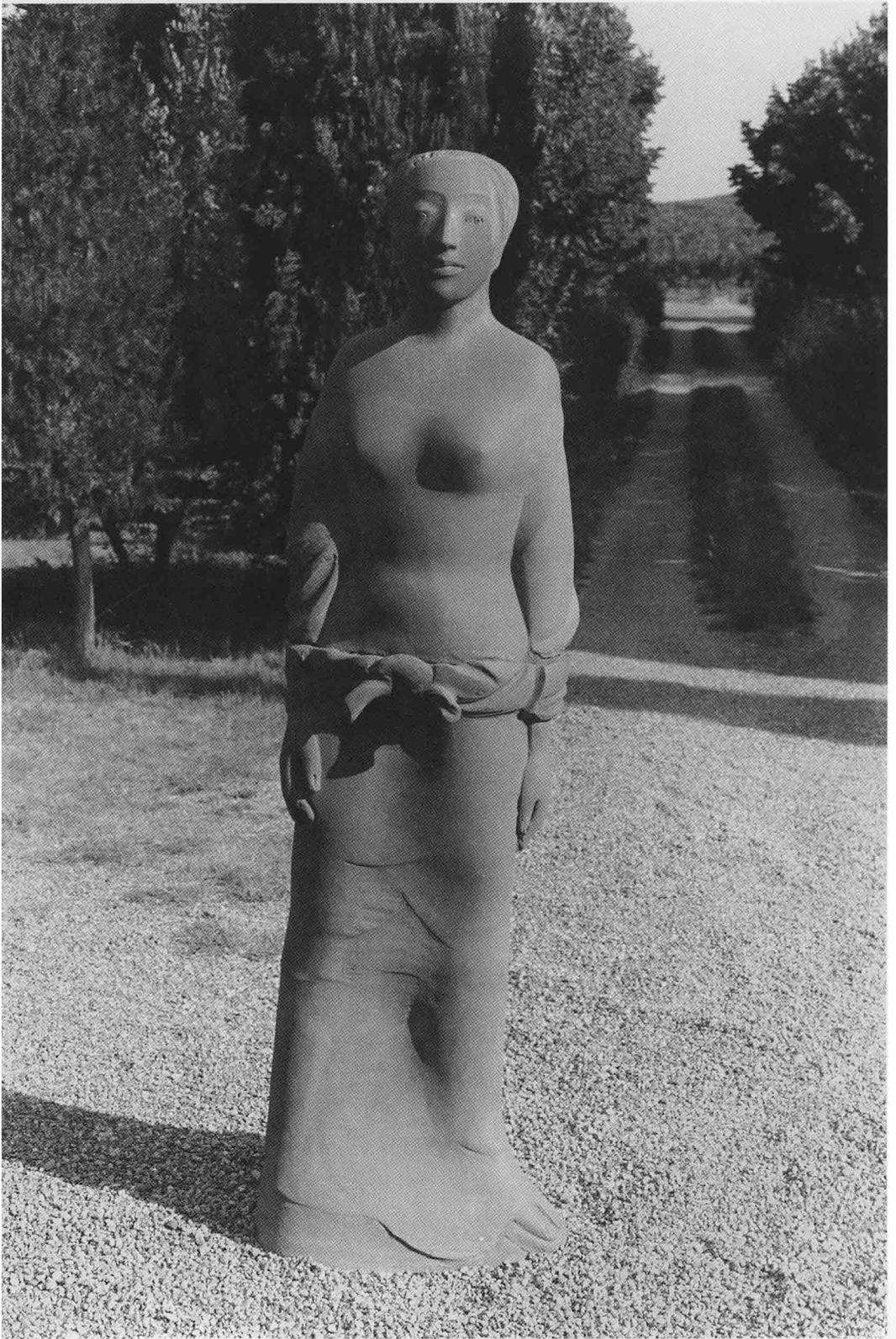
Towards the end of his life, Héliion became gradually blind, which must be one of the worst experiences a painter can face. He was both courageous and humorous about it. Once, when we were driving back from Siena together, he said after a long silence, “what a beautiful black.” The night? Blindness? Both were in front of him.

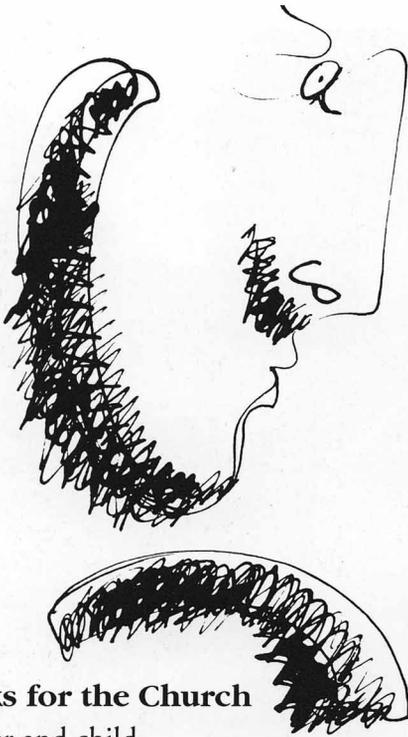
Many of these pieces were borrowed by the film director Bernardo Bertolucci for use in his recent film, “Stealing Beauty.” I had my doubts about how my pieces would behave on set. Film is a flickering membrane: sculpture, instead, is hard. But camera and terracottas found their subject in common in the surrounding landscape, to which the camera constantly returned when the activities of the characters in the film became too tangled. And on the horizon these reserved, slightly threatening clay figures, at one with the landscape from which they had so clearly derived, impassively remained.

I’ve known Bernardo for twenty-four years, and immediately I recognised the contrast between the here-and-now of his vocation compared with the there-and-then of mine. Bertolucci is a man of action. “Action,” is his favourite word. On the set of “Stealing Beauty” you could hear it floating up from the fields - “action!” - from where the waving halberds of the sound men stooped over something gentle lying in the grass.

Clare Peploe, his wife, also a film director, has been a friend since we were all late adolescents. The combination of Bernardo and Clare is one which I’ve used many times in paintings and scultures since they have been together. One sinuous, one forward, they move round each other like elements in a forest. The space between them changes shape, but somehow always remains the same.

Beautiful Liv has an emotionally ambidextrous quality which comes from another planet. The world becomes lighter beside her.





Works for the Church

Mother and child

The Madonna of San Miniato

The Madonna of San Miniato 2

Religious imagery cannot be invented afresh by whomsoever desires to use it. There is often nothing more abominable than a “modern” Christ, a “twentieth century” Madonna. These are themes which have accumulated more years of spiritual concentration than any single existence can absorb, and ours is not a spiritual century. Perhaps the only way to approach these themes is not to question the hierarchy of assumed values but simply to consider the physical work required to achieve them as a kind of prayer. When an Orthodox priest paints an icon, it is prayer. When the image is hung up on the iconostasis, it looks at you, not you at it.

In short religious art, by its conventions, offers an intuitive escape from the unbearable privacy of European art - that innate selfishness according to which each artist must kill off as much of the past (and his contemporaries) as possible, in order to say it afresh, anew, alone.

When I went to retrieve the Madonna of San Miniato from the brand new church for which it was made, I found two silver hearts lying on a marble shelf nearby. Someone had prayed in front of it, and the prayer had been answered. No compliment made to a work from my hands has ever touched me more.

Matthew Spender



Nota biografica

Matthew Spender è nato a Londra nel 1945 da padre poeta e da madre musicista. Ha studiato Storia Moderna all'Università di Oxford, e arte alla Slade School of Art di Londra. Nel 1967 ha sposato la pittrice Maro Gorky e insieme si sono trasferiti in Italia, nel Chianti. Da allora vivono vicino a Gaiole, nella campagna Senese.

Dopo varie mostre personali in Italia, Germania, Francia, nel 1989 Matthew Spender espone alla Berkeley Square Gallery di Londra. Nel 1991 ha vinto il premio per la pittura al 43° Premio Michetti, Francavilla al Mare, attribuitagli da Vittorio Sgarbi. Da allora Spender si è dedicato alla scultura in terracotta e legno.

Fra le sue recenti commissioni, un lungo basso rilievo di tiglio per Milano Finanza di Paolo Panerai, (1992); un Crocefisso di tiglio per la Chiesa di San Giusto in Salcio presso Radda in Chianti, (1991); una figura di cinque metri per il Barbican Centre di Londra, (1993-4); e una Madonna con Bambino di terracotta per la Chiesa del Corpus Domine a San Miniato, Siena, (1994).

Biographical note

Matthew Spender was born in London in 1945. He was educated at New College, Oxford, where he read Modern History, and at the Slade School of Art in London. In 1968 he married the painter Maro Gorky and moved to Italy to study Italian painting.

After various one-man exhibitions in Italy, France and Germany, in 1988 and 1989 Matthew Spender exhibited at the Berkeley Square Gallery in London. In 1991 he carved a limewood crucifix two metres high for the Church of San Giusto in Salcio, near Radda. In 1992 he completed a seven foot Saint Joseph for the new Fitzpatrick headquarters above King's Cross, in London. In 1992 he made a limewood bas-relief four metres long for the offices of the newspaper "Milano Finanza." In 1993-4 he made a gilded figure five metres long, for the Barbican Centre in London. More recently Matthew Spender completed a lifesize Madonna and Child for the church of Corpus Domini in San Miniato alle Scotte, Siena.

“Forme nel Verde” at San Quirico D’Orcia

“Forme nel verde” is an open-air exhibition which takes place annually within the grounds of the Horti Leonini, just inside the walls of the medieval town of San Quirico D’Orcia, fifteen kilometres south of Siena. The first exhibition was organised in 1971 by Mario Guidotti, and he has supervised the project ever since.

Though other exhibitions of sculpture in the open air take place in Italy every year, “Forme nel Verde” is the only one which is established on a permanent basis. It receives no regular government funding or official sponsorship. The exhibitions are recreated anew each year by a team of unpaid volunteers, together with the enthusiastic support of the Town Council.

The garden fills an area formerly occupied by a military garrison which controlled the main road to Rome just below the city walls. These fortifications were dismantled after 1588 when San Quirico became part of the grand-duchy of Florence. The Horti Leonini were created in the late sixteenth century by Diomedes Leoni, working on behalf of the Chigi family. Leoni was an associate of Michelangelo, and a local legend has it that his original plan for the garden was approved by Michelangelo himself.

In its present layout, the garden echoes the revival of classical models which became fashionable during the Florentine Renaissance. Box hedges surround triangular spaces to form a hexagon, although the six further triangles which fill in the edges of the garden make it hard to grasp how the pattern works. The austerity of the Horti Leonini forms a perfect, neutral but living background for sculpture. As the critic Achille Bonito Oliva put it, sculpture in such a space immediately becomes “Nature’s Social Assistant.”

San Quirico is surrounded by small firms which produce bricks and tiles from the local clay. In the nearby hills, stone quarries produce the grainy white travertine and the discreet, almost uniform pietra serena from which the houses of the town, old and new, are constructed. The craftsmen who visit the exhibitions often know more about clay and stone than the artists who make the work. From a sculptor’s point of view, these visitors form an audience of peers.

In more than a quarter of a century of exhibitions, all the leading sculptors of Italy have exhibited here: Pietro and Andrea Cascella, Mario Ceroli, Pietro Consagra, Emilio Greco, Arnaldo Pomodoro, Giacomo Manzù, to mention only those names which might be familiar to a non-Italian visitor. To these must be added a long list of foreign exhibitors from all over Europe, America and Asia.

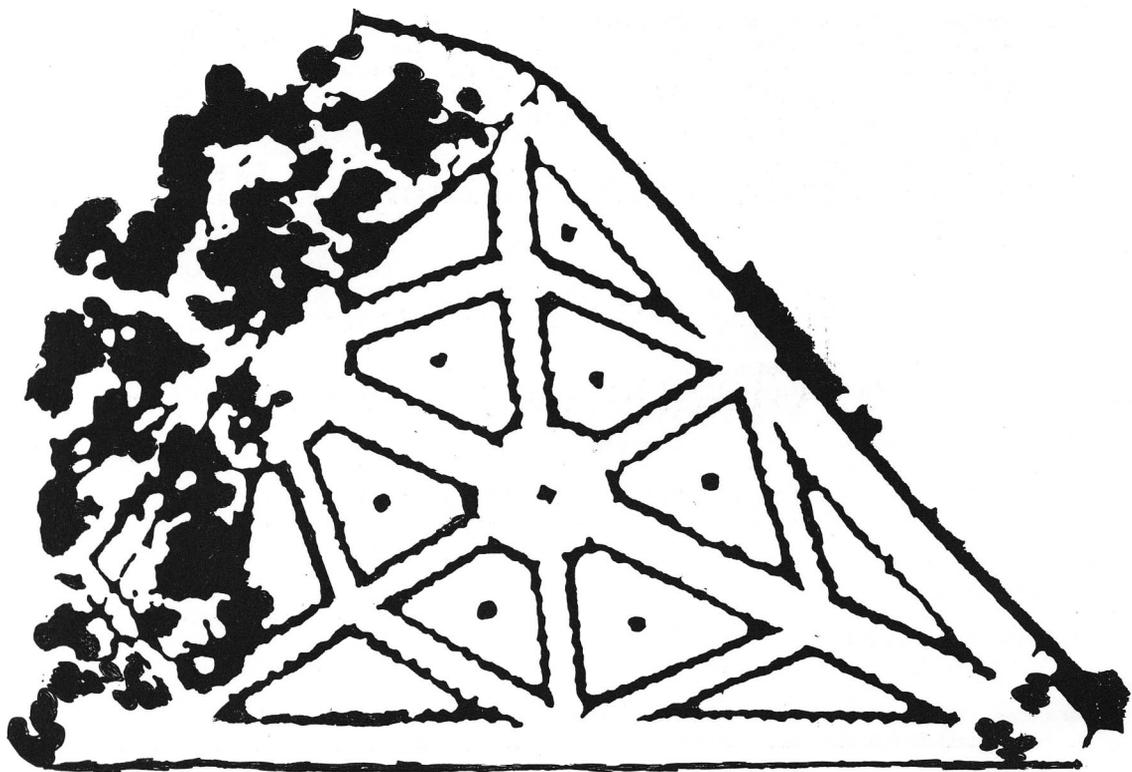
It is rare to find an exhibition space which is not only beautiful in itself, but, with the vigorous support of the local population, steadfastly maintains its own autonomy.

“FORME NEL VERDE” A SAN QUIRICO D'ORCIA, 1971-1995

Le mostre agli Horti Leonini hanno proseguito ai giardini di Caprese Michelangelo negli anni 1975, 1976 e 1978-1984

- 1971** *Collettiva:* E. ASSENZA, M. AVENALI, A. CANEVARI, M. FORLIVESI, M. GUASTI, G. MELONI, A. TAGLIOLINI, M. TRAFELI, V. VENTURI
Nota critica: S. Giannelli
- 1972** *Collettiva:* E. ASSENZA, P. CONSAGRA, L. FABBRO, M. FORLIVESI, M. GUASTI, C. LORENZETTI, G. MELONI, C. RAMBALDI, P. SANTORO, A. TAGLIOLINI, G. UNCINI, V. VENTURI
Presentazione: M. Guidotti
- 1973** *Collettiva:* A. CALO', F. CANNILLA, N. CANUTI, C. CAPPELLO, C. CARLUCCI, M. FORLIVESI, M. GUASTI, L. GUERRINI, G. MANZU', G. MELONI, C. RAMBALDI, A. TAGLIOLINI
Presentazione: M. Guidotti
- 1974** *Collettiva:* A. CALO', F. CANNILLA, C. CAPPELLO, C. CARLUCCI, A. CAVALIERE, E. HILTUNEN, A. CASTELLI, G. CROISET, M. FORLIVESI, M. GUASTI, D. HADZI, E. MALDONADO, U. MARANO, G. MELONI, S. MONACHESI, G.V. PARISI, N. PERIZI, A. POMODORO, C. RAMBALDI, J. ROCA-REY, T. TOYOFUKU, A. VIRDUZZO
Presentazione: M. Guidotti
- 1975** *Collettiva:* P.G. BALOCCHI, M. BERRETTINI, C. CAPPELLO, G. CROISET, M. FORLIVESI, I. GIUBBILEI, E. GRECO, M. GUASTI, G. GUIDOTTI, E. HILTUNEN, U. MASTROIANNI, M. MAZZACURATI, G. MELONI, S. MONACHESI, N. PERIZI, E. SCATRAGLI, T. TOYOFUKU, K. UMEDA
Presentazione: M. Guidotti
- 1976** *Collettiva:* P.G. BALOCCHI, M. BERRETTINI, F. BROOK, A. CALO', N. CARUSO, C. CAPPELLO, G. CINIGLIA, M. FORLIVESI, I. GIUBBILEI, M. GUASTI, G. GUIDOTTI, C. LORENZETTI, A. MONGELLI, Y. OGATA, N. PERIZI, R. PERTILE, P. SANTORO, E. SCATRAGLI, SINISCA, T. TOYOFUKU, K. UMEDA
Presentazione: M. Guidotti
- 1977** *Collettiva:* P.G. BALOCCHI, G. BENVENUTI, M. BERRETTINI, C. CAPOTONDI, P. CASCELLA, C. CINIGLIA, B. CORTINA, D. COUVREY, A. GRASSI, G. GUADAGNUCCI, L. MORMORELLI, E. SCATRAGLI, J. SORENSEN, A. TAGLIOLINI, E. WERTHEIMER
Presentazione: M. Guidotti
- 1978** *Personale 24 giugno/2 luglio - San Quirico d'Orcia:* C. CAPPELLO
Introduzione critica: L. Vinca Masini
- 1979** *Personale:* M. NEGRI
Introduzione critica: P.C. Santini
- 1980** *Collettiva:* P.G. BALOCCHI, M. BERRETTINI, M. SCATRAGLI
Presentazione: M. Guidotti - *Note critiche di:* E. Carli, A. Cairola, D. Pasquali, T. Paloscia, B. Galoppi, T. D'Annibale, M. Guidotti
- 1981** *Collettiva:* N. FINOTTI, L. GHENO, A. PIERELLI, L. TINE'
Note critiche di: D. Cara, G.C. Argan, G. Capezzani, T. Trini
- 1982** *Personale:* P. CASCELLA
Presentazione: E. Carli, M. Guidotti
“Proposte per uno spazio da vivere” - *Collettiva nella Saletta “Il Campanile” di:* P.G. BALOCCHI, M. BERRETTINI, R. BIGI, D. COUVREY, E. GIANNETTI, P. SCHIAVOCAMPO, C. VON DEIN STEINEN
- 1983** *Personale Giugno/Luglio:* F. SOMAINI
Note critiche: E. Carli
Personale Luglio/Agosto: F. BODINI
Note critiche: R. De Grada
“10 proposte per un paese antico” - *Collettiva di:* M. BERTOLINI, G. CALONACI, M. DI CESARE, M. FORLIVESI, Y. FUJIBE, A. HASLER, E. HILTUNEN, E. SCATRAGLI, G. STEFANI, C. TOMEI
Introduzione critica: L. Franchina

- 1984** *Personale* Giugno/Luglio: A. PEREZ
Note critiche: M. De Micheli, A.N. Del Guercio
"Proposte per un paese antico" - *Collettiva* Luglio/Agosto internazionale di giovani scultori:
 P. BLANCHARD, B. BOVANI, A. CATELANI, A. CROSA, A. FAGIOLI, G. FAZZI, M. FUCECCHI,
 C. GUAITA, J.C. HASLER, A. INNOCENTI, F. IONDA, K. KAZUO, D.D. LAZIC, M.M. MARGINE,
 R. ROSSI, P. SAN MIGUEL, C. SASSI, S. TRAINI
Nota critica: A.B. del Guercio
- 1985** *Collettiva:* E. ABBOZZO, P.G. BALOCCHI, M. BELTRAME, M. BERRETTINI, F. BODINI, V. BUCCIARELLI,
 C. CALABRESI, C. MARIUCCI, C. CAPPELLO, F. CAROTTI, A. CASCELLA, P.; CASCELLA, M. CEROLI,
 M. DI CESARE, M. FORLIVESI, G. GIORGETTI TORALDO, R. GNOZZI, C. LORENZETTI, L. MAINOLFI,
 P. MARAZZI, A. MINIUCCHI, S. MONARI, A. PETROMILLI, A. POMODORO, C. RAMOUS, A. RENDA,
 F. SOMAINI, G. SPAGNOLO, V. TRUBBIANI, N. VALENTINI, G. VANGI, S. ZANNI
A cura di: M. Apa
- 1986** *Collettiva* **"Dodici scultori fra natura e geometria":** C. BIROTTI, S. CICONTE, M. DOMPE',
 A. GIARDINI, V. GIOVAGNOLI SCOTTI, B. JADAROLA, P. LIBERATORE, G. PULVIRENTI,
 C. RAMERSDORFER, N. ROCCO, L. VOLLARO, A. ZANAZZO
A cura di: E. Crispolti
- 1987** *Personale:* C. NIVOLA
Introduzione critica: E. Crispolti
- 1988** *Personale:* N. CANUTI
Note critiche: M. De Micheli, G. Di Genova, P.C. Santini
- 1989** *Personale:* L. GUERRINI
Introduzione: P.C. Santini - *Saggio critico:* Rolando Bellini
- 1990** *Collettiva* **"Norvegia e una certa Toscana":** P.G. BALOCCHI, M. BERRETTINI, R. BIGI, G. CALONACI,
 N. CANUTI, G. CIULLA, M. DI CESARE, A. DI TOMMASO, G. FAZZI, M. FOLIVESI, E. FUCECCHI,
 E. GIANNETTI, R. GRAZZI, M. GUASTI, A. INGLESI, G. MELONI, G. PERUGINI, E. SCATRAGLI,
 G. STEFANI, S. TRAINI, G. VILLORESI, J. MONRAD, O. SAMA, S.W. SCHAFFERER
Nota introduttiva: P.C. Santini - *Presentazione degli scultori norvegesi:* E. Colombo
- 1991** *Personale* **"Il mito nel giardino":** A. TAGLIOLINI
Saggio critico: A. Jouffroy - *Testo filosofico:* M. Venturi Ferriolo
Collettiva di artisti ungheresi: M. GADOR, M. HADIK, P. KAUBEK, F. LABORCZ, L. SZABO', I. VSZPRÉMI
Presentazione: E. Colombo
- 1992** *Personale:* G. GUADAGNUCCI
Testi critici: P.C. Santini, R. Bellini - *Interventi:* B. Santi, M. Mangiavacchi
Collettiva di artisti belgi: G. DEDEREN, P. JACQUES, P. PERNEEL, R. ROHR, R. VANDEKERCKHOVE
Presentazione: M. Guidotti
- 1993** *Personale:* C. CAPOTONDI
Saggio critico: E. Crispolti
Collettiva di artisti giapponesi: SHIGETAKA ABE, M. NAKAMURA, K. NAGATANI, N. TAKAOKA,
 MANZEN YABE, KO YAMAZAKI
Presentazione: M. Guidotti
- 1994** *Personale:* SINISCA
Saggio critico: E. Crispolti
- 1995** *Personale:* KURT LAURENZ METZLER
Saggi critici: John Matheson, Omar Calabrese
Collettiva "25 anni di scultura a San Quirico d'Orcia"
Presentazione: M. Guidotti - *Interventi:* B. Santi, M. Mangiavacchi, A. Di Noto e F. Montuori, U. Sani, E. Pacini
Schede: D. Papini



Ringraziamenti

Vorrei riconoscere il mio debito tecnico e morale verso Urbano e Fabio Fontana, della ditta Fontana di Castellina, per le opere fabbricate fino a Febbraio di quest'anno; ed a Lorenzo Ruffoli e Giampiero Biliotti, della ditta RUFA di Radda, per le opere più recenti. Ringrazio Piero Sbarluzzi della ditta TAP di Pienza per la cottura delle ultimissime opere compiute.

Sulle pagine 9 e 20 si trovano riprodotte delle figure tratte dal catalogo dei Fratelli Palombi della Mostra "Enea nel Lazio", tenutasi al Campidoglio nel 1981. Senza la grande ispirazione di questa mostra non avrei mai scelto l'argilla come materiale scultorico.

Luca Lensini ha scattato la foto in colore delle "Spettatrici" nei Magazzini del Sale; Alberto Bai ha scattato le foto in colore delle opere situate negli Horti Leonini. Tutte le altre foto sono mie, tranne le riproduzioni delle opere di Arturo Martini che provengono dalla monografia omonima di Guido Perocco, Editalia, 1962.



TORO

ASSICURAZIONI

Agenzia Generale
di Chianciano terme

Tel. 0578/63458

◆ L'urlo del Drago ◆

- Organo Ufficiale del Quartiere Canneti di San Quirico d'Orcia -



**CREDITO
COOPERATIVO**

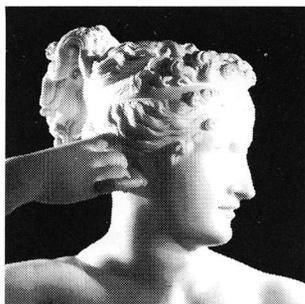
BANCA DI CREDITO COOPERATIVO DI CHIANCIANO TERME

Luce per l'Arte®

Con l'iniziativa "Luce per l'Arte" l'ENEL si è dedicata allo studio e alla realizzazione di impianti di illuminazione per alcuni capolavori dell'arte italiana.

Ma "Luce per l'Arte" non è solo luce, è anche un programma di divulgazione che si avvale di evoluti strumenti comunicazionali.

L'impiego di tecniche informatiche, laser, audiovisive e fotografiche, infatti, completa il programma e facilita la conoscenza delle opere d'arte, in un quadro di assoluto rigore scientifico.



galleriaBorghese

**SCULTURE IN TERRACOTTA
XXVI EDIZIONE**

HORTI LEONINI, SAN QUIRICO D'ORCIA, SIENA

