

ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΙΤΑΛΟΙ
ΓΛΥΠΤΕΣ

5-4

ΑΘΗΝΑΙ - ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ

ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΙΤΑΛΟΙ ΓΛΥΠΤΕΣ

Η ΕΚΘΕΣΗ ΟΡΓΑΝΩΝΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΥΤΟ-
ΝΟΜΟ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟ ESPOSIZIONE NAZIONA-
LE QUADRIENNALE D'ARTE ΤΗΣ ΡΩΜΗΣ, ΣΕ
ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟ ΙΤΑΛΙΚΟ ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΙ ΜΕ ΤΗ ΦΡΟΝΤΙ-
ΔΑ ΤΩΝ ΥΠΟΥΡΓΕΙΩΝ ΕΞΩΤΕΡΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΑΙ-
ΔΕΙΑΣ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ - ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ

ΙΟΥΛΙΟΣ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1975

A
1975-4
c-2

SCULTORI ITALIANI CONTEMPORANEI

L'ESPOSIZIONE È ORGANIZZATA DALL'ENTE
AUTONOMO ESPOSIZIONE NAZIONALE QUADRIENNALE D'ARTE DI ROMA, IN COLLABORAZIONE CON L'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA IN ATENE, PER INCARICO DEI MINISTERI ITALIANI DEGLI AFFARI ESTERI E DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

ATENE - PINACOTECA NAZIONALE

LUGLIO - SETTEMBRE 1975



SCUOLA DI ADULTI CONTINUA

Stampato da : **K. MICHALAS S.p.A. - Atene**



SCUOLA DI ADULTI CONTINUA

SCUOLA DI ADULTI CONTINUA



COMITATO ORGANIZZATORE

FABIO GRASSI APOSTOLICO ORSINI, Capo dell'Ufficio III della Cooperazione Culturale, Tecnica e Scientifica del Ministero degli Affari Esteri; MADDALENA CAPOTONDI, Capo Settore delle Arti Figurative del Ministero degli Affari Esteri; LUIGI NARDI, Addetto Culturale dell'Ambasciata d'Italia in Atene e Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura in Atene; ANTONIETTA DOSI, Addetta all'Istituto di Cultura in Atene - responsabile delle manifestazioni culturali; DIMITRIOS PAPASTAMOS, Direttore della Pinacoteca Nazionale di Atene; IOANNIS PAPPAS, Professore di Scultura della Scuola di Belle Arti di Atene; IOANNIS MORALIS, Professore di Pittura della Scuola di Belle Arti di Atene; NICOLAOS YALLURIS, Direttore del Museo Archeologico Nazionale.

COMITATO D'ONORE

MARIANO RUMOR, Ministro degli Affari Esteri d'Italia; DIMITRIOS BITSIOS, Ministro degli Affari Esteri di Grecia; GIOVANNI SPADOLINI, Ministro per i Beni Culturali e Ambientali d'Italia; CONSTANTINOS TRIPANIS, Ministro per la Cultura e le Scienze di Grecia; GHIORGHIOS KAVADIAS, Segretario Generale del Ministero per la Cultura e le Scienze di Grecia; LUIGI VALDETTARO DELLA ROCCHETTA, Ambasciatore d'Italia in Grecia; IOANNIS KOLIAKOPULOS, Ambasciatore di Grecia in Italia.

COMITATO ESECUTIVO

FORTUNATO BELLONZI, Segretario Generale dell'Ente Autonomo Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma e Commissario della Mostra; GIULIO MONTENERO, Direttore del Museo «Revol-tella» di Trieste; GUIDO PEROCCO, Direttore del Museo d'Arte Moderna di Venezia; CARLO PIETRANGELI, Soprintendente ai Musei, Monumenti e Gallerie del Comune di Roma; MERCEDES PRE-CERUTTI GARBERI, Direttrice delle Civiche Raccolte d'Arte del Comune di Milano; MARCO VALSECCHI, Incaricato di Storia dell'Arte nell'Istituto Univer-sitario di Lingue Moderne di Milano.

ALLESTIMENTO DELLA MOSTRA

FORTUNATO BELLONZI, DIMITRIOS PAPASTAMOS.

PRESENTAZIONE

L'Istituto Italiano di Cultura in Atene inaugura all'Εθνική Πινακοθήκη (Pinacoteca Nazionale), sotto l'alto Patrocinio di Sua Eccellenza l'Ambasciatore d'Italia in Grecia Luigi Valdettaro della Rocchetta, questa Mostra preparata dalla Quadriennale d'Arte di Roma per incarico del Ministero Italiano degli Affari Esteri e del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

Dedicata agli scultori italiani contemporanei, dall'Impressionismo di Medardo Rosso allo sperimentalismo di Lucio Fontana, essa rappresenta un evento culturale di notevole importanza storica, sia per la fama degli artisti che vi partecipano, che per la ricchezza delle opere esposte alla cui raccolta hanno generosamente contribuito varii collezionisti.

L'esposizione è già stata ospitata nelle più importanti capitali d'Europa e dell'Estremo Oriente dove ha richiamato grande affluenza di pubblico e ha riscosso entusiastici consensi.

Siamo pertanto assai lieti di aver portato anche ad Atene questa testimonianza così significativa e così attuale dell'attività artistica italiana, per far meglio conoscere alla Grecia alcune fra le opere dei più illustri scultori italiani contemporanei.

Con l'occasione desideriamo esprimere la nostra gratitudine alle Autorità greche per il loro appoggio e al prof. Dimitrios Papastamos che ha gentilmente offerto la nuova e bellissima sede dell'Εθνική Πινακοθήκη.

Ringraziamo ancora tutti gli organizzatori, i collaboratori e le collaboratrici, in particolare la prof. ssa Antonietta Dosi, per il contributo apportato all'allestimento di questa interessante e singolare esposizione.

Siamo inoltre grati al prof. Chrissanthos Christu dell'Università di Salonicco per aver gentilmente riveduto la traduzione greca del saggio di Fortunato Bellonzi.

Prof. LUIGI NARDI
Direttore dell'Istituto
Italiano di Cultura in Atene

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Τὸ θέμα πὸν καλύπτει ἡ ἔκθεση τῆς σύγχρονης ἰταλικῆς γλυπτικῆς δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἐπεξηγηθῇ μὲ τὰ λίγα λόγια αὐτοῦ τοῦ προλόγου καὶ μὲ τὸν γενικὸ τρόπο τῆς ἀνάλυσής του πὸν θὰ προσπαθήσουμε νὰ δώσουμε. Θὰ μπορούσαν ὁμως οἱ γραμμὲς αὐτὲς νὰ μετατραποῦν σὲ χρήσιμες διαφωτιστικὲς πληροφορίες, ἂν συνδυασθοῦν μὲ τὴ βαθύτερη θεώρηση τῶν ἔργων τέχνης πὸν ἐκτίθενται.

Σκοπὸς τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης εἶναι, ἡ ἔκθεση αὐτὴ νὰ παρουσιάσει τὰ ἔργα τέχνης πὸν τὴν συγκροτοῦν στὸ ἐλληνικὸ κοινὸ καὶ μὲ τὴν βοήθεια τοῦ κατάλογου αὐτοῦ καὶ τῶν ἐπιγραφῶν νὰ μπορέσει ἐλεύθερα καὶ ἀνεπιφύλακτα νὰ μορφώσει γνώμη γιὰ τὴν δημιουργικὴ καλλιτεχνικὴ δράση τῆς σύγχρονης ἰταλικῆς γλυπτικῆς. Καὶ ἀκόμα, μέσα σὲ τοῦτο τὸ σκοπὸ κλείνεται καὶ ἡ ἀνάγκη τῆς Πινακοθήκης, ὅσο καιρὸ λείπει ἀπὸ τὸν τόπο μας τὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης, νὰ ἐκπληρώσει ἔστω ἓνα μέρος τοῦ εἰδικοῦ προορισμοῦ πὸν ἔχει σὰν Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης, φιλοξενώντας ἐκθέσεις καὶ ἐξυπηρετώντας ἔτσι τὸ γενικώτερο πρόγραμμά της γιὰ πνευματικὴ καὶ πολιτιστικὴ ἀγωγή τοῦ λαοῦ μας.

Ἄν δεχθοῦμε σὰν ἀφετηρία γιὰ τὴν τέχνη τὴν ἔμφυτη ἀνάγκη τοῦ ἀνθρώπου-καλλιτέχνη γιὰ ἔκφραση, τότε ἡ ἔκθεση τῆς σύγχρονης ἰταλικῆς γλυπτικῆς δὲν εἶναι παρὰ ἓνα καθρέφτισμα τῆς ἐσωτερικῆς αὐτῆς ἀνάγκης, ἓνας συνδυασμὸς ὕλης-πνεύματος καὶ μιὰ πετυχημένη μορφοποίηση τόσο τῆς ἐξωτερικῆς κίνησης ὅσο καὶ τῶν ἐσωτερικῶν κραδασμῶν τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς.

Ἄπ' τὸν Medardo Rosso (1858 - 1928) καὶ τὰ ἱμπρεσιονιστικὰ-φοντουριστικὰ χτυπήματα τῆς σμίλης του, μέχρι τὴ μαγικὴ ἀφαίρεση τῆς πνευματικῆς ἐργασίας τοῦ ζωγράφου καὶ γλύπτη Lucio Fontana (1899 - 1968), μᾶς δίνεται ἡ εὐκαιρία μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἔκθεση νὰ παρακολουθήσουμε ὅλες τὶς λεπτομέρειες τῆς ἐξέλιξης πὸν παρουσίασε ἡ γλυπτικὴ στὰ τελευταῖα ἑκατὸ χρόνια.

Ἡ αἰσθητικὴ ἀνάλυση τῆς γλυπτικῆς πὺν στὰ τελευταῖα 75 χρόνια ἔδωσε μιὰ πολὺπλευρὴ παραγωγὴ μορφῶν, γίνεται πιὸ κατανοητὴ ἂν τοποθετηθῆ ἐπάνω στὸ ὑπόβαθρο μιᾶς κριτικῆς μελέτης πὺν ἔχει τὶς πηγές τῆς στὶς θεωρήσεις τῆς τέχνης, τοῦ λόγου καὶ τῆς ποίησης, πὺν ἀκολούθησαν μετὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ ἱμπρεσσιονισμοῦ.

Ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς, ὁ κυβισμὸς, ὁ ντανταϊσμὸς καὶ ὁ σουρεαλισμὸς μὲ τὰ προγράμματά τους, τὶς θεωρητικὲς καὶ τεχνοτροπικὲς θεμελιώσεις τους δημιούργησαν τὸ ἀπαραίτητο πνευματικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ ὑπόβαθρο γιὰ τὴν ἐγκατάλειψη τῆς κλασικιστικῆς-ιδεαλιστικῆς γλυπτικῆς ἔννοιας τῆς τέχνης πὺν τόσο καλὰ εἶχε οὐζώσει στὴν Ἰταλία τοῦ περασμένου αἰῶνα.

Μ' αὐτὲς τὶς προοδευτικὲς ἀρχὲς κατάφεραν οἱ γλύπτες νὰ ἐλευθερώσουν τὴν τέχνη τους ἀπὸ θεωρίες πὺν ἀπονέκρωναν καὶ ἄφηναν ἀνεκμετάλλευτη τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργικὴ δυνατότητα τοῦ ἀνθρώπου. Ἔτσι ἀναιρώντας τὴν συμβατικότητα τῆς γλυπτικῆς τοῦ δεκάτου ἐνάτου αἰῶνα, βρῆκαν συνειδητοὺς τρόπους ἔκφρασης, πὺν τοὺς θεμελίωσαν πάνω στὴν ἀρχή, ὅτι στὸ ἔργο πρέπει νὰ ὑπάρχει ὁ ἀπαραίτητος πνευματικὸς χῶρος, οἱ εὐρύτερες πνευματικὲς βάσεις ὅπου ὁ καλλιτέχνης, μὲ τὴν πολὺτροπὴ δραστηριότητά του θὰ θέσει τὰ ἐρωτηματικά του, θὰ προβληματιστῆ καὶ θὰ ταυτίσει τὸ ἔργο του μὲ τὴν ἀτομικὴ του ὑπαρξή. Οἱ πρωτοπόροι ἰταλοὶ γλύπτες ἄνοιξαν μὲ τὶς συνθέσεις τους νέους ὁρίζοντες σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ πρόβλημα τῶν λειτουργικῶν σχέσεων τοῦ γλυπτοῦ δημιουργήματος μὲ τὸν περιβάλλοντα χῶρο καὶ διακήρυξαν τὴν ἀυτονομία τῆς τέχνης. Ξεπερνώντας κάθε μίμηση καὶ μορφοποιώντας ὅλες τὶς ἐκφράσεις τῆς πρωτοτυπίας ἀπέδειξαν, ὅτι μὲ ὅποιοδήποτε τρόπο καὶ ἂν ἐκφραστοῦν καὶ σὲ πείσμα κάθε ἄρνησης καὶ ἀμφισβήτησης, μποροῦν νὰ δημιουργήσουν ἔργα τέχνης τῶν ὁποίων ἡ γένεση εἶναι τὸ γόνιμο ἀποτέλεσμα πὺν δίνει ἡ ἐλεύθερη σύζευξη τοῦ πνευματικοῦ προβληματισμοῦ μὲ τὴν φαντασία καὶ τὸν βαθὺ ψυχισμό.

Χῶρος, ἐπιφάνεια, χρῶμα, κίνηση, ρυθμὸς, καὶ φῶς εἶναι τὰ γνωρίσματα τῶν ρευμάτων τῆς σύγχρονης ἰταλικῆς γλυπτικῆς πὺν αἰσθανόμαστε ἀμέσως μόλις ἀντικρούσουμε τὰ ἔργα τῆς ἐκθεσης αὐτῆς. Τὴν μαγεία πὺν ἀσκοῦν πάνω μας νοιώθουμε ὅτι δὲν τὴν προκάλεσε μιὰ εἰδικὴ καλλιτεχνικὴ ὑπόσταση, ἡ στράτευση τοῦ ἔργου, οὔτε κάποιοι ἐξωκαλλιτεχνικοὶ συναισθηματικοὶ ἐρεθισμοὶ ἢ λογικοὶ συλλογισμοὶ ἀλλὰ μιὰ αἴσθηση αὐθόρμητης ἐπαφῆς καὶ ἐπιβολῆς πὺν γεννιέται μέσα ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο.

Πιστεύω ὅτι ἡ προσφορὰ τῆς ἐκθεσης αὐτῆς τῆς σύγχρονης ἰταλικῆς γλυπτικῆς πλουτίζει τὴν ὀπτική, πνευματικὴ καὶ ψυχικὴ ἐμπειρία τοῦ θεατῆ, καὶ τὸν βοηθεῖ ν' ἀντιληφθῆ ὄχι μόνο τὴν ἐξελικτικὴ πορεία τῶν συγχρόνων ρευμάτων τῆς (ἰταλικῆς) γλυπτικῆς τέχνης, ἀλλὰ καὶ γενικώτερα τὴν τοποθέτηση τῆς στὸν ἀσυνόρεντο κόσμο τῆς τέχνης καὶ τοῦ πνεύματος.

Ἡ παλλόμενὴ πλαστικότητα τῆς φόρμας τοῦ ἔργου καὶ ἡ εὐαισθησία τοῦ περιεχομένου, μᾶς χαρίζουν εἰκόνες πὺν μόνο ἡ ἐπαναστατικὴ τῆς σύγχρονης τέχνης μπόρεσε νὰ ἀνακαλύψει, νὰ ἐκτιμήσει καὶ νὰ προσφέρει.

Ἡ δημιουργία αὐτὴ ἔφερε καὶ σὲ μᾶς μιὰ ἀπελευθέρωση τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ πνεύματος ἀπὸ ὅλες τὶς παλιὲς συμβατικότητες, πὺν δὲν ἄφηναν νὰ αἰσθανθοῦμε καὶ νὰ ἀπολαύσουμε μὲ μιὰ γνήσια διάθεση τὶς νέες ἀναζητήσεις καὶ ἐκφράσεις τῶν συγχρόνων καλλιτεχνῶν.

Τὸ ὅτι ἡ ἀπελευθέρωση αὐτὴ δὲν σημαίνει καὶ ἀπεμπόληση τῶν αἰσθητικῶν ἀξιῶν, τὸ ἀποδεικνύει ὁ τρόπος τῆς ἐλεύθερης ἐκτίμησης τοῦ ἀνθρώπινου ἔργου τοῦ καλλιτέχνη καὶ ἡ παρουσία τῶν θετικῶν στοιχείων τῆς τεχνικῆς καὶ ἐκφραστικῆς ἱκανότητός του. Μὲ τὴν ἔκθεση αὐτὴ δὲν ἐπιδιώχθηκε ἡ ὁργάνωση μιᾶς ἐγκυκλοπαιδικῆς ἢ ποιητικῆς καλλιτεχνικῆς ἐπίδειξης, ἀλλὰ ἡ ἀληθινὴ προβολὴ τῶν πνευματικῶν καὶ καλλιτεχνικῶν ἀξιῶν τῆς σύγχρονης ἰταλικῆς γλυπτικῆς.

Γιὰ τὴν εὔστοχη αὐτὴ ἰδέα καὶ τὴν πραγμάτωση τῆς παρουσίας στὶς αἴθουσες τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης, πὺν γιὰ νὰ βρῆ τὴ πλήρωσή της χρειάστηκε προσπάθεια καὶ μόχθος, ἐπιθυμῶν νὰ εὐχαριστήσω τὸν κ. Luigi Nardi διευθυντὴ τοῦ Ἰταλικοῦ Μορφωτικοῦ Ἰνστιτούτου καὶ τὴν κ. Antonietta Dosi συγγραφέα καὶ Μορφωτικὸ Ἀκόλουθο τοῦ Ἰνστιτούτου.

Στὴν εὐγενικὴ συνεργασία καὶ βοήθεια αὐτῶν καὶ τοῦ ἐπιστημονικοῦ προσωπικοῦ τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης ὀφείλουμε τὴν ὅλη ὁργάνωση τῆς ἔκθεσης.

Ἀθήνα, Ἰούνιος 1975

Δρ. Δημήτριος Παπαστάμου
Διευθυντὴς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης

PREFAZIONE

La Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma è lieta e onorata di presentare una scelta di opere in bronzo o in metallo, di piccole e medie dimensioni, sufficiente, come riteniamo, a dare un'idea del contributo dell'Italia al profilo della civiltà artistica dell'Occidente nel campo della scultura e nella linea del rinnovamento del linguaggio plastico dagli anni dell'Impressionismo (nella cui poetica si iscrive la scultura rivoluzionaria di Medardo Rosso) fino ai giorni nostri.

Se avessimo potuto esporre altresì sculture in marmo, in pietra, in legno, o in materie non tradizionali anch'esse troppo facilmente soggette a subire danni, il panorama della scultura italiana contemporanea sarebbe risultato indubbiamente più ampio e più vario; ma a colmare in parte le lacune provvedono, almeno dal punto di vista della informazione sommaria, le pagine introduttive del catalogo, con le illustrazioni di quegli scultori e di quelle opere che non hanno trovato collocazione nella mostra per la ragione ora detta.

Quanto al disegno storico e critico, che l'esposizione si è proposto, esso apparirà subito evidente a chiunque abbia un minimo di familiarità col mondo dell'arte contemporanea. Esso comprende le due grandi direttrici della "figurazione" e della "non figurazione", che segnano la crisi del concetto antropocentrico e antropomorfo della scultura, dominante da millenni nella civiltà occidentale; senza perciò volere, in alcun modo, resuscitare qui l'ormai superata querelle tra figuralità e astrazione. Una querelle, del resto, inconsistente, ché figuralità e astrazione sono da sempre, per la intera storia dell'arte, i due modi, o piuttosto l'unico modo di disegnare la realtà: di leggerla, come se fosse un libro aperto, "il gran libro della Natura", per dirla con Galileo, e di estrarla dalla interiorità dell'artista ex novo ma non ex nihilo.

Non dunque per porle a confronto, tanto meno a contrasto — la figurazione da un lato e l'astrazione dall'altro — neppure qui, nella circostanza di questa mostra; ma per assumerle entrambe, come è debito della cultura, nella loro verità dialettica e contemporanea, quali due momenti dello spirito creativo, entrambi necessari e tra sé comunicanti.

FRANCESCO FRANCESCHINI
Presidente della Quadriennale
Nazionale d'Arte di Roma

Gli Organizzatori ringraziano sentitamente i Musei, i Collezionisti e tutti coloro che hanno permesso, con la loro generosa collaborazione, la realizzazione di questa mostra; e in particolare: l'On. CLELIO DARIDA, Sindaco di Roma e la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Roma; l'On. MARCELLO SPACCINI, Sindaco di Trieste e il Museo Civico "Revoltella" di Trieste; l'On. GIORGIO LONGO, Sindaco di Venezia e il Museo d'Arte Moderna di Venezia; il Colonnello GASPARO DEL CORSO e la Galleria "L'Obelisco", Roma; il Comm. ETTORE GIAN FERRARI, Milano; il Sig. BRUNO HERLITZKA e la Galleria "Marlborough", Roma; il Dr. GIUSEPPE MACRI, Roma; il Dr. BRUNO ASTOLFONI, Roma; la Signora SERENA BASALDELLA, Roma; il Conte PAOLO MARINOTTI, Milano; il Dr. NANNI e la Galleria "La Loggia", Bologna; la N. D. CARLA PANICALI di Montalto, Roma; il Dr. UMBERTO PARRICCHI, Roma; l'Arch. PINI, Milano; il Sig. LORENZO CAPELLINI, Milano; il Sig. VAIFRO SPAGGIARI, Milano; il Sig. ROMEO TONINELLI e la Galleria "Toninelli", Roma; il Prof. FRANCESCO VALCANOVER e la Signora MARIA VALCANOVER, Venezia; la Signora NIETTA VESPIGNANI e la Galleria "Il Fante di Spade", Roma.

LINEAMENTO STORICO
DELLA SCULTURA ITALIANA CONTEMPORANEA:
DALL'IMPRESSIONISMO DI MEDARDO ROSSO (1858 - 1928)
ALLO SPERIMENTALISMO DI LUCIO FONTANA.

Il cammino della scultura italiana, dagli ultimi due decenni dell'Ottocento, che videro l'opera profondamente rivoluzionaria di Medardo Rosso, fino alle recenti e ben note proposte sperimentali di un Lucio Fontana, mettiamo, che segnano la fine del concetto tradizionale di opera plastica, è talmente denso di avvenimenti, di "poetiche" e di personalità da non poter essere delineato qui altrimenti che per sommi capi.

Senza contare che la linea storica che da Medardo Rosso si può tracciare utilmente attraverso il Futurismo fino a noi, allineandovi le ricerche più vistosamente innovatrici del linguaggio, non risolve in sé tutta intera la storia della scultura italiana contemporanea; la quale difatti esorbita da tale linea, annoverando artisti importanti, i cui pensieri e il cui gusto non rientrarono nella direzione suddetta, il che non significa che essi fossero scultori o "ritardatari" o accademici o indifferenti ai problemi dell'uomo moderno.

L'impressionismo di Medardo Rosso e la polemica Rosso-Rodin.

Dopo la morte di Rodin nel 1917, Guillaume Apollinaire dichiarò il torinese Medardo Rosso (1858 - 1928) "il più grande scultore vivente". Meier Graefe ne lodava le opere come "le cose più nobili, che il nostro tempo ha prodotto".

La polemica tra Rodin e Rosso, nata in Francia nel 1898 quando l'italiano "contesta à Rodin, après l'exécution par celui-ci du *Balzac*, l'initiative d'avoir introduit dans la sculpture l'esprit de l'impressionnisme" (v. la voce "Rosso M." nel "Grand Larousse") era finita da un pezzo. Ma ne restava e ne rimane l'eco nel volumetto di Edmond Claris: "De l'Impressionnisme en Sculpture - Auguste Rodin et Medardo Rosso" (Paris, Ed. de "La Nouvelle Revue", 1902) dove si legge: "Le point d'arrivée de Rodin a été le point de départ de Medardo Rosso" (pag. 19), e ancora: "Bien avant 1889, n'ayant pas encore trente ans, Rosso avait mis son hypothèse en pratique; et par son initial effort, la sculpture sortait triomphalement du rang inférieur des arts décoratifs, pour entrer dans la sphère supérieure des arts de la vie" (pag. 61).

Queste ultime parole, che il Claris riporta, appartengono ad un intervento di Camille de Sainte-Croix nella polemica; ed esse fanno chiaro riferimento alla sentenza di Baudelaire, che aveva classificato la scultura come un'arte inferiore, sussidiaria dell'architettura, "condamné à ne jamais pouvoir égaler la peinture et à demeurer au rang des simples arts décoratifs, dans son impuissance à reproduire l'ambiance atmosphérique, le mouvement, la lumière, la perspective et la vie des figures".

"C'est en vain — continuava Baudelaire — que la sculpture s'efforce de se mettre à un point de vue unique. Le spectateur qui tourne autour de la figure peut choisir cent points de vue différents, excepté le bon; et il arrive

souvent — ce qui est humiliant pour l'artiste — qu'un hasard de lumière, un effet de lampe découvrent une beauté qui n'est pas celle à laquelle il avait songé. . . La peinture n'a qu'un point de vue, elle est exclusive et despotique. Aussi l'expression du peintre est-elle bien plus forte".

A parte le ovvie obiezioni che chiunque oggi potrebbe muovere alle osservazioni di Baudelaire sulla superiorità della pittura nei confronti della scultura, osservazioni che ricordano e continuano le dispute secolari dei grammatici sulla pretesa maggiore nobiltà o completezza di un'arte rispetto alle altre, questa era la "hypothèse" verificata da Rosso: l'arte è unica e indivisibile, le distinzioni imposte dalle tecniche tradizionali non hanno senso.

"Ce qui importe pour moi en art — scriveva lo scultore italiano al Claris (op. cit., pag. 51 e segg.) — c'est de faire oublier la matière. . . Il n'y a pas de limite dans la nature, il ne peut y avoir dans une oeuvre. . . Quand je fais un portrait, je ne puis le limiter aux lignes de la tête, car cette tête appartient à un corps, elle se trouve dans un milieu qui exerce une influence sur elle, elle fait partie d'un tout que je ne puis supprimer. L'impression que vous produisez sur moi, n'est pas la même si je vous aperçois seul dans un jardin ou si je vous vois au milieu d'un groupe d'autres hommes, dans un salon ou dans la rue. . . J'estime qu'il est impossible de voir un cheval avec quatre jambes à la fois, ou un homme comme une poupée isolée dans l'espace. Je sens également que ce cheval et cet homme appartiennent à un tout dont ils ne peuvent être séparés, à l'ambiance dont doit tenir compte l'artiste. . . On ne tourne pas autour d'une statue pas plus qu'on ne tourne autour d'un tableau, parce qu'on ne tourne pas autour d'une forme pour en concevoir l'impression. Rien n'est matériel dans l'espace. Ainsi conçu l'art est indivisible. Il n'y a pas d'un côté la peinture, de l'autre la sculpture".

Da tali convinzioni nascevano opere come *l'Intérieur d'un omnibus*, modellato a Milano nel 1883 - '84, nel quale Rosso "retrace avec une si grande force d'expression aigüe et vivante, avec une telle netteté de perspective, de vie, d'atmosphère et de 'couleur', les différents types observés un jour dans une voiture publique, que Degas auquel il montrait plus tard une photographie de cette composition, s'est écrié: *Mais c'est la photographie d'un tableau!*" (Claris, op. cit., pag. 21).

Rosso aveva cominciato a Milano nell'82, anteriormente al suo primo viaggio a Parigi, a sperimentare le possibilità pittoriche del modellato: a fare avanzare o arretrare la materia (la cera, in particolare) con un sentimento prospettico che nulla aveva da spartire con la prospettiva insegnata nelle scuole; a rarefare la materia, a dilatarla nello spazio, a sfrangiarla, a identificarla col racconto unitario dei personaggi e degli ambienti ad essi complementari, raggiungendo effetti coloristici e atmosferici analoghi a quelli della pittura; e in tale maniera aveva rinnovato radicalmente i temi del verismo, del costume, del socialismo (si veda la *Conversazione in giardino*, fig. I).

Se negli esordi i suoi "sfumati" si possono fare risalire, almeno in parte, al luminismo crepuscolare, tradizionalmente tenace nella pittura lombarda dalla lezione di Leonardo in poi, e sopravvissuto perfino al gusto neoclassico; se è possibile cogliere allora qualche rapporto tra Rosso e i giovani pittori e letterati milanesi della cosiddetta "Scapigliatura", è indubitabile che allo sviluppo del suo genio rivoluzionario contribuirono a Parigi la conoscenza degli Impressionisti e dei Post-impressionisti, l'ammirazione per Seurat, gli incontri con Degas e con Zola, la stessa vicinanza con Rodin, conosciuto nello studio di Dalou quando entrambi vi lavoravano come sbizzatori.

L'Impressionismo fu l'argomento che Medardo Rosso cercava a sostegno della propria tesi; e a Parigi egli toccò mètte ardite di estremo disfacimento della forma plastica, fino a darle il valore di un'apparizione evanescente, di una misteriosa evocazione dall'ombra, come nella famosa *Donna velata* — *Impressione di sera sul boulevard* (1893; fig. II) che possiede il vertice della poesia al limite di sparizione dell'oggetto; o come nella enigmatica *Madame X* del 1896 (fig. III), da lui ripresa nel 1913, e interpretata da Zervos come un abbozzo incompleto, mentre è il più alto traguardo raggiunto dallo scultore, che vi dimostra ormai una semplificazione ovoidale, una purezza degne di Brancusi.

Dicevamo poco innanzi del punto di vista unico, che l'estetica di Baudelaire assumeva a riprova della univoca forza espressiva della pittura. Anche sotto questo riguardo l'opera di Rosso si colloca coscientemente in una posizione di sfida. Rosso ricerca il punto di vista unico da cui la sua scultura deve essere guardata: non lo affida al caso, alla fortuita incidenza di una fonte luminosa, ma lo studia pazientemente attraverso numerose fotografie che egli stesso scatta dei propri lavori, allo scopo di fissare quel punto, una volta per tutte, in maniera definitiva.

Ora cadrà qui opportuno considerare, sia pur brevemente, il carattere particolare dell'impressionismo di Rosso, che tale è per la tecnica abbreviata, ma se ne diversifica profondamente per la diversa concezione della luce.

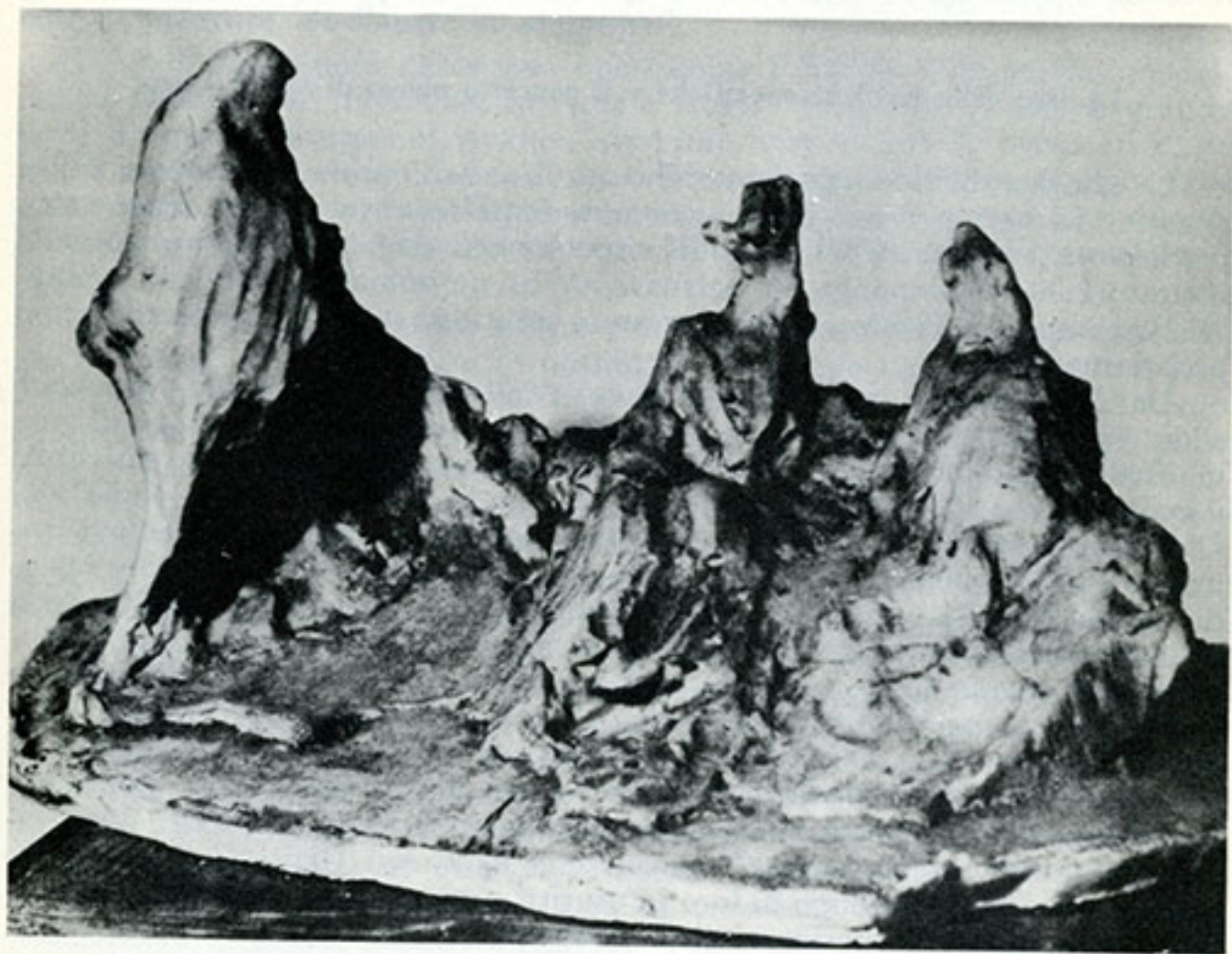
Non è il *plein-air* che interessa a Rosso, ma il "ricordo visivo"; non la luce piena del giorno, ma l'ombra; non la natura, benché così spesso ne parli come di un modello cui l'artista deve restare fedele, ma lo stato d'animo, ossia la natura fatta metafora dello spirito.

La fine delle tecniche specifiche e il concetto nuovo di spazio - luce.

La plastica di Medardo Rosso si costituisce dall'ombra, emerge dai valori negativi del nero per una illuminazione radente scaturita da una fonte unica predisposta; e l'unicità del punto di vista che essa esige, perché l'occhio dello spettatore ne ricomponga la persuasività di un'immagine labile, l'accosta al Post-impressionismo, al Divisionismo, piuttosto che all'Impressionismo propriamente detto.

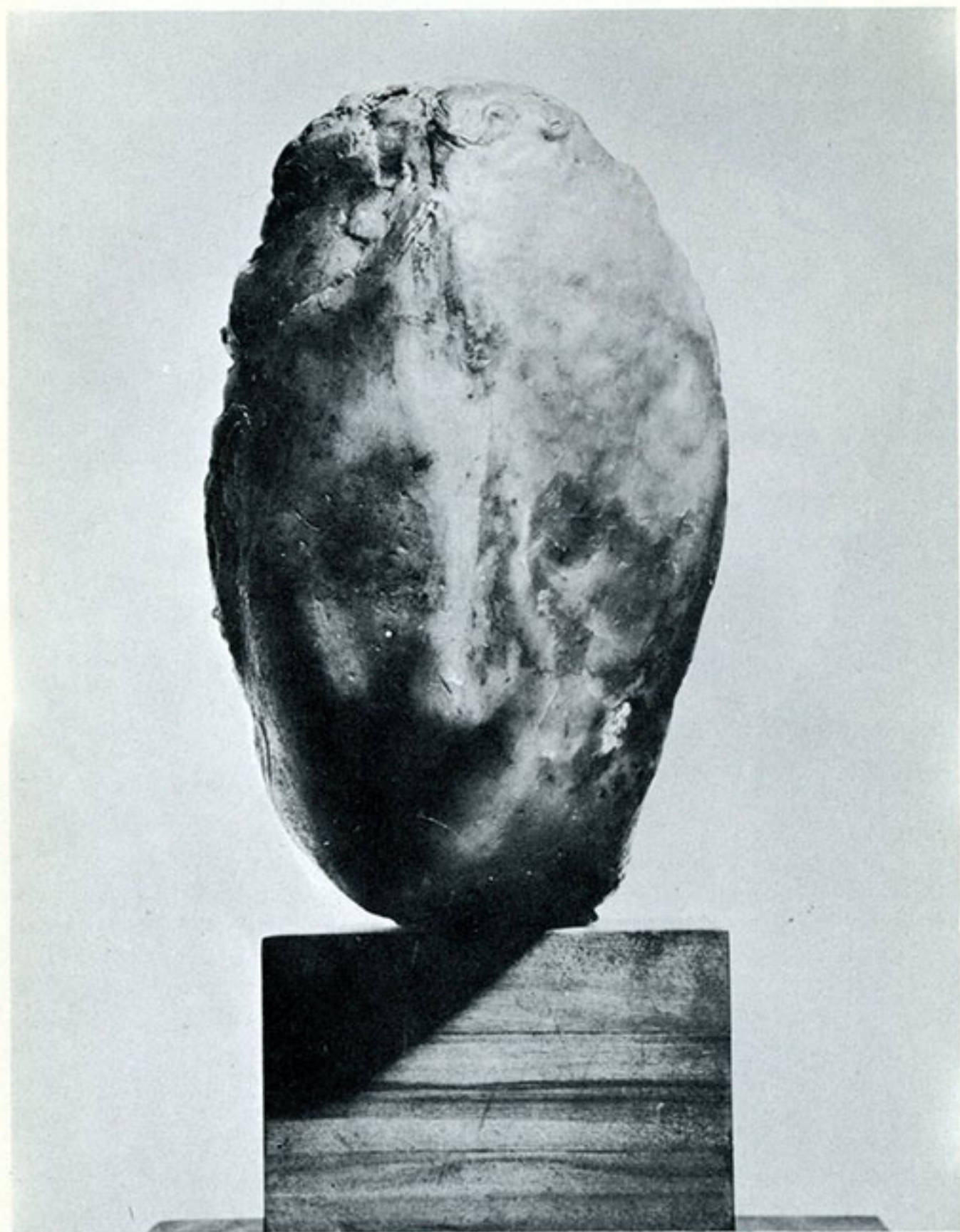
Del Divisionismo la scultura di Rosso condivide il valore della vibrazione come espressione di un lirismo personale autonomo, di un simbolo, di una musicalità fondamentale a tutte le arti, secondo quella concezione che ebbe il suo vertice nella estetica di Wagner, ma che fu sentita anche in Italia, dal D'Annunzio in specie. Questi nel 1894, dedicando al pittore Michetti il romanzo "Il Trionfo della Morte", esplicitamente dichiarava di voler fare opera di "prosa plastica e sinfonica, ricca di immagini e di musiche". Nella stessa dedicatoria il D'Annunzio insisteva sulla rappresentazione degli "stati d'animo" (sarà questo il titolo di un trittico famoso di Boccioni) e mirabilmente condensava in poche frasi una poetica che era sua e degli ingegni più originali del tempo, tesa al raggiungimento di un'arte che "armonizzasse tutte le varietà del conoscimento e tutte le varietà del mistero", che "alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno", che "sembrasse non imitare ma continuare la natura": parole che Rosso e i Divisionisti avrebbero potuto sottoscrivere, e dopo di loro i Futuristi e poi tutti gli artisti d'avanguardia, compresi molti sperimentalisti di oggi.

I - MEDARDO ROSSO, *Conversazione in giardino*, Συζήτηση σὲ κήπο, 1893; Milano, Collezione Gianni Mattioli.





II - MEDARDO ROSSO, *Donna velata - Impressione di sera sul boulevard*, Κυρία με πέπλο - Νυχτερινή
έντύπωση από τη λεωφόρο, 1894; Venezia, Galleria Internazionale
d'Arte Moderna.



III - MEDARDO ROSSO, *Madame X*, 1896 - 1903; Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna.

Il "naturalismo" di Rosso risente infatti la crisi dell'oggettività ormai dilagante in tutta la cultura occidentale, e tende alla verità interiore meglio che alla verosimiglianza esteriore. Sicché, a ben vedere le cose, la stessa polemica Rodin-Rosso finisce per apparirci svuotata di contenuto effettivo: perchè tanto il maestro francese quanto l'italiano, che si sono vicendevolmente stimati (Rodin volle scambiare il proprio *Torso* con la *Rieuse* di Rosso), sono entrambi fuori del giocondo naturismo della stagione breve e felice della pittura impressionista, e benché muovano da una diversa formazione culturale arrivano ad una certa consonanza di soluzioni.

Rodin, partito da Michelangelo, che egli considerava come "l'ultimo dei gotici", si propone ancora la statuaria eroica e il simbolo; Rosso, partito dal verismo sociale lombardo e dal luminismo atmosferico leonardesco, tende invece a distruggere la statuaria, a cancellare la distinzione tradizionale tra opera plastica e pittura. I suoi aforismi così profetici: "Niente è materiale nello spazio", "Noi non siamo che scherzi di luce"; l'esempio delle sue cere che bruciano la fisicità oggettuale per raggiungere una indipendenza formale incredibilmente anticipatrice; la sua esigenza dello spazio vitale dell'immagine faranno presa su Umberto Boccioni (1882 - 1916) e sui concetti di "simultaneità" e di "dinamismo" dei futuristi.

Per Boccioni, che partiva dall'esperienza del Divisionismo, cioè ancora una volta da un problema di luce, di moto e di complementarismo dei colori e delle forme ("pour Boccioni la lumière est un phénomène capital de la vie moderne" scrive René Jullian in "Le Futurisme et la Peinture Italienne", Paris, 1966), Rosso è "l'unico scultore che abbia intuito la possibilità di una proiezione della plastica nello spazio", secondo quella concezione della "durata" e della continuità dinamica del reale che le dispense di un corso di Henri Bergson alla Sorbona chiariranno alla mente dell'autore del "Dinamismo Plastico Futurista".

Osserveremo infine come fossero eccezionalmente carichi di avvenire i pensieri di Rosso sulla materia (quel "faire oublier la matière" si risolveva già in un lontano preannuncio della forma informe); e l'aspirazione ad abolire le frontiere stabilite tra le singole arti da un tecnicismo tradizionale e superstizioso ("il n'y a pas de limite dans la nature, il ne peut y avoir dans une oeuvre... Il n'y a pas d'un côté la peinture, de l'autre la sculpture") precorreva incredibilmente l'orientamento attuale, inteso non più a realizzare "oggetti" ma a configurare "ambienti", ossia situazioni spazio-temporali dove l'immaginativa, "reine des facultés" come Baudelaire la chiamava, abbia restituita la sua piena libertà di scelte morali e di miti.

Se abbiamo insistito su Medardo Rosso con una estensione che può sembrare perfino eccessiva rispetto alla sommarietà di questo lineamento della scultura italiana contemporanea, ciò è dovuto al fatto che nell'opera di Rosso è — si può dire — la matrice di tutte le direzioni che la scultura italiana ha seguito finora.

Rosso sanziona la fine della statuaria tradizionale e di quell'antropomorfismo che pareva appartenere in modo storico, necessario e immutabile; egli travolge le barriere dei mestieri specifici con una azione rivoluzionaria condotta insieme nel campo iconologico e nel campo tecnico, aprendo la via all'identità di materia e di spazio, da cui è sorta la nuova e tuttora inquieta ricostruzione dell'universo in morfologie aperte e correlate con la nostra condizione umana, sebbene talvolta possano sembrarci "inumane".

Il dinamismo plastico futurista: Boccioni, Balla, Severini.

Ecco che Umberto Boccioni (1882 - 1916) muove da Rosso quando viola con fantasia fervorosa la chiusura lineare dell'oggetto in ogni suo punto allo scopo di attuarne con impetuose lacerazioni le capacità potenziali di svolgimento e di aggressione dello spazio.

Le "linee-forza", alle quali così propriamente accennano André Chastel ("L'Art Italien", Paris, 1956) ed Emile Langui ("50 ans d'art moderne", Cologne, 1960 : "les 'lignes de force' et le 'plans de force' créent l'impression cinescopique du déplacement réel de l'objet, de la vibration dans l'espace, de l'énergie déployée et de la vitesse acquise"), sono il mezzo con cui Boccioni afferma un movimento che al tempo stesso è fisico ed è spirituale, è adeguazione dell'immagine d'arte alla realtà dinamica dell'universo ed è simbolo del continuo intervento attivo dell'uomo, della violenza con cui l'uomo modifica l'esistente restandone egli stesso modificato.

Il moto dialettico dell'interiorità che si oggettiva e della oggettività che si interiorizza conclude in Boccioni nella intuizione lirica della fine della distinzione tradizionale di "soggetto" e di "oggetto".

Sculture di Boccioni quali *Fusione di una testa e di una finestra* e *Testa + casa + luce* entrambe del 1911 o *Antigravioso* (1912, fig. IV) o *Forme uniche della continuità nello spazio* (1912 - 13, fig. V), dove è ripreso il tema del corpo umano in movimento: dalla *Nike di Samotracia* all'*Homme qui marche* di Rodin, sono troppo note perché se ne debba parlare dettagliatamente. Alcune di esse furono esposte per la prima volta a Parigi, nel Salon d'Automne, nell'ottobre del 1912.

Ma lo *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*, che forse è il capolavoro dell'artista e che è esposto in questa mostra (v. tav. 2 del catalogo) ci dà anche più esattamente la misura della differenza che separa il dinamismo plastico futurista dalle coeve scomposizioni del Cubismo. Il problema di Boccioni infatti non consiste nello smontaggio dell'oggetto, nel recupero dei suoi profili molteplici, in una analisi strutturale compiuta in funzione di una ricomposizione architettonica di umori cartesiani; ma consiste nella apertura dell'oggetto, allo scopo non già di farci vedere come esso è fatto dentro, ma di immettere noi stessi nella vita delle cose e di persuaderci della nostra parte di creatori della vita. (Boccioni vi anticipa le concezioni dell'*environnement*).

Pur reinventandolo fantasticamente fra tagli profondi e moti spirali, che abbracciano nella loro ala sfuggente all'infinito vaste porzioni di spazio partecipe, Boccioni restituisce infine l'oggetto integro ed univoco alla nostra esperienza totale, diremo meglio che visiva. (Molta scultura contemporanea, da Archipenko a Zadkine e a Moore, va debitrice a Boccioni di questa sua penetrazione nella realtà esistenziale, che nasce dalla complementarità oggetto-ambiente indicata da Rosso come conseguenza non tanto di osservazioni naturalistiche, quanto di intuizioni che scavalcano genialmente le certezze dell'ottica positivista: "Noi non siamo che scherzi di luce").

Negli stessi anni di Boccioni, ma con uno orientamento assai diverso di ricerca spaziale, si colloca Giacomo Balla (1871 - 1959), i cui "complessi plastici" si cominciano appena oggi a riscoprire nell'intera loro latitudine straordinaria (si ricordi la Mostra Storica dei Maestri del Futurismo nella XXXIV Biennale di Venezia e si consulti lo studio acuto di Pierre Courthion in "Connaissance des Arts", settembre 1968).

Il problema è ancora quello di Rosso e Boccioni: "uscire fuori dai concetti



IV - UMBERTO BOCCIONI, *Antigratzioso*, Ἀντι-χαριτωμένοσ, 1912; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



V - UMBERTO BOCCIONI, *Forme uniche della continuità nello spazio*, Μοναδικές μορφές της συνέχειας στο χώρο, 1913; Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna.

tradizionali di pittura e di scultura", ma il tema è nettamente differente: è quello della forma dell'energia in sé, della forma della velocità astratta. Così in *Linea di velocità + vortice*, realizzata in filo di ferro nel 1914 (fig. VI) e nel coevo *Frastuono + velocità*, un altorilievo in cartone e stagnole colorate, e nelle *Linee-forza* (1914 - 15) in cartone, lana, filo rosso, filo giallo (fig. VII) che precedono di almeno cinque anni il manifesto costruttivista di Naum Gabo e di due, tre anni i primi tentativi di uscita dal Cubismo di Gabo e di Antoine Pevsner. (Con molta finezza Langui — op. cit. — osserva che Pevsner, "fait revivre l'idée futuriste de la simultanéité du temps et de l'espace").

Spesso polimateriche e policrome, le sculture-pitture di Balla, che gareggiano con la letteratura futurista nel proposito di intervenire direttamente e giocondamente nella vita quotidiana e di abbracciare il maggior numero possibile di esperienze visive, tattili, olfattive, musicali, ecc., mirano altresì alla creazione cosciente di una natura, anzi di un "paesaggio" artificiale (si vedano i "futurfiori" o "fiori futuristi" esposti nella XXXIV Biennale veneziana del 1968) coerentemente con l'idea marinettiana dell'uomo "dalle parti intercambiabili", adombrato già nel romanzo "Mafarka le Futuriste" (Paris, 1910) il cui protagonista si colloca in mezzo tra il superuomo e il "robot". Queste sculture-pitture di Balla domandano inoltre sussidi espressivi all'automatismo e si valgono, oltreché dei mutamenti plastici e cromatici provocati dal moto, del contributo delle ombre alla struttura polivalente dell'immagine.

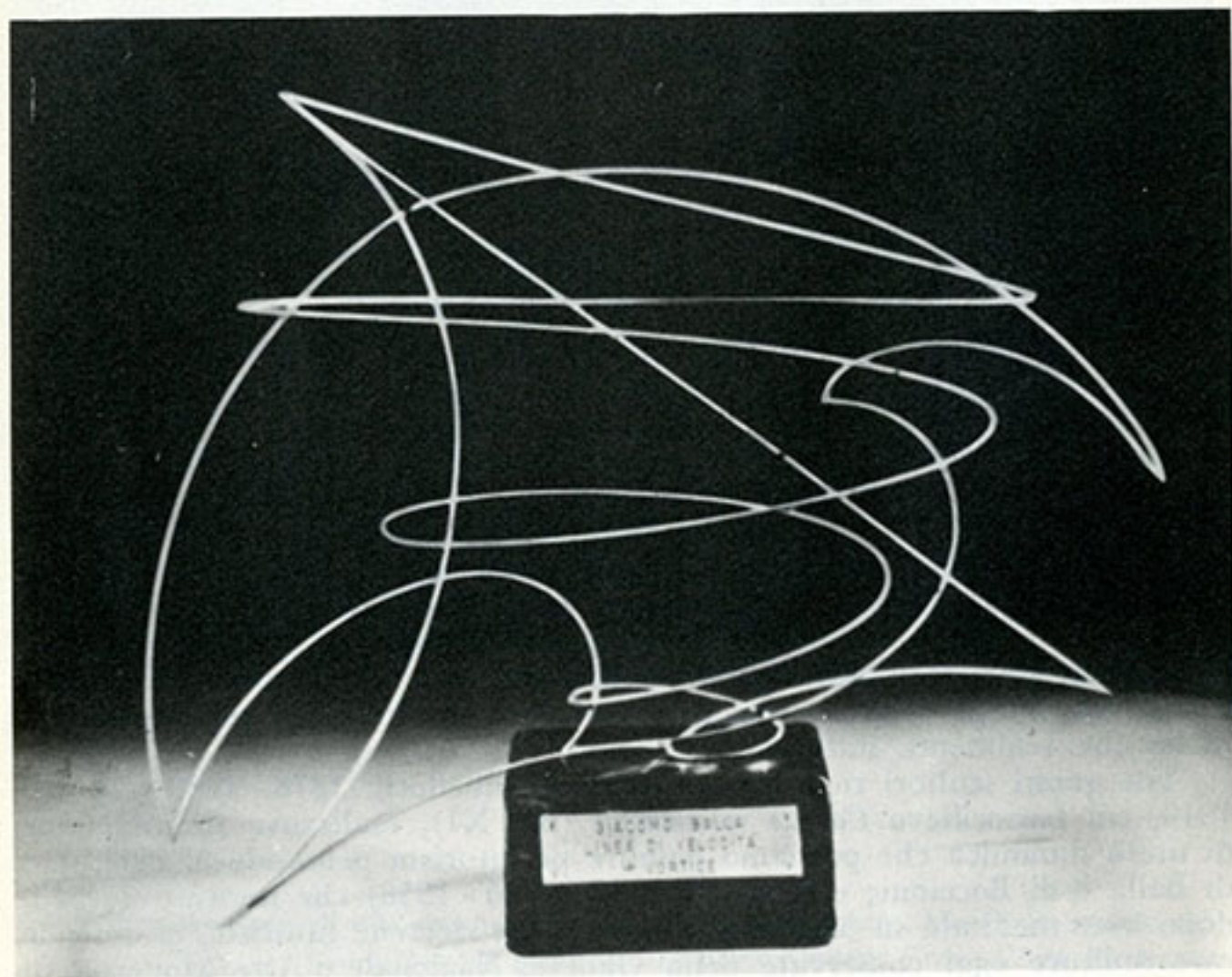
Un complesso plastico come *La Marchesa Casati*, ideato da Balla nel '15 con legno e cartone (fig. VIII), è possibile intenderlo, nel suo valore di anticipazione eccezionale, soltanto oggi: dopo le esperienze della «pop-art» e del cinetismo. L'animazione psicologica, che l'oggetto riceve dal moto degli occhi, si risolve in lampi di lucida ironia, in un gioco al quale lo spettatore si sente invitato.

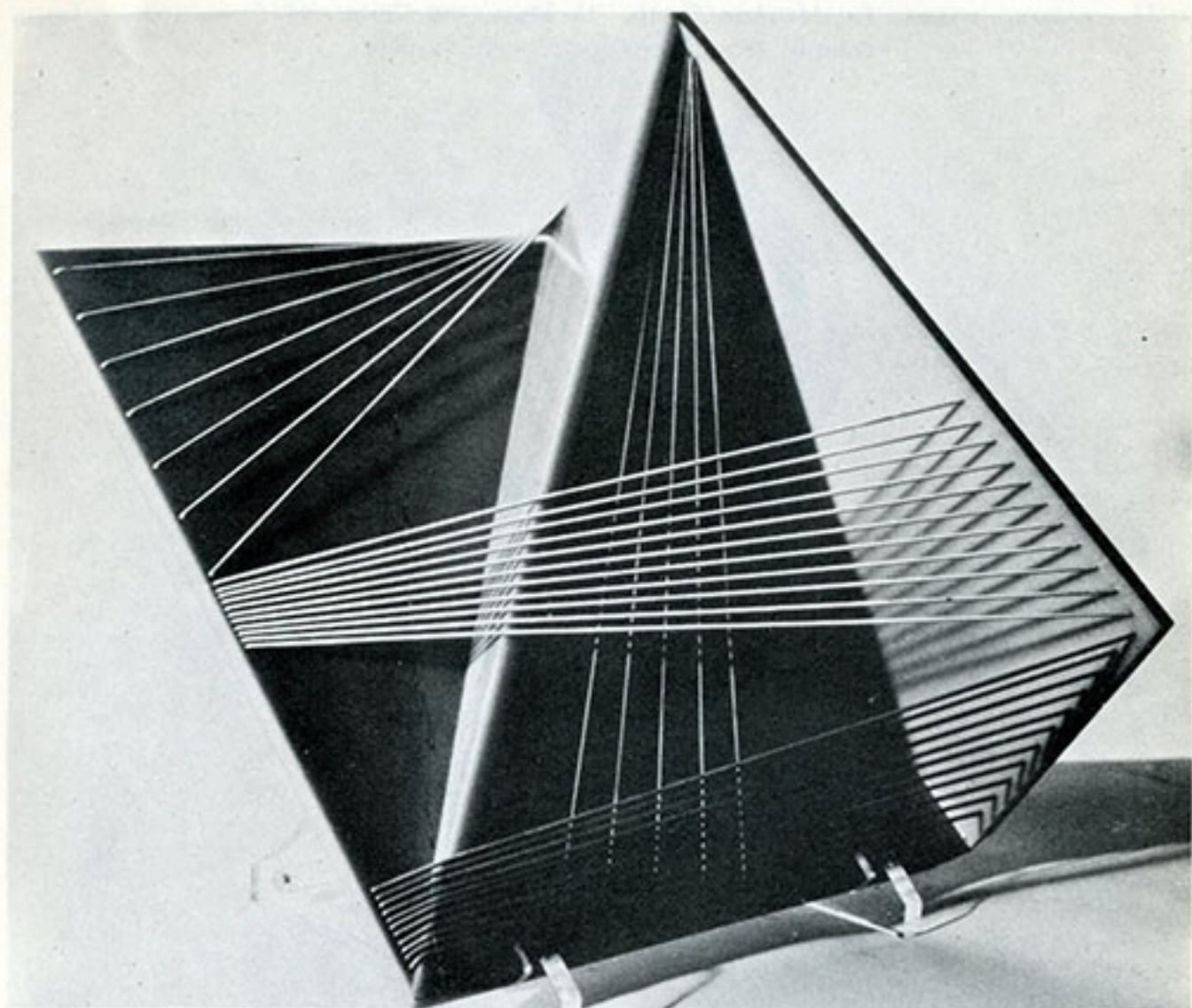
Anche il pittore futurista Gino Severini (1883 - 1966), cui il Musée d'Art Moderne di Parigi dedicò un'ampia retrospettiva nel luglio-ottobre 1967, entra nella storia delle ricerche classiche d'avanguardia con un piccolo numero di sculture del 1912 - 14 accostabili altresì, per le intenzioni strutturali, al Cubismo (figg. IX e X).

Dobbiamo dire a questo punto che la straordinaria ricchezza inventiva dei Futuristi e il loro consapevole inserimento in una civiltà tecnologica e attivistica, della quale si sentivano insieme gli interpreti e i costruttori, quasi non ebbero influenza immediata in Italia, mentre l'ebbero in Germania, nella Russia, negli Stati Uniti d'America, e altrove in più limitate ma proficue manifestazioni d'avanguardia (Inghilterra, Polonia, Ungheria, Cecoslovacchia, Croazia, Romania ecc.), benché non mancassero, contemporanei ai Futuristi e pur senza partecipare al movimento, altri scultori italiani i quali svolsero per conto proprio ricerche affini di ritmo, di semplificazione schematica della realtà, di complementarismo tra figura e spazio, tra rilievo e luce, tra volumi positivi e negativi, talvolta con intenzioni più architettoniche che realmente statuarie.

Tra questi scultori ricorderemo Duilio Cambellotti (1876 - 1960) che nel 1910, col bassorilievo *Cavalli maremmani* (fig. XI), realizzava un'immagine di unità dinamica che possiamo definire prefuturista pensando al cinetismo di Balla e di Boccioni; e Roberto Melli (1885 - 1958) che intorno al 1913, dopo aver meditato su Medardo Rosso e sulle ricerche futuriste, ci dette le rare sculture oggi conservate nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di

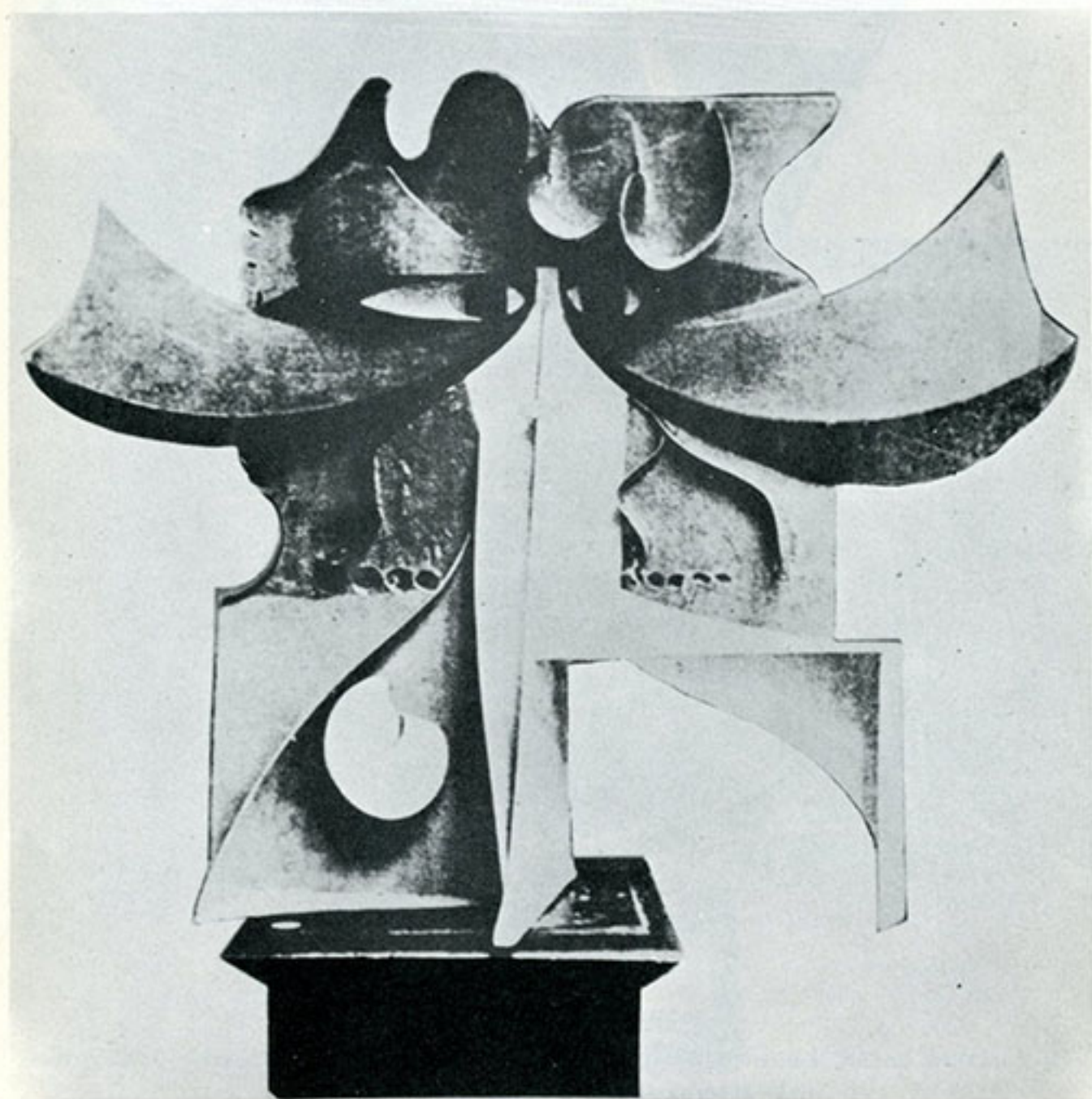
VI - GIACOMO BALLA, Linea di velocità + vortice, Γραμμή της ταχύτητας + Δίνη, 1914 - 1968; Venezia, XXIV Biennale Internazionale d'Arte.





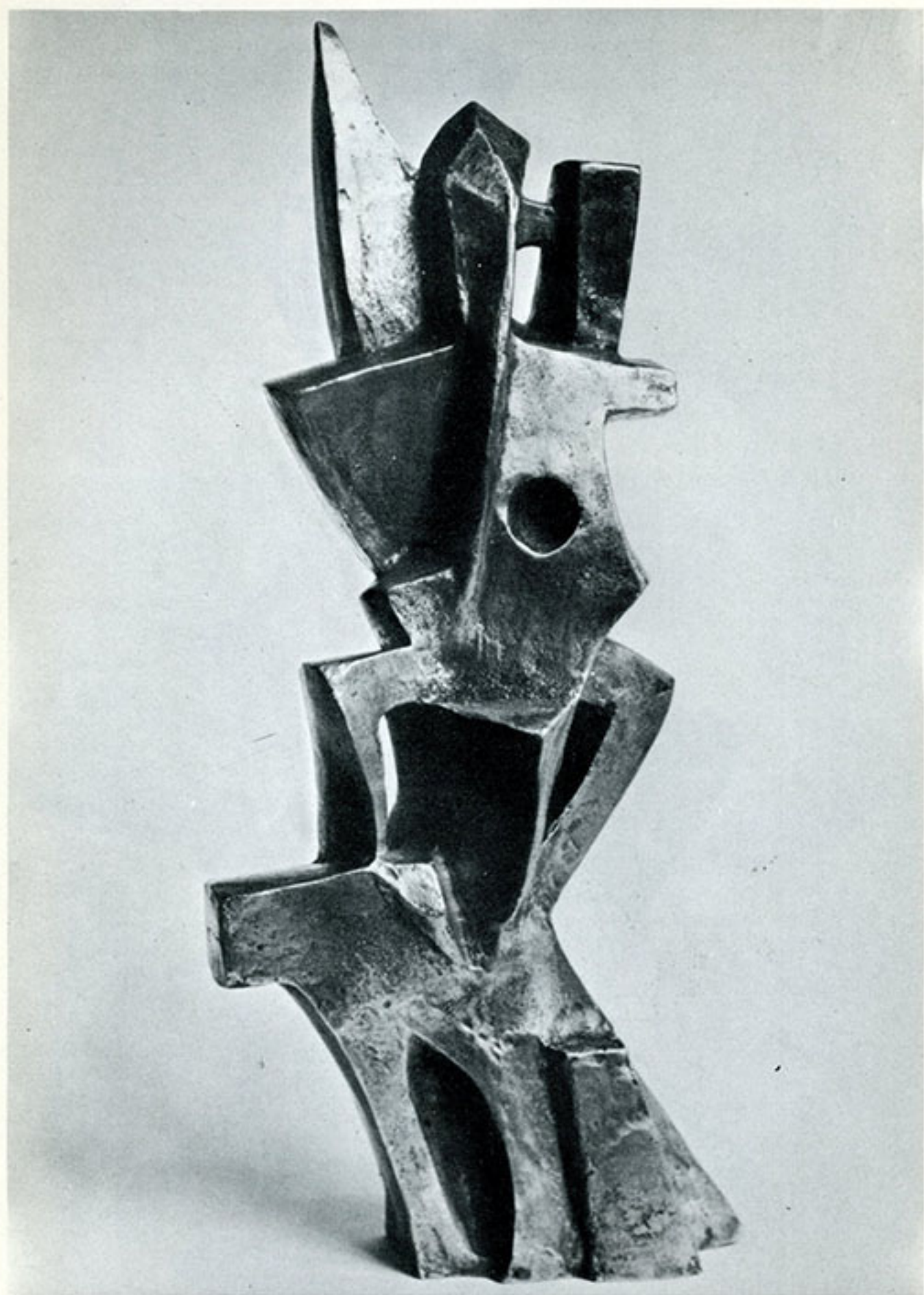
VII - GIACOMO BALLA, *Linee-forza*, Γραμμές - Δύναμη, 1914 - 1968; Venezia, XXIV Biennale Internazionale d'Arte.

VIII - GIACOMO BALIA, *La Marchesa Casati*, 'Η Μαρκεσία Casati, 1915; cartone e legno colorati (rosa, nero,oro); opera dispersa.





IX - GINO SEVERINI, *Danseuse - lumière*, 1914 - 1962; Parigi, Collezione Jeanne Severini.



X - GINO SEVERINI, *Relevée sur pointe*, 1914 - 1962; Parigi, Collezione Jeanne Severini.

Roma, cioè i bronzi *Signora con cappello nero* (fig. XII) e *Mia moglie* (fig. XIII) e il ritratto in pietra di *Vincenzo Costantini*: opere "di eccezionale originalità e potenza, nelle quali attuò una visione cromatica di scala e di intensità che non ebbero paragoni" (C. L. Ragghianti).

Né va dimenticato un maestro del Simbolismo e del Liberty italiano: Leonardo Bistolfi (1859 - 1933) che esercitò un notevole influsso anche su Arturo Martini. I suoi arditi traslati metamorfici, il suo luminismo capace di ottenere una grande varietà di effetti e il suo forte sentimento della energia in tensione furono conquiste di grande importanza, che aprirono alla scultura italiana possibilità rivoluzionarie di intervento sulla materia (fig. XIV).

La prima guerra mondiale troncò l'azione rivoluzionaria del Futurismo e quella degli innovatori indipendenti, quand'era si può dire, appena incominciata. Ma non fu soltanto la guerra la causa della scarsa fortuna del Futurismo in Italia: vi concorsero la tenace persistenza della tradizione classica, quella tensione all'assolutezza che ha finito per rinchiudere in uno "splendido isolamento" troppa parte dell'arte e anche della letteratura italiana moderna, quel sentimento umanistico della "misura" che manteneva gli artisti italiani lontani dalle novità più clamorose, persuadendoli che le stesse autentiche esigenze di rinnovamento finissero per scadere nella bizzarria e nell'arbitrio, dove il valore della poesia, la sua capacità di parlare agli uomini, avrebbe rischiato di perdersi.

Essi non negavano l'utilità delle posizioni antiaccademiche, rivolte a svechiare la cultura, purchè fossero di durata breve, come fatti polemici negativi, dei quali fare esperienza ma dai quali uscire al più presto. Soltanto nel secondo dopoguerra, dal '50 in poi, e particolarmente in questi ultimi anni, la lezione del Futurismo (e poi quella dell'Art Nouveau) ha dato i suoi frutti, come si può constatare nell'opera di alcuni scultori della generazione di mezzo, tra i più conosciuti e i più dotati, che hanno rimesso capo a Boccioni e a Balla, ma soprattutto hanno meditato sulle tesi programmatiche dei "Manifesti" rivivendole originalmente; e anche nell'opera di altri scultori, più giovani, che hanno saputo cogliere, al di là degli aspetti superficiali del gusto, le profonde verità del romanticismo estremo, assetato di novità e di vitalismo.

Il significato dell'arcaismo in Modigliani e in Arturo Martini.

Quanto ad Amedeo Modigliani (1884 - 1920), la sua iniziale e breve attività di scultore in pietra, a Parigi, accanto a Brancusi, dal 1911 - 12 (come è documentato dal catalogo del Salon d'Automne del '12, dove si legge "Modigliani, N° 1211 - 1217, têtes ensemble décoratif") al 1913 - 14 che è la data delle "Cariatidi" (si ricorda quella famosa del Museum of Modern Art di New York; fig. XV) restò anch'essa un fenomeno isolato, senza retroterra culturale e senza seguito. Essa fu conosciuta dagli italiani soltanto parecchi anni dopo la morte dell'artista.

Le fonti di questa scultura sono evidentemente i "primitivi", intendendo che sotto tale etichetta furono allora classificati indifferentemente tanto gli scultori dell'*art nègre* quanto i coltivatissimi maestri del Trecento gotico. Plausibili sono infatti le consonanze, specialmente delle "Cariatidi", con la scultura di Tino di Camaino, ciò che suggerì a Jean Cassou la felice espressione di "grâce siennoise", quale caratteristica della purezza e fluenza lineare di tutta l'arte modiglianesca, allorché egli accettò di scrivere per noi le pa-

gine introduttive della "retrospettiva" di Modigliani nella VI Quadriennale d'Arte di Roma (v. J. Cassou - E. Carli, "Modigliani", Roma, 1952).

Ma naturalmente si può tenere conto dei probabili incontri di Modigliani con l'arte dell'antico Egitto al Louvre o con le arti del Medio Oriente e dell'Asia nei musei Guimet-Cernuschi, e con le maschere africane e con le assunzioni formali che ne effettuarono Picasso e i Cubisti, sebbene abbia fondamentalmente ragione il Langui (op. cit.) quando nota che se Modigliani "a fait quelques concessions à Picasso et à Brancusi, celles-ci sont sans importance. . . Nul plus que lui n'a absorbé et sublimé l'influence de la sculpture nègre".

Nelle erme allungate e semplificate, come nella *Testa femminile* del Musée d'Art Moderne di Parigi (fig. XVI) o nell'altra, a profilo di ascia, del Victoria and Albert Museum di Londra (fig. XVII), Modigliani trasforma il gusto diffuso e raffinato dell'arcaismo e dell'esotismo in un recupero dell'umanità delle origini, per esigenza profonda di raggiungere le radici stesse della vita umana. Da questo punto di vista egli avrebbe potuto aprire la strada ad Arturo Martini se non fosse rimasto quasi del tutto ignoto da noi come scultore; benché sia da tener presente che anche Martini esponeva in quello stesso Salon d'Automne del 1912, accanto a Modigliani.

Arturo Martini (1889 - 1947) domina la scena della scultura italiana per oltre un quarto di secolo, serrando in unità spirituale e stilistica una molteplicità di orientamenti diversi e perfino contraddittori: così stretto e drammatico è il suo rapporto col proprio tempo.

Dopo il simbolismo degli esordi e le esperienze compiute a Monaco alla scuola dello Hildebrand, Martini si accosta al Futurismo, ma per poco tempo e in una direzione espressionista per la quale abbandonerà presto i tentativi di scomposizione (fig. XVIII). Dalla scoperta del luminismo di Rosso, che gli ispirerà il senso della spazialità distesa, e dalla lettura dei "primitivi", con cui amplia la propria visione della storia acquistando un forte senso relativistico della bellezza, Martini passa alla grande statuaria nell'intento di restituire all'uomo la dignità intera e ai miti la vita fantastica. Poi dalla constatazione dolorosa della crisi dell'antropomorfismo, e dunque dal dubbio sulla "scultura lingua morta" (scrive nel '43 un libro con questo titolo) egli arriva intrepidamente all'assolutezza della forma nelle ultime opere, riaffermando con altissima eloquenza la sua fiducia nell'uomo e nella cultura.

Di Martini dice il Langui (op. cit.) che "les sculptures révèlent un esprit moderne, tourmenté qui, s'attaquant aux problèmes actuels de la sculpture et aidé par sa puissante imagination cherche à dépasser la grande tradition historique. . . Par son travail inégal, mais remarquable dans ses grands moments, il se place à la pointe de plusieurs expériences plastiques qui succéderent, en Italie, au Futurisme". Si tratta di un'indicazione accettabile nella sua stringatezza, che però sembra non tener conto sufficiente, a nostro avviso, dell'univoco impegno umano dello scultore fra tanti cimenti diversi, e della sua evoluzione lucida, che nel corso degli anni assorbe suggerimenti iconografici disparati sospingendoli verso impostazioni nuove, tanto nella resurrezione di una compostezza monumentale antica (di cui è prova il *Figliuolo prodigo* del '26: fig. XIX, indicativo della capacità eccezionale che Martini ebbe di tener ferma la statuaria nei termini della plastica pura), quanto nell'audacia del più accorato rifiuto di ogni tradizione.

Si veda in tal senso la *Donna che nuota sott'acqua* del 1941 (fig. XX), dove la "statua" diventa, come voleva Martini, "scultura": lontana non soltanto

dalla retorica ma dalle stesse vicende storiche, "simbolo di un'immutabile e ordinata energia universale", "affermazione di una ormai mitica fiducia nelle eterne forme della vita" (F. Russoli: presentazione della "retrospettiva" di A. Martini nella XXXII Biennale di Venezia, 1964). Appunto per questo recupero della umanità delle origini l'opera di Martini si può collocare nella stessa linea di quella di Modigliani.

Accanto all'opera di Arturo Martini deve essere ricordata la rara scultura di Mario Sironi (1885 - 1961), che si dedicò principalmente, come è noto, alla pittura e al disegno, caratterizzati da una severa asciuttezza espressionistica di immagine e da un senso plastico vigoroso, ma che ebbe doti eccezionali di statuario: nelle "Cariatidi" e nei rilievi monumentali (v. fig. XXI), la cui funzione architettonica egli sentì intimamente legata al destino della grande scultura, celebrativa di quella forza morale che ha il potere di creare i miti e gli eroi. (Da qui quella "atmosphère de légende moderne" di cui parla felicemente il Langui). Come Martini, Sironi fu capace di immergersi nella tradizione senza paura e senza compiacimenti letterari, convinto della realtà dei valori malgrado i dubbi, gli sconforti e l'esperienza tragica di sventure collettive e personali.

La scultura italiana di oggi nelle sue direzioni diverse e nella unicità del suo problema.

Da Arturo Martini hanno imparato inizialmente qualcosa tutti, si può dire, i maggiori scultori italiani venuti dopo di lui: da Giacomo Manzù a Marino Marini, da Pericle Fazzini a Emilio Greco, da Agenore Fabbri a Luciano Minguzzi, da Venanzo Crocetti a Marcello Mascherini, trovando nondimeno ciascuno di essi, subito, la propria individuale autonomia espressiva.

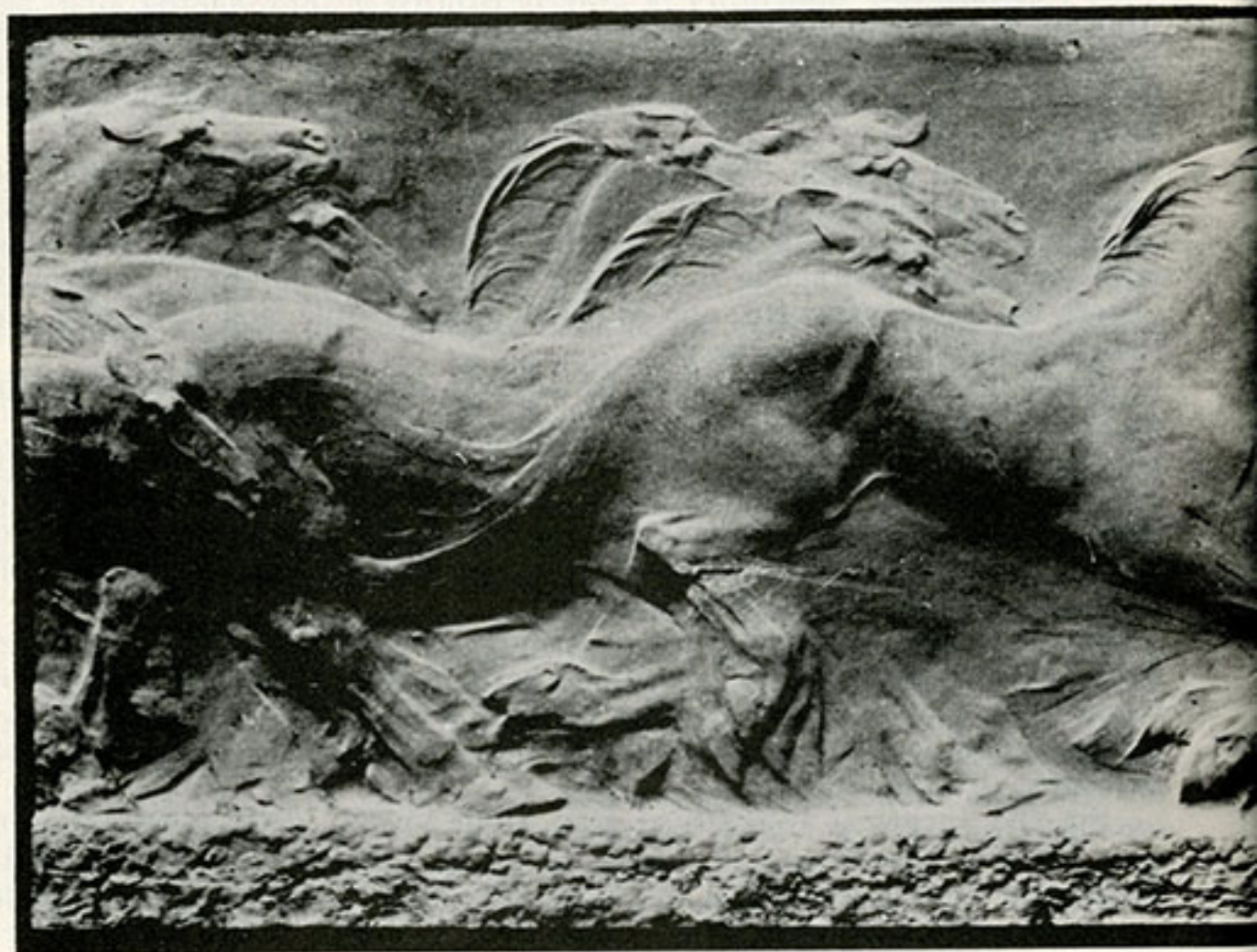
Martini ha mostrato loro la strada della verità, ha additato come potere nuovamente saldare la scultura e la società: sia continuando una figurazione, ancorché spezzata e balenante, talvolta fino ad apparire il relitto di una civiltà sepolta, sia astraendo dalla rappresentatività e nondimeno esprimendo ancora un nostro rapporto, non più sereno, forse ostile, con la natura, con le strutture sociali, con noi stessi.

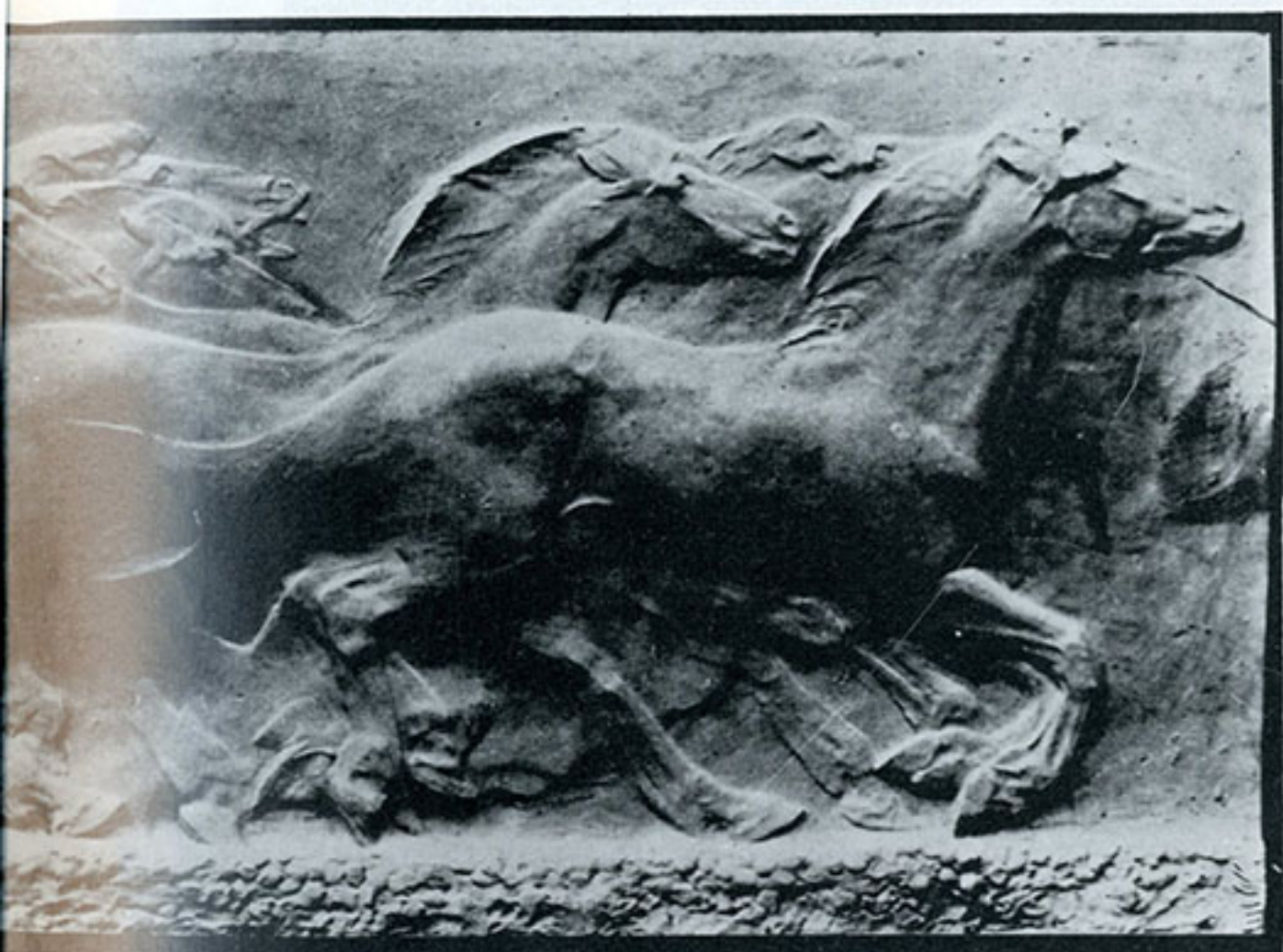
Della fusione di intellegibilità immediata, ossia di costituzione folgorante di un'immagine significativa, e di indipendenza formale dall'esistente, ciò che dà alla scultura il suo valore di oggetto che trova in sé le proprie motivazioni morfologiche, Martini ha dato un esempio tanto luminoso quanto prezioso. E questa fusione ci sembra carattere tipico e costante della scultura italiana contemporanea, al disopra della varietà delle singole ricerche e delle differenze, spesso vistose, dei risultati.

La scultura, che Martini aveva definito "lingua morta", non poteva morire. Anzi, proprio lungo il cammino aperto da lui, e con successivi ripensamenti dello spazio-luce di Rosso e dei Futuristi, la scultura italiana doveva risorgere fino al punto di guadagnarsi una stima che da tempo è internazionalmente riconosciuta.

Sia che ancora si abbeverì al gran fiume vivente della storia con tutto il peso del suo criticismo (e in questa direzione ricorderemo anche la scultura di Giorgio De Chirico con la sua mitografia ironica e desolata che prende le sembianze di un "mistero laico", come disse Cocteau: v. fig. XXII), sia che

XI - DUILIO CAMBELLOTTI, *Cavalli maremmani*, "Άλογα στη παραλία", c. 1910; Roma, Collezione Adriano e Lucio Cambellotti.





XII - ROBERTO MELLI, *Signora con cappello nero*, Κυρία με μαύρο καπέλο, 1913; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.





XIII - ROBERTO MELLI, *Mia moglie*, 'Η γυναίκα μου, 1913; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



XV - AMEDEO MODIGLIANI, *Cariatide*, Καρυάτιδα, 1912-13; New York, Museum of Modern Art. →





XVI - AMEDEO MODIGLIANI, *Testa femminile*, Γυναικείο κεφάλι, 1912; Parigi, Musée d'Art Moderne.



XVII - AMEDEO MODIGLIANI, *Testa femminile*, Γυναικείο κεφάλι, c. 1910-12; Londra, Victoria and Albert Museum.

XVIII - ARTURO MARTINI, *La prostituta*, 'Η πόρνη, 1909 - 1913; Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna.





XIX - ARTURO MARTINI, *Il Figliuol Prodigo*, 'Ο Ἄσωτος Γιός, 1926; Acqui, Ospizio Ottolenghi.

XX - ARTURO MARTINI, *Donna che nuota sott'acqua*, Γυναίκα που κολυμπάει κάτω από την επιφάνεια του νερού, 1941; Vado Ligure, Collezione Brigida Martini.





XXI - MARIO SIRONI, *Bassorilievo*, 'Ανάγλυφο, 1940; Roma, Collezione Mimi Costa.



XXII - GIORGIO DE CHIRICO, *Ettore e Andromaca*, "Εκτορας και Ἀνδρομάχη, Hakone, Open-Air Museum,

tagliati i ponti col passato ci dia invece l'immagine flagrante e lacerata di un presente condannato alla perdita del futuro, la scultura italiana ha sempre il suo problema nell'uomo. Anche quando insegue una forma geometrica, o prende spunti dal mondo meccanico e tecnico, o si cala nell'intimo della materia per farsi poesia della materia, o dà forma alla violenza e alla contestazione di strutture sociali sorpassate e non più tollerabili.

Certo questa esposizione deve essere valutata entro i suoi limiti, quello della materia, anzitutto, che è il bronzo, salvo pochissime eccezioni. Ciò ci ha costretto a rinunciare a tutta un'ala interessantissima della scultura italiana, che non usa più il bronzo, o se ne serve soltanto in casi rarissimi, e che comprende nomi ormai internazionalmente famosi, come quelli di Andrea Cascella e di Pietro Cascella che scolpiscono quasi unicamente la pietra o il marmo (figg. XXIII e XXIV).

Ma perché almeno questo breve profilo della scultura italiana contemporanea non appaia troppo lacunoso, ricorderemo l'opera di alcuni tra gli artisti maggiori che generalmente respinsero di proposito le materie tradizionalmente ritenute più nobili, quali il bronzo e il marmo, per sperimentare ogni possibilità di una plastica condotta al limite della "morte della scultura", come Arturo Martini l'aveva preconizzata, ovvero della fine dell'antropomorfismo dominante da millenni nel campo dell'espressione plastica figurale.

Appunto nel senso della esplorazione continua e inappagata di forme, di materie e di tecniche, la ricchezza delle ricerche di Lucio Fontana (1899-1968) rimane stupefacente e in qualche modo esemplare, sia per la imprevedibilità delle direzioni perseguite da una fantasia insofferente di vincoli e spesso illuminante la profonda diversità della condizione umana attuale rispetto allo stesso passato recente, sia per la brillante genialità dei risultati che altrettanto spesso recuperarono, per strade apparentemente distratte e astratte, la verità di natura che l'artista pareva aver voluto espungere radicalmente dalla sfera dei propri interessi (fig. XXV). Datano intorno al 1930, dopo una figurazione vigorosa nata sotto l'influenza di Martini, le prime sculture astratte, in filo di ferro, di Fontana. Da allora in poi, un espressionismo ansioso e crepitante, scaturito dal ripensamento della scultura barocca (e anche dell'architettura borrominiana, meglio diremo degli epigoni del Borromini intesi a maneggiare, a plasticare le loro fabbriche) lo conduceva alle mirabili formelle in gesso per la porta del Duomo di Milano, purtroppo non realizzata (fig. XXVI). A quell'espressionismo si alternava e succedeva ogni genere di abbandoni inventivi: sculture colorate in gesso, cemento, terracotta, ceramica, ferro, che erano altrettanti punti di partenza per sempre nuovi interventi, per spaccature, corrugamenti, tagli e perforazioni della materia, perpetuamente instabile nella sua ansia di spazio-luce. Ed erano interventi condotti con la consapevolezza lucida ma non pessimistica, anzi vitale e gioiosa, dell'artificio dominante il secolo della tecnica, e del carattere relativistico delle esperienze e delle conoscenze. Col suo programmatico "Spazialismo" Fontana, risalito alle intuizioni dinamico-plastiche dei Futuristi, e di Balla in particolare, e alle origini del problema della luce quale Medardo Rosso l'aveva impostato, si lasciava alle spalle le ormai tenui distinzioni tra opera architettonica e opera dipinta o scolpita, per una interpretazione dello spazio che potremmo già dire non più legato alla visione terrestre ma a quella astrale, e per una ricerca della luce come suggerimento effimero, perpetuamente mutevole, e per una imposizione del segno significante unicamente la presenza vitalistica dell'uomo, tutta rappresa nella vio-

XXIII - ANDREA CASCELLA, *Il cavaliere nero*, 'Ο Μαύρος Καβαλάρης, 1963; Milano, Galleria dell'Ariete.





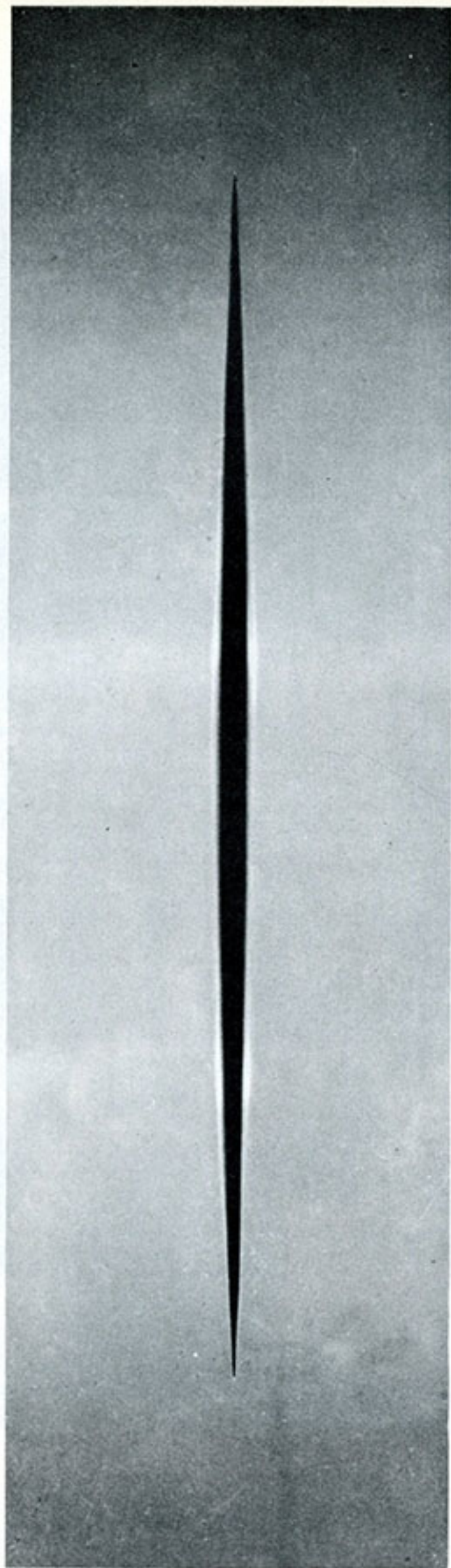
XXIV - PIETRO CASCELLA, *La stanza degli sposi* (particolare), Το δωμάτιο των συζύγων (λεπτομέρεια), 1972.

XXV - LUCIO FONTANA, *Concetto spaziale-Natura*, Ίδέα του χώρου-Φύση, 1960-1961; Otterlo, Museo Kroeller Müller.





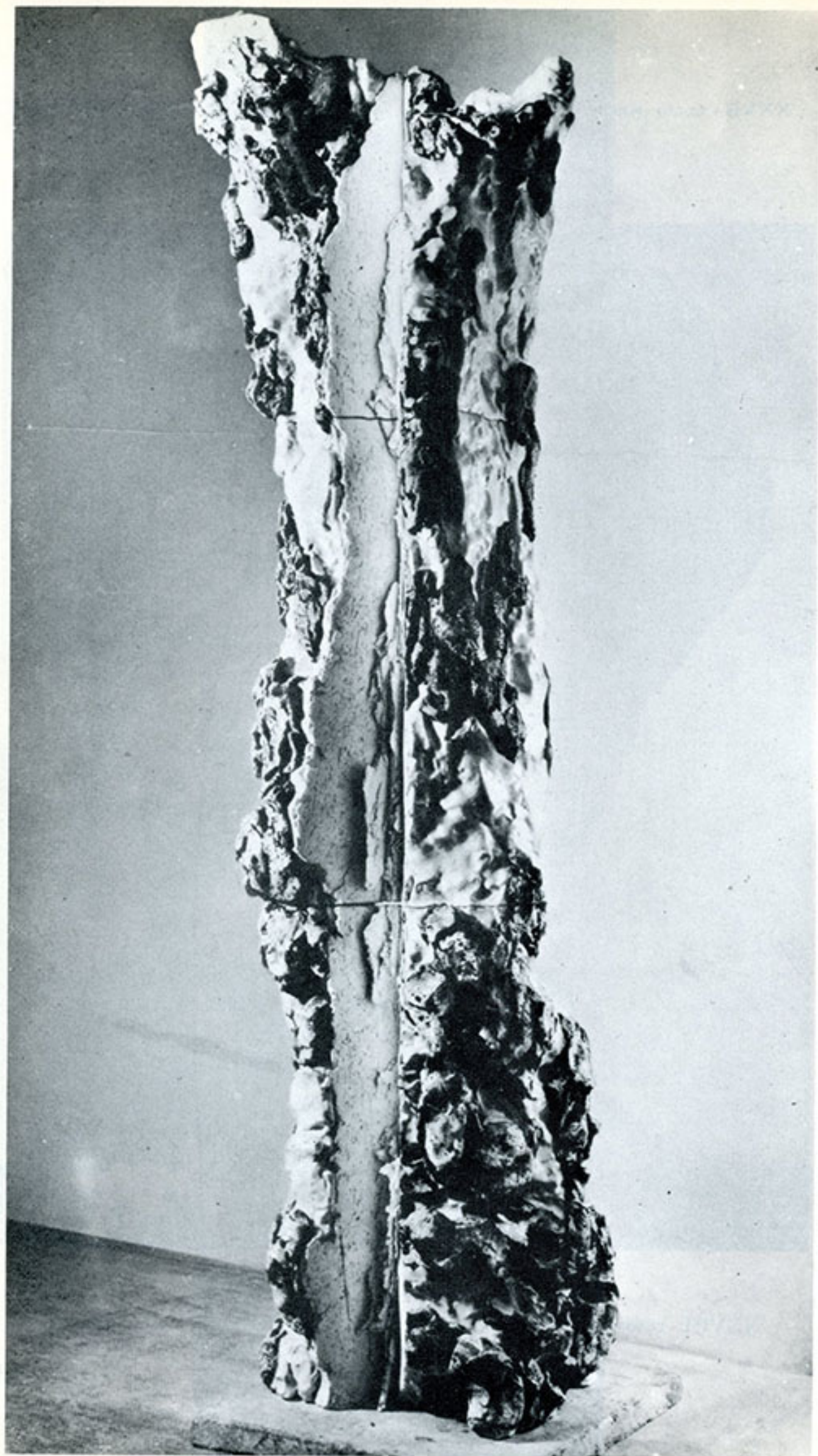
XXVI - LUCIO FONTANA, *Formella per una porta del Duomo di Milano*, Πλακίδιο για μία πόρτα του Duomo di Milano, 1948 - 1951; Milano, Opera del Duomo.

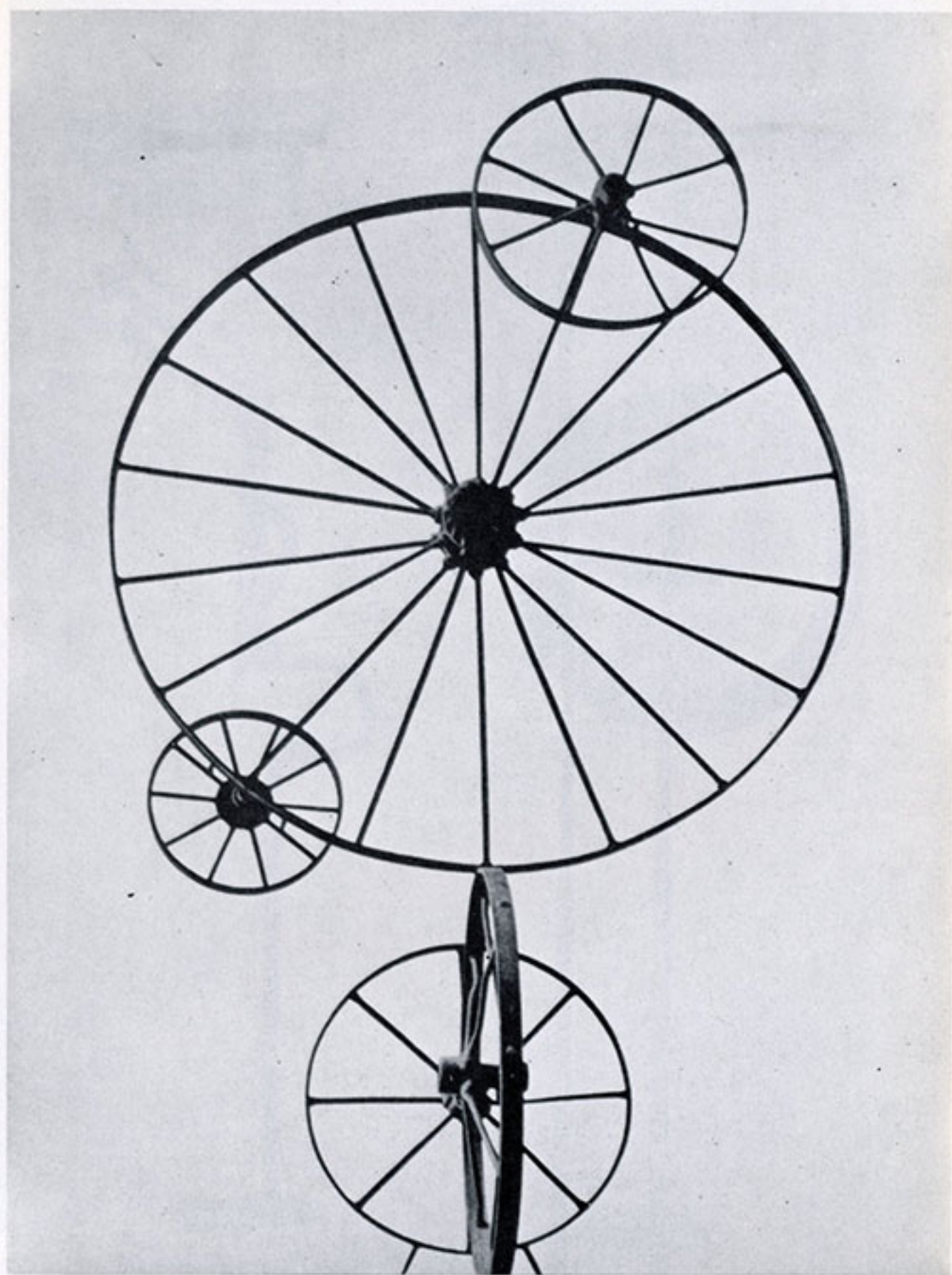


← XXVII - LUCIO FONTANA, *Scultura da muro*, Γλυπτό τοίχου, 1967; Roma, Galleria Marlborough.



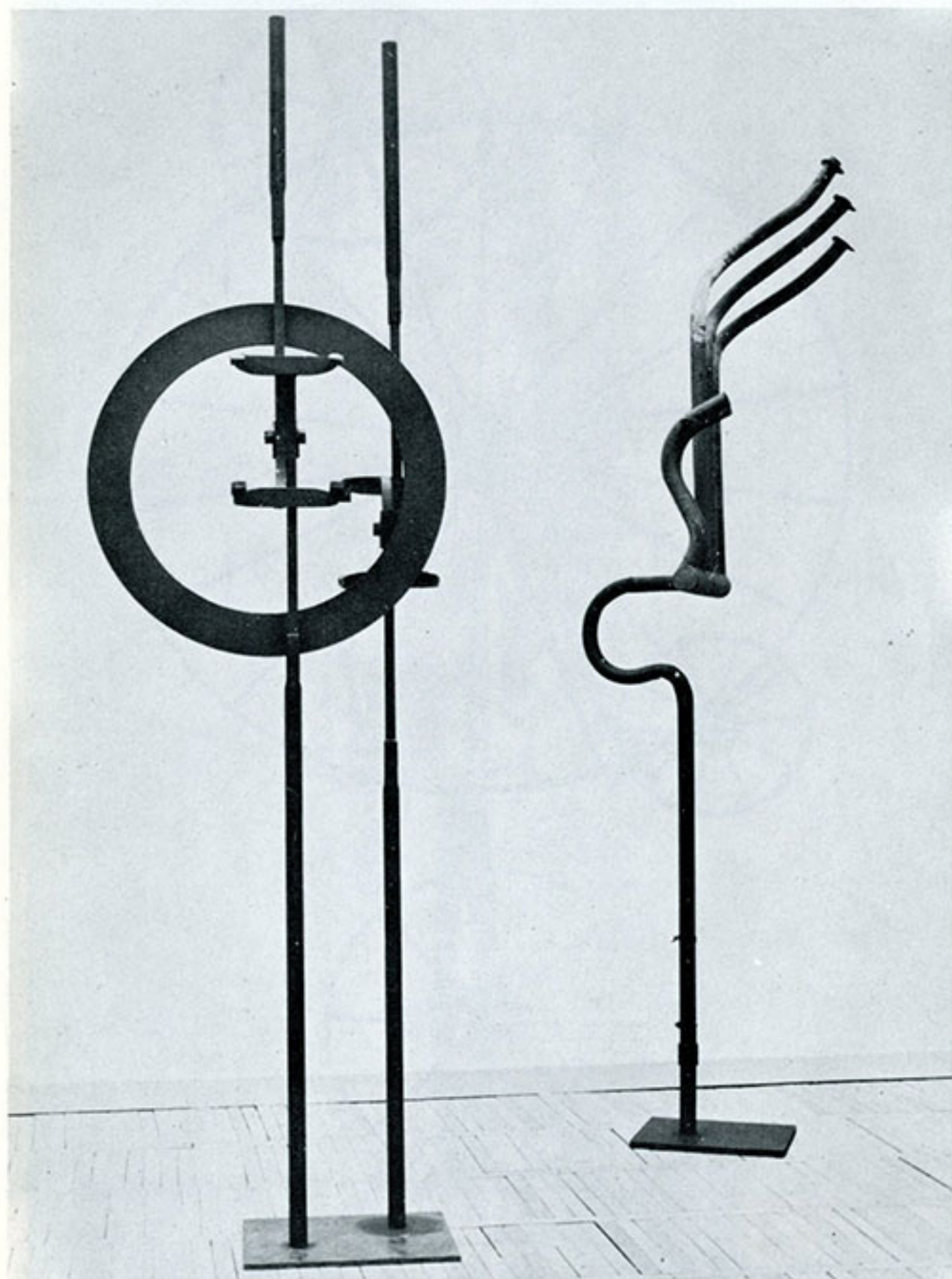
XXVIII - LEONCILLO, *Arpia*, Ἄρπυια, 1939; Roma, Collezione Cesare Brandi.

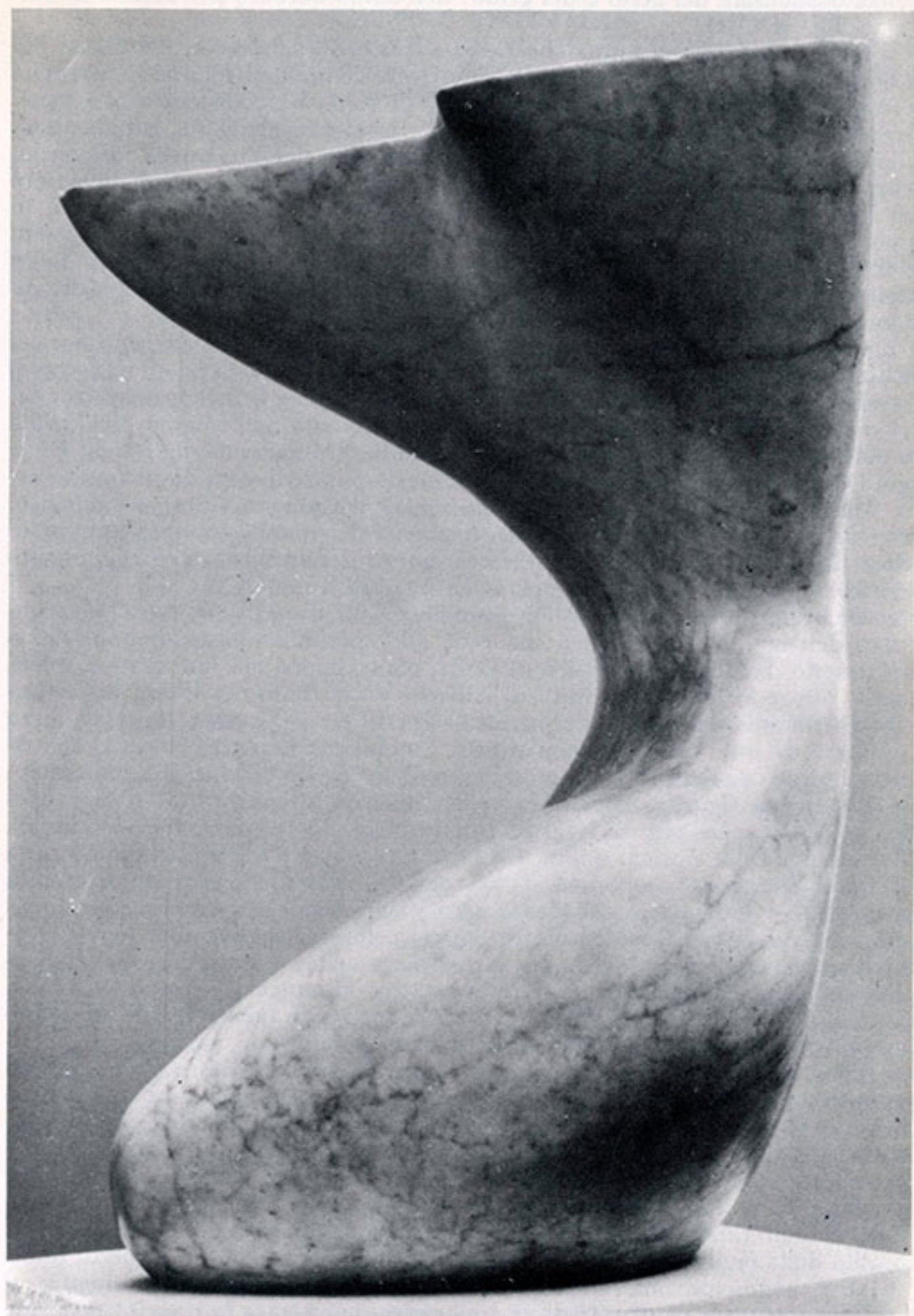




XXX - ETTORE COLLA, *Continuità*, Συνέχεια, 1951, New York, Museum of Modern Art.

XXXI - ETTORE COLLA, *Rituale*, Τελετουργικό, 1962; e un altro "assemblage" in ferri di recupero riciclatori e saldati.





XXXII - ALBERTO VIANI, *Cariatide*, Καρύατιδα, 1952: Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna.

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ
ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ:
ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΜΠΡΕΣΣΙΟΝΙΣΜΟ ΤΟΥ MEDARDO ROSSO (1858 - 1928)
ΩΣ ΤΟΥΣ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΥΣ ΤΟΥ LUCIO FONTANA

Ἡ πορεία τῆς ἰταλικῆς γλυπτικῆς, ἀπὸ τὶς δύο τελευταῖες δεκαετίες τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα, πού βλέπουν τὸ βαθειὰ ἐπαναστατικὸ ἔργο τοῦ Medardo Rosso, ὡς τὶς, καὶ πολὺ γνωστές, πειραματικὲς προσφορὲς ἐνὸς Lucio Fontana, πού, νομίζουμε, ὅτι σημαδεύουν τὸ τέλος τῆς παραδοσιακῆς ἀντίληψης γιὰ τὸ πλαστικὸ ἔργο, εἶναι ἐξαιρετικὰ πυκνὴ σὲ γεγονότα, σὲ «δημιουργίες» καὶ σὲ προσωπικότητες. Καὶ γι' αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ σκιαγραφηθεῖ παρὰ μόνο σὲ βασικὲς γραμμές.

Ἡ ἱστορικὴ γραμμὴ, πού θὰ μπορούσαμε νὰ χαράξουμε τελικὰ ἀπὸ τὸν Medardo Rosso μέσα ἀπὸ τὸν Φουτουρισμὸ καὶ ὡς τὰ χρόνια μας ὅσο καὶ ἂν συγκεφαλαιῶναι τὶς λαμπρότερες ἀνανεωτικὲς ἀναζητήσεις τῆς γλώσσας τῆς, δὲν ἐξαντλεῖ στὴν ὁλότητά τῆς τὴν ἱστορία τῆς ἰταλικῆς γλυπτικῆς. Γιατὶ καὶ πέρα ἀπὸ μιὰ τέτοια γραμμὴ, ἀριθμεῖ πραγματικά, σπουδαίους καλλιτέχνες μὲ προθέσεις καὶ τάσεις ἔξω ἀπὸ τὴν κατεύθυνση αὐτή, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει κι ὅτι ἦσαν γλύπτες «καθυστερημένοι», ἀκαδημαϊκοὶ ἢ ἀδιάφοροὶ στὰ προβλήματα τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου.

Ἐμπρεσσιονισμὸς τοῦ Medardo Rosso καὶ ἡ πολεμικὴ Rosso-Rodin

Μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Rodin τὸ 1917, ὁ Guillaume Apollinaire διακήρυξε ὅτι ὁ τουρινέζος Medardo Rosso (1858 - 1928) ἦταν «ὁ πιὸ μέγας ἀπὸ τοὺς ζωντανοὺς γλύπτες». Ὁ Maier Graefe ἐπαινοῦσε τὰ ἔργα του «σὰν τὰ πιὸ εὐγενικὰ πράγματα πού ἔφτιαξε ἡ ἐποχὴ μας».

Ἡ πολεμικὴ ἀνάμεσα στὸ Ροντέν καὶ τὸν Ρόσσο πού ἄρχισε στὴ Γαλλία τὸ 1898 ὅταν ὁ ἰταλὸς «contesta à Rodin, après l'exécution par celui-ci du Balzac, l'initiative d'avoir introduit dans la sculpture l'esprit de l'impressionnisme»¹ (βλ. τὸ ἄρθρο «Rosso M.» στὸ «Grand Larousse») μόλις εἶχε σταματήσει. Ἐμεινε ὁμως ἡ ἠχώ τῆς στὸ μικρὸ τόμο τοῦ Edmond Claris: «De l'Impressionisme en Sculpture-Auguste Rodin et Medardo Rosso» (Paris, Ed. de «La Nouvelle Revue», 1902) ὅπου διαβάζουμε: «Le point d'arrivée de Rodin a été le point de départ de Medardo Rosso»², (σελ. 19), καὶ ἀκόμη: «Bien avant 1889, n'ayant pas encore trente ans, Rosso avait mis son hypothèse en pratique; et par son initial effort, la sculpture sortait triomphalement du rang inférieur des arts décoratifs, pour entrer dans la sphère supérieure des arts de la vie»³ (σελ. 61).

1. «Ἀμφισβήτησε ὅτι ὁ Rodin, ὅταν δημιούργησε τὸν Μπαλζάκ, εἶχε τὴ πρωτοβουλία τῆς εἰσαγωγῆς τοῦ πνεύματος τοῦ ἐμπρεσσιονισμοῦ στὴ γλυπτικὴ».

2. «Τὸ σημεῖο στὸ ὁποῖο φτάνει ὁ Ροντέν εἶναι τὸ σημεῖο ἀπὸ τὸ ὁποῖο ξεκινᾷ ὁ Μεντάρντο Ρόσσο».

3. «Πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸ 1889, ὅταν ἀκόμα δὲν ἦταν τριάντα χρονῶν, ὁ Rosso εἶχε βάλει τὴν «ὑπόθεσή» του σὲ πράξη· μὲ τὴν ἀρχικὴ του προσπάθεια ἡ γλυπτικὴ ἔβγαινε θριαμβευτικὰ ἀπὸ τὴ κατώτερη τάξη τῶν διακοσμητικῶν τεχνῶν γιὰ νὰ μπεῖ στὴν ἀνώτερη σφαῖρα τῶν τεχνῶν τῆς ζωῆς».

Αὐτὰ τὰ τελευταῖα λόγια, πού σημειώνει ὁ Claris, εἶναι τοῦ Camille de Sainte-Croix ἀπὸ τὴν παρέμβασή του στὴ πολεμικὴ καὶ ἀναφέρονται καθαρὰ στὴν ἄποψη τοῦ Baudelaire, πού θεωροῦσε τὴν γλυπτικὴ τέχνη κατώτερη, ἐπικουρικὴ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, «condamné à ne jamais pouvoir égaler la peinture et à demeurer au rang des simples arts décoratifs, dans son impuissance à reproduire l'ambiance atmosphérique, le mouvement, la lumière, la perspective et la vie des figures»⁴.

«C'est en vain — συνέχιζε ὁ Μπωντελαίρ — que la sculpture s'efforce de se mettre à un point de vue unique. Le spectateur qui tourne autour de la figure peut choisir cent points de vue différents, excepté le bon; et il arrive souvent — ce qui est humiliant pour l'artiste — qu'un hasard de lumière, un effet de lampe découvrent une beauté qui n'est pas celle à laquelle il avait songé. . . La peinture n'a qu'un point de vue, elle est exclusive et despotique. Aussi l'expression du peintre est-elle bien plus forte»⁵.

Πέρα ἀπὸ τὶς δικαιολογημένες ἀντιρρήσεις, πού θὰ μπορούσε νὰ προβάλει ὁποιοσδήποτε σήμερα στὶς παρατηρήσεις τοῦ Baudelaire γιὰ τὴν ὑπεροχὴ τῆς ζωγραφικῆς σὲ σχέση μὲ τὴ γλυπτικὴ, παρατηρήσεις πού θυμίζουν καὶ συνεχίζουν τὶς αἰώνιες ἀμφισβητήσεις τῶν γραμματικῶν, γιὰ τὴ δῆθεν μεγαλύτερη εὐγένεια καὶ πληρότητα τῆς μιᾶς τέχνης σὲ σχέση μὲ τὶς ἄλλες, ὁ Rosso ἔρχεται νὰ ἐπαληθεύσει τὴν «ὑπόθεση»: ἡ τέχνη εἶναι μοναδικὴ καὶ ἀδιαίρετη, οἱ διακρίσεις πού ἔχουν ἐπιβληθεῖ ἀπὸ τὶς παραδοσιακὲς τεχνικὲς, δὲν ἔχουν κανένα νόημα.

«Ce qui importe pour moi en art — ἔγραφε ὁ ἰταλὸς γλύπτης στὸν Claris (op. cit., σελ. 51 καὶ πέρα) — c'est de faire oublier la matière. . . Il n'y a pas de limite dans la nature, il ne peut y avoir dans une oeuvre. . . Quand je fais un portrait, je ne puis le limiter aux lignes de la tête, car cette tête appartient à un corps, elle se trouve dans un milieu qui exerce une influence sur elle, elle fait partie d'un tout que je ne puis supprimer. L'impression que vous produisez sur moi, n'est pas la même si je vous aperçois seul dans un jardin ou si je vous vois au milieu d'un groupe d'autres hommes, dans un salon ou dans la rue. . . J'estime qu'il est impossible de voir un cheval avec quatre jambes à la fois, ou un homme comme une poupée isolée dans l'espace. Je sens également que ce cheval et cet homme appartiennent à un tout dont ils ne peuvent être séparés, à l'ambiance dont doit tenir compte l'artiste. . . On ne tourne pas autour d'une statue pas plus qu'on ne tourne autour d'un tableau, parce qu'on ne tourne pas autour d'une forme pour en concevoir l'impression. Rien n'est matériel dans l'espace. Ainsi conçu l'art est indivisible. Il n'y a pas d'un côté la peinture, de l'autre la sculpture»⁶.

4. «Καταδικασμένη νὰ μὴ μπορεῖ ποτὲ νὰ ἐξισωθεῖ μὲ τὴ ζωγραφικὴ καὶ νὰ παραμένει στὴ τάξη τῶν ἀπλῶν διακοσμητικῶν τεχνῶν μὲ τὴν ἀδυναμία της νὰ ξαναπαρουσιάσει τὸ ἀτμοσφαιρικό περιβάλλον, τὴν κίνηση, τὸ φῶς, τὴ προοπτικὴ καὶ τὴ ζωὴ τῶν μορφῶν».

5. «Μάταια ἡ γλυπτικὴ προσπαθεῖ νὰ ἀποκτήσει ἓνα μοναδικὸ σημεῖο ὄρασης. Ὁ θεατὴς πού γυρίζει γύρω ἀπὸ τὴν μορφή μπορεῖ νὰ διαλέξει ἑκατὸ διαφορετικὰ σημεῖα ὄρασης ἐκτὸς ἀπὸ τὸ σωστό· καὶ συμβαίνει συχνά — πράγμα ταπεινωτικὸ γιὰ τὸν καλλιτέχνη — ἓνα τυχαῖο φῶς, μιὰ παρεμβολὴ φωτεινῆς πηγῆς, νὰ ἀποκαλύπτουν μιὰν ὁμορφιά, πού δὲν εἶναι αὐτὴ πού εἶχε ἐκεῖνος ὄνειρευτεῖ. Ἡ ζωγραφικὴ ἔχει ἓνα μόνο σημεῖο ὄρασης, ἀποκλειστικὸ καὶ ὑπερέχον. Ἔτσι ἡ ἔκφραση τοῦ ζωγράφου γίνεται πολὺ πιὸ δυνατὴ».

6. «Αὐτὸ πού ἔχει σημασία γιὰ μένα στὴν τέχνη εἶναι νὰ κάνεις νὰ ξεχνιέται τὸ ὕλικό. . . Δὲν ὑπάρχουν ὄρια στὴ φύση, τὸ ἴδιο δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρχουν καὶ σ' ἓνα ἔργο. . . Ὅταν κάνω μιὰ προσωπογραφία δὲν μπορῶ νὰ τὴν περιορίσω στὶς γραμμὲς τοῦ κεφαλιοῦ, γιὰτὶ αὐτὸ τὸ κεφάλι ἀνήκει σ' ἓνα σῶμα, βρίσκεται μέσα σ' ἓνα περιβάλλον πού ἀσκεῖ μιὰ ἐπίδραση πάνω του, ἀποτελεῖ μέρος ἐνός ὅλου πού δὲν μπορῶ νὰ τὸ ἐξαφανίσω. Ἡ ἐντύπωση πού μοῦ προκαλεῖτε δὲνεῖναι ἡ ἴδια ὅταν σᾶς διακρίνω μονάχο σ' ἓνα κῆπο ἢ ὅταν σᾶς βλέπω στὴ μέση μιᾶς ὁμάδας ἄλλων ἀνθρώπων, σ' ἓνα σαλόνι ἢ στὸ δρόμο. . . Πιστεύω ὅτι εἶναι ἀδύνατο νὰ δεῖς σύγχρονα καὶ τὰ τέσσερα πόδια ἐνός ἀλόγου ἢ ἓναν ἀνθρώπο σὰν μιὰ κούκλα ἀπομονωμένη στὸ χῶρο. Αἰσθάνομαι ὅτι αὐτὸ τὸ ἄλογο κι αὐτὸς ὁ ἀνθρώπος ἀνήκουν ἐξ ἴσου σ' ἓνα σύνολο ἀπὸ τὸ ὁποῖο δὲν μποροῦν νὰ ξε-

Τέτοιες πεποιθήσεις δημιούργησαν έργα σαν τὸ *Ἑσωτερικὸ ἐνὸς λεωφορείου*, δουλεμένο στὸ Μιλάνο τὸ 1883 - '84, ὅπου ὁ Rosso «retrace avec une si grande force d'expression aigüe et vivante, avec une telle netteté de perspective, de vie, d'atmosphère et de 'couleur', les différents types observés un jour dans une voiture publique, que Degas auquel il montrait plus tard une photographie de cette composition, s'est écrié: Mais c'est la photographie d'un tableau!»⁷ (Claris, op. cit., σελ. 21).

Ὁ Rosso εἶχε ἀρχίσει στὸ Μιλάνο τὸ 1882, πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸ πρῶτο του ταξίδι στὸ Παρίσι, νὰ πειραματίζεται στὶς ζωγραφικὲς δυνατότητες τῆς πλαστικῆς: νὰ προβάλλει ἢ νὰ ἀποτραβάει τὸ ὑλικὸ (κυρίως τὸ κερί) μὲ ἕνα αἶσθημα προοπτικῆς, ποὺ δὲν εἶχε καμιὰ σχέση μετὰ τὴν προοπτικὴ τῶν σχολῶν· νὰ ἀραιώνει τὸ ὑλικό, νὰ τὸ ἀπλώνει στὸ χῶρο, νὰ τὸ ξεφτίζει, νὰ τὸ ταυτίζει μετὰ τὴν ἑνωτικὴ σύνθεση τῶν προσώπων καὶ τοῦ συμπληρωματικοῦ τους περιβάλλοντος, γιὰ νὰ ἐπιτύχει χρωματικὲς καὶ ἀτμοσφαιρικὲς ἐντυπώσεις ἀνάλογες μετὰ αὐτὲς τῆς ζωγραφικῆς· μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἀνανέωσε ριζικὰ τὰ θέματα τοῦ βερισμού, τῆς συνήθειας, τῆς κοινωνικότητος⁸ (βλ. τὴ Συζήτηση σὲ κῆπο, εἰκ. I).

Στὸ ξεκίνημά του, τὰ «sfumati» του μποροῦν νὰ συνδεθοῦν, τουλάχιστο κατὰ ἕνα μέρος τους, στὸν ὄψιμο λουμινισμό⁹, ποὺ διατηρεῖται παραδοσιακὰ στὴν ζωγραφικὴ τῆς Λομβαρδίας ἀπὸ τὴ διδασκαλία τοῦ Λεονάρδου καὶ ἀργότερα τὸν συναντοῦμε ἀκόμη καὶ στὸ νεοκλασικισμό· μποροῦμε νὰ βροῦμε καὶ κάποια σχέση ἀνάμεσα στὸ Rosso καὶ τοὺς νέους ζωγράφους καὶ λογοτέχνες τοῦ Μιλάνου τῆς λεγόμενης «Scapigliatura»¹⁰. Στὴν ἀνάπτυξη ὁμοῦς τῆς ἐπαναστατικῆς του ἰδιοφυΐας συνέβαλαν ἀναμφίβολα ἡ γνωριμία τῶν ἐμπρεσιονιστῶν καὶ τῶν μεταεμπρεσιονιστῶν στὸ Παρίσι, ὁ θαυμασμός του γιὰ τὸν Seurat, οἱ συναντήσεις του μετὰ τὸν Degas καὶ τὸν Zola, ἡ ἴδια ἢ γειτνίαση μετὰ τὸ Rodin, ποὺ τὸν γνώρισε στὸ ἐργαστήριό τοῦ Dalou ὅπου δούλευαν κι οἱ δυὸ στὸ πλαστικὸ σχέδιο.

Γιὰ τὸν Rosso ὁ ἐμπρεσιονισμὸς ἦταν τὸ ἐπιχείρημα μετὰ τὸ ὁποῖο ἐπεδίωξε νὰ στηρίξει τὴν δική του θέση: καὶ στὸ Παρίσι πέτυχε τολμηροὺς στόχους γιὰ μιὰ ἀκραία διάλυση τῆς πλαστικῆς μορφῆς ποὺ τὴν ἔφτασε στὸ σημεῖο μιᾶς ὀπτασίας ποὺ χάνεται, καὶ μιᾶς μυστηριακῆς ἐπαγωγῆς ἀπὸ τὴ σκιά. Ἡ περίφημη *Κυρία με πέπλο-Νυχτερινὴ ἐντύπωση ἀπὸ τὴν λεωφόρο*, (1893 εἰκ. II), βρίσκεται σήμερα στὴν κορυφὴ τῆς δημιουργίας ποὺ φθάνει στὸ ὄριο τῆς ἐξαφάνισης τοῦ ἀντικειμενικοῦ καθὼς καὶ ἡ αἰνιγματικὴ *Κυρία X* τοῦ 1896 (εἰκ. III) ποὺ τὴν ξαναδούλεψε τὸ 1913 καὶ τὴν ἐρμήνευσε ὁ Ζερβὸς σαν σχέδιο ἀτελείωτο, ἐνῶ εἶναι ὁ πιὸ ψηλὸς στόχος τοῦ γλύπτη καὶ μᾶς δείχνει μιὰ ἀπλοποίηση ὠοειδῆ καὶ μιὰ καθαρότητα ἀντάξιες τοῦ Brancusi.

Μιλῆσαμε λίγο νωρίτερα γιὰ τὸ μοναδικὸ σημεῖο ὄρασης, τὸ ὁποῖο ἡ αἰσθητικὴ τοῦ Baudelaire ἀποδέχεται σαν ἐπικύρωση τῆς ἐκφραστικῆς δύναμης τῆς ζωγραφικῆς. Ἀλλὰ ὅσον ἀφορᾷ τὸ ἔργο τοῦ Rosso καὶ αὐτὸ τοποθετεῖται συνειδητὰ σὲ μιὰ θέση πρόκλησης. Ὁ Rosso ἐπιδιώκει τὸ μοναδικὸ σημεῖο

χωριστοῦν, στὸν περίγυρο τὸν ὁποῖο πρέπει νὰ ὑπολογίζει ὁ καλλιτέχνης. . . Δὲν γυρίζει κανεὶς γύρω ἀπὸ ἕνα ἄγαλμα ὅπως δὲν γυρίζει καὶ γύρω ἀπὸ ἕνα πίνακα γιὰτὶ δὲν γυρίζει κανεὶς γύρω ἀπὸ μιὰ μορφή γιὰ νὰ δεχτεῖ τὴν ἐντύπωση τῆς. Τίποτα δὲν εἶναι ὑλικὸ στὸ χῶρο. Ἄμα τὴν ἀντιληφθεὶς ἔτσι τὴν τέχνη εἶναι ἀδιαίρετη. Δὲν ὑπάρχει ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ ἢ ζωγραφικὴ κι ἀπὸ τὴν ἄλλη ἢ γλυπτικὴ».

7. «Χαράσσει μετὰ μιὰ ἐντονα διαπεραστικὴ καὶ ζωντανὴ ἔκφραση, μετὰ μιὰ τέτοια καθαρὴ προοπτικῆς, ζωῆς, ἀτμοσφαιρᾶς καὶ «χρώματος» τοὺς διάφορους τύπους ποὺ παρατήρησε μιὰ μέρα σ' ἕνα λεωφορεῖο, ποὺ ὁ Degas, ὅταν τοῦ ἔδειξε ἀργότερα τὴ φωτογραφία αὐτῆς τῆς σύνθεσης φώναξε: Μὰ εἶναι ἡ φωτογραφία ἐνὸς πίνακα!»

8. Verismo, costume socialismo

9. Luminismo

10. «Μποεμαρία»

δρασης από το οποίο πρέπει να βλέπουμε το γλυπτό του: δεν το αφήνει στην τύχη, στη τυχαία παρέμβαση μιᾶς φωτεινῆς πηγῆς, ἀλλὰ το μελετάει επίμονα με τὴν βοήθεια πολλῶν φωτογραφιῶν πού τραβάει ὁ ἴδιος γιὰ τὰ ἔργα του, με τὸ σκοπὸ νὰ προσδιορίσει τὸ σημεῖο αὐτὸ ὀριστικὰ καὶ γιὰ πάντα.

Ἀκόμα θεωροῦμε σκόπιμο νὰ ἐξετάσουμε, ἔστω καὶ σύντομα, τὸν ἰδιαίτερο χαρακτήρα τοῦ ἔμπρεσσιονισμοῦ τοῦ Rosso, με τὴν ἔμφαση στὴ τεχνικὴ τῆς σύντηξης ἀλλὰ καὶ με τὴν τάση, γιὰ μιὰ βαθειὰ διαφοροποίηση, πού σχετίζεται με τὴν διαφορετικὴ ἀντίληψή του γιὰ τὸ φῶς.

Ὁ Rosso δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ *plein-air*, ἀλλὰ γιὰ τὴν «ὀπτικὴ μνήμη», γιὰ τὴ σκιά καὶ ὄχι γιὰ τὸ φῶς τῆς ἡμέρας· ἂν καὶ ἀναφέρει συχνὰ τὴ φύση σὰν ἓνα πρότυπο στὸ ὁποῖο πρέπει νὰ μένει πιστὸς ὁ καλλιτέχνης, περισσότερο τὸν ἐνδιαφέρει ἡ ψυχικὴ κατάσταση, δηλαδὴ ἡ φύση πού ἔχει γίνει μεταφορὰ τοῦ πνεύματος.

Τὸ τέλος τῶν εἰδικῶν τεχνικῶν καὶ ἡ νέα ἔννοια τοῦ χώρου-φωτὸς

Ἡ πλαστικὴ τοῦ M. Rosso σχηματίζεται ἀπὸ τὴ σκιά, προβάλλει ἀπὸ τὶς ἀρνητικὲς ἀξίες τοῦ μαύρου μ' ἓνα ἔντονο φωτισμό, πού βγαίνει ἀπὸ μιὰ προετοιμασμένη μοναδικὴ πηγὴ· ἡ μοναδικότητα τοῦ σημείου τῆς δραςης πού ἀπαιτεῖται γιὰ νὰ ἀνασυνθέσει τὸ μάτι τοῦ θεατῆ τὴν πειστικότητα τῆς φευγαλέας εἰκόνας, τὸν πλησιάζει μᾶλλον στὸν μεταεμπρεσσιονισμό, στὸν διαιρετισμό¹¹ παρὰ στὸν καθαρὰ ἔμπρεσσιονισμό.

Ἡ γλυπτικὴ τοῦ Rosso δέχτηκε ἀπὸ τὸν διαιρετισμὸ τὴν ἀξία τῆς δόνησης σὰν ἔκφραση ἑνὸς αὐτόνομου προσωπικοῦ λυρισμοῦ, ἑνὸς συμβόλου, μιᾶς θεμελιακῆς γιὰ ὅλες τὶς τέχνες μουσικότητας, κατὰ τὴν ἀντίληψη πού κορυφώθηκε στὴν αἰσθητικὴ τοῦ Wagner, ἀλλὰ ἔγινε αἰσθητὴ καὶ στὴν Ἰταλία, ἰδιαίτερα με τὸν D'Annunzio. Αὐτὸς τὸ 1894 ἀφιερώνοντας στὸ ζωγράφο Michetti τὸ μυθιστόρημα «Ὁ Θρίαμβος τοῦ Θανάτου» ἐξηγοῦσε καθαρὰ ὅτι ἐπιθυμοῦσε νὰ κάνει ἓνα ἔργο «πλαστικῆς καὶ συμφωνικῆς πεζογραφίας, πλούσιο σὲ εἰκόνες καὶ μουσικῆ». Στὴν ἴδια ἀφιέρωση ἐπέμενε στὴν ἀπεικόνιση τῶν «ψυχικῶν καταστάσεων» (πού θὰ εἶναι ὁ τίτλος τοῦ περίφημου τρίπτυχου τοῦ Boccioni) καὶ συμπλήρωνε θαυμάσια σὲ λίγες φράσεις τὴν ποιητικὴ του, πού ἦταν καὶ αὐτὴ τῶν πιὸ πρωτότυπων πνευμάτων τῆς ἐποχῆς. Τὴ τάση νὰ ἐπιτύχει ἀπὸ τὴ τέχνη, «νὰ ἐναρμονίσει ὅλη τὴ ποικιλία τῆς γνώσης με ὅλη τὴ ποικιλία τοῦ μυστήριου», νὰ «συνδυάζει τὶς ἀκριβολογίες τῆς ἐπιστήμης με τὴ γοητεία τοῦ ὄνειρου», νὰ «δείχνει ὅτι συνεχίζει καὶ ὄχι ὅτι μιμεῖται τὴ φύση»: λόγια πού θὰ μπορούσαν νὰ ὑπογράψουν ὁ Rosso καὶ οἱ διαιρετιστὲς καὶ οἱ Φουτουριστὲς καὶ ἀκόμη ὅλοι οἱ καλλιτέχνες τῆς πρωτοπορείας κι' ἀνάμεσά τους καὶ πολλοὶ ἀπὸ αὐτοὺς πού πειραματίζονται σήμερα.

Ὁ νατουραλισμὸς τοῦ Rosso ἐπηρεάζεται πραγματικὰ ἀπὸ τὴν κρίση τῆς ἀντικειμενικότητας, πού ἔχει τώρα πλημμυρίσει ὅλη τὴν δυτικὴ κουλτούρα καὶ τείνει περισσότερο πρὸς τὴν ἐσωτερικὴ ἀλήθεια παρὰ στὴν ἐξωτερικὴ ἀληθοφάνεια. Ἐτσι ἂν μελετήσουμε καλὰ τὰ πράγματα κι' ἡ ἴδια ἡ πολεμικὴ Rodin - Rosso καταλήγει νὰ φαίνεται ἄδεια ἀπὸ κάθε οὐσιαστικὸ περιεχόμενο: τόσο ὁ γάλλος δάσκαλος ὅσο καὶ ὁ ἰταλός, πού ἐκτιμοῦσαν βαθειὰ ὁ ἓνας τὸν ἄλλο (ὁ Rodin ἤθελε νὰ ἀνταλλάξει τὸν *Κορμό* του με τὴν *Rieuse* τοῦ Rosso) εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴ χαρούμενη αἴσθηση τῆς φύσης, τῆς σύντομης καὶ εὐτυχισμένης περιόδου

11. Divisionismo

της έμπρεσιονιστικής ζωγραφικής και μολονότι ξεκινούν από διαφορετικούς πολιτιστικούς σχηματισμούς, φτάνουν σέ μιά κάποια κοινότητα λύσεων.

Ό Rodin μέ άφετηρία τόν Μιχαήλ Άγγελο, πού τόν θεωρούσε σάν «τόν τελευταίο τών γοθικών» σκόπευε άκόμη πρós τήν ήρωϊκή άγαματοποιία και τό σύμβολο. Ό Rosso μέ άφετηρία τόν λουβαρδικό κοινωνικό βερισμό και τόν άτμοσφαιρικό λουμινισμό του Λεονάρδο έπεδίωκε νά έξαφανίσει τήν παραδοσιακή διάκριση ανάμεσα στό πλαστικό και τό ζωγραφικό έργο. Οί προφητικοί άφορισμοί του: «τίποτα δέν είναι ύλικό στό χώρο», «δέν είμαστε παρά παιχνίδια του φωτός» τό παράδειγμα τών μορφών του, πού άφανίζουν τήν άντικειμενική φυσικότητα γιά νά πετύχουν μιά μορφική άνεξαρτησία άπίστευτα προπορευτική τό αίτημά του γιά τό ζωτικό χώρο τής εικόνας, όλα αυτά θά βρούν άπήχηση στόν Umberto Boccioni (1882 - 1916) και στις άντιλήψεις γιά «συγχρονισμό» και «δυναμισμό» τών φουτουριστών.

Ό Boccioni, πού ξεκινούσε από τήν έμπειρία του διαιρετισμού, δηλαδή πάλι από ένα πρόβλημα φωτός, κίνησης και συμπληρωματισμού¹² τών χρωμάτων και τών μορφών («pour Boccioni la lumière est un phénomène capital de la vie moderne» γράφει ό René Jullian στό «Le Futurisme et la Peinture Italienne», Paris, 1966)¹³, πίστευε ότι ό Rosso είναι «ό μοναδικός γλύπτης πού διαισθάνθηκε τή δυνατότητα προβολής τής πλαστικής στό χώρο» σύμφωνα μέ τήν άντίληψη τής «διάρκειας» και τής δυναμικής συνέχειας του πραγματικού. Οί άντιλήψεις αυτές του δημιουργού του «Φουτουριστικού Πλαστικού Δυναμισμού» συνδέονται μέ τά μαθήματα του Bergson στη Σορβόνη.

Τέλος πρέπει νά θεωρήσουμε τις σκέψεις του Rosso γιά τήν ύλη σάν έξαιρετικής σημασίας γιά τό μέλλον (ήδη τό «faire oublier la matière»¹⁴ παρουσιάζεται σάν μιά μακρυνή προαναγγελία τής άμορφης μορφής). Η έπιδίωξή του νά καταλύσει τά σύνορα, πού είχε επιβάλλει ένας παραδοσιακός και επιφανειακός τεχνικισμός («il n'y a pas de limite dans la nature, il ne peut y avoir dans une oeuvre. . . Il n'y a pas d'un côté la peinture, de l'autre la sculpture»¹⁵ προπορεύεται άπίστευτα από τόν τωρινό προσανατολισμό, πού δέν πραγματώνει «άντικείμενα» αλλά διαμορφώνει περιβάλλοντα δηλαδή χωροχρονικές καταστάσεις, όπου τό φανταστικό, ή «reine de facultés»¹⁶ του Baudelaire, έχει όλη τήν έλευθερία νά διαλέγει ήθική και μύθους.

Άν έπεκταθήκαμε, ίσως ύπερβολικά γιά τή περιληπτικότητα αυτού του διαγράμματος τής σύγχρονης ίταλικής γλυπτικής, στό M. Rosso, τό κάναμε γιατί τό έργο του είναι ή μήτρα — μπορούμε νά πούμε — όλων τών κατευθύνσεων πού ακολούθησε ως τά σήμερα ή ίταλική γλυπτική.

Ό Rosso επικυρώνει τό τέλος τής παραδοσιακής άγαματοποιίας και του άνθρωπομορφισμού πού έδειχνε νά τής άνήκει κατά τρόπο ίστορικό, άναγκαίο και άμετακίνητο. Μέ μιά δράση έπαναστατική τόσο στό εικονολογικό όσο ταυτόχρονα και στό τεχνικό πεδίο, σαρώνει τά έμπόδια ανάμεσα στις ειδικές καλλιτεχνικές περιοχές, άνοίγει τό δρόμο στην ταύτιση ύλης και χώρου, από όπου θά προβάλλει ή νέα, κι άκόμη άστατη άνακατασκευή του σύμπαντος, μέ άνοιχτές μορφολογίες και συσχετικές μέ τήν άνθρώπινη ύπόστασή μας, μολονότι μās φαίνονται μερικές φορές «άπάνθρωπες».

12. Complementarismo

13. («Τό φός είναι γιά τόν Boccioni ένα θεμελιακό φαινόμενο τής μοντέρνας ζωής», γράφει ό Ρενέ Ζουλιάν στό «Ό Φουτουρισμός και ή Ίταλική Ζωγραφική», Παρίσι, 1966).

14. «νά κάνεις νά ξεχνιέται τό ύλικό».

15. «δέν ύπάρχουν όρια στη φύση, δέν μπορεί νά ύπάρχουν και σ' ένα έργο. . . Δέν ύπάρχει από τή μιά πλευρά ή ζωγραφική, από τήν άλλη ή γλυπτική»

16. immaginativa, «βασίλισσα τών ιδιοτήτων».

στῶν σὲ ἐπινοήσεις καὶ ἡ συνειδητὴ παρεμβολὴ τους σ' ἓνα τεχνολογικὸ καὶ ἐνεργητικὸ πολιτισμὸ, πού ἐνοιῶθαν σάν ἐρμηνευτὲς καὶ κατασκευαστὲς του, δὲν εἶχαν ἄμεση ἐπίδραση στὴν Ἰταλία ὅπως στὴ Ρωσσία, τὶς Ἡν. Πολιτεῖες τῆς Ἀμερικῆς καὶ ἄλλοῦ μὲ πρωτοποριακὲς ἐκδηλώσεις πιὸ περιορισμένες ἀλλὰ γόνιμες (Ἀγγλία, Πολωνία, Οὐγγαρία, Τσεχοσλοβακία, Κροατία, Ρουμανία κλ.). Ὑπῆρχαν ὅμως ἄλλοι Ἰταλοὶ γλύπτες σύγχρονοι μὲ τὸν φουτουρισμὸ, πού χωρὶς νὰ παίρνουν μέρος στὴν κίνηση προχώρησαν γιὰ δικό τους λογαριασμὸ σὲ ἀνάλογες ἀναζητήσεις ρυθμοῦ, σχηματικῆς ἀπλοποίησης τῆς πραγματικότητας, συμπληρωματισμοῦ μορφῆς καὶ χώρου, ἀναγλύφου καὶ φωτός, ὄγκων θετικῶν καὶ ἀρνητικῶν μὲ προθέσεις σὲ μερικὲς περιπτώσεις περισσότερο ἀρχιτεκτονικὲς παρά πραγματικὰ ἀγαματοποιίας.

Ἀπὸ τοὺς γλύπτες αὐτοὺς θὰ ἀναφέρουμε τὸν Duilio Cambelloti (1876 - 1960) πού ἀπὸ τὸ 1910 μὲ τὸ ἀνάγλυφο *Ἄλογα σὲ παραλία* (εἰκ. XI) πραγματοποίησε μιὰ εἰκόνα δυναμικῆς ἐνότητας τὴν ὁποία μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε προφουτουριστικὴ ἂν σκεφτοῦμε τὸν κινήτισμὸ τοῦ Balla καὶ τοῦ Boccioni· καὶ τὸν Roberto Melli (1885-1958) ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὸ 1913 μετὰ τὴ μελέτη τοῦ Medardo Rosso καὶ τὴν γνωριμία τῶν φουτουριστικῶν ἀναζητήσεων, ἔδωσε τὰ σπάνια γλυπτὰ τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τῆς Μοντέρνας Τέχνης τῆς Ρώμης, δηλαδὴ τὰ χάλκινα *Κυρία μὲ μαῦρο καπέλο* (εἰκ. XII) καὶ *Ἡ γυναῖκα μου* (εἰκ. XIII) καὶ τὴν *Προσωπογραφία τοῦ Vincenzo Costantini* σὲ πέτρα: ἔργα «ἐξαιρετικῆς πρωτοτυπίας καὶ δύναμης, στὰ ὁποῖα πέτυχε μιὰ ὄραση χρωματικῆ, πού σὲ κλίμακα καὶ ἔνταση δὲν ἔχει τὴν ὁμοία της». (G. L. Ragghianti).

Δὲν θὰ πρέπει νὰ ξεχάσουμε καὶ ἓνα δάσκαλο τοῦ Συμβολισμοῦ καὶ τοῦ ἰταλικοῦ liberty: τὸν Leonardo Bistolfi, (1859 - 1933) πού ἄσκησε μιὰ ἀξιοσημεῖωτη ἐπίδραση ἀκόμη καὶ στὸν A. Martini. Οἱ τολμηρὲς ἀλληγορικὲς μεταμορφώσεις του, ὁ λουμινισμὸς του ὁ ἰκανὸς νὰ πετυχαίνει μιὰ μεγάλη ποικιλία ἐντυπώσεων καὶ τὸ δυνατὸ αἶσθημά του τῆς ἐνεργείας σὲ ἔνταση, στάθηκαν κατακτήσεις μεγάλης σπουδαιότητας, πού ἄνοιξαν στὴν ἰταλικὴ γλυπτικὴ ἐπαναστατικὲς δυνατότητες παρέμβασης στὴν ὕλη (εἰκ. XIV).

Ὁ πρῶτος παγκόσμιος πόλεμος διέκοψε τὴν ἐπαναστατικὴ δραστηριότητα τοῦ Φουτουρισμοῦ ὅπως καὶ τῶν ἀνεξάρτητων ἀνανεωτῶν, μποροῦμε νὰ ποῦμε, μόλις εἶχε ἀρχίσει. Ἀλλὰ δὲν ἦταν ὁ πόλεμος ἡ μοναδικὴ αἰτία τῆς λίγης τύχης τοῦ φουτουρισμοῦ στὴν Ἰταλία: συνέβαλαν κι ἡ ἐπιμονὴ τῆς κλασσικῆς παράδοσης, ἡ τάση γιὰ τὸ ἀπόλυτο, πού κατέληξε νὰ περιορίσει σὲ μιὰ «λαμπρὴ ἀπομόνωση» μεγάλο μέρος τῆς τέχνης καθὼς καὶ τῆς σύγχρονης ἰταλικῆς λογοτεχνίας, τὸ ἀνθρωπιστικὸ αἶσθημα τοῦ «μέτρου», πού κρατοῦσε τοὺς ἰταλοὺς καλλιτέχνες μακριὰ ἀπὸ τοὺς πιὸ κραυγαλέους νεωτερισμοὺς, μὲ τὸ νὰ τοὺς πείθει ὅτι καὶ τὰ πιὸ γνήσια αἰτήματα ἀνανέωσης καταλήγουν νὰ ξεπέσουν στὴν παραδοξότητα καὶ τὴν αὐθαιρεσία, ὅπου ἡ ἀξία τῆς ποίησης, ἡ ἰκανότητά της νὰ μιλάει στοὺς ἀνθρώπους, θὰ κινδύνευε νὰ χαθεῖ.

Χωρὶς νὰ ἀρنيοῦνται ἐκεῖνοι τὴν χρησιμότητα τῶν ἀντιακαδημαϊκῶν θέσεων, πού ζητοῦσαν νὰ ἀνανεώσουν τὴν κουλτούρα, τὶς ἤθελαν ὅμως νὰ ἔχουν σύντομη διάρκεια σάν πολεμικὰ γεγονότα ἀρνητικά, τὰ ὁποῖα πρέπει νὰ δοκιμάζεις ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὰ ὁποῖα νὰ ἀπομακρύνεσαι γρήγορα. Μόνο μετὰ τὸ δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, περισσότερο μετὰ τὸ 1950 καὶ ἰδιαίτερα αὐτὰ τὰ τελευταῖα χρόνια, τὸ μάθημα τοῦ φουτουρισμοῦ (καὶ ὕστερα τῆς Art Nouveau)²¹ ἔδωσε τοὺς καρπούς του. Τὸ διαπιστώνουμε σὲ μερικοὺς γλύπτες τῆς γενιᾶς τοῦ μεσοπόλεμου, ἀπὸ τοὺς πιὸ γνωστοὺς καὶ τοὺς πιὸ προικισμένους, πού θεωροῦν ἀρχηγούς τὸν Boccioni καὶ τὸν Balla, ἀλλὰ πάνω ἀπὸ ὅλα μελέτησαν καὶ ἀνανέωσαν πρωτότυπα

21. Νέου στυλ.

τις προγραμματικές θέσεις των «Manifesti» και στα έργα κι από άλλους γλύπτες πιο νέους, που μπόρεσαν να συλλάβουν πέρα από τις επιφανειακές όψεις του γούστου, την βαθειά αλήθεια του ακραίου ρομαντισμού του διψασμένου για καινοτομίες και ζωτικότητα.

Ἡ σημασία τοῦ ἀρχαϊσμοῦ τοῦ Modigliani καὶ τοῦ Arturo Marini

Ἡ πρώτη καὶ σύντομη δραστηριότητα τοῦ Amedeo Modigliani (1884 - 1920) στὴ γλυπτικὴ τῆς πέτρας στὸ Παρίσι κοντὰ στὸν Brancusi, ἀπὸ τὸ 1911 - 12 (ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὸν Κατάλογο τοῦ Salon d'Automne τοῦ 1912, ὅπου διαβάζουμε «Modigliani, No 1211 - 1217, têtes, ensemble décoratif» ἕως τὸ 1914 πὺ χρονολογοῦνται οἱ «Καρνάτιδες» (βλ. αὐτὴ τὴ περίφημη τοῦ Μουσείου τῆς Νέας Ὑόρκης, εἰκ. 15) ἔμεινε ἕνα φαινόμενο ἀπομονωμένο, χωρὶς πλαστικὴ ἐνδοχώρα καὶ χωρὶς συνέχεια. Οἱ ἰταλοὶ τὴν γνώρισαν μονάχα μερικὰ χρόνια μετὰ τὸν θάνατο τοῦ καλλιτέχνη.

Πηγὲς τῆς γλυπτικῆς του εἶναι ὀλοφάνερα οἱ «πρωτόγονοι» καὶ κάτω ἀπὸ μιὰ τέτοια ἐτικέτα εἶχαν ταξινομηθεῖ τότε ἀδιάφορα τόσο οἱ γλύπτες τῆς art nègre ὅσο καὶ οἱ ἐξαιρετικὰ καλλιεργημένοι δάσκαλοι τῆς γοθτικῆς τέχνης τοῦ δέκατου τέταρτου αἰώνα. Οἱ παραδεκτὲς σχέσεις ἀνάμεσα στὶς Καρνάτιδες, εἰδικά, καὶ τὴν γλυπτικὴ τοῦ Tino di Camaino, ὑπέβαλαν στὸν Jean Cassou τὴν πετυχημένη διατύπωση «grâce siennoise»²² σὰν χαρακτηριστικὸ τῆς καθαρότητος καὶ τῆς ρευστότητας τῶν περιγραμμάτων ὅλης τῆς μοντιλιανικῆς τέχνης, ὅταν ἐκεῖνος δέχτηκε νὰ γράψει γιὰ μᾶς τὸ εἰσαγωγικὸ σημεῖωμα τῆς «ἀναδρομικῆς» τοῦ Μοντιλιάνι στὴν 6η Quadriennale d'Arte τῆς Ρώμης. (πρβλ. J. Cassou - E. Carli, «Modigliani», Ρώμη, 1952).

Δὲν πρέπει ὅμως νὰ παραγνωρίζουμε καὶ τὴ πιθανὴ συνάντηση τοῦ Μοντιλιάνι μὲ τὴν τέχνη τῆς ἀρχαίας Αἰγύπτου στὸ Λουβρο, ἢ τὴν τέχνη τῆς Μέσης Ἀνατολῆς καὶ τῆς Ἀσίας στὰ Μουσεῖα Guimet-Cernuschi καὶ μὲ τὶς ἀφρικανικὲς μάσκες καὶ τὶς μορφικὲς διατυπώσεις, πὺ πραγμάτωσαν ἀπὸ αὐτὲς ὁ Πικασσὸ καὶ οἱ Κυβιστὲς, παρ' ὅλο πὺ ἔχει βασικὰ δίκιο ὁ Langui (στὸ ἔργο πὺ ἀναφέραμε) ὅταν γράφει ὅτι ἂν ὁ Modigliani «a fait quelques concessions à Picasso et à Brancusi, celles-ci sont sans importance... Nul plus que lui n'a absorbé et sublimé l'influence de la sculpture nègre»²³.

Ὁ Modigliani ἀπὸ ἕνα βαθὺ αἶτημα νὰ φτάσει στὶς ἴδιες τὶς ρίζες τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς μὲ τὴν ἀπλοποίηση καὶ τὴν ἐπιμήκυνση στὸ *Γυναικεῖο Κεφάλι* τοῦ Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης τοῦ Παρισιοῦ ἢ στὸ ἄλλο μὲ τὴν ἀπότομη κατατομὴ τοῦ Victoria and Albert Museum τοῦ Λονδίνου, κατόρθωσε νὰ μεταμορφώσει τὴ διάχυτη καὶ λεπτὴ καλαισθησία τοῦ ἀρχαϊσμοῦ καὶ τοῦ ἐξωτισμοῦ σὲ μιὰ νέα ἀνάκτηση τῆς πρωταρχικῆς ἀνθρωπιᾶς. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ θὰ μπορούσε νὰ ἔχει ἀνοίξει τὸν δρόμο στὸν Ἀρθροῦρο Μαρτίνι, ἂν δὲν εἶχε μείνει σχεδὸν ὀλοτελα ἄγνωστος σ' ἐμᾶς σὰν γλύπτης μολονότι καὶ ὁ Μαρτίνι εἶχε ἐκθέσει στὸ ἴδιο Salon d'Automne τοῦ 1912 κοντὰ στὸν Μοντιλιάνι.

Ὁ Ἀρθροῦρο Μαρτίνι (1889 - 1949) κυριαρχεῖ περισσότερο ἀπὸ ἕνα τέταρτο τοῦ αἰώνα στὴν σκηνὴ τῆς ἰταλικῆς γλυπτικῆς καὶ συνενώνει σὲ μιὰ πνευματικὴ καὶ στυλιστικὴ ἐνότητα μιὰ πολλαπλότητα διαφορετικῶν καὶ σχεδὸν ἀντι-

22. «σιενέζικη χάρη».

23. «ἔχει κάνει μερικὲς παραχωρήσεις στὸν Πικασσὸ καὶ στὸν Μπρανκούζι εἶναι χωρὶς σημασία... Κανένας περισσότερο ἀπὸ κείνον δὲν ἔχει ἀφομοιώσει καὶ δὲν ἔχει ἐξυψώσει τὴν ἐπίδραση τῆς νέγκρικῆς γλυπτικῆς».

φατικῶν προσανατολισμῶν. Τόσο στενή και δραματική εἶναι ἡ ἐπαφή του μέ τήν ἐποχή του.

Μετά τόν συμβολισμό και τις ἐμπειρίες τῆς ἀφეთηρίας του, πού ὀλοκλήρωσε στό Μόναχο στό ἐργαστήριό του Hildebrand, ὁ Μαρτίνι πλησίασε τόν Φουτουρισμό, ἀλλά γιά λίγο διάστημα και μέ μιὰ ἐξπρεσιονιστική διάθεση, γιά τήν ὁποία θά ἐγκαταλείψει γρήγορα τις τάσεις τῆς ἀποσύνθεσης. (Εἰκ. XVIII). Ἀπό τήν ἀνακάλυψη τοῦ λουμινισμού τοῦ Rosso πού θά τοῦ ἐμπνεύσει τὸ αἶσθημα τοῦ ἀνεπτυγμένου χώρου και ἀπό τήν ἐπαφή μέ τοὺς «πρωτόγονους» ἀπό τήν ὁποία θά διευρύνει τήν ἱστορική του ὄραση και θά ἀποκτήσει μιὰ δυνατή αἶσθηση τῆς ὁμορφιάς ὁ Μαρτίνι περνᾷ στήν μεγάλη ἀγαματοποιία. Πρόθεσή του εἶναι νά δώσει ἀκέραιη τήν ἀξιοπρέπεια τοῦ ἀνθρώπου και τήν φανταστική ζωὴ τῶν μύθων. Μετά ἀπό τήν ὀδυνηρὴ διαπίστωση τῆς κρίσης τοῦ ἀνθρωπομορφισμού και τήν ἀμφιβολία γιά τὸ «γλυπτική νεκρὴ γλῶσσα» (εἶχε γράψει τὸ '43 ἓνα βιβλίο μέ αὐτὸν τὸν τίτλο) προχωρεῖ ἄφοβα γιά νά φτάσει στήν ἀπολυτότητα τῆς μορφῆς στά τελευταῖα του ἐργα, ὅπου καταφάσκει πάλι μέ μιὰ ἐξαιρετική εὐφράδεια τήν πίστη του στόν ἀνθρώπο και τόν πολιτισμό.

Γιά τόν Μαρτίνι θά πεί ὁ Langui (op. cit.) «Les sculptures révèlent un esprit moderne, tourmenté qui, s'attaquant aux problèmes actuels de la sculpture et aidé par sa puissante imagination cherche à dépasser la grande tradition historique. . . Par son travail inégal, mais remarquable dans ses grands moments, il se place à la pointe de plusieurs expériences plastiques qui succédèrent, en Italie, au Futurisme»²⁴.

Πρόκειται γιά μιὰ ἄποψη παραδεκτὴ στήν πυκνότητά της, πού φαίνεται ὅμως ὅτι δὲν ὑπολογίζει ἀρκετὰ καλά κατὰ τήν γνώμη μας τήν μονοσήμαντη ἀνθρωπιστική πίστη τοῦ γλύπτη, ἀνάμεσα στις τόσες διαφορετικές και ἐπικίνδυνες δοκιμασίες και τήν λαμπρὴ του ἐξέλιξη. Κατὰ τήν πορεία του κατόρθωσε νά ἀπορροφήσει ἀνόμοιες εἰκονογραφικὲς ὑποβολές και νά τις φέρει σὲ νέες διατυπώσεις, τόσο πρὸς τήν ἀναβίωση τῆς ἀρχαίας μνημειακῆς πληρότητας (δειγμα ὁ *Ἄσωτος Γιὸς* τοῦ '26, εἰκ. XIX, ἀπόδειξη τῆς ἐξαιρετικῆς ἱκανότητος τοῦ Μαρτίνι νά κρατᾷ σταθερὰ τήν ἀγαματοποιία στά πλαίσια τῆς καθαρῆς πλαστικῆς) ὅσο και πρὸς τήν τόλμη τῆς βασανιστικῆς ἄρνησης κάθε παράδοσης.

Μ' αὐτὸ τὸ νόημα πρέπει νά δοῦμε τὴ *Γυναίκα πού κολυμπᾷ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ νεροῦ*, τοῦ 1941 (εἰκ. XX) ὅπου τὸ «ἄγαλμα» γίνεται, ὅπως τὸ ἤθελε ὁ Μαρτίνι, «γλυπτική». Μακρυνὰ ὄχι μόνο ἀπὸ τὴ ρητορική ἀλλά και ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ ἱστορικά βιώματα γίνεται «σύμβολο μιᾶς ἀμετάβλητης και αὐστηρῆς παγκόσμιας ἐνέργειας», «κατάφαση μιᾶς μυθικῆς ἐμπιστοσύνης στις αἰώνιες μορφές τῆς ζωῆς» (F. Russoli στήν παρουσίαση τῆς ἀναδρομικῆς ἐκθεσης τοῦ Α. Μαρτίνι στή 32η Biennale τῆς Βενετίας τὸ 1964). Τὸ ἐργο τοῦ Μαρτίνι μπορούμε νά τὸ τοποθετήσουμε στήν ἴδια γραμμὴ μέ αὐτὸ τοῦ Μοντιλιάνι ἀκριβῶς γι' αὐτὴ τήν ἀνάκτηση τῆς πρωταρχικῆς ἀνθρωπιᾶς.

Κοντὰ στό ἐργο τοῦ Α. Martini πρέπει νά ἀναφέρουμε και τὴ λιγοστὴ γλυπτική τοῦ Mario Sironi (1885 - 1961), πού, ὅπως εἶναι γνωστό, εἶχε ἀφιερωθεῖ ἀρχικὰ στήν ζωγραφική και τὸ σχέδιο, μέ χαρακτηριστικὰ μιὰ αὐστηρὴ ἐξπρεσιονιστικὴ ξηρότητα τῆς εἰκόνας και μιὰ ρωμαλέα πλαστικὴ αἶσθηση, ἀλλά εἶχε και ἐξαιρετικὰ χαρίσματα ἀγαματοποιοῦ. Ὅπως φαίνεται στις *Καρνάτιδες* και

24. «τὰ γλυπτά του ἀποκαλύπτουν ἓνα μοντέρνο πνεῦμα, βασανισμένο, τὸ ὁποῖο, βοηθημένο κι ἀπὸ τὴ δυνατὴ του φαντασία ζητάει, στήν ἀντιμετώπιση τῶν τωρινῶν προβλημάτων τῆς γλυπτικῆς, νά ξεπεράσει τήν μεγάλη ἱστορική παράδοση. . . Μὲ τήν ἀνισὴ του δουλειά, ἀξιόλογη ὅμως στις μεγάλες της στιγμές, τοποθετεῖται στή κορυφὴ πολλῶν πλαστικῶν ἐμπειριῶν, πού διαδέχτηκαν στήν Ἰταλία τὸ Φουτουρισμό».

τά μνημειακά ανάγλυφα (είκ. XXI) αισθάνθηκε δεμένη στενά την αρχιτεκτονική λειτουργία τους με το πεπρωμένο της μεγάλης γλυπτικής, που έγκωμιάζει την ήθικη ανδρεία και τη δύναμή της να δημιουργεί τους μύθους και τους ήρωες (ἀπ' ὅπου και ἡ «atmosphère de légende moderne»²⁵ για τὴν ὁποία μιλάει με ἐπιτυχία ὁ Langui). Ὁ Sironi, ὅπως και ὁ Martini στάθηκε ἱκανὸς νὰ ἀντλήσει ἀπὸ τὴν παράδοση, χωρὶς φόβο και χωρὶς φιλολογικὲς αὐταρέσκειες με πίστη στὴν πραγματικότητα τῶν ἀξιῶν, παρά τις ἀμφιβολίες, τις ἀντιξοότητες και τὴν τραγικὴ ἐμπειρία του ἀπὸ συλλογικὲς και προσωπικὲς συμφορές.

Ἡ ἰταλικὴ γλυπτικὴ σήμερα στὶς διάφορες κατευθύνσεις της και ἡ ἐνότητα τοῦ προβλήματός της

Ἀπὸ τὸν A. Martini διδάχτηκαν ἀρχικά, ὅλοι, μπορούμε νὰ ποῦμε, οἱ μεγαλύτεροι γλύπτες, που ἐφανίστηκαν μετὰ ἀπὸ ἐκείνον: ἀπὸ τὸν Giacomo Manzù στὸ Marino Marini, ἀπὸ τὸν Pericle Fazzini στὸν Emilio Greco, ἀπὸ τὸν A. Fabri στὸ L. Minguzzi, κι ἀπὸ τὸν F. Crocetti στὸν M. Mascherini. Γρήγορα, ὅμως, βρῆκαν ὅλη τὴν ἰδιαίτερη ἀτομικὴ τους ἐκφραστικὴ αὐτονομία.

Ὁ Martini τοὺς ἔδειξε τὸν δρόμο τῆς ἀλήθειας, τοὺς ὑπέδειξε τὸν τρόπο με τὸν ὁποῖο θὰ μπορούσαν νὰ συνδέσουν και πάλι τὴν γλυπτικὴ και τὴν κοινωνία: εἴτε με τὸ νὰ συνεχίσουν μιὰ εἰκονιστικὴ κομματιασμένη βέβαια και μέχρι πού νὰ φαίνεται μερικὲς φορές σὰν τὰ λείψανα ἐνὸς νεκροῦ πολιτισμοῦ, εἴτε με τὸ νὰ παραμερίζουν τὴν ἀπεικόνιση ἀλλὰ νὰ ἐκφράζουν ὡστόσο μιὰ ὄχι γαλήνια ἴσως κι ἐχθρικὴ σχέση με τὴ φύση, με τις κοινωνικὲς δομὲς και με μᾶς τοὺς ἴδιους.

Ὁ Martini ἔδωσε ἓνα φωτεινὸ και πολύτιμο παράδειγμα τοῦ συγκερασμοῦ τῆς ἄμεσης ἀντίληψης τόσο τῆς λαμπερῆς συγκρότησης, δηλαδὴ μιᾶς ἐκφραστικῆς εἰκόνας ὅσο και τῆς μορφικῆς ἀνεξαρτησίας ἀπὸ τὸ ὑπαρκτό, γεγονός που δίνει στὴ γλυπτικὴ τὴν ἀξία ἀντικειμένου με δικά του μορφολογικά κριτήρια. Ὁ συγκερασμὸς αὐτὸς φαίνεται ὅτι εἶναι και ὁ τυπικὸς και σταθερὸς χαρακτήρας τῆς σύγχρονης ἰταλικῆς γλυπτικῆς, πέρα ἀπὸ τὴν πολλαπλότητα τῶν ἀναζητήσεων τοῦ κάθε καλλιτέχνη και τις συχνὰ κτυπητὲς διαφορὲς τῶν ἀποτελεσμάτων τους.

Ἡ γλυπτικὴ, που ὁ Martini εἶχε χαρακτηρίσει «νεκρὴ γλῶσσα» δὲν μπορούσε νὰ πεθάνει. Ἀπεναντίας με τὸν δρόμο που ἀνοιξε ἀκριβῶς αὐτὸς και με τοὺς πετυχημένους διαλογισμοὺς τοῦ Rosso και τῶν φουτουριστῶν γιὰ τὸ χῶρο-φῶς ἡ ἰταλικὴ γλυπτικὴ ξαναγεννήθηκε σὲ σημεῖο νὰ κερδίσει σήμερα τὴν διεθνή ἀναγνώριση.

Και εἴτε ἀντλεῖ ἀκόμη ἀπὸ τὸ μεγάλο ζωντανὸ ποτάμι τῆς ἱστορίας με ὅλο τὸ βάρος τῆς κριτικῆς της (και στὴ κατεύθυνση αὐτὴ θὰ ἀναφέρουμε και τὴ γλυπτικὴ τοῦ Giorgio de Chirico με τὴν εἰρωνικὴ και θλιμμένη μυθογραφία και τὰ χαρακτηριστικὰ ἀπὸ «λαϊκὸ μυστήριο» ὅπως ἔλεγε ὁ Κοκτώ: βλ. είκ. XXII) εἴτε κόβει τις γέφυρες με τὸ παρελθόν και μᾶς δίνει ἀντίθετα τὴν φανερὴ και σπαρακτικὴ εἰκόνα ἐνὸς παρόντος καταδικασμένου νὰ χάσει τὸ μέλλον, τὸ πρόβλημα τῆς ἰταλικῆς γλυπτικῆς εἶναι πάντα ὁ ἄνθρωπος. Ἀκόμη και ὅταν ἀκολουθεῖ μιὰ γεωμετρικὴ μορφή ἢ ξεκινᾷ ἀπὸ τὸν μηχανικὸ και τεχνικὸ κόσμο, ἢ κατεβαίνει στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ὕλης, γιὰ νὰ γίνῃ ποίηση τοῦ ὕλικου, ἢ δίνει μορφή στὴ βία και τὴν ἀμφισβήτηση ξεπερασμένων κοινωνικῶν δομῶν, που δὲν εἶναι πιά ἀνεκτές.

25. ἀτμόσφαιρα τῆς σύγχρονης παράδοσης.

Βέβαια αυτή ή έκθεση πρέπει νά εκτιμηθεί μέσα στά όρια που της βάζει τό ύλικό της, που είναι πέρα από λίγες εξαιρέσεις, ό χαλκός. Αυτό μās έχει υποχρεώσει νά άρνηθοϋμε μιá ολόκληρη πτέρυγα της ιταλικής γλυπτικής, πολύ ενδιαφέρουσα, που δέν χρησιμοποιεί πιά τόν χαλκό ή τόν μεταχειρίζεται μόνο σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις και περιλαμβάνει όνόματα παγκόσμια σήμερα γνωστά, όπως του Α. Cascella και του Ρ. Cascella, που σκαλίζουν σχεδόν αποκλειστικά τή πέτρα και τό μάρμαρο. (είκ. XXIII και XXIV).

Άλλά μόλα ταϋτα για νά μη μείνει με πολλά χάσματα αυτή ή σύντομη επισκόπηση της σύγχρονης ιταλικής γλυπτικής θά αναφέρουμε τό έργο μερικων από τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες, που απέφυγαν σκόπιμα ύλικά θεωρημένα κατά παράδοση πιο εύγενικά, όπως ό χαλκός και τό μάρμαρο, για νά πειραματιστούν κάθε δυνατότητα μιās πλαστικής, ή όποία είχε φτάσει στα όρια του «θανάτου της γλυπτικής» καθώς τήν είχε εκθειάσει ό Α. Martini, ή στο τέλος του άνθρωπομορφισμού, κυρίαρχου από χιλιετηρίδες στη περιοχή της εικονιστικής πλαστικής έκφρασης.

Με τήν έννοια ακριβώς της άνικανοποίητης και άδιάκοπης εξερεύνησης μορφων, ύλικων και τεχνικων, ό πλοϋτος των άναζητήσεων του Lucio Fontana (1899 - 1968) παραμένει έκπληκτικός και κατά κάποιο τρόπο υποδειγματικός. Και αυτό τόσο για τό άπρόβλεπτο των κατευθύνσεων του που τις επεδίωξε με μιá φαντασία άδέσμευτη και συχνά διαφωτιστική της βαθειάς διαφορετικότητας της σύγχρονης άνθρώπινης κατάστασης αναφορικά με τό πρόσφατο παρελθόν, όσο και για τή λαμπρή ιδιοφυία των αποτελεσμάτων, που πολλές φορές ξαναβρήκαν από δρόμους φαινομενικά άδιέξοδους και άφηρημένους τήν φυσική αλήθεια που ό καλλιτέχνης έδειχνε σά νά ήθελε νά σβύσει έντελώς από τήν σφαίρα των διαφερόντων του. Τά πρώτα άφηρημένα γλυπτά του Fontana από σιδερένιες βέργες, που ακολουθούν μιá περίοδο ρωμαλέας εικονιστικής πλαστικής επηρεασμένης από τόν Martini χρονολογούνται από τό 1930. Άπό τότε και ύστερα ένας άγχώδης και έκρηκτικός έξπρεσιονισμός, που άνάβλυσε από τήν επανασύνδεση με τή γλυπτική του Μπαρόκ (και της άρχιτεκτονικής του Borromini επίσης, καλύτερα θά λέγαμε των επιγόνων του, που συμφωνούσαν στο νά πειθαρχούν και νά πλαστικοποιούν τις κατασκευές τους) τόν έφερε στα θαυμάσια πλακίδια σε γύψο για τήν Πόρτα του Καθεδρικού Ναού του Μιλάνου, που άτυχώς δέν πραγματοποιήθηκαν. (Είκ. XXVI).

Τόν έξπρεσιονισμό αυτό διαδέχτηκαν και ακολουθήσαν κάθε είδος επινοήσεις: γλυπτά χρωματιστά σε γύψο, τσιμέντο, τερακόττα, κεραμικό και σίδηρο, που κατέληγαν νά γίνουν σημεία άφετηρίας για πάντα νέες παρεμβάσεις με τσακίσματα, ρυτιδώματα, τομές και διατρήσεις του ύλικού, σε άστάθεια άκατάπαυστα από τήν άγωνία του για τό χωρο-φως. Ήσαν παρεμβάσεις, που τις οδηγούσε ή ξεκάθαρη συνείδηση όχι άπαισιόδοξη, μάλλον ζωτική και χαρούμενη, της τέχνης που κυριαρχεί στον αιώνα της τεχνικής και του σχετιστικού χαρακτήρα της έμπειρίας και της γνώσης. Ό Fontana, με τήν προγραμματική του «άντιμετώπιση του χώρου»²⁶ που φτάνει στις δυναμικοπλαστικές δαισθήσεις των Φουτουριστών και του Balla ιδιαίτερα, και επίσης στις άρχές του προβλήματος του φωτός του Medardo Rosso, θά αφήσει πίσω του τις άνίσχυρες, τώρα πιά, διακρίσεις άνάμεσα στο έργο της άρχιτεκτονικής και της ζωγραφικής ή της γλυπτικής για μιá έρμηνεία του χώρου, που θά μπορούσαμε νά ποϋμε ότι δέν συνδέεται με τήν γήινη όραση αλλά με τήν άστρική, για μιá έρευνα του φωτός σαν μιās εφήμερης, άσταμάτητα μεταβλητής, ύποβολής και για μιá έπιβολή του σημείου, που θά

26. «Spazialismo».

δηλώνει αποκλειστικά τη ζωτική παρουσία του ανθρώπου, μιὰ παρουσία σύμπηκτη ἀπὸ τὴ στοιχειακὴ βία τῆς χειρονομίας καὶ τῆς κραυγῆς: τοῦ ἀνθρώπου ποὺ γίνεται βάρβαρος ἀπὸ ὑπερβολὴ πολιτισμοῦ (εἰκ. XXVI).

Ἀπὸ τὴν εἰκονιστικὴ δημιουργία θὰ περάσει στὴν ἀφαίρεση καὶ ὁ Leoncillo (Leoncillo Leonardi, 1915 - 1969), δημιουργὸς ἀρχικὰ κεραμεικῶν μὲ εἰκονιστικὰ θέματα ὅπως καὶ διακοσμητικά, μὲ χτυπητοὺς χρωματισμοὺς σὲ τόνους ἐξπρεσσιονιστικοὺς καὶ δυνατὰ ἀντιθετικούς, ποὺ ταιριάζουν σὲ μιὰ εὐδιάκριτη τεχνικὴ γνώση μὲ ὕφος λαϊκότροπο, ἀλλ' ἐνισχυμένη ἀπὸ μιὰ ἐκλεκτὴ καὶ κάποτε ἐνοραματικὴ φαντασία, ὅπως στὴν ἐντυπωσιακὴ *Ἀρπυγία* τοῦ 1939 (εἰκ. XXVIII). Ἀργότερα θὰ ἐπινοήσει δεντρόμορφα εἰδῶλα, κορμούς, σχεδόν, ἐνὸς πετρωμένου δάσους, δουλεμένα σὲ ψαμόλιθο (μὲ περιορισμένα τὰ χρώματα στὸ λευκό, στὸ γκρίζο καὶ στὸ μαῦρο) μ' ἓνα τέτοιο σεβασμὸ στὸ ὑλικό, ποὺ θὰ τὸν φέρει στὰ ὄρια σχεδόν τοῦ ἄμορφου, χωρὶς νὰ χάνει τίποτα ἀπὸ τὶς ἐλεγειακὲς του τάσεις καὶ τὴν ἰκανότητα διαλόγου του μὲ τὸν σημερινὸ ἄνθρωπο (εἰκ. XXIX).

Ὁ Ettore Colla (1899 - 1969), μὲ μιὰ ἀπλὴ ἐργασία συναρμολόγησης, ποὺ θυμίζει τὸν ἱστορικὸ ντανταϊσμὸ, θὰ συνδυάσει ἀντικείμενα ἀπὸ σίδηρο, κομμάτια ἀπὸ μηχανές, φθαρμένα κατάλοιπα ἀπὸ τὰ ἐργοστάσια γιὰ νὰ τὰ μεταμορφώσει σὲ τρόπαια καὶ μηχανισμούς — προσωπικότητες μὲ μεταφυσικὲς ἐπιδιώξεις ἀπὸ μιὰ κλίση τοῦ πρὸς τὸ αἰνίγμα, τὴν εἰρωνεία καὶ τὴ σιωπὴ, ποὺ κάνει μερικοὺς μελετητὲς νὰ τὸν βάζουν κοντὰ στὴ «μεταφυσικὴ» τῶν ἀδελφῶν Giorgio de Chirico καὶ Alberto Savinio. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη πρέπει νὰ ἐξεταστῆ ὁ «ἀφαιρετισμὸς»²⁷ τοῦ Colla γιὰ νὰ φανεῖ ἡ ἀμφίλογη εἰκονολογικὴ του ἀξία, ποὺ ἀπὸ τὴν μιὰ πλευρὰ μοιάζει νὰ χρησιμοποιοῦ τὰ «trouvailles»²⁸ τοῦ μηχανικοῦ κόσμου μὲ τρόπο διασκεδαστικὸ κι ἴσως καὶ μὲ μιὰ τάση συνεργασίας κι ἀπὸ τὴν ἄλλη τονίζει τὴν κριτικὴ του διάθεση ἀπέναντι στὴ τεχνοκρατία (εἰκ. XXX καὶ XXXI).

Ἐγινε λόγος, πρὶν λίγο, γιὰ τὴν πολλαπλότητα καὶ τὴν ἀνομοιογένεια τῶν «φωνῶν» τοῦ περιεχομένου τῆς σύγχρονης τέχνης. Ἐτσι στὶς πειραματικὲς ἀναζητήσεις τοῦ Fontana ἢ στὸ ντανταϊστικὸ-μεταφυσικὸ προσανατολισμὸ τοῦ Colla ἔρχεται ἀντιμέτωπη ἡ ἀκρίβεια καὶ ἡ λαμπρὴ μορφικὴ καθαρὸτητα τῆς γλυπτικῆς τοῦ Alberto Viani (γεννημένου τὸ 1906), ἐνὸς καλλιτέχνη ποὺ προτιμᾷ τὸ μάρμαρο σὰν ὑλικὸ ἐπιλεκτικὸ γιὰ τὴ λεία ἐπιφάνεια ποὺ ἐπιδιώκει μιὰ ὄραση νεοανθρωπιστικὴ καὶ σχεδόν νεοκλασσικὴ θὰ λέγαμε, χωρὶς τὴ νοσταλγία τοῦ παλιοῦ. Ἄς δοῦμε τὴν μνημειακὴ καὶ γαλήνια *Καρνάτιδα* τοῦ 1952 στὴ Galleria Internazionale d'Arte Moderna τῆς Βενετίας (εἰκ. XXXII). Στὴν κατεύθυνση τῆς γεωμετρικῆς αὐστηρότητας μιᾶς πτέρυγας τῆς ἱστορικῆς πρωτοπορείας αὐτὴ ἡ *Καρνάτιδα* εἶναι ἓνας γυναικεῖος κορμὸς, μεταμορφωμένος ἀπὸ ἓνα ἀκαθόριστο νεοπλατωνικὸ ἰδεαλισμὸ, ἀλλὰ καὶ δονούμενος ἀπὸ μιὰ ἀβρὴ σεξουαλικότητα καὶ περιέχει καὶ ξαναδίνει μιὰ λεπτὴ λαγαρισμένη συγκίνηση, κυριαρχημένη ὁμως ἀπὸ μιὰ θεωρητικὴ ἀπόσπαση μὲ ἀπόχρωση μελαγχολικὴ. Μὲ τὴν μελωδικὴ ἀνάπτυξη τῶν περιγραμμάτων καὶ τὴν καθαρὸτητα τῶν ἐπιφανειῶν ὁ Viani μᾶς ξαναγυρίζει μὲ νέο τρόπο στὶς πιὸ φημισμένες καὶ ὀλύμπιες μορφές τοῦ A. Canova.

Ὁ Viani ἐμφανίζεται ἐδῶ μὲ ἔργα σὲ στιλβωμένο μπροῦντζο, ποὺ θέτουν καὶ λύνουν τὸ πρόβλημα τοῦ φωτός, μὲ τρόπο ἀνάλογο μὲ τὸ μάρμαρο.

Ἀπὸ τὴν ἐκθεση αὐτὴ ἀπουσιάζουν ἀντίθετα ὁ Leoncillo, ὁ Ettore Colla καὶ ἄλλοι παλαιότεροι γλύπτες ἢ καὶ νέοι ἀκόμη, οἱ ὅποιοι, ὅπως εἰπώθηκε λίγο προηγουμένα, ἔχουν ἀπομακρύνει τὸν χαλκὸ ἀπὸ τὰ πλαστικὰ διαφέροντά τους, σὰν

27. «astrattismo».

28. «εὐρήματα».

ύλικό κατά παράδοση «εὐγενικό». Αυτό δὲν ἐμποδίζει — πιστεύουμε — τὰ γλυπτά ποὺ παρουσιάζονται νὰ εἶναι ἀρκετὰ πληροφοριακὰ γιὰ τὶς προσωπικότητες καὶ τὶς ιδέες, ποὺ κάνουν τὴ σύγχρονη ἰταλικὴ γλυπτικὴ τόσο ζωντανή καὶ ἄξια γιὰ ἐκτίμηση. Μᾶς φαίνεται ὅτι ἀντιπροσωπεύουν καλὰ τὴν ἰταλικὴ συμβολὴ στὴ διαμόρφωση τοῦ διαγράμματος τοῦ πολιτισμοῦ μας. Ἐνα διάγραμμα γεμάτο ὀργὴ καὶ ἀγχώδη ἐρωτηματικά ἀλλὰ καὶ ἀσυνήθιστα γοητευτικὸ στὴν ἀναζήτηση τῶν συστατικῶν ἀρχῶν ἐνὸς νέου ἀνθρωπισμοῦ ἀνάμεσα στὴν ἀνώμαλη αὐξηση τῆς προόδου καὶ στὴν δύση τοῦ ἀτόμου, ποὺ ἔχει φτάσει κι ὅλας στὸ σημεῖο νὰ ἐπιβάλλει μὲ δραματικούς ὅρους τὸ πρόβλημα τῆς ἴδιας τῆς ἐπιβίωσης τοῦ ἀνθρώπου.

ΦΟΡΤΟΥΝΑΤΟ ΜΠΕΛΛΟΝΖΙ

Μετάφραση: Ἀριστέας Ράλλη

ELENCO DELLE OPERE
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

Ὁ Κατάλογος ἀκολουθεῖ, ὅσο εἶναι δυνατό, τὴν ἱστορικὴν σειρά καὶ στὶς δύο κατευθύνσεις, τὴν εἰκονιστικὴ καὶ τὴν ἀνεικονικὴ πὺν διαχωρίζονται γιὰ σαφέστερη πληροφόρηση.

Ὅσα ἔργα σημαδεύονται μ' ἓνα ♦ ἀπεικονίζονται καὶ στὸν κατάλογο.

Ὅταν δὲν ἀναφέρεται ἰδιοκτῆτης ἑνὸς ἔργου, αὐτὸ ἀνήκει στὸν καλλιτέχνη.

L'elenco segue, fin dove è possibile, l'ordine storico nei due orientamenti — il figurativo e il non figurativo — qui distinti per chiarezza di informazione.

Le opere precedute da un ♦ sono riprodotte nel presente catalogo.

Quando di un'opera non è indicata la proprietà, si intende che essa appartiene all'Artista.

MEDARDO ROSSO

(Torino, 1858 - Milano, 1928)

1 ♦ *Ecce puer*, 1906 (bronzo), h. cm. 46
Museo d'Arte Moderna, Venezia

UMBERTO BOCCIONI

(Reggio Calabria, 1882 - Verona, 1916)

2 ♦ *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*, Ἀνάπτυξη μιᾶς μπουκάλας στὸ χῶρο, 1912 (bronzo), h. cm. 38
Coll. Gianni Mattioli, Milano

Γενεὴ

GIACOMO BALLA

(Torino, 1871 - Roma, 1959)

3 ♦ *Linee-forza del pugno di Boccioni*, Γραμμὲς-δύναμη τῆς γροθιάς τοῦ Boccioni, 1915 (realizzazione del 1968 in rame verniciato di rosso), cm. 80,5×75,5×25,5
Galleria "L'Obelisco", Roma

ARTURO MARTINI

(Treviso, 1889 - Milano, 1947)

4 *Il centometrista*, Ὁ δρομέας τῶν 100 μέτρων, 1935 (bronzo), h. cm. 39
Museo d'Arte Moderna, Venezia

5 ♦ *Donna sulla sabbia*, Γυναίκα στὴν ἄμμο, 1944 (bronzo), cm. 70×45
Museo d'Arte Moderna, Venezia

FRANCESCO MESSINA

(Linguaglossa, Catania, 1900 - vive a Milano)

6 *Danzatrice*, Χορεύτρια, 1970 (bronzo), h. cm. 35

7 ♦ *Danzatrice*, Χορεύτρια, 1970 (bronzo), h. cm. 32

MARINO MARINI

(Pistoia, 1901 - vive a Milano)

8 *Testa d'uomo*, Ἀνδρικό κεφάλι, c. 1935 (bronzo), h. cm. 35

Galleria Comunale d'Arte Moderna, Roma

9 ♦ *Ritratto del pittore Carlo Carrà*, Προσωπογραφία τοῦ ζωγράφου Carlo Carrà, 1947 (bronzo), h. cm. 23

Museo Civico "Revoltella", Trieste

GIACOMO MANZU'

(Bergamo, 1908 - vive in Ardea, Roma)

10 *Testa di giovane donna*, Κεφάλι νέας γυναίκας, 1941 (bronzo), h. cm. 25

Galleria Comunale d'Arte Moderna, Roma

11 ♦ *Bambino con l'anatra*, Παιδί με πάπια, ant. 1948 (bronzo), h. cm. 44,5

Museo Civico "Revoltella", Trieste

MARCELLO MASCHERINI

(Udine, 1906 - vive a Trieste)

12 *Figura jonica*, Ἴωνική εἰκόνα, 1964 (bronzo), h. cm. 50

13 ♦ *Coro*, Χορικό, 1968 (bronzo), h. cm. 50

LUIGI BROGGINI

(Cittiglio, Varese, 1908 - vive a Milano)

14 *Ragazza seduta*, Κορίτσι καθισμένο, 1957 (bronzo), h. cm. 34,5

15 ♦ *Donna di R.*, Γυναίκα τοῦ R., 1968 (bronzo), h. cm. 53

OSCAR GALLO

(Venezia, 1909 - vive a Firenze)

16 ♦ *Nudino seduto*, Καθιστό γυμνό, 1970 (bronzo), h. cm. 25

17 *Nudino disteso*, Ξαπλωμένο γυμνό, 1962 (bronzo), cm. 39×12

PERICLE FAZZINI

(Grottammare, Ascoli Piceno, 1913 - vive a Roma)

18 ♦ *Donna che si asciuga*, Γυναίκα ποῦ σκουπίζεται, 1973 (bronzo patinato), cm. 120×40

19 *Cavallino*, Ἀλογάκι, 1973 (bronzo patinato), cm. 39×27

EMILIO GRECO

(Catania, 1913 - vive a Roma)

20 ♦ *Testa d'uomo*, Ἀνδρικό κεφάλι, 1968 (bronzo), cm. 28,5×21,5×19

21 *Eiko*, 1968 (bronzo), cm. 39×42×33

VENANZO CROCETTI

(Giulianova, Teramo, 1913 - vive a Roma)

22 ♦ *Cavallo e cavaliere n. 1*, Ἀλογο καὶ καβαλάρης ἀρ. 1, 1972 (bronzo), cm. 39×35

23 *Cavallo e cavaliere n. 2*, Ἀλογο καὶ καβαλάρης ἀρ. 2, 1972 (bronzo), cm. 40×37

GIUSEPPE MAZZULLO

(Graniti, Messina, 1913 - vive a Roma)

24 ♦ *Gatto ferito*, Πληγωμένος γάτος, 1969 (bronzo), cm. 73×65×35

Coll. Dott. Giuseppe Macri, Roma

MIRKO (Mirko BASALDELLA)

(Udine, 1910 - Cambridge, Mass., USA, 1969)

25 *Stele*, Στήλες, 1953 (bronzo), h. cm. 48,5

Coll. Signora Serena Basaldella, Roma

26 ♦ *Il cantastorie*, Ὁ Τροβαδοῦρος, 1962 (bronzo), h. cm. 50,5

Coll. Eredi Basaldella, Roma

LUCIANO MINGUZZI

(Bologna, 1911 - vive a Milano)

27 *Uomo con gallo*, Ἄνδρας με πετεινό, 1954-1972 (bronzo), h. cm. 60

28 ♦ *Guerriero*, Πολεμιστής, 1971 (bronzo), cm. 50 × 33

AGENORE FABBRI

(Barba, Pistoia, 1911 - vive a Milano)

29 ♦ *Personaggio*, Προσωπικότητα, 1968 (ferro stagnato), cm. 96 × 21

30 *Il pane*, Τὸ ψωμί, 1970 (ferro stagnato), cm. 60 × 32

MARIO NEGRI

(Tirano, Sondrio, 1916 - vive a Milano)

31 *Pilastro bifronte*, Παραστάτης με δύο ὄψεις, 1972 (bronzo),
cm. 45 × 37 × 18

32 ♦ *Il vecchio re (omaggio all'Antelami)*, Ὁ γεροβασιλιάς (προσφορά στὸν Antelami), 1973 (bronzo), cm. 56 × 25 × 36

VITTORIO TAVERNARI

(Milano, 1919 - vive a Varese)

33 *Figuretta*, Μικρὴ μορφή, 1956 (bronzo), cm. 49 × 12 × 13

34 ♦ *Due figurette*, Δύο μικρὲς μορφές, 1959 (bronzo), cm. 48 × 12 × 9

AUGUSTO PEREZ

(Messina, 1929 - vive a Napoli)

35 ♦ *Studio per il piccolo Centauro*, Σπουδὴ γιὰ μικρὸ Κένταυρο, (bronzo),
cm. 54 × 43 × 35

Galleria « Il Fante di Spade », Roma

ALIK CAVALIERE

Roma, 1926 - vive a Milano)

36 *W la libertà*, Ζήτω ἡ ἐλευθερία, 1968 (bronzo, ferro, un libretto),
cm. 51,5 × 50 × 35

37 ♦ *Le ciliegie di Vignola*, Τὰ κεράσια τῆς Vignola, 1970 (bronzo, vetro, materiale acrilico, ciliegie), h. cm. 42

FLORIANO BODINI

(Gemonio, Varese, 1933 - vive a Milano)

38 *Paola, la colomba e il giocattolo*, Ἡ Πάολα, τὸ περιστέρι καὶ τὸ παιχνίδι,
1970 (bronzo), cm. 62 × 46 × 29

Galleria Toninelli, Milano-Roma

39 ♦ *Ritratto dell'industriale*, Προσωπογραφία τοῦ βιομήχανου, 1973 (bronzo),
cm. 80 × 78 × 85

Galleria Toninelli, Milano-Roma

GIULIANO VANGI

(Barberino di Mugello, Firenze 1931 - vive a Varese)

- 40 ♦ *Uomo su bersaglio*, Άνδρας πάνω στο στόχο, 1969 (bronzo), misura massima: cm. 55 (circa)
41 *Uomo nel cubo*, Άνδρας μέσα σε κύβο, 1972 (lega di nickel e argento), h. cm. 25 (circa)

RAFFAELE IANDOLO

(Avellino, 1932 - vive a Napoli)

- 42 ♦ *Gladiatore 2000*, Μονομάχος 2000, 1971 (bronzo), cm. 30 × 40 × 40
43 *Impatto*, Ίσοφάριση, 1972 (bronzo), cm. 39 × 65 × 20

VINCENZO GAETANIELLO

(Pomigliano d'Arco, Napoli, 1935 - vive a Roma)

- 44 ♦ *Cronaca n. 2*, Χρονικό αρ. 2, 1972 (bronzo), cm. 30 × 20
45 *Memoria d'un volto*, Θύμηση προσώπου, 1972-73 (bronzo con struttura di alluminio), cm. 30 × 20

VALERIANO TRUBBIANI

(Macerata, 1937 - vive ad Ancona)

- 46 ♦ *Covare l'odio*, Κλώσα του μίσους, 1973 (alluminio e cinque bombe), cm. 35 × 50 (circa)
47 *Passero trifase*, Σπούργιτης τριφασικός, 1973 (bronzo e alluminio), cm. 35 × 50 (circa)

NOVELLO FINOTTI

(Verona, 1939 - vive a Verona)

- 48 *Arco trabbola*, Τόξο παγίδα, 1971 (bronzo), cm. 50 × 40
49 ♦ *Ricordo di pic-nic*, Ένθύμια του πικ-νίκ, 1972 (bronzo), cm. 43 × 43

LUCIO FONTANA

(Rosario Santa Fé, Argentina, 1899 - Milano, 1968)

- 50 ♦ *Concetto spaziale* 1947 (o "Corona"), Ίδέα του χώρου 1947 (ή Στέμμα), 1947 (bronzo), cm. 59 × 50
Coll. Vafio Spaggiari, Milano

FAUSTO MELOTTI

(Rovereto, 1901 - vive a Milano)

- 51 *Bassorilievo*, Άνάγλυφο, 1973 (argento e oro), cm. 32 × 28
Galleria Marlborough, Roma
52 ♦ *Le mele e il sole*, Τα μήλα και ο ήλιος, 1960 (metallo), cm. 15 × 12 × 52
Galleria Marlborough, Roma

ETTORE COLLA

(Parma, 1896 - Roma, 1969)

- 53 ♦ *Senza titolo*, Χωρίς τίτλο, (scultura con tre fori), 1968 (assemblage in ferri di recupero saldati e rielaborati), cm. 37 × 20
Coll. privata
54 *Riccio n. 2*, 1968 (assemblage in ferro di recupero), h. cm. 55
Coll. privata

EDGARDO MANNUCCI

(Fabriano, 1904 - vive a Roma)

- 55 • *Idea n. 7*, Ἰδέα ἀρ. 7, 1969 (bronzo), cm. 60 × 60 × 20
56 *Idea n. 12*, Ἰδέα ἀρ. 12, 1969 (bronzo e acciaio), cm. 58 × 58 × 25

ALBERTO VIANI

(Quistello, Mantova, 1906 - vive a Venezia)

- 57 *Annalisa*, Ἄννα - Λίζα, 1969 (bronzo), cm. 46 × 45

Galleria "La Loggia", Bologna

- 58 • *Nudo*, Γυμνό, 1972 (bronzo), cm. 37 × 36 × 10

Coll. Signora Maria Giovanna Veronese Valcanover, Venezia

CARLO SERGIO SIGNORI

(Milano, 1906 - vive a Parigi)

- 59 • *Torso*, Κορμός, 1966 (bronzo), cm. 50 × 30

- 60 *L'angelo nero*, Ὁ μαύρος ἄγγελος, 1952 (bronzo), cm. 40 × 27

UMBERTO MASTROIANNI

(Fontana Liri, Frosinone, 1910 - vive a Marino, Roma)

- 61 • *Personaggio*, Προσωπικότητα, 1965 (acciaio), h. cm. 110

COSTANTINO NIVOLA

(Orani, Sardegna, 1911 - vive a Roma e a New York)

- 62 • *Omaggio a Grazia Deledda*, Προσφορά στη Grazia Deledda, 1972 (bronzo), cm. 50 × 40

- 63 *Overpopulated Earth*, 1972 (bronzo), cm. 40 × 40

PIETRO CONSAGRA

(Mazara del Vallo, Trapani, 1920 - vive a Roma)

- 64 *Sans titre*, 1966 (bronzo), cm. 77 × 75

Coll. privata, Milano

- 65 • *Sans titre*, 1966 (bronzo), cm. 57 × 45

Coll. privata, Milano

ALDO CALO'

(San Cesareo di Lecce, 1910 - vive a Roma)

- 66 *Disco*, Δίσκος, 1971 (bronzo), diametro cm. 40

- 67 • *Elemento modulato*, Ὑποδειγματικό στοιχείο, 1973 (acciaio inox), diametro cm. 40

SANDRO CHERCHI

(Genova, 1911 - vive a Torino)

- 68 *Figura*, Εἰκόνα, 1969 (bronzo), h. cm. 35

- 69 • *Bronzetto*, Μικρὸς μπροῦντζος, 1973 (bronzo), h. cm. 31

CARMELO CAPPELLO

(Ragusa, 1912 - vive a Milano)

- 70 • *Forma Spazio Luce*, Μορφή Χῶρος Φῶς, 1973 (bronzo spazzolato), h. cm. 35

- 71 *Forme circolari sovrapposte*, Κυκλικὲς ἀπανωτὲς μορφές, 1974 (bronzo spazzolato), h. cm. 55

NINO FRANCHINA

(Palmanova, Udine, 1912 - vive a Roma)

- 72 ♦ *Ropraz* (castolin e rame), h. cm. 50
73 *Paladino*, Αὐλικός, 1973 (ferro e castolin), h. cm. 50

QUINTO GHERMANDI

(Crevalcore, Bologna, 1916 - vive a Bologna)

- 74 *Progetto per un volo*, Σχέδιο για ένα πέταγμα, 1967 (bronzo),
cm. 21 × 37 × 27
75 ♦ *Prova per un largo gesto*, Δοκιμή για μιὰ μεγάλη χειρονομία, 1969 (bronzo),
cm. 34 × 38 × 6

SALVATORE (Salvatore MESSINA)

(Palermo, 1916 - vive a Venezia)

- 76 ♦ *Restauro in Canal Grande*, Ἀναστήλωση στο Canal Grande, 1972 (alluminio), h. cm. 50
77 *Strutture precarie*, Ἀσταθεῖς κατασκευές, 1972 (alluminio), base: cm 47

FRANCESCO SOMAINI

(Lomazzo, Como, 1926 - vive a Lomazzo)

- 78 ♦ *Da sotto: quasi un volo*, Ἀπό κάτω: σὰν ἕνα πέταγμα, 1967 (bronzo),
cm. 23 × 40 × 27
79 *Per un paesaggio urbano*, Για ἕνα ἀστικό τοπίο, 1971-73 (bronzo),
cm. 21 × 31 × 34

ARNALDO POMODORO

(Marciano di Romagna, Forlì, 1926 - vive a Milano)

- 80 ♦ *Forma X*, Μορφή X, 1969 (acciaio), cm. Ø 30
Galleria Marlborough, Roma
81 *Rotante massimo I*, Μέγιστο περιστρεφόμενο I, 1968 (bronzo), cm. Ø 40
Galleria Marlborough, Roma

GIO' POMODORO

(Orciano, Pesaro, 1930 - vive a Milano)

- 82 ♦ *Sole-Produttore*, Ἥλιος-παραγωγός, 1973 (bronzo, tiratura: 3 esemplari);
diametro: cm. 56
83 *Sole-Elogio del 3*, Ἥλιος-Ἐγκώμιο τοῦ 3, 1973 (bronzo; tiratura: 3 esemplari);
diametro: cm. 60

AMILCARE RAMBELLI

(Milano, 1924 - vive a Milano)

- 84 *Teoria*, Θεωρία, 1973 (bronzo, ottone cromato, plexiglas), cm. 23 ×
45 × 45
85 ♦ *Relazione*, Σχέση, 1973 (bronzo e ferro cromato), cm. 70 × 70 × 30

MARCELLO GUASTI

(Firenze, 1924 - vive a Firenze)

- 86 *Concavo rosso*, Κόκκινο κοίλωμα, 1970 - 71 (bronzo cromato), diametro
cm. 40
87 ♦ *Concavo blu acciaio conico*, Ἀτσαλένιο γαλάζιο κωνικό κοίλωμα, 1971 - 72
(bronzo cromato e acciaio inox), diametro cm. 40

CARLO RAMOUS

(Milano, 1926 - vive a Milano)

- 88 *Mano, Χέρι*, (bronzo), h. cm. 33
89 ♦ *Gesto, Χειρονομία*, 1968 (bronzo), h. cm. 51

GIACOMO BENEVELLI

(Reggio Emilia, 1925 - vive a Milano)

- 90 *Liaison n. 72*, 1973 (fusione anticorodal), cm. 40 × 40 × 25
91 ♦ *Liaison n. 56*, 1973 (fusione anticorodal), cm. 40 × 40 × 30

NINO CASSANI

(Viggiù, Varese, 1930 - vive a Milano)

- 92 *Ritmi lunghi, Μακροί ρυθμοί*, 1972 (bronzo), cm. 50 × 26 × 18
93 ♦ *Rotante, Περιστρεφόμενο*, 1972 (bronzo), cm. 45 × 38 × 15

LUIGI GHENO

(Nove, Firenze, 1930 - vive a Roma)

- 94 *Forma 999, Μορφή 999*, 1973 (bronzo), cm. 58 × 30
95 ♦ *Forma 1005, Μορφή 1005*, 1973 (bronzo), cm. 65 × 30

GIANCARLO SANGREGORIO

(Milano, 1925 - vive a Sesto Calende, Varese)

- 96 *Impronta ed altro, Ἀποτύπωμα*, 1973 (bronzo), h. cm. 30
97 ♦ *Dal di dentro, Ἐκ βαθέων*, 1973 (bronzo), cm. 30 × 30

GIANCARLO MARCHESE

(Parma, 1931 - vive a Milano)

- 98 ♦ *S N 3 - 74*, 1974 (bronzo), cm. 40 × 28 × 22
99 *S N 4 - 74*, 1974 (bronzo), cm. 50 × 24 × 10

LINO TINE'

(Floridia, Siracusa, 1932 - vive a Sesto S. Giovanni, Milano)

- 100 ♦ *Piano architettonico aperto, Ἀνοιχτὸ ἀρχιτεκτονικὸ ἐπίπεδο*, 1969-70 (bronzo), cm. 40 × 50 × 8
101 *Piano architettonico chiuso, Κλειστὸ ἀρχιτεκτονικὸ ἐπίπεδο*, 1969 (bronzo), cm. 50 × 52.



MEDARDO ROSSO, *Ecce puer*, 1906 (bronzo), h. cm. 46; Museo d'Arte Moderna, Venezia.

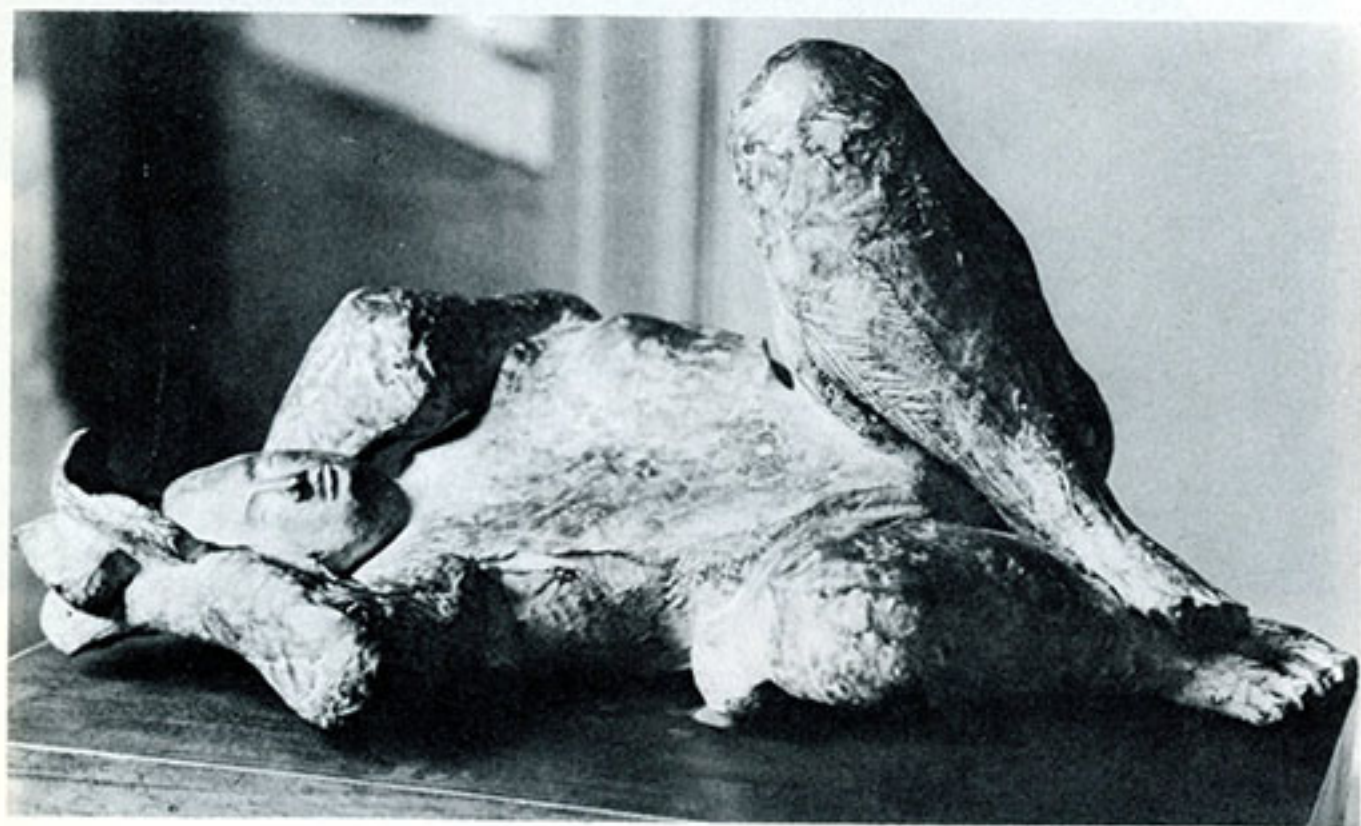


UMBERTO BOCCIONI, *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*, 'Ανάπτυξη μιᾶς μπουκάλιας στὸ χῶρο', 1912 (bronzo), h. cm. 38; Coll. Gianni Mattioli, Milano.

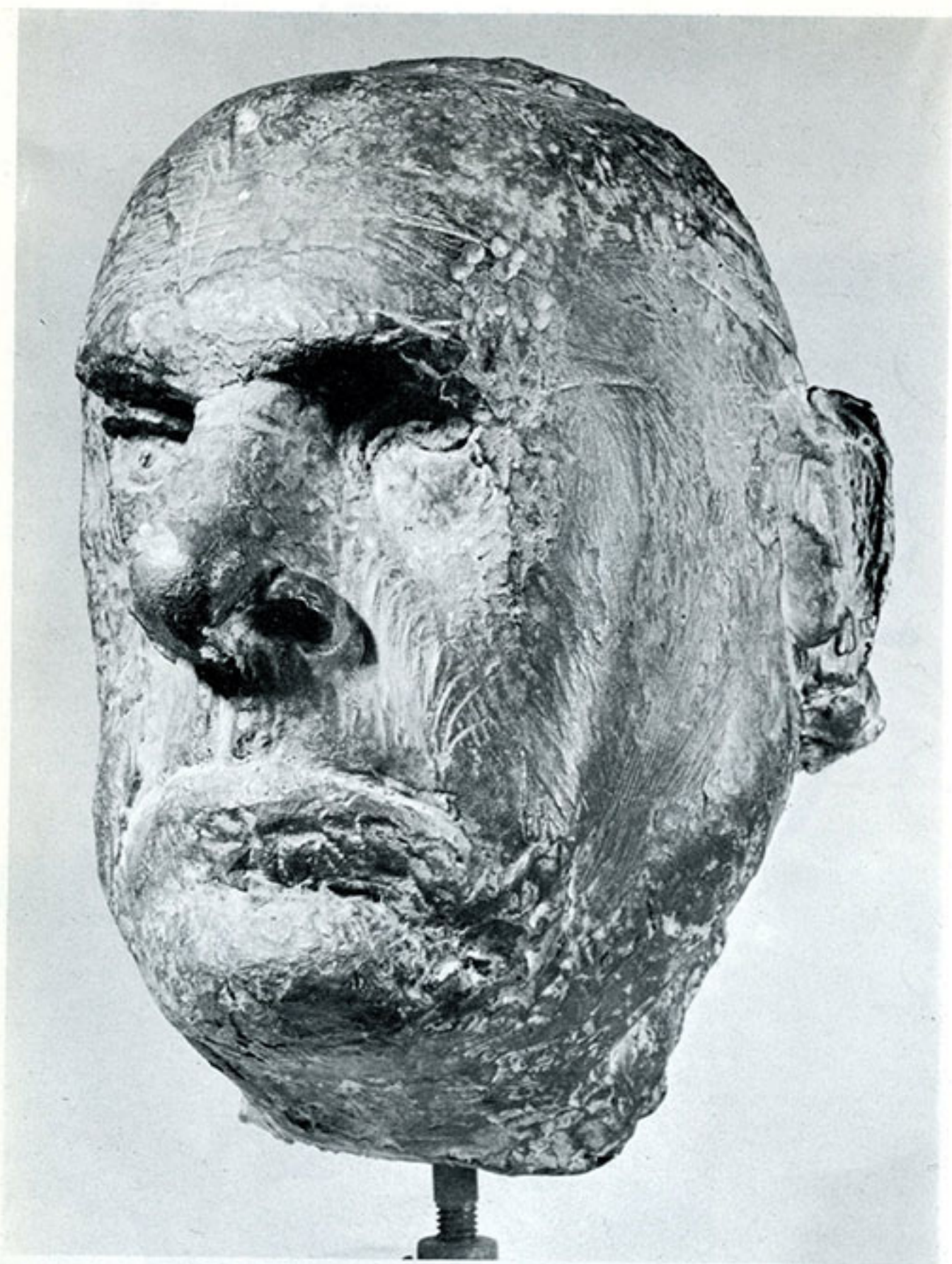
GIACOMO BALLA, *Linee-forza del pugno di Boccioni*, Γραμμές - δύναμη της γραμμής του Boccioni, 1915 (realizzazione del 1968 in rame verniciato di rosso); cm. 80, 5 × 25,5; Galleria "L'Obelisco", Roma.



ARTURO MARTINI, *Donna sulla sabbia*, Γυναίκα στην άμμο, 1944 (bronzo), cm. 70 × 45,
Museo d'arte Moderna, Venezia.







MARINO MARINI, *Ritratto del pittore Carlo Carrà*, Προσωπογραφία του ζωγράφου Carlo Carrà, 1947 (bronzo), h. cm. 23; Museo Civico "Revoltella", Trieste.



GIACOMO MANZU'; *Bambino con l'anatra*, Παιδι με πάπια, ant. 1948 (bronzo), h. cm. 44, 5 (particolare), Museo Civico "Revoltella", Trieste.

MARCELLO MASCHERINI, *Coro, Χορικό*, 1968 (bronzo), h. cm. 50 (particolare).



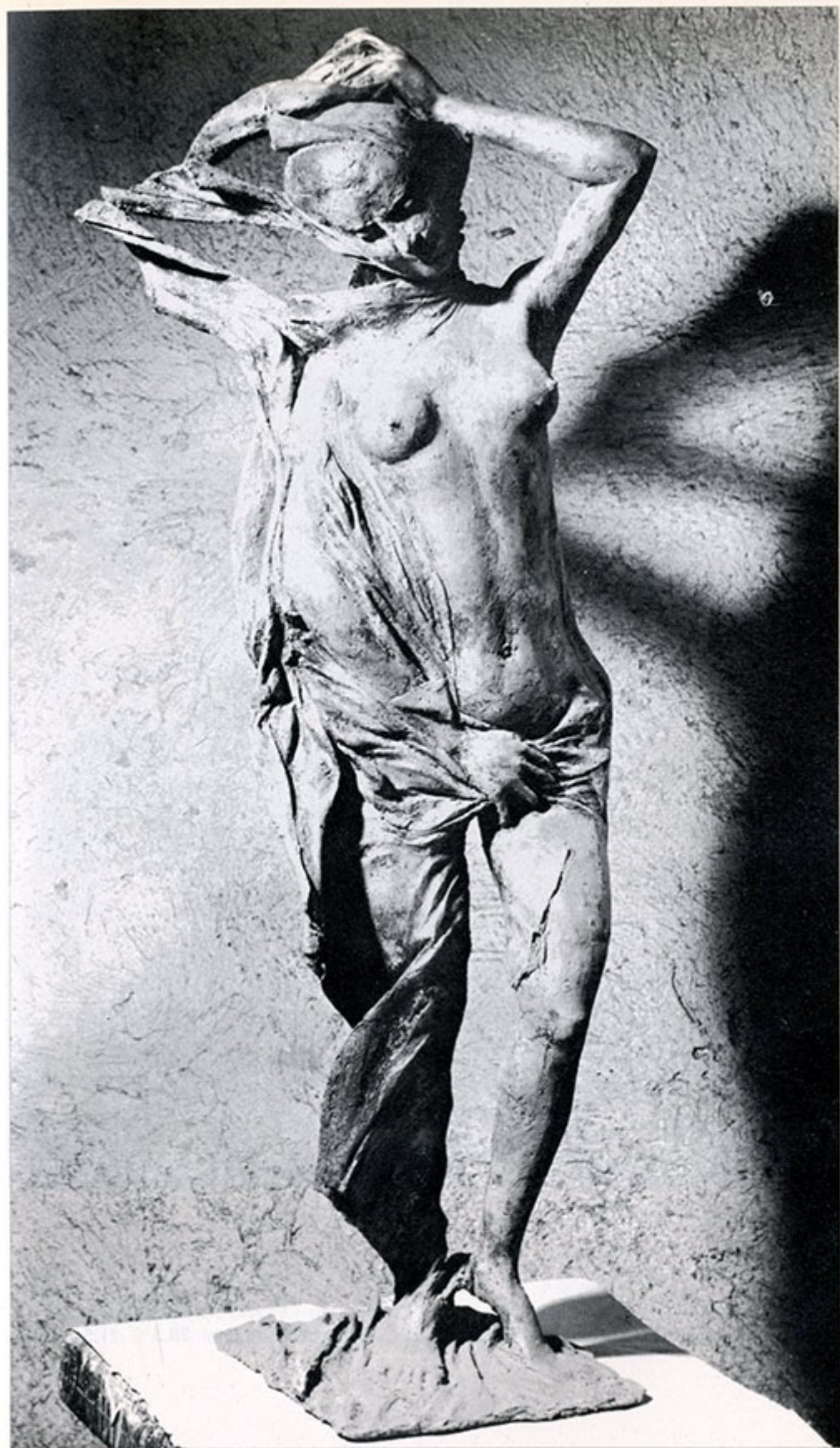
LUIGI BROGGINI, *Donna di R., Γυναίκα του R.*, 1968 (bronzo), h. cm. 53. →

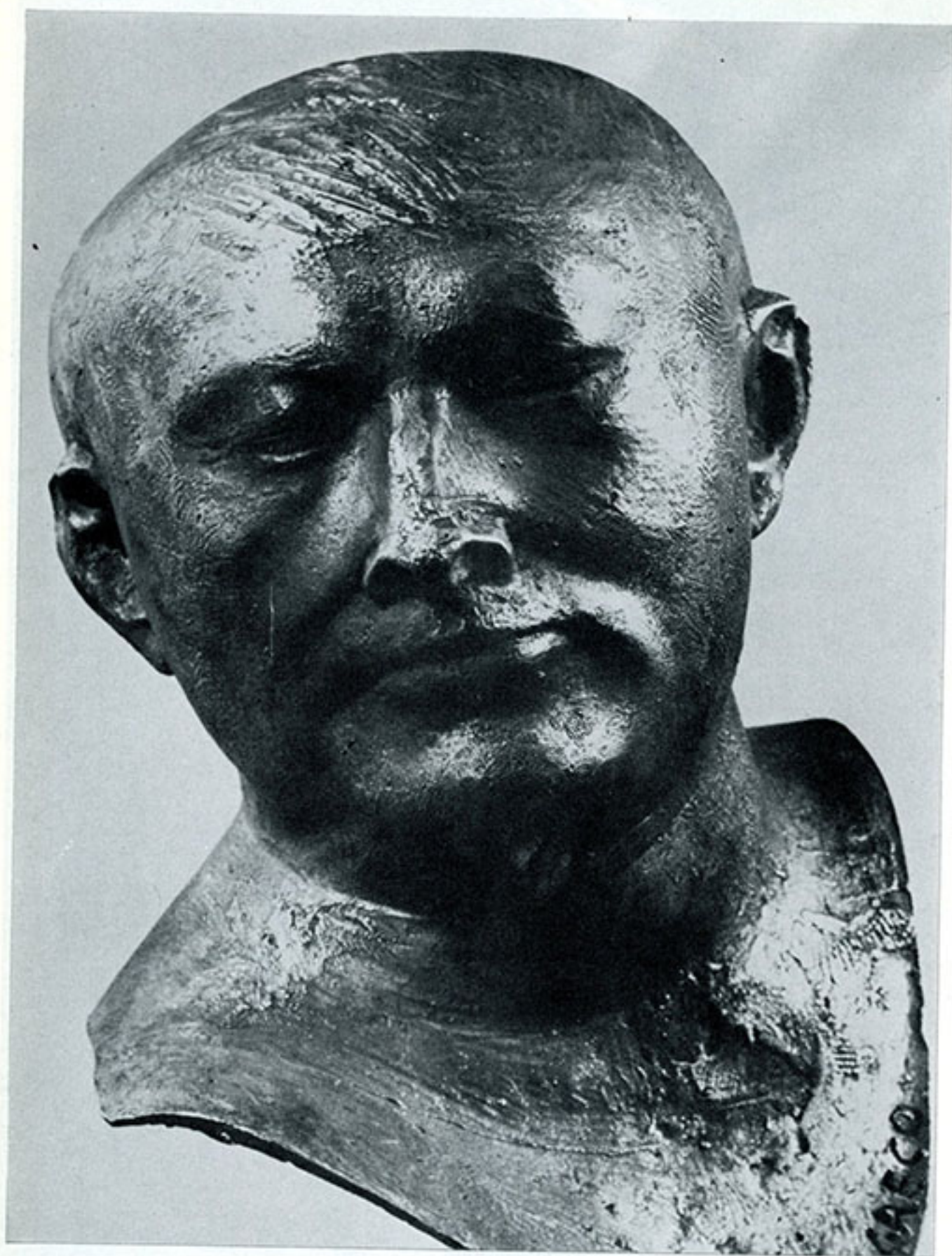


OSCAR GALLO, *Nudino seduto*, Καθιστό γυμνό, 1970 (bronzο), h. cm. 25.



PERICLE FAZZINI, *Donna che si asciuga*, Γυναίκα που σκουπίζεται, 1973 (bronzο patinato), →
cm. 120 - 40.





EMILIO GRECO, *Testa d'uomo*, 'Ανδρικό κεφάλι, 1968 (bronzo), cm. 28,5 × 21,5 × 19.

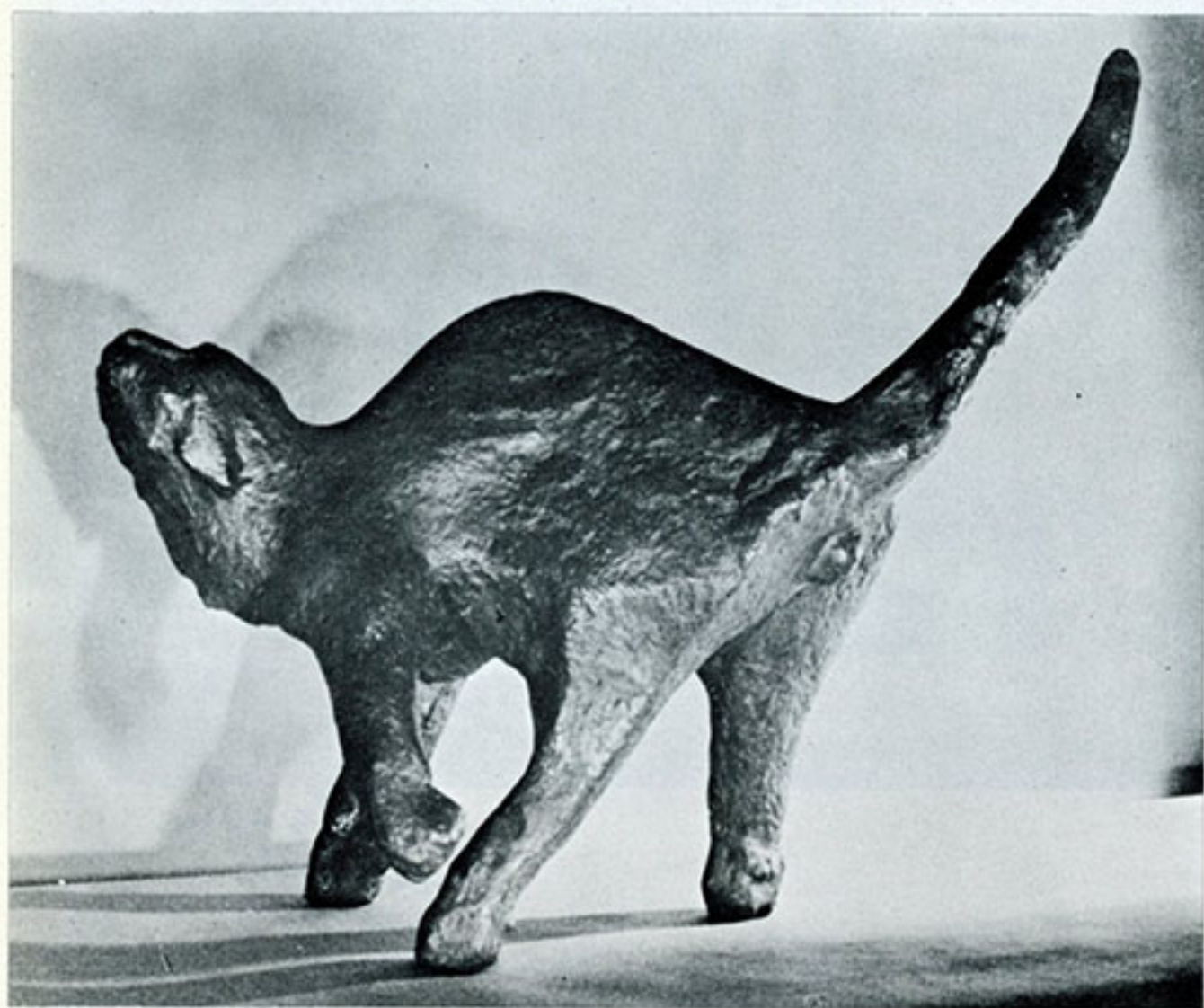


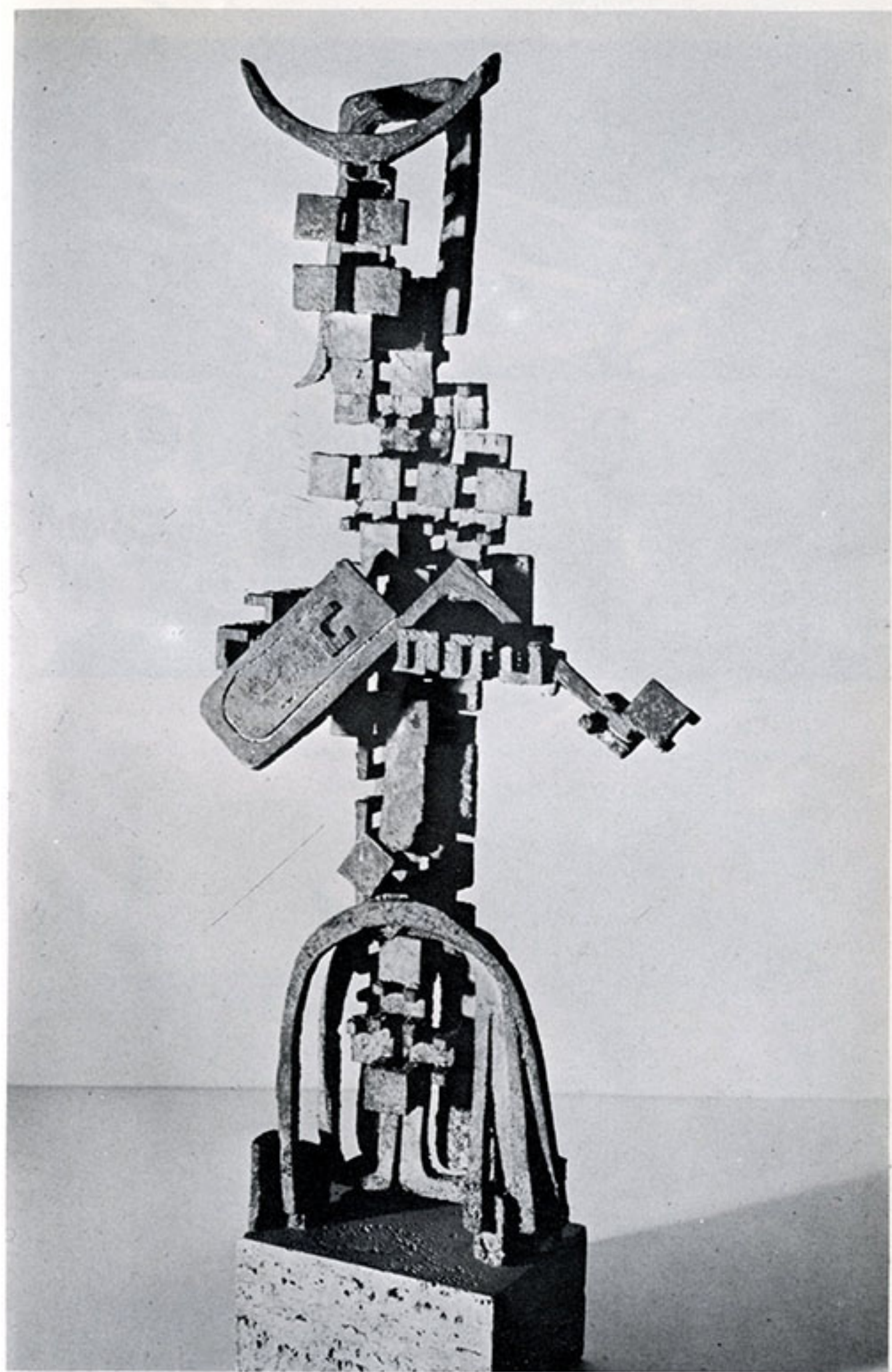
VENANZO CROCETTI, *Cavallo e cavaliere n. 1*, "Άλογο και καβάλα άρ. 1, 1972 (bronzo),
cm. 39 x 35.

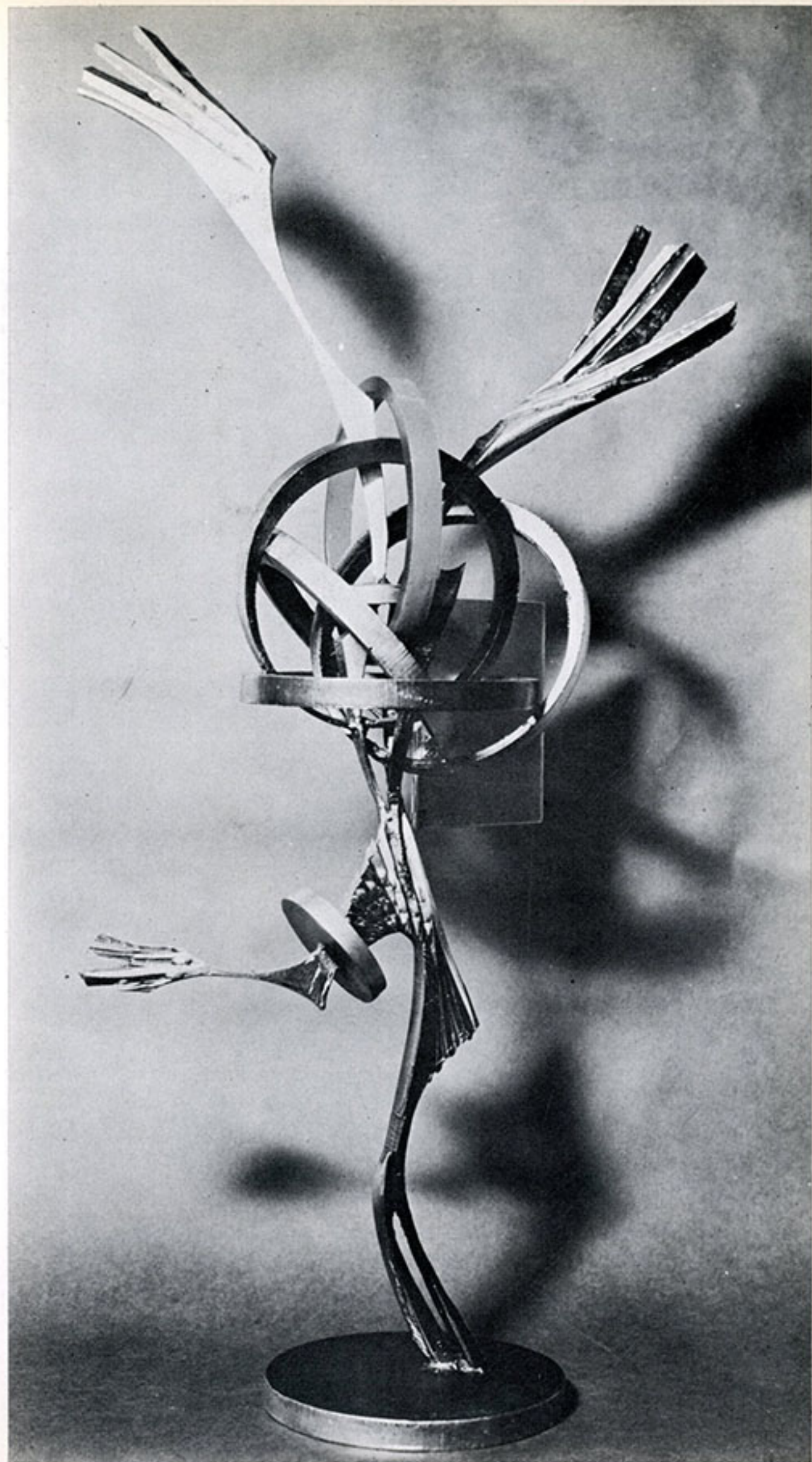
καλησπέρα
καλησπέρα
10000

MIRKO (Mirko BASALDELLA), *Il cantastorie*, 'Ο τροβαδοῦρος, 1962 (bronzo), h. cm. 50,5; →
Coll. Eredi Basaldella, Roma.

GIUSEPPE MAZZULLO, *Gatto ferito*, Πληγωμένος γάτος, 1969 (bronzo), cm. 73 × 65 × 35;
Coll. Dott. Giuseppe Macri, Roma.









MARIO NEGRI, *Il vecchio re (Omaggio all'Antelami)*, 'Ο γεροβασιλιάς (Προσφορά στον Antelami), 1973 (bronzo), cm. 56 × 25 × 36.

VITTORIO TAVERNARI, *Due figurette*, Δυο μικρές μορφές, 1959 (bronzo), cm. 48 × 12 × 9. →



AUGUSTO PEREZ, *Studio per piccolo centauro*, Σπουδή για μικρό Κένταυρο, 1973 (bronzo),
cm. 54 × 43 × 35, Galleria "Il Fante di spade", Roma.





ALIK CAVALIERE, *Le ciliege di Vignola*, Τα κεράσια της Vignola, 1970 (bronzo, vetro, materiale acrilico, ciliege), h. cm. 42.

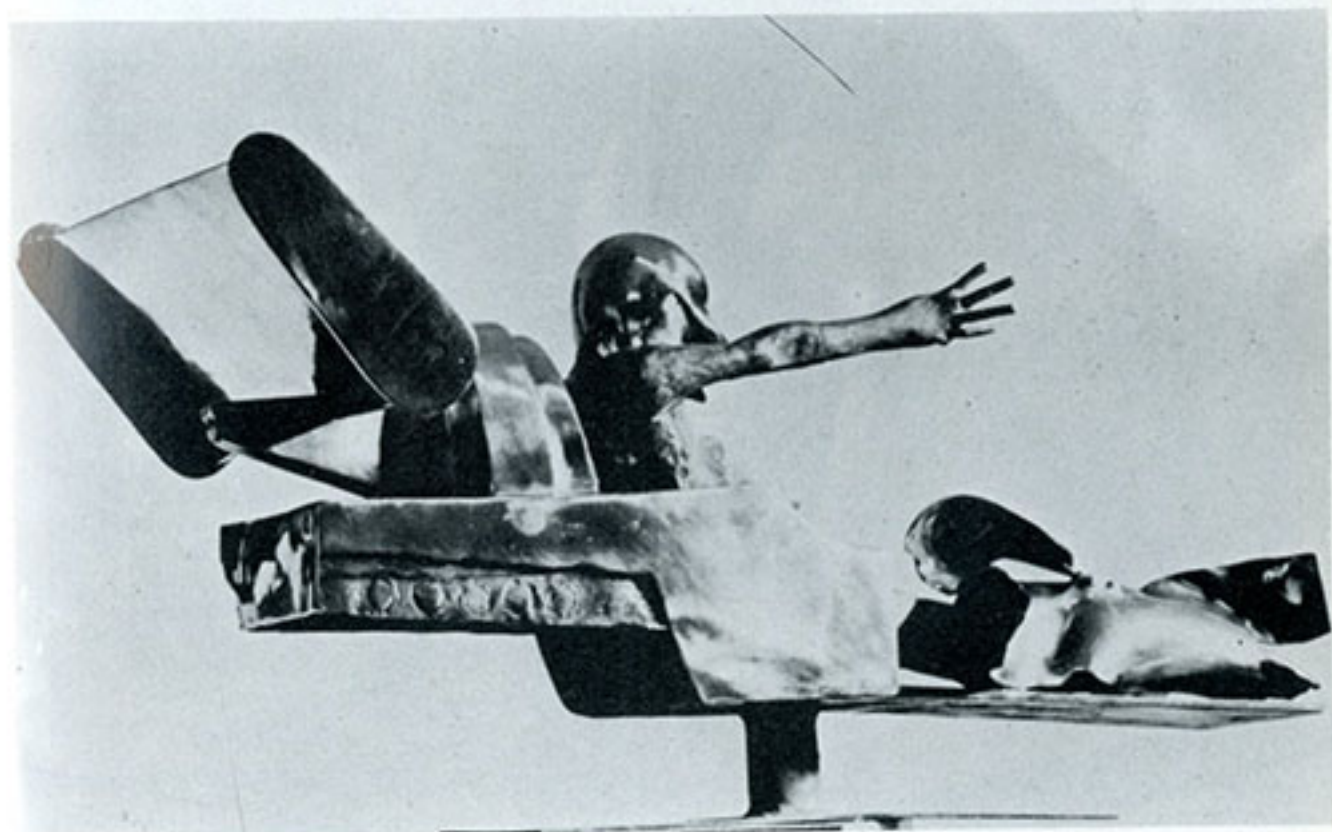
FLORIANO BODINI, *Ritratto dell'industriale*, Προσωπογραφία του βιομήχανου, 1973 (bronzo),
cm. 80 × 78 × 85; Galleria Toninelli, Milano-Roma.





GIULIANO VANGI, *Uomo su bersaglio*, "Άνδρας πάνω στο στόχο, 1969 (bronzo), misura massima: cm. 55 (circa).

RAFFAELE IANDOLO, *Gladiatore 2000*, Μονομάχος του 2000, 1971 (bronzo), cm. 30 × 40 × 40.

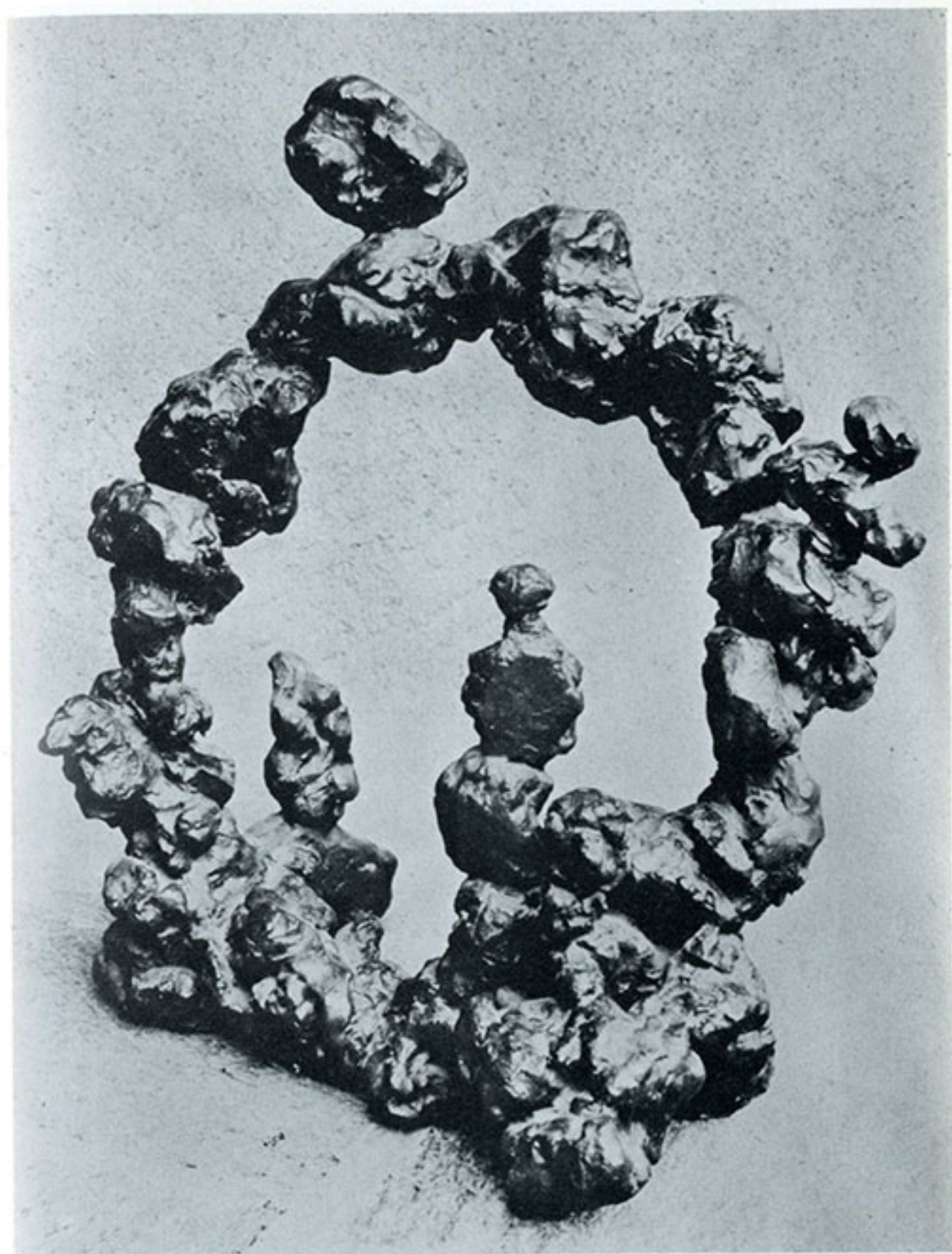






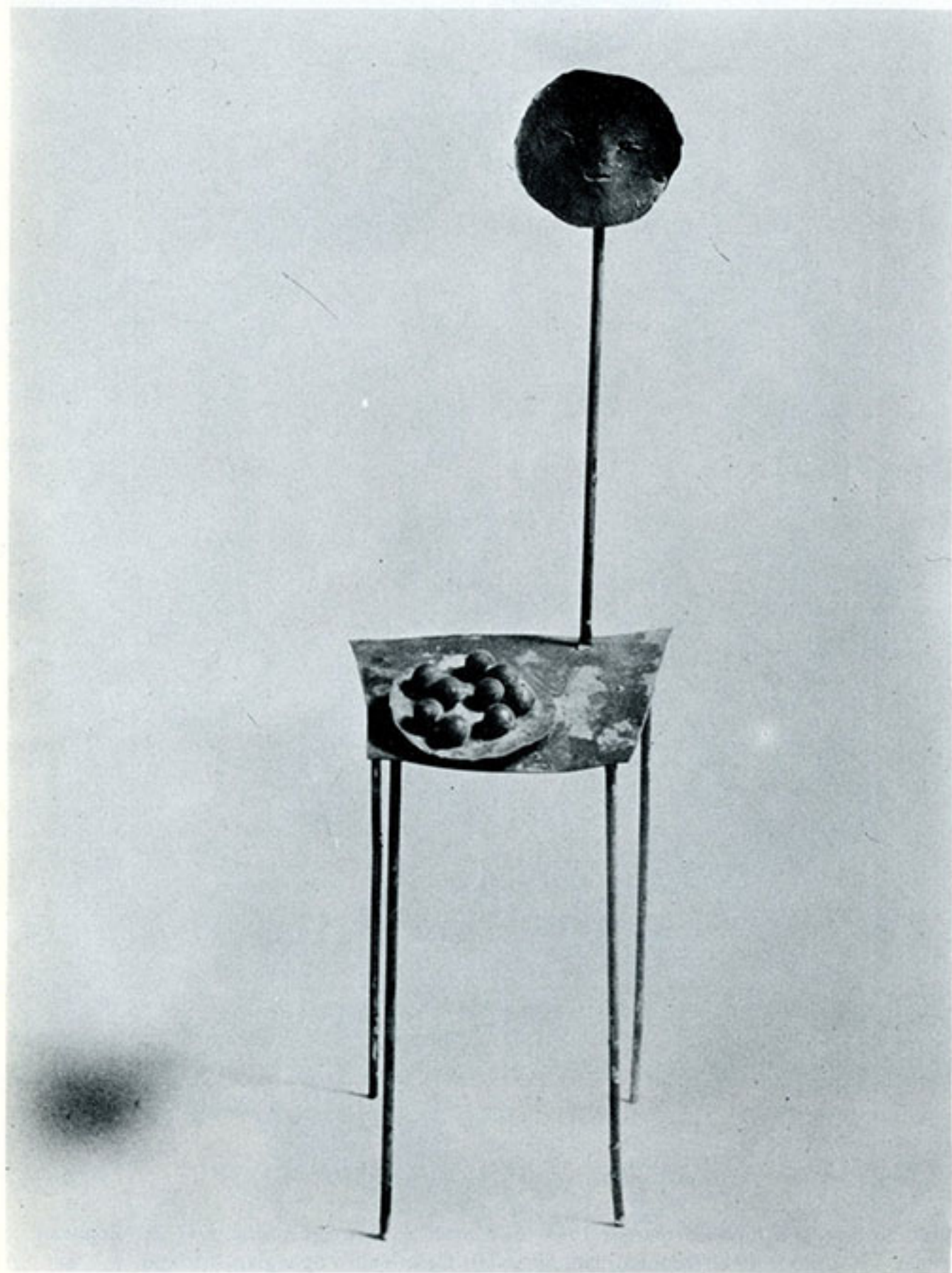
VALERIANO TRUBBIANI, *Covare l'odio*, Κλώσα τοῦ μίσους, 1973 (alluminio e cinque bombe),
cm. 35 × 50 (circa).

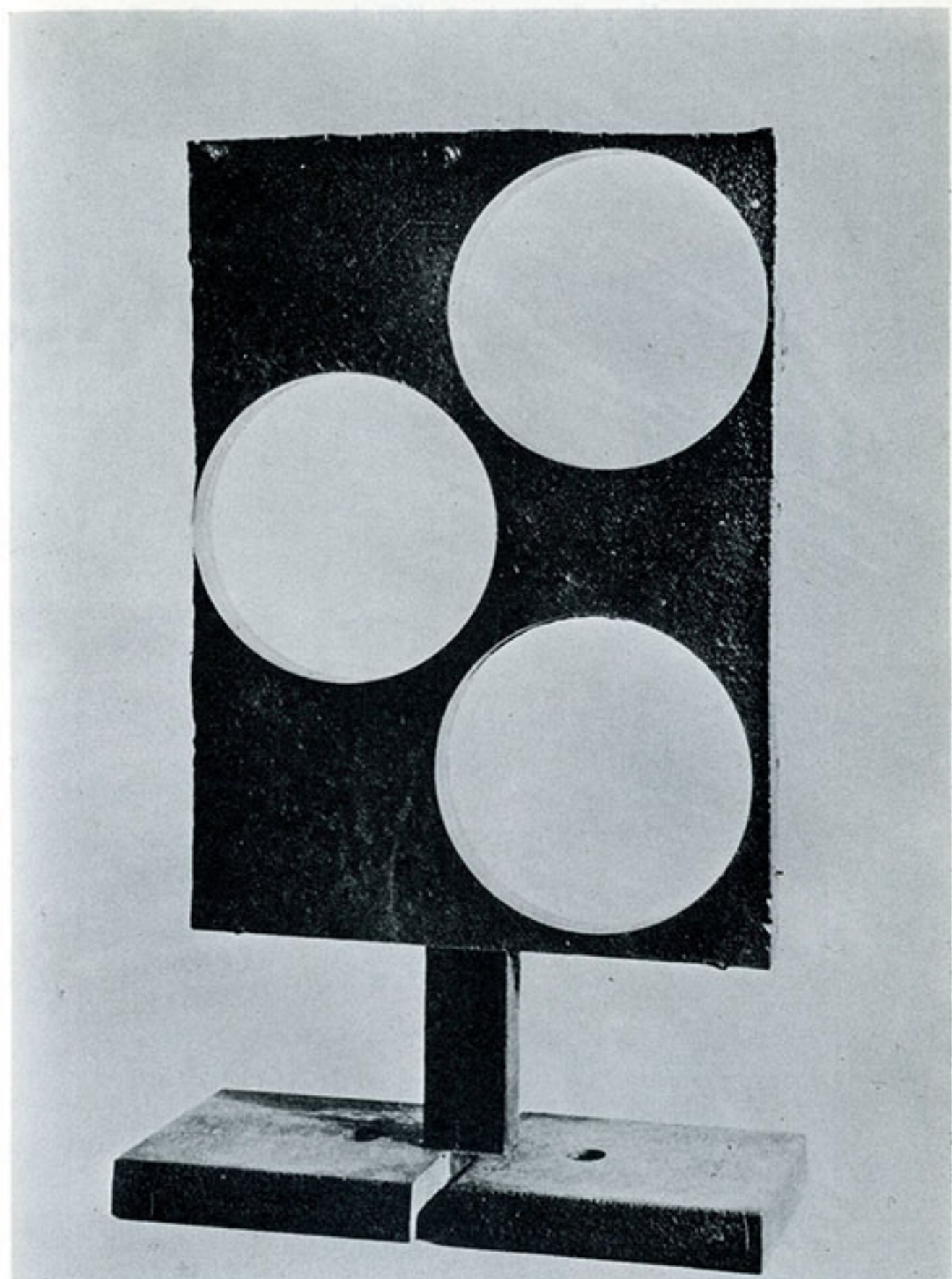




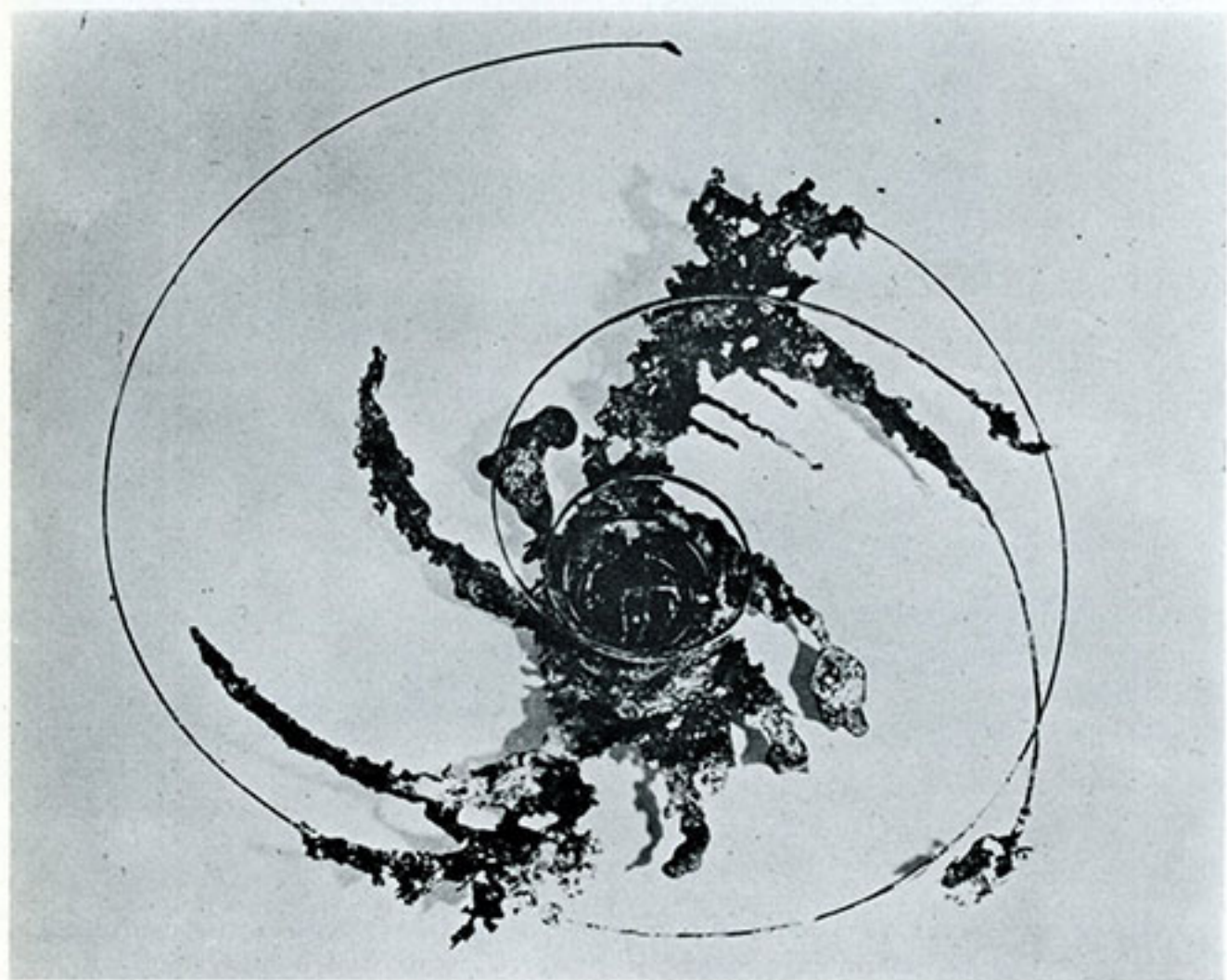
LUCIO FONTANA, *Concetto spaziale* 1947 (ο "Corona"), 'Ιδέα του χώρου 1947 (ή «Στέμμα»), 1947 (bronzo), cm. 59 × 50; Coll. Vaifro Spaggiari, Milano.

FAUSTO MELOTTI, *Le mele e il sole*, Τα μήλα και ο ήλιος, 1960 (metallo), cm. 15 × 12 × 52;
Galleria Marlborough, Roma.





ETTORE COLLA, *Senza titolo* (scultura con tre fori), Χωρίς τίτλο (γλυπτό με τρία ανοίγματα), 1968 (assemblage in ferri di recupero saldati e rielaborati), cm. 37 × 20.





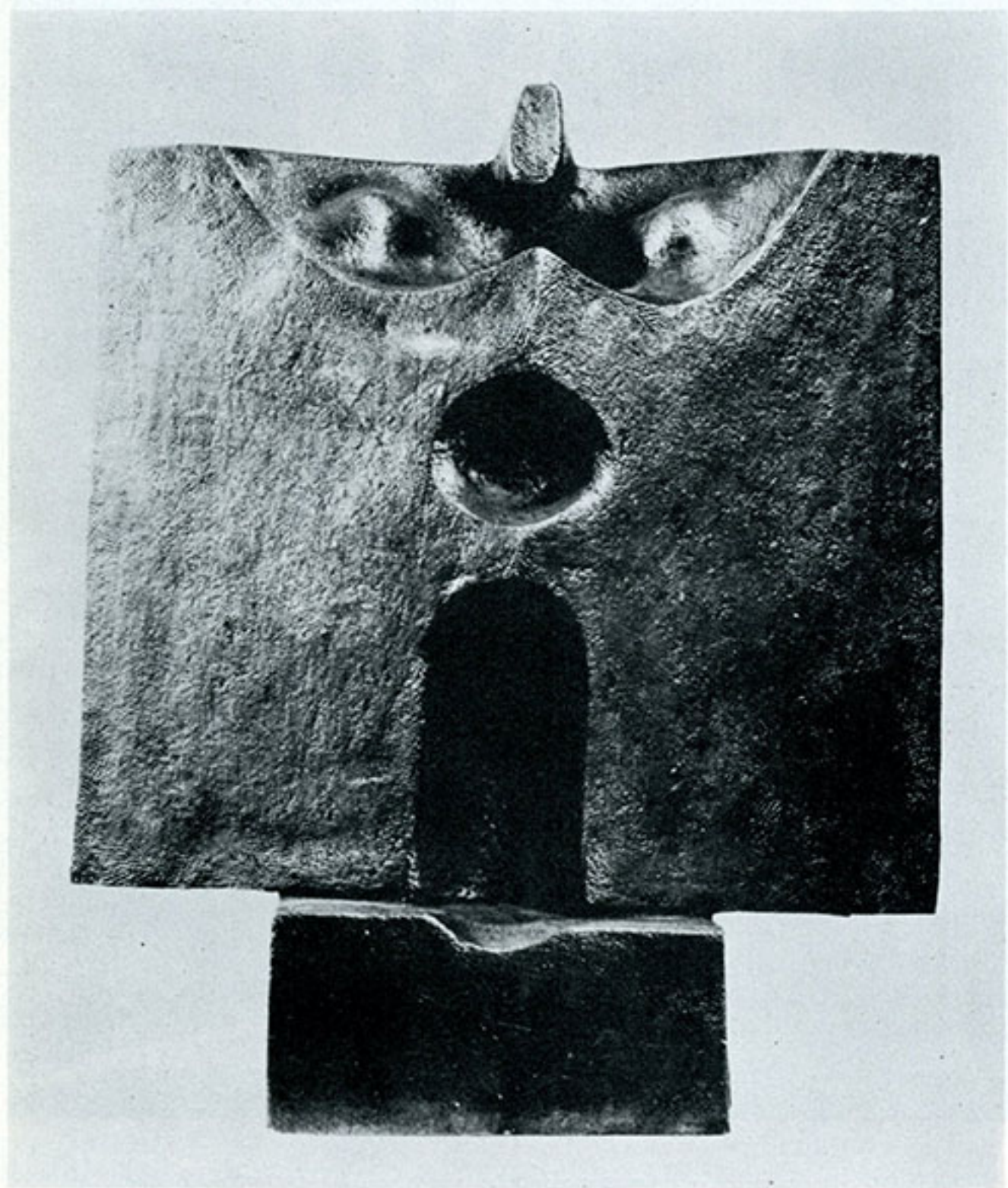
ALBERTO VIANI, *Nudo, Γυμνό*, 1972 (bronzo), cm. 37 × 36 × 10; Coll. Signora Maria Giovanna Veronese Valcanover, Venezia.

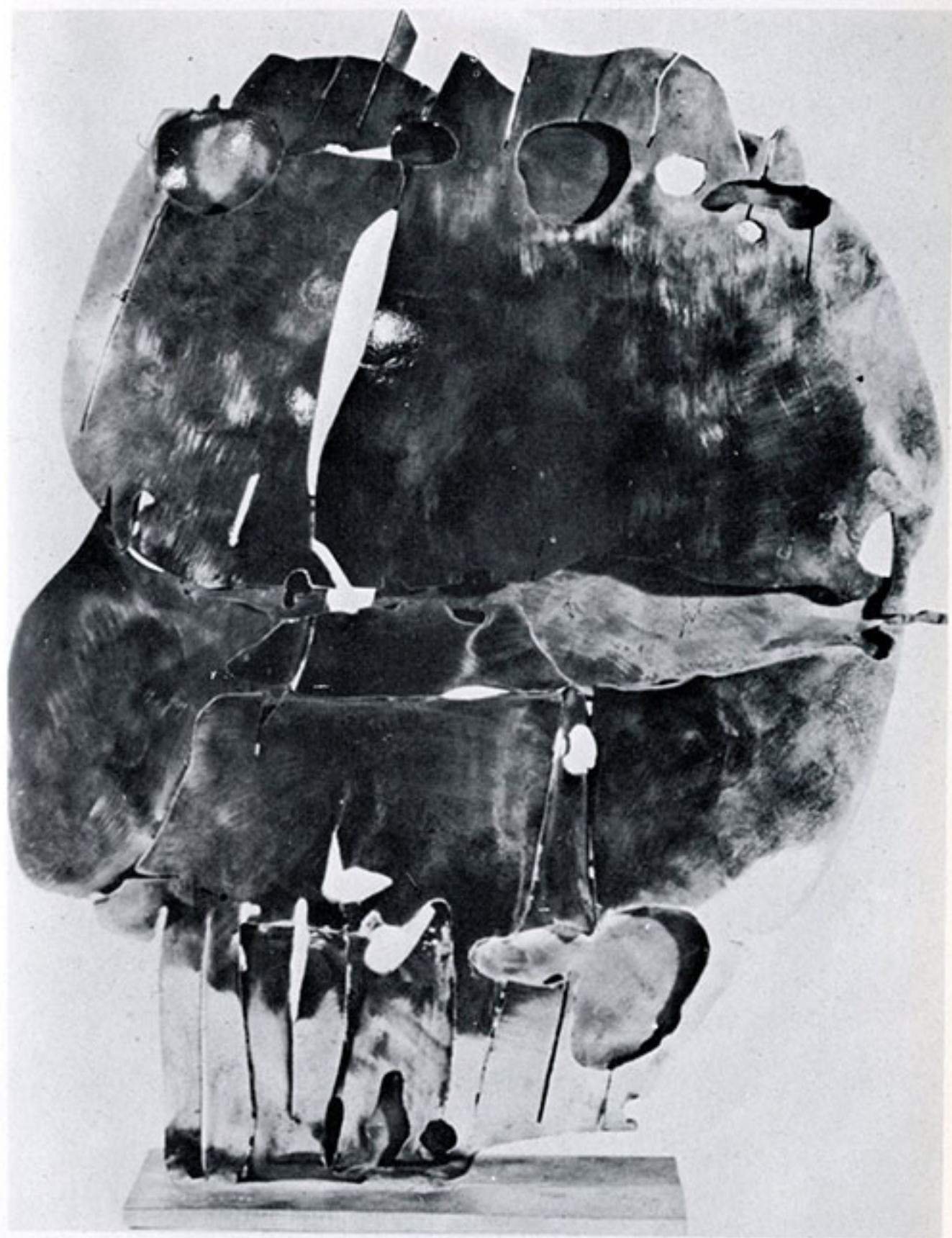




UMBERTO MASTROIANNI, *Personaggio*, Προσωπικότητα, 1965 (acciaio), h. cm. 110.

COSTANTINO NIVOLA, *Omaggio a Grazia Deledda*, Προσφορά στη Grazia Deledda, 1972
(bronzo), cm. 50 × 40.





PIETRO CONSAGRA, *Sans titre*, 1966 (bronz), cm. 57 × 45. Coll. privata, Milano.

SANDRO CHERCHI, *Bronzetto*, Μικρός μπροδντζος, 1973 (bronzo), h. cm. 31. →

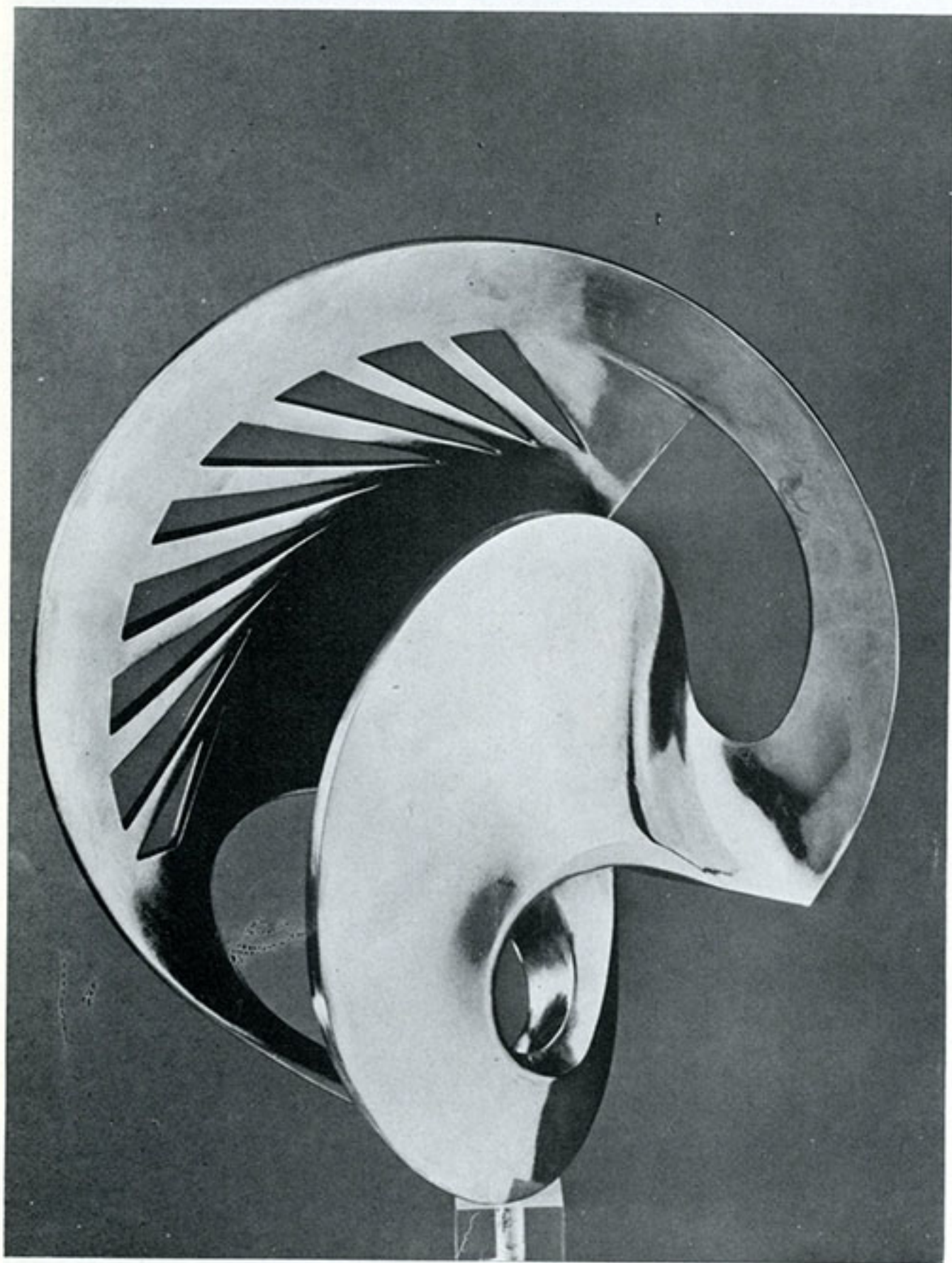
ALDO CALO', *Elemento modulato*, 'Υποδειγματικό στοιχείο, 1973 (acciaio inox), diametro cm. 40.

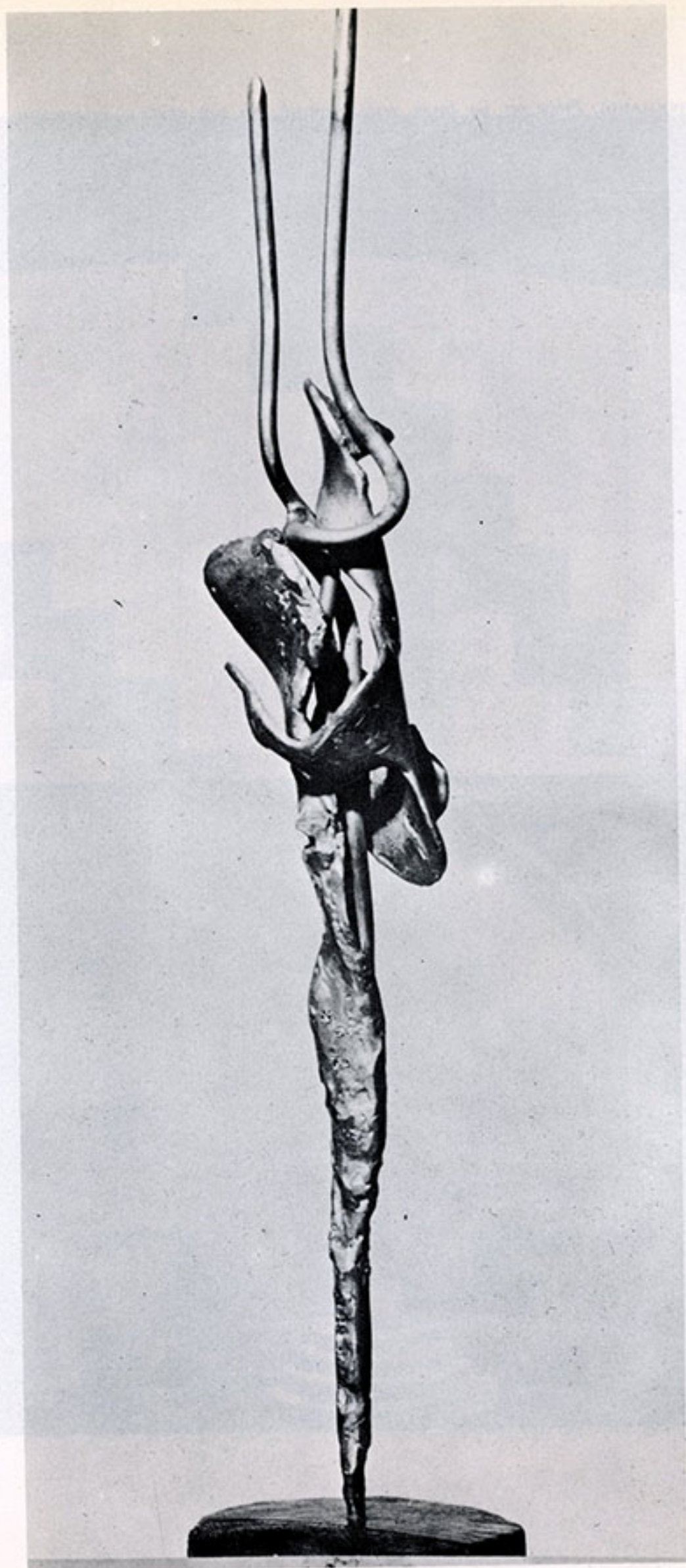




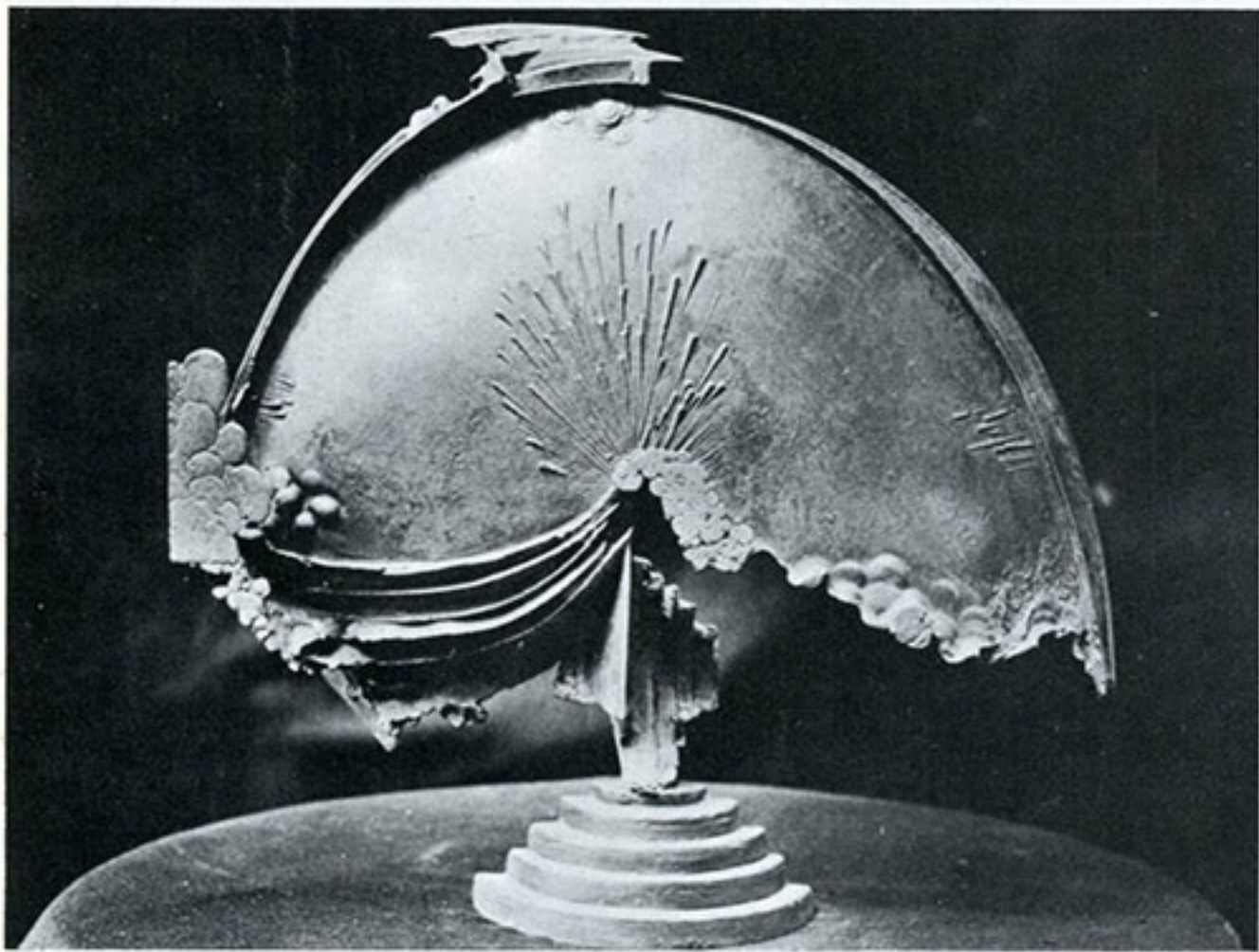
NINO FRANCHINA, *Ropraz*, h. cm. 50. →

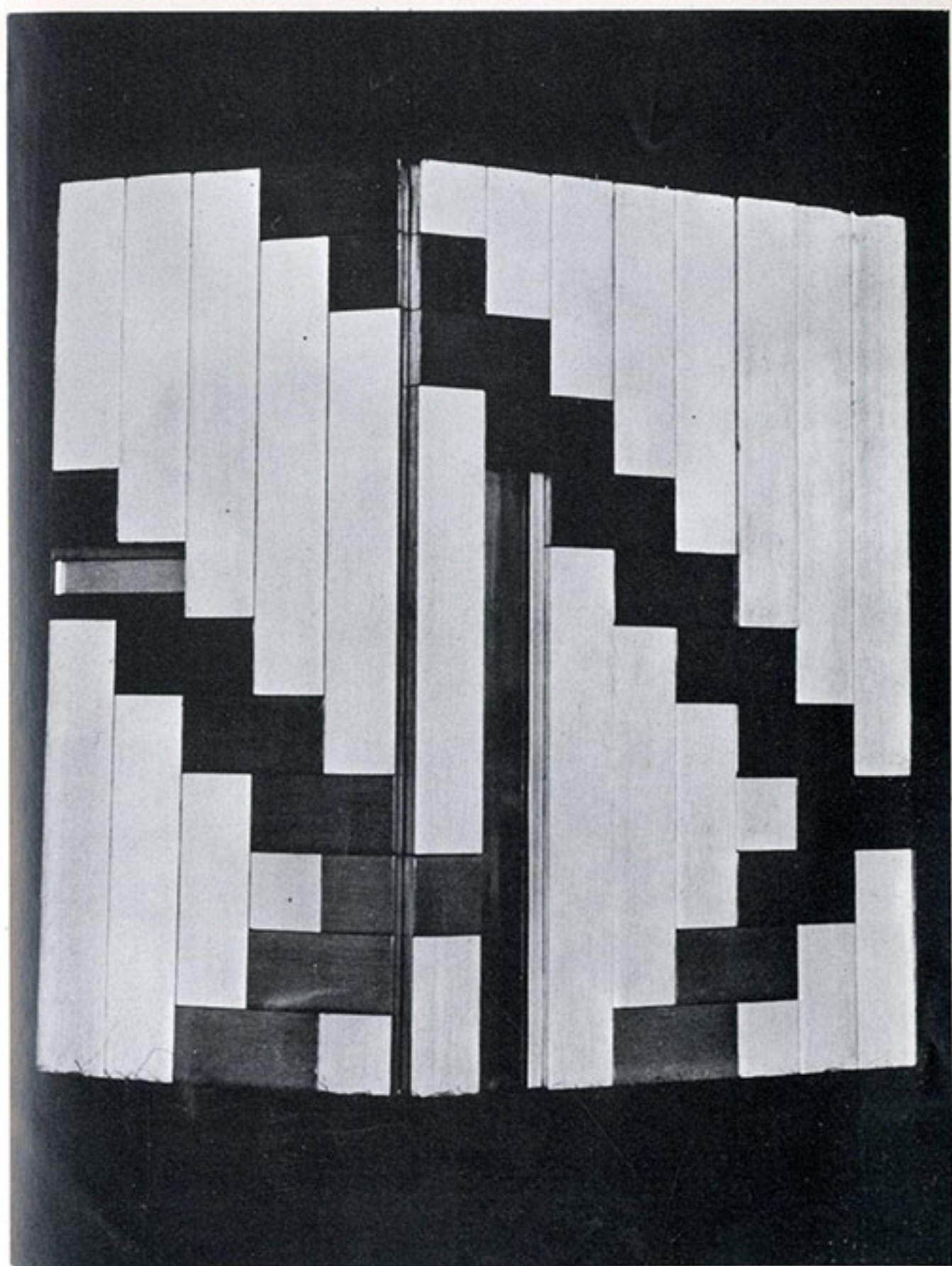
CARMELO CAPPELLO, *Forma Spazio Luce*, Μορφή, Χώρος, Φῶς, 1973 (bronzo spazzolato),
h. cm. 35.





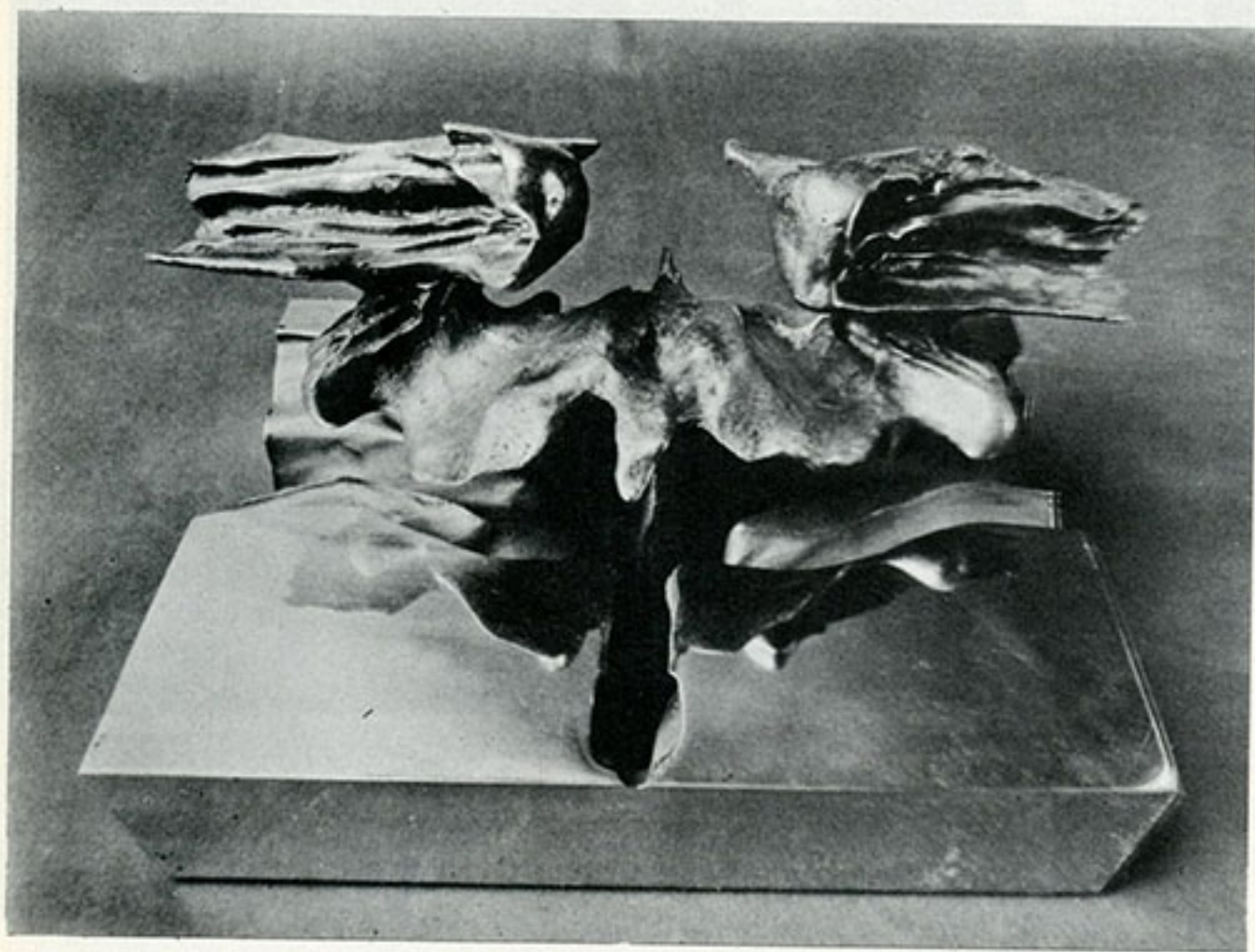
QUINTO GHERMANDI, *Prova per un largo gesto*, Δοκιμή για μιά μεγάλη χειρονομία, 1969
(bronzo), cm. 34 × 38 × 6.

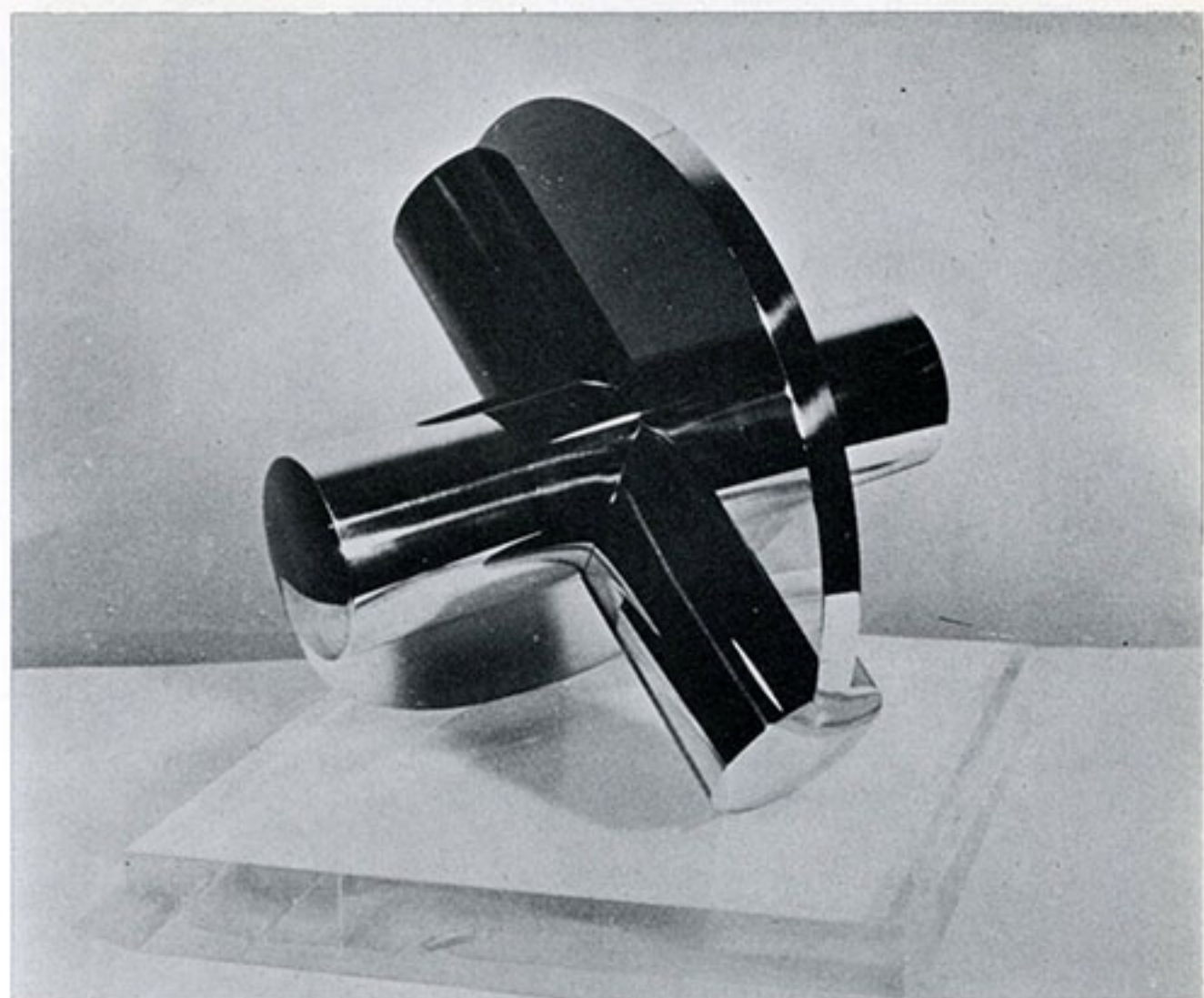




SALVATORE (Salvatore MESSINA), *Restauro in Canal Grande*, 'Αναστήλωση στο Canal Grande, 1972 (alluminio), h. cm. 50.

FRANCESCO SOMAINI, *Da sotto: quasi un volo*, 'Από κάτω: Σάν ένα πέταγμα, 1967 (bronzo),
cm. 23 × 40 × 27.

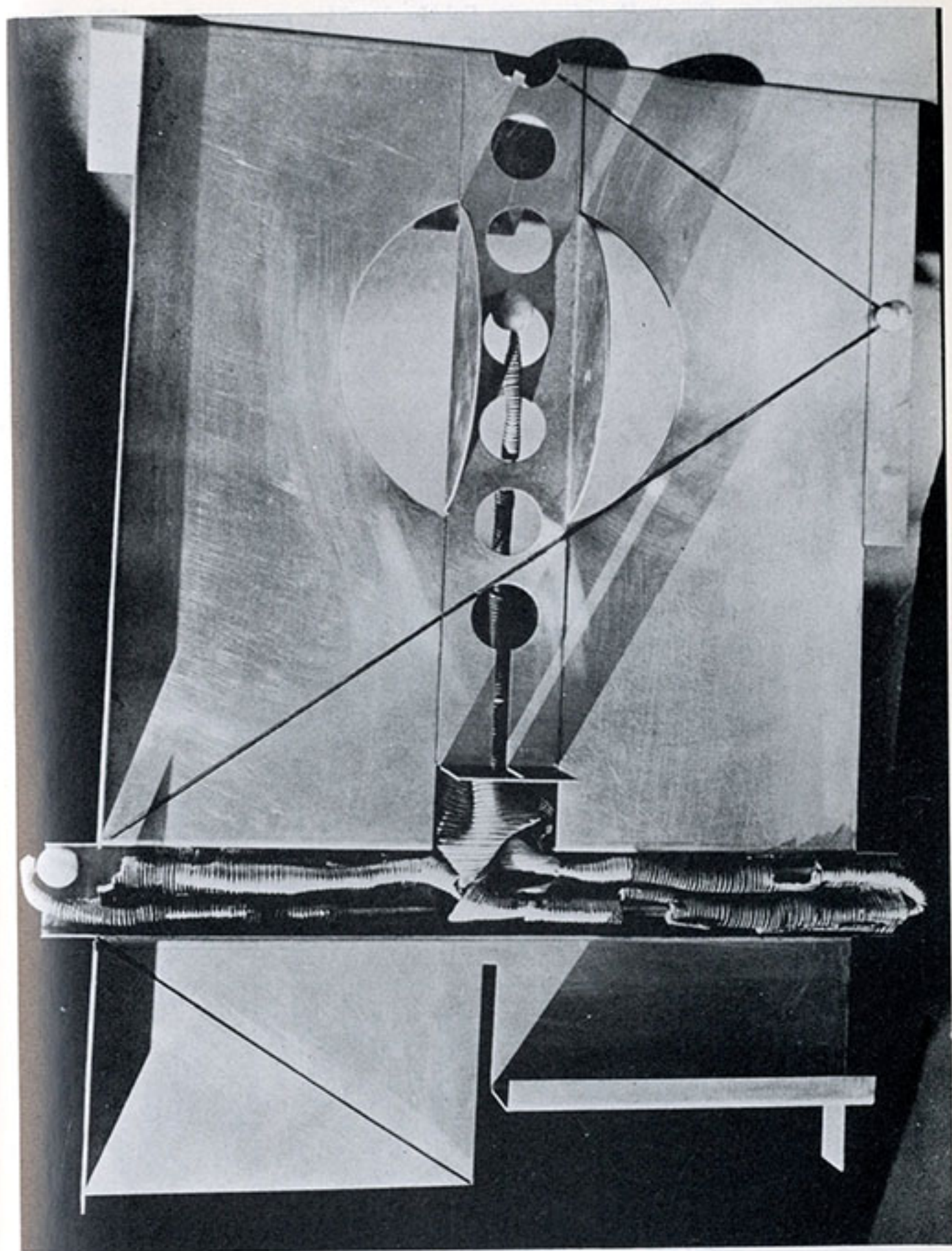




ARNALDO POMODORO, *Forma X*, Μορφή X, 1969 (acciaio), cm. 30.

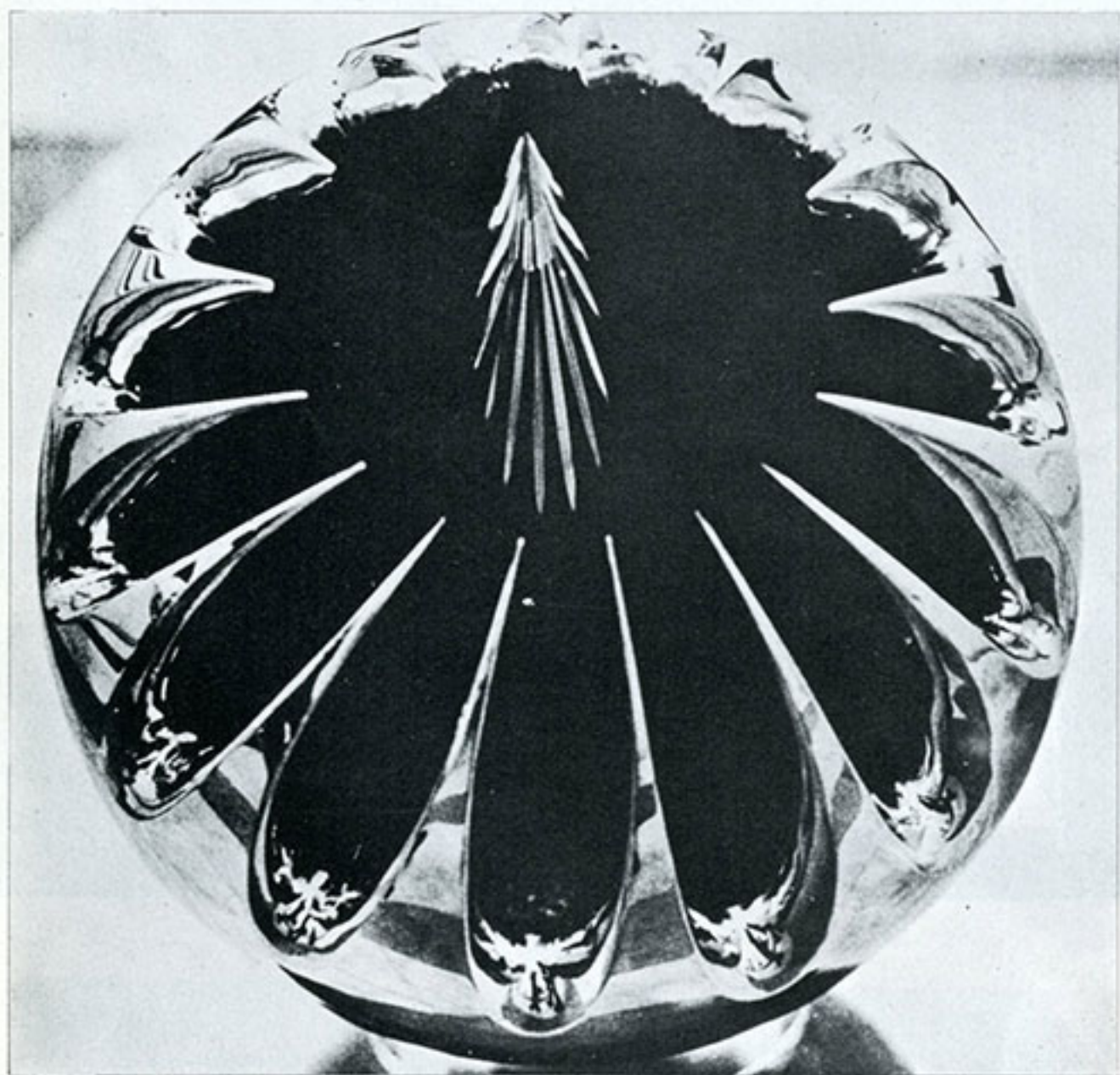
ΓΙΟ' ΡΟΜΟΔΟΡΟ, *Sole-Produttore*, "Ήλιος-Παραγωγός, 1973 (bronzo; tiratura: 3 esemplari),
diametro: cm. 56.

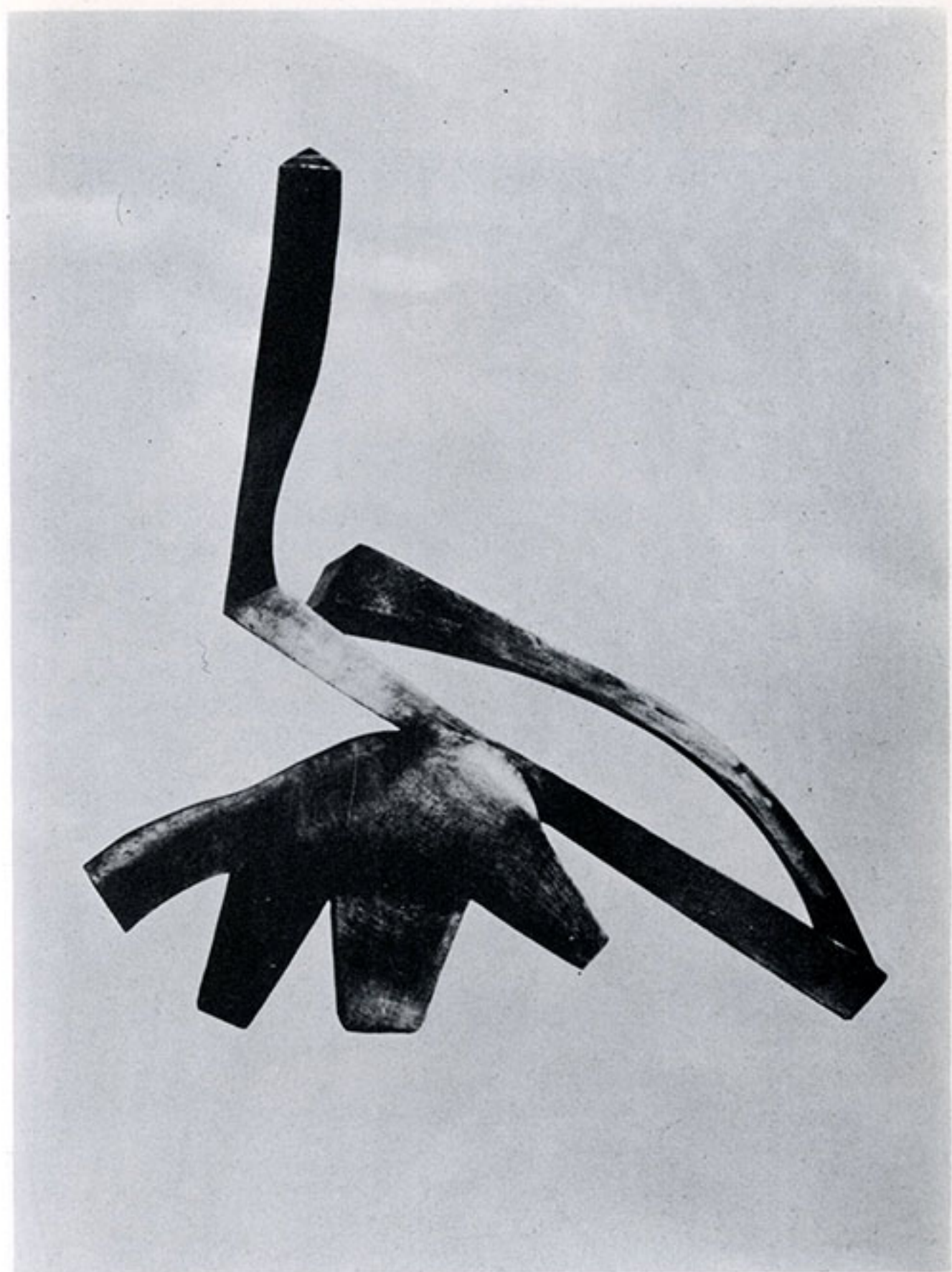




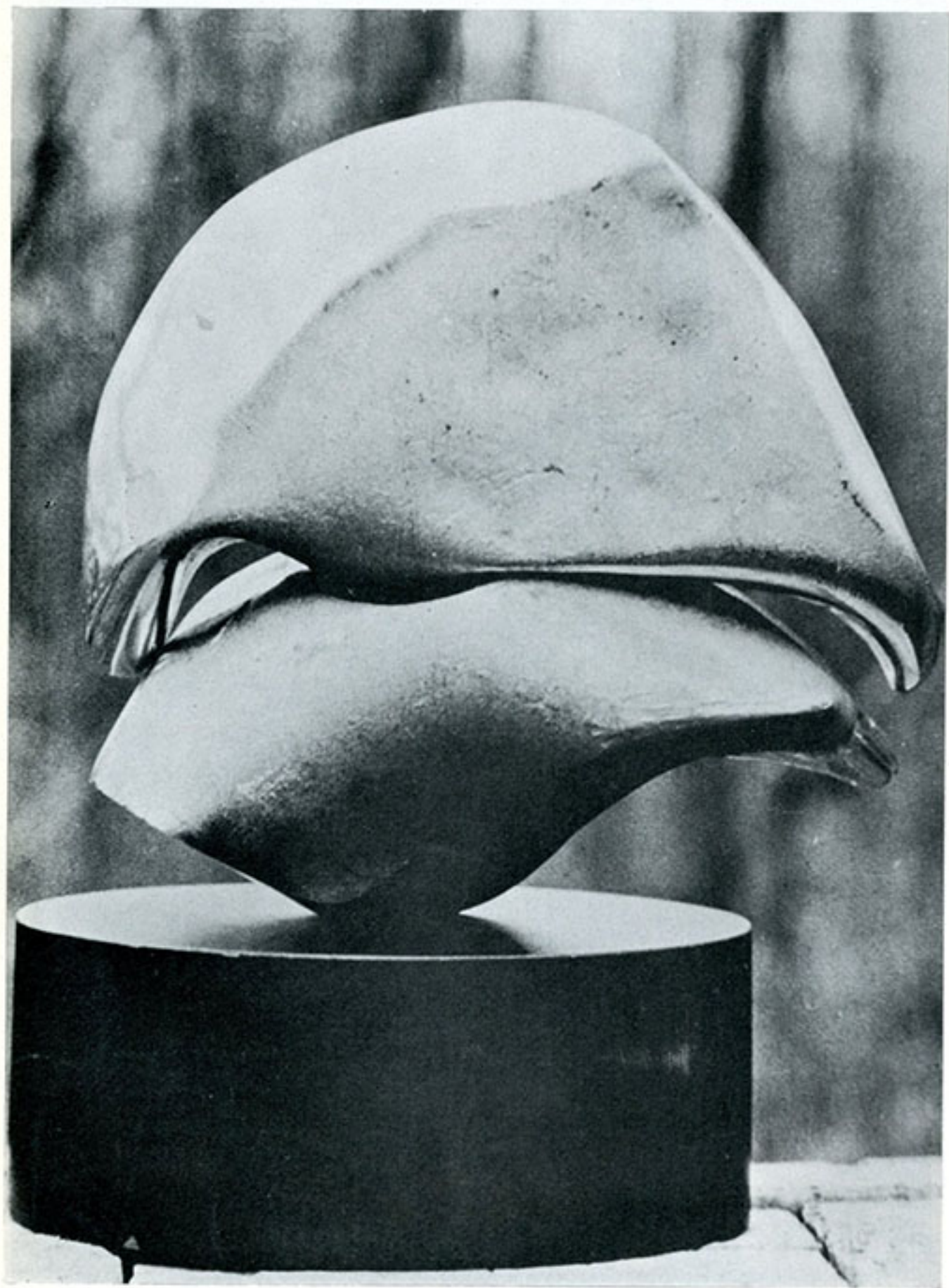
AMILCARE RAMBELLI, *Relazione, Σχέση*, 1973 (bronzo e ferro cromato), cm. 70 × 70 × 30

MARCELLO GUASTI, *Concavo blu acciaio conico*, Γαλάζιο άτσαλένιο κωνικό κοίλωμα, 1971 - 72
(bronzo cromato e acciaio inox), diametro cm. 40.





CARLO RAMOUS, *Gesto*, Χειρονομία, 1968 (bronzo), h. cm. 51.



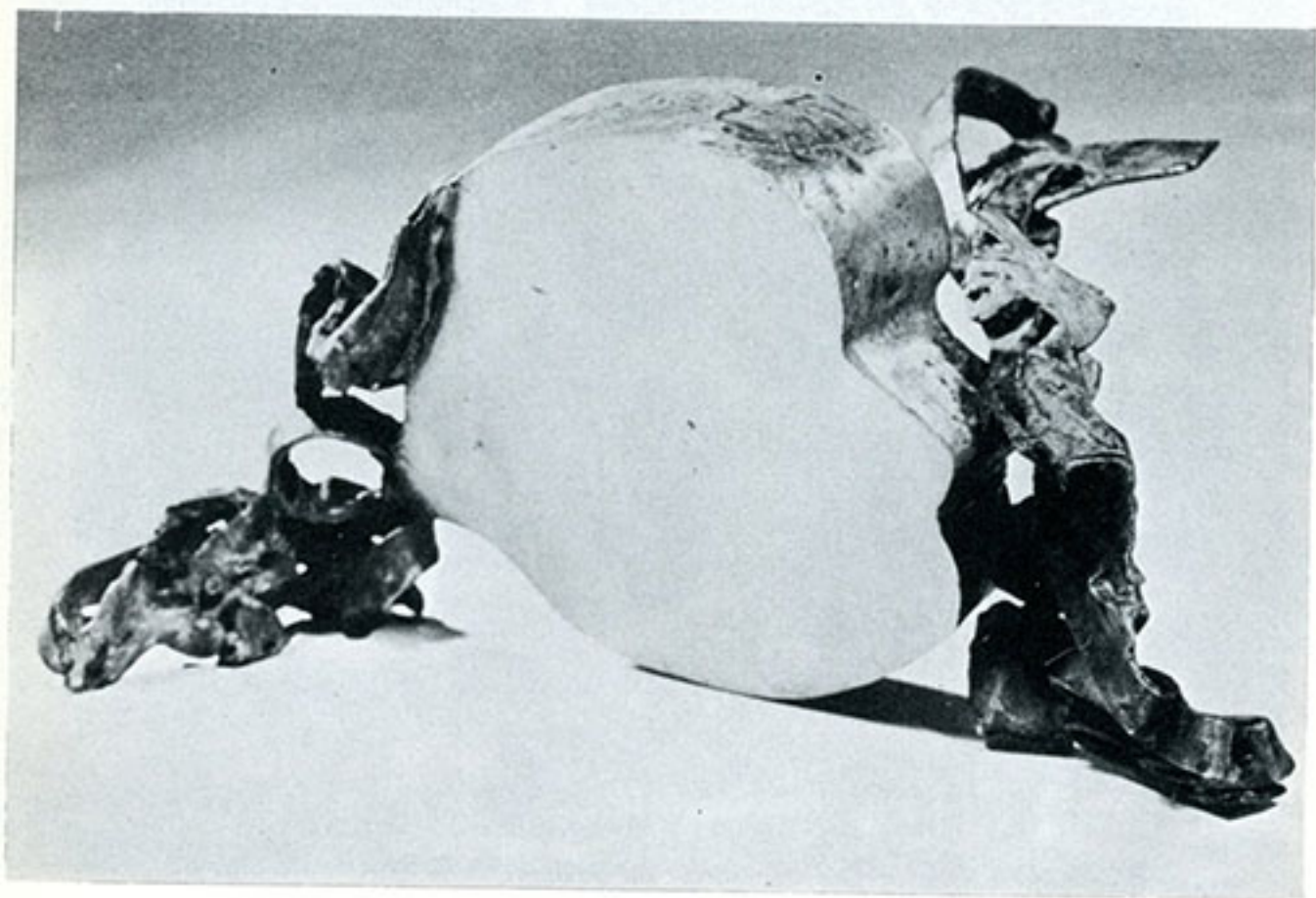


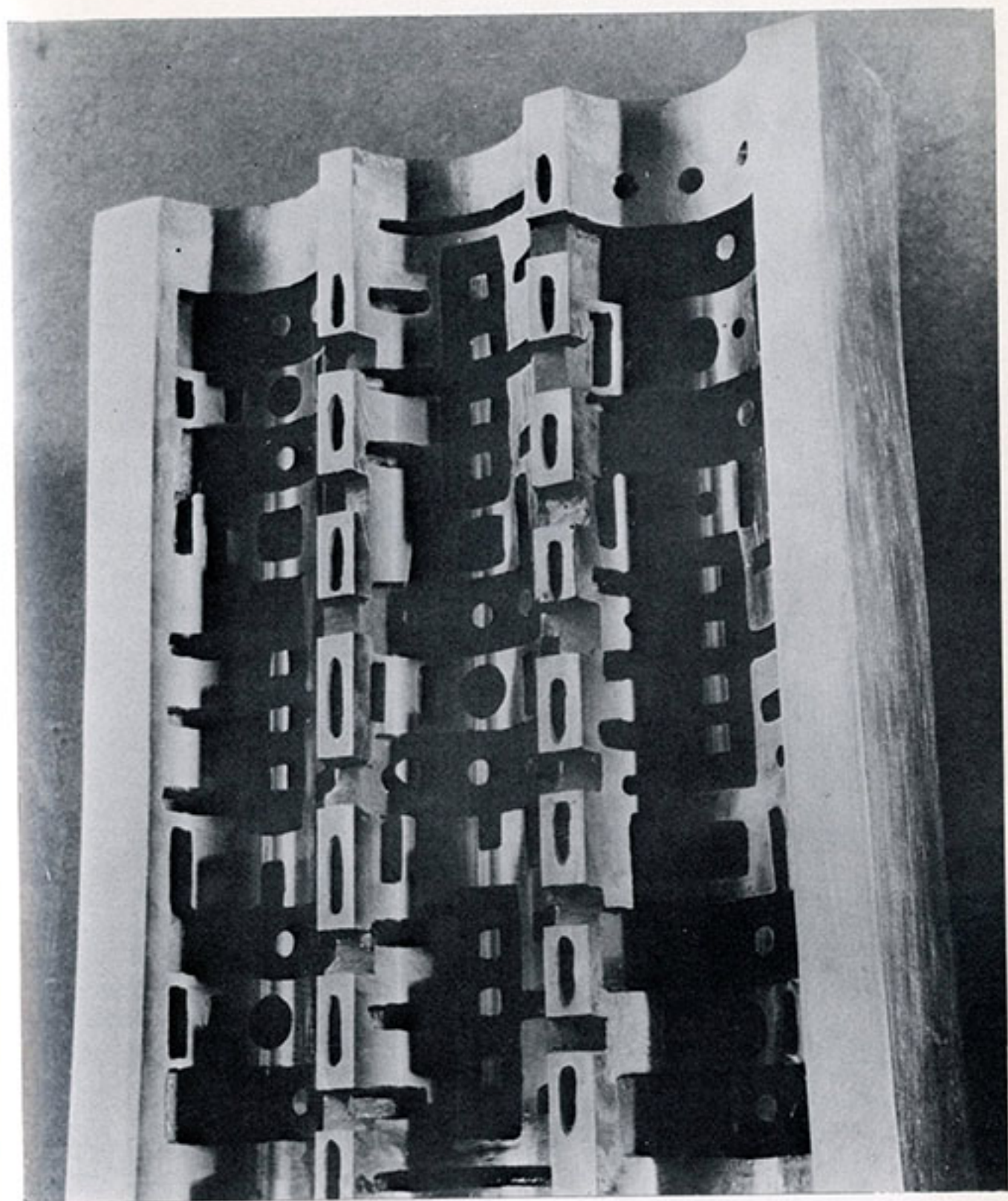
NINO CASSANI, *Rotante*, Περιστρεφόμενο, 1972 (bronzo), cm. 45 × 38 × 15.



GIANCARLO SANGREGORIO, *Dal di dentro*, Ἐκ βαθέων, 1973 (bronzo), cm. 30 × 30.

GIANCARLO MARCHESE, *S N 3 - 74*, 1974 (bronzo), cm. 40 × 28 × 22.





LINO TINE', Piano architettonico aperto, 'Ανοιχτό αρχιτεκτονικό επίπεδο, 1969 - 70
(bronzo), cm. 40 x 50 x 8.

GIACOMO BALLA

(Torino, 1871 - Roma, 1959)

Accomiatato, Balla non eredita nulla dal nativo ambiente piemontese, dove era invece la calce e l'aria piovuta posteggiata d'un Fontanaud e d'un Arondu, e in cui erano le sue prime esperienze formative fino a vent'anni. Ricattato a Roma, dove giunse in un primo momento dall'epidemia di Cholera di Antonio Mancini, nel 1891 si iscrive all'Accademia di Belle Arti. Una permanenza di sette mesi a Parigi, nel 1902, in seno alla Parie degli Impressionisti, — tra i quali, oltre a Seurat, naturalmente, c'è anche l'amicizia ai nodi del Neopositivismo di Umberto Boccioni —, in particolare, problemi della luce e del colore e della spazialità, appunto, la ricerca divisionistica, che sembra il mezzo più efficace per dare una soluzione a quei problemi.

Perseguendo il suo studio due anni d'eccezione, Umberto Boccioni e Carlo Carrà, che precedentemente, in seguito, lo avevano aiutato a fondare il Futurismo.

Il periodo futurista è contraddistinto da opere che, per il taglio originale della composizione, per l'aspirazione a trasfigurare la realtà tangibile in una vibrante, evanescente, quasi immateriale, tradiscono l'essenza dell'arte totale.

Note biografiche

Nel 1910, firma il *Manifesto del movimento futurista*; nel 1912 il famoso *Manifesto del futurismo dell'Arte Moderna di New York*, che è la traduzione italiana di quello del gruppo di Arte Moderna di New York, che è la traduzione italiana di quello del gruppo di Arte Moderna di New York.

Ma il suo interesse intorno ai problemi della luce, che già nel periodo futurista aveva costituito elemento di ricerca, l'induzione verso l'astrazione, che si fa di lì delle sue bocconiane e delle prove dei vari più giovani, come il completo abbandono dell'esperienza naturalistica, e l'adozione di principi come in Italia di astrattismo. Non si tratta più, infatti, di un'esperienza empirica, ma piuttosto di un'esperienza di espansione di pura ricerca, che si fa di lì delle sue bocconiane e delle prove dei vari più giovani, come il completo abbandono dell'esperienza naturalistica, e l'adozione di principi come in Italia di astrattismo.

Alla ricerca più avanzata nel campo degli effetti luminosi, si è avvertito alcune opere plastiche che rischiarano nelle sue dimissioni. Nel 1918, infatti in pittura, come, ad esempio, le *Linee-forze* del 1913-18, espone alcune delle sue prove dei giorni neri per le componenti dinamiche e l'uso di materiali plastici.

Ma anche quando Balla, rinunciando alla direzione del cubo, compie opere come cronache costruttive (ad esempio, *Scienze e arte*, 1918; *Linee-forze*, 1918) di novità, fino al 1929, persegua per suo conto un ideale di completezza. Dopo il 1929, invece, alla pittura ritorna.

GIACOMO BENEVELLI

(Reggio Emilia, 1925 - vive a Milano)

Ha studiato presso l'Accademia di Brera a Milano, dove insegna figura modellata al Liceo artistico. La sua personalità ha cominciato ad essere avvertita grazie all'opera della critica fin dalle prime presenze nelle rassegne nazionali (1954). Nel 1959 tiene la sua prima mostra personale alla Galleria Estet di Milano, cui seguono numerose altre, in Europa e in America, una in Olanda (1960).

GIACOMO BALLA

(Torino, 1871 - Roma, 1959)

Autodidatta, Balla non eredita nulla dal nativo ambiente piemontese, che pur vantava la calda e fine pittura paesaggistica d'un Fontanesi e d'un Avondo, e in cui viveva le sue prime esperienze formative fino a vent'anni. Recatosi a Roma, viene attratto in un primo momento dall'opulenza cromatica di Antonio Mancini, poi guarda ai nostri Divisionisti. Una permanenza di sette mesi a Parigi, nel 1900, gli rivela l'arte degli Impressionisti, — tra i quali preferisce e ammira, naturalmente, Pissarro — e l'avvicina ai modi del Neoimpressionismo. Si interessa, in particolare, ai problemi della luce e del colore e adotta, appunto, la tecnica divisionistica, che gli sembra il mezzo più efficace per dare una soluzione a quei problemi.

Frequentano il suo studio due allievi d'eccezione, Umberto Boccioni e Gino Severini, che promuoveranno, in seguito, la sua adesione al futurismo.

Il periodo prefuturista è contrassegnato da opere che, per il taglio originale della composizione, per l'aspirazione a trasfigurare la realtà immergendola in una luce vibrante, costituiscono qualcosa di nuovo nell'ambiente tradizionalista dell'arte ufficiale.

Nel 1910, firma il *Manifesto dei pittori futuristi*: del 1912 è il famoso *Cagnolino al guinzaglio* del Museo di Arte Moderna di New York, ch'è la traduzione in termini figurati, e candidamente dimostrativi, del dinamismo plastico di Boccioni.

Ma i suoi interessi intorno ai problemi della luce, che già nel periodo precedente avevano costituito elemento di ricerca, l'indirizzano verso soluzioni che enunciano, al di là delle tesi boccioniane e delle prove dei suoi più giovani compagni, il completo abbandono dell'esperienza naturalistica, e propongono i primi esempi in Italia di astrattismo. Non si tratta più, infatti, di un rapporto oggetto-ambiente, ma piuttosto di compenetrazioni ed espansioni di puro colore, sezionato nelle sue componenti luminose, come dimostrano dipinti quali *Compenetrazione iridescente* del 1912, o *Mercurio passa davanti al sole* del 1914.

Alla ricerca più avanzata nel campo degli effetti luministico-pittorici si accompagnano alcune opere plastiche che riecheggiano nelle tre dimensioni i risultati raggiunti in pittura, come, ad esempio, le *Linee-forza* del 1914-18, oppure anticipano talune prove dei giorni nostri per le componenti cinetiche e l'uso di materiali polimerici.

Ma anche quando Balla, rinunciando alla divisione del colore, comporrà opere di masse cromatiche consistenti (ad esempio, *Bandiere sull'altare della Patria* del 1915) si muoverà, fino al 1920, perseguendo per suo conto un ideale di completa astrazione. Dopo il 1920, ritorna alla pittura verista.

GIACOMO BENEVELLI

(Reggio Emilia, 1925 - vive a Milano)

Ha studiato presso l'Accademia di Brera a Milano, dove insegna figura modellata al Liceo artistico. La sua personalità ha cominciato ad essere favorevolmente notata dalla critica fin dalle prime presenze nelle rassegne nazionali (1954). Nel 1959 tenne la sua prima mostra personale alla Galleria Pater di Milano, cui seguirono numerose altre in Europa e in America: una in Olanda (Internationale

Kunstgalerij Orez, Den Haag, 1961), due in Germania (sempre alla Galerie Günther Franke di München nel 1962 e nel 1967), una in America (Felix Landau Gallery, Los Angeles, 1962).

Le sue sculture si articolano, in genere, intorno a un nucleo di materia più scabra, da cui si dipartono ampie lastre circolari, che ora, a mo' di conchiglia, accolgono quel primo elemento, ora, più spesso, lo includono nel loro stesso girare, ora se ne staccano, invece, assumendo forme diverse dai profili sempre elegantemente curvilinei.

UMBERTO BOCCIONI

(Reggio Calabria, 1882 - Verona, 1916)

Nasce a Reggio Calabria da genitori romagnoli, che si trovavano in quella città per i doveri d'ufficio del padre, funzionario di prefettura, e passa gli anni della sua prima giovinezza in vari centri: Forlì, Genova, Padova, Catania, al seguito della famiglia.

Nel 1898, in contrasto col padre che non intende assecondare le sue tendenze letterarie, si stabilisce a Roma, dove conosce Severini, col quale frequenta lo studio di Giacomo Balla, che lo avvia alla pittura. Collabora ad alcuni giornali e segue, contemporaneamente, un corso di nudo all'Accademia di Belle Arti. Nel 1902, vinto un premio di pittura, si reca a Parigi, dove risiede alcuni mesi. Nel 1904 fa un viaggio in Russia, al seguito d'una famiglia conosciuta a Parigi, prestando opera di precettore. Risiede per sette mesi a Pietroburgo e a Zaritzin. Ritornato in Italia, partecipa a varie mostre.

Tra il 1906 e il 1908 scrive un diario, in cui vi è una certa anticipazione — per quella manifesta sua volontà di « dipingere il nuovo, il frutto del nostro tempo industriale » — delle idee che saranno, poi, ampiamente svolte in seno al futurismo. Nel 1909 a Milano, dove si è stabilito, conosce Marinetti e dipinge alcune opere, che mostrano ancora legami, sia formali che contenutistici, con Balla.

L'11 febbraio 1910 sottoscrive il *Manifesto dei pittori futuristi*, atto di nascita della nuova arte ribelle, che intende « rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa ». L'11 aprile dello stesso 1910, firma il *Manifesto tecnico della pittura futurista* e, negli anni seguenti, pur prendendo parte a tutte le manifestazioni del movimento continua a elaborare la teoria sulle arti plastiche, pubblicando, nel 1912, il *Manifesto tecnico della scultura futurista*; nel 1914, il testo fondamentale della teoria futurista, *Scultura e Pittura futuriste*; nel 1916, il *Manifesto ai pittori meridionali*.

Partecipa, nel 1912, alla prima esposizione futurista parigina, aperta nella Galleria « Bernheim-Jeune », tiene conferenze a Parigi e Bruxelles; e, nello stesso anno, espone sculture futuriste al « Salon d'Automne ». Nel 1913 è presente alle mostre allestite a Roma, al Teatro Costanzi e alla Nuova Galleria Futurista Permanente, e a Parigi nella Galleria « La Boetie ». Nel 1914, espone a Firenze e partecipa alle prime manifestazioni per l'intervento in guerra; nel 1915, alla dichiarazione di guerra da parte dell'Italia, si arruola volontario, insieme con Marinetti, Russolo e Sant'Elia.

Durante il servizio militare, muore in seguito ad una caduta da cavallo.

Nella pittura di Boccioni futurista, la scomposizione e compenetrazione dei piani, non più in senso statico come per i cubisti, ma secondo i nuovi principi futuristi del dinamismo concorrono ad esprimere la presenza dinamica dell'oggetto

nell'ambiente che lo accoglie e la partecipazione dell'ambiente stesso alla vita dell'oggetto, individuato nella essenzialità delle sue linee-forza « che rivelano come esso si scomporrebbe secondo le tendenze delle sue forze ». Gli stessi problemi egli affronta nella scultura, realizzando opere purtroppo in gran parte perdute, che costituiscono il primo avvio alla scultura attiva.

Tra le sculture superstiti sono le *Forme antiche della continuità nello spazio* del 1913, in cui l'artista ancora sente il fascino della figura umana, e *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* del 1912-'13, opera illuminante nei riguardi della poetica boccioniana, tutta volta a smantellare i miti della scultura tradizionale sia per quel che concerne la resa plastica sia per quanto si riferisce ai contenuti.

Nell'ultimo anno di attività, Boccioni prova ancora nuove vie e, abbandonate le ricerche in direzione del « dinamismo plastico », ritorna a Cézanne, tentando una fusione del rigore geometrizzante del maestro francese con le forme dell'espressionismo nordico (*Ritratto del Maestro Busoni* del 1916), ch'era stato, d'altra parte, componente non trascurabile della sua arte durante gli anni del futurismo.

FLORIANO BODINI

(Gemonio, Varese, 1933 - vive a Milano)

Frequentò l'Accademia di Brera e fin dal 1952 cominciò ad esporre in mostre collettive. Nel 1958 tenne la sua prima personale a Gallarate. La sua opera si pone fin dagli inizi in una posizione di contrasto sia con gli stilismi formali dei figurativi sia con le invenzioni casuali degli astratti, in una ricerca che tende a dare, nel rispetto d'una verità sentita e amata, immagini che siano del nostro tempo e ne riflettano le dolorose vicende, il senso di smarrita incertezza. In un primo momento, uno scoperto espressionismo mette in luce, nella scabrosità della materia e nell'accentuata deformazione, la condizione dolente delle sue figurazioni — uno dei temi preferiti di questo tempo è quello delle ragazze-madri, esili e acerbi corpi femminili, deturpati dai segni della precoce maternità, cui si affianca quello dei personaggi ecclesiastici, macerati e ridotti a larve consunte —; nel periodo più recente, l'artista senza rinunciare alla sua predilezione del vero, ha depurato, nell'impegno del ritratto, le sue forme dalla componente espressionistica, levigando le superfici e definendo con chiarezza i volumi.

L'immagine costruita con classica compostezza si avvale, però, di una fantasiosa invenzione di motivi, quasi in chiave surrealista, che ne mette in evidenza, al di là della rispettata somiglianza fisica, un più approfondito significato interiore.

LUIGI BROGGINI

(Cittiglio, Varese, 1908 - vive a Milano)

Frequentò a Milano i corsi di scultura all'Accademia di Brera sotto la guida di Adolfo Wildt. Recatosi a Parigi, dove risiedette qualche tempo, ebbe modo di accostarsi all'arte di Matisse, Braque e Picasso, e fu affascinato dalle sculture di Charles Despiau, l'artista che sentì più vicino ai suoi ideali plastici.

Il suo avvio è nella scia della tradizione lombarda, attraverso quella via tracciata da Arturo Martini, da Manzù, da Marino, che gli furono ideali maestri.

Dopo la guerra, il suo naturalismo impressionistico si esaspera di coloriture espressionistiche, finché, con la scomparsa della figura umana, si volge alle forme astratte, come più consone ad attuare il suo sogno di smaterializzare le immagini. E in questa fase le sue figurazioni acquistano aerea levità, vivono come sospese nello spazio, vibranti nel vuoto. Qualche volta è possibile intuire in queste forme leggere ed eleganti un rapporto con la realtà, e taluni titoli legittimano i riferimenti (*Icaro*, *Volo stratosferico*, *Ellisse*, ecc.), ma più spesso si tratta di forme pure, che si articolano con armonia entro lo spazio nel fluire delle linee curve e vi penetrano con i loro elementi sottili e taglienti di polito metallo.

NINO CASSANI

(Viggiù, Varese, 1930 - vive a Milano)

Studia alla Accademia milanese di Brera sotto la guida di Marino Marini e, in seguito, è nominato presso la stessa Accademia assistente alla cattedra di scultura tenuta da Luciano Minguzzi.

Sceglie fin dagli inizi la pietra come il materiale più idoneo a sollecitare il suo senso plastico per la difficoltà e la somma di lavoro che richiede perché diventi forma; e l'opera rivela questo suo impegno per trarre dal blocco compatto l'immagine. È ancora l'antico modo di fare scultura per « via di levare » liberando dal superfluo la forma nascosta.

In tale operazione non vi è parte della superficie che non abbia conosciuto il morso del ferro e non ne porti traccia: ed è tale tecnica che rende le libere forme dell'artista così ricche di vibrante vitalità, « come se in esse riecheggiassero i ritmi più misteriosi della natura » (Kaiserlian). Nonostante, infatti, non vi sia alcun rapporto tra queste immagini, del tutto inventate, e il reale, pure qualcosa le fa partecipi, quasi in parallela emulazione creativa, della vita della natura.

ALIK CAVALIERE

(Roma, 1926 - vive a Milano)

Compì regolari studi classici e artistici a Milano, dove si era trasferito con la famiglia nel 1937, ed espose per la prima volta nel 1945. Dopo la prima mostra personale del 1952, ne ha allestito numerose altre a Milano, a Torino, a Roma, a Venezia.

La sua scultura, che, in un primo tempo, mostrava una forte carica espressionistica e fantasiosa, è sfociata quasi naturalmente nel dominio del surreale, cui lo traeva la fervida immaginazione. Ne derivò una produzione in cui era messo in risalto il lato allucinato e bizzarro per l'uso dei materiali più vari e inconsueti (vetro, specchi, cemento, legno, metalli, porcellane, ecc.). Da composizioni estrose di tale natura, l'artista passò a rappresentazioni di figure, prese nella loro oggettiva

fisicità e immerse in ambienti surreali, per approdare, infine, a modi di tendenza « pop ».

Ma, nonostante il sempre più esplicito realismo, le sue opere, per la forza di una inventiva inesauribile, perdono la loro qualità di facile apprendimento e acquistano irreale aspetto di sogno allucinante.

SANDRO CHERCHI

(Genova, 1911 - vive a Torino)

Studiò a Genova, compiendo gli studi classici e seguendo al tempo stesso i corsi di scultura all'Accademia di Belle Arti. Vinta nel 1936 una borsa di studio si trasferì a Milano, dove entrò nella cerchia degli artisti che daranno vita al movimento di « Corrente » e partecipò alle due mostre del gruppo nel 1939 e 1940.

Dopo la guerra, ottenne la cattedra di scultura al Liceo Artistico di Torino e si trasferì in quella città.

La sua prima esperienza, maturata in ambiente milanese, risente dell'influenza di Medardo Rosso, il cui impressionismo lo avvia ad una resa plastica larga e spontanea che, a poco a poco, acquista accenti espressionistici, sempre più esasperati fino al grottesco, sia in senso drammatico che patetico. Il suo modellato sensibilissimo, sfrutta gli effetti della luce, la quale è elemento fondamentale della sua poetica; per essa la materia vibra per i forti contrasti e si arricchisce di valori chiaroscurali che ne esaltano il carattere espressionistico.

ETTORE COLLA

(Parma, 1896 - Roma, 1969)

Ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Parma e successivamente ha vissuto negli ateliers parigini di Despiau, Laurens e Brancusi intorno al 1923. Trasferitosi successivamente a Bruxelles e a Monaco di Baviera, fa ritorno in Francia a eseguirvi sculture per edifici pubblici. Spirito inquieto e avventuroso, Colla ha fatto, negli anni successivi, il minatore in Belgio, il fotografo ambulante a Parigi, l'aiutante di un domatore di elefanti a Vienna. Tornato a Roma intorno al 1930, riprende l'attività di scultore interrotta ancora una volta da nuovi viaggi e nuove esperienze in Svizzera, Germania e Gran Bretagna; fino a quando, nel 1940, gli viene commissionato un grande altorilievo per la facciata monumentale del Palazzo dell'Agricoltura dell'Esposizione Universale di Roma (EUR). Dopo una breve parentesi che lo trasforma in pittore, Ettore Colla rientra definitivamente nel mondo della plastica, orientandosi verso quelle forme che furono e restano tipiche della sua produzione, fino alla morte. Fonti di queste operazioni sono: la tematica dadaista, la « trouvaille », ma anche e soprattutto il rigore costruttivo sempre carico di contenuti drammatici ed espressionistici. Ricorrendo a operazioni di montaggio apparentemente semplici, le quali ricordano il dadaismo storico, egli

compone oggetti in ferro, parti di macchine, residuati e cascami di officine, trasfigurati in trofei e personaggi-macchina, la cui aspirazione metafisica è sottolineata dal sentimento dell'enigma, del silenzio, dell'ironia, riconducibile alla « Metafisica » di De Chirico e di Savinio. È da questo punto di vista che va considerata l'arte cosiddetta « astratta » di Colla, il quale non crea moduli « divertenti » o semplicemente allusivi, ma sempre si pone, nei confronti di tutto quanto attiene alla tecnocrazia, in un atteggiamento critico di ordine etico.

PIETRO CONSAGRA

(Mazara del Vallo, Trapani, 1920 - vive a Roma)

Iniziò i suoi studi artistici a Palermo, dove rimase fino al 1944; anno in cui, al seguito delle truppe alleate, risalì la penisola, facendo ritratti ai soldati, e si fermò a Roma. Entrò nella cerchia del pittore Guttuso, che lo introdusse nell'ambiente artistico romano. Del '46 è la sua prima mostra: l'anno seguente fonda, con altri amici pittori e scultori, il movimento « Forma » che pubblica un periodico dello stesso titolo. Nel 1960 vince il premio della scultura della Biennale Veneziana.

Nel 1964 la partecipazione alla mostra « Documenta » di Cassel sancisce la validità della sua opera e gli conferma in campo internazionale un posto di spicco tra gli scultori d'avanguardia.

La sua arte ha l'avvio con un linguaggio che adotta le scomposizioni cubiste e giunge a forme compiutamente astratte. Caratteristica essenziale della sua scultura è la riduzione dello spazio plastico alla bidimensionalità della superficie, per cui è stata adottata anche l'antica definizione di « rilievo a schiacciato », realizzato come in un negativo, quasi un disegno incavato nella materia.

VENANZO CROCETTI

(Giulianova, Teramo, 1913 - vive a Roma)

Dopo un'infanzia trascorsa in estrema povertà, rimasto orfano di entrambi i genitori, si trasferisce a Roma all'età di quindici anni, lavorando come apprendista in un laboratorio di restauri d'arte. Nel 1930 si iscrive ai corsi serali dell'Accademia d'Inghilterra e dell'Accademia di Francia. Due anni dopo vince il concorso nazionale di scultura dell'Accademia di San Luca; nel '33 ha il primo invito alla Biennale di Venezia. Da allora espone nelle Biennali veneziane e nelle Quadriennali romane, quindi a Bruxelles, Parigi, Berna, Zurigo, Tokyo, San Paolo del Brasile ecc. La XIX Biennale di Venezia (1938) gli assegna il gran premio per la scultura. Nel '46 succede ad Arturo Martini nella cattedra dell'Accademia di Belle Arti a Venezia, nel '50 vince il concorso per una porta bronzea nella basilica di San Pietro a Roma; nel '68-'69 realizza in argento le fontane dei servi per il Battistero di San Giovanni in Laterano (Roma). Nel '70 l'Accademia di San Luca, della quale è attualmente il Presidente, gli dedica una mostra antologica nella propria sede. Opere sue si trovano in molti Musei italiani e stranieri.

AGENORE FABBRI

(Barba, Pistoia, 1911 - vive a Milano)

Studia alla scuola d'arte di Pistoia, poi si trasferisce ad Albisola (Savona), centro famoso per le sue ceramiche, trovando lavoro in una fabbrica come operaio-modellista. Nel 1937 espone per la prima volta in una mostra nazionale a Napoli.

La sua abitudine alla ceramica gli fa scegliere questo mezzo anche per la scultura, la quale si avvale di un linguaggio fortemente espressionistico, in cui il colore ha in un primo tempo parte determinante. Da tale concezione d'arte nasce la serie dei suoi personaggi dolenti, ma non vinti, che portano i segni della loro passione.

È stata giustamente notata come componente della sua formazione figurativa la suggestione dell'arte drammatica di Giovanni Pisano, che certamente esercitò un profondo fascino sul suo spirito negli anni pistoiesi: « Il suo stile spezzato, aspro, fiammeggiante mostrò di aver preso l'avvio della scultura del Trecento toscano, marmorea e lignea. Certe sue statue policrome di donne dolenti, dal 1946 in poi, e certe composizioni sacre, crocifissioni e deposizioni, non sarebbero state in tal senso espressionistiche senza la lettura dei Pisani » (Bellonzi).

L'artista aderisce al mondo che lo circonda con sincera partecipazione e ne coglie i momenti della lotta perenne tra deboli martoriati e persecutori, rivivendoli in immagini tormentate, dalla resa plastica libera e immediata, aliena da compiacimenti formalistici.

« Bisogna stare con gli uomini e con le cose, in una relazione di sangue, di amore e di passione » egli ha scritto, fissando una volta per tutte la poetica, cui si manterrà fedele, anche quando, abbandonata la terracotta policroma e sostituiti all'uomo altri temi, trasferisce nel metallo i suoi fantasmi, evocati dalla tragica realtà della vita cui egli guarda con dolorosa angoscia ma con la speranza del riscatto.

PERICLE FAZZINI

(Grottammare, Ascoli Piceno, 1913 - vive a Roma)

Lavora col padre, buon artigiano del legno; si reca, poi, nel 1929 a Roma, dove segue i corsi liberi di disegno e continua ad esercitarsi nella scultura. Nel 1932 ottiene una borsa di studio, che gli permette di attendere con più tranquillità alla sua arte. Sono di questo periodo, tra il 1931 e il 1936, alcuni ritratti, come quello del regista teatrale *Orazio Costa* (1931) e del poeta *Giuseppe Ungaretti* (1936) che lo rivelano al pubblico e alla critica: « Credo sia stato nel '32 — scrive Ungaretti — che un'opera dello scultore Fazzini mi parve di una arte memorabile ». Appartiene agli anni 1933-35 il bassorilievo in legno la *Danza*, opera che rivela una raggiunta maturità da parte dell'artista poco più che ventenne, nella nuova direzione indicata alla scultura di Arturo Martini. Nel 1934 una sua esposizione a Parigi ha un vivo successo.

La sua opera mostra come lo scultore, pur rimanendo vicino alla realtà, possa emanciparla e ridurla a lirica espressione di forme, libere nello spazio e quasi prive del peso della materia: egli, infatti, riesce a superare il dato di natura, trasferendolo con fantasioso estro in una nuova dimensione, nella quale vive unicamente come forma di una autonoma invenzione poetica.

D'altra parte, la ricreazione del vero in una nuova realtà è alla base del suo credo d'artista: « In me c'è l'idea fissa di inventare e costruire forme e m'illudo che queste abbiano un poco di vita » e quando egli « inventa » è scultore tra i maggiori del nostro tempo.

NOVELLO FINOTTI

(Verona, 1939 - vive a Verona)

Diplomato nel 1960 nell'Accademia di Belle Arti « Cignaroli » di Verona, già a venti anni insegna scultura nel Liceo artistico della sua città. Nel 1966, dopo aver tenuto varie mostre personali, appare per la prima volta alla Biennale di Venezia con un gruppo di grandi bronzi, ricchi di fantasia, classificabili nell'ambito della « neofigurazione ». Segue un periodo di composizioni lignee o polimateriche dove materiali diversi si uniscono per comporre forme dense di ironia, premessa alla fase successiva, decisamente surreale, testimoniata dalle grandi sculture esposte nella Decima Quadriennale d'Arte di Roma, nel 1973. È presente, da qualche anno, in tutte le esposizioni maggiori in Italia e all'estero.

LUCIO FONTANA

(Rosario Santa Fe', Argentina, 1899 - Milano, 1968)

Nato in Argentina da genitori italiani, è condotto bambino a Milano. Frequenta i corsi di scultura all'Accademia di Brera, allievo di Adolfo Wildt. Nel 1930 tiene la sua prima mostra di sculture astratte alla Galleria del « Milione ». Nel 1934, a Parigi, aderisce al gruppo « Abstraction-Création », e lavora ceramiche per la fabbrica di Sèvres. Nel 1946 pubblica a Buenos Ayres il « Manifesto bianco » ch'è una anticipazione degli altri due sull'« arte spaziale », apparsi a Milano nel 1947 e nel 1948.

Organizza nella milanese Galleria del Naviglio, nel 1949, la mostra di un « Ambiente spaziale con forme spaziali e illuminazione a luce nera », che vuol essere la sintesi delle sue idee sull'arte nuova: non più sculture o quadri o oggetti posti in mostra, ma tutto un ambiente, entro cui è accolto il visitatore, deve suscitare l'emozione, sollecitata da forme, colori, luci in movimento. « La crisi del linguaggio di visione lo ha fatto sempre tendere, fin dalle prime opere non figurative dopo il '30, alla mobilità emotiva degli spazi, all'urgenza di una espressività affidata non a uno spazio volumetrico chiuso, ma di linee e superfici, con interni richiami di vuoti, senza il peso, quasi, della materia » (Ballo).

Da ciò, la rinuncia alla tridimensionalità per le due dimensioni dei suoi « quadri » — così egli li chiama — i quali vogliono suggerire, nella opacità dei fondi, improvvisamente squarciati o bucati, una spazialità senza dimensioni e senza tempo.

« È chiaro — egli ha scritto — che io non voglia fare della pittura e scultura moderna... e questi innocenti buchi, forando la tela, grafiscono il primo segno

spaziale, di un'arte per l'Era Spaziale », dove « spaziale » non è inteso come spazio intorno a qualcosa, misurabile nelle tre dimensioni euclidee, ma nuova dimensione, quale la scienza contemporanea offre alla fantasia umana.

NINO FRANCHINA

(Palmanova di Udine, 1912 - vive a Roma)

Trascorse l'infanzia e la giovinezza a Palermo, donde erano originari i suoi, poi si trasferì a Milano (1936-37), e infine si stabilì a Roma. Nel dopoguerra ha vissuto a Parigi (1947-50) a contatto con gli ambienti dell'avanguardia internazionale. Aveva iniziato la sua attività plastica con opere di sapore arcaico, in cui insieme con un connaturato sentimento di predilezione per le forme primitive c'era anche l'eco dei modi di Arturo Martini che, negli anni in cui l'artista cominciava ad operare, fu maestro incontrastato per le nuove generazioni di scultori in tutta Italia.

Con la fine della guerra, la presa di coscienza d'una libertà mai prima pensabile per la scultura e il diretto contatto, specie nel periodo parigino, con le opere rivoluzionarie della plastica moderna gli aprirono la via verso un linguaggio del tutto nuovo che si avvaleva di tecniche e materiali, tradizionalmente impiegati per altri scopi.

Altre suggestioni gli venivano dalla conoscenza delle libere creazioni della scultura astratta inglese (Chadwick, Paolozzi, Turnbull), alla quale si accostava con interesse per l'uso inedito che essa faceva dei metalli.

Nel 1956 vinceva il concorso per il Monumento a Giovanni Paisiello con una pura forma astratta, « una figura musicale senza materia, luce nello spazio verso il cielo » (L. Venturi).

Le sue forme ricavate con magistrale perizia dall'acciaio, dall'alluminio, dal bronzo, benché elaborate con raffinata tecnica sembrano come nate da spontanea germinazione, paragonabili ai semplici elementi della natura: a foglie, a vibranti lingue di fiamma, ad esili steli, aggruppati in una costruzione armoniosamente unitaria.

VINCENZO GAETANIELLO

(Pomigliano d'Arco, Napoli, 1935 - vive a Roma)

Maestro ideale di Gaetaniello è Pericle Fazzini, pur avendo studiato nell'Istituto d'Arte di Napoli da dove ha portato — come ha rilevato Renato Guttuso — le sue « origini campane », con « quel senso geologico della forma che diede vita alla impressionante immagine della Mater Matuta ». Le più recenti aperture espressive del suo linguaggio gli consentono peraltro di vedere le cose in modo diretto ed essenziale, riducendo al minimo le mediazioni culturali. Lo scultore pensa a una strutturazione per forme organiche, le quali hanno spesso aspetto scheletrico non necessariamente legato al ricordo di morte. Ha fatto parte del gruppo romano « Pro e contro » mantenendo tuttavia una sua autonomia e un'originale posizione rispetto ai problemi del realismo moderno.

OSCAR GALLO

(Venezia, 1909 - vive a Firenze)

Compì i suoi studi artistici a Firenze, ove si formò a contatto con quell'ambiente che annoverava artisti di varia tendenza, e se da una parte si avviò alla sua arte sotto la guida di scultori accademici come il Trentacoste e il Graziosi, d'altro canto l'amicizia di pittori, come Soffici, Rosai, Mino Maccari, gli schiusero orizzonti più liberi.

Il verismo di certa scultura del tempo, quale era quella di Evaristo Boncinelli, sta alla base delle prime prove, nelle quali la sua sensibilità immette una componente di malinconico intimismo che ne mitiga l'exasperata crudezza. Così certi modi espressionistici, che possono rivelarsi qualche volta nell'opera, sono contenuti entro limiti rigorosissimi e appaiono soltanto come accentuazione dell'appassionato e partecipe sentimento con cui lo scultore conduce il suo discorso plastico.

LUIGI GHENO

(Nove di Vicenza, 1930 - vive a Roma)

Allievo dell'Istituto Statale d'Arte di Venezia e dell'Accademia Belle Arti di Roma, espone nel 1954 alla Triennale di Milano e nel 1956 alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, interessandosi a ricerche plastiche connesse con l'architettura e vincendo il primo premio alla Mostra Nazionale dell'Arredamento a Monza, nello stesso 1956. È autore di sculture monumentali realizzate a Roma e altrove, mentre partecipa a importanti esposizioni collettive italiane e straniere e tiene numerose mostre personali a Milano, Padova, Roma.

Umbro Apollonio, nella monografia edita a Roma nel 1967, pone giustamente in rilievo come la scultura di Gheno eviti la semplice esercitazione formale per dedicarsi piuttosto « alla promozione dell'oggetto plastico a fattore integrante dell'ambiente visibile ». Gheno — continua l'Apollonio — « non obbedisce a norme o postulati di un purismo costruttivista, nemmeno nelle sue interpretazioni più recenti... ma di fronte alle risultanze della razionalità che regge le strutture visive oppone ancora figure fantasiose, quasi arcani personaggi che contrastino la realtà percettiva »: « personaggi » inquietanti, che documentano in maniera evidente e apprezzabile la condizione attuale della creatività. Gheno ha vinto a Colonia nel 1969, il « Rhein-Tiber Preis ».

QUINTO GHERMANDI

(Crevalcore, Bologna, 1916 - vive a Bologna)

Frequentò l'Accademia di Belle Arti di Bologna e, in un primo tempo, si dedicò alla ceramica, ottenendo consensi che gli aprirono le porte delle più importanti rassegne nazionali. Soltanto nel 1955 diede vita alle sue prime sculture in ferro e

in bronzo, che rivelarono le singolari qualità plastiche dell'artista, teso all'interpretazione più fantastica della realtà. In questa ricerca, infatti, il dato naturale, da cui lo scultore parte, assume consistenza d'una realtà nuova e complessa, nella quale il tema ispiratore è come travolto dall'empito di motivi che ne scaturiscono: perciò, semplici foglie diventano, come rilevava G. Marchiori nella presentazione dell'artista alla Biennale Veneziana del 1960, « forme, sculture che scattano, che si proiettano in alto e in avanti col medesimo ritmo dei nudi e delle vittorie alate ».

Alcune volte queste forme non hanno volume, ma si presentano come scabre superfici animate dalle frastagliature dei bordi, altre volte, invece, si modellano nello spazio con la molteplicità dei loro profili taglienti e si arricchiscono di valori cromatici per i forti accenti chiaroscurali.

EMILIO GRECO

(Catania, 1913 - vive a Roma)

Un barbiere, dilettante di pittura, l'avvia a mischiare i colori, poi, fa le sue prime prove nella bottega di un marmoraro, che eseguiva monumenti funerari, e impara a sbizzare il marmo e a modellare la creta. Durante il servizio militare, frequenta l'Accademia di Belle Arti di Palermo. Comincia a esporre fin dal 1933.

La critica ha indicato, come suggerimenti della sua prima attività, la ritrattistica etrusca e romana — l'*Omino* (1939) della Galleria Nazionale di Roma appartiene a questo momento — e, poi, nell'evolversi della sua personalità, i modi dei grandi manieristi del Cinquecento, cui possono accostarsi i nudi femminili delle sue *Bagnanti*.

Per lo scultore, però, tali ascendenze, semmai costituiscono indicazioni di gusto più che suggerimenti all'operare. Dopo quelle più antiche esperienze di volumi serrati, Greco realizza forme di estrema purezza, che si librano leggere nello spazio e si ritmano in moti eleganti, sempre, però, entro i limiti di un rigore stilistico, che non fa concessioni a compiacimenti decorativi.

È stato giustamente osservato che l'artista possiede un profondo « sentimento della dignità della persona umana e dell'adorno aspetto del mondo » (Bellonzi), il che lo fa attento a cogliere della natura quanto possa entrare nel suo mondo figurativo, il quale se si presenta prima di tutto come rigore formale e misura, è, al tempo stesso, regno felice di armonia e di bellezza, come notava Henry Moore: « Greco ha il sentimento della bellezza e possiede il dono innato della forma e del volume: una combinazione veramente rara ».

MARCELLO GUASTI

(Firenze, 1924 - vive a Firenze)

Ha studiato a Firenze, dove oggi insegna all'Istituto Statale d'Arte. Ha iniziato con opere figurative, lavorate particolarmente nel legno, nelle quali le masse compatte e polite della materia si compongono in ritmi equilibrati e monumentali (*Renaiolo che si asciuga*, 1954-55).

Nel 1959, abbandonata la figuratività, modella forme libere da ogni rapporto col reale; dapprima con un fare che lo ricollega all'arte informale (*Scultura n. 4 - 59*, 1959); poi, con un rigore e una disciplina stilistica, che mettono in risalto la sua predilezione per una materia finemente elaborata e per composizioni volumetriche, tendenti alla purezza geometrica: « un'esperienza di ricerca programmata intorno ad alcuni temi d'attualità visuale, quali quelli di forme libere, emergenti dal lessico d'immagini della macchina, della tecnologia, della geometria e del numero, svincolate tuttavia da ogni funzione che non sia quella estetica » (Mellini).

RAFFAELE IANDOLO

(Avellino, 1932 - vive a Napoli)

Ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Napoli, dove è stato chiamato come assistente alla cattedra di anatomia nello stesso anno (1957) in cui aveva conseguito il diploma di scultura.

Cominciò presto ad esporre in rassegne regionali, finché una sua scultura, *Gladiatore*, esposta a Roma in una mostra di giovani nel 1963, richiamò su di lui l'attenzione della critica « per la sintesi felice di una memoria sincera dell'antico e di una sensibilità, tutta del tempo nostro, mobile, allarmata » (Bellonzi).

L'artista si avvale d'un fare largo che lascia le superfici scabre e come corrose dall'azione del tempo, e appena accenna alla realtà anatomica dei corpi: ne risultano immagini di una essenzialità primitiva, barbarica, che il sensibilissimo modellato arricchisce, però, di preziosità cromatiche per il mobile vibrare della materia alla rivelazione della luce.

EDGARDO MANNUCCI

(Bariano, 1904 - vive a Roma)

Trasferitosi a Roma nel 1927, visse le sue prime esperienze nella scia degli esempi di Arturo Martini, lo scultore che affascinava le nuove generazioni, e a contatto con gli artisti che erano orientati in quegli anni verso un rinnovamento dell'arte in chiave espressionistica.

Le sculture di quel primo periodo, perciò, rivelano le due componenti: da una parte una semplificazione arcaicizzante delle forme, dall'altra una concitazione drammatica, che rifugge, però, dalle deformazioni espressionistiche.

Dopo la guerra, la consuetudine con il pittore Cagli e l'apertura di orizzonti più vasti lo liberarono dai vincoli d'una tradizione plastica, ancorata a certi presupposti d'ordine contenutistico e tecnico, e già nel 1947 il suo nuovo linguaggio dà vita a forme compiutamente astratte, nelle quali confluiscono in maniera originale un innato senso del ritmo e delle eleganze formali e una sconcertante libertà nella scelta dei materiali e nelle combinazioni tecniche.

GIACOMO MANZU'

(Bergamo, 1908 - vive a Roma)

Lavora fin da ragazzo in una bottega d'intagliatore, apprendendo la tecnica del legno. A tredici anni, s'iscrive ai corsi di arte decorativa ed è assunto da uno stuccatore, con il quale gira per il territorio bergamasco, decorando pareti e soffitti. Nel 1929, durante il servizio militare a Verona, ottiene di frequentare i corsi di quella Accademia di Belle Arti. Appena congedato, si reca a Parigi, dove conosce l'arte degli Impressionisti. Stabilitosi a Milano, stringe amicizia con i pittori Sassu e Birolli e con l'architetto Persico, con i quali espone e discute programmi d'arte. Nel 1933, bisognoso di isolamento, ritorna a Bergamo.

La conoscenza, fatta in questo periodo, della scultura di Medardo Rosso è una rivelazione, che pone l'artista in crisi e lo allontana dal lavoro, per tutto l'anno. Il *Ritratto della moglie* del 1934, con cui ricomincia a modellare, è opera fondamentale per il nuovo corso della sua arte, lontana dagli arcaismi in voga e dall'oratoria eroica del tempo. Le sue opere si pongono tra le figurazioni più delicate della scultura contemporanea, sottratte, come appaiono, al peso della materia, nonostante l'impianto plastico di solidi volumi, che si concludono, però, in superfici vibranti, sensibilissime agli effetti della luce. Con tali mezzi espressivi egli, dopo il 1941, affronta il terribile tema della guerra, nella celebre serie di bassorilievi con *Deposizioni e Crocifissioni*, in cui è angosciosamente vivo un sentimento di pena per tanto dolore e morte e traspare una sincera emozione religiosa.

L'iconografia di queste figurazioni, anche quando isola i personaggi della sacra rappresentazione fuori dalle formelle a schiacciato, com'è nella *Grande Pietà* del 1943, è inconsueta e spregiudicata — « una specie di preghiera, mai detta da nessuno nella chiesa di Dio » (Marchiori) — ma rivela una partecipazione intensa, una professione di religiosità, quale pochi artisti del nostro tempo hanno saputo esprimere. La porta della Basilica Vaticana, cui ha dedicato molti anni della sua attività, può considerarsi la « summa » di tale fase del suo lavoro: vi lavorò dal 1950 al 1964, anno in cui fu collocata in San Pietro col titolo di *Porta della morte*. Si accordano a questa altre due porte di chiesa: quella per la Cattedrale di Salisburgo (1955-58) e l'altra, la *Porta della Guerra e della Pace* di questi ultimi anni per la chiesa di S. Laurens in Rotterdam.

Accanto alla scultura, Manzù ha sempre svolto un'intensa attività di disegnatore, che coincide con i suoi interessi plastici, ma spesso è anche autonoma ricerca, ricca di elementi cromatici.

GIANCARLO MARCHESE

(Parma, 1931 - vive a Milano)

Diplomato nell'Accademia milanese di Brera, ai corsi di Marino Marini e di Luciano Minguzzi, è oggi assistente nella stessa Accademia alla cattedra di plastica ornamentale. Invitato con un gruppo di opere alla XXXII Biennale di Venezia (1964), ha eseguito numerosi lavori anche a carattere monumentale per importanti edifici pubblici. Sue opere si trovano in collezioni private e pubbliche in Italia e all'estero. Materia preferita da Marchese è il metallo in cui, al vincolo gravitazio-

GIACOMO MANZU'

(Bergamo, 1908 - vive a Roma)

Lavora fin da ragazzo in una bottega d'intagliatore, apprendendo la tecnica del legno. A tredici anni, s'iscrive ai corsi di arte decorativa ed è assunto da uno stuccatore, con il quale gira per il territorio bergamasco, decorando pareti e soffitti. Nel 1929, durante il servizio militare a Verona, ottiene di frequentare i corsi di quella Accademia di Belle Arti. Appena congedato, si reca a Parigi, dove conosce l'arte degli Impressionisti. Stabilitosi a Milano, stringe amicizia con i pittori Sassu e Birolli e con l'architetto Persico, con i quali espone e discute programmi d'arte. Nel 1933, bisognoso di isolamento, ritorna a Bergamo.

La conoscenza, fatta in questo periodo, della scultura di Medardo Rosso è una rivelazione, che pone l'artista in crisi e lo allontana dal lavoro, per tutto l'anno. Il *Ritratto della moglie* del 1934, con cui ricomincia a modellare, è opera fondamentale per il nuovo corso della sua arte, lontana dagli arcaismi in voga e dall'oratoria eroica del tempo. Le sue opere si pongono tra le figurazioni più delicate della scultura contemporanea, sottratte, come appaiono, al peso della materia, nonostante l'impianto plastico di solidi volumi, che si concludono, però, in superfici vibranti, sensibilissime agli effetti della luce. Con tali mezzi espressivi egli, dopo il 1941, affronta il terribile tema della guerra, nella celebre serie di bassorilievi con *Deposizioni e Crocifissioni*, in cui è angosciosamente vivo un sentimento di pena per tanto dolore e morte e traspare una sincera emozione religiosa.

L'iconografia di queste figurazioni, anche quando isola i personaggi della sacra rappresentazione fuori dalle formelle a schiacciato, com'è nella *Grande Pietà* del 1943, è inconsueta e spregiudicata — « una specie di preghiera, mai detta da nessuno nella chiesa di Dio » (Marchiori) — ma rivela una partecipazione intensa, una professione di religiosità, quale pochi artisti del nostro tempo hanno saputo esprimere. La porta della Basilica Vaticana, cui ha dedicato molti anni della sua attività, può considerarsi la « summa » di tale fase del suo lavoro: vi lavorò dal 1950 al 1964, anno in cui fu collocata in San Pietro col titolo di *Porta della morte*. Si accordano a questa altre due porte di chiesa: quella per la Cattedrale di Salisburgo (1955-58) e l'altra, la *Porta della Guerra e della Pace* di questi ultimi anni per la chiesa di S. Laurens in Rotterdam.

Accanto alla scultura, Manzù ha sempre svolto un'intensa attività di disegnatore, che coincide con i suoi interessi plastici, ma spesso è anche autonoma ricerca, ricca di elementi cromatici.

GIANCARLO MARCHESE

(Parma, 1931 - vive a Milano)

Diplomato nell'Accademia milanese di Brera, ai corsi di Marino Marini e di Luciano Minguzzi, è oggi assistente nella stessa Accademia alla cattedra di plastica ornamentale. Invitato con un gruppo di opere alla XXXII Biennale di Venezia (1964), ha eseguito numerosi lavori anche a carattere monumentale per importanti edifici pubblici. Sue opere si trovano in collezioni private e pubbliche in Italia e all'estero. Materia preferita da Marchese è il metallo in cui, al vincolo gravitazio-

nale dei propri volumi — problema tipico della scultura —, contrappone uno scatto ascensionale o un irradiarsi di piani tendente a superare il limite del linguaggio plastico. Marco Valsecchi ha giustamente osservato come « l'urto sia sempre presente fra un principio di razionalità, rappresentato da una figura geometrica di acciaio e nitidamente squadrato, e lo slancio esistenziale espresso da un sviluppo contorto in bronzo o in ferro (talvolta persino colorato), che spacca in due la forma geometrica ». Se ne genera una violenta contrapposizione che si può riguardare come un'allegoria dei conflitti eterni della vita.

MARINO MARINI

(Pistoia, 1901 - vive a Milano)

Frequenta l'Accademia di Belle Arti di Firenze e studia l'antica scultura toscana e Donatello in particolare. A diciotto anni fa il suo primo viaggio a Parigi, desideroso di accostarsi alla cultura artistica moderna, e a Londra. I suoi interessi sono rivolti in questa prima permanenza in Francia alle sculture di Rodin e dello spagnolo Gonzales. Al primo viaggio ne seguono altri, che lo mettono a contatto con le esperienze più nuove dell'arte europea e, nei musei, con opere fondamentali per la formazione del suo gusto.

La rivelazione della sua arte risale all'epoca della Quadriennale del 1935, in cui appaiono le prime sculture, stilisticamente raggiunte, nel clima d'un arcaismo, ispirato al mondo dell'arte egizia, ammirata nei musei francesi e tedeschi. Negli anni precedenti, le sue prove recavano l'impronta di una irrequieta ricerca, approdante, alla fine, in una tradizione remota, che ignorava sia gli stimoli delle esperienze quattrocentesche, cui si era ancorata molta pittura italiana del tempo, sia l'atteggiamento ribelle ed eclettico, proprio ad Arturo Martini, che fu modello alle nuove generazioni di scultori.

Una serie di ritratti, tra i quali quelli esposti alla Biennale Veneziana del 1938, seppur richiama alla memoria la componente culturale dell'arte egizia o di certa ritrattistica romana, traduce una novità di gusto, che supera sia l'apporto della lontana tradizione sia il dato naturalistico, ed esprime la vita autonoma di forme, costruite con straordinaria solidità, nell'armonico ritmo di linee fluide, di piani appena accennati.

L'aspirazione alla statuaria, propria a ogni natura di vero scultore, volge l'artista alla monumentalità che in un primo tempo si coglie nei suoi nudi femminili, imponenti e massicci, e poi nei suoi cavalieri, scarni ed essenziali.

L'intervento nella sua scultura di elementi cromatici — macchie di colore, patine — o d'un trattamento, che ne movimenta le superfici — graffiature, incisioni, granulosità — intende adeguare l'immagine a esigenze d'ordine espressivo, come nel grande *Cavallo e cavaliere* del 1953-54, che sembra uscire sanguinante da un incubo di violenza e di morte, o immergerla, come un oggetto di scavo, nel clima di quelle remote civiltà, donde la fantasia l'ha tratta.

Come avvenne ad Arturo Martini, che dedicò gran parte della sua ultima attività alla pittura, anche per Marino il linguaggio cromatico costituisce un grande richiamo, così che non di rado si serve del colore, tante volte presente nella sua scultura, autonomamente, per dar forma a immagini di altrettanto valida espressione.

ARTURO MARTINI

(Treviso, 1889 - Milano, 1947)

Nato da famiglia poverissima, a stento riesce a frequentare le scuole elementari ed è immediatamente costretto a lavorare. Scegliendo nel campo delle sue tendenze, è assunto in un primo tempo nella bottega di un orafo, poi si alloggia con un ceramista e, infine, nel 1906, è accolto nello studio dello scultore Carlini.

Trasferitosi a Venezia, s'iscrive ai corsi liberi di nudo dell'Accademia di Belle Arti e frequenta lo studio dello scultore Urbano Nono. Legatosi d'amicizia col pittore Gino Rossi, si reca con lui a Parigi nel 1907, poi va in Germania e, a Monaco, studia con lo scultore Hildebrandt. Espone, tra il 1908 e il 1913 a Ca' Pesaro, dove tiene, nel 1911, la sua prima mostra personale con lo pseudonimo Del Val Martin. Nel 1911 è ancora con il Rossi a Parigi per un più lungo soggiorno ed espone al « Salon d'Automne » del 1912. Ribelle per natura, partecipa alla polemica contro l'organizzazione della Biennale ed espone, nel 1914, al Lido di Venezia, insieme con i rifiutati della grande rassegna.

Fino al 1913, la sua scultura, orientata verso eleganze simboliste francesi, cerca più la linea che i volumi, così che spesso egli incide le superfici con profondi segni: in quell'anno, si accosta alle composizioni futuriste, come testimonia il vigoroso *Ritratto di Soppelsa*.

Dopo la prima guerra mondiale aderisce al movimento dei « Valori plastici » ed espone col gruppo, nel 1922, alla Mostra della Primavera Fiorentina.

Vince il concorso per il monumento ai Caduti di Vado Ligure, ma la notorietà gli viene con l'attribuzione del premio per la scultura alla Quadriennale Romana del 1931.

Da quest'anno inizia quella intensa attività che, pur nel vario configurarsi di atteggiamenti di gusto, creerà nell'ambiente artistico italiano una tendenza la quale può intitolarsi al suo nome: il « martinismo » che « rese popolare il gusto dell'arcaico e del primitivo nella serie infinita di terrecotte, volti e figure della medesima matrice culturale... A un certo momento Martini poteva davvero vantarsi di essere a capo della scultura italiana » (Marchiori). Ma quanto in altri diveniva manierismo, per lo scultore irrequieto fu continua ricerca, mai soddisfatta dei raggiungimenti. La sua fantasia si volge ai modi più contrastanti, per improvvisi moti di simpatia: dal primitivismo alle eleganze della linea e verticalità gotica, dalle purezze quattrocentesche al romantico modellato dalle superfici mosse e vibranti per giochi di luce. A questo ultimo modo si ricollegano alcune delle sue opere più felici e vive per forza espressiva (*La Pisana*, *Donna al sole*, *La sposa felice*, *La convalescente*), eseguite tra il '28 e il '32, quando aveva ormai scartato il linguaggio arcaizzante dei suoi modelli primitivi.

Dopo questi anni, ottiene alcuni importanti commissioni che lo pongono dinanzi a imprese monumentali di grande impegno, come la *Giustizia* per il Palazzo di Giustizia di Milano, il *Tito Livio* per Padova, gli *Sforza* per l'ospedale milanese. Risolve questi problemi con l'immediatezza della sua natura entusiasta e la consueta forza inventiva, che l'impegnano ancora a tentare nuove esperienze, come mostra la statua *Donna che nuota sott'acqua*, un marmo in cui concorrono a un tempo gli elementi più vari della sua formazione culturale, e che segna l'inizio di una svolta verso nuove mete.

L'enorme lavoro, cui si è sottoposto, determina, forse, la stanchezza della quale è segno il temporaneo abbandono della sua arte e lo scritto *Scultura lingua morta*; ma ancora gli ultimi anni della sua vita conoscono opere degne dei suoi migliori momenti.

MARCELLO MASCHERINI

(Udine, 1906 - vive a Trieste)

Studia all'Istituto Industriale di Trieste e già nel 1925 comincia a esporre, partecipando a una mostra collettiva del circolo artistico di quella città.

I suoi inizi sono nell'ambito di un naturalismo che, coll'evolversi del linguaggio, si attutisce per le istanze d'ordine formale, ma pur rimane vivo nello spirito dell'artista, come gioiosa adesione alla vita, entusiasmo quasi sessuale delle forme della realtà. La natura, infatti, è comunque al centro del suo interesse: essa può elargire a chi le si accosta dovizia inesauribile di doni, purché se ne sappia penetrare l'intima essenza, ch'è per uno scultore prima di tutto il suo apparire come forma, e si riesca a trasferirla in una dimensione nella quale essa viva libera da rapporti vincolanti con la realtà corporea del dato fisico, come immagine emancipata d'una realtà nuova e autonoma.

Il fare artistico, perciò, non può per Mascherini prescindere da questo contatto evocativo, da questo « ispirarsi al vivo » com'egli lo definisce: una verità che bisogna « velare di quel mito che è la comprensione ideologica » sì che l'opera compiuta comprenda « quanto di misterioso racchiude ogni cosa creata dalla natura ».

Se, però, da un lato è tale abbandono alla gioia delle forme naturali, dall'altra urge il bisogno d'una maturazione stilistica che, mentre non trascura le suggestioni culturali di una tradizione non dimenticata, non ha timore delle espressioni più spregiudicate.

Ne risulta una scultura tutta del nostro tempo, in cui le componenti remote e nuovissime sono divenute essenza unica di una parlata originale, che vuole e sa esprimere forme di straordinaria chiarezza.

UMBERTO MASTROIANNI

(Fontana Liri, 1910 - vive a Torino)

Frequenta l'Accademia di Belle Arti di Brera, a Milano; dopo numerosi viaggi all'estero, dove soggiorna vari anni, si stabilisce definitivamente a Torino. Partecipa ben presto alle più importanti manifestazioni d'arte (Biennale veneziana del 1932, Quadriennali romane) e tiene diverse mostre personali.

Nel 1951, una sua esposizione alla Galérie de France, a Parigi, ha un'ottima accoglienza da parte della critica e gli procura vasta notorietà: « Fui subito colpito — scriveva Jean Cassou — dall'energia delle sue opere, e pensai a Boccioni. Non che ci fosse un rapporto formale tra le opere di questi due artisti e niente di ciò che si dice un'influenza; ma, più profondamente, un'analogia di ordine spirituale ».

Il giudizio del critico francese, in cui il ricordo di Boccioni è legittimo, tocca uno degli elementi fondamentali della scultura di Mastroianni: l'energia ch'è sempre presente nelle sue opere e si esprime in sé come traduzione di una volontà costruttiva d'immagini, unicamente e compiutamente affidate al vigore di volumi, intersecantisi nel gioco di vuoti e di pieni. Le forme sembra aggrediscano lo spazio con la dinamica del loro comporsi in un drammatico alternarsi di luci e di ombre, che vuole essere l'equivalente dell'intimo travaglio dell'artista, dei « mille

attimi e mille pensieri » che vibrano nel suo animo e che possono soltanto esternarsi, al di fuori di una rappresentazione naturalistica, attraverso il puro linguaggio di una scultura « in movimento — com'egli la definisce — rapida, asciutta, e nello stesso tempo sensibile alle minime variazioni del sentimento ».

GIUSEPPE MAZZULLO

(Graniti, Messina, 1913 - vive a Roma)

Lasciata la nativa Sicilia, frequenta nel 1930-31 l'Accademia di Belle Arti di Perugia, poi, dopo una permanenza nell'isola, si trasferisce definitivamente a Roma, dove prende parte alla vita artistica, esponendo alle Quadriennali e ricevendo commissioni per opere pubbliche. Dopo la guerra espone alla Galleria « La Margherita » alcune opere, eseguite nel 1944-45, in cui è evidente una forte carica espressionistica.

Negli anni successivi si volge a soluzioni d'ordine cubista, di cui si serve quasi per un più rigoroso controllo dei valori formali della sua scultura, la quale, però, non tende mai ad abbandonarsi alla libera costruzione di volumi, restando fedele al dato di natura. L'Artista, infatti, se ha saggiato, nel tempo, le varie esperienze della scultura contemporanea, ha cercato di attuare un suo stile, in cui quelle esperienze concorrono come mezzi tecnici del linguaggio e non si sostituiscono a questo, trascinando lo scultore alle estreme conseguenze ed avventure che sono fuori della sua natura equilibrata.

La misura è stata sempre alla base del suo fare, sia quando i modi espressionistici lo avrebbero potuto indurre alle deformazioni più violente, sia quando la ricerca di ritmi volumetrici e di squadrature geometriche potevano costituire la base per strutture compiutamente astratte. C'è nel suo mondo figurativo un'esigenza d'ordine, quasi di impronta classica, che rifugge dagli eccessi e pone le sue immagini, pur sollecitate dalla profonda simpatia umana che gli è propria, in un clima pacato e sereno, in cui tace ogni passionalità.

FAUSTO MELOTTI

(Rovereto, 1901 - vive a Milano)

Laureato ingegnere elettrotecnico al Politecnico di Milano nel 1924, ottiene quattro anni dopo, il diploma della Scuola Superiore di scultura dell'Accademia di Brera dove ha studiato con Adolfo Wildt. Nel 1934-35 fa parte del movimento astrattista e firma il Manifesto per l'Arte Astratta, partecipando alle mostre di Losanna e Ginevra. È uno dei fondatori della rivista « Quadrante ». Partecipa a varie Biennali di Venezia, Quadriennali di Roma. Alla Triennale di Milano gli vengono assegnate la medaglia d'oro e il gran premio. Dedicò gran parte della sua attività alla ceramica e nel 1958 riceve dal Comune di Milano la « Grande medaglia d'oro per un artefice italiano ».

Nel 1945 Scheiwiller pubblica nella collezione del Pesce d'oro una raccolta di poesie: Il triste Minotauro.

Nel 1967 espone le sue più recenti opere di scultura in metallo alla Galleria Toninelli di Milano; Vanni Scheiwiller gli dedica un volumetto nella collana « Arte Moderna Italiana » (n. 53): *Sculture astratte di Fausto Melotti, 1934-1935 e 1962* con quattro scritti dell'artista.

Nel 1971 il Museum am Ostwall di Dortmund e nel 1972 la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino gli dedicano rispettivamente due grandi mostre personali antologiche.

Partecipa alla XXXVI Biennale di Venezia, 1972 (sala personale) e alla Quadriennale d'Arte di Roma del 1973 nelle mostre: « Situazione dell'arte non figurativa » e « Linea della ricerca non figurativa in Italia dal 1930 al 1965 ».

Opere sue nella Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, nel Museum of Modern Art di New York, nel Museum am Ostwall di Dortmund e in numerose raccolte pubbliche e private.

FRANCESCO MESSINA

(Linguaglossa, Catania, 1900 - vive a Milano)

Trasferitosi dalla Sicilia a Genova, vi compì gli studi artistici e iniziò la pratica di scultore, partecipando, fin dal 1920, alle grandi mostre nazionali. Si trasferì a Milano nel 1932 e, nel 1934, successe ad Adolfo Wildt nella cattedra di scultura all'Accademia di Brera.

I suoi inizi sono nel gusto simbolistico, abbandonato, in seguito per una scultura d'impronta naturalistica, impreziosita da una forte idealizzazione delle forme.

La notorietà gli venne da una serie di ritratti, nei quali particolarmente aveva la possibilità di estrinsecare la sua poetica di fedeltà al soggetto che gli era connaturata (« A me preme essere artista sincero »).

Questa adesione alla realtà, tuttavia, è dentro i limiti d'uno spiccato gusto per l'armonia delle forme, che si traduce in un sereno equilibrio tra il vero e la sua resa in termini plastici.

Derivano da tale atteggiamento alcune sculture di sapore ellenistico, serenamente ritmate nell'eleganza delle pose e come smaterializzate nella politezza della materia.

LUCIANO MINGUZZI

(Bologna, 1911 - vive a Milano)

Studia all'Accademia di Belle Arti di Bologna e, a vent'anni, tiene la sua prima mostra personale a Firenze. Nel 1934 espone alla Biennale veneziana, dove è presente nelle successive edizioni e ottiene ex-aequo, nel 1950, il Gran Premio per la Scultura. Insegna all'Accademia di Brera a Milano.

I suoi inizi risentono della cultura artistica degli anni intorno al '30, che guardava all'antica scultura italiana e a modelli più remoti, come l'arte etrusca;

poi l'artista si volge con interesse alle forme più nuove e vive della plastica contemporanea, maturando un linguaggio « secco e spedito, che si tien fermo a una dura realtà, in un discorso teso, drastico, robusto, radicato a fondo nella vita, di cui assorbe la forza più schietta » (Gnudi).

Il mondo di acrobati e danzatrici, ch'egli ripropone in un primo tempo con i suoi modi immediati e impulsivi, seppure ricorda i più lontani modelli, gli dà occasione di esprimere con ritmo ardito la dinamica del gesto e dell'atteggiamento tesi e contorti, ch'è premessa alla libertà più assoluta dei suoi *aquiloni*, intrecci di fili, che disegnano nello spazio l'immagine, divenuta quasi incorporea.

In altri temi, ritorna la forza istintiva del modellato, ora posta in contrasto con le strutture filiformi che partecipano della composizione e accentuano il valore di massa delle figure, prigioniere delle aeree costruzioni (*Memoria dell'uomo del Lager*, 1959), ora usata per sé sola ad esprimere forme di grandiosità monumentale (*Ombre*, 1959; *Luci nel bosco*, 1960).

Sono questi momenti che possono considerarsi un punto di arrivo, e non soltanto per il singolare impegno nell'architettura delle forme, ma anche e soprattutto per la felicità della sintesi degli *Aquiloni* librati nell'aria e la consistenza strutturale delle *ombre*. « L'alternativa è risolta in una scultura, che riflette il senso del tempo e che apre la via a nuove soluzioni fantastiche » (Marchiori).

MIRKO (Mirko Basaldella)

(Udine, 1910 - Cambridge, Mass., 1969)

Da Udine, sua città natale, si trasferisce giovanissimo a Venezia e poi a Firenze e a Monza, e in queste due ultime città frequenta la scuola d'arte, insieme con il fratello Afro. Dal 1932 al 1934 risiede a Milano ed è accolto nello studio di Arturo Martini, la cui forte personalità ha un'influenza determinante sulla sua prima formazione. Lo testimoniano, tra il 1935 e il 1947, le sue opere, in cui si avvertono le suggestioni martiniane per un linguaggio arcaicizzante, che in lui acquista sapore affatto primitivo e mitico.

Nel 1936 è la sua prima mostra personale alla Galleria « La Cometa » di Roma: l'anno seguente si reca col fratello a Parigi. Il contatto con la cultura parigina non ha immediate conseguenze, ma lentamente matura nel suo spirito e improvvisamente si annunzia con le soluzioni cubiste dell'*Orfeo* (1947), che aprono una nuova fase della sua attività.

Scomparsa la figura umana, la ricerca si volge a una pura spazialità in cui le forme, negative e positive, vivono per i loro valori primi e per il sapiente ritmo compositivo. Né vien meno, anche in questa fase, il suo gusto raffinato, che non rinuncia alle preziosità della materia lavorata, qualsiasi essa sia, dai metalli preziosi ai più nuovi materiali plastici.

C'è in lui, però, l'irrequietezza del vero artista, mai pago dei raggiungimenti, così che nella sua produzione, si alternano momenti di fantasiosa evasione nel regno del surreale o nel dominio delle pure eleganze decorative, a pause pensose di sofferta partecipazione ai temi del nostro tempo, com'è nel cancello bronzeo delle Fosse Ardeatine a Roma (1949-51) « che commenta con la musica dei suoi ritmi formali uno dei più drammatici eventi della lotta della ragione e della morale contro l'infame connubio dell'irrazionalità e dell'immoralismo » (Argan).

MARIO NEGRI

(Tirano in Valtellina, 1916 - vive a Milano)

Cominciò i suoi studi a Genova, poi frequentò a Milano la facoltà di architettura, che dovette lasciare perché chiamato alle armi. Fatto prigioniero, tornò in patria nel 1945 e si dedicò alla scultura compiendo da solo un rigoroso tirocinio, che alternava con l'esercizio della critica d'arte, fino al 1955, quando iniziò ad esporre qualche suo lavoro in mostre collettive. Nel 1957 alla Galleria milanese del Milione tenne la sua prima mostra, che lo rivelò improvvisamente alla critica. Né era la novità del linguaggio a richiamare su di lui l'attenzione ma, al contrario, il fatto che, pur adottando modi ligi alla tradizione, riusciva a dare alla sua scultura significati della più genuina modernità. La sua opera, infatti, racconta liricamente con la purezza d'una plastica, che sa di bellezza antica, e riesce a ricondurre nel dominio di serene forme l'urgere passionale del nostro mondo agitato.

In tempi di violenta liricità neo-barbarica, di cronaca esistenziale la sua opera riafferma la validità d'un linguaggio sereno per equilibrio morale, che dà « una visione fiduciosa e limpida del mondo » (Russoli).

COSTANTINO NIVOLA

(Orani, Sardegna, 1911 - vive a Roma e a New York)

Non è un caso che, a New York, Nivola abbia diviso per vario tempo il suo studio con Le Corbusier. La sua posizione di scultore postulava automaticamente quella che viene chiamata « l'unità delle arti », cioè dell'arte. Nell'opera di Nivola si annullano i confini fra architettura e scultura: si tratta infatti di operazioni diversamente ma concordemente intese al medesimo fine espressivo. Inoltre, da un atteggiamento ugualmente aperto verso la modernità come verso la tradizione, nasce la scultura di Nivola che suggestivamente si conclude in una compagine di espressioni nuove e singolari alla quale sembra pienamente convenire la definizione di « narrazione per segni e simboli ». Sull'intera sua opera, infine, grava il sentimento arcaico che lo scultore porta con sé dalla natia Sardegna, dai miti mediterranei più remoti, dalle componenti drammatiche della vitalità dell'uomo. Costantino Nivola ha scritto recentemente: « Credo che l'artista, come ogni altro cittadino, deve sentire il dovere di reagire intervenendo come può nel tentativo di arginare quelle correnti di mediocri e di irresponsabili che, al potere, portano la società sulla strada della desolazione e del malessere ».

AUGUSTO PEREZ

(Messina, 1929 - vive a Napoli)

Tra la prima mostra del 1955 alla Galleria romana « L'Obelisco » e l'Ottava Quadriennale di Roma nel 1959, Perez ha il tempo di definire la sua scultura che, sorta in un clima di polemica realista con esigenze di forme concluse, si è a mano a mano orientata verso modi di tormentata espressività. È stata posta, e giustamente, come esperienza fondamentale della sua arte, nel breve cammino del suo

divenire, la scultura di Manzù e Marini, i maestri della nuova tradizione, cui egli ha certamente guardato; ne sono derivate forme di una plasticità essenziale, nelle quali gli aspetti del reale subiscono il morso del disfacimento. « Il senso tragico della corruzione della carne, della putrefazione — scriveva Cesari Brandi — avrebbe potuto adire ad aspetti francamente orridi o viscerali, se un acutissimo senso della forma non avesse fatto riacciuffare all'artista le idropiche regine o i fucilati smangiati dai vermi, sull'orlo di una disgregazione totale ». Si è che lo scultore, sia nella sua prima preparazione, sia nella più vicina scelta di modelli, si è abbeverato a fonti purissime, così che gli è rimasto radicato in animo un amore religioso della forma, che riesce a fermare in tempo l'exasperazione espressionistica del deforme e a scartare con fermezza il rifugio, così attuale e comodo, dell'informe.

ARNALDO POMODORO

(Marciano di Romagna, 1926 - vive a Milano)

Ha studiato architettura, scenografia, oreficeria, ed è arrivato alla scultura soltanto più tardi, quando, trasferitosi a Milano nel 1955, espose insieme col fratello Gio' un gruppo di opere in cui erano rielaborati nella nuova dimensione temi che aveva prima trattato nella sua attività di orafo.

Le grandi sculture — cuoi, sfere, dischi, colonne — realizzate con raffinata tecnica nei materiali più vari, rappresentano quasi commento, il più aderente possibile, alla civiltà in cui viviamo. Ne fa testimonianza il monumentale bassorilievo in bronzo e cemento sulla facciata dell'Università Popolare di Colonia, intitolato dall'autore, a mo' di enunciato programmatico di poeta, *Grande omaggio alla civiltà tecnologica*. Infatti, se i primi saggi hanno fatto pensare ad una sua adesione all'informale, la più matura produzione mostra, oltre al sottile magistero tecnico, un impegno estetico, che ha superato la fase sperimentale di ricerca e ha dato vita a forme di straordinario ordine costruttivo — spesso si tratta di perfetti solidi geometrici — nelle quali il sapiente gioco di articolazioni, affidato al segno rilevato o all'alternarsi di oggetti e rientranze, anima di vibrazioni la materia esaltandone i valori di continuità ritmica. Perciò, lo stesso scultore ha parlato, a proposito del rapporto forma-spazio nella sua opera, di « processo dialettico tra infinita spazialità e struttura organica », e ha definito il suo fare « elaborazione razionale e continua di rapporti complessi » enunciando, cioè, una poetica in cui sembrerebbe esclusa, a pro' dell'io raziocinante, la fantasia, la quale ci sembra, invece, inter venga da protagonista nell'estrinsecarsi dell'immagine con la novità e varietà d'invenzioni.

GIO' POMODORO

(Orciano di Pesaro, 1930 - vive a Milano)

Dal 1951 si dedica alla scultura, cui è giunto da autodidatta.

Insieme con altri artisti operanti a Milano, partecipa al movimento « Arte Nucleare », da cui si stacca nel 1957; in seguito, tra il 1960 e il 1962, con il fratello Arnaldo, e i pittori Perilli, Dorazio, Turcato, Fontana e altri, organizza una serie di mostre del gruppo « Continuità » a Torino, Milano, Parigi.

Fin dall'esordio, la sua attività si volge alle esperienze astratte che trovavano nell'amore della materia, preziosamente elaborata e piegata ad una forma affatto inedita, un campo vasto all'invenzione.

Ed è particolarmente la politezza da orafo dei suoi metalli, inconsueta per lo più nel panorama della plastica contemporanea, che dà singolare distinzione alla scultura di estrema chiarezza formale, accentuata spesso dalla reiterazione del tema.

È stato giustamente notato, specie nelle ultime opere, come l'assunzione della linea curva sia servita all'artista, in accordo con la sua poetica, a fissare per immagini il divenire continuo delle forme e a dare, come è stato scritto, con un segno che « non ha centro ed è realtà che sfugge, ambigua, il momento del continuo, della esistenza varia e non facilmente definibile » (G. Ballo).

AMILCARE RAMBELLI

(Milano, 1924 - vive a Milano)

Studiò a Milano presso l'Accademia di Brera ed esordì nel dopoguerra come pittore partecipando alle più importanti rassegne collettive e allestendo numerose personali. Nel 1962, una mostra nella milanese Galleria « Pater » rivelò la sua scultura, che si poneva tra le espressioni più vive dell'arte d'avanguardia.

La critica ha notato una certa parentela dei suoi modi con l'arte di Lucio Fontana; ma le soluzioni formali del Rambelli non giustificano tale accostamento: semmai ha in comune con il più anziano artista taluni presupposti d'ordine spaziale e il sentimento della più completa libertà.

Le sue forme si presentano come strutture compatte, ch'egli movimentava elaborandone intensamente le superfici, in modo che si animino d'improvvisi luccichii e profonde ombre, cui corrispondono il sollevarsi e lo schiacciarsi della scabra materia, quasi in perpetua lievitazione.

CARLO RAMOUS

(Milano, 1926 - vive a Milano)

Frequentò il Liceo artistico di Bologna e, poi, l'Accademia di Brera sotto la guida di Marino Marini, dal quale ha derivato la sua predilezione per una scultura dai volumi ben squadrate e statici, che documenta la prima fase della sua produzione fino al 1959.

In quest'anno si volge a nuove ricerche e presenta le sue prime sculture astratte (*Mattino di vento*, *Piccola aurora*).

Il gusto del monumentale, che gli è connaturato (grande rilievo per la facciata della Chiesa di Santa Marcellina a Milano, 1956-57), si manifesta anche nei suoi nuovi modi plastici, sia che s'impegni in opere di commento e decorazione dell'architettura, sia che modelli sculture isolate anche di piccole dimensioni: quel senso del grandioso permane e si estrinseca con potente resa nei volumi massicci, che si addensano in forme serrate fortemente chiaroscurate (*Distacco*, 1962; *Testa*, 1965).

MEDARDO ROSSO

(Torino, 1858 - Milano, 1928)

Appresi i primi elementi del mestiere da un marmoraro, si iscrisse nel 1882 ai corsi di nudo dell'Accademia di Brera.

Già aveva modellato alcune opere (*Il cantante a spasso, Il bacio del bersagliere sotto il lampione, Il Garibaldino, La mezzana*, ecc.) che mostrò nell'83 a Milano e a Roma. Nel 1884 si recò a Parigi ed entrò come sbizziatore nello studio del Dalou, dove conobbe Rodin, che faceva lo stesso lavoro. Tornato a Milano, riprese a modellare approfondendo la sua ricerca ed eseguendo, per vivere, opere su commissione. Le prime sculture, fino all'82, rispecchiano un orientamento verista, che risente dell'esempio di Giuseppe Grandi, l'unico scultore dell'ambiente lombardo — aveva militato nella « Scapigliatura », realizzando opere controcorrente di un vibrante luminismo — che poteva destare l'interesse del Rosso. Ma già dal 1883, anno a cui appartengono *Lo scaccino, La portinaia, Carne altrui*, l'artista elabora una sua personale poetica, che affonda le radici nella teorica dell'impressionismo. Il substrato veristico si va perdendo e l'immagine acquista per i valori della luce una lievità nuova che la smaterializza. Nel 1883-'84 eseguì, infatti, il gesso *Impressione d'omnibus*, andato distrutto nel suo trasferimento da Milano a Venezia, che può considerarsi il manifesto della sua nuova concezione della scultura. Degas, vedendone la fotografia, aveva definito « pittura » quest'opera plastica, nella quale la realtà dei cinque personaggi era colta nella luce d'un particolare momento, in un ambiente che non poteva essere dissociato da quelle presenze. Per lo scultore, invero, non esisteva una netta separazione tra i due linguaggi: « Si potrà — egli scriveva — rappresentare l'atmosfera che circonda la figura; il colore che l'anima; la prospettiva che la colloca ».

Era una presa di posizione in pieno contrasto con gli intenti e i mezzi espressivi tradizionali della scultura, che veniva in certo modo messa in crisi, tanto più che l'artista, anche nella scelta dei suoi temi, andava proponendosi motivi di per sé antiplastici, pago di poter rendere il gioco vibrante di luci e ombre, rivelatore del momento luministico del modello, il quale si sgrava quasi del suo peso materico.

Trasferitosi a Parigi nel 1889, vi espose in quello stesso anno, ottenendo un vivo successo, specie nell'ambiente artistico e letterario. Il soggiorno parigino coincide con l'epoca più felice della sua attività, che, inauguratasi con la *Rieuse* del 1890, si concluse con l'evanescente *Ritratto della Signora X* del 1913.

La sua opera segna il limite estremo del linguaggio plastico e, al tempo stesso, la decisiva rottura con una tradizione, che ne vincolava al massimo la libertà, riducendone entro rigidi schemi formali la possibilità espressiva: il suo credo artistico apriva la via alle esperienze più ardite dell'arte moderna.

SALVATORE (Salvatore Messina)

(Palermo, 1916 - vive a Venezia)

Figlio d'uno scultore, ebbe dapprima a guida il padre, poi frequentò l'Accademia di Belle Arti di Palermo. I suoi inizi furono di derivazione martiniana, e in questo clima continuò ad operare, finché, nel dopoguerra, i suoi interessi si

volsero a forme che a mano a mano si andavano distaccando sempre più dal dato reale, per una ricerca d'ordine plastico puro. L'arte di Arp e di Brancusi lo indirizzò verso nuove ricerche formali, e le analogie tra i suoi modi e quelli dei due maestri sono facilmente riscontrabili nella sua opera, ma si tratta, come è stato notato, d'una assimilazione e rielaborazione in uno stile personale di quei suggerimenti.

È il momento in cui realizza forme d'una straordinaria purezza, che rivelano un rigoroso impegno nel modellare l'immagine-oggetto come polito volume.

Ultimamente l'artista ha orientato la sua ricerca verso esperienze completamente diverse, passando « dalle forme nello spazio aperto alle forme imprigionate, ma impazienti e tese, nello spazio chiuso » (Apollonio).

GIANCARLO SANGREGORIO

(Milano, 1925 - vive a Sesto Calende)

Inizia come autodidatta con sculture in pietra eseguite nel taglio diretto nelle cave dell'Ossola.

Terminati gli studi classici, frequenta i corsi di scultura dell'Accademia di Brera; nel '50 compie un soggiorno di alcuni mesi a Parigi, poi, fino al '58, passa lunghi periodi in Versilia lavorando il marmo delle Apuane e modellando ceramiche nelle fornaci di Viareggio, mentre intensifica i viaggi di cultura in varie nazioni europee. Si interessa alle proposte dell'arte informale (è il suo aspetto introverso, come scriveva Berto Morucchio dieci anni fa, « centellinatore del farsi organicamente materia dell'immagine, proiettata alla luce dall'imprevedibile schermo del subcosciente ») e scopre il fascino delle strutture che lo spinge al grande masso, all'immagine monumentale, schematizzata, con suggestioni arcaicizzanti, con intenzioni che si direbbero di poesia epica, contaminando arditamente il granito col legno di rovere, di noce, di cedro. Sono queste le opere sue più comunemente conosciute, sia in Italia sia all'estero, e tendenti a farsi « natura ».

SERGIO CARLO SIGNORI

(Milano, 1906 - vive a Parigi)

Studiò a Parigi, all'Accademia Ranson, sotto la guida di Charles Malfray, avendo a compagni artisti, oggi di fama europea, come gli scultori Stahlj ed Etienne-Martin e il pittore Manessier. Le prime opere rispecchiano la sua formazione nell'ambito del gusto cubista. Nel 1948 vinse il concorso per il *Monumento ai Fratelli Rosselli*, che eseguì in marmo di Carrara. Le possibilità di questa materia lo entusiasmarono e da allora volle scolpire le sue opere nella stessa Carrara, dove risiede spessissimo, come se la scoperta del nobile materiale abbia influito a tal punto sul suo spirito, oltre che sulla tecnica e sulla sua stessa poetica, da non poter concepire forma plastica se non a contatto fisico con le celebri cave (la materia è trattata con tale delicato magistero da assumere levigatezze luminose, come restituisse, al pari d'un cristallo, la luce che l'investe). Le sue sculture,

prima di porre allo spettatore problemi d'interpretazione contenutistica e formale, s'impongono per l'amore con cui l'artista le lavora, come forme-oggetti d'una eccezionale preziosità.

FRANCESCO SOMAINI

(Lomazzo, Como, 1926 - vive a Lomazzo)

Durante gli studi di giurisprudenza a Milano, frequentò saltuariamente l'Accademia di Brera. Espose la prima volta nel 1946, opere che mostravano già l'indirizzo verso cui tenderà in seguito la sua scultura, che G.C. Argan ha definito « del frammento ». Se la pittura ha potuto con maggiore facilità recidere i legami con la tradizione, più ardua è stata l'impresa per la scultura, la quale sembrava inconcepibile senza un rapporto con la realtà, anzi addirittura con il corpo umano.

Per Somaini la frattura con la figurazione tradizionale, dopo la precisa e polita geometria di volumi dei suoi inizi, è stata quasi una necessità d'ordine morale. Il nostro mondo, che ha saputo essere così distruttore e ci tiene sotto l'incubo del totale annientamento, è logica premessa ai suoi « pezzi » che ci propongono i resti grumosi d'una realtà, che è esistita e, da oggetto ben formato e destinato a una funzione, è divenuta brano illeggibile di quel remoto suo essere, forma erosa, materia scabra che rende impossibile una ricostruzione del mondo, inesorabilmente estinto, cui appartenne nella sua integrità e bellezza. Una « scultura di frammento e anche della possibilità: di una possibilità senza grandi speranze, che ammette soltanto un'alternativa, la fine o il seguito » (Argan).

VITTORIO TAVERNARI

(Milano, 1919 - vive a Varese)

Iniziato all'arte dal padre Giovanni, noto restauratore di opere d'arte, entrò a sedici anni nello studio di Wildt, dove apprese le varie tecniche della scultura. La guerra interruppe la sua attività, che riprese soltanto dopo la lunga parentesi militare. Nel 1948 tenne alla Galleria del « Camino » la sua prima mostra personale, cui seguirono molte altre in varie città italiane e straniere: a Parigi (1961), Copenaghen (1963), Lugano (1963), Goteborg (1964). Nel 1964 ebbe una sala personale alla XXXII Biennale di Venezia.

Le sue prime opere testimoniano un interesse esclusivo per la figura umana, cui lo scultore rimarrà fedele, anche quando il suo linguaggio si fa più essenziale, fino a dare vita a forme che sembrano astratte (*Dorso*, 1960; *Crocifissione nordica*, 1961). Ma il legame con le figurazioni antropomorfe non si allenta: attraverso modi che segnano nel tempo le sue predilezioni culturali (Marino, Moore, Chadwick), il suo linguaggio ha raggiunto una straordinaria forza di sintesi, la quale risolve la forma umana con estrema sommarietà, come nelle sculture primitive. Una serie di pannelli in legno della più recente produzione propone nel bassorilievo un tema suggestivo: il *Cielo*, come grandiosa spazialità vibrante che accoglie in sé piccole sagome di uomini.

LINO TINE'

(Florida, Siracusa, 1932 - vive a Milano)

Diplomato all'Istituto d'Arte di Firenze e all'Accademia milanese di Brera, dove è stato allievo di Marino Marini, ha partecipato, dal 1963 in poi, a tutte le maggiori mostre collettive di scultura in Italia e all'estero. La sua scultura nasce da un proposito strutturale e spaziale e dunque porta in sé, come intuizione, le ragioni dell'urbanistica. Marco Valsecchi ha osservato che nell'opera di Tiné è così presente questo valore architettonico, che una delle sue sculture è vista come soluzione di « piano urbanistico futuro », con i relativi agglomerati cubici e i solchi stradali che la percorrono. Conoscitore attento della materia, la tratta da grande orafo anche quando crea opere di dimensioni monumentali, come l'obelisco di Maribor alto 18 metri, in cemento plasticato, massa tutta scavata da un reticolo organico di solchi e di rilievi, come alveari densi di vita e capaci di ripetere sensazioni ed emozioni strettamente legate con la realtà attuale, assumendo, nei confronti della tecnica, un atteggiamento insieme critico e costruttivo.

VALERIANO TRUBBIANI

(Macerata, 1937 - vive ad Ancona)

Dopo aver partecipato fin dal 1957 a numerose rassegne d'arte, tenne la sua prima mostra personale alla Galleria Alfa di Venezia nel 1962, rivelando fin da allora una personalità di singolare talento sia per la perizia tecnica che per la estrosità inventiva.

Le sue prime opere erano orientate verso soluzioni informali, in cui quella perizia nel lavorare i metalli si fondeva, appunto, con la fantasiosa forza creatrice d'immagini che suggerivano la realtà.

Dopo il 1961, lo scultore si volge a composizioni in cui sono combinate parti meccaniche di produzione industriale con forme modellate, in una sintesi surreale, ch'è, forse un tentativo di evasione nel giuoco. Come è stato notato: « tra un macchinismo presuntuoso e un naturalismo illusorio, si apre il vasto spazio in cui si collocano le escursioni libere, gli arguti giochi associativi » (Barilli), un connubio, cioè, tra due estremi in una serie di variazioni: da una parte l'oggetto utilitario, chiamato così com'è a diventare componente di una immagine, dall'altra l'oggetto di natura, riprodotto con verità ingannatrice, che completa, in clima onirico, la figurazione.

GIULIANO VANGI

(Barberino di Mugello, 1931 - vive a Milano)

Studiò all'Istituto d'Arte di Firenze sotto la guida dello scultore Bruno Innocenti e frequentò contemporaneamente la scuola del nudo presso l'Accademia di Belle Arti.

Trasferitosi nel 1950 a Pesaro, per insegnare in quell'Istituto d'arte, vi rimase fino al 1959, eseguendo numerose opere in marmo e cemento, tra le quali il grande altorilievo della Dogana di Ancona.

Nel 1959 lasciò l'insegnamento per recarsi in Brasile, dove si fermò fino al 1962.

Le sue prime prove hanno un'impostazione monumentale e austera, che ricorda certi aspetti della scultura di Marino Marini, con la quale, appunto, condivide l'amore per le forme d'arte di remote civiltà (*Figura femminile seduta* del 1954), mentre la esperienza brasiliana l'avvia all'uso del metallo e all'abbandono della figuratività, per un'espressione completamente astratta.

Ritornato in Italia, dopo quella parentesi di libere invenzioni con cui l'artista aveva voluto saggiare la validità delle forme ridotte all'essenzialità, quasi « etimi essenziali del linguaggio figurativo » (Ragghianti), riprende a operare nell'ambito di un naturalismo di forte impronta espressionistica — per un *Nudo femminile* del '65 si sono fatti i nomi di Klimt e Schiele — lavorando il legno e aggiungendo, come per un bisogno di maggior verità, la policromia.

ALBERTO VIANI

(Quistello, Mantova, 1906 - vive a Venezia)

Allievo di Arturo Martini all'Accademia di Belle Arti di Venezia, ne divenne assistente a partire dal 1944. Vari interessi culturali e morali, tra cui la teologia, la filosofia e la letteratura, lo hanno tenuto per vario tempo al di fuori delle arti figurative. Ma il gusto acquisito dal Martini per le forme plastiche arcaiche doveva necessariamente condurlo a svolgere quella attività di scultore che lo rende oggi uno tra gli artisti italiani più importanti. Le forme chiuse, monolitiche e antropomorfe, derivate dallo studio di reperti di archeologia mediterranea, si trasformano grado a grado in moduli di ordine classico più evidenti, fino a diventare monumentali, composizione di masse e di volumi. Il suo mondo poetico si arricchisce ulteriormente con la conoscenza diretta di Picasso, Pevsner, Brancusi, Arp, Calder, Laurens: la figura umana resta al centro dei suoi interessi, ma la rappresentazione di essa diventa più allusiva ed ermetica, guidata in prevalenza da valori spaziali e musicali. Alla Biennale veneziana del 1958, dove partecipa con un ampio gruppo di lavori, gli viene conferito il Gran Premio per la Scultura. Altri riconoscimenti ottiene poi a Londra, alla Biennale di San Paulo del Brasile, a Kassel, a New York, a Roma nelle Quadriennali Nazionali d'Arte. A seguito della partecipazione alla Mostra Internazionale d'Arte Moderna di Anversa, una sua opera è acquistata per il Museo d'Arte Moderna di quella città.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

(a cura di Umberto Pařricchi)

- E. CLARIS, *De l'Impressionnisme en Sculpture: Auguste Rodin et Medardo Rosso*, Paris, 1902.
- R. LONGHI, *Scultura Futurista*, Boccioni, Firenze, 1914.
- U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste - Dinamismo plastico*, Milano, 1914.
- A. SOFFICI, *Scoperte e Massacri*, Firenze, 1919.
- H. HILDEBRANDT, *Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts*, Potsdam, 1924.
- E. P. RICHARDSON, *The Way of Western Art 1776-1914*, Cambridge, 1938.
- A. MARTINI, *La Scultura Lingua Morta*, Venezia, 1945.
- C. BRANDI, *Periplo della scultura moderna*, in "Immagine"; 11, 12, 13, 15, Roma, gennaio - ottobre 1946.
- R. BENET, *Futurismo y Dada*, Barcelona, 1946.
- W. R. VALENTINER, *Origines of Modern Sculpture*, New York, 1946.
- J. THRALL SOBY - A. H. BARR, *Twentieth Century Italian Art*, New York, 1949.
- R. CARRIERI, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia 1890 - 1950*, Milano, 1950.
- C. ZERVOS, *Le Futurisme*, in "Cahiers d'Art" XXV, Paris, 1950.
- A. C. RITCHIE, *Sculpture of the Twentieth Century*, New York, 1952.
- V. GERTZ, *Plastik der Gegenwart*, Berlino, 1953.
- G. MARCHIORI, *Scultura italiana moderna*, Venezia, 1953.
- G. C. ARGAN - M. CALVESI, *Boccioni*, Roma, 1953.
- A. MARTINI, *Lettere raccolte da G. Comisso*, Treviso, 1954.
- E. TRIER, *Moderne Plastik, von Rodin bis Marini*, Berlino, 1954.
- G. C. ARGAN, *Studi e Note*, Roma, 1955.
- G. CASTELFRANCO - M. VALSECCHI, *Pittura e scultura italiana dal 1910 al 1930*, Roma, 1956.
- B. DEGENHART, *Italienische Zeichner der Gegenwart*, Berlino, 1956.
- E. LAVAGNINO, *L'arte moderna italiana dai neoclassici ai contemporanei*, 2 voll. Torino, 1956/1961.

- E. TRIER, *Zeichner des 20. Jahrhunderts*, Berlino, 1956.
- G. CARANDENTE, *La Mostra all'aperto della Scultura Italiana del XX secolo, Messina-Roma*, 1957.
- SCULTURA ITALIANA DEL XX SECOLO**, catalogo della mostra nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna a cura di G. Carandente. Prefazione di P. Bucarelli, Roma, 1957.
- M. De MICHELI, *Scultura italiana del dopoguerra*, Milano, 1958.
- CH. SEYMOUR jr., *Ten Contemporary Italian Sculptors*, catalogo della mostra. Houston, Tex., Museum of Fine Arts, 1958.
- W. HOFMANN, *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1958.
- M. SEUPHOR, *La sculpture de ce siècle*, Neuchâtel, 1959.
- C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia, 1785 - 1945*, Torino, 1960.
- E. LANGUI, *50 ans d'art moderne*, Cologne, 1960.
- M. SEUPHOR, *Dictionnaire de la sculpture moderne*, Paris, 1960.
- SCULPTURE ITALIENNE CONTEMPORAINE D'A. MARTINI A NOS JOURS**, catalogo della mostra, a cura di R. Pallucchini, nel Musée Rodin, Paris, 1960.
- E. TRIER, *Figur und Raum. Die skulptur des XX. Jahrhunderts*, Berlino, 1960.
- J. C. TAYLOR, *Futurism*, New York, 1961.
- C. GIEDION - WELKER, *Contemporary Sculpture*, Londra, 1961.
- R. CARRIERI, *Il Futurismo*, Milano, 1961.
- R. SALVINI, *Scultura Italiana moderna*, Milano, 1961.
- R. DE GRADA, *Boccioni*, Milano, 1962.
- A Dictionary of Modern Sculpture*, London, 1962.
- A. M. BRIZIO, *Ottocento e Novecento*, Torino, 1962.
- J. SELZ, *Découverte de la sculpture moderne*, Lausanne, 1963.
- H. READ, *A concise History of Moderne Sculpture*, London, 1964.
- A. CERONI, A. Modigliani, *Dessins et Sculptures*, Milano, 1965.
- ARTE ITALIANO CONTEMPORANEO DESDE 1910**, catalogo della mostra organizzata dalla Quadriennale di Roma. Mexico, D. F., Museo de Arte Moderno. Testo di F. Bellonzi, Roma, 1966.
- G. GIEDION - WELKER, *Contemporary Sculpture*, London, 1966.
- A. PIERRE, *Futurisme et Dadaïsme*, Paris, 1966.
- A. PIERRE, *De Rodin à nos jours*, Lausanne, 1966.
- U. KULTERMANN, *Neue Dimensionen der Plastik*, Tübingen, 1967.
- F. LIGHT, *Sculpture 19th & 20th Centuries*, London, 1967.
- P. BUCARELLI - D. DURBE', *Scultori italiani contemporanei*, Milano, 1967.
- G. CARANDENTE, *Dizionario della scultura moderna*, Milano, 1967.
- ARTE ITALIANO CONTEMPORANEO**, catalogo della mostra organizzata dalla Quadriennale di Roma in Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica. Testo di F. Bellonzi, Milano, 1967 (con bibliografia).
- C. PIROVANO, *Scultura italiana dal Neoclassicismo alle correnti contemporanee*, Milano, 1968.
- M. W. MARTIN, *Futurist Art and Theory 1909 - 1915*, Oxford, 1968.
- SCULPTEURS ITALIENS**, catalogo della II.e Exposition Internationale du Petit Bronze nel Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Prefazione di F. Bellonzi, Roma, 1968 (con bibliografia).
- A. M. HAMMACHER, *The evolution of modern sculpture: (tradition and innovation)*, London, 1969.
- SCULTORI ITALIANI DI OGGI**, cataloghi delle mostre del Bronzetto Italiano Contemporaneo, organizzate dalla Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma per conto dei Ministeri italiani degli Affari Esteri e della Pubblica Istruzione; il Cairo, Teheran, Lisbona, Hannover, Würzburg, Kiel, Köln, Budapest, Buenos Aires, Montevideo, San Paolo, Città del Messico, Tokyo, Osaka, Hakone. Testo di F. Bellonzi, 1969/1973.
- Nouveau Dictionnaire de la Sculpture Moderne*, pubblicato sotto la direzione di R. Maillard. Paris, 1970 (2.a edizione).

