

Università degli studi di Salerno



Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale

***Dottorato di Ricerca in
Metodi e metodologie della ricerca archeologica, storico-
artistica
e dei sistemi territoriali***

XI Ciclo

Tesi di dottorato

Il dibattito critico sulla scultura contemporanea in Italia

(1960 – 2010)

Coordinatore

Prof.ssa Angela Pontrandolfo

Tutor

Prof.ssa Stefania Zuliani

*Dottorando
Diego Esposito*

anno accademico 2012-2013

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO 1	11
LA SCULTURA IN ITALIA NEL NOVECENTO: UNA RICOGNIZIONE STORICA	11
1.1 IL RINNOVAMENTO DELLA SCULTURA IN ITALIA ALL'INIZIO DEL NOVECENTO: BOCCIONI E WILDT	11
1.2 LA PRODUZIONE SCULTOREA NEGLI ANNI TRA LE DUE GUERRE	18
1.3 IL DIBATTITO FRA REALISMO E ASTRAZIONE: 1945-1948	27
1.4 LA PLASTICA INFORMALE	32
1.5 LA SCULTURA/L'OGGETTO: PROSPETTIVE E RICERCHE NEGLI ANNI DELLA NEO-AVANGUARDIA	35
1.6 ESPERIENZE POSTMODERNE	38
1.7 GLI SVILUPPI DELLA SCULTURA DI FINE MILLENNIO	43
1.8 UNO SGUARDO SULLA SITUAZIONE A NAPOLI: LE ESPERIENZE DI RENATO BARISANI E DI AUGUSTO PEREZ	46
CAPITOLO 2	55
UN DIBATTITO PLURALE: LE POSIZIONI DELLA CRITICA, LE VOCI DEGLI ARTISTI	55
2.1 SCULTURA CONTEMPORANEA IN MOSTRA: SPECIFICITÀ DELLA SCENA ESPOSITIVA ITALIANA	55
2.2 TRE PROSPETTIVE CRITICHE: MARIO DE MICHELI, LUCIANO CAMEL, MARCO MENEGUZZO	90
2.3 I "QUADERNI DI SCULTURA CONTEMPORANEA"	128
2.4 GLI SCRITTI CRITICI DEGLI ARTISTI: L'ESEMPIO DI PIETRO CONSAGRA	140
CAPITOLO 3	155

GLI SPAZI DELLA SCULTURA IN ITALIA: MUSEI, GIARDINI, PARCHI	155
3.1 LA SITUAZIONE A MATERA: LE MOSTRE DEI SASSI COME IPOTESI DI RECUPERO URBANO E LA NASCITA DEL MUSMA	155
3.2 LA FONDAZIONE ARNALDO POMODORO DI MILANO	180
3.3 PARCHI E GIARDINI DELLA SCULTURA: ESPERIENZE E RIFLESSIONI CRITICHE	209
CAPITOLO 4	229
LA QUESTIONE DELLA CONSERVAZIONE DELLA SCULTURA CONTEMPORANEA: ALCUNI CASI STUDIO	229
4.1 UNO SGUARDO SUL DIBATTITO CRITICO	229
4.2 L'INTERVENTO SULLE OPERE DI PINO PASCALI DELLA COLLEZIONE DELLA GNAM DI ROMA	239
4.3 RESTAURO E CONSERVAZIONE DELLA SCULTURA NELLO SPAZIO PUBBLICO: IL CASO DELLE STAZIONI DELL'ARTE DI NAPOLI	244
APPENDICE	259
I "QUADERNI DI SCULTURA CONTEMPORANEA" INDICI 1997-2013	259
LE GRANDI MOSTRE NEI SASSI DI MATERA 1987-2012	279
LE MOSTRE NELLA SALE DELLA CACCIA DEL MUSMA DI MATERA 2006-2014	285
BIBLIOGRAFIA	295
ARTICOLI E RIVISTE	295
DOCUMENTI	297
CATALOGHI	298
VOLUMI	314

Introduzione

Intorno agli anni Sessanta in Italia la ricerca sulla scultura si rinnova, sperimentando nuove e inaspettate relazioni con lo spazio circostante con l'intenzione di stabilire col pubblico un diretto e più intimo dialogo. Lontana ormai dalla distinzione del piedistallo, la scultura cerca un rapporto più serrato e complice con l'ambiente, abbattendo ogni separazione tra luogo aulico dell'arte e spazio comune della vita. In questa nuova prospettiva, la scultura rifiuta la "figuratività" e la "verticalità", che da sempre la connotano e mette in discussione le tecniche e i materiali tradizionali. Si assiste così al tramonto dell'intaglio e della modellatura a favore della sperimentazione di nuovi processi costruttivi, di procedimenti, come l'accumulo o l'assemblaggio, che non richiedono una particolare manualità; contestualmente, si assiste al rifiuto delle materie tradizionali della scultura sostituite, o, talvolta, affiancate, da materiali di origine industriale o da elementi prelevati dalla natura. La scultura intraprende dunque un radicale processo di rinnovamento estetico che la conduce verso territori linguistici i cui confini appaiono sfumati, tanto poco decodificabili che la scultura è, a detta di Meneguzzo, "oggi la disciplina più difficile da definire"¹.

Una difficoltà, questa di definire l'ambito disciplinare, il perimetro stesso della scultura contemporanea, che la critica in Italia ha affrontato secondo prospettive differenti, attraverso voci e proposte plurali che questa ricerca ha provato a ricostruire inserendo il dibattito teorico all'interno di un quadro più ampio, nella rete di rapporti che costituiscono il complesso sistema dell'arte, dove ad agire sono, certo, artisti e critici, ma anche, e sempre più, i musei e i luoghi espositivi (nel caso della scultura, in particolare i parchi e i giardini) come pure i collezionisti, i curatori senza dimenticare i conservatori, chiamati ad uno sforzo critico inedito, legato alla natura processuale, spesso paradossalmente inconclusa, della scultura più recente.

¹ M. Meneguzzo, *La scultura lingua nuova*, in *La scultura italiana del XXI secolo*, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano 19 ottobre 2010 – 30 gennaio 2011, p. 12

Si tratta di uno scenario ampio e articolato che ha come premessa la ricognizione storica degli sviluppi della scultura italiana del Novecento, argomento che costituisce il primo capitolo di questo lavoro. La sintetica ricostruzione storica è stata condotta prendendo in esame le personalità più significative del XX secolo, inserite in un percorso organico, scandito cronologicamente, che restituisce il vasto e variegato panorama della plastica italiana del Novecento. Tale ricostruzione ha permesso inoltre di individuare influenze e riallacciare consonanze tra la prima e la seconda metà del secolo scorso.

La scelta di soffermarsi sugli scultori più importanti del Novecento è stata dettata dalla volontà di fornire una rapida lettura degli avvenimenti storici. Questa prima parte si è rivelata una necessaria cornice storica nella quale inserire i diversi argomenti trattati nei capitoli successivi. Il capitolo si chiude con un *focus* dedicato al panorama della scultura contemporanea a Napoli nella seconda metà del Novecento e in particolar modo alla diversa concezione teorica della scultura che contraddistingue le opere di Renato Barisani da quelle di Augusto Perez.

Nel secondo capitolo si affronta l'argomento centrale della ricerca ricostruendo le diverse "voci" che hanno animato il dibattito critico della scultura contemporanea in Italia. La prima parte si apre con una ricognizione sulle mostre dedicate alla scultura contemporanea che si sono svolte in Italia dalla metà degli anni Sessanta fino ai giorni nostri con l'obiettivo precipuo di restituire il dibattito critico attraverso la sua ricaduta espositiva. Dall'analisi compiuta sono emerse delle forti divergenze teoriche ravvisabili soprattutto nel ventennio compreso tra gli anni Sessanta e Settanta, periodo nel quale la critica si presenta spaccata su due fronti inconciliabili, che vedono da una parte i promotori di una scultura d'avanguardia, caratterizzata da materiali innovativi e da tecniche sperimentali, dall'altra i sostenitori di una scultura contemporanea, ancora fortemente legata ai materiali e alle tecniche tradizionali, una dualità attestata, tra l'altro, dalla mostra *La sovrana inattualità. Ricerche plastiche in Italia negli anni Settanta*, svoltasi al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano nel 1982, a cura di Flaminio Gualdoni, che presenta appunto uno spaccato della produzione plastica italiana caratterizzata dal doppio versante dell'innovazione e della tradizione.

Delineata la riflessione critica che ha accompagnato gli sviluppi della scultura e della sua "messa in mostra" in questi ultimi cinquant'anni si è passati ad un affondo sul pensiero di Mario De Micheli, Luciano Caramel e Marco Meneguzzo,

critici distanti tra loro per generazione e per prospettiva di indagine che proprio per questo ci restituiscono, anche se certo in maniera parziale, il composito quadro del pensiero critico italiano. La scelta dei tre studiosi è avvenuta tenendo conto della rilevanza dei contributi critici da loro prodotti in questi anni. Profondamente legato ai valori della tradizione, De Micheli ci restituisce una visione del tutto personale, degli sviluppi della plastica italiana della seconda metà del Novecento, muovendosi al di fuori da “ogni mozione più effimera”²; per De Micheli la scultura si consacra nel “mestiere” e nella riconoscibilità del messaggio sotteso. Caramel mostra invece un profondo interesse verso gli aspetti più innovativi del fare plastico, di cui indaga le motivazioni sottese, puntando in particolar modo verso l’individuazione delle radici della modernità nell’arte di fine Ottocento, gli orientamenti della ricerca plastica fra gli anni Trenta e Quaranta e le aperture alle diverse forme di ricerca artistica nel secondo dopoguerra e nell’attualità. Gli interessi di Meneguzzo, oltre a ruotare attorno ad alcuni argomenti della seconda metà del Novecento, si concentrano sugli aspetti dell’attualità della scultura, fornendo interessanti chiavi di interpretazione e nello stesso tempo indicando sviluppi futuri.

La terza parte del secondo capitolo si focalizza sull’analisi di una rivista, i “quaderni di scultura contemporanea” che dal 1997 ad oggi costituisce un interessante luogo di approfondimento dei diversi aspetti e delle diverse tematiche legate a questa disciplina artistica e contestualmente un importante volano di diffusione per la sua conoscenza.

I “quaderni” forniscono un interessante luogo di confronto tra le diverse voci che animano il dibattito critico, caratterizzate per lo più, da storici dell’arte e critici, da docenti e ricercatori universitari, da studiosi ma anche da galleristi ed artisti che hanno lasciato una propria testimonianza rispetto alle esperienze professionali vissute in prima persona. Nei “quaderni” sono stati pubblicati sia nuovi contributi su argomenti fino ad allora poco noti che saggi che hanno riportato all’attenzione degli studi momenti particolarmente complessi dal punto di vista storico e critico, come nel caso del dibattito sulla scultura nel secondo dopoguerra o le nuove modalità della scultura negli anni Sessanta. Si è voluto infine completare il

² G. Seveso, *Attualità e pertinenza del pensiero critico di Mario De Micheli*, in *Da Picasso a Guttuso. L’arte secondo Mario De Micheli*, catalogo della mostra, a cura di M. Noja, Milano, Fondazione - Biblioteca di via Senato, 25 novembre 2011 – 15 aprile 2012, Milano 2011, p. 15

capitolo dedicando una parte della riflessione agli scritti degli artisti, che offrono un'importante "voce" da cui apprendere non solamente gli intenti programmatici e le modalità operative ma anche tutti quegli elementi che permettono di ricostruire il tessuto culturale entro il quale l'artista si formò ed operò. In tale contesto si sono analizzati specificamente gli scritti di Pietro Consagra, che si sono rivelati fondamentali per comprendere il suo percorso biografico e professionale e per definire la sua poetica. L'analisi degli scritti ha rivelato due aspetti della sua biografia artistica ancora non del tutto approfonditi dalla critica, riferibili al periodo di militanza nel P.C.I., tra il 1947 e il 1956, contraddistinto da accese divergenze ideologiche in campo artistico – "Io e Turcato eravamo considerati nel Partito una coppia di pecore nere"³ –, e dal suo interesse per l'architettura già a partire dagli anni Cinquanta.

Nel terzo capitolo si propone una riflessione critica sui "luoghi" della scultura contemporanea. In tale contesto si è analizzata attentamente la realtà dei Sassi di Matera, dove non soltanto da più di venticinque anni il Circolo culturale "La Scaletta" organizza annualmente dell'importanti mostre di scultura, tenute nei suggestivi ambienti delle due chiese rupestri della Madonna delle Virtù e di San Nicola dei Greci, ma dove dal 2006 è attivo il MUSMA, il primo museo italiano dedicato alla scultura contemporanea del Novecento e dei primi anni del nuovo millennio. Ricordiamo che il MUSMA fu istituito dalla Fondazione Zétema (filiazione del Circolo "La Scaletta") con l'obiettivo non solo di dare fissa dimora alla propria collezione, che era cresciuta a dismisura nel tempo, ma anche di radicare stabilmente la scultura contemporanea nei Sassi, attraverso un'istituzione privata accessibile al pubblico in ogni periodo dell'anno.

Si è proceduto, successivamente, all'analisi della Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano che rappresenta un altro interessante caso di spazio dedicato esclusivamente alla scultura contemporanea, orientato da una parte verso la conservazione e la valorizzazione dell'opera del suo fondatore, Arnaldo Pomodoro, e dall'altra verso un'azione diffusa e profusa di promozione soprattutto della scultura contemporanea, attraverso l'organizzazione di mostre, di convegni e di pubblicazioni scientifiche. Per il perseguimento di tali obiettivi Pomodoro ha istituito due organi vitali, individuati nell'archivio, che rappresenta

³ P. Consagra, *Vita mia*, Feltrinelli Editore, Milano 1980, p. 68

la mente, cioè la sede dei ricordi e di emanazione del suo pensiero artistico, e lo spazio espositiva che rappresentare il cuore pulsante, cioè il luogo riservato all'incontro e al confronto con la sua opera. L'analisi è stata condotta, tracciando per la prima volta la storia della Fondazione dall'anno della sua istituzione (1995) ad oggi, ed è stato contestualmente rilevato il dibattito critico che ha animato le mostre che si sono svolte in quasi vent'anni di attività della Fondazione.

Il capitolo termina con una riflessione condotta sui parchi e raccolte private di sculture *en plein air* dedicati alla scultura contemporanea, che negli ultimi trent'anni hanno acquistato proporzioni rilevanti se si tiene conto che nella *Guida ai parchi d'arte contemporanea in Italia* del 2007 ne sono stati censiti cinquantasei⁴. Tale riflessione parte inizialmente dalle definizioni di parco-museo, di giardino d'artista e di raccolte private di sculture *en plein air*, con l'obiettivo precipuo di comprendere se la diversa nomenclatura che individua tali luoghi sia utilizzata per definire realtà differenti o coincidenti tra loro. Sciolto tale nodo teorico si è passati all'analisi del pensiero critico che sottende la nascita dei parchi e delle collezioni private di sculture all'aperto, riportando alcuni casi esemplificativi.

La riflessione si chiude con due inediti casi di studio: il Parco della Rotonda di Viù in provincia di Torino, definito "Museo del silenzio e degli affetti", non incluso nella guida del 2007 e nell'analisi critica del "Giardino dei Lauri"⁵ a Città della Pieve (PG), che espone parte delle opere della collezione Lauro, che sebbene inaugurato nel 2009 ad oggi non era mai stato oggetto di indagine critica.

Nel quarto, conclusivo capitolo viene affrontato brevemente il dibattito critico che sottende le problematiche di conservazione e di restauro della scultura contemporanea, presentando poi alcuni esemplari interventi di restauro realizzati dalla GNAM su opere di Pino Pascali. L'analisi dei restauri delle opere è stata condotta sia attraverso la consultazione di saggi scientifici già pubblicati che grazie a materiale documentario ancora inedito. Il capitolo propone inoltre una riflessione critica sulla conservazione e il restauro della scultura nello spazio

⁴ M. Marzotto Caotorta, *Arte Open Air. Guida ai parchi d'arte contemporanea in Italia*, 22 Publishing, Milano 2007

⁵ Si chiarisce che per "Giardino dei Lauri" si intende sia la struttura al chiuso che il parco nel quale sono state collocate complessivamente le circa sessantacinque opere di artisti italiani e stranieri di proprietà dei collezionisti, e va chiarito altresì che le opere nel parco non sono il frutto di un intervento diretto dell'artista nel contesto paesaggistico, ma il risultato di scelte allestitivo condotte dai collezionisti.

pubblico, prendendo in esame alcuni interventi condotti sulle opere delle “Stazioni dell’arte” della Metropolitana di Napoli documentati attraverso materiali inediti.

Capitolo 1

La scultura in Italia nel Novecento: una ricognizione storica

1.1 Il rinnovamento della scultura in Italia all'inizio del Novecento: Boccioni e Wildt

È unanimemente riconosciuto dalla critica che le scintille del rinnovamento in chiave moderna della scultura del Novecento italiano vadano rintracciate nella produzione plastica di alcuni scultori già attivi nell'ultimo quarto del XIX secolo. Le novità apportate in questo campo da Medardo Rosso e da Leonardo Bistolfi furono fonte di ispirazione per più generazioni di scultori attivi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento⁶. Sia Rosso che Bistolfi, infatti, sebbene con risultati diversi, indirizzarono la propria ricerca verso una nuova concezione dello spazio della scultura, dove la figura non fosse più concepita isolata dall'ambiente circostante ma 'immersa' in esso e in stretto dialogo con il fruitore. Il primo giunse a questi risultati attraverso un modellato scabro, sensibile agli effetti luministici, in cui la materia, preferibilmente cera o argilla, veniva lavorata con le mani e lasciata allo stato di abbozzo.

Il secondo invece puntò a una accentuazione della linea curva di ascendenza *liberty*, per modellare figure che si inserivano nello spazio attraverso un movimento sinuoso e grande naturalezza.

Entrambi gli artisti si mossero sull'onda dell'idea di rinnovamento che caratterizzò le arti europee di fine Ottocento, in aperta polemica con gli stilemi

⁶ G. Lista, *Medardo Rosso e i futuristi*, in *Medardo Rosso. Le origini della scultura moderna*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Rovereto 28 maggio - 22 agosto 2004, Torino 9 settembre - 28 novembre 2004, Ginevra-Milano 2004, pp. 41-65; L. Caramel, *Scultura e modernità in Italia tra Ottocento e Novecento. Rosso, Bistolfi e Boccioni: la scultura si mette in discussione*, in *La scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, Milano 24 settembre 2005 - 22 gennaio 2006, Ginevra-Milano 2005, pp. 33-41; R. Bossaglia, *Leonardo Bistolfi scultore simbolista*, in *Scultura italiana del Novecento*, catalogo a cura di Carlo Pirovano, Milano 1991, pp. 54-65

accademici. In questo contesto la scultura trovò, rispetto alla pittura, più difficoltà nell'attuare questo processo di trasformazione essendo legata, per sua natura, a una materia dura e pesante come il marmo e il bronzo.

Per tali motivi Medardo Rosso preferì modellare le sue opere con l'argilla e soprattutto con la cera, materia, quest'ultima, tenera e traslucida, particolarmente adatta a fermare quell'impressione momentanea e fuggevole, tipica della sua produzione artistica, come si nota nell'opera *La portinaia* (1883-1884).

Nelle opere di Rosso il riferimento al dato concreto e la ricerca di realismo si espletano nella fusione della figura con l'atmosfera, attraverso una sorta di abolizione dei contorni. L'autore stesso affermava che: "Nulla è materiale nello spazio. [...] La luce è essenza stessa della nostra esistenza. [...] Noi non siamo che scherzi di luce. [...] La materia non esiste"⁷, per questo motivo le immagini ci appaiono come improvvisi e fuggevoli apparizioni ottenute da un modellato sensibile agli effetti luministici. Fu sempre Rosso ad affermare: "quello che importa in arte è far dimenticare la materia"⁸.

La portata innovatrice della plastica rossiana non passò inosservata neanche ad Umberto Boccioni, il più radicale promotore del processo di rinnovamento della scultura italiana di inizio Novecento. Egli, infatti, nel *Manifesto tecnico della scultura futurista*, pubblicato a Milano l'11 aprile 1912, lodò l'attività dello scultore torinese: "Poiché nell'opera di rinnovamento non basta credere con fervore, ma occorre propugnare e determinare qualche norma che segni una strada. Alludo al genio di Medardo Rosso, a un italiano, al solo grande scultore moderno che abbia tentato di aprire alla scultura un campo più vasto, di rendere con la plastica le influenze d'un ambiente e i legami atmosferici che lo avvincono al soggetto"⁹. Boccioni, però, per quanto vedesse in Rosso un innovatore ne riconosceva anche i limiti: "Purtroppo le necessità impressionistiche del tentativo hanno limitato le ricerche di Rosso ad una specie di alto o bassorilievo, la qual cosa dimostra che la figura è ancora concepita come mondo a sé, con base tradizionale e scopi episodici. La rivoluzione di Medardo Rosso, per quanto importantissima, parte da un concetto esteriormente pittorico, trascura il problema

⁷ G. Lista, *Medardo Rosso e i futuristi*, in *Medardo Rosso. Le origini della scultura moderna*, in *Op. cit.*, pp. 45,46

⁸ *Ivi*, p. 45

⁹ *Manifesto tecnico della scultura futurista*, in Umberto Boccioni, *Pittura Scultura Futuriste*, con introduzione di Lara Vinca Masini, Firenze 1977, p. 179

d'una nuova costruzione dei piani e il tocco sensuale del pollice che imita la leggerezza della pennellata impressionista, dà un senso di vivace immediatezza, ma obbliga all'esecuzione rapida del vero e toglie all'opera d'arte il suo carattere di creazione universale. Ha quindi gli stessi pregi e difetti dell'impressionismo pittorico, dalle cui ricerche parte la nostra rivoluzione estetica la quale, continuandone, se ne allontana fino all'estremo opposto¹⁰”.

Da queste premesse partirà la ricerca plastica di Boccioni che giungerà in breve tempo a risultati straordinari. Partendo dall'assioma di Rosso che: “La natura non ha limiti¹¹” e “L'opera d'arte deve far dimenticare la materia, perciò è impossibile racchiudere una scultura entro linee¹²”, Boccioni affermò nel suo *Manifesto*: “proclamiamo l'assoluta e completa abolizione della linea finita e della statua chiusa. Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente¹³”. È in quest'ambito di ricerca che nascono le sue prime opere plastiche come *Testa + casa + luce* (1912), *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (1912), dove l'autore mette in pratica la sua idea di compenetrazione dei piani già sperimentata in pittura. Egli inoltre spinse le sue ricerche anche nell'utilizzo di materiali nuovi e insoliti nel campo della scultura come in *Fusione di una testa con una finestra* (1913), dove il mezzo busto femminile, realizzato in gesso, è caratterizzato nel viso da un occhio di vetro e da veri capelli e presenta al centro della testa una putrella di finestra, in consonanza a quella sua idea di compenetrazione degli spazi. La scultura realizzata attraverso l'assemblaggio di materiali non convenzionali si caratterizza per una rottura radicale della concezione classica e trova i suoi precedenti nei *collage* polimaterici di Picasso realizzati a partire dal 1912 e in generale nell'ambito delle sperimentazioni tridimensionali cubiste.

Prima ancora di Boccioni è Picasso a mettere in discussione il procedimento tradizionale di realizzazione di una scultura che concepì, in primo luogo, dall'annullamento dell'idea di opera come modellazione di un solido corpo plastico pieno, e, in secondo luogo, attraverso l'utilizzo di materiali estranei alla statuaria, come la carta, il cartone, la stoffa e la plastica.

¹⁰ *Ivi*, p. 180

¹¹ E. Coen, *La scultura di Umberto Boccioni*, in *Scultura italiana del Novecento*, catalogo a cura di C. Pirovano, Milano 1991, p. 66

¹² *Ibidem*

¹³ *Manifesto tecnico della scultura futurista*, in Umberto Boccioni, *Pittura Scultura Futuriste*, con invito alla lettura di Lara Vinca Masini, Firenze 1977, p. 181

Con *Forme uniche nella continuità dello spazio* (1913) Boccioni realizzò una delle sculture più famose del Novecento e sicuramente la più dirompente dell'inizio di quel secolo. Lo scopo dell'autore fu quello di rendere in scultura la deformazione di un corpo umano in movimento attraverso una forma stilizzata al limite della riconoscibilità, capace di trasmettere una grande sensazione di forza e di potenza. La statua divenne il simbolo stesso dell'uomo futuro, così come lo avevano immaginato i futuristi. Sia *Forme uniche nella continuità dello spazio* che *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* si caratterizzano da linee-forza che, sebbene di vaga ascendenza *liberty*, si dipartono nette e scandite dal nucleo centrale dell'immagine prolungandone l'energia nello spazio circostante fino a coinvolgerlo per poi ritornare al nucleo generante, in un continuo moto centrifugo e centripeto.

Il 1912 segna non solo l'anno della pubblicazione del *Manifesto tecnico della scultura futurista* e della realizzazione da parte di Boccioni delle sue prime sculture rivoluzionarie ma è anche l'anno del rientro in Italia, dopo un lungo periodo di soggiorno in Germania, dello scultore Adolfo Wildt.

Gli anni che egli visse nella grande villa di Doehhlau di proprietà di Franz Rose, suo mecenate, dal 1894 al 1912, furono fondamentali per la sua formazione. In quell'ambito culturale, infatti Wildt arricchì la propria visione artistica, di base fortemente classica, con nuove e stimolanti influenze di stampo *liberty* mitteleuropeo, secessioniste, simboliste¹⁴ ed espressioniste che lo condussero all'elaborazione di un linguaggio figurativo unico e inconfondibile, al di fuori di ogni etichetta o di collocazione di corrente.

Senza alcun dubbio Wildt rappresentò in Italia, negli stessi anni, un polo di ricerca plastica alternativo rispetto a quello capeggiato da Boccioni. I due artisti elaborarono due concezioni della scultura assolutamente divergenti. Si trovarono accomunati solo su due punti rappresentati dalla violenta negazione della scultura di matrice accademica e dal rigetto della produzione tardo-romantica, anche nelle declinazioni postscapigliate e realiste. Il rifiuto, inoltre, da parte di Wildt delle

¹⁴ Fra gli artisti che frequentavano la Villa di Rose ricordiamo il pittore simbolista Albert Welti, allievo di Arold Böclin. Rose inoltre collezionava dipinti di Gustav Klimt e Edvard Munch oltre a sculture di Georges Minne e August Rodin, sull'argomento si veda: P. Mola, *Wildt classico gotico e barocco*, in *Adolfo Wildt 1868-1931*, catalogo della mostra, a cura di P. Mola, Venezia 8 dicembre 1989 - 4 marzo 1990, Milano 1989, p. 12

tendenze impressioniste in scultura implicava anche quello della produzione di Medardo Rosso di cui Boccioni, invece, si era fortemente nutrito.

Per Wildt la scultura doveva essere orientata verso una “ricostruzione” che restituisse all’opera una sacralità e un’eloquenza nuove, contrariamente a Boccioni per cui la scultura doveva tendere verso una “distruzione” della forma quale principio di un nuovo dinamismo plastico. Se con Boccioni la scultura giunse a una sintesi dell’immagine ottenuta dalla compenetrazione della figura con lo spazio circostante, con Wildt la scultura giunse a risultati di grande raffinatezza ottenuti attraverso l’armonia delle forme e il perfetto equilibrio fra pieni e vuoti. Egli fu, infatti, un grande esperto nella lavorazione del marmo, dal quale riusciva ad ottenere effetto di straordinaria e inconsueta leggerezza, rovesciando così la tradizionale idea di pesantezza della materia.

Anche sull’idea di polimaterialismo i due scultori si trovarono su posizioni diverse. Per Boccioni la combinazione di diversi materiali, a volte insoliti come il cartone o del crine, rientrava nella sua idea di scultura moderna quale specchio di una cultura oramai slegata da quella antica, per Wildt, invece, l’inserimento di parti in bronzo su opere in marmo trovava i suoi precedenti nella statuaria rinascimentale, così come la doratura del marmo risaliva a Bernini e a quell’idea di mistificazione dei materiali praticata in età barocca. Da ciò risulta chiaro che se per il primo il passato storico andava superato, per il secondo diventava fonte di ispirazione e di rielaborazione.

Sebbene la critica odierna riconosca l’alto valore artistico del lavoro di entrambi bisogna ricordare che essi operarono all’interno di un clima culturale ‘borghese’ fortemente legato ai canoni accademici o a quelle tendenze che stancamente ripetevano stilemi di gusto tardo-realista o di un moderato *liberty*.

La maggior parte degli scultori attivi nella prima metà del XX secolo, infatti, perseguiva la strada di una figurazione realizzata attraverso tecniche e materiali tradizionali.

Ripercorrendo gli scritti critici che accompagnarono le varie esposizioni sia locali che nazionali almeno fino agli Venti, si evince che l’orientamento della scultura oscillava dai rimandi tardo-impressionisti a quelli tardo-simbolisti e *liberty* con sporadiche aperture avanguardiste¹⁵. La critica sottolineava la presenza di

¹⁵ D. Esposito, *Lineamenti storici sulla scultura a Napoli fra la seconda metà dell’Ottocento e la prima metà del Novecento*, in *Eccellenze a Napoli a tutto tondo. Da Amendola a Tizzano - scultori*

influenze rossiane e bistolfiane, il persistere, quindi, di un gusto ancora ottocentesco nella plastica dell'epoca. Il motivo di tale attaccamento alla tradizione scultorea può essere rintracciato in due aspetti: da una parte la metodologia per l'insegnamento della scultura, intesa come disciplina di studi all'interno delle Accademie di Belle Arti, improntata sull'analisi dei valori tradizionali; dall'altro il ruolo fondamentale del mercato, orientato verso la promozione di ritratti e di statuine da salotto di gusto bozzettistico o folkloristico che rispondeva alle esigenze di gusto della committenza, in larga parte, borghese. Oggi la critica riconosce a Boccioni e a Wildt una posizione assolutamente centrale nel processo di rinnovamento del linguaggio plastico in Italia di inizio Novecento¹⁶. Riflessi delle teorie di Boccioni si possono rintracciare sia nella produzione scultorea che nei programmi di alcuni artisti, come Fortunato Depero ed Enrico Prampolini. Boccioni fu inoltre il precursore di una concezione ambientale della scultura e il primo teorizzatore di opere polimeriche e anche cinetiche, due aspetti questi che furono molto indagati da Depero, come egli stesso affermò nel testo programmatico *Ricostruzione futurista dell'universo*, che con Balla firmò l'11 marzo 1915: "Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare complessi plastici che metteremo in moto". Così come la ricerca del movimento in scultura fu anni dopo oggetto di riflessione e attuazione da parte dei gruppi ottico-cinetiche. Con Boccioni sicuramente si dà avvio in Italia alla nascita di un linguaggio plastico moderno, inteso come totale distacco dai canoni accademici della statuaria e della ritrattistica. Boccioni per primo innescò il meccanismo del cambiamento che condusse sulla via della sperimentazione di nuovi materiali e di un rinnovato rapporto tra forma e spazio, che avrà larga eco su molte generazioni di artisti italiani. Riflessi, invece, delle teorie di Wildt si possono rintracciare in due suoi

fra Otto e Novecento, catalogo della mostra, a cura di D. Esposito, Napoli 30 marzo - 17 aprile 2011, Napoli 2011, pp. 31,32

¹⁶ E. Coen, *La scultura di Umberto Boccioni*, in *op. cit.*, pp. 66-77; Fred Licht, *Pensieri in libertà sulla scultura futurista*, in *Futurismo 1909-2009. velocità+Arte+Azione*, catalogo della mostra, a cura di G. Lista e A. Masoero, Milano 6 febbraio - 7 giugno 2009, Ginevra-Milano 2009, pp. 185-191; P. Mola, *Dramma, simbolo e astrazione nella scultura di Wildt*, in *Scultura italiana del Novecento*, catalogo a cura di C. Pirovano, Milano 1991, pp. 78-93; P. Mola, *Wildt classico gotico e barocco*, in *Op. cit.*, p. 9-31

illustri allievi: Fausto Melotti e Lucio Fontana. Si è visto come il rapporto fra pieni e vuoti nella plastica wildtiana giunga a capovolgersi. Il vuoto in alcune sue opere sembra prendere il sopravvento sul pieno, facendo in questo modo apparire la figura come leggera. In alcuni lavori di Wildt gli occhi appaiono cavi mostrandoci in questo modo lo spazio interno dell'opera. Tutto ciò riporta alla mente la leggerezza della scultura astratta di Fontana sino all'operazione dei buchi e dei tagli, ma anche ai gessi sospesi, alle bande o ai riccioli di Melotti.

1.2 La produzione scultorea negli anni tra le due guerre

Con lo slogan “La guerra unica igiene del Mondo” i Futuristi si schierarono dalla parte degli interventisti alla prima guerra mondiale, arruolandosi volontariamente per sentirsi artefici del cambiamento politico-sociale-culturale del Paese. Ma la guerra rivelò ben presto la sua natura distruttiva e il suo volto di morte. Nel 1916 morì in guerra l'architetto Antonio Sant'Elia e nell'agosto dello stesso anno a Chievo scomparve Boccioni, per una caduta da cavallo durante un'esercitazione militare.

La guerra però non arrestò la creatività di alcuni artisti che proprio in quegli anni continuarono la propria attività, e fra questi ricordiamo Giacomo Balla e Fortunato Depero che sull'onda del *Manifesto* da loro lanciato, crearono opere molto interessanti.

Negli anni della guerra Balla sviluppò il suo interesse per la scultura di cui una prima prova fu *Complesso plastico colorato di frastuono+velocità* (1914), a cui seguirono *Complesso Plastico Colorato di Frastuono+Danza+Allegria* (1915) e *Linee-forza del pugno di Boccioni* (1915/56)¹⁷ solo per citarne alcune. Le prime due opere citate, trovano affinità con la scultura di Depero intitolata *Forme-Rumori* (1914), anch'essa ottenuta dall'assemblaggio di cartone colorato, carta e fili metallici e attestano, in generale, come i due artisti fossero giunti prima di Boccioni, cioè prima della scultura *Dinamismo di un cavallo in corsa+case* (1915), a concepire una scultura dalle forme astratte e dal polimaterismo delle materie. Nell'omaggio a Boccioni, intitolato *Linee-forza del pugno di Boccioni*, Balla concentra tutta la sua attenzione nella realizzazione delle forze generate dal pugno che vengono espresse attraverso fasci di materia. In questo modo l'autore elimina il nucleo generatore di energie permettendo alle linee-forza di articolarsi liberamente nello spazio.

Su una simile posizione si inserisce la produzione plastica di Depero caratterizzata da ampio uso di vari materiali, spesso inconsueti, sia per le opere astratte che per

¹⁷ La scultura è stata ottenuta da una fusione nel 1956 e riproduce l'esemplare originale datato 1915, sull'argomento si veda: *La seduzione della materia. Scultori italiani da Medardo Rosso alle generazioni recenti*, catalogo della mostra, a cura A. Imponente, Milano 23 marzo - 12 maggio 2002, Silvana editoriale, Milano, 2002, pp. 46,47

quelle vagamente figurative, che concepì in chiave ludica, come nel caso di: *La taga e il tarlo* (1914) *Soldatino Hip Hop* (1917), *Architettura di gobbo* (1917), *Il gobbo e la sua ombra* (1917). Tali opere influenzarono la produzione di Gerardo Dottori verso la fine degli anni Venti, come *Direttore d'orchestra* (1928) e *Don Chisciotte senza... Mancina* (1928) e quella di Regina come nel caso di *Aerosensibilità* (1935).

Ricordiamo che l'esperienza futurista persisterà fino alla prima metà degli anni Quaranta. Sebbene l'Italia dopo la "marcia su Roma" del 1922 e la proclamazione della dittatura da parte di Mussolini nel 1929, vivesse una nuova situazione politica, i futuristi, di seconda e di terza generazione, riuscirono a riscuotere interesse e consenso da parte del duce, come attesta del resto la commissione a Dottori per la decorazione dell'idroscalo di Ostia, nel 1926.

Il ventennio fascista fu, in realtà, caratterizzato da un pluralismo di stili, frutto di una politica relativamente poco limitativa nel campo delle arti, e in generale dalla riluttanza di Mussolini a privilegiare in forma esclusiva uno stile o un gruppo, che potesse essere percepito come arte ufficiale di Stato. Il dibattito artistico italiano fu così lasciato libero di svilupparsi autonomamente, al contrario di quanto accadde nella Germania nazista¹⁸.

L'arte all'inizio degli anni Venti si muoveva su due diversi e divergenti versanti che conducevano da una parte verso le sperimentazioni d'avanguardia, all'insegna del secondo futurismo e dall'altra verso il recupero delle tecniche tradizionali dell'arte e il ritorno alla figurazione. Ad animare tale concezione dell'arte fu anche Margherita Salfatti, confidente e amante di Mussolini, che teorizzò il recupero della tradizione classica attraverso un rinnovato dialogo con l'arte antica, dialogo che si era in parte interrotto con le avanguardie.

La posizione critica della Salfatti si inseriva in un dibattito già acceso anni prima che vide protagonisti diversi artisti e intellettuali, impegnati attivamente a diffondere tali teorie attraverso ampie riflessioni e saggi critici pubblicati sulle riviste "Valori plastici" e "La ronda"¹⁹.

¹⁸ P. V. Cannistrano, *Fascismo e cultura in Italia 1919-1945*, in *Arte italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988*, catalogo della mostra, a cura di N. Rosenthal e G. Celant, Londra 14 gennaio - 9 aprile 1989, Monaco di Baviera 1989, pp. 147-154

¹⁹ La rivista letteraria "La ronda", fondata a Roma nel 1919, diretta da Vincenzo Cardarelli, dichiarò la propria posizione contro lo sperimentalismo e l'avanguardismo in letteratura a favore di un ritorno della tradizione letteraria italiana, sull'esempio della prosa leopardiana. La rivista cessò di essere pubblicata nel 1923.

“Valori plastici”²⁰, diretta da Mario Broglio, fu la principale rivista di diffusione dell’arte nell’Italia postbellica. Fra i suoi collaboratori ricordiamo Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Carlo Carrà e lo scultore Arturo Martini che dichiararono la propria aperta opposizione alle ricerche futuriste in direzione di un recupero della tradizione italiana e di un rinnovato classicismo.

Un recupero della tradizione che attraverso le parole del pittore Cipriano Efisio Oppo comprendiamo in tutta la sua pienezza: “Tradizione italiana secondo noi vuol dire: chiarezza di racconto; signorilità; sana sensualità; idea di Bellezza rapportata ai suggerimenti della Natura, ossia scelta ed esaltazione degli elementi naturali; gentilezza e forza insieme; gioiosità ma non frivolezza; metodo ma non pedanteria: mai copia fredda, analitica della Natura. Ma anche: mai snaturamento simbolistico, pessimismo, incorporeo; mai gusto dell’orrido, del deforme, del mostruoso, dello strano, dell’astruso”²¹.

Tale sentire artistico fu il riflesso di un più ampio dibattito che dalla fine degli anni Dieci fu teorizzato e praticato in tutta Europa, nell’ambito di quello che fu definito *rappel à l’ordre* (etichetta ormai considerata dalla critica equivoca e priva di significato), sebbene negli stessi anni non mancarono importanti momenti di ricerca avanguardista.

Nello specifico gli scultori italiani avvertirono la necessità di superare la scultura pittoricista di stampo impressionista, contraddistinta dalla forma aperta e dal modellato vibrante alla luce di cui Medardo Rosso fu considerato il principale esponente, a favore di un modellato saldo e figurativo. Significativo in tal senso è lo scritto di Roberto Melli pubblicato su “Valori plastici” che addirittura attacca la produzione scultorea tarda di Michelangelo di cui sottolinea la “tragica dissoluzione di forme”²².

²⁰ La rivista artistica “Valori Plastici”, fondata a Roma nel 1918, diretta dal pittore e critico Mario Broglio, si dichiarò contro il Futurismo e le avanguardie moderniste in generale per il loro disprezzo della tradizione e per l’eccesso sperimentalismo, contro il socialismo e il bolscevismo, per la volontà eversiva di modificare lo stato d’ordine sociale. Della rivista furono pubblicati quindici fascicoli di cui l’ultimo nel 1921; sull’argomento si veda: F. Poli, “Valori Plastici” e *Novecento italiano*, in *La metafisica*, Roma-Bari 1989, pp. 37-71

²¹ P. V. Cannistraro, *Fascismo e cultura in Italia 1919-1945*, in *Arte italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988*, catalogo della mostra, a cura di N. Rosenthal e G. Celant, Royal Academy of Arts, Londra 14 gennaio – 9 aprile 1989, Leonardo Editore 1989, p. 148

²² E. Pontiggia, *La classicità e il dramma. Dialogo con l’antico ed espressionismo nella scultura italiana fra le due guerre*, in *La seduzione della materia. Scultori italiani da Medardo Rosso alle generazioni recenti*, catalogo della mostra, a cura di A. Imponente, Milano 23 marzo - 12 maggio 2002, Milano 2002, p. 20

In questo già acceso dibattito la Sarfatti si inserì con la volontà di richiamare a sé le personalità artistiche più significative con l'obiettivo di creare un'arte che fosse espressione del nuovo corso politico, ne rispecchiasse gli ideali, con la speranza soprattutto di ottenere il riconoscimento da Mussolini di arte ufficiale del regime per il suo "Novecento italiano".

Nel corso degli anni Venti la Sarfatti seppe raccogliere attorno al movimento da lei creato oltre cento artisti provenienti da ogni parte d'Italia. Fra questi si contraddistinsero gli scultori Arturo Martini, Marino Marini e Francesco Messina, accomunati da un potente plasticismo, carico di echi classicisti e rimandi a diversi momenti della storia dell'arte. Significativa, inoltre, a quella data fu la svolta "purista" di Wildt ricca di rimandi alla scultura del Quattrocento. L'ammirazione della Sarfatti per il lavoro di Wildt fu talmente alto che ella volle nominarlo membro del Consiglio direttivo di "Novecento".

La Sarfatti sfruttò i propri rapporti col duce per indurre gli artisti ad aderire a "Novecento" e per imporsi come mediatrice culturale del regime, arrivando a guadagnarsi la fama di "dittatore delle arti visive". Ma partire dal 1929 Roberto Farinacci accusò "Novecento" di essere troppo moderno e di subire l'influenza di stili internazionali, i suoi attacchi divennero sempre più furiosi costringendo Mussolini a porre fine alla questione, non appoggiando più la Sarfatti. La caduta in disgrazia della donna comportò, all'inizio degli anni Trenta, il conseguente scioglimento del gruppo. Ricordiamo, inoltre, che nello stesso anno in cui Farinacci attaccò "Novecento", fu pubblicato dai futuristi il *Manifesto dell'Aereopittura*.

Le opere realizzate in tale ambito artistico furono un vero e proprio inno alla velocità dell'aeroplano, quale moderno mezzo di trasporto e di combattimento, nonché inno alla conquista dei cieli. In scultura le opere più interessanti furono prodotte da Thayaht, pseudonimo di Ernesto Michaelles, e da Renato di Basso, all'anagrafe Renato Righetti. Del primo si ricorda *Liberazione della terra* (1934), caratterizzata da forme curve e astratte che suggerivano la velocità del moto ascensionale di un aeroplano, del secondo *Paracadutista in caduta* (1934) e *Pilota stratosferico* (1938), entrambe caratterizzate da una deformazione dei corpi, memori del dinamismo plastico boccioniano.

La scultura che sicuramente destò maggiore interesse, sia per la natura della committenza sia per il risultato finale, fu *Profilo continuo del duce* (1933) di Renato Bertelli. L'aspetto interessante di quest'opera era fornito dalla modalità

stessa di fruizione, il profilo di Mussolini, infatti, poteva essere letto solo attraverso l'ombra che scultura proiettava sulla parete retrostante.

Negli anni Trenta nuovi raggruppamenti artistici suscitarono l'interesse e l'ammirazione di Mussolini, essi si muovevano nell'ambito dell'arte astratta e operarono a Milano e a Como. Molteplici furono le loro fonti di ispirazione che andavano rintracciate non solo nel Futurismo, dove insita fu la componente astratta, ma soprattutto nei grandi protagonisti dell'avanguardia come Kandiskij, Malevič, Tatlin, Mondrian, Moholy-Nagy, e di quegli artisti che operarono nell'ambito del Bauhaus. C'è da aggiungere che la formazione dei due gruppi lombardi fu il diretto riflesso della fondazione a Parigi nel 1930 della rivista "Art Concret" e della nascita del gruppo "Cercle et Carrè" che richiamò a sé circa un'ottantina di artisti. Nel 1931 dallo scioglimento di questo gruppo nacque "Abstraction-Création" dove militarono alcuni protagonisti dell'astrattismo italiano.

Centro di aggregazione e di scambio di idee per gli astrattisti milanesi fu la Galleria del Milione a Milano²³. La Galleria svolse un ruolo fondamentale per la formazione e l'aggiornamento degli astrattisti italiani, basti ricordare che la biblioteca al suo interno era ricca di volumi dedicati all'argomento.

Nella primavera del 1934 la Galleria organizzò una mostra di opere di Kandinskij, ben 45 acquerelli e 30 disegni dal 1924 al 1933 per la prima volta esposti in Italia, di seguito nell'autunno dello stesso anno organizzò la prima mostra degli astrattisti italiani. In quell'occasione fu pubblicata la *Dichiarazione degli espositori* considerata il "manifesto" dell'arte astratta. Importantissima fu anche la mostra che la Galleria organizzò nel 1938 dove furono esposte opere degli artisti "Abstraction-Création", che per il raggruppamento milanese rappresentò un ulteriore momento di aggiornamento del linguaggio astratto europeo. Sporadici furono invece i rapporti degli astrattisti comaschi con la Galleria del Milione, ma proprio a questi il regime diede l'importante incarico di realizzare la Casa del

²³ La Galleria del Milione fu fondata dai fratelli Peppino e Gino Ghiringhelli alla fine del 1930 nei locali lasciati vuoti da Pier Maria Bardi, adibiti anch'essi a galleria d'arte. Il primo direttore della Milione fu lo scrittore e critico Edoardo Persico. Persico aveva già fiancheggiato a Torino il gruppo dei "Sei" ed era redattore della rivista "Casabella". Grande oppositore a Novecento, Persico sosteneva in architettura un razionalismo simile a quello che si era diffuso in Europa., sull'argomento si veda: L. Caramel, *La nascita dell'arte astratta*, in *Arte italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988*, catalogo della mostra, a cura di N. Rosenthal e G. Celant, Londra 14 gennaio - 9 aprile 1989, Monaco di Baviera 1989, p. 188

Fascio a Como, edificata dall'architetto Giuseppe Terragli e decorata all'interno da Mario Radice.

Riguardo alle attività svolte dalla Galleria ricordiamo la pubblicazione nel 1935 del volume *Kn* di Carlo Belli, a cura delle edizioni del Milione, ma già iniziato nel '30, considerato la 'Bibbia' dell'astrattismo italiano. Belli, musicista, teorico e critico d'arte, nonché pittore, fu il grande animatore dei dibattiti sull'avanguardia e fiero sostenitore dell'astrattismo. La teoria da lui postulata in *Kn* sosteneva un'arte fatta di "opere che non portino titolo, senza firma degli autori, senza data e senza nessun riferimento umano, distinte una dall'altra con semplici indicazioni algebriche K , $K1$, $K2$, ... Kn . [...] Il solo contenuto possibile della pittura è, infatti, quello che deriva dalla combinazione (K) del colore con la *forma*: K che ha n aspetti". E dunque "pittura = Kn , in cui K è la combinazione tra il colore e la forma, mentre n esprime il numero indeterminato di aspetti che tale combinazione può assumere. [...] Il *Kn* è il *Christus natus* della storia dell'arte e i pittori 'astrattisti' stanno alla nuova età, come gli incisori che hanno graffiato quelle remote scene di Valcamonica stanno alla nostra"²⁴. Belli fu fermamente convinto della teoria postulata al punto tale che inviò il volume a Kandinsky nella speranza di una sorta di approvazione da parte di quello che veniva considerato un loro maestro, il quale gli rispose con una lettera ricca di lodi per il lavoro svolto.

Nello stesso anno la Galleria presentò le opere di Lucio Fontana, Fausto Melotti, Osvaldo Licini e Atanasio Soldati, dove si distinsero le opere di Fontana e di Melotti, caratterizzate da forme astratto-geometriche. Ma l'attività di Fontana all'inizio degli anni Trenta non fu unicamente indirizzata verso l'astrattismo ma anche verso una figurazione dalle forti connotazioni espressive. In quegli anni, egli da una parte si fece interprete delle ricerche d'avanguardia maturate nell'ambito dell'astrattismo milanese, dall'altra risentì delle influenze che giunsero dall'ambiente artistico romano, cioè dalla così detta "scuola di via Cavour". Fu Roberto Longhi a collocare sotto questa etichetta le opere di Scipione Borghese, Mario Mafai e Antonietta Raphaël-Mafai caratterizzate da un acceso espressionismo e da una potente carica emotiva. Il gruppo romano, insieme a quello dei "Sei di Torino" e degli "italiani a Parigi", rappresentò un'alternativa

²⁴ A. Masoero, *Kandinsky: lettere con l'Italia*, in *Kandinsky e l'Astrattismo in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Milano 10 marzo - 24 giugno 2007, Milano 2007, pp. 57,58

non soltanto alle ricerche svolte dai futuristi e dagli astrattisti ma anche un'alternativa a quelle svolte nell'ambito di "Novecento". Tali gruppi però non devono essere intesi come veri e propri movimenti artistici ma piuttosto come raggruppamenti nati all'interno di un medesimo clima culturale, per affinità di orientamento stilistico. Essi proclamarono una libertà espressiva fuori da ogni "ismo" con l'intento preciso di creare un stile moderno europeo, nato dalla rilettura dell'impressionismo, dell'espressionismo, della metafisica e del surrealismo.

Per l'argomento qui trattato risultano interessanti le sculture di Antonietta Raphaël-Mafai realizzate a partire dal 1935 e caratterizzate da una forte drammaticità. L'artista di origine lituana si avvicinò alla scultura dopo una serie di difficoltà economiche, e scoprì che la scultura poteva essere il mezzo privilegiato per rendere i suoi temi preferiti quali ritratti di famiglia e scene bibliche, di cui ricordiamo *La fuga da Sodoma* (1935-36).

La "scuola di via Cavour" influenzò anche la produzione di Mirko Basaldella che, alla metà degli anni Trenta, in *Ragazzo che uccide il serpente* (1935-36) manifesta una chiara opposizione alla retorica e alla monumentalità celebrativa tipica della statuaria fascista.

Basaldella, ma anche Raphaël-Mafai, Leoncillo e Fazzini rappresentarono quella generazione di scultori inquieti, contestatori, anticlassici e antinaturalisti nati in seno a una cultura ufficiale che condannarono e rigettarono, facendosi interpreti di un disagio sociale diffusamente sentito nell'Italia dell'epoca. Su tali posizioni si trovarono anche altri artisti come Renato Birilli, Aligi Sassu, Fausto Pirandello, che alla fine degli anni Trenta si unirono nel comune dibattito che si sviluppò intorno le attività editoriali ed espositive di "Corrente di Vita Giovanile" poi "Corrente", attiva a Milano dal 1938, a cui Fontana aderì nel '39. Il loro dibattito ruotava non solo attorno ad alcune figure chiave della pittura europea, come Van Gogh, Munch e Picasso, quale aggiornamento dell'orizzonte figurativo europeo, ma soprattutto sul ruolo sociale dell'artista. Infatti nell'ambiente di "Corrente" maturarono scelte antifasciste che indussero molti a partecipare nelle frange della Resistenza negli anni della seconda guerra mondiale.

Sebbene Giacomo Manzù abbia sempre rivendicato la volontà di non appartenere a nessun raggruppamento nel 1939 si avvicinò a "Corrente", condividendone gli ideali. Il dissenso al regime fu espresso nei bassorilievi in bronzo *Deposizione*

(1942) e *Crocifissione* (1942), caratterizzati da un lirismo espressionista, dove la rappresentazione della disumanità della morte di Cristo diviene simbolo della brutalità del fascismo. Le opere esposte quell'anno a Milano furono oggetto di severe critiche da parte delle autorità politiche ed ecclesiastiche.

In questo discorso è anche interessante sottolineare l'importanza del ruolo svolto dalle gallerie private, intorno agli anni Trenta, quale luogo di aggiornamento dell'arte contemporanea nazionale e internazionale e di diffusione delle idee attraverso la pubblicazione di bollettini e di riviste d'arte²⁵. La diffusione delle novità artistiche avvenne, quindi, attraverso due diversi e paralleli canali che vedono da una parte le gallerie private e dall'altra gli organi di Stato, dove in quest'ultimo però non si registrarono risultati di rilievo.

L'istituzione nel 1929 del Sindacato Fascista Professionisti e Artisti e la conseguente diffusione capillare sul territorio nazionale dei Sindacati Provinciali di Belle Arti obbligava gli artisti, quale unico requisito previsto per la partecipazione alle mostre da loro organizzate, l'iscrizione al partito. Da ciò si evince che non fu applicato nessun giudizio discriminante per la partecipazione alle mostre sindacali, che generò una generale caduta di livello qualitativo delle opere esposte. Dall'altra parte gli artisti si sentirono incoraggiati a parteciparvi nella speranza della vincita dei premi in danaro messi in palio o addirittura dell'acquisto dell'opera da parte dello Stato. Infatti i Sindacati avviarono una massiccia campagna di acquisizione quale sorta di gesto "emblematico" dai molteplici aspetti: consenso per lo Stato, indicazione per il mercato, la possibilità di poter partecipare a mostre nazionali. I sindacati, infatti, furono concepiti come primo gradino espositivo ai cui seguivano la Quadriennale di Roma, istituita con le leggi del 1928-29 e operante dal 1931, o la Triennale di Milano per concludere con la Biennale di Venezia, quale luogo di incontri internazionali. In questo stato dell'arte nel 1940 Giuseppe Bottai, allora Ministro dell'Educazione Nazionale, istituì l'Ufficio per l'Arte Contemporanea. Fra i compiti dell'Ufficio c'era quello di avviare un dialogo con le gallerie e i collezionisti privati così come apprendiamo dalle sue parole: "Il nuovo Ufficio s'occuperà anche d'acquisti e di mercato. [...] Da qualche tempo a questa parte vengono formando in Italia ottime collezioni di arte contemporanea; questo è un segno di intelligenza che conforta.

²⁵ Attive negli anni Trenta furono le gallerie La Cometa di Roma, che fu anche casa editrice, la Barbaroux, Genova, di Firenze tutte di Milano e Il Ponte di Firenze.

Desidero che i collezionisti sappiano che il Ministro appoggerà in ogni modo le loro iniziative e li considera come i migliori collaboratori dello Stato nella sua azione per l'arte contemporanea. Le collezioni d'arte moderna rappresentano i nuclei iniziali di grandi raccolte artistiche di domani; rappresentano anche i nuclei essenziali per lo studio dell'arte moderna. Bisognerà che, accanto alle ottime collezioni già esistenti a Milano, Genova, Venezia, Torino, Firenze, Brescia, ecc., altre ne sorgano in ogni parte d'Italia: poiché l'azione dei privati non è meno indispensabile che quella dello Stato, affinché l'opera dei singoli artisti concorra a creare un gusto e a definire un piano di cultura”²⁶. Quale primo passo per l'attuazione del programma dell'Ufficio, Bottai nel 1941 istituì il premio per le migliori collezioni d'arte contemporanea e il premio per le gallerie maggiormente impegnate nella diffusione dell'arte contemporanea; quell'anno il premio andò alle gallerie milanesi del Milione e Barbaroux. Bottai aveva già manifestato il proprio interesse per l'arte contemporanea nel 1939 istituendo il Premio Bergamo. Furono organizzate quattro edizioni del Premio alle quali parteciparono la maggior parte dei pittori attivi dalla seconda metà degli Dieci fino agli inizi degli anni Quaranta. In quella sede furono esposte opere metafisiche, futuriste, novecentiste, astrattiste ed anche dipinti provenienti dall'ambito de “Sei di Torino”, della “scuola di via Cavour” e di “Corrente”. Il Premio Bergamo fu senza dubbio l'occasione per verificare lo stato dell'arte contemporanea in Italia. Nacque senza connotazioni politiche ma col preciso intento di contrapporsi al contemporaneo Premio Cremona, istituito nel 1938 da Roberto Farinaci e patrocinato da Ugo Ojetti, che promuoveva una pittura carica di contenuti celebrativi, così come richiesta da una certa parte del regime²⁷. L'entrata dell'Italia in guerra sospese le attività espositive di entrambi i premi.

²⁶ P. Vivarelli, *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo*, in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra, Bergamo, 25 settembre - 9 gennaio 1994, Milano 1993, pp. 26,27

²⁷ C. Tellini Perina, *Il Premio Cremona: “questo novecentismo fascista: forte, vigoroso, epico, romano (R. Farinaci, 1940)*, in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra, Bergamo, 25 settembre - 9 gennaio 1994, Milano 1993, pp. 51-57

1.3 Il dibattito fra realismo e astrazione: 1945-1948

L'Italia uscì duramente sconfitta dal secondo conflitto mondiale, lacerata dalla guerra che aveva procurato lutti, rovine e miseria e dilaniata dall'interno da anni di lotta armata civile.

L'orrore e la tragedia di quanto vissuto restò vivo negli animi dei supersiti. Nel campo dell'arte avvenne una profonda presa di coscienza da parte degli artisti che si fecero interpreti di quel profondo dolore.

I gruppi che avevano animato il dibattito artistico negli anni precedenti il conflitto si erano ormai sciolti, e molti di quei protagonisti si unirono a nuovi schieramenti, con nuovi programmi, che animarono un nuovo dibattito nell'Italia del secondo dopoguerra. La polemica che infiammerà le discussioni in quegli anni ruotò attorno la *querelle* fra realisti e astrattisti, che si fondava sulla divisione netta di due linguaggi teoricamente inconciliabili.

Nel febbraio del 1946 sul primo numero della rivista milanese «Il 45», diretta da De Grada, fu pubblicato un saggio di Mario de Micheli intitolato *Realismo e poesia*, che fu considerato il primo manifesto ufficiale del realismo. Nel marzo dello stesso anno sulla rivista «Numero», sempre a Milano, fu pubblicato il *Manifesto del realismo*, detto anche *Oltre Guernica*. Contemporaneamente a quest'ultima pubblicazione, la stessa rivista, organizzò una mostra alla quale parteciparono Giovanni Dova, Ennio Morlotti, Giovanni Testori, Emilio Vedova e altri artisti settentrionali.

Le istanze teoriche espresse nel saggio di De Micheli furono già precedentemente manifestate in un documento redatto nel 1943, a firma di De Micheli stesso, di Emilio Morosini, di Raffaele De Grada, di Ennio Morlotti, di Emilio Vedova e di Ernesto Treccani, dove si condannava la metafisica, il surrealismo, l'espressionismo, il novecentismo e si affermava marxisticamente la necessità di un'arte dal carattere nazionale e popolare²⁸.

²⁸ G. de Marchis, *Scusi ma è arte questa? Guida illustrata all'avanguardia e alla neoavanguardia*, Milano 1991, p. 156

Col termine “realismo” non solo si ricusava l’accademismo novecentista ma anche l’espressionismo di “Corrente”, considerato intimista e sentimentale e in netta opposizione al “formalismo”, termine che includeva tutte le avanguardie storiche. Per i realisti il modello di riferimento fu *Guernica* di Picasso, considerata una sorta di realismo moderno derivato dal cubismo. Col termine di “neocubismo” vennero poi indicate le opere di Renato Guttuso, Armando Pizzinato e degli scultori Pericle Fazzini e Leoncillo Leonardi.

Ricordiamo, inoltre, che nel 1945 a Roma venne fondato l’Art Club, che iniziò un’intensa attività di mostre e dibattiti sull’arte contemporanea, la cui direzione venne affidata a Enrico Prampoli. Nodo centrale del dibattito fu la questione dell’astrattismo in opposizione al discorso sul realismo, che vedrà l’affermarsi di due diverse posizioni: da una parte Leonello Venturi e dall’altra Max Bill. Nell’articolo pubblicato da Leonello Venturi sulla rivista «Domus» nel gennaio 1946, il critico utilizza il termine “astratto-concreto” per indicare una certa produzione figurativa di stampo neocubista-astratto, una sorta di astrattismo di derivazione cubista. Max Bill di contro, nell’articolo pubblicato sulla stessa rivista nel febbraio del ’46, chiarisce la sua posizione che prevede il riesame di tutta la produzione astratto-geometrica di ascendenza kandiskiana, neoplasticista e neocostruttivista. Pittore e architetto, Bill si era formato al Bauhaus di Dessau al tempo di Walter Gropius e concepiva la ricerca artistica quale processo di un pensiero orientato matematicamente²⁹.

Quel fervido clima di discussione e confronti diede notevole impulso alla creazione di nuovi gruppi artistici che si fecero interpreti e mediatori delle diverse istanze critiche. Nel 1946 fu pubblicato il Manifesto del Fronte Nuovo delle Arti dove sfociarono in direzione neocubista le idee espresse nel *Manifesto del realismo*, detto anche *Oltre Guernica*. Le sculture prodotte in quest’ambito manifestarono una chiara derivazione dalla produzione di Picasso da *Guernica* in poi. Le opere di Fazzini e Leoncillo presentavano, infatti, una costruzione delle forme ottenuta attraverso l’intersecarsi di linee oblique, creando nelle figure diverse spigolosità e angolature, come in *Profeta* (1947) e *Studio di Sibilla* (1947) di Fazzini; *Cariatide* (1946), *I lottatori* (1947) e *Ritratto di Elisa* (1948) di

²⁹ S. Salvaggi, *Gruppi, tendenze, artisti dell’astrattismo italiano fra gli anni Quaranta e Cinquanta*, in *Da Art Club al Gruppo degli Otto. La pittura astratta del secondo dopoguerra in Italia*, catalogo della mostra, a cura di L. M. Barbero e G. Niccoli, Cosenza 10 marzo - 25 aprile 2001, Matera 12 maggio - 13 giugno 2001, Cosenza 2001, pp. 16-26.

Leoncillo. In Leoncillo il ricorso al colore, utilizzato in maniera antinaturalista, evidenzia non solo i diversi tasselli che compongono la figura ma ne accentua la drammaticità dei gesti e l'espressione dei volti.

Partecipe alle esposizioni del Fronte Nuovo delle Arti fu anche Alberto Viani, la cui posizione all'interno del gruppo fu sicuramente singolare. I suoi *Nudi* realizzati alla metà degli Quaranta si caratterizzarono per un certo biomorfismo che riecheggiava la produzione surrealista di Picasso; un richiamo a quei dipinti e a quelle sculture che lo spagnolo realizzò dal 1929 al 1939 e che Viani conobbe attraverso la pubblicazione su "Cahiers d'Art". Viani quindi, contrariamente agli altri componenti del Fronte, non si ispira al Picasso di *Guernica* ma venne comunque invitato a esporre con loro. Le novità del suo linguaggio unito alla predilezione per Picasso sono aspetti di ammirazione da parte degli artisti del Fronte³⁰.

Ritornando al dibattito ricordiamo che nel 1947 venne pubblicato il Manifesto del gruppo Forma, in cui i firmatari si dichiararono "formalisti-marxisti", sposando quindi le idee di Leonello Venturi³¹, mentre nel 1948 venne costituito a Milano il MAC, Movimento Arte Concreta, in linea con le istanze di Max Bill. Nel programma di MAC il termine "concreto" fu utilizzato in senso antinaturalistico e in opposizione all'accezione venturiana di "astratto-concreto"³².

Nell'ambito di Forma 1 interessante risulta la produzione plastica di Pietro Consagra, riconoscibile per l'originalità dello stile: la "frontalità" o la "bifrontalità" sono le sue cifre stiliste. Le sculture di Consagra si caratterizzano per la verticalità di sottili elementi astratto-geometrici, realizzati in diversi materiali come il legno, il bronzo, il marmo e il ferro, verniciati a campitura piena con colori naturali o artificiali. La bidimensionalità delle opere non impedisce però l'idea di spazialità che viene suggerita dal sottile spessore della lastra plastica. In questo modo l'autore stravolse il concetto stesso di scultura

³⁰ G. Nonveiller, *Alberto Viani. Una scelta mediata per la scultura*, in *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, L. Caramel, L. M. Barbero, Vicenza 13 settembre – 16 novembre 1997, Vicenza, 1997, pp. 104-111.

³¹ E. Torelli Landini, "Forma 1" tra ideologia e aggiornamento linguistico, in *Da Art Club al Gruppo degli Otto. La pittura astratta del secondo dopoguerra in Italia*, catalogo della mostra, a cura di L. M. Barbero e G. Niccoli, Cosenza 10 marzo - 25 aprile 2001, Matera 12 maggio – 13 giugno 2001, Cosenza 2001, pp. 95-102.

³² L. Caramel, *Il Movimento Arte Concreta (1948-1958): una situazione alternativa*, in *Da Art Club al Gruppo degli Otto. La pittura astratta del secondo dopoguerra in Italia*, catalogo della mostra, a cura di L. M. Barbero e G. Niccoli, Cosenza 10 marzo - 25 aprile 2001, Matera 12 maggio – 13 giugno 2001, Cosenza 2001, pp. 143-152.

tridimensionale e il tradizionale modo di fruirla. L'opera venne concepita e realizzata come se fosse una tela dipinta su tutte e due le facce e fruita da un unico punto di vista, cioè quello frontale. Per Consagra la frontalità della scultura, ottenuta attraverso l'eliminazione del volume, fu una scelta teorica attuata nella volontà di estrapolarla da uno spazio ideale, per liberarla dai valori simbolici, religiosi e sociali, che per secoli la caratterizzava. La frontalità obbliga il fruitore ad un dialogo diretto con l'opera, in un discorso intimo sul fare artistico³³.

La prima mostra di MAC si tenne a Milano nel dicembre del 1948 presso la Libreria Salto, specializzata in pubblicazioni di architettura, di design, di grafica, di fotografia, che pubblicherà, inoltre, i bollettini del movimento, di cui uno, datato 1949, a firma di Gillo Dorfles riportava le idee di Bill: "L'arte concreta rende visibili, con mezzi puramente artistici, pensieri astratti e crea con ciò dei nuovi oggetti. Il fine dell'arte concreta è di sviluppare oggetti psichici ad uso dello spirito, nello stesso modo in cui l'uomo crea degli oggetti per uso materiale. La differenza tra arte astratta e concreta consiste nel fatto che nell'arte astratta il contenuto del quadro è legato ad oggetti naturali, mentre nell'arte concreta è indipendente da essi³⁴".

Nell'ambito di MAC interessante risultò la presenza di Osvaldo Licini e di Bruno Munari che attestarono una certa continuità di ricerca con l'astrattismo degli anni Trenta. Munari produsse sculture astratto-geometriche come del resto altri scultori all'interno del movimento, tra i quali ricordiamo: Renato Barisani, Guido Tatafiore, Antonio Venditti, Nino di Salvatore, Mauro Reggiani. Per questi la scultura rientrava nel progetto più ampio di sintesi delle arti con propositi di rinnovamento che comprendevano anche l'architettura, la pittura, la fotografia, la moda e il design, non a caso molti di loro si cimentarono in più forme espressive³⁵.

Nell'autunno del 1948 si tenne a Bologna la *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea* a cura dell'Alleanza della cultura, filiazione del partito comunista

³³ R. Sigillato, *Crisi e rinascita della scultura del dopoguerra*, in *La seduzione della materia. Scultori italiani da Medardo Rosso alle generazioni recenti*, catalogo della mostra, a cura di A. Imponente, Milano 23 marzo - 12 maggio 2002, Milano, 2002, pp. 28, 29.

³⁴ M. Corgnati, *Perché arte concreta?*, in *Arte a Milano 1946-1959. M.A.C. e dintorni*, catalogo della mostra, a cura di M. Corgnati, Sondrio 25 luglio - 13 settembre 1997, Verona, 1997, p. 11

³⁵ M. Corgnati, *Sintesi delle arti*, in *op. cit.*, Verona, 1997, pp. 63-74; R. di Fusco, *La sintesi delle arti come "forma simbolica"* in *MAC/Espace. Arte concreta in Italia e in Francia 1948-1958*, catalogo della mostra, a cura di L. Berni Canali e G. di Genova, Roma 19 maggio - 7 luglio 1999, Bologna, 1999, pp. 40-46.

italiano, dove si presentò compatta tutta la compagine del Fronte nuovo delle Arti, nel tentativo di verificare lo stato dell'arte. Il giudizio che venne espresso sulle pagine della rivista «Rinascita», rivista fondata e diretta dal segretario del partito comunista Palmiro Togliatti, fu assolutamente negativo. Le opere furono giudicate orribili e mostruose e venne liquidato definitivamente l'ipotesi del neocubismo come veicolo di un realismo moderno³⁶. Con lo scioglimento del Fronte Nuovo delle arti, non restò altra via all'istanza realista, d'obbligo per gli artisti che obbedivano al partito, di indirizzarsi verso una figurazione di tipo ottocentesco o tutt'al più un eclettismo figurativo accademico, con caratteri didattici, devozionali e illustrativi, di cui Guttuso con *Occupazione delle terre in Sicilia* divenne chiaro esempio e modello iconografico di riferimento.

³⁶ E. Crispolti, *Frammenti d'una ricerca sul Fronte Nuovo*, in *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, L. Caramel, L. M. Barbero, Vicenza 13 settembre – 16 novembre 1997, Vicenza 1997, p. 26

1.4 La plastica informale

Negli stessi anni in cui prendeva corpo il dibattito fra realisti e astrattisti si registrarono, sia a Roma che a Milano, scintille per un rinnovamento dell'arte che avrà profonde ripercussioni nelle future generazioni di artisti. Protagonisti di tale cambiamento furono Alberto Burri e Lucio Fontana le cui produzioni vennero fatte rientrare nell'ambito di quello che la critica definì a posteriori col termine di Informale; un'etichetta che gli stessi artisti non riconobbero mai e che più che contraddistinguere un movimento rappresentava una tendenza dai molteplici aspetti, che cominciò a manifestarsi in Italia nei tardi anni Quaranta.

Le opere di questi due maestri furono senza dubbio fonte di ispirazione per tutta quella generazione di artisti che operò fra la fine degli anni Quaranta e tutti gli anni Settanta e non è da escludere che riflessi di quelle concezioni dell'arte siano giunti fino ai nostri giorni. Lo sviluppo di questa tendenza coincise in Italia con la volontà di affermare un linguaggio visivo alternativo rispetto ai movimenti artistici impegnati nel dibattito tra figurazione e astrazione. In tale ambito maturò una concezione dell'arte priva di qualsiasi contenuto ideologico; un'arte aniconica ma dalla potente carica espressiva.

Le novità consistono nell'introduzione di alcuni materiali e di alcune tecniche innovative che modificarono in parte il concetto di arte e il modo di fruirlo.

Innovativi in Burri furono non solo i materiali, di cui ricordiamo il sacco di juta, il catrame, la plastica, ma soprattutto l'uso del fuoco come strumento di realizzazione per alcune sue opere, fra cui i *cellotex*. Il fuoco che è elemento di distruzione viene utilizzato da Burri, per la prima volta, come strumento di creazione artistica. Le sue opere caratterizzate da grumi di plastica combusta, da legni applicati alla tela o da centine poste sul retro della tela che la flettono in avanti, come nei *Gobbi*, sono alcuni esempi in cui l'autore mise in crisi il concetto tradizionale di pittura, quale superficie piana bidimensionale. Sull'esempio di Burri molti artisti di area informale sperimentarono la pittura materica ottenuta dalla miscelazione del colore con gesso, segatura o sabbia marina, conseguendo in questo modo una pasta plastica da utilizzare con la stecca. Di loro ricordiamo

Renato Barisani, che dopo un'iniziale fase astratto-geometrica maturata nell'ambito del MAC napoletano, nella seconda metà degli anni Cinquanta, approda all'Informale. Fra le opere materiche di Barisani ricordiamo il ciclo dedicato a Stromboli dove l'autore miscela il colore con la sabbia nera dell'isola siciliana che lavora con la stecca, e inserisce al centro del quadro pietre pomice e laviche. Il risultato finale ricorda più un bassorilievo che non un dipinto, così come la tecnica rimanda ai decoratori di stucchi che non ai pittori. In questo sconfinamento di ambiti fra pittura e scultura, la critica trovò non poche difficoltà a definire correttamente tale genere di opere.

Nel 1950 Burri insieme a Giuseppe Capogrossi, a Mario Ballocco ed Ettore Colla fondò a Roma il gruppo Origine, menzionati per la prima volta sul numero di novembre del '50 della rivista "AZ" fondata e diretta dal pittore Ballocco, tornato dall'Argentina dopo la guerra. Nel 1951 il gruppo si trasformò in Fondazione Origine e svolse, fino al suo scioglimento avvenuto nel '58, il ruolo di centro di raccolta delle opere e di valorizzazione di idee. Attorno alla Fondazione si raccolsero alcune fra le più interessanti figure dell'arte, e tra le attività che essa svolse ricordiamo quella di galleria d'arte e di casa editrice della rivista "Arte Visiva", diretta da Colla, indirizzata verso l'approfondimento dei dibattiti artistici internazionali, soprattutto dedicati all'arte astratta³⁷. Nell'ambito di Origine Colla maturò una concezione della scultura libera dagli schemi dell'astrazione o della figurazione impegnata, nell'affermazione di una regressione all'originario attraverso l'utilizzo di materiali di 'scarto' industriale. La sua prima scultura intitolata *Il Re* del 1951 si caratterizza per l'assemblaggio di ingranaggi meccanici trovati in una discarica, applicando quell'idea di decontestualizzazione dell'oggetto del quotidiano già praticata da Burri.

Anche le opere di Fontana mostrano soluzioni linguistiche davvero innovative e clamorose per l'epoca, realizzate nell'ambito del movimento spazialista da egli stesso fondato tra il 1949 e il 1950. Partendo dal rifiuto della superficie bidimensionale del quadro Fontana giunse ad elaborare una nuova concezione dello spazio, ottenuta attraverso la foratura della tela, mettendo così in collegamento lo spazio antistante e retrostante la superficie stessa. La

³⁷ S. Salvagnini, *La strana storia del "Gruppo Origine"*, in *Da Art Club al Gruppo degli Otto. La pittura astratta del secondo dopoguerra in Italia*, catalogo della mostra, a cura di Luca Massimo Barbero e Giuseppe Niccoli, Cosenza 10 marzo - 25 aprile 2001, Matera 12 maggio - 13 giugno 2001, Cosenza 2001, pp. 203-208

rappresentazione del vuoto, al di là della superficie pittorica rimandava la mente al vuoto interno delle sculture di Wildt, suo maestro all'Accademia di Brera a Milano. Alle sperimentazioni pittoriche Fontana passo poi a quelle plastiche, come attestano *Ambiente spaziale con forme spaziali ed illuminate a luce nera*, realizzato alla Galleria del Naviglio di Milano nel febbraio 1949 e *Struttura al neon* per lo Scalone d'onore alla IX Triennale di Milano del 1951. Le due opere sono fra le più straordinarie nel panorama della scultura italiana della seconda metà del XX secolo e destinate nei decenni successivi a molteplici e imprevedibili sviluppi. Prodotte con un materiale così immateriale come la luce di Wood, le sue due sculture luminose misero in discussione non solo il concetto di scultura tradizionale, intesa come un solido pieno e pesante, ma anche il luogo ad essa deputato, non posizionate a terra ma pendenti dal soffitto.

1.5 La scultura/l'oggetto: prospettive e ricerche negli anni della neo-avanguardia

Fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta si formarono in Italia numerosi raggruppamenti artistici sotto il nome di Gruppo N, fondato nell'inverno del 1959 a Padova, di Gruppo T, nato nello stesso periodo a Milano, di Gruppo Uno, formatosi nel 1962 a Roma e a seguire il Gruppo Atoma di Livorno, il Gruppo Tempo 3 di Genova ed altri ancora, accomunati da una medesima idea in cui l'opera d'arte nasce da un progetto che tende ad evidenziare le strutture psichiche, tecniche e ottiche dei fenomeni percettivi che l'opera stessa ricostruisce e propone di percorrere. La singolarità di questi raggruppamenti fu determinata dal fatto che le loro opere furono presentate come lavoro di gruppo, sotto la firma del raggruppamento stesso, abolendo così l'idea tradizionale e individuale dell'artista.

Sotto il profilo formale i loro lavori si caratterizzarono per l'attenzione di processi di percezione dei fenomeni visivi, volti ad un maggiore coinvolgimento emotivo del pubblico. Appare chiaro, quindi, che l'opera fu arricchita di un parametro nuovo incarnato proprio dal pubblico stesso. Questi si trasformò da fruitore passivo ad animatore attivo dell'opera d'arte in quanto, spesso, gli venne chiesto di azionare il meccanismo che l'azionava l'opera, avviando così il procedimento artistico. In questa nuova concezione dell'arte, l'opera fu quasi sempre concepita per essere in movimento, dove quindi all'immagine statica venne a sostituirsi da un fenomeno temporale in corso. Per la realizzazione di queste opere non erano richieste conoscenze delle tecniche tradizionali del fare artistico ma abili capacità tecnologiche e meccaniche, e di essere a conoscenza dei fenomeni ottici per quel ciò che riguardò le opere statiche.

Le diverse esperienze vissute dai vari gruppi vennero etichettate dalla critica sotto la dicitura di arte ottico-cinetica, nate con la precisa volontà di superare il soggettivismo insito nell'informale. Il paesaggio dell'arte che si aprì in Italia fra la fine degli anni Cinquanta e per tutto il decennio successivo vide non solo l'imporsi dell'esperienze ottico-cinetiche ma anche l'affermarsi di diversi

movimenti artistici che si incrociano tra loro. Sono proprio quelli gli anni dell'affermazione di movimenti internazionali come il New dada, la Pop e la Minimal art, la cui diffusione in Italia avvenne attraverso diversi canali di conoscenza, tra cui la Biennale di Venezia, l'attività espositiva di alcune gallerie private e la nascita di nuove riviste specializzate in arte.

Il panorama delle arti visive che si andò delineando presentava molteplici direzioni di ricerca sperimentale, tutte svincolate dalle tecniche tradizionali di realizzazione, segnando l'inizio di una profonda trasformazione nel tessuto culturale in Italia. Si assistette innanzitutto alla definitiva fine dell'arte ideologica, di 'impegno' politico e sociale, di cui si erano nutriti i dibattiti del dopoguerra, tra i sostenitori di un'arte realista e quelli di un'arte astratta, nonché si affermò la volontà di superare le componenti romantiche, esistenziali ed estetizzanti dell'Informale.

Parallela all'esperienza ottico-cinetica nel 1959 si affermò in Italia il New dada, attraverso le opere di Jasper Johns³⁸ e di Robert Rauschenberg, esposte rispettivamente a Milano e Roma. e nel 1960 Pierre Restany pubblicò a Milano il manifesto del "nouveau réalisme". Tale conoscenza del neodadaismo internazionale ebbe notevoli ricadute su alcuni artisti italiani, che partendo dalla messa in discussione delle tecniche tradizionali giunsero alla formulazione di una nuova estetica che ruotava attorno l'idea di oggetto artistico. Fu subito chiaro che l'utilizzo di nuovi materiali e di nuove tecniche dovesse inevitabilmente condurre verso nuove forme e un nuovo modo di fruire l'opera d'arte. La rottura con l'arte del passato, intesa non solo nelle tecniche ma anche nei contenuti, condusse gli artisti alla sperimentazione di ogni sorta di materiale a loro disponibile e alla creazione di nuovi linguaggi visivi. In tale ambito, significative furono le opere di Manzoni, *Linee* (1959), *Corpo d'aria* (1959-60), *Uova scultura* (1960), *Merda d'artista* (1961) che generarono grosso clamore, in quanto ai tradizionali valori estetico-culturali del bello, dell'eterno, dell'appagante si affermavano di contro nuove concezioni per l'opera d'arte legate al transitorio e all'inconsistente. Ma il panorama dell'arte in Italia all'epoca appariva molto vario e articolato, pertanto all'esperienza neodadaista si affiancarono opere di gusto pop, come dimostra de resto l'opera di Pino Pascali intitolata *Omaggio a Billie Holliday. Labbra rosse*

³⁸ Le opere di Jasper Johns furono presenti all'edizione del 1958 della Biennale di Venezia.

(1964). Ma il percorso artistico di Pascali, contraddistinto da una continua sperimentazione di materiali non convenzionali, come il cartone, la plastica, le retine di metallo, il legno, la tela, la paglia, il terreno, l'acqua, come si possono rintracciare in opere come *1 Mc di Terra e 2 Mc di Terra* (1967), *32 Mc di mare circa* (1967), *Bachi da setola* (1968), si indirizzò anche verso ricerche di stampo poverista.

In ambito poverista si assistette ad un radicale rinnovamento del fare plastico, dove la scultura non fu più realizzata attraverso la modellazione di un solido tridimensionale bensì attraverso l'assemblaggio di elementi precostituiti, come nel caso degli *Igloo* di Mario Marz o della *Catasta* (1967) di Boetti, ottenuta dalla sovrapposizione di tubi d'eternit.

In altri casi l'arte venne concepita come un processo creativo in atto, come per Calzolari che utilizzò diversi acidi a contatto col metallo che diedero vita a reazioni chimiche attraverso la formazione di cristalli e sali, oppure utilizzando una turbina di raffreddamento dell'acqua per ottenere del ghiaccio. Per Anselmo, invece, l'arte fu rappresentazione dell'energia, espressa sottoforma di tensione che si genera tra opposte forze, che nel caso di *Scultura che mangia* (1968), che si caratterizza per due blocchi di granito legati insieme che trattengono delle foglie di insalata fresca. Un'energia che si esaurisce appena l'insalata marcisce, facendo perdere la tensione necessaria affinché le parti restino unite insieme.

Risulta chiaro da questa breve descrizione che con l'Arte Povera furono recisi definitivamente i legami col passato, dando avvio ad una nuova concezione del fare artistico legate agli strumenti, del procedimento, dell'azione e del comportamento.

1.6 Esperienze postmoderne

In Italia segni di ulteriore cambiamento dell'arte plastica si registrarono fra la fine dagli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta. In quel periodo infatti alcuni artisti manifestarono una sorta di 'inversione di tendenza' dalle dilaganti esperienze di matrice concettuale e poverista, si registrò un ritorno alla figurazione. Sul corretto significato di tale *ritorno*, risulta illuminante la seguente riflessione di Angelo Trimarco: "il concetto di *ritorno* presuppone un'interruzione, una frattura, nella pratica della figurazione che in realtà non si è mai verificata, come dimostrano le numerose e differenziate esperienze catalogabili come 'figurative' che hanno attraversato, senza soluzione di continuità, i decenni precedenti"³⁹.

La questione del "ritorno" va dunque chiarita nell'ambito del mercato e della critica, come sostiene Angela Vettese: "Molti critici ritengono sia stato proprio il collezionismo a decretare il successo del neoespressionismo internazionale: il nuovo flusso di denaro che penetrava nell'arte come negli altri settori produttivi chiedeva opere d'arte di più immediata comprensione; altri ritengono invece che un ritorno alla piacevolezza, alla manualità, all'ecclettismo fosse dettato da uno spirito dell'epoca che proponeva valori neoconservatori"⁴⁰. E ancora: "Sul finire degli anni Settanta il termine concettuale si era talmente diffuso da designare ben poco di preciso, se non alcune caratteristiche comuni di opere sempre meno attraenti: il pubblico avvertiva una stanchezza crescente verso il loro intellettualismo, la supremazia del progetto sull'esecuzione, la dipendenza da un credo che era nato in opposizione al mercato ma poi vi si era piegato volentieri, facendo merce di ogni ritaglio di giornale o residuo di performance. L'attività di quegli artisti formatasi in quella direzione non cessò, ma piuttosto cambiò il suo modo di presentarsi al pubblico, oppure semplicemente si infossò, pronto a tornare in superficie una decina d'anni dopo"⁴¹.

³⁹ A. Trimarco, *Il "ritorno dell'immagine"*, in *L'arte del XX secolo. Neoavanguardia, postmoderno e arte globale 1969-1999*, Ginevra-Milano 2008, p. 299

⁴⁰ A. Vettese, *Le reazioni al concettuale*, in *Capire l'arte contemporanea*, Torino 2006, p. 276

⁴¹ *Ibidem*

Sembra piuttosto chiaro, a questo punto, quello che fu l'ambiente culturale entro cui certe manifestazioni artistiche si svilupparono. L'arte nata nell'ambito del Concettuale, ma così come dalle esperienze poveriste, si rivolgeva a un ristretto pubblico specialistico mentre il mercato dell'arte chiedeva opere di facile lettura e particolarmente gradevoli sotto il profilo estetico. Pertanto la soluzione invocata era quella del ritorno all'immagine.

Nel 1979 Achille Bonito Oliva teorizzò il ritorno alla figurazione nell'ambito di quella 'corrente' che da lui venne definita Transavanguardia. Bonito Oliva raccolse attorno a sé cinque artisti, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Sandro Chia, Mimmo Paladino e Nicola de Maria, in grado di supportare le sue teorie estetiche. I cinque artisti, sebbene di diversa formazione e provenienti da ambiti regionali differenti, furono scelti perché accomunati da una simile visione dell'arte. La caratteristica emergente era il cosiddetto 'passo dello strabismo', inteso come la possibilità di andare avanti guardando indietro o di lato⁴². "L'aria culturale in cui opera l'arte degli anni Ottanta è quella della Transavanguardia, che considera il linguaggio come uno strumento di transizione, di passaggio da un'opera all'altra, da uno stile all'altro. Se l'avanguardia, in tutte le sue varianti del secondo dopoguerra, si sviluppano secondo l'idea del darwinismo linguistico, che trova i suoi antenati fissi nelle avanguardie storiche, la Transavanguardia invece opera al di fuori da queste coordinate, seguendo un atteggiamento nomade di reversibilità di tutti i linguaggi del passato" così affermò Bonito Oliva nel 1982⁴³.

La Transavanguardia si presentò per la prima volta alla Biennale di Venezia del 1980, nello stesso anno in cui Renato Barilli presentò alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna il gruppo dei Nuovi-Nuovi e Maurizio Calvesi presentò gli Anacronisti alla Galleria La Tartaruga di Roma, come ricorda Trimarco⁴⁴. Ma le scintille di questo rinnovato interesse per l'immagine vanno però rintracciate nella produzione di Salvo (Salvatore Mangione) e di Luigi Ontani, degli inizi degli anni Settanta, caratterizzata dal recupero delle tecniche e della figurazione dopo una iniziale produzione concettuale del primo e poverista del secondo, come sostiene

⁴² *Ivi*, p. 280

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ A. Trimarco, *Il "ritorno dell'immagine"*, in *op. cit.*, Ginevra-Milano 2008, p. 299

Renato Barilli⁴⁵, ma anche dal rimando alla classicità espressa sottoforma di citazione presente in alcune opere “povere” di Kounellis, di Paolini e di Pistoletto. Nell’ambito della Transavanguardia furono prodotte opere plastiche sia da Sandro Chia che da Mimmo Paladino. Le figure di Chia apparivano estremamente consistenti anche se ritratte in atteggiamenti melanconici che contrastavano con la loro accesa cromia. Le sculture, in bronzo, in legno e in calcare, di Paladino si ispirarono all’arte primitiva e tribale, raffigurando enigmatiche figure totemiche d’intonazione arcaica, accentuata dall’uso di simboli greco-romani, etruschi e paleocristiani.

È interessante notare che quel rinnovato interesse per la figurazione che si manifestò negli anni Ottanta in Germania, è da mettere in relazione con l’affermazione della Transavanguardia, come sostiene la Vettese: “a stretto giro di mesi dalla comparsa del gruppo italiano salirono alla ribalta artisti nati negli anni trenta, a lungo oscurati dalla fama dei concettuali, che per decenni avevano tenuto fede a uno stile pittorico che era stato spezzato in Germania dalla persecuzione nazista e che dunque, aveva assunto i caratteri di una resistenza culturale per l’autonomia e per la libertà dell’arte tedesca”⁴⁶.

Sotto il nome di Nuovi selvaggi (Neuen Wilden) – movimento in cui confluirono artisti diversi per generazione e provenienza geografica, fra cui ricordiamo Georg Baselitz, Markus Lüpertz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer e Sigmar Polke – si accomunavano maestri dalla manualità impetuosa e selvaggia nell’utilizzo della materia cromatica dai colori violenti al fine di ottenere una figurazione incalzante e provocante. Non è difficile scorgere nei lavori di molti di questi artisti un disagio esistenziale, un’inquietudine del vivere, quale riflesso di una delicata situazione politica che vedeva la Germania tragicamente divisa in due parti.

Il mancato interesse da parte della critica italiana verso la Transavanguardia, alla metà degli anni Ottanta, portò allo scioglimento del gruppo. Sia la critica che gli artisti, in quegli anni, colsero con interesse i nuovi stimoli provenienti sia dall’ambiente anglosassone, di cui ricordiamo il fenomeno della Young British Artists, che dell’ambiente artistico newyorkese. Proprio in quegli anni grande successo riscuotevano le opere di Jeff Koons, di Haim Steinbach e Peter Halley;

⁴⁵ R. Barilli, *Entrano in scena Salvo e Ontani*, in *Prima e dopo il 2000. la ricerca artistica 1970-2005*, Milano 2006, pp. 29-36

⁴⁶ A. Vettese, *Il neoexpressionismo in Germania*, in *op. cit.*, Torino 2006, pp. 282-283

tre artisti provenienti dalla scuderia di Ileana Sonnabend, e per i quali la critica coniò i termini di ‘neo pop’ e di ‘neo geo’.

Le opere di Steinbach si presentavano sotto forma di sculture oggettuali, realizzate secondo il principio duchampiano del *ready made* modificato. Sulle mensole venivano poggiati diversi oggetti del vivere quotidiano, come utensili da cucina, prodotti da supermercato e oggetti di origine tecnologica, quali simbolo di una società dei consumi e degli sprechi.

L’idolatria del prodotto di massa era espressa anche da Jeff Koons attraverso la realizzazione di lavori in diversi materiali, in grandi dimensioni, che riproducevano statue *kitsch* e giocattoli per bambini. Ma di Koons vanno ricordati anche quei lavori composti da teche che contenevano aspirapolvere o palloni da basket; il “feticcio” sospeso al centro della teca veniva presentato come un vero e proprio oggetto di culto per diverse categorie di persone.

I dipinti di Halley invece si caratterizzavano per linee, quadrati e barre dai colori fluorescenti. L’artista affermò, in alcuni suoi scritti, che questi lavori nacquero dalle suggestioni dei sistemi di collegamento per il trasporto di acqua, elettricità, gas e dei cavi telefonici nei sotterranei urbani. I suoi lavori erano in qualche modo la metafora della società urbanizzata e nello stesso tempo dell’alienazione umana, animata da frenesia e da iperattività.

La conoscenza dell’arte di questi tre grandi protagonisti della scena artistica americana ha avuto interessanti ricadute anche nel nostro paese. Infatti risale alla metà degli anni Ottanta la formazione a Milano del gruppo Nuovo Futurismo, movimento artistico che ha avuto Renato Barilli come maggior esponente teorico. “I Nuovi Futuristi volevano condurre un’impresa analoga, seppur in un mutato contesto sociale, le cui coordinate si sono già intraviste a proposito dell’opera di Koons: gadgets, dei ciondoli, delle icone rituali, tutte concentrate attorno all’ossimoro della meraviglia banale, del gioiello *cheap*, con cui veniva, e viene, abbondantemente condito il mondo odierno della merce”⁴⁷.

Singolare è sicuramente la scelta della titolazione del gruppo che, come chiarisce lo stesso Barilli, non rimanda al Futurismo di Boccioni ma al secondo Futurismo, quello di Balla e di Depero. L’interesse per gli oggetti del quotidiano, per l’arredo urbano e quant’altro circonda la vita della singola persona è oggetto di riflessione

⁴⁷ R. Barilli, *Dai Nuovi Futuristi ai Medialisti*, in *op. cit.*, Milano 2006, p. 101

e rilettura per i Nuovi Futuristi così come lo fu per la generazione di artisti del secondo Futurismo⁴⁸. Il gruppo era composto da Gianantonio Abate, Clara Bonfiglio, Innocente, Marco Lodola, Luciano Palmieri, Plumcake, Umberto Postal, Dario Brevi, Andrea Crosa, Gianni Cella e Battista Luraschi. Fra questi ricordiamo i lavori di Plumcake, di Abate e di Brevi.

Sotto la firma Plumcake, nome del noto dolcetto, si celavano tre artisti Gianni Cella, Romolo Pallotta e Claudio Ragni, che basavano il proprio lavoro sul concetto di estetica diffusa e di contaminazione tra arte e ambiente urbano. Le loro sculture rimandavano al rapporto di consapevole dipendenza dell'uomo dalla moltitudine di oggetti e le merci della sua epoca. Plumcake recuperò gli stereotipi tipici dei fumetti e della pubblicità nonché i simboli della contemporaneità attraverso un linguaggio pop dai risvolti *kitsch*.

Il lavoro di Gianantonio Abate si configurò in una sorta di poetica ispirata al mondo urbano, artificiale e mass-mediale attraverso manufatti realizzati con materiali plastici. Anche Dario Brevi si ispirò alle immagini dei mass-media per realizzare opere tridimensionali giocate con ironia tra pittura e scultura.

Sul versante oggettuale del neo pop italiano ricordiamo anche alcuni esponenti del Medialismo come Enrico De Paris, Antonella Mazzoni e Marco Lavagetto. Il termine Medialismo fu coniato dal critico napoletano Gabriele Perretta per indicare un'arte frutto delle influenze derivate dal mondo dei mass-media. Ricordiamo infine che anche la tendenza neo geometrica o neo minimalista ebbe, nella metà degli Ottanta, un seguito nel nostro paese. I primi ad apparire sulla scena artistica furono i fiorentini Antonio Catelani, Daniela De Lorenzo e Carlo Guaita, Antonio Di Palma e Stefano Artieri.

⁴⁸ *Ibidem*

1.7 Gli sviluppi della scultura di fine millennio

Allo scadere del XX secolo la scena artistica italiana appare percorsa da molteplici linguaggi che di fatto rendono impossibile una definizione unitaria che incarni univocamente il momento storico concluso. Rappresentativa in tal senso fu la mostra organizzata da Renato Barilli nel 1999 a Belluno intitolata *Alle soglie del 2000*⁴⁹, che ebbe l'obiettivo di indicare lo stato dell'arte alla fine del Novecento. Alla rassegna furono invitate le generazioni di artisti che si erano imposte alla critica a partire dagli anni Ottanta e dei più giovani artisti la cui attività era iniziata negli anni Novanta, di cui ricordiamo nell'ambito specificatamente dedicato alle opere plastiche, le presenze di Plumcake, di Marco Lodola e di Gianantonio Abate, con opere di gusto neo pop, affiancate ai lavori di Chiara Dynys e di Umberto Cavenago realizzate nel solco del neo minimalismo e infine le opere di Massimo Kauffmann, del duo Cuoghi & Corsello, di Eva Marisaldi, di Sabrina Mezzaqui, di Sabrina Torelli e di Luca Vittore prodotte nell'ambito del post concettuale. La giovane scultura contemporanea italiana si presentava quindi attraverso una pluralità di codici visivi caratterizzati da un'abbondanza di materiali eterogenei e da una costante ricerca di tecniche costruttive sperimentali. Alla rassegna di Belluno seguirono l'esposizione intitolata *Futurama arte in Italia, frequenze e segnali dalle ultime generazioni*, a cura di Bruno Corà, Raffaele Gavarro e Marco Meneguzzo, che si tenne a Prato nel 2000⁵⁰, e la mostra *Castelli in aria. Arte a Napoli di fine millennio*, a cura di Angela Tecce che si tenne a Napoli nel 2000⁵¹, che evidenziarono con chiarezza come gli orientamenti della plastica italiana fossero indirizzati verso linguaggi sempre più innovativi e sperimentali che di fatto avevano radicalmente modificato

⁴⁹ Cfr., *Alle soglie del 2000. arte in Italia negli anni '90*, catalogo della mostra, a cura di R. Birolli, Palazzo Crepadona, Belluno 7 agosto – 26 settembre 1999, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1999

⁵⁰ Cfr., *Futurama arte in Italia, frequenze e segnali dalle ultime generazioni*, catalogo della mostra, a cura di B. Corà, R. Gavarro e M. Meneguzzo, Centro per l'arte contemporanea "Luigi Pecci", Prato 8 luglio – 3 settembre 2000, Gli Ori editore, Prato 2000

⁵¹ Cfr., *Castelli in aria. Arte a Napoli di fine millennio*, catalogo della mostra a cura di A. Tecce, Castel Sant'Elmo, Napoli 3 maggio – 16 luglio 2000, Edizioni Umberto Allemandi & C., Torino – Londra 2000

il concetto tradizionale di scultura, così come ci è stato tramandato dalla millenaria storia dell'arte.

Con ciò però non si vuole affermare che la scultura, intesa nella sua concezione tradizionale, fosse scomparsa, come estinta, ma risultava semplicemente assente dalle grandi rassegne nazionali e dai grandi circuiti del mercato.

Le ragioni di questa assenza andrebbero rintracciate sia nell'ambito propriamente della critica che fu sempre più interessata a mettere in rilievo gli aspetti più innovativi della ricerca plastica contemporanea che nell'ambito del mercato dell'arte sempre più interessato a promuovere la produzione d'avanguardia; due distinti fattori che contribuirono però indirettamente (o forse coscientemente) a relegare ai margini dei propri interessi la scultura prodotta con le tecniche e i materiali convenzionali.

Dall'analisi delle riflessioni critiche contenute nei saggi dei cataloghi delle relative mostre emerge infatti la volontà di concentrare l'attenzione del discorso unicamente sugli aspetti innovati della scultura tralasciando quello sulla scultura tradizionale. Aspetto che emerge con tutta la sua forza nel caso per esempio della mostra di Belluno: "L'iniziativa è stata proposta e curata da Renato Barilli con l'intento di riassumere in modo chiaro e quasi didattico i movimenti artistici più significativi di mezzo secolo in Italia, con lo scopo di contribuire in questo modo ad aggiornare e svecchiare il gusto anche nelle nostre zone"⁵².

In questa prospettiva critica, condotta unicamente verso le esperienze dirompenti e innovative del fare plastico contemporaneo, non ci meraviglia quindi che artisti come Massimo Bartolini, Paolo delle Monache Michelangelo Galliani e Giovanni Rizzoli, solo per citarne alcuni, restassero esclusi, unicamente per il loro essere legati alle pratiche convenzionali della scultura. Esclusione che del resto si registrò anche anni dopo con la pubblicazione del volume di Alessandra Galasso intitolato *Laboratorio Italia. Giovani scultori italiani* nel 2008⁵³, volume che sebbene si proponesse programmaticamente di illustrare il vasto e variegato panorama della produzione plastica italiana di inizio millennio, si concentrò invece soltanto sugli aspetti più innovativi della produzione attuale tralasciando del tutto quelli maturati nell'ambito delle tecniche convenzionali. Il merito di aver

⁵² A. Stragà e G. Chedina, *Presentazione*, in *Alle soglie del 2000. arte in Italia negli anni '90*, in *Op. cit.*, Milano 1999, pagina non numerata.

⁵³ A. Galasso, a cura di, *Laboratorio Italia. Giovani scultori italiani*, Johan & Levi editore, Milano 2008

avviato un processo di riequilibrio nell'ambito degli studi dedicati della produzione plastica italiana di ultima generazione spetta unicamente a Marco Meneguzzo che con la mostra *La scultura italiana del XXI secolo* del 2010, ha fornito al pubblico e alla critica la possibilità di ammirare in maniera organica il paesaggio italiano della scultura contemporanea senza nessuna distinzione tra opere caratterizzate da materiali tradizionali o innovativi e per tecniche convenzionali o sperimentali. Va rilevato che in quell'occasione Meneguzzo affrontò l'argomento con grande coraggio poiché corse il rischio che la scultura tradizionale posta a fianco di quella più innovativa, potesse “essere percepita come anacronistica” da un pubblico oramai abituato a confrontarsi con i linguaggi della contemporaneità, invece essa dimostrò di essere ancora un linguaggio carico di potenza espressiva in grado di catturare l'interesse e l'ammirazione del pubblico stesso⁵⁴; tale mostra sarà oggetto di maggiori approfondimenti critici nei capitoli successivi.

⁵⁴ M. Meneguzzo, *La scultura lingua nuova* in *La scultura italiana del XXI secolo*, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano 19 ottobre 2010 – 30 gennaio 2011, Fondazione Arnaldo Pomodoro Editore, Milano 2010, p. 12

1.8 Uno sguardo sulla situazione a Napoli: le esperienze di Renato Barisani e di Augusto Perez

Il panorama delle arti a Napoli agli inizi degli anni Quaranta era caratterizzato ancora da un figurativismo di stampo tardo ottocentesco, da un'estetica, quindi, legata alla riformulazione di stilemi la cui eco rimandava al tardo realismo e al *liberty* con sporadiche aperture di ricerca avanguardista, limitate a pochi casi isolati e passati quasi inosservati dalla critica coeva.

Le cause di questo ristagno culturale vanno rintracciate sia nell'isolamento che gli artisti vivevano rispetto ai loro colleghi di altri centri, maggiormente inseriti nei circuiti espositivi internazionali e, dunque, più aggiornati sulle novità artistiche, che nel mercato dell'arte locale, legato ancora a una tradizione artistica caratterizzata da quadretti con scene di paesaggio e di nature morte e da piccole figure in bronzo di gusto popolare e folkloristico⁵⁵.

I primi segnali di un reale cambiamento delle arti si registrarono nel capoluogo campano nella seconda metà degli anni Quaranta, quando cioè alcuni giovani artisti intrapresero la strada delle sperimentazioni d'avanguardia in linea con le coeve ricerche visive nazionali e internazionali.

Fu questo il caso della produzione pittorica di Domenico Spinosa che, precocemente rispetto ai colleghi pittori, imboccò la strada dell'Informale materico e di un raggruppamento di artisti (tra cui ricordiamo Guido Tatafiore, Renato Barisani, Renato De Fusco e Antonio Ventitti) che nel 1948 fondano MAC, in concomitanza con l'omonimo gruppo milanese.

Furono quindi questi giovani sperimentatori a innescare le scintille di quel profondo e sostanziale cambiamento dell'arte che incise in maniera radicale nel tessuto culturale stesso della città. L'Accademia di Belle Arti di Napoli in quegli anni divenne una vera fucina di sperimentazioni artistiche. Il dibattito che i

⁵⁵ L. Martorelli, *I valori di una tradizione «dura a morire»*, in *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, a cura di M. Picone Petrusa, catalogo della mostra, Napoli 2000, pp. 41-46

giovani artisti avviarono all'interno dell'Istituto verteva sui nuovi linguaggi dell'arte e su i nuovi materiali da impiegare.

A partire dalla metà degli anni Quaranta, Napoli visse una felice stagione artistica sotto il segno delle neoavanguardia. Da quel periodo in poi gli artisti sperimentarono plurimi linguaggi visivi che andavano dalle geometrie maturate nell'ambito di MAC all'espressività del forma-colore di ambiente Informale, dagli *assemblage* di gusto new dada alle immagini mass-mediali di ambito pop, fino alle manifestazioni di tipo concettuale.

Una prima rassegna sulle arti a Napoli fu la mostra intitolata *Napoliscultura*, curata da Vitaliano Corbi, Gino Grassi e Arcangelo Izzo, tenutasi nei saloni storici di Palazzo Reale di Napoli, nel 1988. L'esposizione, sebbene incentrata esclusivamente sulla produzione plastica partenopea, fu un'occasione importantissima per verificare lo stato dell'Arte dal secondo dopoguerra agli Ottanta. Numerosi furono gli artisti invitati a partecipare all'evento con altrettante numerose opere in esposizione, che fornirono una visione ampia ed esaustiva degli sviluppi della scultura locale nella seconda metà del XX secolo, come desumibile dalle parole di Grassi: "l'arco di tempo coperto da un'intera generazione e che molte cose sono mutate – e non soltanto a Napoli – nel campo delle investigazioni polidimensionali, si sentiva il bisogno, da parte degli addetti ai lavori e da parte degli appassionati di cose artistiche, di verificare la situazione della ricerca plastica nella nostra Città alla vigilia degli anni novanta, tenendo ben presente gli eventi che si sono succesi dal Dopoguerra fino ad oggi e le storie personali degli artisti, anziani e meno anziani, fino ai giovani ed ai giovanissimi"⁵⁶. I saggi redatti dai tre curatori, contenuti all'interno del relativo catalogo, delineano in maniera dettagliata il paesaggio della scultura napoletana, analizzando, talvolta, anche le probabili suggestioni provenienti a Napoli dall'ambiente artistico internazionale. Sull'onda dell'interesse generato dall'esposizione di Palazzo Reale, tre anni dopo, nel 1991 fu inaugurata la mostra *Fuori dall'ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65*, curata da Nicola Spinosa⁵⁷, dove per la prima volta fu dedicato ampio spazio alla pittura d'avanguardia oltre che alla scultura. Dal confronto fra le due discipline artistiche

⁵⁶ G. Grassi, *Scelte e motivazioni*, in *Napoliscultura*, a cura di V. Corbi, G. Grassi e A. Izzo, catalogo della mostra, Napoli 1988, pp. 17-21

⁵⁷ La mostra si tenne nel Carcere Alto di Castel Sant'Elmo dal 9 novembre 1991 al 19 gennaio 1992

fu proprio nell'ambito della scultura che si manifestarono le migliori prove di un'arte che potesse essere definita di ricerca e d'avanguardia, frutto del lavoro di numerosi artisti, fra cui ricordiamo Franco Palumbo, Mario Persico, Lucio del Pezzo, Gianni Pisani, Tony Stefanucci, Gerardo di Fiore, Enrico Ruotolo, Carmine di Ruggiero, oltre i già citati Tatafiore e Venditti.

Molti di questi artisti ci cimentarono oltre che nella produzione plastica anche in quella pittorica, giungendo a risultati eccellenti, si ricorda, inoltre, che alcuni di questi maestri transitarono nei diversi movimenti artistici che si manifestarono sul territorio.

In questo variegato panorama della scultura neoavanguardista due furono le personalità di maggiore spicco, Renato Barisani e Augusto Perez che rappresentavano, tra l'altro, i due diversi poli della ricerca plastica a Napoli.

La prolifica produzione plastica di Barisani, caratterizzata da una portata fortemente innovativa, riscosse per un lungo arco di tempo, grossi riconoscimenti da parte della critica.

Il *corpus* più nutrito di contributi critici sull'attività di Barisani è costituito dagli scritti di Enrico Crispolti, databili dalla metà degli anni Cinquanta fino ai primi anni del XXI secolo, che ripercorrono la lunga attività del maestro in relazione al coevo clima culturale partenopeo. A questi vanno aggiunti, per il rilevante spessore critico, i contributi pubblicati da Filiberto Menna, Ciro Ruju, Gillo Dorfles, Angelo Trimarco, Achille Bonito Oliva e Stefania Zuliani, che delineano in maniera chiara i punti di forza dell'attività del maestro.

Renato Barisani, scultore, pittore e designer, nel corso della sua lunga esistenza, ha attraversato diversi movimenti artistici, sperimentando diversi linguaggi visivi con opere realizzate talvolta con materiali inusuali nel campo dell'arte, a differenza di Augusto Perez che, nel contesto della plastica napoletana, elaborò uno stile figurativo personale e assolutamente unico con opere in bronzo eseguite attraverso le tecniche tradizionali della statuaria⁵⁸.

Dopo una prima produzione scultorea di tipo figurativo maturata nell'ambito della lunga militanza all'interno del "Gruppo Sud" di Napoli, Barisani nel 1948 firmò

⁵⁸ Un'interessante ricostruzione dell'attività artistica di Barisani ci viene fornita dall'intervista-racconto rilasciata a Stefania Zuliani, in occasione della mostra che si tenne al Castel dell'Ovo di Napoli nel 2000, a cura di Angelo Trimarco; cfr. S. Zuliani, *Una storia cocente*, in *Renato Barisani. Opere 1950-2000*, catalogo della mostra, a cura di mostra A. Trimarco, V. Trione e S. Zuliani, Editoriale Modò, Milano 2000, pp. 73-91

con Tatafiore, Venditti e De Fusco il manifesto del gruppo MAC. Nell'ambito di tale movimento egli realizzò una lunga serie di sculture in gesso, legno colorato e alluminio dalle linee astratto geometriche, alcune delle quali furono presentate alla I Mostra del gruppo napoletano «Arte Concreta», che si tenne alla Galleria Blu di Prussia di Napoli nel 1952, come *Struttura tubolare* in gesso⁵⁹, insieme ad un nutrito numero di dipinti, anch'essi legati agli stilemi del movimento napoletano.

Nell'ambito della scultura, le strutture di Barisani, diventano nel corso degli anni Cinquanta, sempre più articolate nello spazio, le forme colorate si incastrano fra di loro in un continuo ritmo di pieni e di vuoti, di pesantezza e di leggerezza. Si avverte nelle opere di quel periodo una grande libertà creatrice, come evidenzia Crispolti: “Qui diventa invece ipotesi di elementi strutturali articolati liberamente nello spazio, come oggetti: divenuti anzi chiaramente oggetti e oggetti anche nella disposizione ludica, nei quali il colore gioca un suo ruolo importante”⁶⁰. Da queste parole si evince chiaramente che nel passaggio dalla figurazione all'astrattismo la scultura di Barisani perse ogni volontà di essere portatrice di un qualsivoglia messaggio per divenire forma pura e colore, in linea con i principi espressi nel manifesto di MAC.

Nel corso degli anni la furia creatrice dell'artista lo spinse a sperimentare nuovi materiali e a concepire nuove soluzioni plastiche, come sottolinea ancora una volta Crispolti: “Nel 1954 si registra una maggiore complessità fenomenologica direi all'interno stesso della nozione formale che presiede ora agli interventi plastici di Barisani. Intanto gli incontri strutturali ortogonali cedono il campo a soluzioni curvilinee ed avvolgenti. Barisani abbandona il legno, e si serve di plexiglass con fili di ferro. Sono rilievi trasparenti, che naturalmente hanno il loro ascendente nei modulatori di luce, proprio in plexiglass, di Moholy-Nagy, negli anni Trenta e Quaranta”. Intorno al 1955 si esaurì l'interesse dell'artista verso le soluzioni puriste di ambito concretista, volgendo la sua attenzione verso l'esplorazione della materia in quanto linguaggio. Realizzò, quindi, in quell'anno, le prime strutture in metallo, aprendosi alle sperimentazioni di ambito Informale. Nello specifico le opere di Barisani si ispirarono alle sculture di Ettore Colla, e fra quelle del napoletano ricordiamo *La macchina* del 1956, realizzata attraverso la

⁵⁹ Barisani. *Opere 1940-1975*, a cura di E. Crispolti, catalogo della mostra, Napoli 1976, p. 54

⁶⁰ *Ivi*, p. 22

saldatura di pezzi di metallo di scarto liberamente articolati nello spazio. Anche la sua pittura, in quegli anni, evolse da un linguaggio astratto geometrico verso soluzioni informali di tipo materico. In quelle opere l'artista volle sconfessare la bidimensionalità del piano pittorico mescolando al colore sabbia marina o polvere di tufo, creando quindi una pasta plastica che stendeva con la spatola a cui incluse alcune pietre laviche o pomici nella materia pittorica, creando una pittura a rilievo, la cui evidente tridimensionalità portò l'opera a sconfinare nell'ambito della scultura a bassorilievo.

Agli inizi degli anni Sessanta la produzione di Barisani subì un'ulteriore metamorfosi. Crispolti infatti scrive: "Naturalmente si pensa ancora particolarmente alla ricerca di Del Pezzo di questo momento, come possibile rapporto di dialogo, tuttavia è chiaro che in un orizzonte più ampio Barisani sta operando dal territorio informale quell'inflessione di utilizzazione oggettuale che è il momento europeo e nordamericano del New Dada fra lo scorcio degli anni Cinquanta e l'esordio appena dei Sessanta. Quel momento intendo che per Rauschenberg fu dei 'combine-paintings', nei quali profondeva la propria confessione esistenziale. A questo livello Barisani è ancora informale, dunque, tuttavia è il canto del cigno del suo informalismo. Nel 1963 infatti la presentazione d'oggetto, che è ora meccanico, avviene in zone non solo ordinate, a quasi geometrizzanti, e con ampie spartiture, pur essendo ancora materiche. L'anno seguente il materismo scompare e si apre un nuovo capitolo nella ricerca di Barisani"⁶¹. Le parole di Crispolti sono ricche di spunti di riflessione innanzitutto perché forniscono delle coordinate cronologiche degli sviluppi dell'arte di Barisani ma anche perché analizzano la sua produzione nell'ambito non solo delle influenze provenienti dall'ambiente artistico napoletano ma anche da quello internazionale. Il riferimento alla conoscenza del New Dada e delle opere di Rauschenberg non sono totalmente da escludere in quanto Barisani poté aggiornarsi sulle novità dell'arte americana attraverso lo scambio di idee con alcuni suoi amici artisti che militavano nel Gruppo '58⁶², di cui facevano parte Mario Colucci, Lucio Del Pezzo, Guido Biasi, Bruno Di Bello, Sergio Fergola, Luigi Castellano (Luca) e Mario Persico.

⁶¹ E. Crispolti, *Informale e rapporto con il «Gruppo 58» 1956-1962*, in *op. cit.*, Napoli 1976, p. 112

⁶² M. Picone Petrusa, *Dal nucleare alla poetica dell'oggetto*, in *La pittura napoletana del '900*, Napoli 2005, pp. 71-82

Infatti, dapprima incluso nella materica materia pittorica, come nel caso di *Immagine del nostro tempo* del 1962, e successivamente presentato all'interno di ampie campiture di colore, come in *Tabernacolo* del 1965, o isolato come in *Il cerchio* del 1964, l'oggetto meccanico fa la sua comparsa nell'arte di Barisani all'inizio degli anni Sessanta, diventandone protagonista, come fu già evidenziato da Giuseppe Marchiori: "All'improvviso l'oggetto metallico diventa il centro del quadro, e la superficie dipinta è sottomessa all'evidenza dell'oggetto, come personaggio e come elemento costruttivo in primo piano nella composizione spaziale"⁶³. Ritornando al rapporto del maestro col New Dada, Crispolti sottolineerà ancora una volta quest'aspetto, quando nel 1964, nel presentare alcuni lavori alla Galleria Ferrari di Verona, scrisse: "Non so se la pittura di Barisani s'orienterà prossimamente verso l'utilizzazione presentativa d'altri oggetti frammentari magari ricollegandosi alla tematica New Dada"⁶⁴.

È pur vero che gli anni seguenti la pubblicazione del testo critico la produzione di Barisani risentì di un certo neodadaismo, orientandosi verso la realizzazione di sculture realizzate da barre di legno dipinto e ingranaggi meccanici, come nel caso di *Oggetto n. 8*, di *Oggetto n. 5* e *Oggetto n. 4*, tutti nel 1966, ma qualcosa di lì a qualche anno sarebbe ulteriormente cambiato.

Il maestro infatti nella primavera del 1967 diede inizio a un nuovo corso nella propria ricerca artistica, orientandosi verso composizioni tridimensionali in legno di formica e plexiglass dalle forme astratto-geometriche. Opere come *Struttura gialla e rossa* del 1967 e *Struttura (due moduli bianchi e due moduli neri)* dello stesso anno, indicano il ritorno di Barisani a un linguaggio maturato nell'ambito delle esperienze concretiste della fine degli anni Quaranta.

Le motivazioni di tale ulteriore mutamento del linguaggio artistico di Barisani andrebbero rintracciate in quel cambiamento che avvenne nel maestro e che interessò l'idea stessa di opera d'arte che egli concepì non più come unica e irripetibile ma come struttura modulare realizzabile in serie attraverso procedimenti di lavorazione industriale, come ricorda Crispolti: "E in questo senso si rinnova la fiducia nella tecnica della produzione industriale, seriale,

⁶³ G. Marchiori, *Presentazione alla mostra personale alla galleria Il centro – Napoli 1 – 21 febbraio 1964*, in *Barisani. Opere 1940-1975*, a cura di E. Crispolti, catalogo della mostra, Napoli 1976, p. 213

⁶⁴ E. Crispolti, *L'oggetto meccanico di Barisani e la desinenza del mito macchinistico. Presentazione alla mostra personale alla galleria Ferrari Verona 30 maggio 1964*, in *op. cit.*, Napoli 1976, p. 224

corrispondendo pienamente all'orientamento di questo nuovo corso della ricerca di Barisani. La praticabilità modulare si offre così in una possibile estensione della nozione forma a livello proprio di prosa quotidiana come oggetto formante (più che formale), che attraverso la riproduzione in serie potrebbe essere di fruizione quasi popolare".⁶⁵ Il rinnovato interesse per le forme geometriche indusse Barisani ad aderire, dal 1974 al 1980, al gruppo napoletano Geometria e Ricerca, di cui facevano parte Gianni De Tora, Carmine Di Ruggiero, Riccardo Riccini, Guido Tatafiore, Giuseppe Testa e Riccardo Trapani.

L'aspetto sicuramente interessante, ed eccezionale, di Barisani fu quello di un artista capace di cogliere le novità e le suggestioni che giungevano nell'ambiente culturale napoletano e di farle proprie, di rinnovare il proprio linguaggio figurativo senza mai rifiutare quello precedente. Barisani ha lavorato intensamente e ha prodotto numerosi lavori fino alla sua scomparsa avvenuta nel 2011, all'età di 93 anni. La sua produzione di questi ultimi trent'anni si caratterizza per la presenza di un duplice linguaggio: astratto-geometrico da una parte e informale materico dall'altra. Anche le sculture in acciaio colorato si caratterizzano sia per una rigida geometria che per una libertà delle forme, ottenute attraverso ampie volute articolate nello spazio.

Al polo opposto della ricerca artistica di Barisani, e in generale della plastica polimerica di ambito neoavanguardistico, si colloca la riflessione critica sulla scultura di Augusto Perez. Una vicenda artistica, quella del maestro, assolutamente singolare nel campo delle arti napoletane della seconda metà del Novecento, analizzata in maniera lenticolare da Vitaliano Corbi, ma che è stata anche oggetto di riflessioni critiche da parte di Cesare Brandi, di Mario De Micheli e di Maria Corbi (figlia di Vitaliano).

L'eccezionalità della produzione figurativa di Perez risiede nel significato stesso del "fare" scultura, l'artista infatti resterà fedele alla millenaria tradizione della statuaria realizzando opere in bronzo. È qui che si fonda il dilemma di Perez, ovvero le sue personali riflessioni sulla possibilità dell'esistenza della scultura tradizionale nel contesto delle sperimentazioni di materiali extra-scultorei di ambito neoavanguardistico. Il legame con la tradizione è fortissimo per Perez, come si evince dalle parole di Maria Corbi: "L'artista non è neppure sfiorato dalla

⁶⁵ E. Crispolti, *Per una fenomenologia modulare della forma pura 1967-1974*, in *op. cit.*, Napoli 1976, p. 256

tentazione di rinunciare al nucleo profondo della figurazione. Ma, non credendo più che questa possa essere protetta dagli steccati dell'ideologia, ora per verificare la possibilità di sopravvivenza, la lascia esposta agli attacchi degli acidi corrosivi.”⁶⁶

Verso la metà degli anni Cinquanta Perez avviò una produzione di lavori in bronzo con i quali si allontanò dal naturalismo che aveva caratterizzato la sua prima produzione. In questi anni egli realizzò figure più libere, suggerite più che chiarite, attraverso una semplificazione delle masse anatomiche ma comunque cariche di una forza espressiva, anche quando queste appaiono monche o appena abbozzate, come nel caso dei *Saltimbanchi* o di *Uomo seduto*, entrambe del 1958.

Affascinato dal linguaggio Informale Perez realizzò dagli inizi degli anni Sessanta una serie di bronzi intitolati *Trofei* dove i personaggi ritratti subirono un'ulteriore sintesi della resa muscolare al punto tale da farle sembrare veri e propri lacerti, o come ricorda Vitaliano Corbi: “Che cosa erano i suoi Trofei?. Frammenti di figure umane modellate sommariamente e montate su supporti occasionali, recuperati dall'artista tra gli scarti dietro la sua casa di Castelvolturno. Spoglie, corpi mutili e svuotati. L'anno precedente, nella personale alla galleria L'Obelisco, ne aveva esposti alcuni insieme con molte altre sculture di piccolo formato”⁶⁷. La mostra romana a cui fa riferimento Corbi si tenne nel 1962. La critica diede largo spazio all'evento fornendo una lettura però non corretta delle opere del maestro, come ricorda ancora una volta Corbi: “dalla martoriata plastica di Perez, opponendo, come si fece, la lettura di un dolente pessimismo esistenziale a una fiduciosa visione umanistica, se si fosse indugiato con più attenzione sulle novità del contesto figurale esibito dall'opera, anche nel suo aspetto specificatamente iconografico, sarebbe apparso evidente che quelle issate da Perez sui tubi di eternit e sulle putrelle dei suoi Trofei erano le spoglie di non altro che la scultura stessa”⁶⁸.

Fa eccezione, in questo contesto, Cesare Brandi che colse appieno il senso della ricerca di Perez, come leggiamo dalle sue parole: “assai più che dell'illusione alla vuotezza della nostra vita e all'erosione di una lunga morte, quale è la vita, conta

⁶⁶ M. Corbi, *Finale di partita*, in *Augusto Perez. Il mito della scultura*, a cura di V. Corbi e G. Morra, catalogo della mostra, Napoli 2000, p. 80

⁶⁷ V. Corbi, *Perez 1963. dai trofei agli Specchi*, in *Augusto Perez 1960-1997*, a cura di P. Weiermair, catalogo della mostra, Milano 2001, p. 13

⁶⁸ *Ibidem*

avvertire qui l'erosione implacabile della figuratività"⁶⁹. Brandi con grande lucidità intuirà l'aspetto autoreferenziale delle opere di Perez, il loro riferirsi non solo alla vita, ma anche alla condizione della scultura stessa, ben evidente nella serie di lavori intitolati *Specchi* o al ciclo di opere dedicate a *Luigi XIV*, modellate alla metà degli anni Sessanta.

Agli inizi degli anni Settanta l'arte di Perez subì ancora un'altra metamorfosi, in quanto le sculture prodotte in quel periodo e fino agli anni Ottanta, presentano una maggiore attenzione nella resa formale dei particolari anatomici e fisionomici. Il corpo umano fu al centro dei suoi interessi di scultore, probabilmente influenzato dalle *performance* realizzate nell'ambito della Body Art, organizzate nella galleria di Peppe Morra, fra cui ricordiamo quelle di Gunter Brus, di Urs Lüthi e di Gina Pane a partire dal 1974⁷⁰. I personaggi realizzati da Perez in quegli anni appaiono ambigui come in *Grande centuaro* del 1973-74 e in *Ermafrodito 2* del 1974, o sofferenti come in *Crocifissione dell'Apolllo del Belvedere* del 1974 e in *Mea Culpa* del 1975, o ancora enigmatici come in *Il vecchio e la Sfinge* del 1984. Forse solo nel ciclo di opere dedicato al *Circo* della metà degli anni Novanta è possibile scorgere un vena gioiosa nell'arte di Perez, assente in tutte le altre sue opere.

⁶⁹ *Ivi*, p. 16

⁷⁰ M. Corbi, *Il tema del doppio*, in *Augusto Perez. Il mito della scultura*, a cura di V. Corbi e G. Morra, catalogo della mostra, Napoli 2000, p. 116

Capitolo 2

Un dibattito plurale: le posizioni della critica, le voci degli artisti

2.1 Scultura contemporanea in mostra: specificità della scena espositiva italiana

Intorno alla metà degli anni Sessanta la scultura, in Italia, ha vissuto più cambiamenti che in qualsiasi altro momento della sua millenaria storia. I mutamenti hanno investito non soltanto la varietà dei materiali utilizzati e le innovative tecniche di realizzazione ma hanno inciso soprattutto sul concetto stesso di “spazio” della scultura, non più inteso come ‘luogo’ chiuso e invalicabile entro il quale l’oggetto artistico si manifesta e “vive” bensì come oggetto-spazio in rapporto osmotico, completamente aperto, dilatato nello spazio circostante e in grado di stabilire un’interazione anche fisica con il pubblico, il quale in alcuni casi, la fruisce dall’interno.

Un concetto esplicitamente dichiarato nelle parole di Claudio Cerritelli: “La scultura diventa una presenza che identifica la sua ragion d’essere nella forma costruita in rapporto allo spazio e messa in relazione allo spettatore che la percepisce nella sua fisica evidenza”⁷¹. Un rinnovamento profondo che tocca anche il linguaggio: per descrivere queste opere e le relazioni che ne derivano con l’uomo e lo spazio, entra in uso il termine di *opera ambientale*.

Proprio per la relazione strettissima che lega opera e contesto, verrà qui proposta una ricognizione critica sulle più importanti mostre dedicate alla scultura contemporanea in Italia a partire dalla metà degli anni Sessanta fino ad anni più recenti e del dibattito critico che le ha accompagnate.

Data cruciale da cui muovere è il 1966, anno in cui, fra ottobre e novembre, Pino Pascali espose le opere intitolate *Mare* e *Decapitazione delle giraffe* presso la Galleria L’Attico di Roma. A distanza di diversi anni, precisamente nel 1983,

⁷¹ C. Cerritelli, *La fase cruciale degli anni Sessanta, scultura come presenza nello spazio*, in *Le vie della costruzione. Pratiche della scultura in Italia*, catalogo della mostra, a cura di C. Cerritelli, Riva del Garda 23 giugno – 3 ottobre 1999, Riva del Garda 1999, p. 12

Anna D'Elia nel volume dedicato a Pascali così le descrisse: “queste opere, prima che opere, erano soprattutto degli ambienti, dei mondi in cui Pascali si muoveva e abitava, era il primo abitante vivificatore”⁷².

Nello stesso anno, Mario Ceroli espose la scultura ambientale intitolata *Cassa Sistina* alla Galleria *La Tartaruga* di Roma (già presentata, e premiata, alla Biennale di Venezia di quell'anno), composta da grosse strutture cubiche rivestite di rete metallica, che come scatole cinesi le une erano inserite le une all'interno delle altre.

Ceroli concepì l'opera non soltanto per essere ammirata dall'esterno ma per poter essere fruita anche dall'interno, poichè grazie a una serie di varchi si poteva raggiungere il terzo cubo all'interno del quale era stata posta una sedia giusto di fronte una seconda sulla quale era seduta la *silhouette* di un uomo in legno.

Il significato pieno dell'opera di Ceroli va ricercato proprio nel principio, o più verosimilmente nella volontà, di poter instaurare un rapporto intimo con l'opera d'arte, viverla dal suo interno, diventare parte dell'opera d'arte stessa in una sorta di ideale completamento.

I casi citati di Pascali e Ceroli mostrano come la scultura presenti delle caratteristiche di espansione verso lo spazio circostante inglobando inevitabilmente al suo interno il fruitore.

Una riflessione in tal senso è stata proposta da Germano Celant nell'articolo intitolato *Giovane scultura italiana*, apparso su “Casabella” nel 1968: “La scultura abbraccia lo spazio, si fa spazio. Si dilata su e con le pareti e diventa architettura. Invade le strade e i quartieri e si fa urbanistica. Procede e si evolve, non solamente per passare da uno stadio ad uno successivo, ma per approdare ad una struttura stilisticamente «diversa». Seppur tende a rimanere nell'ambito visuale, il linguaggio plastico cerca di approdare ad una struttura più aperta, più moderna; aspira ad integrarsi ai sistemi linguistici dell'architettura e dell'urbanistica. E ancora più avanti: così gli artisti, per conquistare questa nuova dimensione, dispongono gli oggetti in rapporto alla percezione globale del pubblico. iniziano ad eliminare la dicotomia tra sensibile e razionale, uniscono tridimensionalmente pensiero ed azione, per far emergere l'uomo come totalità di

⁷² A. D'Elia, in L. Caramel, *Verso i Settanta (oltre i Sessanta)*, in *Arte in Italia negli anni '70. Verso i Settanta (1968-1970)*, catalogo della mostra a cura di L. Caramel, Milano 1996, p. 11

sensi. La scultura conquista lo spazio, violentandolo o scoprendolo, e perviene all'uomo. L'uomo riacquista così il suo dominio sullo spazio"⁷³.

Le scintille di questo radicale cambiamento vanno ricercate nella prima metà degli anni Sessanta come ricorda Pia Vivarelli, che individua proprio in alcuni lavori di quegli anni le manifestazioni di tali mutamenti, sebbene ne riconosca anche i limiti: "Questa tendenza espansiva dell'oggetto verso l'environment – termine che ora tende a sostituire quello di «ambiente» - ha le sue premesse nelle tensioni spaziali delle tele estroflesse degli artisti di «Azimuth» e influisce sin dal 1963-1965 nella produzione pittorica, spesso in parallelo con gli sviluppi americani delle «shake canvas», documentati da una mostra al museo Guggenheim di New York del dicembre 1964. Le superfici di Castellani, ad esempio, si flettono ad angolo, nella «Superficie angolare rossa» del 1963; i dipinti di Aricò acquistano l'oggettualità delle configurazioni geometriche, come «Piramide. Opus I» del 1966; le tele di Marcolino Gandini e di Agostino Bonalumi si incurvano, secondo profili ora concavi ora convessi. Lo stesso Fontana, che con tutta la sua produzione è all'origine di questo interesse dei pittori per lo spazio ambientale, rielabora la sua costante tematica spaziale nei «teatrini» esposti nel 1965, ricchi di personalissime e nuove immagini. In tutti questi artisti, però, pur nelle accentuate dilatazioni o articolazioni dei supporti, le opere non si svincolano dal loro tradizionale dialogo con la parete"⁷⁴.

Vivarelli, così prosegue: "E, nello stesso anno"⁷⁵ gli ambienti proposti a Parigi dagli artisti cinevisuali operano il primo effettivo ribaltamento del tradizionale rapporto tra opera e spazio dello spettatore, che non guarda più l'opera ponendosi di fronte ad essa, ma può accedere al suo interno"⁷⁶.

Questa trasformazione 'strutturale' fu alla base dell'esposizione *Lo spazio dell'immagine* che si tenne presso Palazzo Trinci di Foligno nel 1967. La mostra, inaugurata il 2 luglio, ben presto prese le connotazioni di un vero e proprio evento, sia di pubblico che di critica, al punto tale che venne prorogata di un mese rispetto alla data di chiusura.

⁷³ G. Celant, *Giovane scultura italiana*, in "Casabella", n. 322, gennaio 1968, p. 54

⁷⁴ P. Vivarelli, *La crisi dell'oggetto artistico: sconfinamento dell'opera nell'ambiente*, in *Ricerche degli anni Sessanta*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/2 Tomo primo*, a cura di C. Pirovano, Milano, Electa 1993, p. 370

⁷⁵ L'autore si riferisce all'anno 1964

⁷⁶ *Ibidem*

“La mostra «Lo spazio dell’immagine», ospitata in una sede di eccezionale prestigio concessa dal comune di Foligno, vuole essere la prima di una serie di manifestazioni dedicate all’arte contemporanea. Tali manifestazioni saranno periodiche senza però rispondere ad uno schema prestabilito e avranno come caratteristica quella di un’impostazione dedicata ogni volta ad un particolare problema critico. Ogni artista partecipante a questa mostra inaugurale è stato invitato a realizzare un ambiente plastico-spaziale anziché ad esporre singole opere di scultura o pittura. Il comitato organizzatore ha creduto di individuare in questo tema di ricerca proposto agli artisti un punto focale della situazione attuale”⁷⁷. Con queste parole Giuseppe Marchiori definì, ad apertura del catalogo, da lui curato, quella che ancor oggi è considerata dalla critica una fra le più importanti mostre dedicate alla scultura contemporanea in Italia, che ebbe come obiettivo principale quello di aprire un dibattito incentrato sui profondi mutamenti della scultura contemporanea attraverso la presentazione del contemporaneo panorama della produzione plastica italiana.

Per comprendere appieno il ruolo che ancor oggi riveste la mostra umbra bisogna ricordare che il Centro Italiano Arte Contemporanea di Foligno, fra novembre 2009 e gennaio 2010, ha riproposto la stessa mostra del ’67 intitolandola *Lo spazio dell’immagine e il suo tempo*, a cura di Italo Tomassoni⁷⁸. Per l’occasione vennero ripresentate la maggior parte delle opere già esposte a Palazzo Trinci con l’aggiunta di altre “opere di alcuni protagonisti che, per ragioni casuali e contingenti, non furono presenti in quelle rassegne pur presentando tutte le caratteristiche esponenti del panorama artistico di quella stagione (Angeli, Boetti, Burri, De Dominicis, Giacomelli, Lo Savio, Manzoni, Mari, Paolini, Pisani, Prini, Rotella, Schifano, Kounellis)”⁷⁹. Nel relativo catalogo, inoltre, sono stati ripubblicati integralmente i contributi critici del ’67, oltre a nuovi scritti redatti da Tomassoni, Emanuele De Donno e Lanfranco Radi, insieme alle interessanti testimonianze rilasciate da Alviani, da Bonalumi, da Castellani, da Chiggio e da

⁷⁷ G. Marchiori, *Presentazione*, in *Lo spazio dell’immagine*, catalogo della mostra, a cura di G. Marchiori, Foligno luglio – ottobre 1967, Foligno, 1967, quarta di copertina

⁷⁸ In quella medesima sede espositiva fu tenuta parallelamente una seconda mostra intitolata *Il tempo dell’immagine e il nostro tempo*, sempre a cura di Tomassoni.

⁷⁹ I. Tomassoni, *Lo spazio e l’immagine, arte italiana degli anni sessanta*, in *Lo spazio dell’immagine e il suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di I. Tomassoni, Foligno 2009-2010, Ginevra-Milano 2009, p. 13

Marotta che ripercorrono nella memoria, a distanza di tempo, la personale esperienza vissuta a Foligno.

Ritornando alla mostra del 1967⁸⁰, le opere selezionate dagli organizzatori, Bruno Alfieri, Giuseppe Marchiori, Giorgio De Marchis, Gino Marotta, Stefano Ponti, Lanfranco Radi e Luciano Radi, dovevano “dare un’idea del nuovo tempo dell’arte, che ha assunto un ritmo addirittura travolgente, subito dopo il 1960, col declino e l’esaurimento dell’esperienza informale”⁸¹, pertanto fu invitato un folto gruppo di artisti, di cui ricordiamo: Getulio Alviani, Alberto Biasi, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Luciano Fabro, Tano Festa, Piero Gilardi, Gino Marotta, Eliseo Mattiacci, Romano Notari, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Paolo Scheggi, *Gruppo MID* (composto da: Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni), *Gruppo ENNE* (composto da: Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi, Manfredo Massironi), *Gruppo T* (composto da: Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi), oltre a due tributi dedicati a Lucio Fontana ed Ettore Colla, rispettivamente curati da Giulio Carlo Argan e Palma Bucarelli.

Le opere di questi artisti mostravano le caratteristiche di un’arte ‘oggettuale’, contraddistinte da una costante ricerca di materiali e di tecniche nuove e insolite nel campo della scultura, decisamente lontane dunque dal concetto tradizionale di statuaria, ottenuta dalla modellazione di un solido tridimensionale. La mostra rappresentò “uno degli eventi più importanti degli anni Sessanta forse anche su scala europea”⁸², un evento emblematico e di assoluta rottura, in quanto per la prima volta gli artisti furono invitati a presentare lavori plastici in grado di interagire con lo spazio circostante o, in alcuni casi, capaci di creare veri e propri ambienti artistici, percorribili dall’interno, innescando nel fruitore molteplici, e quanto mai inattesi, punti di vista.

La complessità di tale processo venne chiaramente evidenziata da Dorfles: “Ecco perché questa mostra di Foligno ha voluto, prima d’ogni altra cosa, mettere in

⁸⁰ Ricordiamo inoltre che furono molti i critici invitati a rilasciare un proprio contributo all’interno del catalogo, di cui ricordiamo: Umro Appollonio, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Giorgio de Marchis, Gillo Dorfles, Christopher Finch, Udo Kultermann, Giuseppe Marchiori e Lara Vinca Masini.

⁸¹ G. Marchiori (saggio senza titolo) in *Lo spazio dell’immagine*, catalogo della mostra, a cura di G. Marchiori, Foligno luglio – ottobre 1967, Foligno, 1967, p. 1

⁸² I. Tomassoni, *Lo spazio e l’immagine, arte italiana degli anni sessanta*, in *Lo spazio dell’immagine e il suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di I. Tomassoni, Foligno 2009-2010, Ginevra-Milano 2009, p. 13

evidenza quella che sembra la maggiore aspirazione dell'arte odierna e dare a pittura e scultura la possibilità di creare ex novo uno spazio totale, un ambiente che fosse contenitore e contenuto ad un tempo, che fosse opera plastica in sé realizzata o spazio reso «artistico» dalla presenza in esso di un'opera per esso appositamente concepita⁸³. Anche Giorgio de Marchis si pose su una linea simile a quella proposta da Dorfles: “Le ricerche dell'arte contemporanea hanno mutato profondamente la nozione di spazio a cui si ricorre abitualmente nel linguaggio critico: di fronte a molte opere che oggi si producono è impossibile giudicare sulla base dei valori di schermo o di superficie propri del quadro o di quelli di rilievo e di volume propri della scultura, dal momento che le immagini vengono offerte alla nostra esperienza in uno spazio diverso e in diversa relazione con noi: invece di immagini dipinte o scolpite ci vengono offerte immagini che sembrano occupare in qualche modo un luogo dello spazio loro proprio, così come lo occupa lo spettatore, anziché essere ospitate in una rappresentazione dello spazio stesso”⁸⁴.

Il pubblico si trova quindi a svolgere un ruolo di attiva partecipazione, la sua presenza, infatti, è una sorta di ideale completamento dell'opera stessa e questa nuova forma di relazione opera-spazio-fruttore è alla base del superamento del tradizionale concetto di fruizione artistica caratterizzato dalla statica contemplazione dell'opera d'arte.

Ed è proprio all'insegna di questi profondi mutamenti dell'opera d'arte e del suo approccio col fruitore che nei giorni 4, 5 e 6 ottobre del 1968 si tenne ad Amalfi la Terza Rassegna di Amalfi (RA3)⁸⁵ intitolata *Arte povera più azioni povere*, organizzata dal Centro Studi Colautti di Salerno, con la curatela di Germano Celant.

L'aspetto sicuramente interessante, e vero e proprio punto di forza, di questa rassegna risiedeva nel fatto che per la prima volta in Italia l'intera cittadina fu il luogo della manifestazione artistica.

⁸³ G. Dorfles, s. t. in *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra, a cura di G. Marchiori, Foligno luglio – ottobre 1967, Foligno, 1967, p. 25

⁸⁴ G. De Marchis, *Lo spazio dell'immagine* in *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra, a cura di G. Marchiori, Foligno luglio – ottobre 1967, Foligno, 1967, p. 23

⁸⁵ A. Trimarco, *Amalfi. La rassegna di pittura. 1966-1968*. in *Napoli. Un racconto d'arte 1954/2000*, Roma, 2002, p. 58

Per RA3, infatti, Angelo Trimarco⁸⁶ ha definito un *dentro* e un *fuori* della manifestazione, dove per *dentro* si faceva riferimento alle opere di Anselmo, Boetti, Fabbro, Merz, Paolini, Piacentino, Pistoletto, Zorio allestite nei suggestivi ambienti degli Arsenali dell'Antica Repubblica, mentre per *fuori* si intendevano i luoghi della città: la piazza, il mare, le alture, che furono il fondale urbano delle «azioni povere» di Anne-Marie Boetti, Camoni, Dibbets, Icaro, Lista, Long, Marotta, Martelli, Van Elk, e in quegli stessi luoghi si svolsero contemporaneamente gli spettacoli messi in scena del gruppo teatrale lo ZOO, fondato da Pistoletto nel 1968 con la partecipazione di Colnaghi, Henry Martin e Maria Pioppi.

Le “azioni povere” ebbero un carattere effimero e performativo e si realizzarono attraverso il coinvolgimento delle persone che incuriosite accorsero per strada e che furono invitate ad interagire liberamente e spontaneamente con gli attori del gruppo lo ZOO. Questa continuità di intenti fra il *dentro* e il *fuori* della manifestazione, cioè fra gli spazi espositivi e la strada, è stata definita da Trimarco: “un segno abbastanza preciso di inventare uno spazio comunitario, in cui ognuno di noi possa vivere insieme agli altri la propria esperienza”⁸⁷.

L'idea generale della mostra fu quella di eliminare una qualsiasi ‘distanza’ fra opera d'arte e fruitore, anzi di far entrare le opere d'arte nello spazio del fruitore, nello spazio della vita, e viceversa, un concetto che si poneva sulla scia di quanto era stato realizzato a Foligno.

Le opere allestite nei diversi luoghi di Amalfi catalizzarono l'attenzione del pubblico e trasformarono gli spazi urbani in luoghi artistici carichi di tensione emotiva, così come le opere collocate liberamente lungo il percorso all'interno degli ambienti dell'Arsenale, o appoggiate semplicemente alle pareti o posizionate direttamente a terra, prive quindi di una qualsiasi base o piedistallo, e per questo avulse da un qualsiasi luogo ‘privilegiato’, favorirono un approccio diretto con l'opera, qui concepita non più come *oggetto microcosmale* ma come *processualità ed evento*, come ben evidenzia Trimarco⁸⁸, il quale, individuò ne *Lo spazio dell'immagine* e nel ciclo di incontri artistici intitolato il *Teatro delle Mostre*, la

⁸⁶ *Ibidem*

⁸⁷ A. Trimarco, *Amalfi “Arte povera più azioni povere”*, in *Arte povera 2011*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 2011, p. 205

⁸⁸ *Ibidem*

rassegna romana che si svolse presso la Galleria la Tartaruga dal 6 al 31 maggio 1968, gli immediati precedenti della mostra amalfitana.

A sostegno della tesi di Trimarco risulta interessante riportare proprio le considerazioni espresse da Ilaria Bernardi in merito al *Teatro delle Mostre*; “un evento emblematico della vasta rivoluzione culturale ed estetica in corso in quegli anni, non solo per l’innovativa modalità espositiva proposta (‘una mostra al giorno’), ma anche e soprattutto per aver messo in scena il versante italiano delle ricerche, sviluppatesi a livello internazionale, tese ad una ‘smaterializzazione’ e ‘deestetizzazione’ dell’arte attraverso gli strumenti dell’azione, del processo e del comportamento”⁸⁹.

La mostra *Arte povera più azioni povere* fu animata anche da un vivace dibattito critico, a cui parteciparono fra gli altri Germano Celant, Filiberto Menna e Angelo Trimarco, durante il quale si giunse a una definizione teorica dell’Arte povera che ne decretò la sua fortuna, anche in prospettiva internazionale.

Risulta interessante rilevare come certe soluzioni allestitivo della mostra amalfitana furono poi adottate per la mostra *Live in Your Head. When Attitudes Become Form* organizzata e curata da Harald Szeemann presso la Kunsthalle di Berna, dal 22 marzo al 27 aprile del 1969, che Tommaso Trini definì: “un censimento delle nuove esperienze artistiche succedute all’arte pop e minimal, di qua e di là dell’oceano, e insieme la consacrazione ufficiale dell’antiforma, dell’arte povera, e degli «earthworks»”⁹⁰.

Negli ambienti della Kunsthalle di Berna gli artisti furono invitati ad agire liberamente e negli spazi urbani senza limite alcuno. Il museo si trasformò in una fucina di sperimentazioni artistiche col risultato che le opere collocate liberamente nelle sale del museo finirono per intrecciarsi l’una all’altra in una sorta di trama organica. Le foto dell’epoca ci mostrano i visitatori accorsi il giorno dell’inaugurazione che letteralmente si muovevano all’interno delle sale cercando di farsi spazio fra le opere, evitando di urtarle o calpestarle, come ricorda Trini in suo articolo, pubblicato su *Domus* del 1969, nella doppia recensione sulle mostre di Berna e di Amsterdam: “Chi ha visitato le mostre parallele organizzate allo

⁸⁹ I. Bernardi, *Dal caldo al freddo. Il Teatro delle mostre all’interno del percorso di Mario Ceroli, fra tradizione e modernità*, in www.tribune.com/tag/teatro-delle-mostre

⁹⁰ T. Trini, *Quando le attitudini diventano forma. «When Attitudes becomes Form / works, concepts, processes, situations, information»*, una mostra tenutasi alla Kunsthalle di Berna, dal 22 marzo al 27 aprile 1969, in *Domus*, settembre 1969, pagine non numerate

Stedelijk Museum di Amsterdam e alla Kunsthalle di Berna si è imbattuto – letteralmente, con mucchi di opere tra i piedi – in situazioni di emergenza. Emergenza museografica: l’impatto sconvolgente dei materiali organici, delle intenzioni esposte, degli strumenti adoperati, ha trasformato il museo in magazzino di transito, specie nel caso significativo di Berna. Ed è emergenza intellettuale: più t’aggiravi, più ti ritrovavi oggetti fra gli oggetti, esploratore tra le esplorazioni, dove le opere erano, in più di un caso, da identificare, da attribuire e persino da reperire. Parlo dei non esperti, naturalmente, ma si intendano inclusi anche i critici d’arte”⁹¹.

Sebbene l’opinione pubblica non colse pienamente il significato della mostra di Berna, la manifestazione lasciò una traccia indelebile nella storia dell’arte e negli studi di museografia, e viene, in questo contesto, analizzata perché evidenti furono i punti di tangenza con le esperienze espositive italiane finora indagate. Segno quest’ultimo di un interesse verso le nostre proposte espositive di ricerca e di innovazione in grado di varcare i confini dell’Italia.

Dall’analisi di quanto esposto sembra verosimile che dalla fine degli anni Sessanta agli inizi degli anni Settanta si impose una pratica espositiva che reclamava, oltre gli spazi deputati, anche quelli alternativi, per un’arte che puntava sulla processualità e il comportamento fino alla smaterializzazione dell’oggetto, e che richiedeva una partecipazione attiva e di implicazione urbana come la piazza, la strada o i luoghi del vissuto collettivo.

In quest’ambito una delle mostre più interessanti che si tenne in un luogo alternativo, agli inizi degli anni Settanta, fu la mostra romana intitolata *Contemporanea*. L’esposizione, organizzata dagli Incontri Internazionali d’Arte e curata da Achille Bonito Oliva, si svolse nel parcheggio sotterraneo, appena costruito, di Villa Borghese dal 30 novembre 1973 al febbraio 1974.

Contemporanea mise in scena i diversi linguaggi della ricerca artistica (arte, architettura, fotografia, musica, danza, cinema, teatro, libri d’arte) che a partire dalla metà degli anni Cinquanta fino ai Sessanta andavano sempre più intrecciandosi e sconfinando uno nell’altro in una sorta di scambio osmotico.

⁹¹ T. Trini, *The prodigal makes trilogy. Tre mostre: «Strutture criptiche» a Amsterdam + «Quando le attitudini divenatno forma» a Berna + Mostra di Pistoletto a Rotterdam*, Ibidem, pagine non numerate

La sezione Arte presentò tre linee di indagine (analitica, sintetica e processuale)⁹² e introdusse un aspetto assolutamente innovativo nell'ambito della concezione allestiva delle opere, in quanto realizzò un percorso temporale che partendo dal 1973 giungeva a ritroso fino al 1955, permettendo così allo spettatore-fruitore di partire dall'attualità dei propri giorni per ripercorrere le trame dell'arte fino al ventennio precedente, in un confronto fra arte europea e quella americana.

L'inusualità del luogo espositivo, privo di qualsivoglia aurea protettrice propria del museo o della galleria, immise le opere nel flusso vitale del quotidiano favorendone una più facile e diretta lettura. La mostra, infine, si concluse con l'impacchettamento di Porta Pinciana da parte di Christo, a segno, dunque, della capacità dell'arte di operare in scala col paesaggio urbano.

Riguardo l'indagine degli spazi espositivi 'altri' risulta particolarmente interessante anche la riflessione di Marina Pugliese, la quale sostiene che: "Proprio alla fine degli anni sessanta iniziano a diffondersi una serie di pratiche artistiche che esulano dagli spazi sacri dell'arte, musei e gallerie, per interessare il contesto urbano. La necessità di far coincidere arte e vita porta gli artisti a cercare un confronto con il pubblico diverso da quello degli addetti ai lavori e questo tramite interventi spesso effimeri e talvolta estemporanei"⁹³.

Una riflessione che non soltanto rinforza in parte quanto finora sostenuto ma induce, anche, a ulteriori considerazioni in merito ad alcuni interventi nello spazio pubblico da parte di alcuni scultori proprio agli inizi degli anni Settanta. Mi riferisco, per esempio, alle installazioni di carattere ludico ed effimero dei napoletani Gerardo Di Fiore e Mario Persico, e alle "sculture-intervento" del volterrano Mauro Staccioli.

Di Fiore, nel 1970, nell'ambito della manifestazione *Natale a Napoli* realizzò una grossa e fantasiosa installazione formata da un elemento pluritentacolare di gommapiuma che invase piazza Nicola Amore e alcuni dei marciapiedi prospicienti, destando meraviglia e sgomento nei visitatori e nei passanti.

Nell'ambito della stessa manifestazione, Mario Persico collocò nella rotonda di piazza Amedeo le *Gru erotogaie*, vere e proprie segnaletiche dell'assurdo, in

⁹² Nutrita fu la compagine degli scultori composta da Anselmo, Boetti, Christo, Fabro, Kounellis, Long, Merz, Oldenburg, Pascali, Pistoletto, Rauschenberg, Segal, Serra e altri ancora.

⁹³ M. Pugliese, *Fuori! Arte e spazio urbano 1968/1976*, in *Fuori! Arte e spazio urbano 1968/1976*, catalogo della mostra, a cura di S. Bignami e A. Pioselli, Milano 15 aprile – 5 settembre 2011, Milano 2011, fascicoli con pagine non numerate

grado di destabilizzare il conducente di passaggio attraverso improbabili e quanto mai fantasiosi codici stradali. Un'operazione, quella di Persico, che trova il suo precedente nel 1969 quando l'artista collocò le *Gru erotogaie* in alcuni parchi pubblici di Stoccarda in occasione dell'antologica a lui dedicata dalla Galleria Senatore⁹⁴. E ancora Di Fiore nel 1972, nell'ambito alle attività della Galleria Inesistente, realizzò due leoni a grandezza naturale che di volta in volta collocò in alcuni punti della città, riprendendo, così, la pratica surrealista dello spiazzamento, come ricorda Menna in un articolo intitolato *Quel leone in più in piazza dei Martiri*, apparso su *Il Mattino* del 21 giugno: "Del resto una delle finalità della G.I. è appunto questa: porre lo spettatore di fronte a un evento indecifrabile in modo da determinare uno stato di incertezza e di sospensione collettiva. L'evento costringe lo spettatore ad una decifrazione di senso al di fuori delle presenze consuete e rassicuranti della realtà quotidiana"⁹⁵.

Nello stesso anno Mauro Staccioli si cimentò in un'operazione artistica più complessa e articolata, infatti nell'ambito della mostra *Sculture in città*, curata da Enrico Crispolti, egli realizzò una serie di "sculture-intervento" collocate nella città di Volterra e lungo il suo paesaggio urbano.

La mostra segnò una svolta importante nella concezione della scultura in stretto rapporto con lo spazio urbano e con il luogo per il quale era stata realizzata. Le grosse strutture primarie di Staccioli furono disseminate sia lungo le strade di Volterra, entrando subito in collisione con l'abituale lettura estetica delle architetture cittadine, che disposte nella campagna limitrofa, generando nel pubblico una forte tensione emotiva rispetto alla naturale calma del paesaggio toscano.

La mostra di Volterra del '72 era coadiuvata dalla riflessione teorica di Crispolti, espressa nel libro *Urgenza nella città*⁹⁶, il quale affermava che il destino della scultura risiedeva nella dimensione urbana: nell'installazione di opere in grado non soltanto di connettersi al contesto architettonico ma anche in grado di destare inaspettate e inusuali impressioni e visioni rispetto alla corrente realtà urbana.

⁹⁴ M. Franco, *Intransigente*, in *mario persico NO*, catalogo della mostra, a cura di M. Franco, Napoli ottobre – novembre 2007, Napoli 2007, p. 22

⁹⁵ M. Bignardi, *L'invasione del reale da parte della realtà*, in *Gerardo di Fiore. L'inquietudine del classico*, catalogo della mostra, a cura di M. Bignardi e A. P. Fiorillo, Baronissi 15 giugno – 10 luglio 2007, Napoli 2007, pp. 26, 27

⁹⁶ Il libro pubblicato nel gennaio del 1972 dalla casa editrice Mazzotta di Milano fu scritto a quattro mani con Francesco Somaini ed ebbe una ristampa nel 1973.

Sull'onda entusiastica della mostra di Staccioli lo scultore volterrano Mino Trafeli si fece promotore presso il Comune di Volterra di una rassegna di più ampio respiro dedicata alla scultura contemporanea la cui curatela venne affidata a Enrico Crispolti. Da questa premessa nacque la mostra intitolata *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro* con il sostegno del Comune di Volterra che coinvolse l'Accademia di Belle Arti di Roma oltreché alcune istituzioni cittadine fra cui: l'Ospedale psichiatrico, l'industria dell'alabastro, il Carcere giudiziario e l'Istituto d'arte.

Secondo l'idea di Crispolti la mostra non doveva essere una mera esposizione di sculture collocate nello spazio urbano ma doveva porsi l'obiettivo di affrontare temi d'attualità del territorio che vertevano sullo sviluppo del comparto dell'alabastro, materiale che nel tempo aveva reso celebre la città toscana, sul destino dell'Ospedale psichiatrico (precedente alla legge Basaglia del 1978) e del Carcere giudiziario nonché affrontare lo spinoso problema del centro storico, soggetto a decrescita di popolazione e a rischio di museificazione.

Per la questione relativa allo sviluppo del comparto dell'alabastro Crispolti concepì la mostra divisa in due sezioni che prevedevano rispettivamente da una parte le "ambientazioni plastiche" e dall'altra la collaborazione tra gli artisti e gli artigiani locali esperti nella lavorazione della roccia; Gli artisti invitati parteciparono attivamente ai dibattiti preliminari all'apertura della mostra al fine di far conoscere il contesto culturale e sociale nel quale si trovarono ad operare.

Crispolti rispetto alle problematiche del centro storico indicò le modalità operative affermando che "l'intervento nel centro storico con le sculture può contribuire sia pure in parte a rivitalizzare con la spinta culturale che ne deriva il centro storico"⁹⁷, sebbene le discussioni degli artisti pubblicate nel catalogo rivelarono le difficoltà nello stabilire quale potesse essere l'utilità sociale dell'opera e la strada per sollecitare culturalmente il luogo"⁹⁸.

La mostra, dal 15 luglio al 15 settembre, si caratterizzò non soltanto per gli interventi nel contesto urbano attraverso ambientazioni plastiche ma anche per quelli nel tessuto sociale con la presentazioni di film e videotape, realizzazioni di manifesti murali, azioni collettive e indagini sociologiche, così come ricorda lo

⁹⁷ A. Pioselli, *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, in *Fuori! Arte e spazio urbano 1968/1976*, catalogo della mostra, a cura di S. Bignami e A. Pioselli, Milano 15 aprile – 5 settembre 2011, Milano 2011, fascicoli con pagine non numerate

⁹⁸ *Ivi*, p. 3

stesso Crispolti: “Nell’esperienza di Volterra 73 la città la si presupponeva comunque non più appunto quale “campo” di possibili eventi animatorio-partecipativi, di destino inevitabilmente effimero, ma quale luogo sociale quanto ambientale ove operare in consapevole pronunciamento critico rispetto alla realtà corrente; dunque rimotivando, in dialetticamente invece mirata, quella che era stata la gratuità dell’esperienza dell’happening”⁹⁹.

La mostra *Volterra 73* senza dubbio costituisce il punto di partenza relativo allo sviluppo del concetto di scultura nella dimensione ambientale e che in seguito trovò il suo riconoscimento ufficiale sia nelle due edizioni della Biennale di Venezia, rispettivamente *Arte e Ambiente* del 1976 e *Dalla natura all’arte, dall’arte alla natura* del 1978, che dedicarono grande spazio alla scultura all’aperto e più in generale alle iniziative artistiche riconducibili allo spazio urbano, sia nelle due edizioni della Biennale di Gubbio, rispettivamente *Gubbio ’76. Biennale della ceramica, metalli, legno, tessuti e altri materiali* del 1976¹⁰⁰ e *Gubbio ’79. Arti visive, cultura materiale, territorio e spazio urbano* del 1979, dove furono affrontate ampie riflessioni critico-teoriche sugli interventi della scultura nel contesto urbano¹⁰¹.

A conclusione di questo discorso, incentrato sul ruolo della scultura nel contesto urbano, risulta particolarmente significativa la mostra dedicata a Pietro Consagra nel 1978 che si proponeva come obiettivo principale, anche attraverso l’attenzione dei *media*, quello di sensibilizzare Enti locali e nazionali affinché si avviassero piani di risanamento e di salvaguardia del centro storico della città di Matera.

All’epoca l’antico insediamento si presentava in condizioni fatiscenti e completamente disabitato, ridotto a luogo desertico e spettrale. Fu merito dell’interesse e dell’opera del Circolo Culturale La Scaletta se iniziarono i primi interventi di recupero volti nel restauro delle antiche chiese rupestri della Madonna delle Virtù e di San Nicola dei Greci. Nel 1978 in difesa di quel particolare ecosistema urbano il Circolo La Scaletta presentò, a cura di Giuseppe Appella, la mostra intitolata *Consagra a Matera* che si svolse dal 18 giugno al 30 settembre.

⁹⁹ E. Crispolti, *Da Urgenza nella città a Volterra 73 alle Biennali veneziane 1976 e 1978*, in *Fuori! Arte e spazio urbano 1968/1976*, catalogo della mostra, a cura di S. Bignami e A. Pioselli, Milano 15 aprile – 5 settembre 2011, Milano 2011, fascicoli con pagine non numerate

¹⁰⁰ La Biennale di quell’anno fu curata da Crispolti e presentò fra le sezioni in mostra una intitolata *Progetti di intervento e animazione urbana*.

¹⁰¹ G. Bonomi, *Storia delle Biennali di Gubbio e Museo di Scultura Contemporanea*, Milano 2006

Per Consagra il tema della mostra non fu tanto quello della scultura quanto piuttosto quello della città in pericolo. Nel pieno rispetto di quell'*unicum* urbano Consagra realizzò undici *Ferri*, di cui nove furono disposti lungo le strade dei Sassi e i restanti due lungo altopiano della Murgia, prospiciente l'abitato dei Sassi. Le enormi superfici bidimensionali di metallo nero, caratterizzate da un susseguirsi di pieni e di vuoti, furono concepite come una sorta di diaframma, e disposte come finestre aperte verso l'antica cittadina e il territorio circostante costringendo, di volta in volta, lo sguardo dell'osservatore a valicare i confini delle singole strutture per proseguire in lontananza e ammirare la rude ed arcaica bellezza di quelle rocce chiare, per le cui condizioni di degrado si chiedevano urgenti interventi di consolidamento e di riqualificazione.

Nel dicembre del '78 Consagra costituì a Matera il "fronte delle arti" – di cui fecero parte anche Andrea Cascella, Bonalumi, Carmi, Castellani, Dadamaino, Dorazio, Franchina, Nigro, Perilli, Pozzati, Rotella, Santomaso e Turcato – in difesa dei Sassi, e in quell'occasione pubblicò la *Lettera ai materani* in cui esorta i cittadini di Matera a sostenere il fronte contro i progetti architettonici avveniristici che avrebbero cancellato l'autentico spirito di quel luogo. Nel maggio del 1979 Consagra presentò a Venezia il "fronte delle arti" e la "Carta di Matera", documento di grande rilievo per il problema degli antichi rioni dei Sassi. Giunti a questo punto va però precisato che il dibattito critico sulla scultura italiana contemporanea dalla metà degli anni Sessanta e fino alla fine degli anni Ottanta fu contraddistinto da un duplice orientamento che se da una parte puntava verso la promozione di un fare plastico caratterizzato dalla sperimentazione di tecniche innovative e dall'utilizzo di materiali non-convenzionali, dall'altra virava verso l'esaltazione dei valori tradizionali della scultura italiana del Novecento, come dimostra del resto l'esposizione intitolata *Scultori italiani contemporanei* che venne organizzata da Francesco Franceschini, Presidente della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, per essere una mostra itinerante nel mondo con lo scopo di diffondere e far conoscere l'articolato e ricco panorama della scultura italiana del Novecento. Per l'occasione furono selezionate opere in bronzo di piccolo e medio formato – per facilitarne il trasporto – dei più importanti scultori italiani del XX secolo, fra cui ricordiamo: Balla, Boccioni, Pietro Cascella, Cassinari, Cavaliere, Consagra, Fazzini, Fontana, Franchina, Greco, Mannucci, Manzù, Marini, Martini, Mascherini, Mazzacurati, Arnaldo e Giò Pomodoro,

Rosso, Somaini, Vangi. Dall'elenco riportato risulta evidente che tutta la compagine degli artisti attivi negli anni Sessanta nell'ambito delle sperimentazioni plastiche fu esclusa dalla mostra, come notò Fortunato Bellozzi: "Certo questa esposizione deve essere valutata dentro i limiti di «mostra del bronzetto»: il limite delle piccole misure anzitutto, mentre gli scultori italiani si trovano generalmente a loro maggiore agio nelle dimensioni grandi; e poi il limite della materia (il bronzo) che non pochi scultori, perciò esclusi da questo panorama, non usano più o usano in rarissimi casi determinati. Ciò ha costretto a rinunciare a tutta un'ala interessantissima della scultura italiana (non soltanto giovane), che proseguendo le intuizioni di Rosso e dei Futuristi sulla fine delle tecniche specifiche, impiega materiali nuovi e diversi, talora facilmente deperibili, utilizzando non di rado più materie in una medesima opera, e servendosi anche di fonti di luce artificiale e di dispositivi per il movimento, il suono, il rumore"¹⁰².

Al di là delle scelte curatoriali, la mostra ebbe un numero record di tappe espositive: inaugurata nel 1968 al Museo d'Arte Moderna di Parigi la mostra proseguì, con alcune modifiche, per il Cairo e poi all'inizio del 1970 per Teheran e successivamente fu presente a Lisbona, ad Hannover, a Würzburg, a Kiel, a Colonia. Fra gennaio e febbraio 1971 fu allestita a Budapest e quindi fra marzo e aprile dello stesso anno fece la sua unica tappa italiana a Milano.

Franceschini, entusiasta del successo riscosso, scrisse nella presentazione del catalogo: "Ovunque la mostra ha destato un interesse crescente, divulgandosi oltre gli stessi confini delle Nazioni ospitanti: di che fanno fede da un lato gli echi di stampa, le trasmissioni radiofoniche e televisive, le conferenze, le visite guidate, i seminari universitari, l'afflusso di visitatori ritenuto eccezionale, l'attenzione risvegliata verso la cultura moderna in genere del nostro Paese; dall'altro lato le richieste nuove avanzate da Nazioni e città desiderose anch'esse di ricevere la mostra, come l'Argentina, il Brasile, l'Uruguay, l'Olanda, il Belgio, Strasburgo. Con qualche necessaria sostituzione di opere, ma sostanzialmente immutata nel

¹⁰² F. Bellozzi, *La scultura italiana di oggi nelle sue direzioni diverse e nella unicità del suo problema*, in *Lineamento della scultura italiana contemporanea*, in *Scultori italiani contemporanei*, catalogo della mostra, Milano marzo – aprile 1971, Milano 1971, pagine non numerate

profilo storico e critico, la mostra già si prepara, infatti, ad iniziare un secondo e lungo itinerario: prima nei Paesi del Sud America, poi nuovamente in Europa”¹⁰³. Sull’onda del successo della mostra itinerante organizzata da Franceschini, il Comune di Sommacampagna in provincia di Verona, organizzò l’esposizione intitolata *70 scultori contemporanei* che, curata da Silvano Martini, si svolse tra agosto e settembre del 1978. Anche in questo caso le opere presentate in mostra dichiaravano il loro saldo attaccamento ad una concezione accademica del fare plastico, ma rispetto alla mostra itinerante del 1971 furono in questa sede presentati lavori di alcuni scultori contemporanei internazionali con l’obiettivo di allargare l’orizzonte di ricerca oltre i confini nazionali. Infatti, in mostra figurarono i lavori di Calder, Cardenas, Cesar, Dalì, Fuchs, Karavan, Matta, Mirò, Raj, Rodin, Sorensen, in stretto dialogo con le opere di Andrea Cascella, Cassinari, Depero, Dova, Fontana, Ghermandi, Manzù, Marini, Martini, Mascherini, Mirò, Perez, Arnaldo Pomodoro, Rosso, Trubbiani e i meno noti Gino Bogoni, Carmelo Cappello, Novello Finotti, e altri ancora.

Dall’analisi del relativo catalogo della mostra è impossibile, però, risalire alle motivazioni che indussero il curatore alla scelta degli scultori presentati in mostra e tanto meno conoscere le finalità dell’esposizione in quanto il volume è privo di uno scritto critico che getti luce su questi due aspetti, così come, del resto, la brevissima introduzione redatta da Silvano Martini non fornisce spiegazioni in merito.

C’è da supporre che la mostra riscosse successo perché sempre a Sommacampagna furono organizzate altre due mostre, e precisamente la 2^a Rassegna Internazionale di Scultura intitolata *Idiomi della scultura contemporanea* nel 1984 e la 3^a Rassegna Internazionale di Scultura anch’essa intitolata *Idiomi della scultura contemporanea 2* nel 1989, entrambe curate da Giorgio Di Genova.

Nell’arco di poco più di un decennio la cittadina in provincia di Verona diventò luogo di conoscenza e terreno di dibattiti critici sulla scultura italiana del Novecento, come ricorda anche Roberto Filipello, Presidente del Comitato Organizzatore della 2^a Rassegna: “È proprio in questa terra, resa ancora fertile da questa simbiosi con artisti e fucine, la Mostra Internazionale di Scultura di

¹⁰³ F. Franceschini, s. t., in *Scultori italiani contemporanei*, catalogo della mostra, Milano marzo – aprile 1971, Milano 1971, pagine non numerate

Sommacampagna sta per diventare tradizione, punto di riferimento periodico, impegnativo e prestigioso”¹⁰⁴. La 2ª Rassegna evidenziò rispetto a quella precedente un maggior numero di autori e un impianto espositivo più complesso che Di Genova articolò in tre sezioni: *Omaggi*, *Maestri storici* e *Passato e presente*.

Gli *omaggi* furono dedicati a Martini, a Mascherini e a Mirò, mentre nella sezione *maestri storici* compaiono i nomi di Adam, Arp, Colla, Ernst, L. Fontana, Gilioli, Lam, Lipchitz, Marini, Man Ray, Wotruba e Zadkine. Infine nella sezione *Passato e presente* furono selezionati settantacinque scultori, con opere risalenti al ventennio compreso fra gli anni Sessanta e gli Ottanta, di cui ricordiamo: P. Cascella, Ceroli, Consagra, Dalì, Di Fiore, Greco, Mastroianni, Melotti, Moore, Perez, Pisani, Pomodoro, Staccioli, Vangi, Viani e molti altri.

Dall’analisi dello scritto di Di Genova, intitolato *Idiomi della scultura contemporanea*, contenuto nel relativo catalogo, è possibile risalire sia all’allestimento della mostra, che verosimilmente doveva aprirsi proprio con la sezione *Omaggi* per proseguire con quella dei *Maestri storici* e concludersi con *Passato e presente*, che al pensiero critico sotteso che fondamentalmente si prefiggeva di evidenziare la pluralità e la continuità dei linguaggi nel Novecento.

Nelle prime due sezioni della mostra il curatore evidenziò nella contemporaneità delle diverse produzioni plastiche le pluralità dei linguaggi adottati, a volte tendenti a soluzioni le une contrapposte alle altre.

Tale meccanismo fu ben evidente negli *Omaggi* dove dal confronto del tema comune dedicato alla figura umana, Di Genova mise in evidenza tre diversi modi di concepirla: dalle forme arcaiche e classiche nello stesso tempo di Martini, onirica e fantastica di Mirò, stilizzata nelle forme tendente all’astrazione di Mascherini. Le prime due sezioni furono ideate, dunque, come momento di conoscenza ma anche di passaggio al terzo nucleo di opere, in cui il critico attraverso accostamenti, rimandi e influenze individuò le linee di continuità dei linguaggi espressivi fra la prima metà e la seconda metà del Novecento, come si evince anche dalle sue parole: “La scultura non poteva non risentire di quella frantumazione del linguaggio che, a partire dalle cosiddette avanguardie storiche,

¹⁰⁴ R. Filipello, *Presentazione*, in *Idiomi della scultura contemporanea*, catalogo della mostra, a cura di G. Di Genova, Sommacampagna (VR), 29 giugno – 29 luglio 1984, Verona 1984, pagine non numerate

ha connotato l'arte del nostro secolo. Come nella pittura, anche nel linguaggio plastico si è venuta a creare una differenziazione di stili espressivi e delle strutture formali di grande varietà. S'è determinata così una ricchezza di idiomi che, declinando internazionalmente le morfologie introdotte appunto dalle avanguardie e poi sviluppate nei decenni successivi sulla scorta del 'veder' nuovo, fattosi subito tradizione, ha liberato gli scultori dai condizionamenti di quel verismo predominante nella scultura ottocentesca”.

Di Genova infine individuò nel 'mestiere' l'elemento che accomunava artisti diversi fra loro per generazione e formazione: “Quello dello scultore è, infatti, un mestiere difficile e duro per quel suo basarsi sull'artigianalità e per quel suo far scaturire la creatività proprio dalla traduzione dell'idea e dell'invenzione nella fatica fisica e nella fisicità dei materiali usati”; che però non disdegna i nuovi materiali offerti dal progresso tecnologico: “La scultura contemporanea non conosce, né accetta, confini linguistici, tanto che riesce a far parlare plasticamente anche un materiale per eccellenza antiplastico quale la gommapiuma colorata (Di Fiore)”¹⁰⁵.

Proseguendo nell'analisi della seconda mostra curata da Di Genova, per poi trarne le conclusioni finali, il curatore volle intitolare *Idiomi della scultura contemporanea 2* la 3^a Rassegna Internazionale di Scultura del 1989, per sottolineare la continuità della sua indagine critica, volta ad individuare quelle linee di continuità dei linguaggi espressivi fra prima e seconda metà del Novecento. Essa si presentò con una struttura espositiva ancora più articolata rispetto l'edizione precedente in quanto oltre la tripartizione della mostra con le sezioni *Omaggi*, *Maestri storici* e *Idiomi di ieri e di oggi*, Di Genova presentò altre quattro sezioni intitolate: *Concorso Glaxo*, *Proposte*, *Sezione Giovani* e *Grafica di scultori*. Gli *Omaggi* furono dedicati a Libero Andreotti, a Mino Rosso e a Pablo Serrano, nel confronto sul tema comune dedicato alla figura umana, mentre nella sezione *Maestri storici* furono esposte opere di Arp, Colla, Fontana, Giacometti, Leoncillo, Man Ray, Marini, Martini, Melotti, Moore, Picasso, Prampolini, Severini, Sironi, Wildt e Zadkine. Ricchissima fu anche la sezione *Idiomi di ieri e di oggi* che vide la presenza di settantadue scultori, provenienti

¹⁰⁵ G. Di Genova, *Idiomi della scultura contemporanea*, in *Idiomi della scultura contemporanea*, catalogo della mostra, a cura di G. Di Genova, Sommacampagna (VR), 29 giugno – 29 luglio 1984, Verona 1984, pagine non numerate

dall'Europa, dall'America del Nord e del Sud e dal Medio Oriente, operanti tutti sulla scena internazionale, di cui ricordiamo: Al Jabiri, Arman, Balderi, Bourgeois, Castagna, Gonzales, Lanfredini, Manzù, Maraniello, Mattiacci, Minamoto.

Dall'analisi delle due rassegne curate da Di Genova risulta evidente l'assenza di quella compagine di scultori che, dalla seconda metà degli anni Sessanta, era stata attiva nella produzione di opere incentrate sulla sperimentazione dei materiali. Una mancanza da ricondurre alla salda concezione accademica della scultura, che Di Genova evidenziò nelle sue parole: "Il contemporaneo spesso si nutre, come qua e là notato, di antico e addirittura di primordio, con recuperi di materie tradizionali, nonostante l'irruzione dei nuovi materiali di quest'era tecnologica, il cui cuore più intimo non ha dimenticato i palpiti dell'età della pietra, che infatti come canto della Sirena ancora incanta gli scultori d'oggi. Così la pietra e il marmo, materie geologiche su cui s'è sviluppata la prima manualità dell'homo sapiens, sono ancora in cima agli idiomi contemporanei. E la loro bandiera sventola alta su di essi, come sembra voler significare l'opera in marmo bianco di Carrara di Dario Tenuti"¹⁰⁶.

Rispetto agli orientamenti critici finora analizzati, facendo un piccolo passo indietro nel tempo, c'è una voce fuori campo nell'ambito delle esposizioni dedicate alla scultura contemporanea in Italia che merita particolare attenzione. Mi riferisco alla mostra intitolata *La sovrana inattualità. Ricerche plastiche in Italia negli anni Settanta*, curata da Flaminio Gualdoni, tenutasi al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano dal 3 marzo al 12 aprile del 1982, dove per la prima volta fu presentato uno spaccato della produzione plastica italiana che si muoveva su un doppio versante, quello dell'innovazione e quello della tradizione. In mostra furono presentate le opere di Paolo Icaro, Luigi Mainolfi, Hidetoshi Nagasawa, Giuseppe Spagnuolo, Antonio Trotta e Gilberto Zorio con l'obiettivo non tanto di ricostruire ambiti di appartenenza o di individuare influenze o continuità col passato recente quanto presentare, senza pregiudizio alcuno, uno spaccato della scultura italiana intorno agli anni Settanta, come si evince dalle parole del curatore: "Tuttavia, l'analisi del lavoro degli artisti coinvolti

¹⁰⁶ G. Di Genova *Un Indicativo panorama della nomenclatura internazionale*, in *Idiomi della scultura contemporanea 2*, catalogo della mostra, a cura di G. Di Genova, Sommacampagna (VR), 8 luglio – 3 settembre 1989, Milano 1989, p. 84

nell'iniziativa ha portato fin dall'inizio una serie di risultanze atipiche, tali da far incrinare gli abituali meccanismi della routine critica. D'acchito è emersa l'impossibilità di istituire nessi espliciti tra i vari lavori, tra il sottile gioco di scorrimenti di senso di Nagasawa e il rapporto viscerale, autobiografico coi materiali di Spagnuolo, tra le alchimie radianti di Zorio e la microemotività frammentaria e lunare di Icaro, tra le metamorfosi formali di Trotta e le narrazioni terrose e antiche di Mainolfi. Nessuna atmosfera comune cui far risalire la genesi di queste opere, nessuno schema generale interpretativo adattabile a esse, nessuna affinità riscontrabile di intenzioni espressive. Dunque un panorama non omogeneo, all'apparenza incongruente"¹⁰⁷.

Ed è altresì importante rilevare da quest'affermazione la volontà del curatore di applicare un metodo di analisi interpretativa dei materiali eterogenei esposti in mostra: "fuori dall'attrazione dei modelli critici dominanti dalle regole del gioco stabilite dal dibattito"¹⁰⁸. E' verosimile supporre che per "modelli critici dominanti" Gualdoni si riferisse all'ambito della critica spaccata ideologicamente tra sostenitori del concetto tradizionalista della scultura e i fautori del suo rinnovamento tecnico e linguistico. Una divisione ideologica che aveva prodotto un ritardo di elaborazione culturale che tenesse conto della pluralità dei linguaggi maturati nell'ambito della scultura a partire dagli anni Sessanta. Gualdoni decise, pertanto, di applicare un metodo di analisi *fuori contesto* volto alla "rivendicazione di un assoluto individualismo, ovvero il rifiuto di accogliere generalizzazioni al fine di salvaguardare l'integrità specifica dell'opera"¹⁰⁹.

Un metodo di indagine che comprendiamo appieno dalle parole della Direttrice del PAC, Mercedes Garberi: "La ricerca fuori contesto della "Sovrana inattualità", oltre a richiamare molto opportunamente in causa il ruolo determinante della scuola italiana nella scena internazionale della scultura, è già metodo. Un metodo che si decanta nella costruzione e nel percorso della mostra, assumendo come bussola orientativa la convincente riconquista dell'opera d'arte alla sua centralità, come unica e sola giustificazione del suo esistere, condizione della sua leggibilità, del suo corretto rapporto con l'esterno. Una riconquista ch'è anche recupero

¹⁰⁷ F. Gualdoni, *La sovrana inattualità*, in *La sovrana inattualità. Ricerche plastiche in Italia negli anni Settanta*, catalogo della mostra, a cura di F. Gualdoni, Milano, 3 marzo – 12 aprile 1982, Milano 1982, p. 8

¹⁰⁸ *Ibidem*

¹⁰⁹ F. Gualdoni, *Lo schematismo critico*, in *Op. cit.*, Milano 1982, p. 12

dell'arte a sé stessa, dell'individualità dell'artista, protagonista della storia, fuori dalle costrizioni del tempo e dalle astrazioni intellettuali delle mode”¹¹⁰.

Su questo doppio versante della ricerca plastica italiana caratterizzata dalla continuità dell'utilizzo di materiali e tecniche tradizionali da una parte e la sperimentazione di materiali e pratiche costruttive dall'altra, l'associazione “Il Progetto” organizzò la mostra intitolata *Napoliscultura* che si tenne al Palazzo Reale di Napoli nel 1988, con la curatela di Vitaliano Corbi, Gino Grassi e Arcangelo Izzo.

La mostra presentò un'ampia selezione di opere di artisti attivi nel capoluogo campano, per nascita o per formazione, nell'arco di tempo compreso fra gli inizi degli anni Sessanta e la fine degli anni Ottanta, con la volontà da parte dell'associazione, e perseguita dai tre curatori, “di verificare la situazione della ricerca plastica nella nostra città alla vigilia degli anni Novanta, tenendo ben presente gli eventi che si sono succeduti dal Dopoguerra fino ad oggi e le storie personali dei protagonisti, anziani e meno anziani, fino ai più giovani ed ai giovanissimi”¹¹¹.

L'obiettivo che si proposero i curatori attraverso la mostra non fu tanto di ricostruire storicamente i movimenti artistici che avevano caratterizzato Napoli dal secondo Dopoguerra in poi, come una sorta di censimento in cui inserire le singole personalità artistiche, bensì di affrontare criticamente la questione della scultura contemporanea, dei suoi profondi mutamenti ma anche del suo radicamento alla tradizione, della sua volontà di rinnovamento radicale ma anche della sua continuità col passato.

Per la prima volta quindi si affrontò il problema della scultura nella sua globalità, nella sua pluralità di linguaggi e in tutte le sue declinazioni, al di là degli ambiti di appartenenza e soprattutto fuori dall'assetto tradizionale di «scuole», distinte per provincie e regioni. Per la prima volta tutte le esperienze maturate nell'ambito della scultura furono poste sullo stesso piano per importanza e per interesse critico, come affermò Corbi: “ci spinge a stringere subito il discorso intorno a quella che non chiameremo una linea di ricerca – e ancor meno una scuola – ma

¹¹⁰ M. Garberi, *Presentazione*, in *Op. cit.*, Milano 1982, p. 7

¹¹¹ G. Grassi, *Scelte e motivazioni*, in *Napoliscultura*, catalogo della mostra, a cura di V. Corbi, G. Grassi e A. Izzo, Napoli 17 dicembre 1988, Napoli 1988, p. 17

una costellazione d'artisti diversi"¹¹². Per far ciò i contributi critici del catalogo furono strutturati in maniera tale da dedicare spazio alle singole personalità artistiche.

Ogni scultore venne analizzato singolarmente evidenziandone specificità e criticità; un metodo d'analisi critica che ricorda quello utilizzato Flaminio Gualdoni per la mostra milanese *La sovrana inattualità* volto al "recupero dell'arte a sé stessa, dell'individualità dell'artista, protagonista della storia" come sostenne la Direttrice del PAC, e che evidenzia in maniera forte quella sensibilità della critica operante a Napoli nel recepire le novità provenienti da altri luoghi della ricerca in Italia.

Se è vero che la mostra *Napoliscultura* rappresentò un momento importante di analisi critica di una situazione artistica locale è altrettanto vero che essa rappresentò il più ampio stato della scultura in ambito nazionale.

Nel prosieguo dell'analisi sulle mostre dedicate alla scultura contemporanea italiana c'è da rilevare che dalla metà degli Ottanta fino ai giorni nostri si è assistito in Italia a un sostanzioso incremento di tali esposizioni, come conseguenza di un sempre maggiore interesse da parte della critica per questo settore dell'arte.

È sull'onda di questo generale interesse della critica indirizzato verso un riesame sia delle singole personalità che per le vicende artistiche che caratterizzarono il Novecento italiano in scultura, che già a partire dalla metà degli anni Ottanta vennero organizzate mostre sia a carattere monografico che collettivo. Fra le mostre monografiche dedicate alle figure storiche che caratterizzarono la prima metà del secolo, ricordiamo la prima grande retrospettiva dedicata ad Arturo Martini che si tenne a Palazzo Reale di Milano nel 1985¹¹³ (poi a distanza di poco tempo ne seguirà una seconda che si tenne a Palazzo Medici Ricciardi di Firenze nel 1991¹¹⁴).

Per i protagonisti del rinnovamento della scultura nella seconda metà del Novecento citiamo invece la personale intitolata *Pino Pascali (1935-1968)* che si

¹¹² V. Corbi, *Costellazione. Autoriflessività e aderenza al mondo della vita in alcuni scultori napoletani dagli inizi degli anni Sessanta ad oggi*, in *Napoliscultura*, catalogo della mostra, a cura di V. Corbi, G. Grassi e A. Izzo, Napoli 17 dicembre 1988, Napoli 1988, p. 22

¹¹³ *Arturo Martini*, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli e C. Gianferrari, Milano febbraio-aprile 1985, Milano 1985

¹¹⁴ *Arturo Martini*, catalogo della mostra, a cura di J. Claire, M. De Micheli, C. Gian Ferrari, Firenze 9 luglio – 15 settembre 1991, Milano 1991

tenne al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano nel 1987, a quasi vent'anni di distanza dall'ultima mostra dedicata Pascali dalla Galleria d'Arte Moderna di Roma nel 1969, mentre fra le rassegne di carattere collettivo di ampio respiro, ricordiamo la mostra intitolata *Scultura a Milano 1945-1990*, che si tenne presso il Palazzo della Permanete di Milano nel 1990¹¹⁵.

Furono anni di un grande fermento da parte della critica intenta a individuare aspetti poco noti della storia della scultura italiana del XX secolo o per nulla indagati da parte degli studiosi. Un esempio in tal senso ci viene fornito dalla mostra dedicata alla produzione scultorea contemporanea in ceramica dal titolo *Scultura e ceramica dell'arte italiana del XX secolo*, che si tenne al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza nel 1984¹¹⁶, con opere di Fabbri, Fontana, Leoncillo, Mainolfi, Martini, Melotti, Spagnuolo ed altri ancora, a cui seguì qualche anno più tardi la mostra *Scultura e ceramica in Italia nel Novecento* che si tenne alla Galleria d'Arte Moderna "Giorgio Morandi" di Bologna nel 1989, con opere di scultori del primo e del secondo Novecento fra cui: Cambellotti, Drei, Fabbri, Fontana, Leoncillo, Marini, Martini, Melandri, Melotti, Scanavino, Sassu, Valentini ed altri.

A entrambe le esposizioni spetta il merito di aver fornito un significativo contributo critico nell'analisi di un aspetto della produzione scultorea italiana in ceramica del Novecento, per quei tempi ancora poco noto, come apprendiamo anche dalle parole dei curatori della mostra bolognese: "Il ritardo generale nell'ammettere, soprattutto in Italia, linee di svolgimento non canoniche rispetto al crescere dei movimenti caratterizzanti il nuovo; la sostanziale mancanza di un'attenzione specialistica, al livello degli studi e prima ancora a quello collezionistico; e più d'ogni altra cosa l'imbarazzo, evidente talora negli artisti stessi, nell'accogliere come esperienza matura e compiuta questa pratica plastica, in un prolungamento di remore all'omologazione figlie dei residui di genialità, unicità, aulicità dell'opera, in un'epoca di mitologie tecniche e di sclerotiche gerarchie, in cui le tecniche stesse sono state erette a genere (e alla ceramica si è riconosciuto al più il valore di un residuo di vicende passate, di necessità in estinzione): tutto ciò ha penalizzato, e in parte penalizza ancora, un approccio non

¹¹⁵ *Scultura a Milano 1945-1990*, a cura di, L. Caramel, M. De Micheli, M. De Stasio e F. Porzio, catalogo della mostra, Milano 1 giugno – 22 luglio, Milano 1990

¹¹⁶ *Scultura e ceramica dell'arte italiana del XX secolo*, catalogo della mostra, a cura di, G. C. Bojani e V. Fagone, Faenza 1984

di circostanza, in grado di suscitare nitide le linee problematiche. Tutto ciò, anziché impedire, stimola in modo non arbitrario o generico il tentativo ampiamente panoramico, e di proposizione critica, che ha presieduto la concezione e la realizzazione di questa mostra”¹¹⁷.

Le due mostre, quella faentina e quella bolognese, inducono a riflettere criticamente anche sull’indagine metodologica utilizzata, che ruota fondamentalmente intorno al ruolo della ceramica nell’ambito della scultura nel Novecento, di cui, di volta in volta, nell’analisi delle singole personalità artistiche si esaltano proprietà estetiche e caratteristiche espressive.

La lettura dei manufatti plastici contemporanei attraverso l’analisi delle materie che li costituiscono fornisce un’interessante prospettiva di indagine critica, in quanto permette una lettura trasversale della scultura italiana del Novecento. In quest’ottica, infatti, a partire dagli inizi degli anni Novanta in poi, furono organizzate diverse esposizioni, di cui ricordiamo per esempio: *Materiali della scultura italiana 1960-1990* presso i Civici Musei di Reggio Emilia nel 1991¹¹⁸, che presentò opere di Carrino, Mattiacci, Paradiso, Spagnuolo, Staccioli, Uncini ed altri, e *Burri, gli artisti e la materia 1945-2004*, tenutasi alle Scuderie del Quirinale di Roma nel 2006¹¹⁹, dove furono presenti opere di Burri, Ceroli, Colla, Fontana, Leoncillo, Manzoni, Pascali, Penone, Pistoletto, Uncini ed altri ancora.

Ritornando al contesto delle mostre di scultura di quest’ultimo trentennio, risulta doveroso ricordare che la seconda metà degli anni Ottanta segnano anche la ripresa delle attività del Circolo Culturale La Scaletta che si fece promotore dell’organizzazione di una serie di mostre dedicate alla scultura contemporanea italiana e internazionale. Un’importante ciclo di esposizioni che andarono a costituire quelle che furono definite le Grandi Mostre nei Sassi; attività, purtroppo, recentemente sospesa per mancanza dei fondi.

Nei 26 anni che intercorsero fra il 1987 e il 2012 il Circolo La Scaletta organizzò 25 mostre (ad esclusione del 1997, anno in cui non fu tenuta l’esposizione per motivi economici) sia di carattere monografico, dedicate rispettivamente ai grandi

¹¹⁷ P. G. Castagnoli, F. D’Amico e F. Gualdoni, *Le forme della materia*, in *Scultura e ceramica in Italia nel Novecento*, catalogo della mostra, a cura di P. G. Castagnoli, F. D’Amico e F. Gualdoni, Bologna 3 ottobre – 26 novembre 1989, Milano 1989, p. 11

¹¹⁸ *Materiali della scultura italiana 1960-1990*, catalogo della mostra, a cura di A. B. Del Guercio, Reggio Emilia, 6 luglio – 18 agosto 1991, Reggio Emilia 1991

¹¹⁹ *Burri, gli artisti e la materia 1945-2004*, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi e I. Tomassoni, Roma 17 novembre 2005 – 16 febbraio 2006, Cinisello Balsamo (MI) 2005

maestri della scultura italiana, fra cui ricordiamo la mostra dedicata a Fausto Melotti nel 1987, ad Antonietta Raphaël-Mafai nel 2003, e ai grandi protagonisti della scena scultorea internazionale, di cui citiamo la mostra dedicata al ceco Stanislav Kolibal nel 1999 o allo scultore giapponese Kengiro Azuma nel 2010. Non mancarono naturalmente le rassegne di carattere collettivo come *il Periplo della Scultura Italiana Contemporanea* del 1988, dove furono presentati scultori italiani e stranieri residenti in Italia, fra cui Anselmo, di Teana, Icaro, Kroke, Lorenzetti, Mattiacci, Nagasawa, Spagnulo, Trotta, Uncini e Zorio, o come, per esempio, la mostra intitolata *La Scultura in Francia* del 1992 in cui furono presentate le opere di Amado, Chavignier, Gilioli, Hiquily, Lardera, Merkado, Naraha, Penalba, Quentin, e Voisin.

Le mostre allestite nei suggestivi ambienti delle due antiche chiese rupestri della Madonna delle Virtù e di San Nicola dei Greci a Matera, richiamarono l'attenzione degli studiosi come degli appassionati d'arte, dei critici come dei giornalisti ma anche dei collezionisti come dei direttori dei musei provenienti tanto dall'Italia quanto dall'estero.

Matera, per circa un trentennio, fu al centro di un fervente dibattito sulla scultura italiana e straniera che non trovò eguali in nessuna altra città d'Italia. Le esposizioni curate da Giuseppe Appella, e coadiuvate in alcuni casi da altri specialisti del settore, rappresentarono un significativo contributo nell'ambito degli studi storici e critici dedicati alla scultura italiana del Novecento, richiamando indirettamente, ma incisivamente, l'attenzione costante sulla salvaguardare e sulla valorizzazione dell'antico borgo dei Sassi; aspetti che saranno oggetto di un approfondimento critico nel capitolo successivo di questo lavoro di ricerca.

A completamento dell'analisi del contesto espositivo degli anni Ottanta, c'è da aggiungere un'ultima riflessione critica in merito alla colossale mostra, così intesa per quantità di opere esposte e per la lunghezza dell'arco cronologico preso in esame, dedicata all'arte italiana del Novecento che si tenne a Londra presso la Royal Academy of Arts nel 1989, dal titolo *Italian Art in Twentieth Century*, curata da Norman Rosenthal e Germano Celant¹²⁰.

¹²⁰ Per la mostra non fu prevista una tappa italiana ma fu pubblicato il catalogo in italiano dal titolo *Arte italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988*, nel 1989, con contributi critici di Paolo Baldacci, Carlo Bertelli, Emily Braun, Giuliano Briganti, Philip V. Cannistraro, Maurizio Calvesi,

In questa rassegna per la prima volta la compagine degli scultori attivi, nella seconda metà del secolo, all'insegna di una concezione nuova e radicale del fare plastico si trovò presente fianco a fianco coi grandi maestri della scultura italiana del primo Novecento. Fu quella l'occasione di un riconoscimento ufficiale per il lavoro di Anselmo, Calzolari, Fabro, Kounellis, Manzoni, Merz, Paolini, Pascali, Penone, Pistoletto, Zorio, chiamati a rappresentare gli sviluppi della scultura italiana fra gli anni Sessanta e Ottanta, nella prestigiosa cornice internazionale della Royal Academy of Arts di Londra.

Nel catalogo, inoltre, fra i diversi contributi scientifici dedicati ai vari momenti dell'arte italiana del Novecento ampio spazio fu riservato ai contributi critici volti nell'analisi degli sviluppi dell'arte a partire dagli anni Sessanta e fra questi particolarmente interessante risulta la rilettura critica dell'arte povera condotta da Caroline Tisdall: "Come è suggerito da questa gamma di immagini, l'arte povera non fu mai un vero e proprio movimento o gruppo. Nei primi anni gli artisti che in Italia erano riuniti sotto questa etichetta parteciparono alle mostre internazionali raggruppati con i rappresentanti di altre etichette che all'epoca andavano per la maggiore: body art, process art, conceptual art. Le loro opere erano raccolte sotto una serie di titoli che oggi suonano divertenti: 'Situazioni e cripto strutture' (Amsterdam 1969); 'Quando gli atteggiamenti diventano forma' (Berna 1969); 'Strutture nascoste' (Essen 1969); 'Processi di pensiero visualizzato' (Lucerna 1970); 'Tra l'uomo e la materia' (Tokyo 1970); 'Vitalità del negativo' (Roma 1970)"¹²¹. Dall'analisi dello scritto della Tisdall si ha la sensazione che l'autrice riconosca i rinnovamenti compiuti dai poveristi nell'ambito dell'arte come una naturale evoluzione del corso dell'arte del secondo Novecento: "Retrospectivamente, fu la risposta italiana a uno spirito diffuso dei tempi, un genuino *Zeitgeist* che indusse molti artisti a esplorare territori al di fuori degli interessi e dei materiali artistici tradizionali. Conteneva elementi dell'arte come esistenza e dell'arte del quotidiano, e insieme di teatralità che condivideva con il movimento *Fluxus* statunitense e tedesco, anche se nemmeno nelle realizzazioni degli inizi dell'arte povera ci fu mai quella tensione verso un "opera d'arte totale"

Luciano Caramel, Germano Celant, Ester Coen, Enrico Crispolti, Anna Maria Damigella, Mario De Micheli, Joan M. Lukach, Alberto Asor Rosa, Norman Rosenthal, Wieland Schmied, Caroline Tisdall, Pia Vivarelli e Stuart Woolf.

¹²¹ C. Tisdall, *Materia: il contesto dell'arte povera*, in *Arte italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988*, a cura di, N. Rosenthal e G. Celant, Leonardo editore, Milano 1989, p. 364

partecipativa e pluridisciplinare che distingueva *Fluxus*. Gli artisti avevano in comune il desiderio di un elevato grado di sensualità nell'arte e il bisogno di estendere i limiti mentali e fisici dell'opera"¹²². Questa idea di "naturale evoluzione del corso dell'arte" si percepisce anche nella *Introduzione* del catalogo redatta da Rosenthal: "Da queste posizioni si giunge a un'arte di rottura con i concetti tradizionali di pittura e scultura. Abbandonata la metafisica, l'arte era ormai diventata semplicemente l'oggetto di se stessa. Con Giovanni Anselmo, Luciano Fabro, Giulio Paolini, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giuseppe Penone e Gilberto Zorio il concetto di arte si è allargato sfidando le convenzioni dello spazio nelle gallerie e nei musei, come avevano fatto i futuristi oltre mezzo secolo prima.

Germano Celant, ha assegnato a questo clima artistico un nome molto appropriato: arte povera. Un'arte che utilizza materiali molto semplici per organizzare memorie e associazioni. Come de Chirico, questi artisti isolano l'oggetto, non sulla tela, ma nello spazio, dentro una galleria o fuori, all'aria aperta, conferendogli una significanza poetica e mitologica, quasi arcaica. L'operare artistico si esprime in una dimensione personale, autobiografica, come oggettivazione di immagini illusorie, come veicoli di poesia e ambiguità"¹²³.

Alla mostra di Londra spetta il merito di aver illuminato e delineato, per la prima volta, gli sviluppi della scultura italiana del Novecento attraverso le maggiori personalità artistiche che lo avevano caratterizzato, individuando linee di continuità e punti di rottura fra la prima e la seconda metà del secolo.

Ulteriori, e significativi, contributi critici nell'ambito degli studi dedicati alla scultura italiana del Novecento giunsero nei primi anni del nuovo millennio grazie alla realizzazione di due mostre che offrono tutt'oggi interessanti spunti di riflessione per le metodologie di indagine applicate. Mi riferisco nello specifico alle mostre *La scultura lingua viva. Arturo Martini e il rinnovamento della scultura in Italia nella seconda metà del Novecento*, che si tenne presso lo Spazio espositivo ex Kaimano di Acqui Terme nel 2002 e *La seduzione della materia. Scultori italiani da Medardo Rosso alle generazioni recenti*, tenutasi allo Spazio Oberdan di Milano, nello stesso anno.

¹²² *Ibidem*

¹²³ N. Rosenthal, *Introduzione*, in *Arte italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988*, a cura di, N. Rosenthal e G. Celant, Leonardo editore, Milano 1989, p. 15

Particolarmente interessante dal punto di vista dell'impostazione critica risulta la mostra *La scultura lingua viva. Arturo Martini e il rinnovamento della scultura in Italia nella seconda metà del Novecento*, curata da Luciano Caramel, che parafrasando nel titolo della mostra il ben noto scritto di Martini "La scultura lingua morta" del 1945, in cui l'artista avvertiva i limiti intrinseci della scultura e una profonda crisi per il proprio lavoro da abbandonare il suo abituale approccio al mestiere per indirizzarsi verso le vie della sperimentazione e della ricerca linguistica per una scultura più libera dal concetto di statuaria, in questo Caramel scorge non un punto di debolezza ma piuttosto quella forza vitale che scaturisce da un rinnovato approccio nei riguardi del fare plastico. Martini pertanto viene identificato quale principale promotore di un atteggiamento critico nei riguardi del proprio lavoro, e che in qualche modo lo accumuna a molti altri scultori attivi nelle seconda metà del Novecento, così si evince dalle sue parole: "Ma il taglio attraverso cui in questa esposizione si vuole vedere Martini in rapporto al rinnovamento della scultura italiana del secondo dopoguerra non è certo quello diretto, da maestro ad allievo, né tanto meno, quello improntato ad una parentela stilistica. La e che nel titolo connette Martini e il contesto è insieme congiuntiva e disgiuntiva. Lo scultore trevisano è stato scelto, nell'eccellenza della sua ultima attività, come sintomo, e se si vuole anche simbolo, di una situazione di rinnovamento, fondata, lo si è detto, credo con chiarezza, sul mettere in discussione interrogativamente la scultura, su un piano problematico, prima che di scelte espressive"¹²⁴.

In quest'ottica, quindi, la scultura diventa protagonista di una mostra sicuramente suggestiva, e assolutamente innovativa per l'impostazione metodologica applicata, dove dalla dissonanza dei materiali eterogenei presentati si evidenziava per contrasto una enorme varietà di soluzioni linguistiche scaturite tutte da quella naturale propensione della scultura a farsi declinare in una molteplicità di varianti caratteristiche e caratterizzanti, e non risulta difficile ipotizzare che la mostra apparve come un caleidoscopio di forme e di colori capace di rapire l'attenzione del fruitore.

¹²⁴ L. Caramel, *La scommessa di Martini*, in *La scultura lingua viva. Arturo Martini e il rinnovamento della scultura in Italia nella seconda metà del Novecento*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Acqui Terme 28 luglio – 6 ottobre 2002, Milano 2002, p. 25

Un'evidente percezione di dissonanza dei materiali plastici presentati la doveva fornire anche la mostra intitolata *La seduzione della materia. Scultori italiani da Medardo Rosso alle generazioni recenti*, sebbene fosse stata concepita attraverso un diverso approccio metodologico, rispetto alla mostra curata da Caramel. Nella varietà delle opere presentate *La seduzione della materia* si proponeva l'obiettivo di rintracciare però l'elemento di consonanza in grado di accomunare generazioni di scultori distanti fra loro per generazione e per formazione.

Ricordiamo che la mostra fu promossa dal Ministero degli Affari Esteri italiano, con la curatela di Anna Imponente, e organizzata in occasione dell'anno degli scambi culturali "Italia-Giappone 2001" di cui furono previste diverse sedi espositive giapponesi (Yokohama, Kagoshima, Mito, Sapporo e Matsue) e un'unica tappa fuori dei confini nipponici attesa in Italia per marzo del 2002, da tenersi presso lo Spazio Oberdan.

La mostra nasceva pertanto con la volontà di presentare all'estero gli aspetti più significativi e interessanti della produzione scultorea italiana del XX secolo, attraverso le opere che maggiormente offrivano le caratteristiche indicate, da selezionare fra le più importanti personalità artistiche che avevano caratterizzato la storia dell'arte italiana del Novecento.

L'esposizione presentava dunque finalità ben definite e uno *standard* qualitativo molto elevato e racchiudeva in sé aspettative, in termini di ricaduta di interesse da parte del pubblico, altrettanto elevate; obiettivi che furono ampiamente raggiunti, sia attraverso un'attentissima selezione di opere che in termini di successo di pubblico, come ricorda Paola Iannace, Assessore alla Cultura e Beni Culturali della Provincia di Milano, nella sua breve ma esaustiva presentazione pubblicata nel catalogo della mostra italiana.

La ricca rassegna "proponeva un riepilogo del secolo che tiene conto, attraverso sezioni distinte, del complesso enuclearsi delle vicende artistiche per cicli storici, del loro articolarsi in poetiche e raggruppamenti per movimenti"¹²⁵, attraverso la presentazione delle opere di Balla, Basaldella, Boccioni, Cambellotti, Ceroli, Colla, Consagra, de Chirico, Fabbri, Fazzini, Fontana, Greco, Leoncillo, Mainolfi, Manzù, Marini, Martini, Mascherini, Mastroianni, Mattiacci, Melotti, Messina,

¹²⁵ A. Imponente, *Incontri con la scultura italiana del Novecento*, in *La seduzione della materia. Scultori italiani da Medardo Rosso alle generazioni recenti*, catalogo della mostra, a cura di A. Imponente, Milano 23 marzo – 12 maggio 2002, Milano 2002, p. 11

Nunzio, Pascali, Penone, Pistoletto, Raphaël-Mafai, Rosso, Spaguolo, Uncini, Wildt, Vangi, Viani, Zorio ed altri ancora.

Sebbene la mostra prevedesse un allestimento che favoriva la visione della sculture divise per ambiti di appartenenza culturale, intesi come movimenti d'avanguardia o gruppi che condividevano una medesima poetica, l'elemento che li accomunava fu la comune passione degli scultori per lo sperimentalismo dei materiali, cioè quella tendenza ad adottare metodi sperimentali nell'uso dei materiali costituenti la scultura al fine di giungere a soluzioni visive fortemente espressive, di cui Medardo Rosso fu indiscusso antesignano.

Protagonista della mostra fu la materia, intesa come elemento primario della forma plastica, come categoria linguistica, nelle sue caratteristiche estetiche e nella sua predisposizione naturale ad essere declinata in modi diversi.

L'esposizione presentava una vasta gamma di materie plastiche che andavano dal bronzo, al legno, al marmo, alla terracotta, al cemento, all'acciaio, alle plastiche ed altre ancora, e questa molteplicità dei materiali adoperati doveva suggerire sia contrastanti percezioni di consistenza, in particolare alla pesantezza del bronzo si percepiva per contrasto la leggerezza del pvc ad aria compressa o alla delicatezza della terracotta si opponeva l'idea di indistruttibilità del cemento armato, sia di inaspettati giochi illusionistici, dettati dalla sensazione che doveva fornire il bronzo di Cambellotti che ricordava otticamente il cuoio lavorato, oppure l'opera in legno policromo di Messina che sembrava marmo policromo, il lavoro in poliuretano di Pistoletto che sembrava gesso.

Fra i diversi contributi critici contenuti nel catalogo lo scritto di Imponente risulta particolarmente interessante soprattutto per la definizione della produzione plastica maturata nell'ambito dell'arte povera: "Negli studi e ricognizioni storiche sulla scultura del Novecento finora compiute, veniva appena lambita la fascia di artisti dell'Arte Povera: troppo immediato e flagrante era l'eco del loro lavoro che pure in un acceso, estremo sperimentalismo era andato confluendo in prove che manifestavano apertamente la tendenza a configurarsi come manufatti scultorei"¹²⁶.

L'affermazione della studiosa rileva la maturità del dibattito critico sulla scultura italiana contemporanea, ormai in grado di accogliere nell'ambito della secolare

¹²⁶ *Ivi*, pp. 13,14

tradizione di questa disciplina artistica forme anche estreme di espressione plastica, e credo a mio avviso che la mostra di Londra presso la Royal Academy of Arts del 1989 abbia svolto un ruolo importante in tal senso.

Una mostra che sicuramente occupò un ruolo importante nell'ambito delle esposizioni dedicate alla scultura contemporanea fu la rassegna dedicata alla scultura italiana del Novecento intitolata *La scultura italiana del XX secolo*, che si tenne presso la Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano nel 2005, a cura di Marco Meneguzzo, in occasione dell'apertura al pubblico della nuova sede della Fondazione trasferita da Rozzano al capoluogo lombardo.

Facendo però un piccolo passo indietro nel tempo, bisogna ricordare che nel dicembre 2002 era stata inaugurata a Rovereto una colossale mostra intitolata *Le stanze dell'Arte. Figure e immagini del XX secolo*, presso il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, in occasione dell'apertura al pubblico delle nuove sale espositive del museo, dove assai nutrita fu la presenza di scultori italiani e stranieri.

L'esposizione di Rovereto, proprio come la mostra inglese *Arte Italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988* proponeva uno spaccato dell'arte italiana del Novecento attraverso la presentazione delle maggiori personalità artistiche che l'avevano caratterizzato, ma rispetto alla mostra londinese del 1989, la curatrice nonché direttrice del Museo, Gabriella Belli, volle affiancare alle opere degli artisti italiani del Novecento quelle dei colleghi europei, e per quanto riguarda gli artisti attivi nella seconda metà del secolo anche quelle statunitensi, evidenziandone influenze, suggestioni e vicinanze; confronti che almeno teoricamente erano già stati evidenziati dalla critica e rintracciabili all'interno di volumi critici dedicati alla scultura del Novecento¹²⁷.

In mostra pertanto, nello specifico della scultura, all'opera di Boccioni venne affiancata quella di Lipchitz, a quelle di Depero quelle di Schlemmer, a Modigliani furono affiancate le opere di Brancusi e Laurens, a Spalletti quelle di Truitt.

La mostra ebbe sicuramente il merito di aver presentato un ampio repertorio di sculture selezionate fra le maggiori personalità artistiche del Novecento italiano e straniero che partendo dal Futurismo proseguiva verso le poetiche nate nel

¹²⁷ Cfr., W. Hofmann, *La scultura del XX secolo*, Bologna 1962; R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano 1998

ventennio fascista per proseguire con l'Informale e l'Arte Povera. I saggi contenuti nel relativo catalogo, purtroppo, non apportarono nuovi o significativi contributi critici nell'ambito degli studi dedicati all'arte e nello specifico alla scultura italiana del Novecento, essendo principalmente didascalici, volti dunque a fornire al lettore le coordinate generali che delineavano le ideologie di base dei vari momenti storici indagati.

La mostra del Mart di Rovereto, a parere di chi scrive, è stata una mancata occasione di approfondimento critico sull'arte italiana del Novecento, da attribuire probabilmente a scelte curatoriali, che privilegiarono gli aspetti spettacolari della mostra rispetto ad affondi critici da riportare in catalogo, nonché una mancata occasione di approfondimento sulla produzione delle più giovani generazioni di artisti, così come dal titolo della mostra prometteva.

Ritornando alla mostra *La scultura italiana del XX secolo* bisogna subito rivelare i caratteri di eccellenza che caratterizzarono la manifestazione e che riguardarono sia la selezione delle opere presentate – un significativo panorama della scultura italiana del Novecento, praticamente dall'attività di inizio secolo di Rosso e di Bistolfi, alle giovani generazioni di scultori – sia per i contributi contenuti nel catalogo, veri e propri approfondimenti critici e significativi strumenti di consultazione per gli studiosi di questo settore dell'arte.

Grazie alle parole Flaminio Gualdoni, direttore della Fondazione, si comprende appieno il significato della manifestazione e le sue finalità: “La via scelta è stata quella delle personalità esemplari, dell'evidenza dei momenti di snodo forti e fondanti. Inoltre, essa ha scelto di rendere particolarmente sensibile uno degli aspetti cruciali della ricerca novecentesca, la conquista dello spazio culturale nelle implicazioni ambientali, chiedendo a molti degli artisti d'oggi di concepire interventi ad hoc nello spazio della Fondazione. Dunque, una mostra di riflessione storica ma più, una mostra in cui il farsi della scultura si esibisce nella sua fragrante attualità e problematicità”¹²⁸.

La mostra venne allestita in tre diverse sezioni, “I precursori”, “La modernità” e “Le prospettive”, e il catalogo fu contraddistinto per la presenza di saggi e di contributi di approfondimento, affidati alla redazione di eminenti storici e critici fra cui ricordiamo: Achille Bonito Oliva, Luca Massimo Barbero, Luciano

¹²⁸ F. Gualdoni, *Introduzione*, in *La scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, Milano 24 settembre 2005 – 22 gennaio 2006, Ginevra-Milano 2005, p. 21

Caramel, Carlo Fabrizio Carli, Lorenzo Casanova, Ada Masoero, Marco Meneguzzo, Marco Pierini, Elena Pontiggia, Arturo Carlo Quintavalle e Giorgio Verzotti.

Fra i diversi contributi critici meritano attenzione sia quello redatto da Caramel intitolato *Scultura e modernità in Italia tra Ottocento e Novecento. Rosso, Bistolfi e Boccioni: la scultura si mette in discussione* che ribadisce l'importanza del ruolo svolto da Leonardo Bistolfi e da Medardo Rosso, agli inizi del Novecento nel processo di rinnovamento della scultura italiana in senso moderno, prima ancora di Boccioni, come egli stesso aveva già sostenuto in un suo precedente scritto intitolato *Tra Ottocento e Novecento: Medardo Rosso e Leonardo Bistolfi* del 1981¹²⁹, che quello redatto da Carlo Fabrizio Carli¹³⁰ dedicato alla scultura monumentale nel Ventennio fascista per aver riportato all'attenzione degli studi un aspetto della produzione plastica italiana, per molti anni bistrattata a causa del suo legame con il regime, come aveva già sottolineato Penelope Curtis nella prefazione del catalogo della mostra *Scultura lingua morta* che si tenne al MaRT di Rovereto nel 2003, di cui fu curatrice.

Una mostra che presentò la produzione di Libero Andreotti, di Lucio Fontana, di Arturo Martini, di Fausto Melotti e di altri artisti, legata esclusivamente alla committenza di monumenti celebrativi della tonante retorica fascista, di cui in esposizione figuravano le opere o parti di esse, i bozzetti e i progetti¹³¹.

Ma particolare attenzione merita il saggio di Marco Meneguzzo intitolato *Identificazione pratica della scultura (italiana)*, un saggio di riflessione teorica sul concetto di scultura e sulla sua riconoscibilità.

Meneguzzo parte dall'assunto che la scultura prima ancora di essere una qualsivoglia "forma" è essenzialmente "materia", in quanto nelle coscienze individuali quando si parla genericamente di scultura si pensa immediatamente alla "materia", al suo elemento primario, pertanto per una immediata associazione di idee la scultura si identifica con la "materia". Da questa constatazione lo studioso evidenzia come durante la stagione Informale si assistette al trionfo della

¹²⁹ L. Caramel, *Tra Ottocento e Novecento: Medardo Rosso e Leonardo Bistolfi*, in *Scultura Moderna in Lombardia*, Milano 1981, pp. 19-51;

¹³⁰ C. F. Carli, *La scultura monumentale del "Ventennio" tra le due guerre*, in *La scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra, a cura di, M. Meneguzzo, Milano 24 settembre 2005 – 22 gennaio 2006, Milano 2005, pp. 226-229

¹³¹ *Scultura lingua morta*, catalogo della mostra, a cura di, P. Curtis, Leeds 31 maggio – 31 agosto 2003, Rovereto, 28 ottobre – 14 dicembre 2003, Leeds 2003

“materia” sulla “forma” e il preludio della crisi della scultura, nella sua concezione accademica. Crisi che lui identifica intorno alla metà degli anni Sessanta quando alle “materie” vengono sostituiti i “materiali”, cioè quando gli artisti misero da parte le materie plastiche per eccellenza (bronzo, marmo, legno, creta) per iniziare ad utilizzare materiali di origine industriale. Per cui dall’idea di purezza e “nobiltà” delle materie si passò a quella di sgradevolezza e decadimento dei materiali che portò ad una lettura dell’opera da un piano aulico ad un livello di semplicità e di ordinaria quotidianità.

Fu inoltre nella sperimentazione dei materiali che si assistette non solo all’abbandono delle tecniche tradizionali ma anche a uno stravolgimento dell’idea di scultura, non più inteso come solido pieno, ma come forma aperta capace di inglobare il vuoto dello spazio circostante e in esso il fruitore. Questo passaggio epocale evidenziò la perdita delle caratteristiche di riconoscibilità degli statuti costitutivi della scultura che provocò disorientamento in quella parte della critica ancorata ad una concezione accademica della scultura; tutto ciò generò un ritardo nel riconoscimento di una produzione che è oggi a tutti gli effetti riconducibile nell’ambito della scultura.

Su una linea di pensiero per molti versi simile a quella di Anna Imponete, Meneguzzo identificò la scultura non nella forma o nella tecnica ma nella materia: “Eliminata ogni altra cosa, alla scultura rimane la materia, e persino la forma – tanto per usare categorie tradizionali, ma non facilmente trascurabili – appare come una sorta di passo successivo, di accondiscendenza o di contrasto nei confronti della materia, che comunque rimane idealmente l’elemento principe”¹³². Da questa sua affermazione forse possiamo comprendere le motivazioni per cui la compagine degli artisti ottico-cinetici non fu presente alla mostra, fatta eccezione per un’unica opera di Gianni Colombo¹³³, sebbene questi fossero stati annoverati da Udo Kultermann nel volume intitolato *Nuove dimensioni della scultura* del 1967, e benché la critica, già alla fine degli anni Sessanta, definì quei lavori:

¹³² M. Meneguzzo, *Identificazione pratica della scultura (italiana)*, in *La scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra, a cura di, M. Meneguzzo, Milano 24 settembre 2005 – 22 gennaio 2006, Milano 2005, p. 26

¹³³ Nel catalogo le opere di Colombo vengono selezionate nell’ambito di un riflessione critica sul concetto di scultura di segno costruttivo; si veda: G. M. Accame, *Idee di costruttività. Una linea della scultura in Italia, presenze tra gli anni cinquanta e sessanta*, in *La scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra, a cura di, M. Meneguzzo, Milano 24 settembre 2005 – 22 gennaio 2006, Milano 2005, pp. 234-239

opere ambientali, proprio come definiva le sculture di Pino Pascali e di Mario Ceroli.

Un argomento che Meneguzzo conosceva bene visto che aveva curato la mostra *Arte programmata e cinetica in Italia 1958-1968*, che si tenne al Museo d'Arte di Nuovo nel 2000, ma forse la propensione degli artisti ottico-cinetici a utilizzare meccanismi, più o meno sofisticati, azionati meccanicamente o elettronicamente, li escludeva dal concetto di scultura come materia inteso da Meneguzzo.

A conclusione di questo scritto, ripercorrendo il saggio di catalogo di Mariastella Margozi e Lucilla Meloni redatto in occasione della mostra “Gli ambienti del Gruppo T. Le origini dell’arte interattiva di Roma del 2005, leggiamo: “Negli ‘oggetti’, realizzati tutti tra il 1959 e il 1967 e manipolabili dall’osservatore a intervento manuale o meccanico, la variazione dell’immagine nella sequenza temporale annulla l’idea di forma come segno chiuso, finito, per privilegiare, nella dialettica di programmazione e caso, una struttura provvisoria in continuo mutamento. Gli ambienti, evoluzione coerente dei lavori cinetici e programmati, spostano il problema della percezione dell’oggetto al corpo e richiedono al fruitore di vivere un’esperienza polisensoriale”¹³⁴, rileviamo che la produzione plastica realizzata in ambito ottico-cinetico viene indicata coi termini di “oggetti” e di *ambienti*, e non con quello di scultura. La sensazione che si coglie è quella per la quale l’arte ottico-cinetica si trovi in un luogo distinto dalla pittura ma anche dalla scultura o per riprendere il titolo di una mostra *Il Gruppo N – Oltre la pittura, oltre la scultura, l’arte programmata*¹³⁵.

¹³⁴ M. Margozi e L. Meloni, *Il senso della mostra*, in *Gli ambienti del Gruppo T. Le origini dell’arte interattiva*, catalogo della mostra, a cura di M. Margozi e L. Meloni, Roma, 14 dicembre 2005 – 21 maggio 2006, Milano 2006, p. 11

¹³⁵ Cfr., *Il Gruppo N – Oltre la pittura, oltre la scultura, l’arte programmata*, catalogo della mostra, a cura di, V. W. Feierabend, Roma, 19 – 24 maggio 2009, Milano 2009

2.2 Tre prospettive critiche: Mario De Micheli, Luciano Caramel, Marco Meneguzzo

L'analisi delle mostre dedicate alla scultura contemporanea in Italia, nell'arco cronologico compreso fra la metà degli anni Sessanta e il primo decennio del nuovo millennio, così come è stato profilato nel paragrafo precedente, è stata l'occasione per mettere in evidenza le diverse voci che hanno caratterizzato il dibattito critico sulla scultura contemporanea, che, almeno fino alla fine degli anni Ottanta, non è stato univoco, anzi è stato contraddistinto da due posizioni nettamente diverse. Posizioni che vedono da una parte i sostenitori di un'ideologia 'progressista' della scultura, caratterizzata dall'innovazione delle tecniche e dalla ricerca di nuovi materiali, dell'altra quelli legati ad una concezione tradizionalista, fortemente ancorata alle pratiche accademiche del fare plastico. Ma a rendere ancora più ampia e articolata la ricostruzione critica di tale dibattito sopraggiungono differenti approcci metodologici che rivelano diverse prospettive di indagine critica. Pertanto fra gli studiosi che hanno animato tale dibattito, in quest'ultimi cinquant'anni, per la complessità e per la varietà degli argomenti trattati ma anche per la continuità dell'indagine critica, meritano sicuramente attenzione gli scritti sulla scultura di Mario De Micheli, di Luciano Caramel e di Marco Meneguzzo; tre studiosi distanti fra loro per generazione e per prospettiva di indagine ma che, in qualche modo, anche se in maniera parziale, ci restituiscono il quadro composito del pensiero critico italiano.

Pertanto, entrando immediatamente nel vivo della questione, parto dall'analisi del pensiero critico di Mario De Micheli¹³⁶, che se fosse ancora vivo sarebbe il più anziano fra i tre studiosi appena citati; pensiero sull'arte che si formò alla fine degli anni Trenta dalla frequentazione degli ambienti artistici di dissidenza in cui venivano elaborate alternative riflessioni sul ruolo dell'arte e degli artisti rispetto alle dominanti ideologie culturali nell'Italia fascista. È noto, infatti, che quando De Micheli si trasferì nel 1938 da Genova a Milano per iscriversi alla Facoltà di Magistero dell'Università Cattolica, entrò subito in contatto coi giovani

¹³⁶ Mario De Micheli nato a Genova il 1° aprile 1914 è scomparso a Milano il 17 agosto 2004

intellettuali e con gli artisti di ideologia antifascista riuniti nel capoluogo lombardo attorno alle iniziative editoriali ed espositive di Corrente. Il movimento si costituì intorno alla rivista “Vita giovanile”, divenuta poi “Corrente di vita giovanile” e infine “Corrente”, edita a Milano nel gennaio 1938 dal diciassettenne Ernesto Treccani, che fu punto di incontro per Arnaldo Badodi, Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Giuseppe Migneco, Ennio Morlotti, Aligi Sassu, Italo Valenti ed Emilio Vedova. E sempre nel 1938, nell’ambito del movimento creato dalla rivista, il gruppo di giovani pittori inaugurò, sotto la direzione del critico Duilio Morosini, la Bottega di Corrente in via Spiga 9 a Milano, con il sostegno del collezionista Alberto della Ragione.

La Bottega rappresentò ben presto non soltanto la sede di aggregazione di quelle frange artistiche che ne condividevano le medesime istanze politiche ma anche il luogo di dibattito e scambio di idee fra gli artisti¹³⁷ e fra i critici, di cui, oltre il già citato Morosini, ricordiamo anche Raffaele De Grada. Essa inoltre fu il punto di incontro con gli intellettuali di ideologia antifascista, tra cui ricordiamo il filosofo Antonio Banfi, i poeti Giuseppe Ungaretti e Salvatore Quasimodo e gli scrittori Elio Vittorini e Carlo Emilio Gadda, solo per citarne alcuni. Nell’ambito di Corrente fu denunciata la gravità della situazione politica e la minaccia di eventi ancor più catastrofici, nonché la gravità delle offese recate alla dignità della persona umana e alla libertà della cultura, come ricorda Pia Vivarelli: “La novità delle posizioni di “Corrente” nasce anche da larghe capacità aggregative, che per la prima volta, coscientemente, rifiutano gli schemi di carattere regionale e favoriscono continui scambi di esperienze tra pittori, critici, filosofi e letterati di diversa formazione e provenienza. Maturano, nell’ambiente di “Corrente”, individuali scelte antifasciste che si preciseranno negli anni della guerra con la partecipazione di molti alla Resistenza”¹³⁸.

Nello specifico dell’arte, gli artisti rifiutarono tanto il conformismo di Novecento quanto lo sperimentalismo della Metafisica e il formalismo degli astrattisti, per affermare un’arte densa di contenuti umani e seriamente impegnata sul piano

¹³⁷ Mi riferisco agli artisti Luigi Brogini, Domenico Cantatore, Sandro Cherchi, Lucio Fontana, Luigi Grosso, Dino Lanaro, Carlo Levi, Mario Mafai, Alfredo Mantica, Giacomo Manzù, Gabriele Mucchi, Giovanni Paganin, Gasatone Panciera, Luigi Pirandello, Pino Ponti, Enrico Prampolini, Scipione, Fiorenzo Tomea.

¹³⁸ P. Vivarelli, *Poetiche e personalità emergenti nella pittura figurativa degli anni Trenta*, in *Arte italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988*, catalogo della mostra, a cura di N. Rosenthal e G. Celant, Londra 14 gennaio – 9 aprile 1989, Milano 1989, p. 186

morale e civile, espressa attraverso un linguaggio carico di tensione emotiva maturato dalla riflessione sulla pittura di Van Gogh, di Gauguin, di Ensor, di Soutine, di Picasso e più in generale degli espressionisti tedeschi, oltre alla più recente esperienza pittorica della Scuola di via Cavour (conosciuta anche come Scuola romana). Il movimento significò la costituzione di una vera militanza politica d'opposizione al regime allo scopo di riconquistare un'indipendenza ideologica.

Per quanto fosse intensa e significativa l'attività di Corrente, essa fu relativamente breve. Infatti la rivista fu soppressa il 10 giugno 1940 per ordine del Ministero della Cultura popolare fascista, lo stesso giorno della dichiarazione di guerra di Mussolini alla Francia e all'Inghilterra, e sebbene l'azione di propaganda proseguisse con le edizioni d'arte e letteratura e con l'attività espositiva della Bottega, queste cessarono definitivamente nel 1943.

“La rivista, com'è noto, ebbe due anni e mezzo di vita (1 gennaio 1938 - 10 giugno 1940). Ma quali anni! Si deve al critico Duilio Morosini, tanto appassionato nella intuizione dei valori quanto scontroso nella valorizzazione di se stesso, a Beniamino Joppolo, eretico di lucida follia, poi a Mario De Micheli, che portò un carisma ideologico al movimento, l'aver capito che bisognava dare una struttura di galleria e di edizioni al movimento, senza affidarlo alla sola rivista che sarebbe stata inevitabilmente spazzata”¹³⁹. Con queste parole Raffaele De Grada ricorda il ruolo svolto da De Micheli in seno al movimento; una partecipazione attiva e particolarmente sentita che gli costò, però nel 1940, la sospensione della borsa di studio dell'Università, comprensiva di vitto e alloggio, su espressa volontà del rettore Padre Gemelli che dichiarò nella lettera a lui indirizzata: “L'ho fatta seguire e sono venuto a conoscenza che lei frequenta personaggi tutt'altro che raccomandabili”¹⁴⁰.

Ma è proprio nell'ambito di Corrente che De Micheli sviluppò quel notevole interesse per l'arte che segnò profondamente la sua vita e le sue scelte professionali. Infatti fu in tale conteso che egli pubblicò nel 1942 il suo primo scritto critico intitolato *Manzù. 24 disegni e 1 tavola a colori. Prefazione di Mario*

¹³⁹ R. De Grada, *Le lontane origini di Corrente*, in *Corrente: il Movimento di Arte e Cultura di Opposizione 1930 1945*, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, Milano, Palazzo Reale 25 gennaio – 28 aprile 1985, Milano 1985, p. 26

¹⁴⁰ G. De Micheli, *Il lungo viaggio di mio padre*, in *Da Picasso a Guttuso. L'arte secondo Mario De Micheli*, catalogo della mostra, a cura di M. Noja, Milano, Fondazione - Biblioteca di via Senato 25 novembre 2011 – 15 aprile 2012, Milano 2011, p. 9

*De Micheli*¹⁴¹, in occasione della mostra dedicata all'artista bergamasco presso la Bottega in via Spiga. Ed è sempre nell'ambito di Corrente, e sempre nel 1942, che va rintracciato un passaggio importante della biografia di De Micheli, legato alla volontà di pubblicare un libro, a quattro mani con l'amico Giorgio Labò, dedicato alla scultura italiana contemporanea¹⁴²; progetto che De Micheli accantonò temporaneamente sia per le difficoltà delle condizioni di vita legate alle circostanze della guerra, sia per la prematura scomparsa di Labò, fucilato a Roma nel 1944.

Bisogna però precisare che gli anni della guerra non segnarono *in toto* una battuta d'arresto dell'attività critica di De Micheli, anzi fu proprio in quel periodo che egli portò a compimento un importante saggio teorico intitolato *Realismo e Poesia*, considerato il primo manifesto ufficiale del realismo in Italia. Il saggio venne diffuso dapprima clandestinamente sotto forma di manoscritto attraverso i canali della Resistenza nel 1944, e successivamente pubblicato nel febbraio del 1946 sul primo numero della rivista milanese "Il 45" diretta da Raffaele De Grada¹⁴³. Negli anni del dopoguerra, e precisamente fra il 1945 e il 1948, il dibattito sulle arti in Italia verteva fondamentalmente intorno alla *querelle* fra realisti e astrattisti e la posizione di De Micheli fu quella di perseguire la strada del realismo al fine di promuovere un'arte di contenuto e di impegno sociale.

Profondamente convinto del suo credo politico nel giugno del 1949 De Micheli accettò l'incarico da parte del "L'Unità" di istituire una rubrica settimanale denominata "Mostre d'arte" in seguito rinominata "Cronache d'arte", di cui lascerà l'incarico anni dopo a favore di Raffaele De Grada. Nel 1950 iniziò anche la collaborazione col mensile a carattere didascalico intitolato "Il Calendario del Popolo", nel 1952 fu il fondatore della rivista "Realismo" e nel 1954 iniziò a collaborare anche con la rivista "Il Contemporaneo". Ed è sempre agli inizi del anni Cinquanta che gli impegni dello studioso nel campo dell'arte si intensificarono anche sul piano pratico oltre che su quello teorico come appena accennato; infatti nel 1953 De Micheli fu nominato membro del Comitato

¹⁴¹ Cfr., *Bibliografia degli scritti*, in *Ibidem*, p. 55

¹⁴² Come si evince dalla dedica a Giorgio Labò pubblicata nel volume *Scultura italiana del dopoguerra*. Cfr., M. De Micheli, *Scultura italiana del dopoguerra*, Schwarz editore, Milano, 1958, pagina non numerata

¹⁴³ *Realismo e Poesia* è stato ripubblicato integralmente nel volume di Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Milano 1973, pp. 240-249

Organizzativo per la mostra dedicata a Pablo Picasso che si tenne in quell'anno al Palazzo Reale di Milano.

L'attività editoriale di De Micheli si intensificherà ancor di più a partire dalla fine degli anni Cinquanta e resterà costantemente attiva fino al 2004, anno della sua scomparsa. In più di sessant'anni, ed esattamente nell'arco cronologico compreso fra il 1942 e il 2004, De Micheli è stato autore di numerosissimi saggi e volumi a carattere critico, teorico e divulgativo, dedicati fundamentalmente all'arte del Novecento ma con interessanti incursioni anche in quella dell'Ottocento, oltre che a significative riflessioni critiche dedicate all'arte del grande Leonardo Da Vinci¹⁴⁴. Fra le sue pubblicazioni più note ricordiamo: *Le avanguardie artistiche del Novecento* del 1959¹⁴⁵, *Scritti di Picasso* del 1964, *Arte Contro 1945-1970. Dal realismo alla contestazione* del 1970, *Utopia, protesta e realtà nell'arte d'oggi* del 1971, *Le poetiche. David Delacroix Courbet Cézanne Van Gogh Picasso: Antologia degli scritti* del 1978, *Leonardo. L'uomo e la natura* del 1991, *L'arte sotto le dittature* del 2000, solo per ricordarne alcune. Non va però dimenticato che gli interessi di De Micheli per la letteratura e la poesia che aveva coltivato negli anni dell'Università non si affievolirono mai. Infatti parallela alla ricerca critica nel campo delle arti fu quella dedicata alla letteratura soprattutto straniera, come dimostrano interessanti scritti critici, di cui ricordiamo per esempio: *Poesia ungherese del Novecento* del 1960¹⁴⁶ e *Vladimir Majakovskij – Opere scelte. Poesie, poemi, teatro* del 1980. Notevole fu anche la sua attività curatoriale svolta sia nell'ambito delle gallerie private che presso alcuni musei statali. Fra le più importanti mostre organizzate e curate presso i musei statali ricordiamo: *Il segno dell'uomo. Mostra di opere grafiche (1950-1970)* che si tenne a Jesolo nel 1975¹⁴⁷; *David Alfaro Siqueiros e il muralismo messicano* tenutasi a Firenze nel 1976¹⁴⁸; *José Clemente Orozco 1883-1949* che si tenne a Siena nel 1981¹⁴⁹ e

¹⁴⁴ L'intera letteratura critica di Mario De Micheli è stata recentemente pubblicata; cfr., *Bibliografia degli scritti*, in *Da Picasso a Guttuso. L'arte secondo Mario De Micheli*, catalogo della mostra, a cura di M. Noja, Milano, Fondazione - Biblioteca di via Senato 25 novembre 2011 – 15 aprile 2012, Milano 2011, pp. 55-100

¹⁴⁵ Il volume è ancora oggi uno dei suoi scritti più letti basti pensare che nel 2010 esso è giunto alla quarantaduesima edizione

¹⁴⁶ Il libro è stato scritto a quattro mani con Eva Rossi

¹⁴⁷ Cfr., *Il segno dell'uomo. Mostra di opere grafiche (1950-1970)*, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, Jesolo Lido 26 luglio – 15 settembre 1975, Milano 1975

¹⁴⁸ Cfr., *David Alfaro Siqueiros e il muralismo messicano*, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, Firenze, Orsanmichele - Palazzo Vecchio 10 novembre 1976 – 15 febbraio 1977, Milano 1976

l'imponente esposizione intitolata *Corrente: il Movimento di Arte e Cultura di Opposizione 1930-1945* che si tenne a Milano nel 1985¹⁵⁰. Interessanti le riflessioni con cui Giorgio Seveso racchiude e definisce, in maniera chiara e significativa, la prospettiva di indagine che sta alla base del pensiero critico di Mario De Micheli; una personale visione del mondo dell'arte che caratterizzerà il campo di indagine critica dello studioso per poco più di sessant'anni: "Con tutto questo, dicevo, De Micheli appare davvero una figura insostituibile nella storia e nella cronaca della nostra cultura visiva di quest'ultimi sessant'anni. Una figura robusta, energicamente impegnata a sostenere le ragioni di un'arte di contenuti e di 'presenza' umana, come egli stesso l'ha chiamata, contro un'arte dell'essenza, fatta invece di opportunismi e di furbizie, concentrata sulla pura esteticità del gusto, sul mero formalismo, sulla ricerca esclusiva del consenso e del successo, solo agganciata alle ragioni delle mode culturali e dell'attualità. Una lezione che ricerca e indaga, dunque, più le qualità delle poetiche che non quella dei meri linguaggi, e che l'aveva portato, tra l'altro, a operare per fare evolvere in pittura e in scultura il concetto di realismo – affermato nei primi anni del dopoguerra – verso la continuità plurale di una serie di linee che lui stesso aveva definito come convergenti verso l'idea di una 'tendenza nelle tendenze': una tendenza generale, contraddistinta, da una tensione etica significativa, profonda e fondante, capace di agire al di sopra e al di là delle categorie stilistiche e linguistiche adottate da ogni singolo artista, per la quale l'interesse per il destino e lo spessore storico dell'uomo appaiono prevalenti rispetto a ogni possibile oscillazione del gusto, a ogni mozione più effimera o estetizzante"¹⁵¹.

Una prospettiva critica che del resto ritroviamo anche negli scritti dedicati alla scultura italiana contemporanea, come dimostra l'interessante volume intitolato *Scultura italiana del dopoguerra*, pubblicato nel 1958 dalle edizioni Schwarz¹⁵². Da solo, dopo sedici anni, De Micheli riuscì a portare a compimento il progetto di

¹⁴⁹ Cfr., *José Clemente Orozco 1883-1949*, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, Siena - Palazzo Pubblico 9 maggio – 14 giugno 1981, Milano 1981

¹⁵⁰ Cfr., *Corrente: il Movimento di Arte e Cultura di Opposizione 1930 1945*, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, Milano, Palazzo Reale 25 gennaio – 28 aprile 1985, Milano 1985

¹⁵¹ G. Seveso, *Attualità e pertinenza del pensiero critico di Mario De Micheli*, in *Da Picasso a Guttuso. L'arte secondo Mario De Micheli*, catalogo della mostra, a cura di M. Noja, Milano, Fondazione - Biblioteca di via Senato, 25 novembre 2011 – 15 aprile 2012, Milano 2011, p. 15

¹⁵² Il volume risulta talmente interessante nell'ambito degli studi critici sulla scultura italiana contemporanea che ho deciso comunque di analizzarlo sebbene sia stato pubblicato nel 1958, cioè due anni prima rispetto il tema della mia ricerca il cui inizio è stato fissato per il 1960.

redazione del libro che volle dedicare all'amico scomparso Giorgio Labò che con lui aveva condiviso l'idea iniziale di redigere il suddetto volume.

Scultura italiana del dopoguerra è il risultato dell'intenso lavoro di De Micheli volto ad indagare, per la prima volta nell'ambito degli studi critici in Italia, alcuni aspetti del variegato panorama della scultura in Italia nell'arco cronologico compreso dalla fine della seconda guerra mondiale all'anno della pubblicazione del libro. Ma bisogna subito precisare che rispetto al titolo del corposo volume, De Micheli non affrontò *in toto* l'analisi della produzione plastica in Italia nel periodo compreso fra il 1945 e il 1958, ma prese in esame, solamente, la produzione di alcuni scultori.

Scorrendo il lungo elenco degli artisti analizzati, cui ritroviamo, tra gli altri, Luigi Broggin, Pietro Consagra, Pericle Fazzini, Emilio Greco, Leoncillo, Marino Marini, Arturo Martini, Marcello Mascherini, Giacomo Manzù, Marino Mazzacurati, Augusto Perez, Mino Rosso e molti altri ancora, mentre risultano assenti Renato Barisani, Ettore Colla, Fausto Melotti, Bruno Munari. Entrando nel vivo dell'analisi del testo c'è da rilevare che, fatta eccezione per l'introduzione, dove De Micheli affronta a grandi linee gli sviluppi della scultura in Italia dalla fine dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento, attraverso le poetiche delle maggiori personalità scultoree che caratterizzarono quel periodo, esso si caratterizza per un insieme di riflessioni critiche dedicate alle singole personalità artistiche, per quella che potrebbe essere definita una vera e propria raccolta di appunti critici dedicati agli scultori italiani del dopoguerra, dove l'autore tratteggia le peculiarità di ogni scultore preso in esame facendone emergere la poetica sottesa. Alla luce di queste riflessioni c'è da supporre che l'autore non fosse intenzionato a tracciare in maniera completa ed esaustiva gli sviluppi della scultura italiana del dopoguerra, attraverso il confronto dei diversi movimenti che si manifestarono sulla scena dell'arte italiana a partire dalla metà degli anni Quaranta e fino alla fine degli anni Cinquanta, ma piuttosto interessato a delineare gli sviluppi professionali di alcuni scultori, accomunati dal medesimo interesse per la rappresentazione della figura umana. Risulta pertanto chiaro che la tematica che De Micheli affrontò nel volume fu quella di un'indagine approfondita sulla condizione dell'uomo, qui eletto a simbolo di un'umanità vasta che si caratterizza per una complessità di stati d'animo e per una varietà di condizioni sociali ed esistenziali. E in questa sua indagine risulta altrettanto chiaro che egli non fu

interessato ad indicarci, caso per caso, le modalità di esecuzione e i materiali adottati dai singoli artisti, ma a presentarci direttamente il risultato del loro lavoro, così da evidenziarne un complesso panorama di soluzioni visive che partono dalla rappresentazione realistica della figura umana fino a giungere a risultati estremi caratterizzati da una semplificazione e schematizzazione delle masse anatomiche, come dimostrano le opere, per esempio, di Nicola Cassani, di Lorenzo Garaveta e di Raffaello Salimbeni.

Dal punto di vista degli studi critici l'aspetto sicuramente interessante di questo scritto è dato da quel personale approccio di De Micheli all'analisi dell'oggetto artistico, volto nel rinvenire gli aspetti più intimi che uniscono l'autore al suo manufatto, rintracciando in alcuni casi le fasi di gestazione dell'opera stessa, così come risulta evidente, per esempio, nell'indagine rivolta alla produzione di Sandro Cherchi: "Umberto Silva scriveva nel '40 che la 'scultura di Sandro Cherchi persegue soprattutto il problema di trasferire a vivere all'esterno creazioni nell'anima raccolte a uno stato di voci'. Il giudizio ci sembra giusto in quanto mette in evidenza gli interiori valori espressivi che Cherchi riesce a mantenere attivi nell'atto della concitata operazione plastica. In questo sta essenzialmente il carattere delle sua scultura. Le sue statue talvolta grottesche, talvolta tragiche, talvolta patetiche, vivono di una dolente solitudine, quasi chiuse in un desiderio di metamorfosi, in una aspirazione a 'mutar stato', rapprese appena come una lava che tardi a raffreddare e che sotto la crosta nasconde ancora un flutto di materia incandescente"¹⁵³.

E questo personale approccio all'opera d'arte è una costante che riscontriamo in altri elaborati critici di De Micheli dedicati alla scultura, come dimostrano sia lo scritto di presentazione alla mostra di Nado Canuti: "Poche volte ho visto un artista così interamente dedicato al confronto con le proprie immagini, così impuntato sulle proprie difficoltà. E anche ciò, senza dubbio, è un altro segno sicuro della sua vocazione di scultore, il segno della sua profonda convinzione. Oggi i risultati ottenuti dimostrano come i motivi e le ragioni che hanno sostenuto la sua ricerca fossero giusti e soprattutto corrispondenti alla sua struttura di uomo e d'artista"¹⁵⁴; sia il saggio dedicato a Pietro Cenedella: "Legno, pietra, marmo: su

¹⁵³ M. De Micheli, *Cherchi*, in *Scultura italiana del dopoguerra*, Milano 1958, p. 93

¹⁵⁴ M. De Micheli, *Nado Canuti. Sculture 1965-1969*, in *Nado Canuti*, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, Piombino, Piombino 1969, pagine non numerate

queste materie lavora Cenedella. Si tratta di un lavoro dove il ‘rispetto’ per la natura del mezzo prescelto è fondamentale. Queste materie cioè, nelle sue mani, non subiscono violenze nella propria fisionomia originaria. Egli considera di già le loro particolari proprietà materiche un valore dell’espressione. Voglio dire, in altre parole, che per Cenedella queste materie hanno un senso simbolico consustanziale. Sono materie primarie, legate alla forza creativa della terra, ai riti della fatica, della casa, del ringraziamento. Cenedella le ha scelte per questa ragione, cercando di recuperare al nostro tempo difficile la loro storia”¹⁵⁵.

Questa di De Micheli è sicuramente una particolare visione dell’arte che si sviluppò negli anni della sua frequentazione con gli artisti attivi nell’ambiente di Corrente e che si affinò nei decenni successivi a contatto con i numerosissimi artisti che conobbe e frequentò, come ha evidenziato Giorgio Seveso: “I suoi attrezzi intellettuali sono stati principalmente quelli di una partecipazione totale e appassionata, non libresca né retorica, alle sorti degli uomini e alle vicende della Storia, che in De Micheli era unita a una cultura enciclopedica e a una memoria prodigiosa, tra i suoi amici divenuta perfino proverbiale. Senza trascurare la sua grande umanità, la sua capacità di interessarsi agli aspetti anche personali del lavoro e della vita dell’artista, di entrare in sintonia con pittori e scultori, con giovani e studenti, sull’onda di un impegno culturale a tutto tondo”¹⁵⁶.

Ma fu nel decennio compreso fra il 1981 e il 1991 che De Micheli pubblicò tre fra i suoi scritti più significativi dedicati alla scultura del Novecento; mi riferisco nello specifico al poderoso volume *La scultura italiana del Novecento* del 1981¹⁵⁷, e ai saggi rispettivamente intitolati *Sotto il segno della scultura* del 1985¹⁵⁸ e *Giacomo Manzù, immagini per un’umanità nuova* del 1991¹⁵⁹.

Partendo dall’analisi del volume *La scultura italiana del Novecento* va subito rilevato che l’autore suddivise l’ampio argomento trattato in tre corposi capitoli, rispettivamente intitolati *La scultura tra la fine dell’Ottocento e la prima guerra*

¹⁵⁵ M. De Micheli, *Pietro Cenedella*, in *L’uomo/La natura*, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, Cortona, Milano 1980, p. 30

¹⁵⁶ G. Seveso, *Attualità e pertinenza del pensiero critico di Mario De Micheli*, in *Da Picasso a Guttuso. L’arte secondo Mario De Micheli*, catalogo della mostra, a cura di M. Noja, Milano, Fondazione - Biblioteca di via Senato, 25 novembre 2011 – 15 aprile 2012, Milano 2011, p. 15

¹⁵⁷ M. De Micheli, *La scultura italiana del Novecento*, Garzanti Editore, Torino 1981

¹⁵⁸ M. De Micheli, *Sotto il segno della scultura*, in *Arturo Martini*, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli e C. Gianferrari, Milano febbraio – aprile 1985, Milano 1985, pp. 11-28

¹⁵⁹ M. De Micheli, *Giacomo Manzù, immagini per un’umanità nuova*, in *Scultura italiana del Novecento*, a cura di C. Pirovano, edizione del Banco Ambrosiano Veneto, Milano 1991, pp. 192-221

mondiale, La scultura fra le due guerre e La scultura del dopoguerra, ma il metodo di indagine critica con cui egli affrontò gli sviluppi della plastica italiana nei primi due capitoli non fu lo stesso applicato per gli argomenti trattati nel terzo. Le prime due parti del volume infatti si caratterizzano per una ricostruzione storica, chiara e abbastanza completa, che mettono in rilievo la cronologia degli sviluppi della scultura italiana, nell'arco di tempo compreso fra gli ultimi anni dell'Ottocento e la fine della seconda guerra mondiale, mentre la terza parte si contraddistingue per una sequenza di brevi saggi critici che approfondiscono solo alcuni aspetti della produzione scultorea italiana, nel periodo compreso fra la metà degli anni Quaranta e gli inizi degli anni Ottanta.

Volendo fornire un'analisi ancora più approfondita di questa terza parte del volume va rilevato che De Micheli non affrontò per nulla tutta la problematica relativa la produzione plastica di sperimentazione di nuove tecniche costruttive e di ricerca di nuovi materiali, che caratterizzò la plastica italiana dalla fine degli Quaranta in poi, ma si concentrò nell'analisi di tutta quella produzione scultorea ancora legata alla concezione tradizionale della statuaria; una scelta di campo che, del resto, deduciamo anche dalle sue parole: "Il saggio non prende invece in considerazione gli artisti che rientrano nella categoria degli «operatori visivi», come li definisce la critica che se ne occupa. Il problema avrebbe spostato l'attenzione in altra direzione, che non è quella della scultura su cui intendevo scrivere e su cui ho scritto, anche se in qualche caso, per qualche singolo autore, data la natura «ambigua» della sua opera, i dubbi se trattarlo o meno li ho pure avuti"¹⁶⁰. È in questo modo, quindi, che ci spieghiamo l'imprevisto cambio di prospettiva di indagine che caratterizza la terza parte del volume; cambio che fu dettato principalmente dall'impossibilità da parte di De Micheli di proseguire la sua dissertazione secondo quell'impostazione cronologica che aveva caratterizzato le prime due parti.

Risulta chiaro che la posizione di De Micheli nell'ambito del dibattito sulla scultura italiana contemporanea fosse conservatrice e fautrice di una concezione tradizionale della statuaria, rispetto alle più avanzate posizioni critiche ricoperte da Germano Celant, da Giuseppe Marchiori, da Udo Kultermann (solo per citarne alcune), che già dalla seconda metà degli anni Sessanta si imposero a favore di

¹⁶⁰ M. De Micheli, *Introduzione*, in *La scultura del Novecento*, Milano 1981, pagina non numerata

quel rinnovamento profondo e radicale che caratterizzò la produzione plastica in Italia da quel periodo in poi.

Oggi alla luce di più recenti e approfonditi studi critici l'analisi condotta da De Micheli nel suo volume per molti degli scultori trattati appare superata o inesatta. Allo studioso vanno comunque riconosciuti due, importanti, meriti: quello di aver delineato per la prima volta la storia della scultura in Italia della prima metà del Novecento, attraverso l'analisi delle maggiori personalità artistiche che caratterizzarono quel periodo; e, per quel che concerne la terza parte, di aver riportato all'attenzione del pubblico la produzione di alcuni scultori a lungo confinati nel limbo dell'oblio e dell'indifferenza, come nel caso di Gianfranco Lamoni, di Plinio Tammario, di Adriano Bimbi, di Ermes Meloni, di Enzo Sciavolino, solo per citarne alcuni.

De Micheli, con la pubblicazione del volume del 1981, dimostrò di possedere una grande preparazione sulla storia della scultura italiana di primo Novecento e una profonda conoscenza sulla scultura figurativa prodotta nell'arco cronologico compreso fra la metà degli anni Quaranta e gli inizi degli Ottanta, e nello stesso tempo affrontò, fino a renderli chiari e comprensibili, argomenti tanto vasti quanto articolati nei contenuti. Una chiarezza di linguaggio espressivo che caratterizza in generale tutta la produzione scientifica di De Micheli, rilevata anche da Elena Pontiggia: "I fatti dell'arte, analizzati da lui, diventano semplici come un racconto e nitidi come una tavola pitagorica. Non c'era mai, nei suoi discorsi, un concetto ermetico, una parola laureata, un'espressione cattedratica. Non c'erano mai quelle osservazioni artificiali che vogliono sembrare intelligenti e sfortunatamente non ci riescono. Aveva poi la capacità di andare al cuore dei problemi. Apparteneva alla generazione in cui la critica era affidata agli scrittori e ai poeti (oggi è affidata ai *curators*, ma non sembra che sia stato un progresso) e parlava di cose vive, che potevano coinvolgere non solo i professori di storia dell'arte, ma tutti"¹⁶¹.

Passando ora all'analisi dei due saggi rispettivamente dedicati a Giacomo Manzù e ad Arturo Martini, ricordiamo che con Manzù egli fu legato da profonda stima e da una lunga amicizia che fu spezzata solo dalla scomparsa dello scultore avvenuta nel 1991; un'amicizia che iniziò al 1940, anno in cui De Micheli a

¹⁶¹ E. Pontiggia, *A lezione da Mario*, in *Da Picasso a Guttuso. L'arte secondo Mario De Micheli*, catalogo della mostra, a cura di M. Noja, Milano, Fondazione - Biblioteca di via Senato, 25 novembre 2011 – 15 aprile 2012, Milano 2011, pp. 31-32

seguito della revoca della borsa di studio dell'Università Cattolica di Milano, per volere del Rettore, fu costretto ad abbandonare lo studentato in cui soggiornava e a trasferirsi in una stanzetta in affitto in via Previati a Milano, sopra lo studio dello scultore e nello stesso palazzo in cui già abitava Ida Tommasi, sua futura moglie - come ricorda Gioxe, figlia di De Micheli¹⁶².

Fra gli scritti più interessanti dedicati a Manzù c'è sicuramente il saggio intitolato *Giacomo Manzù, immagini per un'umanità nuova* pubblicato nel 1991 poco dopo la scomparsa dello scultore bergamasco avvenuta nel gennaio di quell'anno. Lo scritto risulta particolarmente interessante nella sua struttura compositiva in quanto si divide in due parti: la prima scritta da De Micheli e la seconda occupata dall'autobiografia di Manzù¹⁶³. Lo scritto si caratterizza quindi per le due voci, che a modo loro, raccontano alcuni aspetti della vita e dell'attività dello scultore.

Nella parte redatta da De Micheli, lo studioso ripercorre la lunga esperienza artistica di Manzù attraverso la trasposizione scritta di quanto ricordava delle loro lunghe conversazioni nell'*atelier* dello scultore, "Rintraccio nella memoria i miei incontri con Manzù"; "Ogni tanto, durante il giorno, scendevo nel suo studio e lo guardavo lavorare"¹⁶⁴. Leggendo il saggio emerge il tono narrativo con cui fu scritto, che si contraddistingue per la sequenza dei ricordi che non sempre seguirono la stretta maglia della concatenazione dei fatti in ordine cronologico. I ricordi si legano l'uno all'altro dalla citazione di un'opera, come *Susanna* o *David* entrambe del 1937 o *Grande ritratto di signora* del 1946 o ancora *Cardinale* del 1955, che diventano per De Micheli il pretesto per raccontare la storia di Manzù e del suo rapporto con il mestiere. Nel commentare ognuna di esse lo studioso ne ricorda la genesi: il loro prendere forma dalle mani dello scultore, le suggestioni che influenzarono l'autore, le aspirazioni e le ansie di un uomo la cui vita fu dedita all'arte. Ma la cosa più sorprendente di questo saggio è che la storia di Manzù è completamente avulsa dal relativo contesto storico-artistico, o più generale storico-culturale, e che i pochissimi riferimenti temporali, legati alla

¹⁶² G. De Micheli, *Il lungo viaggio di mio padre*, in *Da Picasso a Guttuso. L'arte secondo Mario De Micheli*, catalogo della mostra, a cura di M. Noja, Milano, Fondazione - Biblioteca di via Senato, 25 novembre 2011 - 15 aprile 2012, Milano 2011, pp. 9-13

¹⁶³ De Micheli indica che l'autobiografia fu pubblicata la prima volta nel 1972 all'interno del catalogo della mostra *Milano 70/70. Un secolo d'arte*, Vol. III, con chiaro riferimento quindi alla mostra *Milano 70/70. Un secolo d'arte*, 3°. *Dal 1946 al 1970*, che si tenne al Museo Poldi Pezzoli di Milano dal maggio 1972

¹⁶⁴ M. De Micheli, *Giacomo Manzù, immagini per un'umanità nuova*, in *Scultura italiana del Novecento*, a cura di Carlo Pirovano, Electa, Milano 1991, p. 192

biografia dell'artista, sono per De Micheli semplici coordinate spaziali che delimitano i confini dei suoi ricordi. De Micheli quindi lasciò al lettore la possibilità di ripercorrere la vita dell'artista attraverso i ricordi stessi di Manzù, contenuti nella sua autobiografia, dove lo scultore narra dell'infanzia, della formazione, delle prime committenze fino a giungere agli anni della maturità e commenta personalmente alcune delle sue sculture più significative, come *Passo di danza* del 1965: "Il mio primo passo di danza lo creai ritraendo Francesca Blanc. Ricordo che quando veniva a posare per me, portava sempre scarpette da danza. Così mi venne l'idea di rappresentarla come ballerina. Da allora sono ritornato più volte su questo tema che mi è caro, e non credo di averlo esaurito"¹⁶⁵.

Anche lo scritto *Sotto il segno della scultura* del 1985¹⁶⁶ dedicato ad Arturo Martini si compone di due distinte voci che continuamente si intrecciano fra loro: quella di De Micheli e quella dello scultore. Si ricorda inoltre che De Micheli pubblicò altri interessanti saggi dedicati a Martini, e, nello specifico, ci si riferisce agli scritti *La poetica e le opere* del 1989¹⁶⁷ e *L'idea e la forma* del 1991¹⁶⁸.

Nella redazione del saggio *Sotto il segno della scultura* De Micheli si sentì investito del compito di restituire il giusto riconoscimento critico a Martini, che considerava il più interessante e innovatore scultore italiano della prima metà del Novecento¹⁶⁹, una dichiarazione di intenti che è possibile dedurre dalle sue parole: "La retrospettiva antologica di Treviso, sua città natale, ordinatagli nel 1967, sembrava destinata a suscitare finalmente, intorno alla sua opera, una nuova

¹⁶⁵ G. Manzù, *Autobiografia*, in *Giacomo Manzù, immagini per un'umanità nuova*, in *Op. cit.*, p. 216

¹⁶⁶ M. De Micheli, *Sotto il segno della scultura*, in *Arturo Martini*, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli e C. Gianferrari, Milano, febbraio – aprile 1985, Milano 1985, pp. 11-28

¹⁶⁷ M. De Micheli, *La poetica e le opere*, in *Arturo Martini. Il gesto e l'anima*, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli e C. Gian Ferrari, Aosta 7 luglio – 1 ottobre 1989, Milano 1989, pp. 15-23

¹⁶⁸ Cfr., M. De Micheli, *L'idea e la forma*, in *Arturo Martini*, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, J. Clair e C. Gian Ferrari, Firenze 9 luglio – 15 settembre 1991, Milano 1991, pp. 13-24

¹⁶⁹ De Micheli affermò: "Per più di un aspetto la scultura contemporanea italiana ha il suo vero inizio con Arturo Martini. Medardo Rosso infatti, nonostante la novità delle sue suggestioni, appartiene ancora all'Ottocento; Bistolfi resta prigioniero nell'intrico sofisticato del floreale; Boccioni non riesce a superare l'eccezionalità del suo isolato sperimentalismo; mentre Modigliani consuma rapidamente il suo elegante amore per le pietre, all'inizio del secolo, nella lontana Parigi. È solo Martini che, in Italia, nel corso degli anni Venti, traccia per la scultura un capitolo inedito, libero, imprevedibile, spregiudicato e geniale, le dà respiro e fantasia; la sottrae a ogni forma di serio accademismo, di noiosa arroganza e drappeggiata presunzione", in M. De Micheli, *Sotto il segno della scultura*, in *Arturo Martini*, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli e C. Gianferrari, Milano febbraio – aprile 1985, Milano 1985, p. 11

duratura attenzione. Ciò tuttavia non è accaduto. Certo, anche in questo ultimo periodo, non sono mancati, intorno a lui e alla sua scultura, episodi d'interesse, è mancato però quel risarcimento critico e soprattutto quell'attenzione capaci di promuovere la conoscenza e il consenso, ch'egli e la sua prodigiosa impresa plastica giustamente si meritano»¹⁷⁰.

Il saggio che De Micheli gli dedicò è magistralmente strutturato in quanto intreccia, in maniera equilibrata, gli aspetti biografici e professionali dello scultore con quelli legati alle vicende critiche che hanno accompagnato il suo operato. Il merito di De Micheli fu quello di aver reso il saggio critico sotto forma di racconto letterario in cui vengono restituiti, con estrema nitidezza, gli aspetti salienti della biografia di Martini, che vanno dall'infanzia al periodo carrarese, dalla vicinanza col gruppo Novecento alla messa in crisi della scultura con la pubblicazione del ben noto scritto nel 1945, fino ad evidenziare alcuni aspetti legati alla committenza pubblica e privata. De Micheli ottenne tale, mirabile, risultato consultando una grande quantità di materiale documentario, come si evince dalla bibliografia annessa, e fra questi ricorrente fu la consultazione del ricco epistolario di Martini.

L'analisi di tali lettere fornì a De Micheli moltissime informazioni relative sia ad alcuni momenti privati della vita di Martini che ad alcuni aspetti legati al mestiere, in particolare, le riflessioni che lo scultore maturò in merito a certe soluzioni tecniche adottate. De Micheli riportò integralmente nel suo testo tali informazioni, restituendoci così alcuni passaggi importanti della vita dello scultore in tutta la loro fragranza. Questa continua presenza della voce di Martini all'interno del saggio lo rende di fatto avvincente perché permette al lettore di ripercorrere i momenti della sua vita e, indirettamente, lo invita a trarne delle proprie riflessioni in merito. Rispetto al saggio dedicato a Manzù dove, come è già stato evidenziato, l'analisi critica allo scultore avviene avulsa dal relativo contesto artistico di riferimento, in questo saggio invece De Micheli delinea i contesti culturali entro cui Martini si formò ed operò, fornendo in questo modo al lettore un quadro più ampio delle vicende artistiche che caratterizzarono il periodo di attività di Martini. Nel passare all'analisi del pensiero critico sull'arte di Luciano Caramel (nato a Como nel 1935) va subito rilevato che le notizie biografiche che lo riguardano

¹⁷⁰ *Ibidem*

sono davvero scarse, contrariamente invece a quelle su Mario De Micheli, che in questo paragrafo sono state in parte riportate. Le pochissime informazioni su Caramel riguardano, soprattutto, la lunga carriera accademica svolta nell'arco di un cinquantennio. Una lunga attività di docenza iniziata in qualità di professore ordinario di Storia dell'Arte presso le Accademie di Belle Arti di Carrara, di Torino (dove fu nominato Rettore nell'anno accademico 1976-77) e di Brera (vicedirettore negli anni accademici 1979-80 e 1981-82), conclusasi nel 2008 col pensionamento presso l'Università Cattolica di Milano, dove aveva ricoperto la carica di professore ordinario di Storia dell'Arte Contemporanea.

Alla scarsità di notizie biografiche si contrappone la conoscenza di una vastissima bibliografia composta da saggi e scritti critici, spesso pubblicati all'interno di cataloghi di mostre, dedicati principalmente all'arte del Novecento e ad alcuni aspetti della scultura della fine dell'Ottocento di area lombarda ¹⁷¹.

Fra gli scritti più importanti di Caramel si segnalano quelli dedicati a Mario Radice e a Manlio Rho, dove contribuì alla realizzazione dei rispettivi cataloghi generali ¹⁷², ma si ricordano anche i saggi di carattere più generale volti alla ricostruzione critica di alcuni momenti della storia dell'arte italiana del secolo scorso, tra cui sia quelli dedicati all'arte astratta degli anni Trenta, *Gli astrattisti. Tra idea e prassi* del 1982 ¹⁷³, *La nascita dell'arte astratta* del 1989 ¹⁷⁴ e *L'astrattismo degli anni Trenta* del 2002 ¹⁷⁵, sia i saggi che affrontano la delicata situazione dell'arte dell'immediato secondo dopoguerra, contraddistinta dalla *querelle* fra realisti e astrattisti, *Perché l'arte sia la storia: la sfida del Fronte Nuovo delle Arti* del 1997 ¹⁷⁶, *La questione del realismo e i realismi nella pittura e*

¹⁷¹ K. McManus, a cura di, *Bibliografia degli scritti di Luciano Caramel*, in *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, a cura di C. De Carli e F. Tedeschi, edizioni Vita&Pensiero, Milano 2008, pp. 759-864

¹⁷² Mi riferisco ai rispetti cataloghi generali: *Manlio Rho*, catalogo generale, a cura di L. Caramel, Electa, Milano 1990; *Mario Radice*, catalogo generale, a cura di L. Caramel, Electa, Milano 2002

¹⁷³ L. Caramel, *Gli astrattisti. Tra idea e prassi*, in *gli annitrenta. Arte e Cultura in Italia*, catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, Milano 1982, pp. 151-174

¹⁷⁴ L. Caramel, *La nascita dell'arte astratta*, in *Arte italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988*, catalogo della mostra, a cura di N. Rosenthal e G. Celant, Londra 14 gennaio – 9 aprile 1989, Milano 1989, pp. 187-192

¹⁷⁵ L. Caramel, *L'astrattismo degli anni Trenta*, in *La seduzione della materia. Scultori italiani da Medardo Rosso alle generazioni recenti*, catalogo della mostra, a cura di A. Imponente, Milano 23 marzo – 12 maggio 2002, Milano 2002, pp. 24, 25

¹⁷⁶ L. Caramel, *Perché l'arte sia la storia: la sfida del Fronte Nuovo delle Arti*, in *il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, L. Caramel e L. M. Barbero, Vicenza 13 settembre – 16 novembre 1997, Vicenza 1997, pp. 34-47

nella scultura del secondo dopoguerra del 2001¹⁷⁷ e *Il secondo dopoguerra e le difficoltà di un'arte nuova nella nuova Italia* del 2011¹⁷⁸, ma anche quelli che esaminano gli sviluppi dell'arte della fine degli anni Quaranta, *Il Movimento Arte Concreta (1948-58): una situazione alternativa. MAC (Movimento Arte Concreta) 1948-1958* del 2001¹⁷⁹, per concludere con i contributi relativi agli sviluppi dell'arte dalla seconda metà del Novecento, *Verso i Settanta (oltre i Sessanta)* del 1996¹⁸⁰.

Lo studio di questi saggi rivela un approccio metodologico volto all'analisi dell'oggetto artistico indagato nella fitta rete delle relazioni che lo vedono inserito sia nell'ambiente artistico di riferimento sia più in generale nel contesto culturale del periodo preso in esame. In tal modo l'opera d'arte viene studiata nella complessità delle vicende storico artistiche e culturali entro la quale fu concepita e realizzata.

Se prendiamo in esame il saggio *Gli astrattisti. Tra idea e prassi* del 1982 notiamo come l'autore metta in relazione la poetica dei due differenti raggruppamenti di artisti, comaschi e milanesi, con l'ambiente artistico dell'epoca, in cui dominavano le due poetiche figurative di Novecento italiano e del secondo Futurismo, e più in generale in riferimento al clima culturale dell'Italia fascista, e successivamente anche in relazione con le analoghe posizioni teoriche che si erano manifestate, nello stesso periodo, a Parigi nell'ambito del gruppo artistico Abstraction-Création, nato nel 1932 dallo scioglimento del gruppo Cercle et Carré.

In questo modo l'analisi che egli ha compiuto non resta circoscritta alle dinamiche interne dei due differenti schieramenti lombardi ma si arricchisce delle relazioni che questi instaurarono nel contesto più ampio dell'ambiente artistico

¹⁷⁷ L. Caramel, *La questione del realismo e i realismi nella pittura e nella scultura del secondo dopoguerra*, in *Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Rimini 19 agosto 2001 – 6 gennaio 2002, Milano, 2001, pp. 22-35

¹⁷⁸ L. Caramel, *Il secondo dopoguerra e le difficoltà di un'arte nuova nella nuova Italia*, in *L'Italia s'è destra. Arte in Italia nel secondo dopoguerra 1945/1953*, catalogo della mostra, a cura di C. Spadoni, Ravenna 13 febbraio – 26 giugno 2011, Torino 2011, pp. 17-23

¹⁷⁹ L. Caramel, *Il Movimento Arte Concreta (1948-58): una situazione alternativa. MAC (Movimento Arte Concreta) 1948-1958*, in *Da Art Club al Gruppo degli Otto. La pittura astratta del secondo dopoguerra in Italia*, catalogo della mostra, a cura di L. M. Barbero e G. Niccoli, Cosenza 10 marzo – 25 aprile 2001 e Matera, 12 maggio – 13 giugno 2001, Cosenza 2001, pp. 141-164

¹⁸⁰ L. Caramel, *Verso i Settanta (oltre i Sessanta)*, in *Verso i Settanta (1968-1970). Arte in Italia negli anni '70*, catalogo della mostra, a cura di E. Di Raddo e A. Lombardi, Erice 10 agosto – 31 ottobre 1996, Milano 1996, pp. 11-24

internazionale e del confronto con l'ambiente artistico e culturale nazionale. In tale discorso risulta oltremodo importante evidenziare il saggio intitolato *Una presenza forte e discussa. Kandisky e l'astrattismo italiano degli anni trenta e quaranta del Novecento* del 2007¹⁸¹, in cui Caramel allarga il campo della ricerca finora qui esposto, giungendo ad individuare quelle tangenze, quelle linee di continuità, che legarono fra loro le istanze maturate nell'ambito dell'astrattismo storico degli anni Trenta con quelle che si manifestarono nel clima del MAC (Movimento Arte Concreta) della fine degli anni Quaranta. Una prospettiva di indagine, volta quindi nell'individuare le linee di continuità della ricerca artistica, che del resto aveva già caratterizzato il saggio intitolato *Prampolini e Burri e la materia attiva* del 1990¹⁸², dove lo studioso mette in relazione due artisti, di due differenti periodi storici, accomunati da una medesima volontà di rottura del piano bidimensionale della tela attraverso l'utilizzo di materiali extrapittorici aggettanti. E da questa prospettiva di indagine fatta per confronti, con l'obiettivo di individuare affinità o punti di tangenza, che risulta interessante analizzare il saggio di Caramel intitolato *Il dialogo di scultura e pittura* del 1991, pubblicato all'interno del secondo tomo dei volumi *La pittura in Italia. Il Novecento/1*, a cura di Carlo Pirovano¹⁸³. Un lungo e significativo saggio volto ad indagare non solo quelle che furono le relazioni fra pittura e scultura fra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento ma che vuole rilevare anche quell'aspetto di multidisciplinarietà che caratterizzò la produzione di alcuni artisti della prima metà del XX secolo. Una prospettiva di indagine che sfonda quindi le barriere della divisione degli studi dell'arte concepita per ambiti di ricerca separati – pittura/scultura/architettura – per una visione totalizzante dell'arte, così come l'ha definita Claudio Cerritelli: “L'idea di un'arte totalizzante è uno dei terreni di indagine che Luciano Caramel desume dallo studio delle avanguardie storiche, in special modo da una linea di ricerca che dal Futurismo all'Astrattismo concepisce l'atto creativo nella sua dimensione espressiva e interdisciplinare, capace di muoversi dalla pittura alla scultura, dalla grafica alla progettazione ambientale,

¹⁸¹ L. Caramel, *Una presenza forte e discussa. Kandisky e l'astrattismo italiano degli anni trenta e quaranta del Novecento*, in *Kandisky e l'astrattismo in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Milano 10 marzo – 24 giugno 2007, Milano 2007, pp. 13-28

¹⁸² L. Caramel, *Prampolini e Burri e la materia attiva*, in *Prampolini e Burri e la materia attiva*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Milano 17 ottobre – 20 dicembre 1990, Modena 1990, pp. 9-15

¹⁸³ L. Caramel, *Il dialogo di scultura e pittura*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/1*, tomo secondo, a cura di Carlo Pirovano, Electa, Milano 1991, pp. 675-699

dal disegno all'illustrazione, dalla *performance* al teatro, non senza una profonda riflessione teorica sul ruolo critico dell'arte e un'attenta ricerca delle sue metodologie didattiche¹⁸⁴. Va subito chiarito che il saggio puntò a risultati che andarono ben oltre l'evidenziare il mero utilizzo del colore in scultura, in quanto mise in rilievo il ruolo svolto dalla pittura nel processo di rinnovamento della scultura in chiave moderna da una parte, mentre dall'altra sottolineò come una comunione di intenti fra i due diversi ambiti disciplinari potesse condurre a medesime soluzioni visive; del denso saggio di Caramel mi soffermerò, però, ad analizzare solo alcuni degli esempi trattati dallo studioso.

Pertanto, solo in quest'ottica comprendiamo appieno le motivazioni per le quali il saggio di Caramel fu inserito in un volume dichiaratamente dedicato alla pittura contemporanea.

Lo studioso, volendo parlare del rinnovamento della scultura contemporanea italiana non poteva non partire da Medardo Rosso, asserendo che lo scultore giunse a quelle caratteristiche di sfrangiamento dei contorni, di allentamento alla chiusura dei piani e di vibrazione alla luce e all'atmosfera, presenti nelle opere del periodo milanese come *La portinaia* (1883-84) e *Carme altrui* (1883-84), attraverso la conoscenza della pittura degli "scapigliati" lombardi, in particolare quella di Daniele Renzoni e di Tranquillo Cremona, ma anche attraverso la mediazione delle sculture dello "scapigliato" Giuseppe Grandi.

Caramel nella lunga riflessione critica su Rosso sottolineò anche l'incidenza che ebbe la conoscenza della pittura impressionista e postimpressionista nel generale rafforzamento della sua concezione di scultura (conoscenza che avvenne sia durante il soggiorno a Parigi del 1886 che nella sua più duratura permanenza nella capitale a partire dal 1889). "La radicalità delle novità impressioniste, sia pur a tanta distanza di tempo, ha ripercussioni sensibilissime, stimolando Rosso a trasferire nelle tre dimensioni quanto egli stesso saggiava sul foglio, in disegni che attestano un'attenzione precisamente mirata in quella direzione. Si tratta di vedute cittadine dominate dalla presa diretta sull'evento, fermato per lo più stenograficamente nel suo darsi, che l'artista eseguì a Parigi e a Londra tra il 1895

¹⁸⁴ C. Cerritelli, *Sull'arte come totalità*, in *Per una critica militante tra storia e attualità. Discorsi d'affezione per Luciano Caramel*, in *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, a cura di C. De Carli e F. Tedeschi, edizioni Vita&Pensiero, Milano 2008, p. 531

e il 1896 (gli anni proprio delle sculture più ‘pittoriche’)»¹⁸⁵. Nel suo lungo saggio, Caramel si soffermò anche nell’indagare quella che fu la stretta relazione fra pittura e scultura nella produzione dei futuristi.

In particolar modo, nel caso di Boccioni che, come è noto, sperimentò dapprima le novità insite nella poetica futurista in pittura per poi applicarle alla scultura; egli infatti fu fra i firmatari del Manifesto dei pittori futuristi nel 1910 e solo due anni dopo iniziò a dedicarsi alle sperimentazioni in scultura in coincidenza con la pubblicazione del Manifesto tecnico della scultura futurista, da lui ideato. Lo studioso per avvalorare la tesi che le novità della scultura di Boccioni maturarono dopo una lunga riflessione sulla pittura mise a confronto il dipinto *Costruzione orizzontale* del 1912 con una fotografia della perduta scultura *Testa+casa+luce*, realizzata poco dopo la stesura del quadro, dove è possibile ravvisare non soltanto la presenza dello stesso soggetto, cioè il ritratto a mezzobusto della madre dello scultore, ma soprattutto un medesimo raggiungimento di intenti¹⁸⁶, come egli stesso affermò: “L’analogia, di ricerca e di esiti formali, è infatti strettissima e testimonia il faticoso tentativo dell’autore di trasferire le novità della sua pittura nella plastica, cercando anche in essa un rapporto con l’ambiente non più affidato, come in Rosso, a reticenze allusive e ad una modellazione cautamente aperta e vibrante.”¹⁸⁷

Il saggio prosegue con l’analisi condotta sul rapporto fra scultura e pittura in Marino Marini, di cui Caramel ricorda la formazione che, almeno fino al 1922, fu esclusivamente pittorica, sottolineando quella continuità della pratica pittorica anche nel pieno della sua attività plastica, dove in certi casi si instaura fra le due discipline un felice dialogo come attestano alcune sue opere policrome. Ma quello che lo studioso volle mettere in rilievo non fu tanto l’uso del colore in scultura quanto la relazione che intercorse fra le due discipline nella produzione di Marini, dove ancora una volta l’idea dell’artista si manifestò dapprima in pittura e poi in

¹⁸⁵ L. Caramel, *Il dialogo di scultura e pittura*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/I*, tomo secondo, a cura di Carlo Pirovano, Electa, Milano 1991, p. 678

¹⁸⁶ Studi successivi attestano invece che Boccioni abbia realizzato dapprima il dipinto intitolato *Materia* nel 1912, altrettanto ritratto della madre ma rappresentata a figura intera, da cui poi trasse la scultura in gesso *Testa+casa+luce* e successivamente realizzò *Costruzione orizzontale* entrambe nel 1912. Sebbene la fonte per la realizzazione della scultura si è rilevata un’altra la riflessione critica di Caramel non cambia nella sostanza; Cfr., M. Rosci, *La materia e lo stato d’animo plastico*, in *Boccioni 1912 Materia*, a cura di L. Mattioli Rossi e M. Di Carlo, catalogo della mostra, Milano, 2 aprile – 28 maggio 1995, Milano 1995, pp. 43-64

¹⁸⁷ L. Caramel, *Il dialogo di scultura e pittura*, in *Op. cit.*, Milano 1991, p. 687

scultura, per questo dello scultore ne riportò alcune riflessioni in merito: “Ho cercato nel colore l’inizio di un’idea”; “ Ho sempre avuto bisogno di dipingere e non comincio mai una scultura prima di aver indagato pittoricamente, la sua essenza. Concepire una forma per me è accorgersi del colore, è visione del colore”¹⁸⁸. Nel proseguire la sua riflessione critica Caramel non poté non soffermarsi sull’astrattismo degli anni Trenta dove le ricerche condotte su un registro di rigorosa formalizzazione furono elaborate tanto in pittura quanto in scultura, portando a medesimi risultati visivi; ricerche che condussero il pittore Mario Radice a sperimentare anche il campo della scultura come attestano le *Decorazioni astratte* realizzate fra il 1934 e il 1936 per la Casa del Fascio a Como di Giuseppe Terragli, progettata nel 1932, e la felice collaborazione che questi instaurò con l’architetto Cesare Cattaneo per la progettazione della *Fontana* a Como nel 1935. Nel suo lungo e denso saggio Caramel fa continui confronti fra la produzione plastica e quella pittorica, che qui chiudo con *Arpia* di Leoncillo del 1939 da lui definita: “un equivalente plastico, della tesa pittura, gravida di umori espressionisti, di uno Scipione”¹⁸⁹.

Ritornando a Medardo Rosso, che ha aperto la riflessione critica del saggio precedente, va ricordato che lo scultore di origine piemontese è stata una delle figure centrali della ricerca critica di Caramel, a cui dedicò diversi saggi di approfondimento rivolti all’individuazione delle fonti che incisero in maniera determinante nel suo processo di rinnovamento in scultura iniziato verso il penultimo decennio del XIX secolo, fonti che furono rintracciate nelle esperienze pittoriche e plastiche della Scapigliatura lombarda e nella pittura impressionista e postimpressionista francese, come è stato evidenziato nel saggio appena analizzato ma anche nelle pubblicazioni: *Rosso e l’impressionismo* del 1981¹⁹⁰; *Medardo Rosso* del 1989¹⁹¹; *Medardo Rosso, atmosfera, luce spazio* del 1991¹⁹².

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 697

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 692

¹⁹⁰ L. Caramel, *Rosso e l’impressionismo*, in *Tra Ottocento e Novecento: Medardo Rosso e Leonardo Bistolfi*, in *Scultura moderna in Lombardia 1900-1950*, a cura di G. Anzani e L. Caramel, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, Milano 1981, pp. 22-29

¹⁹¹ L. Caramel, *Medardo Rosso*, in *L’impressionismo nella scultura*, in *L’impressionismo nella scultura*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Lugano aprile – maggio 1989, Milano 1989, pp. 16-22

¹⁹² L. Caramel, *Medardo Rosso, atmosfera, luce spazio*, in *Scultura italiana del Novecento*, a cura di C. Pirovano, edizione del Banco Ambrosiano Veneto, Milano 1991, pp. 14-33

Alle quali vanno affiancati i saggi *Medardo Rosso. Un precursore o un contemporaneo?* del 2004¹⁹³ e *Scultura e modernità in Italia tra Ottocento e Novecento. Rosso, Bistolfi e Boccioni: la scultura si mette in discussione* del 2005¹⁹⁴ volti, quest'ultimi, all'esplicitazione della potenza innovatrice dell'arte di Rosso nel generale processo di rinnovamento della scultura italiana in chiave moderna agli inizi del Novecento; nello specifico, in relazione alle ricerche sperimentali che venivano svolte nell'ambito della plastica futurista italiana, soprattutto in relazione con Umberto Boccioni: "Nel suo manifesto *La scultura futurista*, pubblicato alla fine del 1912, Boccioni si riferisce a Rosso come «al solo grande scultore che abbia tentato di aprire alla scultura un campo più vasto, di rendere con la plastica le influenze di un ambiente e i legami atmosferici che lo avvicinano al soggetto». Gli riconosce quelle intenzionalità cui anch'egli partecipava nello sperimentare proprio allora le sue nuove soluzioni plastiche in *Testa+casa+luce*, da cui deriveranno *Fusione di una testa e di una finestra*, *Antigravioso*, *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* e quindi *Forme uniche della continuità nello spazio*, esposte tutte a Parigi nel giugno-luglio del 1913"¹⁹⁵.

Ripercorrendo la bibliografia di Luciano Caramel, scorgiamo che essa è ricca di saggi dedicati alla scultura contemporanea, contraddistinti in scritti monografici e saggi di carattere più generale, dedicati questi ultimi a specifici movimenti artistici o volti alla ricostruzione critica di ampi periodi della storia della scultura. Il raggio degli interessi di Caramel copre un arco cronologico che comprende gli ultimi anni dell'Ottocento fino a giungere alla fine del Novecento ma che si concentra in particolar modo intorno a tre distinti ambiti: l'individuazione delle radici della modernità nell'arte di fine Ottocento; gli orientamenti della ricerca plastica fra gli anni Trenta e Quaranta e le aperture alle diverse forme di ricerca artistica nel secondo dopoguerra e nell'attualità.

¹⁹³ L. Caramel, *Medardo Rosso. Un precursore o un contemporaneo?*, in *Medardo Rosso. Le origini della scultura moderna*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Rovereto 28 maggio – 22 agosto 2004, Torino 9 settembre – 28 novembre 2004, Ginevra-Milano 2004, pp. 15-29

¹⁹⁴ L. Caramel, *Scultura e modernità in Italia tra Ottocento e Novecento. Rosso, Bistolfi e Boccioni: la scultura si mette in discussione*, in *La scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, Milano 24 settembre 2005 – 22 gennaio 2006, Ginevra-Milano 2005, pp. 33-41

¹⁹⁵ L. Caramel, *Medardo Rosso. Un precursore o un contemporaneo?*, in *Medardo Rosso. Le origini della scultura moderna*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Rovereto 28 maggio – 22 agosto 2004, Torino 9 settembre – 28 novembre 2004, Ginevra-Milano 2004, p. 16

I tre i temi sono rintracciabili nel corposo volume intitolato *Scultura moderna in Lombardia 1900–1950* del 1981; libro scritto a quattro mani con Giovanni Anzani è parte della collana dei volumi dedicati all'arte della CARIPLO, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde.

Il volume, strutturato in nove capitoli e suddivisi a loro volta in paragrafi, per l'esattezza quaranta, ripercorre in maniera approfondita e particolareggiata gli sviluppi della scultura a Milano dagli ultimi anni dell'Ottocento alla fine degli anni Cinquanta del Novecento, di cui, per chiarezza dell'analisi, va specificato che Caramel curò la redazione dei capitoli intitolati: *Tra Ottocento e Novecento: Medardo Rosso e Leonardo Bistolfi, Tardoverismo, post-impressionismo, liberty e simbolismo nel primo Novecento; Scultura e fascismo; Gli astrattisti; «Corrente» e l'ultimo Martini e Il dopoguerra*. Della redazione di Anzani vanno ricondotti i capitoli: *Il movimento d'avanguardia (1910.1914); Il ritorno all'ordine e Arcaismo, primitivismo, idealismo e classicismo tra gli anni Venti e Trenta*.

L'analisi condotta dai due studiosi si concentrò su Milano, città, che, nell'arco cronologico preso in esame, fu protagonista di interessanti momenti di rinnovamento nel campo della scultura, così come gli stessi autori indicarono: “Nel capoluogo lombardo, infatti, si verificarono molti degli episodi più significativi, anche nel campo delle arti figurative. A Milano, in particolare, operarono all'inizio del secolo i protagonisti della scultura italiana del tempo, da Rosso, Bistolfi e Wildt a Boccioni: i primi, esponenti del persistere di una tradizione radicata ancora nell'Ottocento, tra verismo, «impressionismo» e simbolismo, Boccioni innovatore massimo della plastica nel clima di apertura proprio dell'avanguardia. A Milano, d'altronde, era nato il Futurismo; e ancora a Milano avrà sede il principale movimento artistico nazionale del dopoguerra, il Novecento, fondato da Margherita Sarfatti, al quale aderiranno, con Wildt, gli scultori Arturo Martini, Marino Marini e Francesco Messina. Questi ultimi, in primo piano, con Manzù, negli sviluppi dell'arte plastica negli anni Trenta, che vedono inoltre insorgere e l'affermarsi del gruppo degli astratti – tra essi Fontana, Melotti e Galli – e di quello di Corrente: l'uno e l'altro, in diversa misura e con diverse intenzionalità, espressione non locale del desiderio di rinnovamento del linguaggio artistico e di apertura all'Europa”¹⁹⁶. Una indagine che però non si

¹⁹⁶ G. Anzani e L. Caramel, *Premessa*, in *Scultura moderna in Lombardia 1900 – 1950*, a cura di Giovanni Anzani e Luciano Caramel, Milano 1981, p. 12

focalizza alla sola Milano ma che tenne anche conto di alcune significative testimonianze plastiche presenti in altri centri della regione Lombardia, come attestano le riflessioni dedicate alla opere di Leonardo Bistolfi presenti a Varese e a Bergamo e quelle dedicate alle opere di Antonio Maraini a Brescia.

Risulta particolarmente interessante rilevare che alla pubblicazione di questo volume seguì quella del libro *La scultura italiana del Novecento* di Mario De Micheli, evento che fa presupporre, a quella data, un certo interesse da parte della critica verso la ricostruzione delle vicende della scultura italiana che avevano caratterizzato il nostro Novecento, come dimostra del resto la pubblicazione, nel 1984, del volume intitolato *Scultura italiana del XX secolo* di Giancarlo Caldini, che ripercorre la storia della scultura attraverso le personalità artistiche più significative del secolo scorso¹⁹⁷; e infine, allo scadere del decennio, la pubblicazione del volume *Scultura Figurativa Italiana del XX° secolo* di Fortunato Bellonzi, che ripercorre il Novecento sull'onda di una scultura tutta figurativa¹⁹⁸. Ma il confronto dei volumi dei due studiosi rivela subito differenti prospettive di indagine, basate su diverse impostazioni metodologiche, come si evince dall'analisi degli elaborati scritti. Nel libro di De Micheli, come ho già indicato, i primi due capitoli si strutturano in una breve introduzione storica del periodo analizzato che funge da cornice culturale entro la quale viene collocata tutta una sequenza di saggi biografici che, di volta in volta, dello scultore ne approfondiscono la formazione e il percorso artistico, messo in relazione col coevo ambiente figurativo. Pertanto, risulta chiaro che De Micheli fa uso di un metodo che partendo dall'analisi dell'artista giunge all'analisi degli ambiti figurativi di riferimento. Una prospettiva di indagine critica che è all'opposto rispetto a quella di Caramel.

Se analizziamo i saggi di Caramel contenuti nel volume *Scultura moderna in Lombardia 1900–1950* ci appare evidente come lo studioso utilizzi un metodo di ricerca volto ad indagare dapprima il clima culturale dominante per poi approfondire quello dei movimenti o delle correnti artistiche che maturarono in quel contesto per poi analizzare le produzioni scultoree che maturarono in quegli ambienti.

¹⁹⁷ G. Caldini, *Scultura italiana del XX secolo*, con presentazione di Luigi Testaferrata, casa editrice il Fiore, Firenze 1984

¹⁹⁸ F. Bellonzi, *Scultura Figurativa Italiana del XX° secolo*, De Luca Edizioni d'arte, Roma 1989

Questo approccio metodologico consente al lettore di ripercorrere la storia della scultura secondo il suo divenire nel tempo, secondo una prospettiva dinamica ed evolutiva. E inoltre, sempre in questo modo è possibile seguire contemporaneamente gli sviluppi delle varie produzioni scultoree prese in esame, analizzate nel loro manifestarsi in relazione ai contesti artistici e culturali di riferimento. Se nel volume di De Micheli le diverse esperienze professionali sono separate le une dalle altre, in quello di Caramel le stesse sono poste su un medesimo registro narrativo e analizzate in prospettiva diacronica. Un ulteriore e sostanziale elemento di differenziazione fra i due volumi ci viene fornito dalle differenti posizioni critiche che i due studiosi manifestano nei riguardi della plastica contemporanea, che caratterizzò la produzione italiana già dalla fine degli anni Quaranta.

Caramel, nel capitolo intitolato *Il dopoguerra*, nel presentare il variegato panorama della scultura nella Milano di quel periodo, e nell'analizzarlo criticamente, individuò, negli *Oggetti concavo-convessi* (1948) di Bruno Munari e nelle installazioni *Ambiente spaziale a luce nera* (1949) e *Decorazione per il soffitto della Triennale* (1951) di Lucio Fontana, le manifestazioni di una nuova concezione del fare plastico, concepita dalla messa in discussione dello statuto della scultura, come egli stesso affermò: “La polemica nei confronti della scultura-scultura è nettissima, come si vede. Non solo le forme che si inseriscono nello spazio, come in molti artisti del tempo, ma lo spazio che è coinvolto – con la luce e il colore – in una esperienza in divenire che stimola psicologicamente il riguardante ed in cui la «struttura» è parte, ancorché determinante, dell'opera, non l'opera. Il che tutt'altro che secondario entro un dibattito sulla scultura: tanto che sorprende che il recentissimo più volte citato volume del De Micheli sulla scultura del Novecento neppure vi faccia cenno”¹⁹⁹.

Un ulteriore terreno di confronto fra le diverse impostazioni di indagine critica di De Micheli e di Caramel ci viene offerto dai saggi contenuti nel catalogo della mostra *Scultura a Milano 1945-1990*, a cura di Luciano Caramel, Mario De

¹⁹⁹ L. Caramel, *Il dopoguerra*, in *Scultura moderna in Lombardia 1900 – 1950*, a cura di Giovanni Anziani e Luciano Caramel, Milano 1981, p. 274

Micheli, Marina De Stasio e Francesco Porzio, che si tenne presso la Società per le Belle Arti ed Esposizioni Permanente di Milano nel 1990²⁰⁰.

Il confronto, in questo caso, è ancora più stringente, in quanto i due studiosi si trovarono su un medesimo campo di indagine critica individuato nella scultura italiana del secondo dopoguerra, di cui nello specifico De Micheli pubblicò il saggio *La scultura d'immagine nel dopoguerra* mentre Caramel quello *La sfida della scultura*²⁰¹.

L'attenzione di De Micheli si soffermò sull'attività di un piccolo gruppo di scultori attivi a Milano nel periodo preso in esame, di cui ricordiamo Agenore Fabbri, Luigi Grosso, Vitaliano Marchini, Giuseppe Scalvini, Filippo Tallone, Genni Wiegmann Mucchi ed altri²⁰²; artisti la cui produzione plastica era nota a De Micheli, perché già oggetto della sua analisi critica nei volumi *Scultura italiana del dopoguerra* del 1958 e *La scultura italiana del Novecento* del 1981, infatti il saggio in questione non apporta nuovi contributi critici nella ricostruzione dei percorsi professionali di questi scultori.

De Micheli affrontò l'argomento con tono discorsivo e degli scultori presi in esame ne ricostruì i rispettivi percorsi ma in modo assai labile e sommario, in molti casi senza mai neanche commentare criticamente un'opera cardine del periodo storico preso in esame. Come affermò lo stesso autore del saggio: "Il discorso sulla scultura d'immagine a Milano raccoglie dunque un folto gruppo di artisti che, per la loro diversità, non è facile associare in considerazioni univoche. Vieni voglia allora di trovare coincidenze più di natura biografica e storica che estetica"²⁰³. Pertanto l'attenzione di De Micheli fu concentrata nell'individuazione di tali coincidenze, rivelando così sia la pregressa frequentazione nelle file degli artisti di militanza antifascista di Grosso, di Panciera, di Scalvini, di Tallone e di

²⁰⁰ È significativo il fatto che la pubblicazione di questo catalogo si trovi su una linea di continuità cronologica rispetto il volume intitolato *Scultura moderna in Lombardia 1900-1950* del 1981, sebbene le motivazioni che spinsero alla pubblicazione dei due scritti siano totalmente differenti, infatti nel catalogo della mostra vanno rintracciate nell'azione di promozione e valorizzazione del patrimonio locale promosso dal Comune di Milano e dalla Regione Lombardia, mentre nel caso del volume del 1981 esse vanno fatte risalire all'azione mecenatizia della CARIPLO.

²⁰¹ Per completezza di informazione indico anche il saggio pubblicato da Marina Di Stasio intitolato *A proposito di alcuni problemi della scultura contemporanea* e quello di Francesco Porzio intitolato *La scultura informale: impronta, traccia e materia*.

²⁰² Per precisione di informazione ricordiamo anche: Carlo Bonomi, Bruno Calvani, Franco Fossa, Bianca Orsi, Luciano Minguzzi, Gastone Panciera e Agostino Pisani.

²⁰³ M. De Micheli, *La scultura d'immagine nel dopoguerra*, in *Scultura a Milano 1945-1990*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, M. De Micheli, M. De Stasio e F. Porzio, Milano 1 giugno – 22 luglio 1990, Milano 1990, p. 16

Wiegmann Mucchi, sia la militanza ai corpi della Resistenza di Fabbri e di Minguzzi. Al di là di queste considerazioni la dissertazione di De Micheli è priva di un reale filo conduttore che unisca i vari scultori presi in esame e di una chiara e puntuale analisi critica che metta in evidenza le motivazioni di fondo che indussero tali scultori a perseguire la strada della statuaria, lungo gli anni Sessanta e per alcuni di essi anche oltre.

Caramel dal canto suo, per affermare il suo pensiero sulla scultura contemporanea, aprì il saggio con una lunga citazione a Sartre, che qui riporto: “Da tremila anni si scolpiscono solo dei cadaveri. Qualche volta li chiamano ‘giacenti’ e li sdraiano su qualche tomba, altre volte li mettono a sedere su di una sedia curule o li rizzano in groppa a un cavallo: ma un morto su un cavallo morto non fa neanche la metà di un vivo. Quelle figure dei Musei, quelle figure rigide, dagli occhi bianchi, mentono. Le loro braccia fan finta di muoversi e invece fluttuano sostenute in alto e in basso da ‘anime di ferro’: quelle forme fisse fanno fatica a contenere dentro di sé uno sparpagliarsi infinito. Solo l’immaginazione dello spettatore, mistificato da una grossolana somiglianza, attribuisce il movimento, il calore, la vita all’etero accasciarsi della materia. Bisogna dunque rifarsi da zero. Dopo tremila anni [...] il compito degli scultori contemporanei non è di arricchire le gallerie di opere nuove, ma di dare la prova che la scultura è possibile, darne prova scolpendo, così Diogene, camminando, provava l’esistenza del movimento contro Parmenide e Zenone”²⁰⁴.

Un pensiero, quello di Caramel, che riconosce il processo di rinnovamento della scultura nel clima dalle sperimentazioni neo avanguardiste, tra le quali cita il caso di Fontana con la realizzazione di *Ambiente spaziale a luce nera* del 1949 nell’ambito dell’informale milanese e, sempre, nello stesso ambiente artistico, ricorda i contributi forniti dagli scultori Umberto Milani e Francesco Somaini, ma che tiene anche conto dell’apporto di quella compagine di artisti attivi nel processo di “rivitalizzazione della scultura entro la scultura stessa”²⁰⁵. Pertanto Caramel, nel suo saggio, sottolineò la volontà di ripercorrere le tappe di quel processo di rinnovamento della scultura ma dal suo ‘interno’, evidenziando come la scultura potesse essere moderna pur restando fedele al suo mezzo tecnico, fuori

²⁰⁴ Sartre in L. Caramel, *La sfida della scultura*, in *Scultura a Milano 1945-1990*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, M. De Micheli, M. De Stasio e F. Porzio, Milano 1 giugno – 22 luglio 1990, Milano 1990, p. 39

²⁰⁵ *Ivi*, p. 40

quindi “delle gabbie di un attualismo sfrenato”²⁰⁶. Per questo, Caramel, dopo la citazione del filosofo francese, sottolineò il sostanziale contributo fornito da Arturo Martini nel processo di rinnovamento della scultura in chiave moderna, in quanto Martini per primo mise in discussione il valore della scultura nella sua applicazione alla statuaria per l’affermazione di una via della pratica scultorea più libera nelle forme espressive, di cui riportò un passo della riflessione critica di Martini contenuta in *La scultura lingua morta* del 1945: “anche solo stringendo la creta, uno scultore autentico può dare scultura; ma finché, con la stessa prepotenza di facoltà native, deve modellare una statua, essa lo trascinerà sempre a negare l’atto essenziale. Se l’arte dei ciechi è la verità, sia data libertà a quest’arte: pure forme e l’anima che è in ogni luogo e cosa; né più si confonda con la vita apparente di una statua, la vera vita della scultura”²⁰⁷.

Ecco quindi che la scultura, liberata dal suo ruolo di simulacro o di feticcio, può diventare espressione visiva del pensiero dell’artista come, ricorda Caramel, nel caso di Luciano Fabro: “è in una posizione di confine, così che è difficile, per lui così scultore-scultore, parlare di scultura. Egli riesce a reificare – nell’eccezione etimologica – il pensiero nei suoi oggetti, vere ‘ricerche intellettuali materializzate’ come le ha definite Johannes Gachnang, ma costitutivamente nello spazio, coinvolto dalla e nell’immagine con determinante necessità”²⁰⁸; oppure essere un’inaspettata ‘presenza’ nello spazio come nel caso delle opere di Mauro Staccioli: “un’efficacia che deriva dalla perentorietà delle volumetrie e del loro entrare nell’ambiente: cioè con i mezzi propri della scultura, non con simbologie aggiunte alla forma, di per sé eloquente”²⁰⁹; o richiamare alla mente manipolazioni di una creatività ancestrale: “c’è chi punta piuttosto a una terrena elementarità, impastando l’argilla, assecondandone, nel darle forma, la neutralità, come il troppo presto scomparso Nanni Valentini, le cui creazioni hanno l’immediatezza densa di spessore dei manufatti d’una umanità ‘primitiva’, cioè irrorata dalle linfe di una panica sensibilità, cosmicamente dilatata quanto puntualmente definita nei riti e nei ritmi dell’esistenza”²¹⁰.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 41

²⁰⁷ *Ivi*, p. 39

²⁰⁸ *Ivi*, p. 42

²⁰⁹ *Ibidem*

²¹⁰ *Ivi*, p. 43

Dall'analisi critica condotta dai due studiosi emerge in maniera nitida che il panorama della scultura locale, verso la fine degli anni Quaranta, oscillava fra orientamenti e tendenze piuttosto varie che vedevano il persistere di una pratica scultorea nella sua applicazione alla statuaria, come fu evidenziato da De Micheli, rilevano l'affermarsi di una nuova concezione estetica della scultura, dalle forme espressive più libere ma fedele ai mezzi tecnici tradizionali, e ancora di una terza via rappresentata da manifestazioni più radicali di rinnovamento della plastica ottenute grazie la sperimentazioni di nuovi materiali e di nuove tecniche costitutive, come fu evidenziato da Caramel.

Il confronto rivela, infine, un ulteriore elemento di differenza nell'impostazione metodologica applicata. Mi riferisco, nello specifico, all'analisi delle motivazioni di fondo che animarono le diverse compagini degli scultori attivi a Milano, a partire dal secondo dopoguerra. Mentre Caramel nell'affrontare il suo argomento ci fornisce le motivazioni che condussero a quel processo di rinnovamento della scultura, De Micheli non si addentrò nella profondità dell'argomento, non indicò le motivazioni che avrebbero potuto spiegarci l'insistere, negli anni del dopoguerra, di una pratica legata alla statuaria, ma preferì, piuttosto, impostare il suo scritto soffermandosi ad evidenziare "coincidenze più di natura biografica e storica che estetica".

Un qualche chiarimento in tal senso ci potrebbe essere fornito da un interessante saggio di Marco Meneguzzo intitolato *La scultura e la fama: Messina, Marini, Manzù e Minguzzi a Brera. La didattica del successo* pubblicato nel 1995²¹¹. Lo studioso, nel tracciare gli orientamenti didattici dei quattro scultori, negli anni del loro insegnamento presso l'Accademia di Brera a Milano sottolineandone le specificità, ci ricorda inoltre i successi che questi scultori riscossero alle varie esposizioni nazionali: "Basta guardare alle partecipazioni e ai premi conseguiti alle Biennali veneziane tra dopoguerra e anni cinquanta, per comprendere come questi quattro scultori – pur nelle loro differenze – rappresentassero per tutti la grande scultura italiana. Messina viene invitato a Venezia, con una o poche sculture nel 1948, nel 1950, nel 1952, nel 1955: rinuncia sempre, e finalmente nel 1956, alla XXVII edizione, gli viene dedicata una personale con ben quarantadue

²¹¹ M. Meneguzzo, *La scultura e la fama: Messina, Marini, Manzù e Minguzzi a Brera. La didattica del successo*, in *La Città di Brera. Due secoli di scultura*, catalogo della mostra, a cura di G. M. Accame, C. Cerritelli e M. Meneguzzo, Milano 1995, pp. 170-185

sculture; Marini partecipa ed è in commissione nel 1948, poi alla XXVI edizione, nel 1952, riceve il Gran Premio della scultura; Manzù ottiene nel 1948, alla XXIV edizione, la prima dopo la guerra, il Gran Premio della scultura, e poi partecipa nel 1956; Minguzzi è presente nel 1948, nel 1950, quando ottiene il Gran Premio per la scultura (ex aequo con Marcello Mascherini), nel 1952 – anno in cui vince Marini – la giuria internazionale crea per lui un Gran Premio aggiuntivo, nel 1956 e nel 1960”²¹²; e ancora continuando: “Da questi fasti, Brera riceve di riflesso un notevole prestigio, e per un po’ contribuisce a crearne. È soprattutto la notorietà internazionale di Marini a far affluire a Brera moltissimi studenti stranieri [...]”²¹³.

Si potrebbe pertanto ipotizzare che gli echi dei successi delle opere di Marini, di Manzù e di Messina, ottenuti alle varie edizioni della Biennale di Venezia, come indicate da Meneguzzo, abbiano in qualche modo rafforzato fra gli anni Cinquanta e Sessanta il persistere in Italia della statuaria, tanto amata e praticata proprio da questi tre scultori. In fondo si ricorda che la Biennale di Venezia rappresentava il luogo ufficiale del riconoscimento critico e implicitamente indicava gli orientamenti artistici da seguire; quindi da questa ipotesi potremmo supporre che scultori come Grosso, Panciera, Scavini, Tallone, ma penso a tutti quelli presi in esame nel saggio del 1990 di De Micheli, si siano ispirati proprio in quegli anni alle opere di Marini, di Manzù e di Messina, perché ritenuti dei modelli estetici di riferimento a cui tendere.

Ma ritornando al confronto fra i saggi *La scultura d'immagine nel dopoguerra* di De Micheli e *La sfida della scultura* di Caramel bisogna infine sottolineare che le differenze fra i due scritti non vanno solamente individuate in una diversa impostazione metodologica ma anche e soprattutto, in una divergenza di pensiero critico sull'argomento. Il pensiero di De Micheli si basa sull'idea della continuità dell'unità “forma-contenuto” della scultura, così come ci è stata tramandata nei secoli, un legame quindi forte con la tradizione millenaria della scultura intesa nella sua accezione di statua, mentre il pensiero di Caramel abbraccia quello di Arturo Martini e si fonda pertanto sul concetto di rinnovamento della scultura quale sua unica *ragion d'esistere*, come si evince dalle sue parole: “Così come invece in genere è avvenuto, col risultato di abbandonare la scultura nelle mani di

²¹² *Ivi*, p. 174

²¹³ *Ivi*, p. 175

meri artigiani, o peggio di mestieranti e accademici, e quindi di rendere sempre più convincente – e ahimè più vera – l’identità scultura-lingua morta. Con il conseguente disinteresse dei più per un’arte ritenuta fuori del tempo, che non può più dire una parola valida per l’uomo d’oggi, salvo – con significativa sostituzione delle funzioni alla sostanza – che per certi usi celebrativi e monumentali, intesi in senso deteriore, come quelli medesimi, oggi assai fortunati quanto degradati, detti di *arredo urbano*”. Ed è in questa ottica che Caramel pubblicò il saggio *La scommessa di Martini* nel 2002, in occasione della mostra *La scultura lingua viva. Arturo Martini e il rinnovamento della scultura in Italia nella seconda metà del Novecento*²¹⁴, in cui ancora una volta prese in esame il pensiero critico di Martini, espresso nel suo ben noto scritto del 1945, e lo pose in relazione alle diverse forme di rinnovamento della scultura italiana nella seconda metà del Novecento. Ma come ho già evidenziato nel paragrafo precedente, Caramel non volle tanto indagare la diretta influenza di Martini sulle giovani generazioni di scultori “vedere Martini in rapporto al rinnovamento della scultura italiana del secondo dopoguerra non è certo quello diretto, da maestro ad allievo, né tanto meno, quello improntato ad una parentela stilistica”²¹⁵, ma piuttosto porre sullo stesso piano di indagine Martini e i tanti scultori che misero “in discussione interrogativamente la scultura, su di un piano problematico, prima che di scelte espressive”²¹⁶. In questo modo, quindi, ci spieghiamo la presenza in mostra di opere di Anselmo, Colla, Consagra, Fontana, Icaro, Pascali, solo per citare alcuni, affiancate a quelle di Martini; confronti che fornirono a Caramel l’occasione per rileggere alcuni momenti della storia in funzione dell’attualità, portando la riflessione da alcuni punti topici della prima metà del ‘900 verso la verifica del presente, soprattutto intorno alla ricerca che, dal secondo dopoguerra ad oggi, è andata amplificando lo spazio plastico”, come ha evidenziato Claudio Cerritelli²¹⁷.

In tutt’altro ambito culturale avviene invece la formazione del pensiero critico di Marco Meneguzzo rispetto a quelli già analizzati di Mario De Micheli e Luciano Caramel, perché quest’ultimo è separato dagli altri due studiosi da una lunga

²¹⁴ L. Caramel, *La scommessa di Martini*, in *La scultura lingua viva. Arturo Martini e il rinnovamento della scultura in Italia nella seconda metà del Novecento*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Aquis Terme 28 luglio – 6 ottobre 2002, Milano 2002, pp. 11-30

²¹⁵ *Ivi*, p. 25

²¹⁶ *Ibidem*

²¹⁷ C. Cerritelli, *Sulla scultura lingua viva*, in *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, a cura di C. De Carli e F. Tedeschi, Vita & Pensiero, Milano 2008, p. 536

distanza generazionale (Meneguzzo nasce nel 1954, mentre Caramel nel '35 e De Micheli nel '14) che lo colloca in un periodo storico-sociale, e quindi anche culturale totalmente differente rispetto a quello dei più anziani studiosi. L'elemento che può indicarci, in maniera chiara, la distanza culturale che separa Meneguzzo dagli altri due ci viene fornita dall'argomento della sua Tesi di Laurea, conseguita presso l'Università Statale di Milano nel 1976, dal titolo *Il M.A.C Movimento Arte Concreta 1948-1954*.

Non è difficile pertanto riflettere sul fatto che De Micheli fosse già adulto e con un pensiero sull'arte ben strutturato negli anni in cui si manifestò la parabola del M.A.C. a cavallo fra gli anni Quaranta e Cinquanta, mentre nel corso di questa parabola artistica un giovanissimo Caramel si stesse affacciando sul mondo dell'arte. Quindi mentre De Micheli e Caramel assistettero in prima persona all'evolversi del M.A.C. la cui definizione critica era ancora *in fieri*, Meneguzzo, di contro, affrontò l'argomento quando questo era già stato storicizzato e criticizzato.

Fra le sue attività ricordiamo che Meneguzzo, dal 1978 al 1983, fu docente di Storia dell'Arte presso l'Istituto Statale Sperimentale d'Arte di Monza. L'anno successivo entrò all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano in qualità di assistente di Storia dell'Arte, diventando di ruolo nel 1989. Dal 2000 ad oggi oltre alla cattedra di Storia dell'arte contemporanea Meneguzzo ricopre anche quella di Museologia e gestione dei sistemi espositivi.

Ricordiamo inoltre che egli fu nominato commissario della Quadriennale di Roma del 1986 e che nel 1997 fu consulente per la fiera d'arte Napoliartecontemporanea e che dal 2005 al 2010 fu nominato *guest curator* presso la Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano.

Gli interessi di Meneguzzo ruotano attorno all'arte della seconda metà del Novecento e spaziano dalla pittura alla scultura fino ad indagare le forme più innovative ed empiriche del fare artistico. Fra i suoi saggi più importanti ricordiamo *Il M.A.C Movimento Arte Concreta 1948-1954* del 1981²¹⁸, *Il MAC a Milano* del 1999²¹⁹, *L'astrattismo classico fra arte e ideologia: storia di una vita*

²¹⁸ M. Meneguzzo, *Il M.A.C Movimento Arte Concreta 1948-1954*, edizioni D'Auria, Ascoli Piceno 1981

²¹⁹ M. Meneguzzo, *Il MAC a Milano* in *MAC/SPACE Arte Concreta in Italia e in Francia 1948-1958*, catalogo della mostra, a cura di L. Berni Canani e G. Di Genova, Roma 19 maggio – 7 luglio 1999, Bologna 1999, pp. 55-59

difficile del 2002²²⁰, *Gli anni ottanta: una prospettiva italiana* del 2009²²¹ e soprattutto quelli dedicati all'arte programmata di cui ha fornito importanti contributi, volti nella ricostruzione critica di questa espressione artistica, tra cui ricordiamo: *Arte programmata 1962* del 2000²²², *TI CON ZERO* del 2004²²³, *L'importanza di chiamarsi programmati* del 2012²²⁴ e il volumetto *Arte programmata cinquant'anni dopo* del 2012²²⁵. Nei saggi appena accennati lo studioso fece un'attenta ricostruzione delle vicende artistiche che caratterizzarono i gruppi d'Arte Programmata (Gruppo T, Gruppo ENNE), che mise in relazione con il generale clima culturale dell'epoca. Ricostruì, inoltre, il dibattito critico che accompagnò tali movimenti e l'impatto che questi ebbero sul pubblico e sul mercato con il loro avvicinamento all'Olivetti di Milano nel 1962. Ma la sensazione che si coglie, che ho già manifestato nel paragrafo precedente, è che l'Arte Programmata, e più in generale l'arte ottico-cinetica nella sua oggettuale tridimensionalità, non viene fatta rientrare ancora nell'ambito della scultura, sebbene opere dei gruppi cinetici e programmatici fossero presenti alla mostra di Foligno *Lo spazio dell'immagine* del 1967 (mostra specificatamente dedicata agli sviluppi della scultura contemporanea) e nello stesso anno fossero menzionati nel volume di Udo Kultermann, *Nuove dimensioni della scultura*, e poi fossero presenti alla mostra milanese intitolata *La città di Brera. Due secoli di scultura* del 1995²²⁶, della quale Meneguzzo fu co-curatore del catalogo insieme a Giovanni Maria Accame e Claudio Cerritelli, sebbene lo stesso Meneguzzo, nel ripercorrere le vicende del Gruppo T che accompagnarono la realizzazione del

²²⁰ M. Meneguzzo, *L'astrattismo classico fra arte e ideologia: storia di una vita difficile in astrattismo classico 1947-1950*, catalogo della mostra, a cura di G. Niccoli, Parma 23 febbraio – 30 marzo 2002, Parma 2002, pp. 7-19

²²¹ M. Meneguzzo, *Gli anni ottanta: una prospettiva italiana*, in *gli anni 80 una prospettiva italiana*, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, Monza 17 ottobre 2009 – 14 febbraio 2010, Cinisello Balsamo (MI) 2009, pp. 14-17

²²² M. Meneguzzo, *Arte programmata 1962*, in *Arte Programmata e cinetica in Italia 1958-1968*, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, Parma 16 dicembre 2000 – 19 marzo 2001, Nuoro 11 maggio – 1 luglio 2001, Parma 2000, pp. 6-13

²²³ M. Meneguzzo, *TI CON ZERO*, in *ZERO 1958-1968 TRA GERMANIA E ITALIA*, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo e S. von Wiese, Siena 29 maggio – 19 settembre 2004, Cinisello Balsamo 2004, pp. 31-37

²²⁴ M. Meneguzzo, *L'importanza di chiamarsi programmati*, in *Programmare l'arte. Olivetti e le neo avanguardie cinetiche*, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, E. Morteo e A. Saibene, Venezia 30 agosto – 14 ottobre 2012, pp. 21-28

²²⁵ M. Meneguzzo, *Arte programmata cinquant'anni dopo*, Johan&Levi editore, Milano 2012

²²⁶ G. M. Accame, *Altri spazi, altre idee. Radicalità, assoluto e utopia nei nuovi modelli di ricerca e comportamento*, in *La città di Brera. Due secoli di scultura*, catalogo della mostra, a cura di G. M. Accame, C. Cerritelli e M. Meneguzzo, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, giugno 1995, Milano 1995, pp. 300-317

Grande oggetto pneumatico del 1959-60, ricordasse la testimonianza di Davide Boriani in merito: “l’idea che il gruppo aveva avuto di realizzare una scultura fatta con l’aria gonfiata”²²⁷.

C’è inoltre da rilevare che all’esposizione milanese *La scultura italiana del XX secolo* del 2005, curata proprio da Meneguzzo, la compagine degli artisti cinetici e programmatici non fosse presente in mostra, ad eccezione di un’opera di Gianni Colombo. Ciò avvalorava ancora di più l’ipotesi, da me formulata, che per questi gruppi non sia ancora giunta ad una chiara e precisa definizione critica che riconduca in qualche modo le opere oggettuali nell’ambito ampio delle sperimentazioni della scultura così come si manifestarono a partire dagli anni Cinquanta in poi.

Entrando nello specifico degli scritti dedicati alla scultura contemporanea, risulta particolarmente interessante il saggio *La parabola del cavaliere occidentale* contenuto nel volume *Marino Marini. Cavalli e cavalieri* del 1997²²⁸, dove emerge con chiarezza la prospettiva di indagine critica con il quale Meneguzzo approccia all’argomento trattato; una prospettiva che non indugia su posizioni già consolidate dalla critica ma che punta ad individuare nuove chiavi di interpretazione dell’opera d’arte per una più generale ridisegnazione critica di ampi periodi della storia della scultura.

Il saggio prende in esame uno dei più importanti scultori del Novecento e si incentra in maniera specifica nell’analisi della produzione plastica di Marini dedicata al tema del “cavallo e cavaliere”, che, insieme a quello dei “giocolieri” e “Pomona”, caratterizzò la sua lunga attività plastica già dagli inizi degli Trenta; tema che diventò, successivamente, esclusivo nella produzione di Marini a partire dalla metà degli anni Cinquanta fino agli inizi degli anni Settanta.

Il binomio uomo/cavallo rimanda immediatamente la mente all’immagine della statua equestre di tradizione classica, uno schema compositivo che incontrerà, senza soluzione di continuità, una grande fortuna a partire dall’arte romana fino a giungere all’età contemporanea, soprattutto in scultura ma anche in pittura, sebbene in misura inferiore. Sembra evidente pertanto che la concezione della scultura entro cui si mosse Marini fosse quella strettamente legata alla statuaria;

²²⁷ M. Meneguzzo, *Vecchie tecnologie*, in *Arte Programmata cinquant’anni dopo*, Johan & Levi editore, Truccazzano (MI) 2012, p. 11

²²⁸ M. Meneguzzo, *La parabola del cavaliere occidentale*, in *Marino Marini. Cavalli e cavalieri*, Skira, Milano 1997, pp. 7-14

quella stessa statuaria tanto criticata da Arturo Martini perché ritenuta obsoleta e anacronistica, incapace, sempre secondo Martini, di essere rappresentazione della vita corrente. Nel suo saggio Meneguzzo rivela invece come la statuaria possa essere un genere capace di rigenerarsi fino a diventare moderno, di essere al ‘passo coi tempi’ pur restando fedele al suo statuto interno; ragioni per le quali egli affermò finanche che “La scultura non è lingua morta”, ribaltando quindi l’assunto critico di Martini nel ben noto scritto del 1945, *La scultura lingua morta*.

Meneguzzo giunse a questa conclusione dopo un’attenta analisi della produzione di Marini dal tema “cavallo e cavaliere” notando come le forme caratterizzate dai modi realistici delle prime opere degli anni Trenta lasciassero, successivamente, spazio ad una più sommaria realizzazione delle masse sotto l’influenza dell’informale, intorno agli anni Cinquanta, fino a rasentare l’astrattismo nella produzione compresa fra gli anni Sessanta e Settanta. Ma la cosa più interessante da sottolineare consiste nel fatto che, sebbene la produzione tarda di Marini presenti un trattamento delle masse i cui risultati estetici andrebbero ascritti nell’ambito delle ricerche sperimentali della plastica di quel periodo, le sue opere invece rientrano pienamente nell’idea ‘classica’ di statuaria, sia perché lo scultore persegue la strada della tradizione nella tradizione, cioè la realizzazione della statua equestre attraverso le tecniche tradizionali della statuaria, e sia perché Marini non rinuncia al valore intrinseco dell’opera intesa come monumento; cioè opera di fruizione pubblica per l’ostentazione di valori morali. Pertanto se si pensa alla statua equestre di Marco Aurelio o al monumento dedicato al Gattamelata di Donatello o quello dedicato a Garibaldi di Ferrari la mente immediatamente considera l’opera come portatrice di virtù morali o sociali quali esaltazione di glorie personali o nazionali; il giudizio che il fruitore formula nella propria mente è sempre positivo. Questo stesso giudizio lo formuliamo anche vedendo le opere dal tema “cavallo e cavaliere” di Marini degli anni Trenta e Quaranta per l’evidente unità ed armonia interna all’opera rappresentata dal binomio uomo/cavallo, quale simbolo del binomio cultura/natura - intelletto/istinto, un’armonia che però viene messa in discussione nei decenni successivi in cui lo scultore rappresenta cavalieri disarcionati e cavalli imbizzarriti. Meneguzzo ravvisa in queste opere sia il dramma personale dello scultore che quello collettivo di un’intera generazione, come si evince dalle sue parole e da quelle di Marini:

“Da quel momento nulla è più come prima, come in un vero miracolo. Potrebbe essere peggio, sembra dirci lo scultore attraverso quelle forme non più unite, fratte, contrastanti tra loro, drammatiche, forse talora tragiche: il mondo non si può più misurare, non si può più controllare, si può solo ‘sentire’, percepire, vivere, sapendo che l’unità classica tra cultura e natura si è irrimediabilmente frantumata. Cadute, cavalli imbizzarriti o con la testa nella polvere e le zampe anteriori piegate, cavalieri inarcati o nell’atto di cadere, in quegli anni che non a caso sono stati chiamati ‘l’età dell’ansia’, le sculture di Marino sembrano seguire un parossistico ‘crescendo’ che non può che concludersi con la dissoluzione della forma. «Per quanto mi concerne – dice nel 1958 –, non ho più l’intenzione di celebrare la vittoria di un eroe. Vorrei esprimere qualche cosa di tragico, una sorta di crepuscolo dell’unità, piuttosto una disfatta che una vittoria. Se voi considerate le mie statue di cavalieri di questi ultimi dodici anni, una dopo l’altra, vedrete che il cavaliere diventa ogni volta meno abile nel dominare il suo cavallo e che l’animale si irrigidisce in una paura sempre più selvaggia, invece di impennarsi. Credo molto seriamente che stiamo andando verso la fine del mondo”²²⁹. E proprio qui risiede la grandezza di Marini, secondo Meneguzzo, in quella capacità dello scultore di rendere ‘moderna’ la statuaria, cioè di essere espressione della vita corrente nella sua più bieca quotidianità.

Ma la prospettiva di indagine di Meneguzzo non si volge solamente nella individuazione di nuove soluzioni interpretative dell’opera ma tende ad affrontare anche quelli che sono i nodi critici più problematici nell’ambito della plastica contemporanea, come emerge dall’analisi del saggio *Identificazione pratica della scultura (italiana)* contenuto nel catalogo della mostra *La scultura italiana del XX secolo* che si è tenuta alla Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano nel 2005²³⁰, (analizzato nel paragrafo precedente) o nell’ipotizzare futuribili nuovi scenari per la scultura, come emerge nel saggio *La scultura lingua nuova*, pubblicato in occasione della mostra *La scultura italiana del XXI secolo*, che si è tenuta sempre presso Fondazione Pomodoro nel 2010²³¹. Per chiarezza si indica che i due saggi,

²²⁹ *Ivi*, pp. 13,14

²³⁰ M. Meneguzzo, *Identificazione pratica della scultura (italiana)*, in *La scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, Milano 24 settembre 2005 – 22 gennaio 2006, Ginevra-Milano 2005, pp. 25-31

²³¹ M. Meneguzzo, *La scultura lingua nuova* in *La scultura italiana del XXI secolo*, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, Milano 19 ottobre 2010 – 30 gennaio 2011, Milano 2010, pp. 11-17

Identificazione pratica della scultura (italiana) e *La scultura lingua nuova*, sono strettamente legati fra loro da una medesima continuità di pensiero perché in fondo legate fra loro sono le due mostre, concepite per essere l'una il prosieguo dell'altra. Infatti nella mostra *La scultura italiana del XX secolo*, Meneguzzo presentò il panorama ampio e variegato della scultura del Novecento mentre in quella intitolata *La scultura italiana del XXI secolo* ipotizzò il probabile futuro della plastica italiana. Nel saggio *Identificazione pratica della scultura (italiana)* Meneguzzo evidenziò come l'utilizzo di nuovi materiali e la sperimentazione di nuove tecniche di realizzazione si fossero sviluppate intorno agli anni Cinquanta come ricerca alternativa alla pratica della scultura intesa nella sua concezione tradizionale. Pertanto all'utilizzo di materie nobili quale il marmo, il bronzo, la creta, si affiancarono materiali deperibili e di uso comune come le plastiche o la gommapiuma che condussero ad una lettura dell'opera da un piano aulico ad uno di ordinaria quotidianità. Proprio questi fattori determinarono un generale disorientamento in una certa parte della critica che faticò nel riconoscimento di quelle pratiche plastiche nel complesso di un generale rinnovamento della scultura contemporanea, preferendo di contro ancorarsi a quell'idea tradizionale della statuaria; riconoscimento giunto verso la fine degli anni Ottanta, come è stato evidenziato nel paragrafo precedente.

La riflessione sul confronto fra materie/materiali nella pratica plastica viene sviluppato anche nel saggio *La scultura lingua nuova*, dove Meneguzzo rileva come nel corso del tempo l'utilizzo dei materiali di origine industriale sia divenuto prevalente nella pratica plastica prendendo il sopravvento sulle materie tradizionali della statuaria, inducendo l'autore a riflettere sul fatto che la scultura, intesa nella sua concezione tradizionale, potrebbe in un futuro prossimo non essere più praticata, così come si evince dalle sue parole: "Può accadere, infatti, che nel corso della nostra vita assistiamo all'estinguersi di nazioni, di numerose specie animali, di una stella nel firmamento, per cui dobbiamo essere pronti anche alla sparizione di una disciplina artistica [...] Quando, cinque anni fa, esponemmo in questi stessi spazi *La scultura italiana del XX secolo* l'omogeneità disciplinare aveva ancora il colore e la consistenza del bronzo e del marmo, e ciò che vi si discostava appariva ancora come un succedaneo, un'imitazione di quelli; oggi, la presenza di quei materiali in una mostra, che è prima di tutto coloratissima e

‘morbida’, assume immediatamente i connotati della citazione”²³². Ma la constatazione del predominio dei materiali sulle materie fa riflettere Meneguzzo su ulteriori aspetti di questo radicale mutamento che ha investito la scultura contemporanea, mutamento che riguardano per esempio anche le tecniche. Infatti lo studioso rivela come siano ricorrenti nel linguaggio delle pratiche attuali le parole *costruire* o *assemblare* rispetto alla parola *formare*. Ciò significa che la pratica delle tecniche tradizionali della scultura viene sempre meno applicata e che lo scenario che si potrebbe prospettare in un futuro è che queste vengano totalmente abbandonate e dimenticate. In questo scenario pertanto la scultura assumerebbe caratteristiche e proprietà completamente diverse rispetto alla scultura di millenaria tradizione, ma che comunque continueremo a definirla, a chiamarla, scultura, infatti: “Se si considerano gli elementi tradizionalmente fondanti la pratica della scultura – materia, forma, spazio o forse materia e forma nello spazio – si può pensare ancora a una possibile persistenza della disciplina plastica, soprattutto se si riesce a pensare a quegli elementi in maniera allargata, vasta, talora metaforici”²³³. Dunque non si può fare altro che prendere atto delle profonde mutazioni che hanno investito la scultura contemporanea, trasformazioni che hanno inciso anche sul concetto di spazio non più inteso come spazio interno all’opera ma spazio esterno all’oggetto/scultura, spazio percorribile, inteso come luogo/ambiente perché sempre di più come ricorda Meneguzzo “oggi la distinzione fra scultura e installazione è pressoché inutile”²³⁴; e infine ricorda lo studioso come nei tempi correnti sia cambiata anche la vocazione della scultura, divenuta sempre di più il luogo di esternalizzazione dei sentimenti più intimi del suo autore da condividere col fruitore, fino a coinvolgerlo. La scultura pertanto non è più intesa come manifestazione di alti e generici valori morali nella loro oggettività ma luogo dove esprimere la propria interiorità, la propria soggettività, così proprio come ricorda lo studioso: “Il contesto che la scultura si è scelto è divenuto paradossalmente il terreno dell’intimità”²³⁵.

Alla luce di queste riflessioni comprendiamo pienamente il significato del titolo che Meneguzzo attribuisce a questo saggio, *La scultura lingua nuova*, perché in fondo quello che lo studioso prospetta è una disciplina radicalmente mutata nei

²³² *Ivi*, p. 11

²³³ *Ivi*, p. 12

²³⁴ *Ivi*, p. 14

²³⁵ *Ivi*, p. 17

valori estetici e contenutistici; una forma artistica in grado di parlare un linguaggio nuovo, nato da un processo di rinnovamento che l'ha condotta ad una profonda trasformazione della propria grammatica interna.

2.3 I “quaderni di scultura contemporanea”

I “quaderni di scultura contemporanea” dal 1997, anno della loro fondazione, ad oggi costituiscono un interessante luogo di approfondimento dei diversi aspetti e delle diverse tematiche legate a questa disciplina artistica e contestualmente un importante volano di diffusione per la sua conoscenza. I “quaderni” sono nati dalla “costatazione che, nel panorama ricco delle riviste di settore edite in lingua italiana e a carattere scientifico, manchi di fatto un periodico esclusivamente dedicato alla scultura contemporanea: fatto per certo verso stupefacente, a considerare il rilievo, e anche la specificità di questa disciplina. Specificità che i costanti debordamenti delle arti figurative verso ogni sorta di nuove extraterritorialità linguistiche non potranno alla lunga – di ciò almeno restiamo convinti - mettere in questione.”²³⁶, come ricorda Fabrizio D’amico, direttore del Comitato di redazione.

Va rilevato, inoltre, che l’attività editoriale dei “quaderni” nacque in coincidenza dell’avvio delle attività del Centro per la Scultura Contemporanea Torre Martiniana di Cagli, di cui i “quaderni” costituiscono, per almeno i primi quattro numeri²³⁷, il luogo di registrazione dei lavori del Centro: “i *Quaderni* nascono come strumento di approfondimento scientifico dell’attività del Centro per la Scultura Contemporanea Torre Martiniana di Cagli. Avranno, almeno per il primo triennio, cadenza annuale. Il volume è suddiviso in quattro sezioni: la prima, a carattere monografico, si incaricherà di approfondire di volta in volta la figura di un artista (quest’anno, viene presentata un’antologia dei principali interventi critici dedicati all’opera di Eliseo Mattiacci, del quale parallelamente si vedrà, in vari spazi di Cagli, una mostra di sculture recenti di grandi dimensioni, una delle quali rimarrà acquisita al patrimonio della città). La seconda sezione illustra le collezioni stabili del Centro e il loro incremento nel tempo. La terza è intesa a

²³⁶F. D’Amico, *I “Quaderni di scultura contemporanea” e il Centro per la Scultura Contemporanea Torre Martiniana di Cagli*, in “quaderni di scultura contemporanea”, n. 1, Edizioni della Cometa, Roma 1997, p. 5

²³⁷ Si indica per completezza di d’informazione che i primi quattro numeri dei quaderni coprono l’arco cronologico che va dal 1997 al 2001, di cui sinteticamente ricordiamo che: numero 1 del 1997; numero 2 del 1998; numero 3 del 2000; numero 4 del 2001.

documentare le immagini della mostra temporanea promossa dal Centro di Cagli (quest'anno, una mostra di opere su carta di quegli stessi scultori i cui materiali sono già stati acquisiti dal Centro). La quarta sezione, che è destinata ad ospitare saggi su frangenti storicizzati della nostra scultura, e che ha titolo *Materiali*, accoglie quest'anno due contributi significativi, l'uno su alcuni aspetti dell'operosità di Fontana ceramista a Sèvres, l'altro sugli anni post-bellici di Vittorio Tavernari. Una rara appendice, infine sono le poesie e i disegni inediti di Fausto Melotti²³⁸.

Risulta pertanto evidente che gli intenti dei “quaderni” fossero orientati nel duplice versante della ricerca contraddistinto da una parte dall'analisi delle attività scientifiche del Centro di Cagli e dall'altra dalla rilettura critica di alcuni momenti della storia della scultura contemporanea italiana, che riguardano nello specifico: l'utilizzo della ceramica nell'ambito della scultura tra gli anni Trenta e Settanta; gli orientamenti della scultura nel dopoguerra e intorno agli anni Sessanta; il ruolo del disegno nell'ambito della produzione degli scultori contemporanei; oltre che alla pubblicazione di alcuni testi poetici redatti da scultori e un *focus* dedicato alle mostre di scultura contemporanea italiana tenute presso alcune strutture museali pubbliche nel biennio 1999-2000²³⁹.

Per completezza di informazione ricordiamo che dal 1997 al 2013 sono stati pubblicati complessivamente undici numeri, di cui però solo nove sono stati oggetto di indagine critica, in quanto i numeri sette e otto affrontano alcuni aspetti della critica internazionale, che esulano dagli interessi della proposta di ricerca.

Va chiarito, infine, che anche gli scritti dedicati alle attività del Centro per la Scultura Contemporanea di Cagli non sono stati oggetto di studio, in quanto non rivestono particolare interesse dal punto di vista strettamente scientifico; essi sono per lo più testi a carattere divulgativo che riportano schematicamente e spesso sommariamente sia l'attività espositiva che l'incremento della collezione permanente attraverso programmatiche campagne d'acquisto.

Partendo dunque dall'analisi dei saggi contenuti nei primi tre numeri appare molto evidente che il taglio editoriale prescelto fosse orientato a fornire una visione

²³⁸ F. D'Amico, *Op. cit.*, Roma 1997, p. 5

²³⁹ Sull'argomento si veda: “quaderni della scultura contemporanea”, n. 4, Edizioni della cometa, Roma 2001

trasversale delle vicende legate alla storia della scultura italiana del XX secolo, con l'intento di offrire al lettore un'ampia scelta di argomenti di riflessione critica. Il merito dei tre primi numeri consiste nell'aver fornito dei nuovi contributi scientifici che hanno permesso di ricostruire storicamente alcuni momenti professionali di alcuni importanti scultori, ancora del tutto o in parte sconosciuti. Questo è il caso per esempio del saggio di Pier Paolo Pancotto intitolato *Lucio Fontana a Sévres* pubblicato nel 1997²⁴⁰, che affronta il momento meno noto della lunga produzione plastica di Fontana. Infatti, l'autore ricorda che le difficoltà incontrate in passato nel ricostruire tale momento dell'attività del maestro furono dettate dalla mancanza di materiale documentario utile a circoscrivere la durata della sua permanenza a Parigi e contestualmente le modalità della sua collaborazione all'interno delle Manifatture di Sévres. Pancotto ha risolto il nodo storico grazie al rinvenimento di alcuni documentari e alla consultazione del materiale fotografico conservato presso l'Archivio Fontana di Milano, che gli ha permesso di indicare, per la prima volta, il periodo di tempo in cui Fontana collaborò con la manifatturiera ceramica francese (avvenuta tra la fine di luglio e la fine di novembre del 1937) e contestualmente di mostrare alcuni dei pezzi prodotti in quell'ambito lavorativo.

In quest'ottica vanno inquadrati anche i rispettivi saggi di Donatella Lodico intitolato *Fausto Melotti. La collaborazione con gli architetti* del 1998²⁴¹ che indaga le novità che Melotti sperimentò nell'ambito delle decorazioni interne agli spazi architettonici dalla fine degli anni Quaranta agli inizi degli anni Sessanta, e di Anna Maria Piras intitolato *Le prime opere ceramiche di Nanni Valentini* del 1998²⁴², che ricostruisce per la prima volta l'attività ceramografa di Valentini degli anni Cinquanta, fase che l'artista volle sempre tenere celata perché da lui ritenuta di scarso valore artistico. Di contro, il saggio della studiosa ci riporta un periodo della produzione di Valentini particolarmente interessante dal punto di vista formale, evidenziando come l'artista agli inizi degli anni Cinquanta fosse sensibile nel recepire gli stimoli provenienti dagli ambienti di ricerca neocubista

²⁴⁰ P. P. Pancotto, *Lucio Fontana a Sévres*, in "quaderni di scultura contemporanea", n. 1, Edizioni della Cometa, Roma 1997, pp. 157-166

²⁴¹ D. Lodico, *Fausto Melotti. La collaborazione con gli architetti*, in "quaderni di scultura contemporanea", n. 2, Edizioni della Cometa, Roma 1998, pp. 125-134

²⁴² A. M. Piras, *Le prime ceramiche di Nanni Valentini*, in "quaderni di scultura contemporanea", n. 2, Edizioni della Cometa, Roma 1998, pp. 165- 189

per poi evolvere, alla metà dello stesso decennio, verso una produzione fortemente influenzata dall'arte informale.

Ulteriori, nuovi e interessanti contributi critici furono offerti da Paolo Campiglio con il saggio intitolato *Due inediti giovanili di Vittorio Tavernari* nel 1997²⁴³, che indaga il momento meno noto della produzione scultorea del maestro lombardo, ascrivibile alla brevissima fase di produzione astratta che l'artista realizzò tra il 1948 e il 1951, testimoniata purtroppo da pochissime opere superstiti nella più generale dispersione. Il saggio di Campiglio fu redatto in occasione del ritrovamento di una delle due opere della serie denominate *Sculture per il sole* del 1950, presso una collezione privata varesina e di *Studio per Grande forma antropomorfa* databile intorno al 1950-51 nel deposito dello studio di Fontana²⁴⁴, di cui ricordiamo che il gesso intitolato *Grande forma antropomorfa* del 1951 fu esposto alla IX Triennale di Milano di quell'anno. L'opera venne collocata al disotto di *Concetto spaziale* di Fontana e dopo l'esposizione andò distrutta per cause ancora sconosciute; così come ancora sconosciute sono le motivazioni per le quali Tavernari abbandonò il linguaggio astratto che aveva caratterizzato gli anni di passaggio fra la fine dei Quaranta e gli inizi dei Cinquanta per un ritorno alla figurazione, come attesta *La Carità* del 1953 caratterizzata da un linguaggio fortemente arcaicizzante.

Ricordiamo, inoltre, il saggio di Pier Paolo Pancotto intitolato *Ferruccio Ferrazzi. Sculture 1907-1945* del 1998²⁴⁵, che ricostruisce, per la prima volta, l'attiva scultorea di Ferrazzi, già più noto pittore e mosaicista.

Come ha sottolineato Pancotto, le difficoltà riscontrate in passato nel redigere la storia di Ferrazzi scultore furono dettate dalla rarità delle opere esistenti e dalla scarsità del relativo materiale documentario. Lo studioso è riuscito nell'intento consultando una grande quantità di cataloghi di mostre, di articoli di giornale e di qualsiasi altro materiale recasse traccia dell'attività scultorea di Ferrazzi che mise a confronto con le fotografie delle opere conservate dalla famiglia, riuscendo in

²⁴³ Cfr., P. Campiglio, *Due inediti giovanili di Vittorio Tavernari*, in "quaderni di scultura contemporanea", n. 1, Edizioni della Cometa, Roma 1997, pp. 170-184

²⁴⁴ Sconosciute restano le motivazioni per le quali l'opera di Tavernari si trovasse nel deposito di Fontana, come altrettanto sconosciuta resta una loro presumibile amicizia come farebbe supporre tale ritrovamento.

²⁴⁵ P. P. Pancotto, *Ferruccio Ferrazzi. Sculture 1907-1945*, in "quaderni di scultura contemporanea", n. 2, Edizioni della Cometa, Roma 1998, pp. 89-123

questo modo a tracciare gli sviluppi della sua produzione plastica in maniera cronologica.

Sembra pertanto chiaro che l'orientamento dei saggi finora indicato si indirizzasse verso un'attenta ricostruzione storica dell'attività artistica degli scultori presi in esame, condotta attraverso un assoluto rigore filologico.

Va rilevato altresì che furono pubblicati saggi che virarono verso una ricostruzione delle vicende storico critiche che accompagnarono gli sviluppi professionali di alcuni scultori presi in esame, come rivela per esempio il saggio di Paola Bonani, *Carlo Lorenzetti: 1956-1967*²⁴⁶, o la ricca antologia di scritti, databili dal 1967 al 1996, che ripercorre le vicende critiche legate all'attività artistica di Eliseo Mattiacci²⁴⁷, pubblicata in occasione della mostra a lui dedicata presso il Centro per la Scultura Contemporanea di Cagliari, nel 1997.

Fra i saggi di riflessione critica risulta particolarmente interessante quello di Flaminio Gualdoni dal titolo *Le pieghe nascoste delle idee. Lo scultore e il disegno* del 1997²⁴⁸, che indaga il ruolo che il disegno svolse nell'ambito della creatività degli scultori in età contemporanea, argomento del quale, “si è scritto e, più, studiato molto, attorno alla cultura disegnativa contemporanea, da un decennio a questa parte. Minore attenzione, tuttavia, è stata dedicata all'ambito forse problematicamente più controverso, il disegno dello scultore”²⁴⁹.

Il punto da cui parte la riflessione critica di Gualdoni viene tracciato dall'analisi dibattito critico scaturito a seguito delle mostre dedicate a questo specifico argomento, in particolare: *Scultura disegnata. Il disegno degli scultori in Italia, oggi* del 1984, curata da Enrico Crispolti; *Disegno italiano del dopoguerra* che si tenne a Modena nel 1987 e nello stesso anno la mostra bolognese *Voluti inganni* a cura di Walter Guadagnini e Paola Jori; *La corsa ansiosa del segno* sezione d'una mostra romana curata da Fabrizio D'Amico e *Disegno e scultura nell'arte italiana del XX secolo*, mostra milanese curata da Carlo Pirovano, entrambe del 1994²⁵⁰.

²⁴⁶ P. Bonani, *Carlo Lorenzetti: 1956-1967*, in “quaderni di scultura contemporanea”, n. 3, Edizioni della Cometa, Roma 2000, pp. 150-172

²⁴⁷ Cfr., *Uno scultore. Eliseo Mattiacci: antologia della critica e scritti d'artista*, in “quaderni di scultura contemporanea”, n. 1, Edizioni della Cometa, Roma 1997, pp. 7-88

²⁴⁸ F. Gualdoni, *Le pieghe nascoste delle idee. Lo scultore, il disegno*, in “quaderni di scultura contemporanea”, n. 1, Edizioni della Cometa, Roma 1997, pp. 125-127

²⁴⁹ *Ivi*, p. 125

²⁵⁰ Nel saggio l'autore fa riferimento anche a specifiche indagini monografiche sulla produzione grafica da Fontana a Melotti, da Valentini a Mattiacci, da Paolini a Zorio, ma non da alcun riferimento bibliografico in merito.

Lo studioso si sofferma sul pensiero di D'Amico espresso nel 1994, rivelando la natura problematica del legame che intercorre tra il disegno e l'opera plastica, in quanto sebbene sia vero che l'artista saggia dapprima nel disegno quello che poi realizza attraverso il lavoro plastico, risulta altrettanto vero che: “nel disegno lo scultore si trova di necessità a negare quel che vorrà poi, nella pratica concreta del suo lavoro, raggiungere. Si trova ad incastonare il suo pensiero in un luogo che non è affine, né tanto meno propedeutico, al luogo dell'opera che ipotizza: ma un altrove fisico, e prima ancora concettuale”²⁵¹.

In quest'ottica il disegno rappresenta sì il momento tra increato e creazione, tra esperienza mentale ed esperienza sensibile, ma nello stesso tempo afferma una sua autonomia disciplinare, come evidenza con forza Gualdoni: “Ecco, dunque, variamente avvertita la contraddizione, il punto limite che fa del disegno dello scultore non solo, com'è ormai accettato, una pratica autonoma e autofondata sul piano disciplinare, ma anche l'eco storicamente sedimentata della nozione antica del disegno, progetto e genetica prima dell'apparire della forma alla visione, nello spazio, in uno spazio, in quello spazio”²⁵².

Si ricorda che a questo specifico nodo teorico fu dedicato un'approfondita riflessione critica nel numero sei dei “quaderni” del 2005, dove furono analizzate alcuni casi, che fondamentalmente hanno avvalorato la tesi di Gualdoni.

Esemplificative in tal senso risultano le esperienze nell'ambito del disegno di Lucio Fontana e di Arnaldo Pomodoro. Infatti, se per Fontana il disegno rappresentò un mezzo per esprimere la propria creatività, autonomo rispetto alla pittura e alla scultura, come ha sottolineato Francesco Tedeschi: “Il disegno per Fontana può essere considerato come momento che interpreta in modo ravvicinato il ruolo del pensiero, del momento di elaborazione delle idee, più che delle forme. Esso quindi, non può essere distinto dall'opera ‘maggiore’, anche perché fa parte integrante, molto spesso, di realizzazioni che non hanno luogo sulla carta, ma attraverso altri materiali”²⁵³, per Pomodoro invece “la forbice di segno e scultura non si divarica mai: le due lame sono più marcatamente complementari nel primo

²⁵¹ F. Gualdoni, *Le pieghe nascoste delle idee. Lo scultore, il disegno*, in *Op. cit.*, Roma 1997, p. 126

²⁵² *Ibidem*

²⁵³ F. Tedeschi, *Un segno nello spazio. Sul disegno di Lucio Fontana*, in “quaderni di scultura contemporanea”, n. 6, Edizioni della Cometa, Roma 2005, p. 61

decennio, nei successivi, ferma restandone l'autonomia, si rispondono a volte fino alla specularità"²⁵⁴, ricorda Guido Giuffrè.

Ritornando all'analisi dei saggi contenuti nei primi tre numeri dei "quaderni" risulta evidente che la riflessione critica che sottende la struttura editoriale fu organizzata con l'intento di approfondire diversi momenti della storia della scultura italiana del Novecento, alternando a nomi altisonanti e di fama internazionale (come nel caso di Fontana, Melotti e Mattiacci) nomi meno noti e meno indagati nell'ambito degli studi (come nel caso di Ferrazzi e Tavernari), e di fornire nuovi e interessanti contributi critici.

Ma per quanto gli intenti della rivista fossero alti dal punto di vista scientifico essa non riuscì ad attrarre il "pubblico degli esegeti e degli storici" a cui fondamentalmente era rivolta, come rilevò D'Amico ad apertura del quinto numero del 2003, asserendo: "se non si fa qualcosa, la rivista rischia di morire così, quasi universalmente sconosciuta"²⁵⁵.

Quella dello studioso fu la cocente constatazione del mancato interesse per i "quaderni" da parte degli studiosi; constatazione che però non frenò gli entusiasmi del Comitato redazionale nel prosieguo dell'attività editoriale che da quell'anno poté contare sul supporto del Circolo della Scaletta di Matera, da tempo impegnato nella valorizzazione e promozione della scultura contemporanea.

Pertanto, nel tentativo di risollevarne le sorti in cui la rivista versava e nella speranza quindi di renderla maggiormente attrattiva nei confronti del pubblico, fu completamente reimpostata nella sua struttura editoriale. Infatti dal quinto numero in poi ogni singolo "quaderno" fu concepito per approfondire specifici momenti o argomenti relativi la produzione degli scultori contemporanei; dal settimo numero gli ambiti della ricerca si ampliarono fino a comprendere anche alcuni argomenti relativi la scultura internazionale e dall'ottavo numero in poi la rivista si occupò anche delle attività espositive del MUSMA di Matera²⁵⁶.

In questo nuovo assetto editoriale il numero cinque dei "quaderni" del 2003 fu dedicato all'analisi del variegato e complesso panorama della scultura italiana

²⁵⁴ G. Giuffrè, *Il gesto e il segno di Arnaldo Pomodoro*, in "quaderni di scultura contemporanea", n. 6, Edizioni della Cometa, Roma 2005, p. 139

²⁵⁵ F. D'Amico, *I "Quaderni di scultura contemporanea" e il Centro per la Scultura Contemporanea Torre Martiniana di Cagli*, in "quaderni di scultura contemporanea" n.1, Edizioni della Cometa, Roma 1997, p. 5

²⁵⁶ Per completezza di informazione si indica che gli scritti dedicati all'attività espositiva del MUSMA sono oggetto di un'attenta analisi critica nel primo paragrafo del terzo capitolo.

compresa tra la seconda metà degli Quaranta e gli inizi degli anni Sessanta, condotta attraverso un'analisi critica di alcune delle esperienze artistiche maturate “dopo il tanto spesso frainteso anatema martiniano della ‘scultura lingua morta’, una strada che infine li conducesse a quelle che Leoncillo chiamerà, di qui a poco, ‘cose meno naturali’ – una prudenza, una pensosa lentezza nell’acquisizione del nuovo linguaggio che rende di frequente problematici, ed in qualche caso affaticati, questi loro anni da dir di gestazione. Ma non per questo indegni di un nuovo interesse e più larga conoscenza”²⁵⁷.

I saggi redatti da Giuseppe Appella e da docenti e ricercatori delle Università italiane, tra cui Paola Ballese, Lara Conte, Stefania Zuliani, affrontano quelli che furono gli anni di un vivacissimo dibattito critico volto all’individuazione e alla definizione concettuale di nuovi linguaggi visivi. In quell’ambito la scultura fu oggetto di una profonda interrogazione dal punto di vista estetico-formale, col conseguente risultato di condurla a risultati spesso molto differenti fra loro sul piano, tecnico, linguistico e dei contenuti.

I diversi saggi evidenziano come per la scultura fosse oggetto di fermento creativo e di sperimentazione di nuove tecniche del fare plastico, un periodo, dunque, non di ‘crisi’, ritornando al “frainteso anatema martiniano”, ma piuttosto di rigoglioso rinnovamento.

I saggi furono, pertanto, strutturati con l’obiettivo precipuo di far emergere le poetiche sottese dei vari scultori presi in esame che rivelarono concezioni di fondo e modalità operative molto differenti tra loro.

Pericle Fazzini, ha evidenziato Stefania Zuliani²⁵⁸, rimase fedelmente ancorato allo statuto della scultura che proclama la sua legittimazione nella statuaria. La scultura quindi non doveva essere rinnovata nel suo statuto interno ma nelle sue forme estetiche, infatti, il figurativismo presente nelle opere del maestro tra gli anni Trenta e gli inizi degli anni Quaranta lasciò il passo a una rappresentazione di immagini dalle anatomie geometrizzanti ottenute attraverso una marcata sintesi delle masse fisiche come dimostrano *Uomo (Profeta)* e *Sibilla* del 1947, opere per le quali, evidenzia Zuliani: “Fazzini individuerà una nuova possibilità di

²⁵⁷ F. D’Amico, *Il sacrilegio della scultura: Bontempelli e questi “Quaderni”*, in “quaderni di scultura contemporanea”, n. 5, Edizioni della Cometa, Roma 2003, p. 5

²⁵⁸ S. Zuliani, *Pericle Fazzini: il fantasma della statua*, in “quaderni di scultura contemporanea”, n. 5, Edizioni della Cometa, Roma 2003, pp. 9-19

emancipare la propria scultura da ogni superficiale verismo per tentare la verità astratta della statua”²⁵⁹.

Per Nino Franchina, evidenzia Gianni Schiavon, invece, la scultura divenne un fertile campo di sperimentazioni sia linguistiche che tecniche. Negli anni Quaranta Franchina passa dalla figurazione alla rappresentazione di figure antropomorfe di brancusiana memoria per poi approdare verso la fine dello stesso decennio all’astrattismo. Da quel momento in poi la sua arte è caratterizzata da forme geometriche aerodinamiche che aggrediscono lo spazio, da strutture dai profili taglienti che celebrano il mito della civiltà moderna. Parallelo al processo di rinnovamento estetico della scultura, Franchina avviò anche un processo di rinnovamento delle tecniche passando, della fusione in bronzo, alla saldatura di lamiere metalliche verniciate con colori dagli effetti di levigatezza e lucentezza delle superfici. Edgardo Mannucci, ha evidenziato Mattia Patti²⁶⁰, abbandonato il figurativismo, verso la metà degli anni Quaranta, volse la sua attenzione verso una figurazione di stampo post-cubista per poi verso la fine dello stesso decennio approdare ad un astrattismo di stampo informale, sotto l’influenza di Alberto Burri. Le motivazioni di questo ulteriore passaggio linguistico lo appendiamo dalla parole dell’artista stesso: “Il mio scopo era allora quello diesprimere la presenza dell’energia, che è invisibile ma che tuttavia sentiamo. Quando noi oggi prendiamo un oggetto, sappiamo che lì dentro c’è un’energia; in esso c’è anche quindi lì immagine che noi diamo al movimento dell’energia”²⁶¹.

Risulta pertanto evidente dall’analisi finora condotta come il dibattito critico sulla scultura in Italia avviato nella seconda metà degli anni Quaranta fosse concentrato intorno alla volontà di rinnovamento della scultura dal punto di vista strettamente estetico-formale; un rinnovamento, come si evince dai saggi analizzati, che non mise però in discussione la natura fisico-strutturale della scultura stessa.

Per Franchina, Fazzini, Mannucci, ma anche per gli altri scultori oggetto dell’approfondita riflessione critica all’interno del numero cinque dei “quaderni”, di cui ricordiamo Franco Garelli²⁶², Lorenzo Guerrini²⁶³, Umberto Milani²⁶⁴,

²⁵⁹ *Ivi*, p. 11

²⁶⁰ M. Patti, *Edgardo Mannucci 1945-1952*, in “quaderni di scultura contemporanea”, n. 5, Edizioni della Cometa, Roma 2003, pp. 83-101

²⁶¹ *Ivi*, p. 93

²⁶² L. Conte, *La scultura in metallo di Franco Garelli 1950-1970*, in “quaderni di scultura contemporanea”, n. 5, Edizioni della Cometa, Roma 2003, pp. 47-63

Umberto Peschi²⁶⁵ e Amelio Roccamonte²⁶⁶, la scultura fu concepita nella tradizionale concezione di solido tridimensionale che andava però rinnovata nella sua estetica, nel suo linguaggio formale. Sarà solo grazie a Lucio Fontana che questa verrà completamente rinnovata, sia dal punto di vista estetico che strutturale, quando nel 1949 diede avvio alla realizzazione delle ben note sculture al neon.

Questo specifico momento della produzione plastica di Fontana purtroppo non è stato oggetto di lettura critica nei “quaderni”; una mancanza che di fatto depaupera la riflessione sul dibattito della scultura contemporanea in Italia verso la seconda metà degli anni Quaranta.

Tale analisi avrebbe, invece, condotto in maniera quasi ‘naturale’ il discorso verso i grandi cambiamenti che si manifestarono in scultura intorno alla metà degli anni Sessanta, periodo contraddistinto da empiriche teorie e sperimentali procedimenti del fare plastico.

In quegli anni la scultura attraversò il momento più radicale del suo percorso di rinnovamento, che la condusse alla negazione della sua intima essenza, estetica e strutturale, per spingersi verso nuovi territori della creatività artistica, come è stato del resto messo in evidenza nel progetto intitolato *Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni Sessanta*, che abbraccia gli ultimi numeri della rivista. Il progetto si concentrò su Torino e Roma, all’epoca i due centri più avanzati nell’ambito di ricerche sperimentali e innovative del fare artistico, con l’obiettivo di “dischiudere una visuale ampia e molteplici orientata, in cui si intrecciano metodologie e approcci nell’analisi della ‘nuova’ scultura della seconda metà degli anni Sessanta.

Come possiamo vedere, ricerche tese a decostruire il linguaggio per rifondare una nuova grammatica del fare scultura convivono con attitudini che sfuggono vincolanti determinazioni linguistiche. *Nuove modalità della scultura* per annunciare dunque quel *Nuovo alfabeto per corpo e materia* di cui parla Tommaso Trini. Un *nuovo alfabeto* che traghetta la scultura, in un campo

²⁶³ I. Amedei, *Lorenzo Guerrini: dal figurativo all’astratto*, in “quaderni di scultura contemporanea”, n. 5, Edizioni della Cometa, Roma 2003, pp. 65-81

²⁶⁴ G. Appella, *Scultura e fotografia: Umberto Milani*, in “quaderni di scultura contemporanea”, n. 5, Edizioni della Cometa, Roma 2003, pp. 103-113

²⁶⁵ P. Ballesi, *Umberto Peschi: il secondo dopoguerra*, in “quaderni di scultura contemporanea”, n. 5, Edizioni della Cometa, Roma 2003, pp. 115-149

²⁶⁶ P. Bonami, *Amelio Roccamonte 1946-1960*, in “quaderni di scultura contemporanea”, n. 5, Edizioni della Cometa, Roma 2003, pp. 151-170

allargato, definitivamente oltre l'oggetto, in un territorio d'incontro con il processo, l'azione, il teatro, portando peraltro alla luce una peculiare dimensione identitaria italiana"²⁶⁷, affermò Lara Conte²⁶⁸.

Furono, pertanto, ricostruiti i contesti artistici attraverso sia la rilettura degli scritti critici dell'epoca che dei nuovi contributi scientifici redatti per l'occasione. Furono inoltre condotte interviste a Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Gilberto Zorio, al fine di apprendere dalla diretta voce dei protagonisti, le particolarità dell'ambiente artistico torinese, in cui si formarono ed operarono, e soprattutto di conoscere i loro propositi e le modalità operative condotte.

Da questo intenso lavoro è emerso come la scultura non fosse più concepita come un solido tridimensionale di estetizzante ammirazione ma piuttosto come un procedimento in atto, lo svolgersi di processo, come affermano Anselmo: "Per superare la problematica dell'oggetto- statico, autonomo – ho messo in atto delle 'situazioni', che, appunto, non sono più 'rappresentazioni', bensì situazioni reali di energia"²⁶⁹; e Zorio: "l'opera non è conclusa ma continua a vivere da sola, mentre io mi pongo come spettatore sia delle sue creazioni che delle reazioni degli spettatori. È in questo senso che io intendo l'idea di processo che c'è nei miei lavori"²⁷⁰.

Si assistette in quel periodo ad un processo di "smaterializzazione" dell'oggetto plastico a favore di un'operatività indirizzata nell'azione, nel comportamento, nello svolgimento. In tale contesto ricordiamo l'intervento condotto dalla scultrice Paola Icaro ad Amalfi nel 1968, nell'ambito della rassegna *Arte povera più azioni povere*, volto nella ricostruzione di uno spigolo sbeccato di una casa, per affermazione della possibilità di entrare mentalmente in relazione con "il progetto stesso del palazzo quando le linee erano misure, proporzioni, idee"²⁷¹.

²⁶⁷ L. Conte, *Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni Sessanta*, parte II, in "quaderni della scultura contemporanea", n. 10, Edizioni della cometa, Roma 2011, p. 8

²⁶⁸ Il coordinamento del progetto scientifico fu affidato a Lara Conte che nel 2007 aveva discusso la tesi di dottorato sul tema in oggetto; Cfr., F. D'Amico, *Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni Sessanta e le mostre del Musma*, in "quaderni della scultura contemporanea", n. 9, Edizioni della cometa, Roma 2010, p. 5

²⁶⁹ M. Disch, *Conversazione con Giovanni Anselmo*, in "quaderni della scultura contemporanea", n. 9, Edizioni della cometa, Roma 2010, p. 12

²⁷⁰ *Gilberto Zorio*, in *Antologia*, in "quaderni della scultura contemporanea", n. 9, Edizioni della cometa, Roma 2010, p. 42

²⁷¹ L. Conte, *Percorsi nella geografia di Paola Icaro fra gli anni Sessanta e anni Settanta*, in "quaderni della scultura contemporanea", n. 10, Edizioni della cometa, Roma 2011, p. 45

Va rilevato, in conclusione, che il progetto coordinato da Lara Conte, oltre ad indagare le modalità del rinnovamento della scultura, si prefigurò anche una più attenta rilettura critica dell'arte della seconda metà degli anni Sessanta, condotta verso una "rapida storicizzazione in direzione poverista, compiuta dagli stessi attori di quella vicenda"²⁷² a cui far seguire un processo di "riscrittura di questo snodo cruciale della nostra vicenda artistica recente"²⁷³.

Le interviste furono pertanto condotte al fine di mettere in luce le motivazioni di fondo che li indussero ad unirsi al gruppo poverista, di cui Anselmo, ricorda: "ci voleva un titolo per la situazione che si andava delineando. L'arte povera per come ricordo è nata così. Ma la denominazione poteva benissimo essere diversa. I materiali utilizzati non erano necessariamente poveri"²⁷⁴; mentre Zorio afferma che: "rispetto all'etichetta di arte povera, posso dire che noi artisti ci siamo trovati per necessità. Ognuno di noi portava avanti un proprio discorso, aveva una propria identità, ma riunirsi è stato automatico. E anche quest'etichetta è stata un'esigenza. Con Celant c'era una frequentazione assidua. Non penso che questa definizione sia stata una strategia. Il fatto politico, invece, è stato accentuato troppo dalla critica"²⁷⁵.

²⁷² L. Conte, s. t., in "quaderni della scultura contemporanea", n. 10, Edizioni della cometa, Roma 2011, p. 8

²⁷³ *Ibidem*

²⁷⁴ M. Disch, *Op. cit.*, Roma 2010, p.10

²⁷⁵ L. Conte, *Conversazione con Gilberio Zorio*, in "quaderni della scultura contemporanea", n. 9, Edizioni della cometa, Roma 2010, p.30

2.4 Gli scritti critici degli artisti: l'esempio di Pietro Consagra

“Le motivazioni che hanno spinto alcuni scultori a scrivere sono svariate: momentanee inattività, l'esigenza a comunicare ad altri le proprie scoperte o il proprio pensiero, oppure una richiesta estrema di predisporre una guida didattica, come nel caso di Leonardo da Vinci; oppure un momento di incertezza e di ripensamento sulla propria professione come per Arturo Martini”²⁷⁶; risulta pertanto evidente che fin dal Rinascimento ci furono artisti che sentirono la necessità di fissare attraverso la parola scritta i risultati della propria ricerca artistica. Puntando l'attenzione sull'età contemporanea non vi è dubbio alcuno che il XX secolo fosse contraddistinto da una diffusa volontà di utilizzare la parola scritta per comunicare le proprie idee in campo artistico; parola che ritroviamo “sotto forma di manifesto, connaturato appunto alle avanguardie del Novecento, di trattato teorico o di riflessione personale, con più attenzione ad aspetti tecnici o a fattori ideologici, l'artista sente la necessità di aggiungere la parola alla specificità del linguaggio visivo”²⁷⁷. La scrittura in questo modo divenne mezzo sia per definire i propri intenti programmatici che un modo per indicare le modalità operative applicate. Oggi nell'ambito degli studi critici tali scritti rivestono un'importanza fondamentale perché permettono la conoscenza diretta del pensiero dell'artista, che viene riconnesso nel tessuto della sua produzione visiva al fine di una sempre più approfondita conoscenza del suo percorso estetico e professionale.

Fra i diversi scultori italiani del Novecento, autori di interessanti scritti critici, emblematica risulta la figura di Pietro Consagra²⁷⁸ che, oltre ad essere un artista celebrato nel mondo soprattutto per la sua scultura, fu autore di numerosi scritti incentrati sul significato e sul ruolo della sua arte. Una produzione letteraria che

²⁷⁶ P. Majerna, *La parola agli scultori*, in *Arte scultorea. La parola agli scultori*, Fabbrica dei Segni editore, Novate Milanese (MI) 2013, p. 9

²⁷⁷ G. M. Accame, *Quando l'artista scrive*, in *Parola d'artista. dall'esperienza uniconica: scritti di artisti italiani 1960-2006*, a cura di G. M. Accame e G. Vismara, Edizioni Charta, Milano 2007, p. 7

²⁷⁸ Consagra, nato a Mazara del Vallo il 4 ottobre del 1920 è scomparso a Milano il 6 luglio 2005

corre parallela all'attività artistica coprendo l'arco di tempo che parte dalla seconda metà degli anni Quaranta per giungere fino alla fine degli anni Ottanta.

Una produzione tanto vasta quanto varia nei contenuti e che schematicamente potremmo raggruppare sia in scritti teorici, che nascono dalla volontà di divulgare e di affermare le proprie idee nel campo della scultura, primariamente, ed anche in architettura - ulteriore campo di speculazione e di sperimentazione artistica - , sia in scritti critici scaturiti dalla riflessione sul proprio lavoro nel contesto artistico e culturale italiano della seconda metà del Novecento.

Fra gli scritti di Consagra distinguiamo le lettere, i proclami e gli interventi rilasciati a quotidiani e a riviste di settore, per la gran parte ripubblicati nel volume *Consagra che scrive, scritti teorici e polemici 1947/89* del 1989²⁷⁹, i libri, tra cui *La città frontale* del 1969²⁸⁰, *Welcome to Italy* del 1974²⁸¹, il racconto autobiografico *Vita mia* del 1980²⁸², *L'Italia non finita* del 1987²⁸³; la raccolta di poesie contenute nel testo intitolato *ci pensi amo* del 1985²⁸⁴.

Tali scritti si sono rivelati importanti fonti documentarie utili per la ricostruzione del suo percorso biografico e professionale, e per la definizione della sua poetica, come si evince dall'analisi dei saggi: *La scultura di Consagra* di Enrico Crispolti del 1958²⁸⁵, *Pietro Consagra* di Nello Ponente del 1960²⁸⁶, *Pietro Consagra: dagli esordi alla fine degli anni sessanta* di Anna Imponente del 1989²⁸⁷, *Consagra, una scelta frontale* di Giovanni Maria Accame del 1996²⁸⁸, *Pietro*

²⁷⁹ *Consagra che scrive, scritti teorici e polemici 1947/89*, a cura di, all'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano 1989

²⁸⁰ P. Consagra, *La città frontale*, De Donato editore, Bari 1969

²⁸¹ P. Consagra, *Welcome to Italy*, edizioni all'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano 1974

²⁸² P. Consagra, *Vita mia*, Feltrinelli Editore, Milano 1980

²⁸³ P. Consagra, *L'Italia non finita*, edizioni all'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano 1987

²⁸⁴ P. Consagra, *Ci pensi amo*, edizioni all'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano 1985

²⁸⁵ E. Crispolti, *La scultura di Consagra*, in "Notizie", Torino, gennaio 1958, in A. Imponente, *Antologia degli scritti su Pietro Consagra*, in *Pietro Consagra*, catalogo della mostra, a cura di A. Imponente e R. Sigilato, Roma, GNAM, 24 maggio - 1 ottobre 1989, pp. 164, 165

²⁸⁶ N. Ponente, *Pietro Consagra*, presentazione della mostra alla galerie de Franca, Parigi, giugno 1960, in *Ibidem*, pp. 166, 167

²⁸⁷ A. Imponente, *Pietro Consagra: dagli esordi alla fine degli anni sessanta*, in *Pietro Consagra*, catalogo della mostra, a cura di A. Imponente e R. Sigilato, Roma, GNAM, 24 maggio - 1 ottobre 1989, pp. 17-20

²⁸⁸ G. M. Accame, *Consagra, una scelta frontale*, in *Pietro Consagra. Scultura e architettura*, catalogo della mostra, a cura di G. M. Accame e G. Di Milia, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 26 marzo - 5 maggio 1996, pp. 47-61

Consagra di Giovanni Carandente del 2001²⁸⁹, *La scultura frontale di Consagra e l'incommensurabilità del disegno* di Manuela Kahn-Rossi del 2004²⁹⁰.

In questi saggi l'attenzione degli autori si focalizza sull'aspetto più importante del suo percorso professionale che riguarda il passaggio dalla rappresentazione figurativa a quella astratta, attuata in scultura in concomitanza alla pubblicazione del Manifesto del gruppo Forma 1, nel marzo del 1947; i cui membri - Accardi, Attardi, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo e Turcato -, si dichiararono *formalisti e marxisti*.

Un percorso linguistico che, nel 1952, lo portò alla realizzazione dei primi *Colloqui* definiti dallo stesso autore, anni dopo, *sculture frontali*: "La mia scultura è frontale perché nasce da considerazioni tecniche di semplificazione del punto di vista costruttivo e dei materiali, ma soprattutto perché nasce dal concetto di Spazio Differente. Differenziare lo spazio frontale da quello centrale è stato per me una presa di coscienza dei problemi sociali, un mio modo di dire che non credevo in niente. Gli elementi plastici ridotti al piano, a una semplice sovrapposizione di piani sono stati la conseguenza tecnica del mio rifiuto alla plastica modellata risolvendo con la minima spesa una scultura fatta di metallo leggero, strisce di legno o di ferro"²⁹¹.

Non volendo dilungarsi nel ripercorrere le varie fasi del percorso artistico di Consagra che sono già state oggetto di analisi critica nei saggi, *Pietro Consagra. Biografia cronologia* di Giuseppe Appella del 1989²⁹² e *Pietro Consagra* di Gabriella Di Milia del 2001²⁹³, si ritiene invece utile soffermarsi su due aspetti della biografia dell'artista che ad oggi non sono stati oggetto di una approfondita indagine critica. Aspetti che rivestono particolare significato nel percorso artistico di Consagra, riferibili al periodo di militanza nel P.C.I., tra il 1947 e il 1956,

²⁸⁹ G. Carandente, *Pietro Consagra*, in *Pietro Consagra. Opere 1947-2000*, catalogo della mostra, a cura di G. Carandente, Il Cairo, Palazzo delle Arti del Cairo, 15 marzo – 15 maggio 2001, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2001, pp. 9-22

²⁹⁰ M. Kahn-Rossi, *La scultura frontale di Consagra e l'incommensurabilità del disegno*, in *Consagra. Colloquio con la vita*, catalogo della mostra, a cura di M. Botta e M. Kahn-Rossi, Milano, Galleria Fonte d'Abisso, 21 ottobre – 18 dicembre 2004, Edizioni Galleria Fonte d'Abisso, Milano 2004, pp. 7-31

²⁹¹ C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato editore, Bari 1969. Da me è stata consultata la ristampa del testo curato da et al/edizioni, con la prefazione di L. Iamurri, Milano 2010, p. 76

²⁹² G. Appella, *Pietro Consagra. Biografia cronologia*, in *Pietro Consagra*, catalogo della mostra, a cura di A. Imponente e R. Sigilato, Roma, GNAM, 24 maggio – 1 ottobre 1989, pp. 188-217

²⁹³ G. Di Milia, *Pietro Consagra*, in *Pietro Consagra. Opere 1947-2000*, catalogo della mostra, a cura di G. Carandente, Il Cairo, Palazzo delle Arti del Cairo, 15 marzo – 15 maggio 2001, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2001, pp. 97-108

contraddistinto da accese divergenze ideologiche in campo artistico – “Io e Turcato eravamo considerati nel Partito una coppia di pecore nere”²⁹⁴ –, e dal suo interesse per l’architettura già a partire dagli anni Cinquanta.

Entrando nel vivo dell’analisi, Consagra ricorda nella sua autobiografia che giunse a Roma nell’agosto del 1944 e fra le molte difficoltà legate alle condizioni di vita nell’Italia del periodo post-bellico, si adoperò realizzando ritratti ai militari americani per mezzo dollaro di profilo e per un dollaro frontale. A Roma ricorda inoltre di aver conosciuto Renato Guttuso, che lo presentò a Palmiro Togliatti, aprendolo così alla frequentazione della Federazione del Partito Comunista Italiano²⁹⁵ di Roma, e lo inserì nell’ambiente artistico romano, presentandogli gli artisti Afro, Leoncillo, Mirko, Omiccioli e Turcato.

Guttuso inoltre gli fornì ospitalità, permettendogli di alloggiare in uno “stanzino” libero presso il suo studio in via Margutta 48. Lo studio del pittore si rivelò agli occhi di Consagra il luogo di incontro di diversi artisti provenienti da più parti d’Italia. Lì infatti verso la fine del ’46 giunsero da Milano Morlotti, Treccani e Birolli e poi da Venezia Vedova, Pizzinato, Santomaso e il critico Marchiori, per una riunione durante la quale furono discusse le istanze poetiche di quello che insieme definirono il Fronte Nuovo delle Arti. Fra gli artisti partecipanti alla riunione ci furono Guttuso, Franchina, Fazzini, Corpora, Turcato, Leoncillo, oltre a Consagra stesso, che non fu incluso nel raggruppamento artistico perché ritenuto troppo giovane.

Ma di lì a poco l’idillio con Guttuso si sarebbe irrimediabilmente incrinato: “Guttuso voleva rafforzare i suoi legami col Partito in quella linea e, nello stesso tempo, aspirava alla cultura di area picassiana che trasmetteva con inquietudine a noi giovani. Era al centro di una grande agitazione: da una parte attirato dalla politica e dalla voglia di essere il più fedele alla linea del Partito, e dall’altra dal richiamo che gli veniva dalla cultura europea. Una notte davanti a me, distrusse una tela che rappresentava dei contadini fucilati quasi grandi al vero. Stando dentro al ‘Fronte’ con artisti che più di lui erano alla ricerca di un’arte libera e meno dipendente da decisioni della direzione culturale, aumentava la sua voglia di non farsi sorpassare. Nessuno doveva essere più vicino al Partito di lui nei

²⁹⁴ P. Consagra, *Vita mia*, Feltrinelli Editore, Milano 1980, p. 68

²⁹⁵ Consagra ricorda di essersi iscritto presso la Federazione siciliana del Partito agli inizi del 1944.

contenuti e nessuno doveva, prima di lui, avanzare scelte formali. Nessuno avrebbe dovuto avere più credito di lui nel Partito e perciò aveva costruito un suo ventaglio di rapporti per diventare il pittore del Partito. Noi giovani ancora non ci rendevamo conto che si preparava una sistematica distruzione di ciò che fino a quel momento sembrava dovesse essere l'aria che avremmo respirato. Se non fossimo andati a Parigi alla fine del '46 non avremmo saputo come sfuggire al più presto a quella operazione"²⁹⁶.

Durante quel viaggio a Parigi, organizzato dalla Gioventù Comunista, a cavallo delle feste natalizie del 1946, Consagra annotò di esser partito in compagnia di Maugeri, di Turcato, di Attardi e di Sanfilippo, e di aver incontrato diversi artisti, fra cui: Brancusi, Pevsner, Arp, Laurens, Gonzales, Léger, Giacometti ed Adam, e proprio grazie a quest'ultimo ebbero la possibilità di visitare lo studio di Picasso. La visione delle opere di quei maestri si rivelò foriera di cambiamenti nella loro concezione artistica: "Tornammo a Roma gonfi di gioia. Eravamo la generazione aperta all'Europa. I problemi di Guttuso non erano più i nostri. A Parigi era tutto esaltante e sconvolgente. Ci aprivano le porte travolti dal nostro entusiasmo. Eravamo i giovani più interessanti del mondo"²⁹⁷.

Guttuso per primo subodorò l'eventualità di una svolta nell'arte di Consagra, che evidentemente avvertiva come una minaccia nella personale corsa all'affermazione della propria visione dell'arte presso la dirigenza del Partito, come è possibile dedurre dalle parole dello scultore: "Guttuso mi disse che era molto importante che dopo Parigi continuassi il mio lavoro di prima come aveva fatto lui dopo la sua visita alcuni mesi avanti nella capitale francese"²⁹⁸. Ma contrariamente a quanto gli era stato suggerito, Consagra abbandonò la figurazione per imboccare la strada dell'astrazione in scultura.

Egli, infatti, durante l'assenza di Guttuso da Roma per un breve soggiorno a Parigi, nel marzo del 1947, tenne una riunione nel suo studio a cui parteciparono Turcato, Attardi, Sanfilippo, Accardi, Guerrini, Dorazio e Perilli, per definire gli intenti programmatici del nascente gruppo denominato Forma 1.

In quell'occasione fu stilato il *Manifesto* nel quale gli artisti si dichiararono *formalisti e marxisti*, convinti che i due termini non fossero inconciliabili,

²⁹⁶ *Ivi*, pp. 48,49

²⁹⁷ *Ivi*, p. 50

²⁹⁸ *Ibidem*

sostenendo quindi un'arte astratta dai contenuti sociali e politici, contro un'arte dai medesimi contenuti ma figurativa. Il *Manifesto* del gruppo fu pubblicato sul primo e unico numero della rivista "Forma", stampata in quel mese grazie al contributo economico dei singoli componenti del gruppo.

La pubblicazione del *Manifesto* causò non solo la rottura definitiva dell'amicizia fra Consagra e Guttuso, il quale ben presto avrebbe manifestato la sua accanita opposizione verso le ricerche astratte dello scultore, ma generò una profonda avversione all'Astrattismo nei critici militanti nelle file del Partito, primo fra tutti, Antonello Trombadori, come ricordò lo stesso Consagra: "Trombadori si rivelò subito pericoloso come critico dell'Unità. Dopo averci irrisi per 'Forma 1' e insinuato che la nostra mostra d'arte astratta era stata fatta in una galleria sospetta, la galleria dell'Art Club diretta dal pittore polacco Jerema, che era stato soldato del generale Andersen, presentava un mese dopo la mostra di Cagli elogiandolo come maestro, non solo perché promotore di 'ricerche spaziali per una geometria non euclidea con delle premesse matematiche che fanno parte della cultura moderna...', ma anche come soldato liberatore dell'Europa nell'esercito americano. Chi voleva capire capiva. Sospettato Andersen, sospettato Jerema, sospettati noi"²⁹⁹.

Dopo il duro intervento di Togliatti sulle pagine di "Rinascita" nel 1948³⁰⁰, che liquidò definitivamente l'ipotesi del neocubismo come veicolo di un'arte moderna, e dopo che le linee di ricerca artistica all'interno del Partito furono indirizzate verso il Realismo, caratterizzato da una figurazione di stampo ottocentesco, gli attacchi contro l'arte astratta, divennero ancora più pressanti, e furono riportati finanche sulla stampa, nel tentativo addirittura di condizionare negativamente l'opinione pubblica. Infatti Consagra ricorda che: "Quando mi diedero uno spazio sul 'Calendario del Popolo' per un referendum sull'arte che doveva appunto condannare l'Astrattismo da parte dei lettori, accettavo che l'Astrattismo e il Realismo fossero le uniche proposte importanti dell'arte contemporanea. Accettavo come ipotesi il Realismo perché volevo che loro accettassero come ipotesi l'Astrattismo. Ma neanche per sogno. Il Partito ci

²⁹⁹ *Ivi*, p. 53

³⁰⁰ L'intervento di Togliatti fa riferimento alla *Prima mostra nazionale di arte contemporanea* che si tenne a Bologna presso la sede dell'Alleanza della Cultura, nell'ottobre e novembre del 1948, dove per l'occasione furono esposte opere del Fronte Nuovo delle Arti, ad eccezione delle sculture di Franchina, che egli definì coi termini di: *mostruose, scemenze e scarabocchi*.

sopportava e basta. Non potevano espellerci perché sarebbe stato scandaloso eccessivo e rivelatore. Socrate, Salinari, Alicata, Trombadori, De Grada, De Micheli: uno scempio di Partito”³⁰¹.

Fu dunque nel clima di manifesta ostilità da parte della critica verso l’Astrattismo che Consagra si sentì investito del ruolo di critico in difesa della propria arte e dell’Astrattismo in generale. I suoi primi scritti, ad eccezione del *Manifesto* del gruppo Forma 1, nacquero, difatti, con questi propositi, come dimostra del resto l’intervento intitolato *In difesa dell’Astrattismo*, pubblicato sul “Calendario del Popolo” nel settembre del 1952, in cui affermò: “I nostri critici neorealisti sbagliano formulando l’accusa contro l’arte astratta di essere legata al progresso tecnico della società borghese. (...) La nozione progressiva degli astrattisti è certo più complicata di quella dei neorealisti, ma escluderne le possibilità è un errore gravissimo per la cultura figurativa”³⁰².

I primi scritti di Consagra furono dunque veri e propri mezzi di diffusione delle idee dell’Astrattismo e di difesa dal pressante massacro attuato dalla critica militante. In quest’ottica va letto lo scritto *Necessità della scultura* pubblicato per conto delle edizioni Lentini di Roma nel 1952; uno scritto che a oggi è stato erroneamente recepito dalla critica come una sorta di riflessione teorica sullo stato della scultura da porre in relazione a quanto prima di lui aveva fatto Arturo Martini, nel noto scritto *Scultura lingua morta* del 1945, come si evince dalla riflessione condotta da Carandente³⁰³ e dalla Di Milia³⁰⁴.

³⁰¹ P. Consagra, *Vita mia*, Feltrinelli Editore, Milano 1980, p. 59

³⁰² P. Consagra, *In difesa dell’Astrattismo*, in “Calendario del Popolo”, Milano 1952, in *Consagra che scrive, scritti teorici e polemici 1947/89*, edizioni all’insegna del pesce d’oro di Vanni Scheiwiller, Milano 1989, p. 15

³⁰³ Carandente scrive: “Nel 1952, apparve a Roma *Necessità della scultura*, il testo critico che Consagra volle contrapporre allo scritto di Arturo Martini, *Scultura lingua morta*. Partendo dalla constatazione che molta scultura astratta derivi fondamentalmente da elementi della natura, da immagini cioè del mondo animale, vegetale o minerale. Consagra affermava che tale relazione non era che la ‘base di garanzia’ dell’opera, rimaneva di conseguenza nei termini della ‘dialettica della deformazione’ operata sia dal Cubismo sia dal Futurismo”; cfr., G. Carandente, *Pietro Consagra*, in *Pietro Consagra. Opere 1947-2000*, catalogo della mostra, a cura di G. Carandente, Il Cairo, Palazzo delle Arti del Cairo, 15 marzo – 15 maggio 2001, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2001, p. 15

³⁰⁴ Di Milia scrive: “Ha fede nella *Necessità della scultura*, questo è il titolo del suo opuscolo, apparso nel 1952, in cui si oppone al pessimismo che il vecchio Arturo Martini ha espresso nel testo *Scultura lingua morta* (1945). La consapevolezza che l’arte non ha più quel ruolo centrale riconosciuto dalla società nelle epoche passate diventa per Consagra un incentivo a riscattare la scultura da una situazione emblematica che ha perso senso”; cfr., G. Di Milia, *Pietro Consagra*, in *Pietro Consagra. Opere 1947-2000*, catalogo della mostra, a cura di G. Carandente, Il Cairo, Palazzo delle Arti del Cairo, 15 marzo – 15 maggio 2001, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2001, p. 9

Ma nel ripercorrere le parole di Consagra ci si rende subito conto che il riferimento a Martini si limita alla semplice citazione e che, nel complesso della sua riflessione sulla scultura, non assume nessuna particolare rilevanza³⁰⁵.

Il fulcro portante della riflessione critica espressa da Consagra in *Necessità della scultura* è rappresentato dalla volontà dell'autore di affermare che la scultura astratta sia l'unica soluzione visiva in grado di rappresentare la società moderna, l'unica in grado di essere portatrice di un messaggio, contrariamente quindi alla coeva scultura figurativa: “Finalmente: giù gambe, giù braccia, giù anche la testa che non sa più che faccia far fare. La scultura si riduce al sedere, ai seni, alla schiena, alla pancia. Ecco la scultura sensuale, chiusa in se stessa, al buio, che non sta né in cielo né in terra, distaccata dall'intelligenza dell'uomo, senza idee, senza pensiero”³⁰⁶. Di contro Consagra nel tracciare le peculiarità dell'arte di Boccioni, di Brancusi, di Gabo, di Pevsner, di Picasso e di Calder affermò che: “Merito di queste sculture è una rinnovata coscienza plastica verso un'arte non intimista, ma socialmente funzionante; e merito di questi artisti è di avere portato sempre alta la loro fiducia nell'arte, la loro lotta per l'intelligenza, l'ottimismo per la costruzione di un mondo migliore e di aver sostenuto la necessità della scultura nel nostro pensiero e nella nostra cultura”³⁰⁷.

Risulta pertanto evidente che la citazione agli scultori suddetti fu per Consagra strumentale per indicare le linee di continuità che univano l'avanguardia storica con le ricerche astratte più recenti; e che in un qualche modo, per una sorta di processo osmotico, l'esaltazione del valore di quelle sculture doveva implicitamente indurre all'esaltazione del valore delle sculture astratte prodotte in quel periodo.

Ma per quanto Consagra si prodigasse nella difesa dell'Astrattismo, i suoi rimasero tentativi vani. Infatti Corrado Maltese in un articolo intitolato *Necessità della scultura* pubblicato su “L'Unità” nel 1952 stroncò il suo scritto, affermando che: “Si torna dunque a quanto dicemmo altre volte: la tendenza astrattista oggi

³⁰⁵ Consagra scrive: “La *necessità della scultura* nel nostro pensiero e nella nostra cultura è legata all'origine e alla natura stessa dell'uomo, tanto che noi sappiamo immaginarci un mondo senza scultura: e se ponderato va l'entusiasmo di Boccioni nel suo manifesto del 1912, i dubbi di Martini sulla sorte della scultura, nel suo libro *Scultura lingua morta* del 1945, sono il risultato della delusione sulla *civiltà fascista* che era crollata nella vergogna e nello squallore”; cfr., P. Consagra, *Necessità della scultura*, edizioni Lentini, Roma 1952, in *Consagra che scrive, scritti teorici e polemici 1947/89*, edizioni all'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano 1989, p. 19

³⁰⁶ *Ivi*, p. 21

³⁰⁷ *Ivi*, p. 20

non può che condurre diritto all'arbitrio soggettivo oppure, tutt'al più, a un più o meno buono artigianato di decorazione"³⁰⁸.

Bisogna rilevare inoltre che Consagra in quegli anni non soltanto subì dei duri attacchi da parte della critica per i suoi lavori ma iniziò ad essere anche osteggiato nel suo ruolo di critico: "Una volta nel '53 volevo pubblicare un articolo sul 'Contemporaneo' dopo che ero stato attaccato da Paolo Ricci nella recensione del mio libretto *Necessità della scultura*, dove consideravo Mondrian artista importante per la modernità. Volevo scrivere: «Non capisco perché se difendo Mondrian difendo il mondo borghese mentre se Guttuso difende De Chirico non difende il mondo borghese». Per farmi togliere la frase vennero a casa mia, una sera che mia moglie era a letto in crisi di gravidanza, Guttuso con Mimise e Trombadori. Fu tolta la frase, aggiustate altre parti ma l'articolo non lo pubblicarono lo stesso"³⁰⁹; parole che manifestano inoltre tutta l'amarrezza di chi è consapevole di essere soggiogato da un 'sistema' prevaricatore ed accentratore.

Ripercorrendo la letteratura critica di Consagra di quel periodo ci si rende conto che furono pochissimi gli interventi che lodarono il suo lavoro, tra cui ricordiamo la recensione di Prampolini sul "Bollettino dell'Art Club" del dicembre 1947/gennaio 1948³¹⁰, l'articolo di Marchiori su "Il Mattino del Popolo" del 1948³¹¹, la presentazione di Matta alla mostra presso la galleria il Naviglio di Milano del 1953³¹² e l'intervento di Argan sulla rivista "Quadrum" del 1956³¹³, a fronte invece dei pesanti attacchi alla sua arte da parte della critica militante che incisero negativamente sulla credibilità del suo lavoro; giudizi che condizionarono negativamente il mercato dell'arte che manifestò disinteresse verso le sue opere. Consagra, infatti, più volte nella sua autobiografia, indicò le difficoltà economiche a cui fu sottoposto: "Eravamo accusati di opportunismo: «per due lire avrebbero venduto la madre», diceva di noi Guttuso mentre flirtava con i 'salotti' di Roma

³⁰⁸ C. Maltese, *Necessità della scultura*, in "L'Unità", 26 marzo 1952, in A. Imponente, *Antologia degli scritti su Pietro Consagra*, in *Pietro Consagra*, catalogo della mostra, a cura di A. Imponente e R. Sigilato, Roma, GNAM, 24 maggio – 1 ottobre 1989, p. 161

³⁰⁹ P. Consagra, *Vita mia*, Feltrinelli Editore, Milano 1980, pp. 59, 60

³¹⁰ E. Prampolini, "Bollettino dell'Art Club" dicembre 1947/gennaio 1948, in A. Imponente, *Antologia degli scritti su Pietro Consagra*, in *Pietro Consagra*, catalogo della mostra, a cura di A. Imponente e R. Sigilato, Roma, GNAM, 24 maggio – 1 ottobre 1989, p. 159

³¹¹ G. Marchiori, *Pietro Consagra, scultore di profili*, in "Il Mattino del Popolo", Venezia, 3 luglio 1948, in *Ibidem*, pp. 159, 160

³¹² S. Matta, *Pietro Consagra*, presentazione in catalogo, Milano, galleria del Naviglio, 21-27 marzo 1953, in *Ibidem*, p. 161

³¹³ G. C. Argan, *Sculture di Consagra*, in "Quadrum", n. 2, Bruxelles, novembre 1956, in *Ibidem*, pp. 162, 163

insieme ad Alicata, Trombadori, Salinari, facendo *lavoro di Partito*. Noi dovevamo dipingere muri nelle trattorie per mangiare tranquilli quindici giorni di seguito. Io preferivo farmi dare soldi dalle donne e Turcato stava a studio mezza giornata per fare un quadro e mezza giornata stava in giro per venderlo a poche lire”³¹⁴.

Risulta evidente da questa ricostruzione critica che quelli per Consagra furono anni difficili dal punto di vista professionale ed economico; anni passati alla ricerca continua di un riconoscimento per meriti artistici che, all’interno del Partito, non giunse mai.

In risposta alle continue vessazioni subite per circa un decennio Consagra, in occasione del VIII Congresso del Partito Comunista che si tenne a Roma dall’8 al 14 dicembre del 1956, organizzato nel clima rovente generato dalle denunce di Krusciov sui crimini di Stalin e della recente occupazione dell’Ungheria da parte delle truppe sovietiche, intervenne con un duro attacco: “Nel campo della cultura, in questi dieci anni passati, il nostro partito ha dovuto sopportare il peso di due nemici superflui. Due nemici inventati dalla paura, dalla impreparazione e dalla mentalità settaria dei sergenti del Realismo. Questi sergenti di ferro fecero del partito comunista la roccaforte per sparare cannonate contro chi si affacciava dalla trincea per fare la minima proposta che non era di resa incondizionata. Per quei sergenti tutti erano nemici del Realismo tranne quelli che lucidavano il cannone. I due nemici inventati furono: 1) l’arte moderna dall’Impressionismo fino all’Astrattismo; 2) l’architettura moderna.”³¹⁵; e concluse: “Il PCI deve riuscire a dare delle garanzie alla cultura italiana nel senso di favorire indiscriminatamente tutte quelle istanze estetiche e culturali che si propongono la ricerca espressiva della società contemporanea”³¹⁶.

Quella stessa sera lo scultore a piazza del Popolo fu raggiunto da Trombadori che “con la bava alla bocca” gli chiese chi fossero i due sergenti del Realismo. Consagra gli rispose: “Tu”; e lui aggiunse “Guttuso”³¹⁷.

La ricostruzione delle vicende critiche, che hanno accompagnato gli sviluppi professionali di Consagra negli anni che vanno dal 1947 al 1956, mi ha permesso inoltre di evidenziare un ulteriore aspetto legato alle sue ricerche artistiche, che è

³¹⁴ P. Consagra, *Vita mia*, Feltrinelli Editore, Milano 1980, p. 62

³¹⁵ *Ivi*, p. 80

³¹⁶ *Ivi*, p. 82

³¹⁷ *Ibidem*

stato del tutto trascurato nell'ambito degli studi critici a lui dedicati. Mi riferisco nello specifico all'interesse di Consagra per l'architettura che manifestò già nei suoi primi scritti del 1952, come si evince sia *In difesa dell'Astrattismo*, dove fa un breve ma significativo riferimento: "Noi dobbiamo chiarire, insistendo, per esempio che l'architettura moderna, razionale, organica ecc., è un'architettura progressiva, sociale «umana». (...) Se è vero che l'architettura moderna, organica, razionale, ecc...se il progresso tecnico del nostro paese, non debbano essere sostenuti, guidati da noi"³¹⁸; che in *Necessità della scultura* dove manifesta in maniera esplicita i suoi intendimenti: "La possibilità di collaborare con l'architettura moderna è un'altra ragione per l'arte astratta. Intanto il concetto generale della casa-macchina-per-abitare è già scontato e gli architetti incominciano a muoversi verso un'architettura più umanizzata e decorata o almeno svincolata dal cubo e dalla parete bianca per cui sarà necessaria una coscienza plastica dove lo scultore porterà il suo contributo. D'altra parte solo questa architettura potrà avere fortuna nell'avvenire ed è errato pensare che gli uomini «semplici» o «colti» preferiranno un'architettura coi timpani e le trabeazioni, o con la ringhiosa testa del leone o la smorfia del sileno alla chiave dell'arco. Il problema dell'arte è molto legato all'architettura e gli artisti sentono il peso della responsabilità di rispondere positivamente con la loro opera per un'estetica che abbia per oggetto lo sviluppo dell'uomo nuovo"³¹⁹.

In un suo intervento successivo risulta piuttosto evidente come per Consagra l'architettura fosse una questione da affrontare oltre che sul piano funzionale anche su quello propriamente estetico; di un'estetica intesa non tanto come ricerca di bellezza fine a stessa quanto condizione necessaria per delle ottimali condizioni di vita quotidiana. Per Consagra quindi l'architettura rivestiva un ruolo sociale atto al miglioramento delle condizioni di vita e non al suo abbruttimento.

Tali propositi sono ben espressi nello scritto intitolato *Uno scultore giudica l'architettura* del 1956, in cui dichiarò: "Le nostre case nuove, mentre all'esterno svolazzano, di dentro sono quasi ferme da più di venti anni. Gli spazi interni sono squallidi, gli infissi inadeguati. Gli armadi a muro non sono presi sul serio, la cucina sembra un'intrusa, le correnti d'aria e i rumori dei vicini sono considerati

³¹⁸ P. Consagra, *In difesa dell'Astrattismo*, in "Calendario del Popolo", Milano 1952, in *Consagra che scrive, scritti teorici e polemici 1947/89*, edizioni all'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano 1989, pp. 15,16

³¹⁹ P. Consagra, *Necessità della scultura*, Roma 1952, in *Ibidem*, p. 22

come un male inevitabile, l'arredamento una noia evitabile, e così via. La trascuratezza nell'adeguare gli elementi tecnici allo sviluppo delle esigenze umane porta al manierismo e alla stanchezza. Nella massa degli architetti c'è poi una certa allegria: alcuni sembrano dei folletti che giocano fra balconcini, pensiline, finestroni e colorini; quando disegnano hanno la manina svelta svelta che scorre sui fogli di carta a raggiungere l'effetto. Bisogna dire che alcuni nuovi quartieri di Roma sono meno tetri proprio in virtù di questo spirito folletto che certe volte ti procura persino la sensazione di trovarti ad Amalfi, una Amalfi mostruosa”³²⁰.

È impossibile risalire ai quartieri di Roma a cui Consagra si riferisce in quanto lo scritto non fornisce ulteriori elementi, ma non sarebbe del tutto improbabile l'ipotesi che egli intendesse una certa edilizia popolare costruita nel periodo post-bellico, tipica di molti quartieri di molte città italiane; ipotesi suffragata dal fatto che proprio in quegli anni sia l'Istituto Autonomo Case Popolari che l'INA-Casa furono impegnate in un grosso lavoro di costruzione di edifici a vocazione residenziale.

Ricordiamo inoltre che con due Decreti ministeriali esattamente quello del 1948 per l'Istituto Autonomo Case Popolari e quello del 1949 per l'INA-Casa, lo Stato autorizzò gli inizi dei lavori per la realizzazione delle case popolari. In quest'ottica comprendiamo il disappunto di Consagra nei riguardi del Partito di non aver favorito un libero dibattito sull'architettura moderna che avrebbe in qualche modo fronteggiato lo scempio architettonico autorizzato dallo Stato, come si può dedurre dalle parole espresse durante il suo intervento all'VIII Congresso del 1956: “Il P.C.I. nel campo delle arti e dell'architettura poteva essere la lizza del costume sociale e del gusto moderno poiché tutta la simpatia dei lavoratori in questo campo della cultura era rivolta da sempre e solamente al Partito Comunista”³²¹.

Risulta pertanto evidente, alla luce di questa ricostruzione critica, che Consagra maturò proprio negli anni Cinquanta quelle istanze di un'architettura che rispondesse ai valori di funzionalità e di esteticità ai fini di un miglioramento delle

³²⁰ P. Consagra, *Uno scultore giudica l'architettura*, in “L'Architettura”, Roma, maggio 1956, in *Ibidem*, pp. 33,34

³²¹ P. Consagra, *Obiettivi veri e falsi nella lotta culturale. intervento al Congresso del P.C.I. del 1956*, in “L'Unità”, Roma, 1° settembre 1956, in *Ibidem*, p. 36

condizioni sociali dell'uomo moderno; istanze che ritroveremo pienamente espresse nel libro *La città frontale* del 1969.

Va rilevato che Consagra, in *La città frontale*, poté giungere all'elaborazione del suo articolatissimo progetto urbanistico solamente attraverso una profonda riflessione condotta proprio sulla scultura, come egli stesso affermò: "La scultura non figurativa, la scultura astratta, ha messo in evidenza i problemi che possono essere oggi generalizzati come linguaggio espressivo della tridimensionalità, del volume, dello spazio come operazione plastica e come termine ideologico di ubicazione, di frontalità, anche per l'Architettura e l'Urbanistica"³²². Quindi nel cruciale passaggio da una concezione microscopica rappresentata dalla scultura a quella macroscopica rappresentata dall'architettura, Consagra sentì fortemente l'esigenza di definire teoricamente il proprio percorso nell'ambito della produzione plastica: "La mia scultura è nata dalla determinazione di togliere l'oggetto dal centro ideale. Non mi sentivo di lasciarla caricare dei significati che l'operazione gli acquisiva; non mi sentivo di addossarmi una responsabilità per ideologie che non mi appartenevano. Volevo incominciare con una dimensione pertinente al mio rapporto con il mondo, una vita con una giustizia orizzontale, senza piedistalli, senza fruitori attorno al totem. Ciò valeva al desiderio di partecipare a denudare l'uomo che si veste da totem ancora oggi. La scultura frontale si è rilevata l'unica menzione pertinente. La frontalità, nella coscienza dell'ubicazione dell'oggetto, nella sua profilatura e nelle sue categorie formali di appartenenza ad un mondo, già nei temi di *Colloqui*, *Trasparenze*, *Spessori*, contiene inserita la Città come argomento delle emozioni umane. Ora che mi sento portato a considerare la Città come tema plastico mi sembrava di trovarmi ad un appuntamento senza che potessi prima rendermene conto"³²³. Da queste parole non soltanto si evince il concetto di frontalità, per la prima volta espresso dall'artista per indicare la corretta modalità di fruizione delle sue opere, ma anche quello spirito di libertà di ricerca e di espressione artistica che contraddistinsero il suo percorso professionale, scevro da un qualsivoglia condizionamento esterno. Per Consagra quindi l'architettura doveva rispecchiare le caratteristiche formali della sua scultura, e per questo ipotizzò che: "l'edificio è una bidimensionalità a spessore, la struttura esterna si può trasmettere in modo chiaro da una parte

³²² P. Consagra, *La città frontale*, De Donato editore, Bari 1969, p. 53

³²³ *Ivi*, p. 10

all'altra, passando dall'interno come una proiezione, creando così due elementi esterni corrispondenti. L'Edificio Frontale è un'opera unitaria perché si definisce in una plastica trasparente"³²⁴. Ma gli intenti di Consagra non furono mossi unicamente da scopi estetici, dettati dalla volontà di fondare una città caratterizzata da strutture abitative dalle nuove forme, ma furono mossi anche da motivazioni più spiccatamente sociali. Egli infatti sostenne che solamente attraverso una nuova concezione urbanistica della città, fondata su un equilibrato rapporto fra architettura e ambiente, l'uomo moderno avrebbe trovato le proprie condizioni ottimali di vita. Su queste istanze Consagra incentrò la sua riflessione teorica volta nell'ipotesi utopica di colmare il divario fra 'arte e vita'; ipotesi che trovava i suoi precedenti nelle teorie avanguardiste del Futurismo, del Neoplasticismo e del Costruttivismo.

Egli costruì la sua riflessione partendo dall'analisi delle strutture urbanistiche di alcune metropoli americane che a suo avviso non assicuravano tali condizioni di vita, attribuendo la causa agli architetti, a suo avviso, facilmente condizionabili nelle scelte progettuali da fattori esterni, indicati nel *Potere*: "Per l'Architetto non ha senso la rinuncia, non ha senso la crisi. Quanto più si inserisce nel Potere tanto più si sentirà riuscito e utile. Il Potere non può disgustarlo"³²⁵. Per Consagra quindi la città doveva essere progettata da un'artista che per sua natura è libero da ogni condizionamento esterno, in quanto solamente "l'artista sfugge al Potere"³²⁶. Risulta interessante rilevare che in concomitanza della pubblicazione del libro fu organizzata una mostra intitolata *Consagra. Città frontale*, presso la galleria dell'Ariete di Milano, dove per l'occasione furono esposte una serie di opere che rappresentavano modelli in scala ridotta di architetture frontali³²⁷. Inoltre, in qualche modo, le sue teorie urbanistiche suscitarono l'interesse del sindaco di Gibellina, Ludovico Corrao che nel 1970 lo contattò per conoscerlo e per coinvolgerlo in un piano architettonico per la città nuova, dopo che l'antico centro abitativo fu distrutto dal terribile terremoto del 1968. Consagra ricorda che per quell'occasione avrebbe presentato alcuni dei suoi modelli architettonici: "Nelle baracche avrei esposto, per sovraccarico al contrasto, le sculture in acciaio

³²⁴ *Ivi*, p. 75

³²⁵ *Ivi*, p. 30

³²⁶ *Ivi*, p. 22

³²⁷ I modelli architettonici furono concepiti nel 1968 ma furono esposti per la prima volta solo l'anno seguente in occasione della mostra milanese.

inossidabile della mia «Città Frontale»³²⁸. L'incontro gli si rivelò particolarmente fruttuoso in quanto furono approvati diversi suoi progetti che prevedevano la realizzazione di due interventi plastici e di due strutture architettoniche, di cui per chiarezza indichiamo che i due interventi plastici riguardano: *Riferimento all'irripetibile*³²⁹ (1977) e *Stella di Belice* (1982); mentre i due interventi architettonici riguardano la realizzazione di *Meeting* (1983) e il Teatro, sono ancora in fase di costruzione.

³²⁸ P. Consagra, *La stella di Gibellina*, in "I siciliani", Catania, aprile 1986, in *Consagra che scrive, scritti teorici e polemici 1947/89*, edizioni all'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano 1989, p. 180

³²⁹ Si tratta del cancello a doppia anta per il cimitero cittadino

Capitolo 3

Gli spazi della scultura in Italia: musei, giardini, parchi

3.1 La situazione a Matera: le mostre dei Sassi come ipotesi di recupero urbano e la nascita del MUSMA

La città di Matera³³⁰ ha origini lontanissime che risalgono al Paleolitico inferiore, ovvero all'epoca in cui l'uomo trovava rifugio nelle grotte al riparo da animali feroci e da intemperie, ma la storia dei Sassi affonda le proprie radici storiche nel periodo Alto medioevale.

L'antico borgo dei Sassi si presenta oggi come un complesso sistema di insiemi architettonici inseriti in un intricato sistema urbanistico, sviluppatosi per una sorta di partenogenesi naturale in stretto legame con il territorio che li comprende. La vita all'interno dei Sassi infatti era legata ad un delicato sistema di equilibri, dettato proprio dal rapporto tra la città e l'ambiente circostante, ma già a partire dai primi decenni del Novecento questo equilibrio si spezzò a causa dell'alta densità demografica, ed alla scarsità di strutture abitative. Vivere nei Sassi raggiunse pertanto livelli elevatissimi di difficoltà e di degrado umano, interi gruppi familiari furono costretti a coabitare ammassati in spazi angusti e malsani, alcune chiese rupestri furono trasformate in case per sopperire alla mancanza di abitazioni e i più poveri furono costretti a far alloggiare i propri familiari in grotte-stalla insieme al proprio bestiame. Carlo Levi, in *Cristo si è fermato ad Eboli*, descrisse quei luoghi come i gironi di un inferno dantesco³³¹.

Nel luglio del 1950, Alcide De Gasperi, capo del Governo, si recò a Matera per verificare personalmente quali fossero le condizioni di vita all'interno di quei luoghi; per l'occasione visitò alcune abitazioni e alcune grotte abitate, constatando

³³⁰ Il nome della città sembra derivare dalla parola latina "mater", ovvero madre dal grembo cavo e fecondo, che riporta al legame ancestrale con la terra, ma anche da mata o meta, ovvero roccia, cumulo di Sassi

³³¹ Il romanzo autobiografico di Carlo Levi fu scritto tra dicembre del 1943 e luglio del 1944 a Firenze e fu pubblicato nel 1945, per conto della casa editrice Einaudi.

le condizioni disumane a cui erano sottoposte le popolazioni locali. Al suo rientro a Roma, con l'obiettivo di porre rimedio a quanto osservato nei Sassi, nominò una commissione presieduta dall'onorevole Emilio Colombo, per lo studio di un disegno di legge finalizzato al risanamento dell'antico centro abitato. Ai primi di aprile del 1951, Colombo consegnò a De Gasperi la proposta di legge frutto dei lavori del comitato interministeriale da lui stesso presieduto. La redazione de "La Gazzetta del Mezzogiorno", riportò l'avvenimento sulla prima pagina dell'edizione del 9 aprile 1951, con il titolo: "I Sassi di Matera scompariranno - De Gasperi cancella una vergogna nazionale. Grazie Presidente" e con lo stesso tono la notizia fu riportata su tutta la stampa nazionale³³².

Il 17 maggio del 1952 il Governo promulgò la "Legge speciale per il risanamento dei Sassi" (L. 619/52), approvata all'unanimità, che venne subito tradotta in un piano di trasferimento della popolazione dei Sassi in nuovi alloggi appositamente costruiti.

Pertanto, fu prevista la costruzione di sette borghi e di due rioni per trasferirvi i contadini e gli artigiani residenti in 2.472 grotte e case dichiarate inabitabili per le condizioni igienico sanitarie in cui questi vivevano ammassati e fu stabilito il riattamento di 859 case dei Sassi in parte abitabili, con una spesa complessiva di quattro miliardi di lire, più un miliardo da destinare a opere generali e a servizi civili³³³.

I Sassi, a cominciare dalle zone più malsane, furono progressivamente sgomberati e vennero contestualmente realizzati i nuovi borghi in zone periferiche rispetto al centro cittadino. I due nuovi rioni furono costruiti ai margini della città risalente all'età moderna, secondo uno specifico ed organico piano regolatore redatto dall'architetto Luigi Piccinato.

I sette borghi sono quelli di Agna, La Martella, Lanera, Piccianello, Platani, Venusio e Villalongo, mentre i due rioni sono quelli di Serra Venerdi e di Spine Bianche, dove furono accolti ad ondate successive gli abitanti provenienti dal Sasso Cavernoso e dal Sasso Barisano che, in cambio della nuova casa (per la quale pagarono un irrisorio canone d'affitto), vennero espropriati della vecchia,

³³²Sull'argomento si veda: http://www.old.consiglio.basilicata.it/pubblicazioni/sassi/Valente_06.pdf

³³³ I fondi stanziati non furono sufficienti a completare il programma di risanamento. La necessità di un nuovo finanziamento fu soddisfatta con la legge n. 299 del 21 marzo 1958

che da quel momento divenne di proprietà demaniale. Secondo il progetto approvato, la sistemazione delle famiglie contadine nei vari borghi, sarebbe avvenuta favorendo la loro vicinanza ai terreni di cui erano già proprietarie o conduttrici, e sarebbero stati, altresì, dimensionati anche per ospitare eventuali famiglie non provenienti dai Sassi.

Ma per quanto confortevoli, le nuove aree urbane avrebbero inevitabilmente generato quello scollamento tra la parte “nuova” della città e il centro antico, che per le famiglie avrebbe significato una definitiva interruzione di ogni relazione con il passato e di ogni possibile ipotesi di continuità con le proprie antiche radici culturali.

Il 17 maggio 1953, ad un anno di distanza dalla promulgazione della legge, De Gasperi in persona presiedette la cerimonia di consegna delle prime case del borgo rurale La Martella alle prime cinquanta famiglie e contestualmente pose la prima pietra per la realizzazione del borgo Venusio. Solamente nel 1965 furono realizzati i sette borghi e i due rioni previsti dalla legge, in cui andarono a vivere i circa 30.000 abitanti provenienti dai Sassi.

Nella seconda metà degli anni Sessanta, i Sassi oramai disabitati mostravano già i primi segni di degrado per effetto dello stato di abbandono in cui versavano. Gli ingressi alle abitazioni e di ogni altro eventuale rifugio, furono bloccati o murati per evitare sia che la gente li potesse occupare abusivamente sia che i nostalgici potessero tornarci a vivervi. Le cisterne, che un tempo servivano per raccogliere l'acqua piovana, ritenute ricettacoli di epidemie infettive furono pertanto riempite di detriti e l'acqua venne convogliata in reti fognarie e idriche realizzate dopo lo sfollamento. Compiuto lo sgombero totale delle abitazioni dei Sassi, incombeva però su di loro ancora il pericolo dell'abbattimento, ma fortunatamente agli inizi degli anni Settanta l'idea della cancellazione fisica dei Sassi andò progressivamente scemando, grazie ad un clima culturale più sensibile alle tematiche della salvaguardia dei centri storici.

Infatti, nel 1971 fu promulgata la Legge 1043/71 in cui i Sassi venivano dichiarati “bene culturale”, esprimendone così il valore del luogo che per le condizioni delicate e precarie in cui versavano, se chiedevano interventi di recupero³³⁴. Si

³³⁴ <http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1971-11-29;1043>

passò quindi da un'emergenza sanitaria e sociale, alla risoluzione di un problema di ordine culturale ed ambientale.

Nel giugno del 1971, l'Amministrazione comunale di Tricarico, in provincia di Matera, diede l'incarico allo studio urbanistico "Polis" di Venezia (diventato successivamente "Il Politecnico"), coordinato dal sociologo del territorio Aldo Musacchio, e composto da Ferruccio Orioli e da Raffaele Panella, di condurre un'indagine socio-economica sulla realtà materana e di indicare le linee guida per un nuovo disegno urbanistico della città. L'incarico si concluse nel 1972 con la realizzazione del "Rapporto su Matera", frutto di numerosi e diversi contributi interdisciplinari, che conteneva un'attenta e rigorosa analisi economica ed urbanistica della città, riferita agli inizi degli anni Settanta³³⁵.

L'intento dello studio, compiuto sotto il coordinamento di Musacchio, consisteva nel riuscire a coniugare al meglio l'aspetto urbanistico e quello economico della città, al fine di giungere ad un disegno globale, utile ed efficiente. Concettualmente, il rapporto partiva dal presupposto che i Sassi fossero un bene economico e che per questo fosse necessario provvedere alla loro tutela, attraverso un lungo lavoro che avrebbe condotto al consolidamento delle strutture e al restauro conservativo. Attraverso questa prospettiva di intervento mirato, il Comune di Tricarico si sarebbe dovuto organizzare nel dirigere una politica di sviluppo economico che avrebbe riconferito ai Sassi un ruolo funzionale. Tra il 1974 ed il 1977 fu bandito un concorso internazionale con l'obiettivo di aprire un dialogo tra diverse imprese interessate a voler investire capitali nel recupero dell'antico borgo dei Sassi e dell'altopiano della Murgia. Nel bando fu chiaramente indicato che: "È oggetto del concorso la redazione di un progetto concernente la sistemazione, la utilizzazione ed il restauro urbanistico ambientale dei rioni Sassi di Matera e del prospiciente altopiano murgico, quale zone di interesse storico, archeologico, artistico, paesistico ed etnografico"³³⁶. L'emanazione del bando concorsuale fu il chiaro segnale della svolta che avrebbe condotto la parte antica della città verso il suo recupero conservativo e verso un riuso funzionale, riscattandola così dall'onta del degrado e della miseria.

I progetti inviati in occasione del concorso, trovarono però risposte lontane rispetto a quelle che erano le attese previste; pertanto non fu dichiarato nessun

³³⁵ <http://www.centrodocumentazioneescotellaro.org/fondi3.asp>

³³⁶ <http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1971-11-29;1043>

vincitore e non fu affidato nessun incarico per la progettazione dei piani di recupero, rimettendo così nelle mani dell'Amministrazione comunale la risoluzione del problema dei Sassi. Il Comune a quel punto avviò dei tavoli di discussione con i giovani architetti locali con l'intento di dare inizio alla risoluzione del gravoso compito.

Fu proprio quel momento di passaggio, contraddistinto dal fallimento degli obiettivi del bando e dal conseguente ritorno della gestione dei Sassi nelle mani del Comune, che fece riaffiorare nelle coscienze dei materani più sensibili alla questione, la paura che questi potessero essere in parte abbattuti a seguito di “progetti irrispettosi dello spirito autentico dei luoghi, da irreversibili trasformazioni che ne avrebbero spezzato per sempre l'equilibrio antico e fragile”³³⁷.

Fu proprio in questo contesto che il Circolo culturale “La Scaletta”, su suggerimento di Giuseppe Appella, decise nel novembre del 1977 di invitare Pietro Consagra a visitare l'antico borgo di Matera nella speranza di poter organizzare una mostra da tenere proprio nei Sassi. L'ipotesi della mostra nasceva dalla volontà di richiamare a Matera gente da tutt'Italia, così da condurli attraverso il percorso espositivo fra le antiche strade dei Sassi, con l'obiettivo di far conoscere e di far apprezzare la spettacolarità e l'unicità di quei luoghi che necessitavano di interventi di recupero architettonici ed ambientali. La scelta di convocare Consagra per la mostra nasceva dalla riflessione sul fatto che lo scultore era all'epoca già noto sia a livello nazionale che internazionale, pertanto la presenza delle sue opere tra i Sassi avrebbe attirato sicuramente l'attenzione dei *media* che avrebbero esaltato il valore delle opere dello scultore e, nello stesso tempo, avrebbero denunciato le condizioni di abbandono di quei luoghi degradati, nella speranza di sensibilizzare l'opinione pubblica.

Infine la scelta di convocare Consagra per una mostra nei Sassi nasceva anche dal fatto che l'artista aveva in più occasioni manifestato il suo disappunto nei riguardi dell'operato degli architetti, fautori, a suo avviso, di progetti urbanistici irriguardosi della benché minima sensibilità ambientale e culturale. In questo contesto è interessante riportare le parole di Consagra che dopo aver ammirato l'antico borgo materano fu invitato a visitare la sede del Circolo: “Un colpo al

³³⁷ S. Zuliani, *Consagra e l'architettura*, in *quaderni della scultura contemporanea*, n. 11, Edizioni della Cometa, Roma 2013, p. 151

cuore mi aspettava: girando arrivammo al Circolo della Scaletta dove erano esposti, per un concorso internazionale promosso dagli enti locali, progetti per il risanamento e la ristrutturazione dei Sassi, per adattare l'antica città alle necessità e alle urgenze della vita moderna: scale mobili, calotte di plastica, unità moltiplicabili con moduli in cemento, ecc.. Il ritorno ai Sassi certamente era suggerito dalla insufficienza di case nella città nuova, ma si capiva anche, dalla passione dei miei amici, che si faceva strada il rimorso per aver abbandonato il vecchio sito al suono di un flauto ingannevole che prometteva abitazioni in un contesto dignitoso. Alla vista di quei progetti, volevo ora fare la mostra motivandola come protesta a quell'interventismo forsennato”³³⁸.

La mostra *Consagra a Matera*, organizzata dal Circolo “La Scaletta” a cura di Giuseppe Appella, si svolse dal 18 giugno al 30 settembre del 1978. Per quell'occasione Consagra realizzò undici *Ferri*, di cui nove furono disposti lungo le strade che conducono dal Sasso Barisano fino al Sasso Cavernoso, mentre gli ultimi due furono collocati sugli strapiombi della Gravina, prospicienti l'antico borgo, laddove furono rinvenute le prime tracce di insediamento dell'uomo di età Paleolitica. Le enormi superfici bidimensionali di metallo nero, caratterizzate da un susseguirsi di pieni e di vuoti, furono concepite come una sorta di diaframma, che disposte come finestre aperte verso l'antica cittadina costrinsero, di volta in volta, lo sguardo dell'osservatore a valicare i confini delle singole strutture per proseguire in lontananza ed ammirare la rude ed arcaica bellezza di quelle rocce chiare, per le cui condizioni di fatiscenza si chiedevano urgenti interventi di consolidamento e di riqualificazione. Per Consagra quindi l'obiettivo dell'esposizione non fu tanto mettere in mostra la scultura, come operazione artistica fine a se stessa, quanto la città in pericolo. Egli pertanto si prefigurò, attraverso l'esposizione, di far riaffiorare nei materani l'attaccamento affettivo ai luoghi della loro infanzia e nello stesso tempo di far ammirare la bellezza e di far apprezzare il valore di quella antica cittadina agli italiani in generale.

Per adempiere ai suoi propositi Consagra, contestualmente alla mostra, pubblicò il 15 giugno la cosiddetta “Lettera ai materani”, contenuta nel relativo catalogo della

³³⁸ P. Consagra, *Un luogo senza cultura dell'oggetto è un deserto*, in *Consagra in Lucania*, a cura di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma 1987, p. 8

mostra³³⁹, nella quale esortò la popolazione dei Sassi, che era stata fatta sgombrare dalle proprie abitazioni, ad abbandonare a loro volta le case avute in concessione dallo Stato per ritornare a vivere nelle abitazioni della loro infanzia, perché solo in quel modo si sarebbero riconnessi al loro luogo di origine e nello stesso tempo avrebbero scongiurato il pericolo di interventi architettonici sconsiderati nel preservare il fascino di quei rioni antichi, come egli stesso affermò: “Avete una grande occasione. Questa volta, ritornando nei Sassi, è possibile evitare l’intervento degli architetti”³⁴⁰.

Consagra con la “Lettera” innescò in quel contesto un’ulteriore polemica nei riguardi degli architetti, affermando che: “La città di Potenza è l’agglomerato urbano più dequalificante che gente civile abbia realizzato. Un edificio in quella città, dopo tante fatiche e denaro spesi, non vale una lira per chi lo guarda e infine per chi lo usa è umiliante averlo pagato e subirlo”³⁴¹. Il confronto con Potenza non solo per contrasto esaltò l’importanza del recupero di Matera ma permise a Consagra di esaltare le capacità degli artisti nelle questioni legate alla salvaguardia del territorio, a scapito degli architetti, e per questo motivo auspicava la nascita di un fronte di artisti uniti da obiettivi comuni: “nessuno ha più esperienza dell’artista nell’usare con cautela le materie lo spazio e i piani e le forme esistenti che dovranno essere protetti nella loro integrità e spirito. (...) Ecco, i Sassi di Matera vanno considerati come opera d’arte in sé e come fantastico modo di vivere con l’oggetto. Il Fronte dell’Arte dovrebbe essere costituito da pochi artisti di chiara fama concordi tra loro in un’area estetica interessata al tema del grande oggetto. Io mi propongo come componente dell’auspicato Fronte”³⁴².

Come auspicato, Consagra nel dicembre del 1978 costituì a Matera il “Fronte dell’Arte”, a cui aderirono Bonalumi, Carmi, Andrea Cascella, Castellani, Dadamaino, Dorazio, Franchina, Nigro, Perilli, Pozzati, Rotella, Santomaso e Turcato. Nel maggio del 1979 Consagra presentò a Venezia il “Fronte dell’Arte” e

³³⁹ P. Consagra, “*Amici di Matera*”, in *Consagra a Matera*, catalogo della mostra, a cura di G. Appella, Matera, 18 giugno - 30 settembre, 1978, edizioni All’insegna del pesce d’oro, Milano 1978, pp. 5-12

³⁴⁰ *Ivi*, p. 9

³⁴¹ *Ibidem*, p. 6

³⁴² *Op. cit.*, p. 12

contestualmente la “Carta di Matera”, documento di grande rilievo per il problema degli antichi rioni dei Sassi³⁴³.

Ma per quanto gli intenti del “Fronte” fossero lodevoli non trovarono mai una reale attuazione in progetti concreti, sia per una prevedibile opposizione burocratica che per una mancata risposta da parte della cittadinanza.

Soltanto nella seconda metà degli anni Ottanta si registrarono i primi significativi segnali che fecero sperare nel recupero dell’antico borgo, grazie all’emanazione della Legge 771 dell’11 novembre del 1986.

Con la L. 771/86, denominata “Conservazione e recupero dei rioni Sassi di Matera”³⁴⁴, si affermava che: i Sassi da patrimonio indisponibile dello Stato venivano dati al Comune di Matera in concessione gratuita per novantanove anni rinnovabili; che veniva stanziato un finanziamento per il restauro; che veniva fornito un coordinamento per gli interventi futuri e conferito al Comune il ruolo di soggetto attuatore mediante la stesura di Programmi Biennali.

Tali Programmi prevedevano interventi sia sul piano urbanistico che propriamente di restauro delle strutture architettoniche, ma anche interventi di tutela ambientale dell’altopiano murgico e contestualmente l’avvio di un’azione di promozione di attività economiche nell’ambito delle tecnologie del restauro e delle produzioni artigianali e agricole, specificatamente di tipo biologico. L’obiettivo principale fu quello di riportare nei Sassi le basilari funzioni di vita e di lavoro degli uomini. Per questo il Comune emanò un bando nel quale veniva dichiarato che le abitazioni e le antiche botteghe sarebbero state date in concessione ai loro originari proprietari per un periodo di novantanove anni rinnovabili, attraverso l’erogazione, *una tantum*, di una somma irrisoria di denaro, a patto però che questi si facessero promotori finanziari della loro relativa ristrutturazione³⁴⁵.

Il Primo Programma Biennale, risalente al 1988, interessò soprattutto l’area del Sasso Barisano, mentre il Secondo Programma Biennale, del 1994, interessò l’area lasciata scoperta nel Programma precedente, ovvero il Sasso Cavernoso.

³⁴³ Sui contenuti del documento si veda: *Fronte dell’Arte «Carta di Matera»*, in *Consagra in Lucania*, a cura di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma 1987, pp. 99,100

³⁴⁴ Di cui, all’articolo 1°: “La conservazione ed il recupero architettonico, urbanistico, ambientale ed economico dei rioni Sassi di Matera e la salvaguardia del prospiciente altipiano murgico sono di preminente interesse nazionale”; sull’argomento si veda: <http://blia.it/leggiditalia/index.php?a=1986&id=771>

³⁴⁵ Chiuso il bando le case e le botteghe che non furono richieste dai loro originari proprietari furono rimesse in concessione con un nuovo bando ed assegnate a nuovi concessionari in modo che queste potessero essere inglobate alle strutture già assegnate dal precedente bando.

Nell'ambito più strettamente connesso ad interventi di tipo artistico, furono previsti i lavori di restauro di Palazzo Lanfranchi, sede della Galleria Nazionale d'Arte, i lavori di ampliamento e di risistemazione della collezione del Museo Archeologico Nazionale "Domenico Ridola", nonché la creazione di un Centro per la conservazione e il restauro dei manufatti artistici.

In questo clima di grande fermento il Circolo "La Scaletta" organizzò, per la curatela di Giuseppe Appella, un'importante retrospettiva dedicata a Fausto Melotti che si svolse dal 6 giugno al 30 settembre del 1987, ad appena un anno dalla scomparsa del grande artista italiano³⁴⁶. La mostra fu articolata in diversi spazi espositivi che comprendevano sia le due chiese rupestri attigue della Madonna delle Virtù e di San Nicola dei Greci, che alcune sale di Palazzo Lanfranchi. I materiali della mostra, composti da un'ottantina di sculture e da un centinaio di lavori grafici realizzati a grafite e a tecnica mista, furono per motivi di ordine puramente conservativi, distinti ed esposti in nuclei separati: le sculture furono allestite per la maggior parte negli ambienti delle due chiese rupestri, ma anche in alcune aree all'aperto del complesso di San Nicola dei Greci ed infine in alcune cripte adiacenti alle due chiese; i lavori grafici invece furono allestiti in alcune sale di Palazzo Lanfranchi in quanto gli ambienti particolarmente umidi delle due chiese avrebbero compromesso l'integrità del supporto cartaceo. La presentazione delle opere in due distinti luoghi espositivi si rivelò in qualche modo strumentale alla volontà di far conoscere alla gente gli antichi rioni dei Sassi, in quanto il passaggio da un luogo espositivo all'altro richiedeva l'attraversamento dell'intero borgo.

L'esposizione allestita negli ambienti delle antiche chiese rupestri rivelò subito caratteri di inimmaginabile spettacolarità ottenuti grazie alla presenza delle opere di Melotti, caratterizzate da un senso di leggerezza dovuta alle esili strutture in ferro, in cui prevale lo spazio vuoto rispetto alla massa piena e poste in dialogo con gli ambienti fortemente suggestivi delle due chiese, interamente scavate nella pietra calcarenite, realizzate attraverso un procedimento architettonico "al negativo", che prevede la lavorazione del pieno per ottenimento del vuoto.

Opere e ambiente si trovarono coinvolte in un interminabile processo di continua esaltazione reciproca, come sottolineò Filiberto Menna: "l'opera vive e fa vivere

³⁴⁶ Fausto Melotti nato a Rovereto l'8 giugno 1901 scomparso a Roma il 22 giugno del 1986.

l'ambiente dicendoci che il vuoto conta quanto il pieno, l'intervallo quanto gli elementi plastici, il precario e l'effimero quanto lo stabile e duraturo"³⁴⁷. Furono presenti nella mostra anche una serie di figurine, di oggetti (ciotole e vasi), e i cosiddetti "teatrini", piccole strutture architettoniche animate da diversi personaggi, tutti realizzati in ceramica e in terracotta, che in quel contesto sembravano perdere la propria intrinseca sofisticatezza, richiamando invece alla mente un artigianato di sapore popolare, tipico di certi luoghi remoti.

Le basi per le sculture realizzate in tufo si armonizzarono perfettamente con gli ambienti delle chiese, essendo composti dello stesso materiale e facendocene apparire quindi come parti dell'ambiente stesso.

L'esposizione fu anche l'occasione per presentare al pubblico le sorprendenti atmosfere delle due chiese rupestri altomedievali, i cui ambienti furono realizzati attraverso un lungo e fatico lavoro di scavo della roccia dell'altopiano, su cui sorge e si estende la città stessa.

Ricordiamo in questa sede che il Circolo "La Scaletta" di Matera³⁴⁸, negli anni cruciali dello sfollamento degli antichi rioni, svolse autonomamente tra il 1961 e il 1966 una campagna di ricognizione nell'area compresa tra i Sassi e il territorio circostante dell'agro materano, che portò alla luce ben centoquindici chiese rupestri³⁴⁹. Si trattò della prima mappatura di questi antichi luoghi di culto scavati nella pietra calcarenite, le cui radici storiche affondano, per la maggior parte, nel periodo Alto medioevale, cioè nel periodo in cui la Lucania, contesa tra i domini longobardi e bizantini, fu luogo dell'intenso fenomeno del monachesimo cristiano sia latino che greco-ortodosso. Ricordiamo inoltre che il Circolo "La Scaletta" nel 1967 si fece unico promotore finanziario del recupero architettonico e del restauro delle parti dipinte della chiesa della Madonna delle Virtù, restauro che riconferì alla chiesa la sua originaria impostazione della pianta e dell'ingresso, e nello stesso tempo fu ricostruito l'ingresso nell'abside centrale³⁵⁰. Infine, sempre il

³⁴⁷ F. Menna, *Nuove sculture tra Sassi antichi*, in "Corriere della Sera", 21 giugno 1987.

³⁴⁸ Il Circolo culturale "La Scaletta" si costituì a Matera nel 1959.

³⁴⁹ Una recente ricognizione ne ha censite ben centocinquantacinque. Sull'argomento si veda: <http://www.comune.matera.it/it/turismo/le-chiese-rupestri>

³⁵⁰ Sull'argomento si veda: <http://www.caveheritage.it/complesso-rupestre-madonna-virtu-e-san-nicola-greci/madonna-delle-virtu-matera/>

Circolo nel 1978 si fece unico promotore finanziario del recupero degli ambienti della Chiesa di San Nicola dei Greci e delle relative pitture murali³⁵¹.

La mostra si configurò quindi come evento nell'evento, proponendo al pubblico sia gli ambienti restaurati delle due chiese che la visione delle sculture di Melotti, fornendo un'importante occasione per richiamare visitatori nei desolati rioni dei Sassi, da troppo tempo abbandonati al degrado naturale. L'evento espositivo si rivelò un attrattore turistico e quello fu il segnale inequivocabile che la cultura poteva rappresentare uno strumento valido ed efficace per far tornare a rivivere i Sassi.

Sull'onda di questa constatazione e nell'entusiasmo generale che la mostra suscitò, il Circolo "La Scaletta", da allora ad oggi, si è fatto promotore di un interessantissimo ciclo di esposizioni dedicate alla scultura del Novecento, principalmente italiano ma anche internazionale, realizzate con cadenza annuale e tenute sempre nel periodo estivo, col preciso intento di incentivare e di incrementare i flussi turistici a Matera.

Indicate come "Le Grandi Mostre nei Sassi", le esposizioni si sono state tutte tenute negli ambienti delle due chiese rupestri della Madonna delle Virtù e di San Nicola dei Greci e sono state tutte ideate e curate da Giuseppe Appella, e in alcuni casi in cocuratela con altri studiosi del settore³⁵².

Va precisato però che nei ventisei anni che intercorrono tra il 1987 e il 2013 sono state realizzate ventiquattro e non ventisei mostre, in quanto, per carenze di fondi, non si sono tenute le mostre nell'estate del 1997 e del 2013.

Ad uno sguardo d'insieme le mostre organizzate nei Sassi di Matera non presentano linea di ricerca comune che le leghi insieme sotto il profilo squisitamente storico-artistico, ma piuttosto spaziano con una certa libertà nella trattazione di argomenti distanti tra loro per periodi storici e per ambiti culturali. Anche la scelta di presentare un determinato scultore piuttosto che un altro, non fu dettata da una specifica e rilevante circostanza di fondo, ad eccezione delle mostre dedicate ad Arturo Martini nel 1989, Alberto Viani nel 2006 e a Dino Basaldella nel 2009, organizzate in occasione delle rispettive ricorrenze del centenario della nascita, e nel caso della mostra dedicata ad Andrea Cascella nel 1993 per

³⁵¹ Sull'argomento si veda: <http://www.sassiweb.it/matera-podcast/sasso-barisano/san-nicola-dei-greci/>

³⁵² Nell'elenco completo delle mostre organizzate nell'ambito de "Le Grandi Mostre nei Sassi", che si riporta in Appendice, sono stati indicati anche i relativi curatori.

celebrare lo scultore che aveva realizzato tra il 1951 e il 1953 alcune decorazioni all'interno della chiesa de La Martella nell'omonimo borgo rurale vicino Matera. La presentazione di artisti diversi fra loro per generazione, per formazione e per ambiti culturali rivelano pienamente le grandi capacità di Giuseppe Appella di spaziare liberamente all'interno del panorama tanto vasto e vario della scultura italiana e internazionale del XX secolo, che ha trovato pieno sostegno nei membri del Circolo "La Scaletta" e nell'architetto Alberto Zanmatti che ha curato tutti gli allestimenti delle mostre nei Sassi.

Entrando nel dettaglio delle mostre, di cui si indica la sequenza del loro svolgimento³⁵³ – Melotti (1987), Il periplo della scultura contemporanea 1 (1988)³⁵⁴, Martini (1989), Scultura in America (1990)³⁵⁵, Cambellotti (1991), Scultura in Francia (1992)³⁵⁶, Andrea Cascella (1993), Fazzini (1994), Matta (1995), Milani (1996), Andreotti (1998), Kolibàl (1999), Il periplo della scultura contemporanea 2 (2000)³⁵⁷, Negri (2001), Leoncillo (2002), Raphaël (2003), Mascherini (2004), Hare (2005), Viani (2006), Mirko Basaldella (2007), Lessow (2008), Dino Basaldella (2009), Azuma (2010), Somaini (2011), Il periplo della scultura contemporanea 3 (2012)³⁵⁸ – risulta evidente che solamente per le prime sei edizioni ci fosse nelle intenzioni di Appella la volontà di alternare ciclicamente mostre dedicate ai maestri della scultura italiana Novecento, con rassegne dedicate alle più giovani generazioni della plastica nazionale e internazionale della seconda metà del XX secolo. In questo modo la ricerca critica veniva guidata su un duplice versante che se da una parte conduceva verso una rilettura critica di alcuni momenti della storia passata del Novecento, dall'altra virava verso un'attenta riflessione sugli aspetti dell'attualità della scultura.

L'organizzazione delle mostre successivamente si articolò diversamente per quel che riguardava l'aspetto dell'alternanze che, come si evince dalla sequenza sopra riportata, mirò principalmente all'analisi monografica dei nomi più interessanti e

³⁵³ Si riporta in Appendice il dettagliato delle mostre svolte nelle antiche chiese rupestri di Matera.

³⁵⁴ In mostra erano presenti le opere di: Anselmo, Icaro, Kroke, Lorenzetti, Marino di Teana, Mattiacci, Nagasawa, Spagnuolo, Trotta, Uncini e Zorio.

³⁵⁵ In mostra erano presenti le opere di: Bourgeois, Cornell, Fisher, Gitlin, Hare, Lassaw, Nakian e Pavia.

³⁵⁶ In mostra erano presenti le opere di: Amado, Chavignier, Gilioli, Hiquily, Ladera, Merkado, Naraha, Penalba, Quentin, Signori e Voisin.

³⁵⁷ In mostra erano presenti le opere di: Almagno, Bolognini, Cerone, Giuliani, Habicher, Nunzio, Palmieri, Porcari, Tadei, Timossi, Todaro, Tranquilli e Luisa Valentini,

³⁵⁸ In mostra erano presenti le opere di: Andreotta Calò, Arena, Capitano, Cattaneo, De Ruvo, Gennari, Perino&Vele, Piccolo, Trevisani, Vascellari e Zezzerà.

significativi del panorama della scultura italiana e straniera del XX secolo, alternate con cadenza dodecennale, a rassegne collettive di più ampio respiro, organizzate nell'ambito delle mostre indicate come: *Il periplo della scultura contemporanea*.

In questo contesto risulta pertanto importante rilevare che se da un lato le mostre monografiche puntarono fundamentalmente all'indagine critica di quelle produzioni plastiche la cui concezione restava ancorata al concetto tradizionale di scultura intesa cioè come oggetto plastico realizzato attraverso la modellazione di un solido tridimensionale, espresso sia attraverso un linguaggio figurativo che fortemente scorciato o totalmente astratto (si noti che per alcuni degli artisti suindicati la scultura veniva ancora intesa nella classica concezione di statua), dall'altro le rassegne collettive puntarono ad un'attenta indagine critica degli sviluppi della scultura principalmente italiana, a partire dalla seconda metà del Novecento fino a giungere ai nostri giorni; sviluppi caratterizzati da una pratica del fare plastico contraddistinto dall'utilizzo di materiali innovativi e dalla sperimentazione di nuove tecniche costruttive.

Ma oltre agli aspetti più spiccatamente legati alla spettacolarità delle opere presentate nel contesto ambientale delle chiese rupestri, va rilevato che le mostre hanno svolto un ruolo importante anche sul piano più propriamente legato all'ambito degli studi storico-artistici, e più intimamente legato al dibattito critico sulla scultura contemporanea in Italia, in quanto tutte le esposizioni sono state accompagnate dalla pubblicazione di un catalogo, all'interno del quale sono stati inseriti nuovi contributi critici relativi al pensiero e all'attività artistica dello scultore presentato di volta in volta; contributi che ricordiamo furono redatti nelle varie occasioni da rinomanti studiosi del settore, quali: Giuseppe Appella, Paolo Campiglio, Fabrizio D'Amico, Gillo Dorfles, Flaminio Gualdoni, Thierry Normand, Ellen Russotto, ed altri ancora.

Ciò evidenzia in maniera rimarchevole che ogni singola mostra organizzata è stata il risultato di un'attenta e approfondita riflessione storica e critica che ha fatto emergere in maniera chiara le specificità teoriche e i percorsi professionali compiuti da ogni scultore trattato.

Nel caso di Andrea Cascella la mostra organizzata a Matera non solo si fregia del primato di essere la prima retrospettiva organizzata in Italia sullo scultore, ma anche del primato di aver tracciato, per la prima volta, nel catalogo l'intero suo

percorso artistico in maniera organica. In questo contesto va rilevata anche l'importanza delle mostre dedicate a Duilio Cambelotti e a Libero Andreotti, in quanto hanno avuto il merito di aver riportato all'attenzione della critica e del pubblico, due dei maestri del Novecento italiano da tempo confinati nel limbo dell'oblio. Alle mostre organizzate nei Sassi va inoltre riconosciuto il merito di aver proposto figure poco note al grande pubblico, come testimoniano ad esempio le monografiche dedicate ai fratelli Dino e Mirko Basaldella e a Umberto Milani. Così come lodevole è stato anche il voler porre l'accento sugli orientamenti della scultura contemporanea italiana in quest'ultimo trentennio attraverso i lavori di più giovani generazioni di artisti quali: Francesco Arena, Emanuele De Ruvo, Perino&Vele, Luca Trevisani e Luisa Valentini, solo per citarne alcuni. Ma non va dimenticata anche la volontà di offrire una riflessione sulla scultura contemporanea internazionale della seconda metà del XX secolo, attraverso l'esposizione di opere di alcuni grandi nomi della scena artistica mondiale, le cui opere furono presenti nelle due rassegne collettive dedicate rispettivamente alla scultura americana e francese. Una volontà di confronto con gli scultori internazionali del Novecento che è proseguito grazie alle mostre monografiche dedicate agli statunitensi David Hare e Ibram Lessow (ricordiamo che alcune loro opere furono già presenti nella rassegna collettiva dedicata alla scultura americana), ed alla mostra dedicata alla produzione plastica dell'artista cileno Roberto Sebastian Matta, nonché alla presentazione per la prima volta in Italia dello scultore ceco Stanislav Kolibál ed infine alla prima importante retrospettiva italiana dedicata all'artista giapponese Kengiro Azuma, che ricordiamo fu allievo di Marino Marini all'Accademia di Brera a Milano.

Sembra piuttosto chiaro che nel prosieguo delle diverse manifestazioni espositive l'antico centro dei Sassi sia andato sempre più configurandosi, nell'immaginario collettivo, come il luogo della scultura contemporanea, cioè come il luogo in cui periodicamente (su appuntamento fisso) la scultura si manifesta.

Acquisita tale consapevolezza, il Circolo "La Scaletta" nel 2006 ha voluto radicare nei Sassi di Matera la scultura contemporanea, con la creazione di un Museo stabile dotato di una propria collezione permanente e fruibile in qualsiasi periodo dell'anno.

L'annuncio dell'apertura del Museo fu dato nel 2005, in occasione della mostra dedicata a David Hare, ma la volontà di volerlo istituire ha radici profonde che

vanno indietro al 1990, anno della rassegna dedicata alla scultura americana, come si evince dalle parole di Giorgio Corazza, Presidente del Circolo: “David Hare, partendo da Matera, volle donarci una sua opera perché – disse – «...la mia opera è nata per essere qui. La scultura stessa è stata concepita qui!». Nacque così l’idea di realizzare negli antichi rioni materani un museo di scultura contemporanea”³⁵⁹.

Chiaramente il Museo fu pensato per essere ubicato nei Sassi, nel luogo cioè dove tutto ebbe inizio nel 1978 con la mostra su Consagra e soprattutto nel luogo per il quale si erano organizzate nel tempo le rassegne maturate nell’ambito de “Le Grandi Mostre nei Sassi”.

La sede del nuovo museo fu individuata in Palazzo Pomarici che il Comune di Matera, divenuto concessionario dell’immobile, con un accordo formale siglato il 17 novembre 2005, assegnò alla Fondazione Zétema di Matera (filiazione del Circolo “La Scaletta”) con un contratto quadriennale di subconcessione gratuita.

Ricordiamo che il Palazzo, adagiato ai margini della *Civita* (il promontorio roccioso che rappresenta il primo nucleo urbano da cui si sono sviluppati, nel corso dei secoli, i rioni dei Sassi), fu probabilmente costruito nel XVI secolo, come attesterebbero le forme architettoniche, ma le prime notizie storiche risalgono al 1697, anno in cui lo stabile fu venduto dal conte Placido d’Affitto a Cesare Pomarici, giovane patrizio discendente da una nobile e benestante famiglia di Anzi, in provincia di Potenza.

Pomarici acquistò l’edificio che all’epoca era composto da una struttura abitativa, che si sviluppava intorno a quello che oggi è il cortile principale del Palazzo situato in via S. Giacomo e da dove si accede a sette ampie grotte modellate nella roccia e alle cosiddette “Sale della Caccia”, ambienti decorati con pitture murali tra cui sono leggibili dei ritratti, delle scene bucoliche e venatorie, e da dove infine, attraverso la signorile gradinata di pietra, si accede al piano superiore dove era ubicato il salone delle feste ed altre stanze ancora. A questo originario nucleo abitativo Pomarici fece accorpare, dopo l’acquisto, dei fabbricati contigui, ubicati sempre sulla via S. Giacomo e che erano di proprietà del Convento di San Domenico. Durante le fasi di ristrutturazione degli edifici, furono inoltre costruiti

³⁵⁹ G. Corazza, *Matera nello scenario degli eventi culturali internazionali*, in *David Hare. Opere dal 1940 al 1992*, catalogo della mostra, a cura di G. Appella e E. Russotto, Matera, 9 luglio - 9 ottobre 2005, Edizioni della Cometa, Roma 2005, p. 9

dei nuovi ambienti al di sopra delle strutture acquistate dai domenicani, che portarono l'edificio ad estendersi su tre livelli, per una superficie totale di quasi tremila mq. L'edificio subì nel corso del XVIII sec. un ulteriore ampliamento e risistemazione degli spazi interni. Con la L. 619/52 il Palazzo fu ritenuto inabitabile a causa delle gravi condizioni igieniche in cui versava, e pertanto fu evacuato.

I lavori di riconsolidamento del Palazzo furono avviati nel 1992 e terminati nel 1996, grazie al finanziamento della Fondazione Cariplo di Milano, della Fondazione Carisbo di Bologna e della Fondazione Cassa di Risparmio di Vigevano e Piacenza, che aderirono al progetto "Sviluppo Sud", avviato nell'ambito dell'istituendo "Distretto Culturale dell'Habitat Rupestre della Basilicata". Con la concessione alla Fondazione Zétema furono avviati i lavori di restauro del Palazzo, e contestualmente, al primo piano, furono apportate tutte quelle modifiche degli spazi interni, così come richiesti dagli *standard* museali. I lavori furono condotti dall'architetto Paolo Stasi e dall'ingegnere Sante Lomurno, con la supervisione dell'architetto Alberto Zanmatti, il quale si occupò infine dell'allestimento delle opere nelle sale museali.

Il 14 ottobre del 2006, alla presenza del Ministro per i Beni e le Attività Culturali, Francesco Rutelli, fu inaugurato il MUSMA – Museo della Scultura contemporanea di Matera, e dalle parole di Raffaello De Ruggieri, Presidente della Fondazione Zétema, comprendiamo pienamente la natura della struttura museale: "Il MUSMA, rappresenta la capitalizzazione della esperienza espositiva materana del Circolo La Scaletta e si pone come luogo di sintesi e di riferimento per quanti vogliono conoscere e approfondire i linguaggi plastici dell'arte degli ultimi cento anni. Le iniziative in atto rientrano coerentemente nella politica di diffusione e di trasmissione della cultura della nostra Fondazione, attraverso la attivazione del progetto integrato rappresentato dal Distretto Culturale dell'Habitat Rupestre della Basilicata, di cui il MUSMA è il terminale della contemporaneità. Un museo, quindi, non chiuso in se stesso, autoreferenziale, ma legato al territorio, utilizzando il canale linfatico rappresentato dalla dotazione culturale «rupestre». Un museo che si pone come area di studio, di

documentazione, di ricerca, di diffusione della conoscenza [della scultura contemporanea]»³⁶⁰.

La storia del Museo viene scandita dall'apertura al pubblico degli spazi espositivi che avviene a fasi successive. Nell'ottobre del 2006 vengono aperte le sale espositive del primo piano e vengono inaugurati i primi quattro ipogei e le cosiddette "Sale dalla Caccia", ubicati al piano terra. Tra il 2007 e il 2009 viene inaugurato il quinto ipogeo e vengono avviati i lavori di risistemazione degli altri due cortili del Palazzo e della Saletta dedicata alla grafica e alla ceramica, conclusi nel 2010. Sempre nel 2010 furono inoltre inaugurati, sia lo spazio espositivo della Bottega Gatti di Faenza che esalta il rapporto tra ceramica e scultura, che il sesto e il settimo ipogeo.

Nel corso di questi anni ha trovato sistemazione una ricca collezione che conta oltre ottocento opere tra sculture, ceramiche, gioielli, medaglie, e lavori grafici distinti in disegni, incisioni e libri d'arte, che evidenzia le ricerche espressive, nazionali e internazionali, dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri. Va chiarito però che solamente circa la metà delle opere della collezione è visibile in maniera permanente, mentre l'altra metà è conservata nei depositi del Museo per insufficienza di spazi espositivi in grado di presentare la collezione nella sua interezza. Vorrei inoltre ricordare che il MUSMA è anche indicato come il "museo dell'amicizia", perché le opere in collezione sono state generosamente donate o concesse in comodato d'uso alla Fondazione Zétema di Matera dagli artisti stessi che hanno negli anni partecipato alle varie mostre nei Sassi (o dagli eredi di questi), ma sono anche pervenute direttamente al MUSMA o per il tramite di Giuseppe Appella, dagli artisti o dai loro congiunti, dai collezionisti, dai critici e dalle gallerie nazionali ed internazionali che hanno creduto nel progetto di creazione del Museo³⁶¹.

Di questa ricca collezione, le opere in esposizione nelle sale, che trovano alloggio in due differenti ambientazioni architettoniche, sono il frutto delle scelte allestitivo di Giuseppe Appella, coadiuvato dall'architetto Alberto Zanmatti.

³⁶⁰ R. De Ruggieri, *Il passaggio dalle intuizioni utopiche alla loro traduzione reale*, in *Mirko. Opere dal 1933 al 1969*, catalogo della mostra, a cura di G. Appella e I. Reale, Matera, 23 giugno - 14 ottobre 2007, Edizioni della Cometa, Roma 2007, p. 11

³⁶¹ L'elenco completo degli scultori presenti nella raccolta del MUSMA è consultabile su relativo sito internet:
http://www.musma.it/index.php?option=com_content&task=view&id=292&Itemid=253

Partendo dal piano inferiore, le opere presenti nelle Sale della Caccia, negli ipogei e nei cortili, non seguono un allestimento di tipo cronologico o tematico ma una sistemazione che esalta il connubio tra scultura e ambiente. La scelta di questo tipo di allestimento è stata dettata dalla volontà di fornire al visitatore quell'idea di coniugazione tra la scultura contemporanea e l'ambiente rupestre che è alla base de "Le Grandi Mostre nei Sassi".

Le opere, allestite, di medie e grandi dimensioni, sono di diversi materiali che vanno dalla terracotta, alla ceramica, al bronzo, all'acciaio corten, al marmo, al legno, alle resine, al vetro colorato, e sono di numerosi artisti italiani e stranieri che hanno lavorato dalla seconda metà del Novecento fino ad arrivare ai nostri giorni, di cui ricordiamo: Franchina, Ghermandi, Giuliani, Hare, Icaro, Lai, Lassaw, Leoncillo, Matta, Novelli, Ortega, Perino & Vele, Pirozzi, Staccioli, Tranquilli e molti altri ancora ³⁶².

All'interno di questi ambienti si possono quindi incontrare opere di diversi materiali, e di autori tra loro differenti per generazione e per ambito culturale, che evidenziano, in maniera preponderante, il concetto per il quale sebbene la scultura si presenti sotto molteplici forme, materiali e soluzioni visive questa resti fondamentalmente un linguaggio unico e "universale".

Gli spazi espositivi del piano terra si completano con la Saletta della Grafica e della Ceramica, ambienti adeguatamente climatizzati per ospitare opere realizzate su carta, e con la sala che ospita le opere ceramiche della Bottega Gatti di Faenza, di cui ricordiamo quelle di: Arman, Baj, Fioroni, Mondino, Ontani, Paladino ed altri ancora.

Al piano superiore di Palazzo Pomarici, la collezione di opere si sviluppa attraverso un percorso cronologico che ripercorre la storia della scultura contemporanea italiana, che partendo da Medardo Rosso giunge fino alle più recenti ricerche sperimentali, di cui indichiamo la presenza di opere di: Accardi, Cambellotti, Colombo, Consagra, Fazzini, Martini, Mascherini, Manzù, Perez, Arnaldo Pomodoro e tanti altri ³⁶³. All'interno di questo percorso si possono però incontrare anche alcuni lavori di scultori stranieri di cui ricordiamo una piccola

³⁶² Si rimanda al sito internet del MUSMA per conoscere nel dettaglio l'elenco delle opere presenti nei diversi ipogei: http://www.musma.it/index.php?option=com_content&task=view&id=289&Itemid=242

³⁶³ Dal sito internet del MUSMA è possibile conoscere l'allestimento delle opere nelle sale del primo piano: http://www.musma.it/index.php?option=com_content&task=view&id=39&Itemid=60

terracotta di Pablo Picasso e delle opere di Hans Arp, di Max Bill, di Eduardo Chillida, di Ivan Meštrović, solo per citarne alcune. Infine l'allestimento del primo piano prevede che le sculture siano collocate in stretto dialogo con i gioielli, le medaglie, le ceramiche, i vetri, i lavori grafici e i libri d'artista come volontà non solo di far emergere l'indole creativa e sperimentale di alcuni scultori pronti nel cimentarsi nei differenti ambiti della ricerca artistica attraverso i diversi materiali, ma di mettere in evidenza anche gli interessi che alcuni di questi nutrono per il disegno e la grafica artistica. Con questo tipo di allestimento si è voluto infine dimostrare che non sussiste nessuna differenza tra quelle che un tempo venivano indicate come arti maggiori e arti minori.

Ricordiamo inoltre che dalla sua inaugurazione nell'ottobre del 2006 ad oggi, il MUSMA si è fatto promotore di un intenso programma di mostre, che conta ben settantadue esposizioni realizzate in poco più di sette anni di attività museale³⁶⁴, tutte ideate e curate da Giuseppe Appella.

Le numerose mostre si sono tenute tutte nelle Sale della Caccia, e fra le tante ricordiamo almeno quella dedicata alle sculture e ai disegni di Pericle Fazzini (2006), il percorso plastico di Roberto Melli (2007), la lunga attività espositiva della Galleria L'Attico di Roma (2008), le idee sull'architettura di Pietro Consagra (2010), la poetica di Carla Accardi (2013), le ricerche sperimentali di Maria Lai (attualmente in corso).

Ma ricordiamo anche che le suddette sale museali a partire dal 2007 e fino al 2012 hanno ospitato opere di Mirko Basaldella (2007), di Lessow (2008), di Dino Basaldella (2009), di Azuma (2010), di Somaini (2011) e degli artisti partecipanti a *Il periplo della scultura contemporanea 3* (2012), in occasione delle relative esposizioni organizzate nell'ambito de "Le Grandi Mostre nei Sassi". In questo modo, non solo si voleva rimarcare l'idea di unità ideologica e programmatica che tiene unita le attività svolte nell'ambito delle mostre nelle chiese rupestri e il MUSMA, ma si voleva invogliare il pubblico a fruire tanto della mostra quanto del museo, attraverso un biglietto integrato agevolato.

In merito alle mostre del MUSMA va evidenziato in maniera rimarchevole il lodevole sforzo compiuto dalla Fondazione Zétema e da Giuseppe Appella nel portare avanti un intenso programma di mostre, con contributi economici davvero

³⁶⁴ In Appendice si riporta l'elenco completo delle mostre svolte presso il MUSMA dal 2006 al 2014.

irrisori, elargiti da *sponsor* privati che nel corso tempo non solo hanno assottigliato di molto il loro contributo, ma si sono anche resi indisponibili alla sponsorizzazione come nel caso del Banco Napoli. Il caso emblematico di questa vicenda viene rappresentata dalla mostra dedicata a Maria Lai, attualmente in corso, che è stata realizzata senza nessuna sponsorizzazione privata, ma solo grazie alla tenacia di Appella che non ha voluto mancare ad un appuntamento culturale già fissato³⁶⁵. Solo attraverso la conoscenza di tali difficoltà economiche riusciamo a comprendere pienamente il motivo per il quale, per quanto riguarda le mostre ideate per il MUSMA, non sono mai stati pubblicati i relativi cataloghi.

Per completezza di informazione va rilevato che le uniche testimonianze scritte delle attività espositive del MUSMA ci vengono fornite dei “quaderni della scultura contemporanea” che a partire dal 2008, hanno creato una sezione che si occupa specificatamente delle mostre svolte nel Museo materano.

Purtroppo però la pubblicazione dei contributi critici nei “quaderni” non è contestuale allo svolgimento della mostra, nel senso che i testi critici sono stati pubblicati a distanza di tempo rispetto alle mostre a cui si riferiscono. Per esempio: i contributi alle mostre svolte al MUSMA nell’anno compreso tra la seconda metà del 2006 e la prima metà del 2007 sono stati inseriti nel numero 8 dei “quaderni”, pubblicato nel 2008; i contributi critici alle mostre che si sono svolte nel periodo che va tra la seconda metà del 2007 e la prima metà del 2008 sono stati pubblicati sul numero 9 dei “quaderni” del 2010; così come i contributi alle mostre che si sono tenute nel Museo nel periodo compreso tra la seconda metà del 2008 e la prima metà del 2009 si trovano nel numero 10 dei “quaderni” del 2011; e infine, i contributi delle mostre che si sono svolte nel periodo compreso tra la seconda metà del 2009 e la prima metà del 2010 sono stati pubblicati sul numero 11, del 2013. Oltre al generale ritardo con cui vengono pubblicati i testi dedicati alle mostre del MUSMA va rilevato inoltre che non sempre questi sono il risultato di nuove e significative ricerche critiche in merito. Entrando nello specifico di questa affermazione va evidenziato per esempio che il testo intitolato *Melli maestro di valori* di Giancarlo Liuti pubblicato sul numero 8 dei “quaderni” del 2008, in riferimento alla mostra intitolata *Roberto Melli* che si

³⁶⁵ Va specificato però che per quanto riguarda le mostre che il Museo ha ospitato nell’ambito de “Le Grandi Mostre nei Sassi” non sono state registrate difficoltà in quanto tali mostre godevano di finanziamenti sia pubblici che privati.

tenne al MUSMA dall'11 marzo al 14 aprile 2007, è la ripubblicazione di un articolo apparso su "Il Resto del Carlino" di Bologna il 13 giugno del 1992. Il testo di Liuti, che sinteticamente ripercorre la biografia dell'artista ai fini specifici di una lettura delle opere che erano presenti in mostra (sculture, disegni, xilografie, immagini e documenti dal 1905 al 1956), e che sono riprodotte fotograficamente nel "quaderno", risulta piuttosto scarso. Così come il testo intitolato *Domenico Rambelli* di Lorenzo Viani, pubblicato in occasione della mostra intitolata *Domenico Rambelli. Sculture, disegni, immagini e documenti dal 1905 al 1950*, che si tenne al MUSMA dal 25 gennaio al 28 febbraio 2009, è la ripubblicazione di un testo apparso sulla rivista romana "Augusta" il 16 luglio del 1926. Il testo oltre ad apparire molto vago nell'enunciazione del pensiero artistico di Rambelli, risulta anche non esaustivo rispetto a quello che è stato l'arco cronologico della produzione artistica di Rambelli presa in esame per la mostra che giunse fino al 1950.

Non volendo entrare nell'analisi di tutti gli scritti pubblicati sui "quaderni" riferiti alle mostre del MUSMA, va però rilevato che rispetto ai due esempi appena indicati, gli scritti di Giuseppe Appella³⁶⁶, Fabrizio D'Amico³⁶⁷, Lea Mattarella³⁶⁸, Antonello Tolve³⁶⁹ e Stefania Zuliani³⁷⁰ sebbene anch'essi pubblicati anni dopo lo svolgimento della mostre, si contraddistinguono per la volontà di fornire al lettore le coordinate critiche atte alla comprensione dei materiali che furono presentati in quell'occasione (e sono riprodotti

³⁶⁶ G. Appella, *Le piccole sculture di Fazzini*, in "quaderni della scultura contemporanea", n. 8, Edizioni della Cometa, Roma 2008, pp. 99-109. Il testo fu pubblicato in occasione della mostra intitolata *Fazzini* che si è svolta presso le "Sale della Caccia", del MUSMA dal 16 ottobre al 12 dicembre 2006.

³⁶⁷ F. D'Amico, *Mirko e la vita del mondo circostante*, in "quaderni della scultura contemporanea", n. 8, Edizioni della Cometa, Roma 2008, pp. 173-189. Il testo fu pubblicato in occasione della mostra intitolata *Mirko* che si è svolta presso le "Sale della Caccia", del MUSMA dal 23 giugno al 14 ottobre 2007.

³⁶⁸ L. Mattarella, *I grandi vuoti di Azuma giapponese a Matera*, in "quaderni della scultura contemporanea", n. 11, Edizioni della Cometa, Roma 2013, pp. 177-189. Il testo fu pubblicato in occasione della mostra intitolata *Kengiro Azuma* che si è svolta presso le "Sale della Caccia", del MUSMA dal 26 giugno al 10 ottobre 2010.

³⁶⁹ A. Tolve, *Il «suono pensante» della pittura. Minuetto critico per Toti Scaloja*, in "quaderni della scultura contemporanea", n. 11, Edizioni della Cometa, Roma 2013, pp. 119-150. Il testo fu pubblicato in occasione della mostra intitolata *Omaggio a Toti Scaloja* che si è svolta presso le "Sale della Caccia", del MUSMA dal 27 febbraio al 17 aprile 2010.

³⁷⁰ S. Zuliani, *Consagra e l'architettura*, in "quaderni della scultura contemporanea", n. 11, Edizioni della Cometa, Roma 2013, pp. 151-162. Il testo fu pubblicato in occasione della mostra intitolata *Consagra e l'architettura* che si è svolta presso le "Sale della Caccia", del MUSMA dal 2 marzo al 23 aprile 2010.

fotograficamente all'interno della rivista), attraverso l'enunciazione delle sottese poetiche di fondo, relative ai diversi artisti presi in esame .

Si tiene a precisare che il confronto qui riportato sulla specificità dei diversi scritti dei “quaderni” è stato dettato unicamente dalla volontà di offrire una riflessione squisitamente storico-critica e non vuole esprimere in nessun modo un giudizio rispetto alle scelte editoriali compiute da Giuseppe Appella nell'ambito delle Edizioni della Cometa. Anzi si ritiene lodevole il lavoro da lui compiuto, che è stato finalizzato alla volontà di lasciare una “traccia” scritta, un qualsivoglia ricordo, rispetto alle interessanti mostre organizzate dal MUSMA, che si caratterizzano per raffinatezza culturale, figlie del sofisticato pensiero artistico di Appella.

Purtroppo per quanti sforzi si siano compiuti, la vita del MUSMA però appare in salita per le difficoltà economiche vissute quotidianamente, e per quanto queste siano state già rese note nel 2011: “Il MUSMA è uno dei rarissimi musei privati d'arte contemporanea del Mezzogiorno d'Italia che nella gestione non gode di alcuna sovvenzione pubblica e privata ed oggi si trova a percorrere in salita l'audace cammino della sopravvivenza”³⁷¹, ad oggi la situazione è rimasta immutata, in quanto i privati sono sempre più latitanti e gli enti pubblici sono, continuamente e volutamente, disattenti rispetto alle sollecitazioni effettuate. Eppure il Museo svolge un importante ruolo di valorizzazione della scultura contemporanea italiana e straniera, non solo grazie alle opere esposte ma anche grazie alla biblioteca e videoteca “Vanni Scheiwiller”³⁷² che offre al pubblico utili strumenti di apprendimento e approfondimento dei temi relativi all'arte contemporanea, attraverso la consultazione di oltre 5000 volumi, donati per lo più da Alina Kalczyńska, moglie del noto editore e collezionista, oltre che altri donatori. La videoteca dal canto suo offre una ricca selezione di filmati, che vanno da quelli realizzati da Anton Giulio Bragaglia fino agli artisti dei giorni nostri, coprendo buona parte del XX secolo.

Si indica infine che le quotidiane funzioni museali di accoglienza al pubblico, di bookshop, di gestione della biblioteca e videoteca, sono svolte con grande

³⁷¹ R. De Ruggieri, *La cultura in salita*, in *Francesco Somaini. Opere dal 1943 al 2005*, catalogo della mostra, a cura di G. Appella e L. Somaini, Matera, 18 giugno - 9 ottobre 2011, Edizioni della Cometa, Roma 2011, p. 8

³⁷² Vanni Scheiwiller (Milano, 8 febbraio 1934 - Milano, 17 ottobre 1999) è stato un critico d'arte, giornalista italiano e proprietario della casa editrice “all'insegna del pesce d'oro” che ha pubblicato numerosi testi di Consagra.

professionalità del valente staff della cooperativa “Synkronos” (filiazione della Fondazione Zétema). La cooperativa svolge anche le funzioni legate alla promozione e valorizzazione del patrimonio museale attraverso l’organizzazione di visite guidate e di attività didattiche rivolte alle scuole e alle famiglie. Proprio grazie a queste attività, si è riusciti a veicolare non solo le scolaresche del territorio circostante ma di tutta la Regione Basilicata e di alcuni centri del foggiano. La riuscita dell’operazione avviata dalla cooperativa si è basata sull’alta qualità dell’offerta didattica presentata e sulla grande quantità dei laboratori proposti, ideati non solo su alcuni capisaldi della collezione permanente ma anche pensati per le diverse esposizioni tenute nel Museo ed anche per le diverse ricorrenze come il Natale, la Pasqua, la festa della mamma, del papà o san Valentino.

Oggi chi si reca nei Sassi scopre una città rinata, grazie ad interventi architettonici effettuati nel pieno rispetto della naturale morfologia urbana.

All’interno dei Sassi è ritornata in parte la vita grazie ad alcune famiglie locali che sono tornate ad abitare in quei luoghi carichi di fascino antico e anche grazie ai numerosi turisti provenienti da più parti del Mondo, che sempre più spesso preferiscono alloggiare presso i diversi bed & breakfast o nei due alberghi (a quattro stelle) li presenti. All’interno dei Sassi sono nati anche alcuni ristoranti che sempre di più favoriscono il flusso turistico in quei luoghi, dove è cresciuta anche l’offerta culturale. Questa si basa non solo sulla visita al MUSMA o alle mostre nelle chiese rupestri durante il loro svolgimento, ma anche sulla visita alle due chiese rupestri della Madonna delle Virtù e di san Nicola dei Greci, gestite dalla cooperativa “caveheritage” (filiazione anch’essa della Fondazione Zétema), e sulla visita alle chiese rupestri della Madonna dell’Idris e di Santa Lucia alle Malve, gestite dalla cooperativa “oltre l’arte”, nonché alla chiesa di San Pietro cavernoso, recentemente restaurata.

Alla luce di queste riflessioni risulta piuttosto evidente che se i Sassi sono tornati a vivere e che se l’offerta culturale è così interessante, buona parte del merito va senza dubbio al Circolo culturale “La Scaletta” che nei primi anni Sessanta ha avviato una campagna di valorizzazione delle chiese rupestri e, successivamente, con la mostra su Consagra nel 1978 ha dato avvio ad una campagna di promozione della scultura contemporanea che giunge fino ai nostri giorni. E in

questo lungo percorso di rinascita di questi luoghi vorrei ricordare che l'UNESCO alla fine del 1993 ha dichiarato i Sassi "Patrimonio Mondiale dell'Umanità".

Ritornando al Circolo "La Scaletta", vorrei indicare che attualmente sono in corso due nuovi progetti: uno a breve termine che vede la realizzazione della venticinquesima esposizione di scultura contemporanea per quest'estate 2014, che sarà dedicata agli scultori lucani, ed un altro progetto a più lungo termine che prevede l'apertura del Museo delle Arti Applicate "La casa Ortega", in onore del pittore spagnolo José Garcia Ortega³⁷³.

Ricordiamo che Ortega visse stabilmente a Matera dal 1973 al 1980, anno in cui si trasferì a Bosco in provincia di Salerno. Ortega, negli anni materani, aveva il suo laboratorio nella sede del Circolo "La Scaletta", dove sperimentò nuove tecniche nella lavorazione della cartapesta per realizzare bassorilievi e contemporaneamente si cimentò nella pittura su ceramica, lasciando alla sua partenza da Matera numerose sue opere in dono al Circolo. Il Museo Ortega, la cui inaugurazione era stata prevista per il 2009³⁷⁴, ha subito nel tempo un ritardo nella conclusione dei lavori di ristrutturazione della sede, ubicata nei Sassi, per motivi puramente legati alle difficoltà di fronteggiare le ingenti spese economiche, ma proprio in questo ultimo periodo i lavori stanno proseguendo celermente, come mi è stato riferito da Ivan Focaccia, Presidente del Circolo "La Scaletta", durante un nostro incontro.

Sembra pertanto evidente che la scultura si vada sempre più radicando nei Sassi e stia dando i suoi primi germogli anche nella parte di età moderna di Matera. Infatti ricordiamo che nel 2010 per volere di Marta Ragozzino, Soprintendente per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Basilicata, è stata collocata all'esterno di Palazzo Lanfranchi sede della Galleria d'arte medioevale e moderna, una scultura di Kengiro Azuma e che nel 2011 in occasione della mostra dedicata a Francesco Somaini, "un bellissimo bronzo recente del maestro lombardo trova spazio nel Museo nazionale d'arte medioevale e moderna di

³⁷³ José Garcia Ortega, nato ad Arroba de los Montes nel 1921 è scomparso a Parigi nel 1990.

³⁷⁴ Sull'argomento si veda: R. De Ruggieri, *Il MUSMA, Le Grandi Mostre nei Sassi e la Fondazione Zétema*, in *Ibram Lessow. Opere dal 1927 al 2003*, catalogo della mostra, a cura di G. Appella e E. Russotto, Matera, 14 giugno - 18 ottobre 2008, Edizioni della Cometa, Roma 2008, p. 8

Palazzo Lanfranchi, che sempre più intende aprirsi al dialogo coi i linguaggi contemporanei”³⁷⁵.

Vorrei chiudere ricordando che Matera è in lizza insieme a Cagliari, Lecce, Perugia-Assisi, Ravenna e Siena per diventare “Capitale Europea della Cultura 2019”; ciò è il chiaro segnale di come oggi la città viene percepita nelle coscienze e appare agli occhi dell’Italia e del Mondo intero³⁷⁶.

³⁷⁵ M. Ragozzino, Un percorso condiviso, in *Francesco Somaini. Opere dal 1943 al 2005*, catalogo della mostra, a cura di G. Appella e L. Somaini, Matera, 18 giugno - 9 ottobre 2011, Edizioni della Cometa, Roma 2011, p. 7

³⁷⁶ Desidero ringraziare vivamente il Presidente del Cricolo cultura “La Scaletta” , Ivan Focaccia, per avermi fornito delle preziose informazioni utili per la stesura di questo paragrafo.

3.2 La Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano

“L’esigenza di mantenere unito nel tempo un nucleo significativo delle proprie opere è comune a molti scultori - basta ricordare Eduardo Chillida in Spagna, Henry Moore in Inghilterra, Donald Judd e Mark Di Suvero negli Stati Uniti”³⁷⁷. Un’esigenza che del resto anche Arnaldo Pomodoro ha sentito sempre molto viva dentro di sé, con l’intento di preservare la propria opera tramandandone immutato nel tempo il pensiero artistico. Un desiderio che sebbene trovò la sua concreta attuazione nell’istituzione della Fondazione Arnaldo Pomodoro nel 1995, fu il frutto di una lunga riflessione, che affonda le sue radici nei lontani anni Settanta, come l’artista stesso ricorda: “In effetti, già nel 1974, preparando una personale alla Rotonda della Besana di Milano, mi sono reso conto di quanto fosse difficile ottenere dai collezionisti il prestito delle sculture da esporre e ho avuto l’idea di preservare un gruppo significativo di opere in uno spazio che potesse anche essere aperto al pubblico. Ho cominciato da quel momento a far fondere le prove d’artista delle mie opere più importanti e a riacquistare, ogni volta che se ne presentasse l’occasione, i miei primi lavori da privati e da galleristi. Ne è nata, negli anni, una documentazione organica del mio percorso. Utile per me, anche a futura memoria, certo: ma ho immaginato di poter concepire questo luogo anche come una sorta di centro di cultura continuamente in evoluzione, capace di far proposte culturali originali e non solo di conservare passivamente. Naturalmente sono occorsi anni perché il progetto maturasse compiutamente, ma ci sono riuscito”³⁷⁸

Risale, infatti, al 7 aprile 1995 l’atto di costituzione della Fondazione che è stata riconosciuta personalità giuridica dal Ministero dei Beni Culturali e Ambientali il

³⁷⁷ Cfr., “La Fondazione Arnaldo Pomodoro presenta la sua nuova sede. Allegato 2” - La Fondazione Arnaldo Pomodoro, documentazione con pagine non numerate, AFAP – Archivio Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano. Sulle Fondazioni Chillida e Judd si veda: S. Zuliani, *Dentro e fuori il museo. Gli spazi per la scultura*, in *Il fantasma della statua. Percorsi critici nella scultura italiana del Novecento*, Edizioni della Cometa, Roma 2007, pp. 17-32

³⁷⁸ F. Gualdoni, *Vicolo dei Lavandai, dialogo con Arnaldo Pomodoro*, con-fine contemporanea edizioni, Monghidoro (BO) 2012, p. 13

26 luglio del 1997 (DM del 26 Luglio 1997). Ricordiamo che l'istituzione della Fondazione fu strettamente connessa alla volontà del suo fondatore, Arnaldo Pomodoro, di voler creare un luogo che avesse come finalità precipua quella di garantire la corretta informazione relativa a tutte le sue opere e al contempo di promuoverne la conoscenza.

Per tale motivo fu prevista la creazione di un Archivio e contestualmente di un Museo che svolgesse l'azione di conservazione e valorizzazione della sua opera.

Fra i diversi obiettivi la Fondazione si prefigurò le azioni di promozione di studi dedicati alla scultura e più in generale all'arte del Novecento italiano, l'organizzazione di dibattiti culturali e di convegni, nonché la pubblicazione di riviste o di libri specializzati in arte e in letteratura, e l'assegnazione di un premio rivolto ai giovani artisti.

Risulta pertanto evidente che le linee programmatiche della Fondazione seguissero il doppio binario che da una parte conduceva verso l'azione di conservazione e di valorizzazione del pensiero e dell'opera plastica di Arnaldo Pomodoro, mentre dall'altra verso un'azione diffusa e profusa di promozione dell'arte contemporanea, attraverso una serie di interventi mirati.

Definite, dunque, le intenzioni programmatiche, nei poco più di due anni che intercorsero fra la sua costituzione e il relativo riconoscimento ministeriale, il lavoro della Fondazione fu principalmente rivolto alla cura delle pratiche necessarie per l'ottenimento del riconoscimento, e verso il riordino e l'informatizzazione del ricco materiale documentario di Pomodoro, donato per la costituzione dell'archivio dell'ente. Tale materiale si compone di fotografie, di articoli di giornale, di recensioni, di pubblicazioni, di cataloghi e quant'altro rappresenti traccia dell'attività artistica del suo fondatore. Fu inoltre svolto il lavoro di inventariazione e catalogazione dei libri d'arte, dei cataloghi di mostre, delle monografie e delle riviste specialistiche del settore, donati dallo stesso Pomodoro per la costituenda biblioteca. La sede dell'archivio fu indicata in una struttura di Milano nella zona dei Navigli di proprietà di Pomodoro, che fu donata alla Fondazione per la destinazione d'uso prevista. La struttura sorge in vicolo dei Lavandai 2/A, nella stessa area urbana in cui sono presenti altre strutture di Pomodoro utilizzate come laboratori e depositi, come egli stesso ricorda: "Questa zona era un mosaico di abitazioni popolari, ma soprattutto di piccoli laboratori. Piano piano mi sono interessato della loro destinazione e negli anni sono riuscito a

convincere i proprietari a cedermi questi spazi man mano che lo studio cresceva, ponendo l'esigenza non solo di realizzare le sculture, ma anche di conservarle e di dotarmi di un archivio, che negli anni si è arricchito a dismisura”³⁷⁹.

Come da Statuto, l'intenzione di Pomodoro fu quella che la Fondazione fosse dotata di due organi vitali, rispettivamente individuati nell'archivio, che doveva rappresentare la mente, cioè la sede dei ricordi e nello stesso tempo il luogo di emanazione del suo pensiero artistico, e lo spazio espositivo che doveva rappresentare il cuore pulsante, cioè il luogo dell'incontro e del confronto con la sua opera. Pertanto nel 1997, a raggiungimento del riconoscimento ministeriale, Pomodoro volle dar seguito all'istituzione di un spazio all'interno nel quale collocare le ventotto sculture donate alla Fondazione all'atto della sua costituzione.

Nel 1997 furono avviati i lavori di ristrutturazione della sede espositiva della Fondazione, individuata nell'ex fabbrica di bulloni (di circa 1.700 mq) nella località di Rozzano nell'*hinterland* milanese, nella zona denominata Quinto de' Stampi in via Adda 15; lavori di ristrutturazione affidati alla direzione dell'architetto Pierluigi Cerri.

Della struttura originaria dell'edificio, composto principalmente da tre navate più altri ambienti, furono salvate le volte a tutto steso delle navate laterali, mentre la copertura primigenia della zona centrale fu sostituita con una struttura a capriate in lamellare e vetro, così che la luce potesse diffondersi in maniera profusa nell'ambiente. Successivamente, per favorire l'illuminazione naturale delle zone laterali, furono realizzate delle ampie vetrate, mentre per alcuni ambienti più interni, particolarmente bui, furono create delle profonde fessurazioni nel soffitto, affinché la luce potesse filtrare dall'altro.

Le pareti interne furono tinteggiate di bianco al fine di creare un luogo neutro rispetto alla forte carica espressiva delle opere di Pomodoro previste per l'allestimento, che comprendevano sia le ventotto opere donate alla Fondazione che altre lasciate in deposito temporaneo³⁸⁰.

Nell'estate del 1999 fu inaugurato lo spazio espositivo che, in una sua prima fase di vita, veniva visitato esclusivamente su appuntamento. Così l'archivio, attivo dal

³⁷⁹ *Ivi*, p. 11

³⁸⁰ Fra le opere esposte ricordiamo: *Grande tavola della memoria* del 1959-65, *Sfera n. 1* del 1963, *Cono tronco* del 1972, *Pietrarubbia Group* del 1975-76, *Colpo d'ala* del 1984, *Papiro I, II e III* del 1985-86, *Colonna* del 1988-89 e *Grande portale* 1988

lunedì al venerdì dalle 11 alle 18, era riservato a studenti e studiosi d'arte e accessibile solo su appuntamento.

Fu solo in un secondo tempo che, nella consapevolezza della natura culturale del luogo e nella volontà di intensificare il dialogo con la collettività, fu stabilito che lo spazio espositivo dovesse essere aperto al pubblico e divenire centro per diverse manifestazioni culturali ed artistiche.

Alla metà di ottobre del 1999 fu costituito il Museo, dopo che furono apportati gli interventi necessari per la sicurezza dei visitatori, come richiesti dalla legge, e che furono garantiti i dovuti servizi di accoglienza. Furono, infine, creati il bookshop e fu inoltre istituita una sala video dove proiettare i filmati che riguardavano sia l'attività che il metodo di lavoro di Pomodoro.

Fu stabilito che il Museo fosse aperto due giorni fissi alla settimana ma, concordate su appuntamento, ci sarebbero state delle aperture straordinarie riservate a gruppi di studenti e di ricercatori. Furono per l'occasione istituite anche le visite guidate.

Con la mostra intitolata *Scuola d'arte del Montefeltro – opere dal 1991 al 1999 dei giovani artisti allievi del Centro TAM*, che si inaugurò il 26 novembre del 1999, la Fondazione Arnaldo Pomodoro diede avvio al programma di promozione e organizzazione di mostre e di iniziative culturali.

Ricordiamo che il Centro TAM – Centro Trattamento Artistico dei Metalli – fu fondato su iniziativa di Pomodoro nel 1990, col sostegno del Comune di Pietrarubbia e col contributo della Regione Marche e del Fondo Sociale Europeo, con l'intento di istituire un corso di alto livello per la lavorazione artistica dei metalli, riservato soprattutto ai giovani artisti. Il Centro TAM, tutt'oggi attivo, si configura come una scuola di perfezionamento dedicata alla scultura, al gioiello, al design e più in generale alla lavorazione artistica dei metalli, i cui corsi si svolgono in estate nel comune di Pietrarubbia nel Montefeltro, con la finalità di fornire ai ventidue allievi che ogni anno frequentano le seicento ore di lezione gli adeguati strumenti didattici sia nel campo degli insegnamenti teorici che in quello della pratica di laboratorio³⁸¹.

La mostra organizzata dalla Fondazione si prefigurò l'obiettivo di fornire il quadro generale delle attività svolte e degli intendimenti raggiunti fino a quel

³⁸¹ Sulle attività del TAM si veda il relativo sito internet: <http://www.centrotam.it/>

momento, come una sorta di verifica rispetto alla metodologia applicata all'interno della scuola che vide nel ruolo di direttore artistico lo stesso Pomodoro, dall'anno della sua costituzione al 1997 e successivamente lo scultore Eliseo Mattiacci, fino al 1999.

La mostra per ampiezza e dimensione dei materiali presentati, circa centocinquanta pezzi, tra sculture, gioielli, ornamenti e lavori di design, fu allestita negli spazi espositivi, di Cascina Grande a Rozzano³⁸², sia al chiuso che all'aperto. Per l'occasione furono organizzate visite guidate rivolte a studenti e ad adulti, e in alcuni casi fu organizzata una visita guidata a una fonderia artistica situata nelle vicinanze del Museo (dove furono fuse tra l'altro numerose sculture di Pomodoro) per mostrarne il procedimento di fusione a cera persa e illustrare le diverse fasi di lavorazione di una scultura di bronzo.

Fra le altre attività svolte dalla Fondazione ricordiamo che nel gennaio del 2001 fu pubblicato il volume intitolato *Scritti critici per Arnaldo Pomodoro e opere dell'artista (1955-2000)*, a cura di Laura Berra e Bitta Leonetti, che raccoglie una serie di contributi critici di rinomati studiosi italiani e stranieri, tra cui: Arbasino, Argan, Bonito Oliva, Carandente, Hunter, Rosenthal, Volponi e Zeri, che hanno analizzato e commentato l'opera di Pomodoro nei quasi cinquant'anni di attività che conducono all'inizio del nuovo millennio, con l'intento di offrire al lettore uno strumento di studio e di approfondimento del lavoro dell'artista nell'ambito delle ricerche e dei movimenti che hanno caratterizzato l'arte contemporanea.

Fu sempre nel 2001 che la Fondazione presentò presso gli spazi espositivi del Centro TAM³⁸³ di Pietrarubbia la mostra intitolata *Opere grafiche nella scultura del Novecento*, che si tenne dal 22 luglio al 30 settembre. Della mostra, che si componeva di quasi cento lavori grafici dei maggiori scultori italiani e stranieri del Novecento³⁸⁴, apprendiamo che le intenzioni sottese furono quelle di

³⁸² Cascina Grande è uno spazio, di proprietà del Comune di Rozzano e sotto la sua gestione, all'interno del quale vengono organizzati sia incontri culturali di natura artistica, letteraria o musicale, ma anche convegni dedicati a diverse tematiche, cerimonie e molto altro ancora; sull'argomento si veda: <http://www.comune.rozzano.mi.it/index.php/cultura/252-galleria-cascina-grande.html>

³⁸³ Gli spazi espositivi del TAM erano generalmente riservati alla presentazione dei lavori dei giovani studenti di cui ogni anno si organizzava una mostra/studio, e che hanno continuato nel tempo a svolgere tale funzione.

³⁸⁴ Fra le opere in mostra ricordiamo quelle di: Abakanowicz, Arman, Arp, Baj, Beuys, Bodini, Burri, Bury, Calder, Caro, Carrino, Andrea Cascella, Pietro Cascella, Ceccobelli, Ceroli, Cesar, Chillida, Christo, Colla, Consagra, Cucchi, Del Pezzo, Di Suvero, Ernst, Fabbri, Fontana, Giacometti, Graves, Greco, Kounellis, Lewitt, Man Ray, Manzù, Maraniello, Martini,

evidenziare le valenze intrinseche dei lavori che: “non sono semplicemente progetti di sculture, ma opere con valore proprio, autentico e in sé completo”³⁸⁵. La mostra, realizzata grazie al prestito concesso dalla Galleria 2RC di Roma e da alcuni collezionisti privati, fu dettata dalla volontà di celebrare i primi dieci anni di attività del Centro ma l’iniziativa in realtà rientrava in un piano culturale molto più ampio che prefigurava la volontà di aprire un dialogo sul contemporaneo nella cittadina marchigiana che sarebbe dovuto proseguito nel tempo con “una serie di mostre storiche e originali, connesse all’invenzione varia delle arti e particolarmente della scultura”³⁸⁶; ma per quanto gli intenti della Fondazione fossero lodevoli nelle intenzioni rimasero circoscritti a quell’unica occasione espositiva.

Delle uniche due esposizioni che si tennero presso il Museo ricordiamo sia *Rozzano, una scultura per piazza Berlinguer*, che si tenne dal 24 aprile all’8 maggio del 2004, che la personale dedicata a *Salvatore Cuschera*, che si svolse dal 13 maggio al 13 giugno dello stesso anno.

La prima mostra rientrava in un progetto avviato dall’amministrazione comunale di Rozzano, sotto l’egida di “Rozzano Città d’Arte”, che aveva indetto un concorso ad inviti per la realizzazione di una scultura da collocare in piazza Berlinguer, nella frazione di Ponte Sesto, dopo che *Sfera grande* di Arnaldo Pomodoro, che era lì ubicata, andò distrutta a causa di un incendio ad opera di alcuni vandali la notte del 31 dicembre 2001. Fu proprio Pomodoro a suggerire agli organi preposti del Comune di Rozzano di collocare l’opera di un giovane scultore nel luogo dove era stata precedentemente installata la sua: “Mi piacerebbe organizzare un concorso per giovani artisti che realizzino opere originali per la piazza”³⁸⁷. Per l’occasione fu istituita una commissione addetta alla valutazione dei bozzetti dei sedici artisti invitati³⁸⁸, composta tra l’altro dallo

Mastroianni, Matta, Mattiacci, Melotti, Merz, Messina, Mirò, Moore, Nevelson, Nunzio, Oldenburg, Paladino, Paolini, Paolozzi, Pardi, Paris, Pepper, Perez, Picasso, Pistoletto, Arnaldo Pomodoro, Giò Pomodoro, Segal, Soto, Spagnulo, Spoerri, Staccioli, Takahashi, Tapies, Tieri, Tilson, Uncini, Valdes, Vangi e Zorio.

³⁸⁵ Cfr., Comunicato stampa della mostra “Opere grafiche nella scultura del Novecento”, documento non datato ne firmato, AFAP – Milano

³⁸⁶ *Ibidem*

³⁸⁷ Cfr., Comunicato stampa della mostra “Rozzano, una scultura per piazza Berlinguer”, documento non datato ne firmato, AFAP – Milano

³⁸⁸ Gli artisti furono: Giovanna Bologni, Claudio Borghi, Giovanna Canegallo, Lucilla Catania, Umberto Cavenago, Pietro Coletta, Alex Corno, Salvatore Cuschera, Pino Di Gennaro, Eduard

stesso Arnaldo Pomodoro, Laura Panno, Flaminio Gualdoni, Marco Meneguzzo, dal Sindaco di Rozzano Maria Rosa Malinverno, dall'Assessore all'Urbanistica Massimo D'Avolio e dal parroco don Franco in rappresentanza del quartiere di Ponte Sesto. Tutti i progetti furono esposti in mostra e ai tre elaborati ritenuti lodevoli fu consegnato un premio. A Salvatore Cuschera, vincitore del concorso, fu dato l'incarico di realizzare la scultura da collocare nella suddetta piazza.

La personale dedicata a Cuschera rivela ancora una volta le intenzioni della Fondazione di proseguire il programma di esposizioni e di iniziative culturali incentrate specificamente sulla conoscenza e sulla documentazione della scultura contemporanea. Per l'occasione furono esposte trenta opere prodotte dall'artista nell'arco cronologico compreso fra il 2000 e il 2003, con l'intento precipuo di mettere in evidenza il ruolo centrale e l'unicità del pensiero creativo di Cuschera che, nella sua produzione matura, si trasformò e si chiarificò sempre più nel rapporto esclusivo con il ferro. La scelta di presentare le opere dello scultore di origine toscana si potrebbe far risalire a quell'interesse che Pomodoro nutriva verso il modo con cui questi riuscisse a lavorare la materia in funzione della forma artistica prestabilita: "Nel suo lavoro, così come nel mio, il rapporto con la materia e la padronanza con la quale riesce a conquistarla tecnicamente e dominarla diventano un aspetto fondamentale del suo linguaggio artistico"³⁸⁹. Ma al di là delle considerazioni critiche, va sottolineato che proprio l'occasione della mostra rivelò le difficoltà a proseguire un programma di mostre all'interno degli spazi museali che apparivano eccessivamente limitanti a causa della difficoltà di movimentare le grandi opere di Pomodoro, presenti in quegli ambienti.

Sembrò pertanto giunto il momento di accelerare il trasferimento della sede museale della Fondazione presso una nuova e più grande struttura e soprattutto meno dislocata rispetto al centro di Milano.

Alla fine del 2002 si concretizzò l'idea di ampliare gli spazi espositivi della Fondazione. Si era infatti presentata la possibilità di trasferire il Museo in una struttura già individuata, in una zona centrale di Milano: un'ampia superficie (circa 3000 mq.) nei locali siti in via Solari che facevano parte dell'edificio un

Habicher, Donata Lazzarini, Giuseppe Maraniello, Claudio Palmieri, Gianfranco Pardi, Paola Pezzi e Rita Siragusa; in *Ibidem*

³⁸⁹ A. Pomodoro, *Introduzione*, in *Salvatore Cuschera*, catalogo della mostra, a cura di F. Guardoni, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Quinto de' Stampi – Rozzano, 13 maggio – 13 giugno 2004, Skira editore, Milano 2004, p. 5

tempo sede delle acciaierie Riva-Calzoni, dove era in corso un progetto complessivo di recupero per farne un grande centro di attività creative e culturali. Nella nuova sede La Fondazione avrebbe potuto trovare un luogo ottimale per promuovere e sviluppare le sue attività, maggiori spazi dove sistemare le opere allora presenti a Rozzano e dove organizzare mostre temporanee. Era prevista inoltre la realizzazione di un teatrino e sala per conferenze e dibattiti e di un centro di documentazione e biblioteca in cui raccogliere tutti i materiali di archivio posseduti dalla Fondazione. Si trattava di un progetto impegnativo che si sarebbe potuto completare nell'arco di 1-2 anni. Anni dopo Pomodoro spiegherà così le motivazioni che lo condussero al trasferimento della sede espositiva da Rozzano a Milano: "Ho sempre tenuto ben presente il consiglio che mi diede il caro amico Giulio Carlo Argan, al quale avevo parlato della mia idea di costituire una fondazione. Non doveva, egli mi disse, essere solo una celebrazione del mio lavoro, ma agire come un autentico luogo di studio e di proposta. Nei miei intendimenti, essa da subito infatti doveva riguardare anche i miei amici e gli artisti più giovani, e in generale la scultura tutta: una fondazione in cui si parlasse compiutamente d'arte, non solo della mia. In questa prospettiva ho cominciato a rendermi conto dei limiti dello spazio espositivo di Rozzano, la cui collocazione non rendeva agevole la frequentazione. Una soluzione non l'avevo ancora, ma presto l'ho, per così dire incontrata"³⁹⁰.

L'ex fabbrica milanese fu individuata casualmente, alla fine degli anni Novanta, dallo stesso Pomodoro che era alla ricerca di un grosso capannone dove realizzare la scultura *Novecento* (21 metri d'altezza e 7 di larghezza), commissionata dalla giunta Rutelli, in occasione del Giubileo, per essere posta nel piazzale Pier Luigi Nervi all'Eur, davanti al Palalottomatica. Terminata la costruzione del modello in gesso dell'opera (poi fusa in bronzo e inaugurata il 24 ottobre 2004), nell'antica fabbrica di turbine Riva & Calzoni sita via Solari 35 a Milano³⁹¹, furono iniziati i lavori di ristrutturazione su progetto degli architetti Pierluigi Cerri e Alessandro Colombo, durante i quali furono apportate tutte le dovute modifiche di adeguamento degli spazi adibiti alla fruizione pubblica, come richiesto dalle norme di legge e nel rispetto degli *standard* museali. Il progetto di ristrutturazione

³⁹⁰ F. Gualdoni, *Vicolo dei Lavandai, dialogo con Arnaldo Pomodoro*, in *Op. cit.*, p. 19

³⁹¹ Ricordiamo brevemente che nella fabbrica venivano costruite, a partire dal 1926, le turbine idrauliche del gruppo Riva & Calzoni, che realizzò tra l'altro gli impianti per le cascate del Niagara.

dei due architetti si prefigurò l'inalterabilità dell'antica struttura dell'edificio che presentava caratteristiche architettoniche di tipo industriale. L'edificio composto da due strutture affiancate, una più bassa con copertura a doppia falda che si apriva verso un grande spazio a navata caratterizzato da una struttura in acciaio alta 15 m dell'altra. Lo spazio centrale era a sua volta attraversato da un sistema di passerelle, grazie alle quali si accedeva ai piani superiori, dove si trovavano tre piattaforme mobili di 110 mq, poste trasversalmente alla navata stessa e spostabili con i carriponte sia in orizzontale che in verticale, previste per essere utilizzate come aree espositive³⁹². Furono create per l'occasione un'area di accoglienza per i visitatori con guardaroba, un bookshop, una sala conferenze a gradinate e un'ampia biblioteca d'arte.

Rispetto alle finalità della nuova struttura espositiva, Pomodoro dichiarò che: “la Fondazione, lungi dall'essere una struttura museale statica e conservativa, possa svolgere la funzione di un vero e proprio laboratorio inventivo, quasi sperimentale, rivolto così a costruire con gli artisti, i critici e il pubblico, un coinvolgimento profondo e globale”³⁹³; e in un ulteriore intervento dichiarò: “La Fondazione Arnaldo Pomodoro nel suo nuovo spazio è una *Casa della scultura*, è un laboratorio di idee e di iniziative per l'arte e la conoscenza, un luogo di incontro e di partecipazione per la vita culturale delle nostre città”³⁹⁴.

La nuova sede in via Solari 35 fu aperta al pubblico il 24 settembre 2005 con la mostra *La scultura italiana del XX secolo*, curata da Marco Meneguzzo. La mostra offrì al pubblico un percorso suggestivo attraverso i lavori degli autori che maggiormente avevano contribuito a rinnovare il linguaggio della scultura nel Novecento³⁹⁵, raggruppati in tre sezioni: I precursori, La modernità, Le prospettive. Nella prima sezione figuravano i grandi nomi della scultura italiana, fra cui ricordiamo: Balla, Boccioni, Depero, Marini, Martini, Rosso, Sironi, Wildt. La seconda sezione, quella quantitativamente più ricca, illustra il percorso della

³⁹² Oltre che attraverso le scale si poteva accedere ai piano superiori anche grazie agli ascensori a norma per i disabili.

³⁹³ Cfr., Dossier “Fondazione Arnaldo Pomodoro. Storia, spazi, attività espositiva e culturale, progetti 2005 – 2009”, datato dicembre 2008, p. 5, AFAP – Milano

³⁹⁴ Cfr., “Fondazione Arnaldo Pomodoro. L'attività espositiva. Mostre 2005”, in Dossier “Fondazione Arnaldo Pomodoro. Storia, spazi, attività espositiva e culturale, progetti 2005 – 2009”, datato dicembre 2008, p. 16, AFAP – Milano.

³⁹⁵ La mostra è già stata oggetto di indagine critica nei paragrafi rispettivamente intitolati: *Scultura contemporanea in mostra: specificità della scena espositiva italiana* e *Tre prospettive critiche: Mario De Micheli, Luciano Caramel, Marco Meneguzzo*

scultura dal secondo dopoguerra sino agli anni Ottanta e Novanta, con opere di autori come Boetti, Andrea e Pietro Cascella, Cavaliere, Consagra, Colla, Cucchi, Fabro, Kounellis, Merz, Paladino, Pascali, Arnaldo e Giò Pomodoro, Zorio. La terza sezione è dedicata a un piccolo gruppo di scultori, giovani fra cui: Arienti, Cattelan, Gabellone e Tuttofuoco solo per citarne alcuni³⁹⁶, che hanno sviluppato il linguaggio della scultura adeguando forme e contenuti alle condizioni della postmodernità e della globalizzazione.

In merito all'apertura della nuova sede della Fondazione vanno chiariti due punti fondamentali: i materiali d'archivio non furono trasferiti presso la nuova struttura in via Solari 35, restando quindi consultabili nella loro originaria sede in vicolo dei Lavandai 2/A; in via Solari non ci fu un allestimento continuativo delle opere della collezione permanente della Fondazione, che furono esposte solo parzialmente e occasionalmente. La nuova sede, perciò, andava a configurarsi in primo luogo come uno spazio per mostre temporanee.

In questa nuova prospettiva, nel primo anno di attività, la Fondazione promosse una serie di eventi artistici di grande interesse, oltre alla già citata mostra inaugurale, *Scultura italiana del XX secolo*, nel 2006 fu organizzata una monografica su Gastone Novelli, la più vasta retrospettiva mai dedicata all'artista a Milano, in cui furono presenti dipinti, lavori grafici e un nucleo di sculture³⁹⁷. Sempre nello stesso anno fu istituito il "Premio Fondazione Arnaldo Pomodoro. Concorso internazionale per giovani scultori"³⁹⁸ impegnati nella ricerca e nella sperimentazione di nuovi linguaggi espressivi, la cui prima edizione si concluse

³⁹⁶ Fra gli altri artisti presenti in mostra ricordiamo: Anselmo, Antico, Baj, Bartolini, Burri, Calignano, Calzolari, Canegallo, Caravaggio, Carrino, Casciello, Cavenago, Cecchini, Ceroli, Coletta, Colombo, Cuschera, De Dominicis, Del Pezzo, Del Ponte, Di Gennaro, Ducrot, Dynys, Esposito, Fabbri, Fazzini, Fontana, Franchina, Ghinzani, Gilardi, Icaro, Isgrò, Lardera, Leoncillo, Lo Savio, Lorenzetti, Lucietti, Mainolfi, Manzoni, Manzù, Maraniello, Mastroianni, Mattiacci, Melotti, Meneguzzo, Marisa Merz, Messina, Milani, Minguzzi, Mirko (Basaldella), Munari, Negri, Novelli, Nunzio, Nurcis, Ontani, Panno, Pardi, Parmiggiani, Penone, Perez, Perino & Vele, Lucio e Peppe Perone, Piacentino, Pistoletto, Plessi, Riello, Medardo Rosso, Salvadori, Sangregorio, Savini, Somaini, Sottsass, Spagnulo, Spalletti, Spoldi, Staccioli, Trotta, Uncini, Valentini, Vangi, Viani e Zuffi

³⁹⁷ La mostra intitolata *Gastone Novelli* si tenne da 9 marzo al 10 maggio 2006, nata in collaborazione con l'Archivio Novelli di Roma, fu curata da Flaminio Gualdoni e Walter Guadagnini

³⁹⁸ Fra i partecipanti alla rassegna ricordiamo: Benelli (Italia), Burton (UK), Carzaniga (Italia), Codeghini (Italia), Dowd (USA), Eu-Young (Corea), Jacobs (Olanda), Jezbera (Repubblica Ceca, con il sostegno di Bachl), Lynch (Irlanda), Mariani (Italia), Mendes (Portogallo), Milkintas (Lituania), Morgan (UK, con il sostegno di Arts Council England), Racheli (Italia), Reekers (Olanda), Renna (Italia), Rille (Austria), Sajot (Francia/Italia), Salvucci (Italia), Striano (Italia), Termini (Italia), Touw (Olanda), Treppo (Italia), Wischnewski (Germania) e Yeo Chee Kiong (Singapore, con il sostegno di National Arts Council Singapore)

con la mostra delle opere selezionate che fu tenuta nei mesi compresi fra maggio e luglio³⁹⁹. Contemporaneamente a quest'evento furono presentate sette sculture di Arnaldo Pomodoro in occasione della ricorrenza del suo ottantesimo compleanno, avviando quel ciclo di esposizioni che nel tempo fecero conoscere al pubblico la totalità della collezione della Fondazione. E infine fu tenuta la mostra intitolata *Atto unico* di Jannis Kounellis, ideata e realizzata dall'artista per lo spazio museale della Fondazione, che si tenne tra la fine del 2006 e gli inizi del 2007⁴⁰⁰. Dal quadro delle attività svolte tra lo scadere del 2005 e gli inizi del 2007 emerge in tutta la sua chiarezza che gli intenti della Fondazione si rivolsero in una serie di mostre volte nell'indagare, principalmente, gli sviluppi della scultura contemporanea con l'obiettivo di ristabilire il percorso dei valori della scultura del Novecento e dei primi anni del nuovo millennio, caratterizzati dalla "prassi della fantasia e dell'inventività"⁴⁰¹. Su questi orientamenti critici furono improntate tutte le mostre che contraddistinsero gli anni dell'attività delle sedi della Fondazione in via Solari 35; un programma molto intenso per numero delle attività svolte (ventuno mostre in sei anni di attività) e, nello stesso tempo, molto interessante dal punto di vista propriamente scientifico, in quanto tutte le esposizioni furono accompagnate dalla pubblicazione di cataloghi⁴⁰² nei quali furono inseriti nuovi contributi di approfondimento critico sui diversi argomenti trattati di volta in volta; contributi che ricordiamo furono redatti da rinomati studiosi del settore, quali Massimo Luca Barbero, Achille Bonito Oliva, Bruno Corà, Luciano Caramel, Flaminio Gualdoni, Marco Meneguzzo, Lorenzo Respi, Giorgio Verzotti, Angela Vettese ed altri ancora.

Nel quadro generale delle mostre condotte negli anni di attività della sede museale di via Solari 35, emerge che la Fondazione Pomodoro, nel rispetto dello Statuto,

³⁹⁹ La mostra del "Premio Fondazione Arnaldo Pomodoro. Concorso internazionale per giovani scultori", I Edizione, tenuta dal 18 maggio al 28 luglio 2006, vide l'assegnazione del primo premio all'irlandese Claire Morgan (10.000 euro), del secondo premio alla coreana Hong Eu Young (5.000 euro) e del terzo premio al lituano Rimantas Milkintas (3.000 euro). Fu assegnato anche il premio speciale Costa Crociere, sponsor della manifestazione, a Laura Renna (5.000 euro)

⁴⁰⁰ La mostra intitolata *Jannis Kounellis. Atto unico* si tenne da 24 settembre 2006 all'11 febbraio 2007, fu curata da Bruno Corà

⁴⁰¹ Cfr., "Fondazione Arnaldo Pomodoro. Storia, profilo e progetto", in Dossier "Fondazione Arnaldo Pomodoro. Storia, spazi, attività espositiva e culturale, progetti 2005 – 2009", datato dicembre 2008, p. 5, AFAP – Milano

⁴⁰² Ad eccezione della mostra dedicata a Olga Schigal. E per chiarezza di informazione va indicato anche che per la mostra dedicata a Sissi fu pubblicata una guida con testi di Milovan e della Vettese, e infine per la mostra dedicata a Riyas fu pubblicata una *brochure* con un testo di Meneguzzo

condusse un programma orientato sul duplice obiettivo che virava da una parte verso l'azione di divulgazione e di valorizzazione del pensiero artistico e dell'attività plastica di Arnaldo Pomodoro, dall'altra verso l'approfondimento dell'opera di diversi scultori italiani o stranieri, fossero questi storicizzati, giovani od emergenti.

In questo contesto ricordiamo, dunque, le due mostre dedicate a Pomodoro, rispettivamente intitolate *Fondazione Arnaldo Pomodoro. La Collezione permanente*, che si tenne dal 29 settembre 2007 al 31 marzo 2008, e *Arnaldo Pomodoro. Grandi opere 1972 – 2008*, che si tenne dal 3 ottobre 2008 al 22 marzo 2009.

In occasione della mostra *Fondazione Arnaldo Pomodoro. La Collezione permanente*, curata da Giorgio Verzotti ed Angela Vettese, furono presentati due distinti gruppi di opere provenienti dalla raccolta privata dell'artista, composti da opere di Pomodoro, realizzate dall'artista stesso, e da opere realizzate da altri artisti che Pomodoro aveva collezionato nel corso degli anni, tra cui: Baj, Boetti, Castellani, Colla, Cuscherà, Del Pezzo, Fontana, Kounellis, Mainolfi, Marini, Melotti, Nunzio, Paladino, Man Ray, Staccioli, Valentini e tanti altri ancora⁴⁰³.

La mostra ebbe come obiettivo quello di raccontare il lungo percorso artistico di Pomodoro, sia attraverso la lettura critica delle opere da lui prodotte che da una serie di confronti per assonanze con le opere degli altri artisti presenti all'esposizione. La mostra, pertanto, si prefigurò di documentare “in modo ampio gli interessi, gli scambi e le corrispondenze culturali vissuti da Arnaldo Pomodoro e condivisi con altri protagonisti nazionali ed internazionali delle arti visive, dal secondo dopoguerra ad oggi”⁴⁰⁴. Va sottolineato infine, che la raccolta di opere dei diversi artisti fu per la prima volta presentata al pubblico e che in quella occasione Pomodoro espresse l'intenzione di donarla alla Fondazione, con

⁴⁰³ Fra le altre opere in mostra ricordiamo quelle di: Abakanowicz, Angeli, Antico, Appel, Aricò, Bemporad, Carrino, Dangelo, Di Suvero, Dorazio, Isgrò, Kandiskij, Klee, Léger, Licini, Maraniello, Martini, Mathieu, Mattiacci, Mirko, Mirò, Morales, Nevelson, Novelli, Paolini, Paolozzi, Pardi, Perilli, Giò Pomodoro, Richter, Schifano, Smith, Sottsass, Spaguolo, Tadini, Tamayo, Tancredi e Wilmarth; sull'argomento si veda: G. Verzotti, *Opere della Fondazione*, in *Fondazione Arnaldo Pomodoro. La Collezione permanente*, catalogo della mostra, a cura di G. Verzotti e A. Vettese, Fondazione Arnaldo Pomodoro – Milano, 29 settembre 2007 – 9 marzo 2008, Skira editore, Milano 2007, pp. 173-179

⁴⁰⁴ Comunicato stampa della mostra *La collezione permanente della “Fondazione Arnaldo Pomodoro”*, AFAP – Milano.

l'obiettivo che questa sarebbe entrata a far parte della collezione permanente dell'ente.

La seconda mostra, *Pomodoro. Grandi opere 1972 – 2008*, curata da Bruno Corà, presentò dodici sculture monumentali dove fu possibile seguire l'evoluzione dell'artista nel suo rapporto con le grandi dimensioni⁴⁰⁵; le opere furono allestite negli spazi interni della struttura (come il *Grande Portale*, 1988-2008)⁴⁰⁶, ad eccezione dell'*Obelisco per Cleopatra* (1989-2008) collocato all'esterno. In quell'occasione fu anche collocata nella cavea del piccolo teatro della Fondazione, l'opera *Ingresso nel labirinto* (1995-2008), dedicata a Gilgamesh, eroe del primo grande testo poetico e allegorico sull'esperienza umana scritto nel 2000 a.C. L'opera che rimanda al tema del viaggio, come metafora della vita ed è contestualmente un omaggio alla scrittura e alla comunicazione, fu completata specificatamente in quel luogo. Contemporaneamente a questa mostra ne fu inaugurata una seconda intitolata *Ugo Mulas fotografa Arnaldo Pomodoro*, a cura di Angela Vettese⁴⁰⁷, le cui cento immagini allestite negli ambienti dei camminamenti superiori fornirono un interessante spunto di rimandi iconografici e di confronti stilistici con le sculture in mostra.

La Fondazione organizzò, inoltre, numerose mostre di approfondimento dedicate a diversi artisti italiani e stranieri, di cui, oltre, le già citate mostre su Gastone Novelli del 2006 e su Jannis Kounellis del 2006/2007, ricordiamo nel 2009 una mostra dedicata a Magdalena Abakanowicz⁴⁰⁸, una delle personalità più rappresentative della scultura contemporanea internazionale, celebrata nel mondo come attestano le retrospettive a lei dedicate nel 2008 al Palacio de Cristal a Madrid e al Museum Kunst Palast di Düsseldorf. E sempre nell'ambito delle attività espositive ricordiamo anche le due rassegne rispettivamente dedicate a

⁴⁰⁵ Tra le opere in mostra ricordiamo: *Una battaglia: per i partigiani* (1971), *Cono Tronco* (1972), *The Pietrarubbia Group* (1975-76), *Le forme del mito* (1983) *Giroscopio* (1986-87), *Disco di forma di rosa del deserto* (1993-94), *Le battaglie* (1995), *Stele I, II, III, IV*, (1997-2000), *Punto dello spazio* (2003), *Cuneo di frecce* (2006), *Grande Portale* (1988-2008) e *Ingresso nel labirinto* (1995-2008); sull'argomento si veda: L. Respi, a cura di, *Schede critiche*, in *Arnaldo Pomodoro. Grandi opere 1972-2008*, catalogo della mostra, a cura di B. Corà, Fondazione Arnaldo Pomodoro – Milano, 4 ottobre 2008 – 22 marzo 2009, Skira editore, Milano 2008, pp. 164-171

⁴⁰⁶ La prima versione dell'opera fu realizzata per l'*Oedipus Rex* di Igor Stravinskij e Jean Cocteau, messo in scena nella piazza del Duomo di Siena nel 1988, in esposizione a Milano fu presentata una replica dell'opera originaria, alta 11,80 m e larga 9,40 m; sull'argomento si veda: *Ibidem*, p. 170

⁴⁰⁷ La mostra intitolata *Ugo Mulas fotografa Arnaldo Pomodoro* si tenne dal 3 ottobre 2008 al 22 marzo 2009, fu curata da Angela Vettese

⁴⁰⁸ La mostra intitolata *Magdalena Abakanowicz. Space to experience*, si tenne dal 10 aprile al 26 giugno 2009, fu curata da Angela Vettese

Yves Dana nel 2008⁴⁰⁹ e a Cristina Iglesias nel 2009⁴¹⁰, che testimoniano l'interesse della Fondazione a indagare gli esiti della scultura nell'ambito della generazione di artisti attivi nella decade 1980-1990, ma ricordiamo anche la mostra dedicata al duo di artisti Perino&Vele nel 2011⁴¹¹ che testimonia la volontà della Fondazione di proseguire le indagini sugli sviluppi della scultura comprendendo anche l'arco temporale del ventennio 1990-2010. Interesse che del resto la Fondazione aveva già apertamente manifestato con l'istituzione del "Premio Fondazione Arnaldo Pomodoro. Concorso internazionale per giovani scultori"⁴¹² del 2006, anno in cui fu tenuta la prima rassegna, e del 2008⁴¹³, anno in cui fu tenuto il secondo ed ultimo appuntamento del Premio⁴¹⁴.

Nel 2010 fu organizzata la mostra intitolata *ARS – Artist in Residence Show*, a cura di Angela Vettese e Milovan Farronato⁴¹⁵, che presentava venti opere realizzate da giovani artisti selezionati in venti tra le più prestigiose residenze per artisti sia in Italia che all'estero⁴¹⁶. Dal relativo comunicato stampa, che recita:

⁴⁰⁹ La mostra intitolata *Yves Dana. Opere recenti* si tenne dal 14 maggio al 18 luglio 2008

⁴¹⁰ La mostra intitolata *Cristina Iglesias. Il senso dello spazio*, si tenne dal 30 settembre 2009 al 7 febbraio 2010, fu curata da Gloria Moure

⁴¹¹ Curata da Lorenzo Respi l'esposizione, che si tenne dal 7 aprile al 17 luglio 2011, dal titolo *Luoghi comuni* ripercorse attraverso venticinque opere di grandi dimensioni i diciassette anni di carriera del duo di artisti, sviluppatosi attorno al registro tematico che critica, in modo lucido ma allo stesso tempo ironico, la corruzione, la violenza e l'immobilismo sociale. Attraverso l'originale uso della cartapesta, Perino&Vele modellano forme che alludono a fatti di cronaca, a temi di denuncia sociale e politica, alla distorsione della realtà da parte dei *mass media*. Oggetti d'uso quotidiano come borsoni, carrozzine e poltrone, ma anche segnali stradali e cartelli pubblicitari e la rappresentazione di alcuni animali diventano il pretesto per focalizzare l'attenzione degli osservatori su argomenti passati sotto silenzio o volutamente dimenticati, come le stragi, o come la violenza nei confronti dell'uomo e degli animali. Sulla poetica del duo di artisti si veda anche: S. Zuliani, *Perino&Vele - Quotidiani oggetti d'attenzione*, in *Op. cit.*, pp. 91-95

⁴¹² Potevano partecipare alla selezione per la rassegna tutti gli scultori provenienti da ogni parte del mondo, a condizione però che alla data della selezione avessero meno di 40 anni.

⁴¹³ La mostra del "Premio Fondazione Arnaldo Pomodoro. Concorso internazionale per giovani scultori", II Edizione, tenuta dal 14 maggio al 18 luglio 2008

⁴¹⁴ Fra i giovani artisti partecipanti alla II Edizione del Premio, ricordiamo: Anceschi (Italia), Bang (Corea del Sud), Brovelli (Italia), Cardinale (Germania), Cavinato (Italia), Chiesa (Italia), DA Mata (Portogallo), DEL Degan (Italia), Gotti (Italia), Guido (Italia), Barbaraguerrieri/Group (Italia), Lio (Argentina), Luiselli (Italia), Martinez (Messico), Orlow (Finlandia), Prina (Italia), Renna (Italia), Robertson (Gran Bretagna), Sanvito (Italia), Scifo (Italia), Spada (Italia), Thompson (USA), Wojdylo (Polonia), Zorzella (Italia), Zuccaro Marchi (Italia)

⁴¹⁵ La mostra intitolata *ARS – Artist in Residence Show*, curata da Angela Vettese e Milovan Farronato, fu inaugurata il 5 maggio avrebbe dovuto chiudersi l'11 luglio 2010, come indicato nel comunicato stampa invece con una nota successiva la chiusura fu anticipata al 27 giugno per manutenzione degli spazi espositivi; sull'argomento si veda: <https://bolognainforma.wordpress.com/2010/06/03/fondazione-arnaldo-pomodoro-%E2%80%93-milano-chiusura-anticipata-al-27-giugno-delle-mostre-ars-%E2%80%93-artists-in-residence-show-e-%C2%A0sissidaddosso/>

⁴¹⁶ Fra gli artisti selezionati ricordiamo: Adelman (Svezia), Bartana (Israele), De Pieri (Italia), Dhilly (Francia), Etcètera... (Argentina), Evans (Zambia), Invernomo (Italia), Köken (Turchia), Kuehnle (USA), Kuswidananto (Indonesia), McCorklee (USA), Nacciarriti (Italia), Olofsson

“Fedele al suo statuto, la Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano ha posto come obiettivo primario quello di sostenere i giovani artisti. A tale proposito, nel 2006 e nel 2008 si sono tenute le edizioni del Premio Fondazione Arnaldo Pomodoro. Tra le novità del 2010, si è deciso di ripensare l’iniziativa, con una nuova formula che dia voce a giovani artisti italiani e internazionali, attraverso una rassegna che illustri il fenomeno, decisamente in crescita e rilevatore di come cambia il mondo dell’arte, delle residenze per artisti. Si tratta di luoghi di lavoro e di studio che offrono uno spazio e un tempo adatti alla concentrazione, alla formazione, alla sperimentazione, alla crescita di idee nuove, lontani dalle necessità quotidiane e al riparo dalla pressione del mercato”⁴¹⁷, apprendiamo dunque che alla base della rassegna ci fosse la volontà di presentare opere che fossero specchio di una creatività scevra da ogni sorta di condizionamento o limite alla spontanea libertà del fare artistico, prefigurandosi quindi di presentare il riflesso più autentico della creatività plastica contemporanea.

In occasione dell’inaugurazione della mostra *ARS – Artist in Residence Show*, fu inaugurata anche la Unicredit Project Room della Fondazione⁴¹⁸, con il lavoro di Sissi intitolato *Addosso*⁴¹⁹. Il lavoro si basava sul fondamento per il quale Sissi identificava l’opera con il suo stesso corpo che poteva modificare attraverso abiti che lei stessa cuciva e trasformava. Gli abiti, a loro volta, venivano concepiti non come un modo per apparire, per essere alla moda, ma per dare concretezza alla propria intima essenza, diventavano quindi un mezzo per esteriorizzare il proprio sé interiore, per raccontarsi in piena sincerità. Per l’occasione della mostra, Sissi portò all’interno della Project Room un centinaio di capi, composti da gonne, camicie, cappotti, calzature, e vari gioielli modellati da lei stessa, realizzati in ceramica, in plastica, in latex, in pelliccia sintetica e in filo elettrico. Ogni singolo capo fu accompagnato da una scheda in cui fu annotato l’anno della fattura o delle modifiche, laddove possibile, furono annotate le occasioni in cui era stato indossato e le emozioni di cui era stato protagonista. In questo modo fu fornita al

(Svezia), Piangiamore (Italia), Presicce (Italia), Rubbi (Italia), Stöckel (Danimarca), Tadiello (Italia), Tarek (Egitto), Trevisani (Italia) e Vierø (Olanda)

⁴¹⁷ Cfr., Comunicato stampa mostra *ARS – Artist in Residence Show*, a cura di Angela Vettese, Fondazione Arnaldo Pomodoro, AFAP – Milano.

⁴¹⁸ Così intitolata in quanto le mostre organizzate all’interno della Project Room furono tutte sponsorizzate dal gruppo bancario Unicredit.

⁴¹⁹ La mostra intitolata *Addosso* si tenne da 5 maggio all’11 luglio 2010

pubblico l'occasione per ripercorrere nel tempo alcune delle emozioni private della vita dell'artista.

L'istituzione della Project Room rivelò quindi la volontà della Fondazione di istituire un luogo vivo e dinamico dell'arte, uno spazio a disposizione di giovani artisti che, passando dall'idea alla materia di un'opera, coinvolgevano il pubblico nel processo diretto della creazione artistica e della partecipazione emozionale ad esso legato. In linea con tali propositi la Unicredit Project Room presentò nell'ottobre 2010 il lavoro dello scultore indiano Riyas Komu⁴²⁰, che consisteva nell'installazione intitolata *Oil's Well, Let's Play!*, composta da una serie di sculture mobili, in cui una sorta di cavallo di Troia appariva disegnato sopra delle elaborate zampe di legno intagliate che richiamavano la tradizione indù di Ratha, cioè la rappresentazione del momento in cui gli Dei escono dal Tempio in processione per andare a impartire la loro benedizione.

Nell'aprile 2011, infine, fu presentata l'installazione di Olga Schigal intitolata *Oltre le terre fredde*⁴²¹, nella quale l'artista russa ricostruì una taiga (un ecosistema tipico delle regioni siberiane), attraverso l'inserimento di veri tronchi di betulla alti fino a 4 m e dune di sabbia.

Schigal creò uno spazio sospeso tra realtà e immaginazione, in cui furono posti al suo interno un binario verde, un palloncino di cemento e una piccola casa: il primo degli elementi appena indicati, (intitolato *Green Rails*) rappresentava simbolicamente la ferrovia transiberiana, metafora del viaggio leggendario che attraversa l'Asia, il palloncino affossato nella sabbia rappresentava un giocattolo ritrovato dopo una lunga assenza (*Cement Balloon*), infine la piccola casa rappresentava la palazzina in calcestruzzo in cui Olga viveva da bambina, dalle cui finestre scorrevano, attraverso un video, le immagini del suo viaggio di ritorno in età adulta (*Home with Nostalgic Video*). Infine su una delle finestre della Project Room, furono apposti degli adesivi che riproducevano le foto della sua famiglia, trasformando quella finestra in una sorta di vetrata di una cattedrale (*Vetrata con Ricordi di Famiglia*). Le immagini apparivano evanescenti e distanti come i ricordi ai quali l'artista tentò di aggrapparsi per non dimenticare il proprio passato. Il lavoro della Schigal, ispirato alla sua esperienza biografica (in

⁴²⁰ La mostra intitolata *Riyas Komu* si tenne dal 20 ottobre 2010 al 30 gennaio 2011

⁴²¹ La mostra intitolata *Oltre le terre fredde* si tenne dal 7 aprile al 17 luglio 2011, fu curata da Paola Boccaletti

particolar modo al momento in cui ritornò nei luoghi della sua infanzia dopo dodici anni di assenza) ebbe l'obiettivo di far provare allo spettatore il sentimento nostalgico vissuto dall'artista russa, con il distacco da quei luoghi.

Questo interesse nel verificare lo stato della scultura contemporanea attraverso il lavoro delle giovani generazioni di artisti trovò la sua piena concretizzazione nella mostra intitolata *La scultura italiana del XXI secolo*, che si tenne dal 20 ottobre 2010 al 30 gennaio 2011. Curata da Marco Meneguzzo, la mostra, posta in linea di ideale continuità con quella intitolata *La scultura italiana del XX secolo* del 2005, si prefigurò l'obiettivo di presentare il panorama vario e complesso della plastica italiana all'alba del nuovo millennio.

In quell'occasione Meneguzzo sostenne che la scultura negli ultimi decenni si era manifestata attraverso linguaggi sempre meno afferrabili e decodificabili, rendendola di fatto "oggi la disciplina più difficile da definire: i linguaggi si sono definitivamente ibridati, i codici tradizionali sono stati rapidamente abbandonati negli ultimi trent'anni, e quella che era la disciplina artistica più 'certa' nelle definizioni è divenuta di fatto la più incerta. Infatti, la scultura oggi rientra nel campo del transitorio tanto che quella pretesa di durata, segnata dall'uso di materiali quasi eterni come il bronzo e il marmo, rischia di essere percepita come anacronistica non solo dall'artista, ma anche dal suo pubblico"⁴²². Per l'occasione furono presentate le opere di ottanta artisti, tutti nati nella seconda metà del secolo scorso, dagli storicizzati Dessì e Nunzio, agli esponenti delle generazioni più recenti, quali Arienti, Bartolini, Beecroft, Cattelan, Dynys, Esposito, Moro, a quelle ancora più giovani, con Cecchini, Demetz, Sissi, fino alle ultimissime come Gennari, Previdi, Sassolino, Simeti, che verificheranno quanto siano mutati i confini linguistici della scultura e se questi esistano ancora⁴²³.

Ma oltre all'esposizioni specificatamente dedicate all'analisi della scultura contemporanea ricordiamo che la Fondazione Pomodoro si fece promotrice anche di una serie di mostre che misero in luce l'interesse che alcuni artisti rivelarono

⁴²² Cfr., Comunicato stampa mostra *La scultura italiana del XXI secolo*, a cura di Marco Meneguzzo, Fondazione Arnaldo Pomodoro, AFAP – Milano.

⁴²³ Fra gli altri artisti ricordiamo: Abbate, Airò, Arena, Barba, Bernardini, Bertozzi & Casoni, Bolla, Bonomi, Bonvicini, Borghi, Brenzini, Bros, Calignano, Canevari, Caravaggio, Cariello, Cattaneo, Cavenago, Corneli, Corsini, Cuschera, Delle Monache, Fagioli, Faraldo, Favaretto, Favelli, Gabellone, Galliani, Galtarossa, Ghibauda, Giliberti, Guerresi, Kaufmann, La Vaccara, Lodola, Losi, Mattii, Mezzaqui, Paci, Pancrazzi, Perino&Vele, Perrone, Piangiamore, Pinna, Piscitelli, Pivi Pozzi, Racheli, Ratti, Renna, Riello, Rizzoli, Sacchi, Sala, Savini, Trevisani, Tuttofuoco, Vascellari, Vedovamazzei, Viale, Vitali e Zazzera

verso il disegno e la grafica. In questo contesto furono realizzate le mostre rispettivamente intitolate *Doppio sogno 2RC tra artista e artefice* nel 2007⁴²⁴, *Lucio Fontana. Le scritture del disegno* nel 2009⁴²⁵ e *L'inferno di Dante Alighieri nelle opere di Salvator Dalì e Robert Rauschenberg* nel 2011⁴²⁶.

La prima si componeva di duecentocinquanta opere grafiche, trenta lastre matrici, documenti e alcuni video che ricostruivano la storia della Stamperia d'Arte 2RC di Roma e del lavoro intrapreso con molti dei protagonisti dell'arte contemporanea nazionale e internazionale nella seconda metà del Novecento.

Ricordiamo che la 2RC fu aperta a Roma nel 1959 da Valter ed Eleonora Rossi, due giovani studenti dell'Accademia delle Belle Arti di Milano, in collaborazione col cugino Franco Cioppi⁴²⁷, con la ferma convinzione che la grafica fosse un vero e proprio genere artistico, come la pittura e la scultura e non un'estensione di queste ultime; l'obiettivo fu pertanto quello di creare un laboratorio che sviluppasse le diverse tecniche della grafica così da permettere agli artisti di lavorarci per sperimentare liberamente le potenzialità espressive. La storia della 2RC iniziò nel 1960 con la realizzazione di una prima cartella per Lucio Fontana contenente sei acquetinte e acqueforti, che vinse il primo premio per la grafica a Tokyo. Tale significativa commissione indicò chiaramente che i propositi dei Rossi fossero indirizzati verso la collaborazione con personalità che svolgessero un ruolo attivo nelle ricerche più avanzate e sperimentali del fare artistico. Tra il 1962 e il 1969 stamparono con la 2RC artisti come Afro, Burri, Capogrossi, Consagra, Dorazio, Gottlieb, Pepper, Perilli, Giò Pomodoro, Santomaso e Turcato, mentre risalgono al 1969 le prime collaborazioni internazionali con Bill, Calder, Delaunay, Matta, Mirò, Nevelson, Pasmore, Ray, Wotruba e Vasarely.

Fu intorno agli anni Settanta che i Rossi svilupparono una molteplicità di tecniche dell'intaglio dei materiali, avviando in questo modo la collaborazione con molti scultori, tra cui Arnaldo Pomodoro e Chillida, che riconobbero nei manufatti prodotti dalla 2RC le proprietà fisiche e formali del proprio linguaggio plastico. L'esposizione organizzata presso la Fondazione Pomodoro, a cura di Achille

⁴²⁴ La mostra intitolata *Doppio sogno. 2RC tra artista e artefice* si tenne dal 18 aprile al 27 maggio 2007, fu curata da Achille Bonito Oliva

⁴²⁵ La mostra intitolata *Lucio Fontana. Le scritture del disegno*, si tenne dal 13 maggio al 26 giugno 2009, fu curata da Gloria Bianchino

⁴²⁶ La mostra intitolata *L'inferno di Dante Alighieri nelle opere di Salvator Dalì e Robert Rauschenberg*, si tenne dal 7 aprile al 17 luglio 2011, fu curata da Lorenzo Respi

⁴²⁷ Infatti l'acronimo 2RC sta ad indicare i rispettivi cognomi dei due Rossi e di Cioppi.

Bonito Oliva, ebbe dunque l'obiettivo di narrare il percorso creativo di una grande impresa italiana la quale, con virtuosa capacità e determinazione, conquistò un riconoscimento artistico internazionale attraverso il coinvolgimento dei nomi più importanti dell'arte contemporanea, e che ancora oggi si proietta verso una continua ricerca di evoluzioni tecniche che mirano ad anticipare le richieste degli artisti.

Con la mostra *Lucio Fontana. Le scritture del disegno*, che si tenne dal 13 maggio al 26 giugno del 2009, curata da Gloria Bianchino, direttrice dello CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione) dell'Università degli Studi di Parma, fu offerta la possibilità al pubblico di ammirare i centoventisette lavori grafici di Fontana, in parte ancora inediti, sulle trecentotredici opere giunte al Dipartimento universitario grazie al lascito che fece Teresita, moglie dell'artista alla fine degli anni Settanta. I disegni in esposizione, ad eccezione di alcuni realizzati negli anni Trenta coprirono, per la quasi totalità, l'arco temporale che andava dagli inizi degli anni Quaranta fino alla fine degli anni Sessanta, con l'obiettivo di mostrare un aspetto della produzione artistica del maestro di origine italo-argentina ancora poco noto al grande pubblico.

In quell'occasione, fu messo in risalto il ruolo che il disegno rappresentava per Fontana, inteso come forma espressiva autonoma, non condizionata quindi da esigenze progettuali per finalità pittoriche o scultoree⁴²⁸, aspetto questo che fu evidenziato anche nelle schede critiche pubblicate nel relativo catalogo.

Infine dal 7 aprile al 17 luglio 2011, si tenne presso la Fondazione un'affascinante mostra dedicata all'Inferno di Dante Alighieri, in cui furono esposte trentaquattro xilografie di Salvador Dalì e altrettante serigrafie di Robert Rauschenberg che fornirono al pubblico una suggestiva e alquanto insolita visione del celeberrimo testo letterario medioevale.

La mostra curata da Lorenzo Respi, in collaborazione con Mjras e ArtCamù Collezioni d'Arte, mise a confronto la produzione grafica dei due artisti, profondamente diversi tra loro per formazione e per espressione artistica, accomunati unicamente per l'occasione espositiva. Le opere esposte si concentrarono sulla prima cantica della Commedia che si caratterizza per

⁴²⁸ Sull'argomento di veda anche : F. Tedeschi, *Un segno nello spazio. Sul disegno di Lucio Fontana*, in *quaderni della scultura contemporanea*, n. 6, Edizioni della Cometa, Roma 2005, pp. 61-71

descrizioni cruente e terrificanti svolte in paesaggi popolati da personaggi storici e figure mitologiche, da condottieri antichi e servi della fede, da poeti e filosofi, che, senza distinzione alcuna, subiscono il patimento eterno da parte di demoni aguzzini. Le trentaquattro xilografie di Dalì, (a 35 colori) selezionate tra le cento tavole che l'artista realizzò in cinque anni di lavoro che si concluse nel 1960, ci riportano, attraverso il visionario e allucinato linguaggio surrealista caratteristico del maestro catalano, scenari paesaggistici inquietanti e ansiogeni popolati da figure grottesche e mostruose, straziate fisicamente e psicologicamente dall'eterna legge del contrappasso.

Di contro, le trentaquattro serigrafie di Rauschenberg, realizzate tra il 1958 e il 1960, caratterizzate da ritagli di giornale assemblati, gli spunti tematici e gli interventi grafici coniugarono insieme tradizione e avanguardia, innescando nel fruitore continui processi mentali tra rimandi alla storia passata e riflessioni sulle condizioni presenti; Rauschenberg in questo modo rivitalizzò un contenuto antico con un linguaggio e un messaggio moderno.

Dall'analisi delle mostre realizzate dalla Fondazione Arnaldo Pomodoro nell'arco cronologico compreso tra il 2005 e il 2011, emerge con evidenza che furono pienamente adempiuti i propositi programmatici formulati nello statuto, attraverso un'intensa azione di promozione e di valorizzazione non solamente dell'opera del suo fondatore, ma anche di altri protagonisti nazionali e internazionali della scena artistica del Novecento, con un'attenzione particolare al lavoro dei più giovani, fossero essi italiani o stranieri.

Oltre all'intensa attività espositiva già esaminata, la Fondazione promosse anche una serie di convegni e incontri dedicati all'arte, tra cui ricordiamo la "Conversazione su Gastone Novelli e il Gruppo 63", organizzato in occasione della mostra dedicata all'artista⁴²⁹, con interventi critici di Renato Barilli, Gillo Dorfles, Eleonora Fiorani, Walter Guadagnini, Flaminio Gualdoni, Emilio Isgrò, Francesco Leonetti. Nella stessa occasione fu presentato il libro *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005* di Renato Barilli; e ancora nel 2007 la realizzazione nei mesi di maggio e giugno di un ciclo di incontri monografici di approfondimento dedicati ai grandi maestri del Novecento, attraverso la proiezione di video: Lucio Fontana (10 maggio), Alberto Burri (17 maggio),

⁴²⁹ L'incontro si tenne il 5 maggio 2006.

Arnaldo Pomodoro (24 maggio), Marino Marini (31 maggio), Mario Ceroli, Pino Pascali e Alexander Calder (7 giugno), Giulio Turcato, Emilio Vedova, Piero Dorazio e il fenomeno pop spiegato da Leo Castelli (14 giugno), Enzo Cucchi, Gianfranco Baruchello e Vettor Pisani (21 giugno). Va ricordata anche la serata dedicata alla proiezione del film *La casa della scultura* di Luca Cerri, documentario sulla Fondazione Pomodoro e sulla mostra inaugurale *Il cinturino di Arnaldo Pomodoro* di Rubino Rubini, che si tenne il 14 dicembre 2005, ed il film girato da Ermanno Olmi che documentava le fasi di allestimento della mostra dedicata a Kounellis, che fu proiettato durante tutta la durata della mostra dedicata all'artista di origine greca. Fra le tante altre attività che la Fondazione ha ospitato vanno ricordate le *convention* organizzate dal Salone del Mobile nel 2006 e nel 2007 e i numerosi concerti di musica classica e di musica leggera italiana che si sono tenuti al suo interno, come per esempio quelli di: Roberto Vecchioni, di Ron e Alfredo Raspetti, Ornella Vanoni e Gino Paoli, Eugenio Finardi, Lucio Dalla, Paolo Jannacci, solo per citarne alcuni.

Tutte le iniziative appena accennate furono organizzate con l'obiettivo di richiamare all'interno del Museo un pubblico vasto, ma soprattutto vario, che includesse anche quelle persone solitamente non avvezze alla frequentazione di luoghi dedicati all'esposizione di opere d'arte.

La Fondazione, inoltre, per favorire l'approccio alla conoscenza del mondo dell'arte da parte dei ragazzi, e non solo, affidò inizialmente alla società *Ad Artem* la gestione e l'organizzazione delle attività didattiche sulle mostre in programma, per poi istituire una propria sezione didattica denominata DIDIARTE, inaugurata nella primavera del 2007, e rimasta attiva fino alla chiusura della sede espositiva in via Solari 35, nel 2011. DIDIARTE nel corso del tempo ha dato seguito a numerose attività indirizzate sia a gruppi di studenti delle scuole di ogni ordine e grado, che a gruppi composti da famiglie, divenendo così gradualmente “uno dei punti cardine per sviluppare un contatto sempre più attento e intenso nei confronti del pubblico”⁴³⁰. Ha progettato attività laboratoriali⁴³¹ e percorsi conoscitivi legati di volta in volta alle esposizioni presenti nel Museo, al fine di incentivare, di approfondire e di sviluppare la relazione e il dialogo tra il

⁴³⁰ Cfr. “La sezione didattica”, in “Dossier Fondazione Arnaldo Pomodoro. Dicembre2008- Parte 6”, p. 98, AFAP – Milano.

⁴³¹ I laboratori didattici venivano realizzati all'interno di un'aula didattica di 100 mq circa, appositamente allestita e attrezzata di tutti i materiali.

diverso pubblico e i diversi manufatti artistici. Ha organizzato dei *workshop* di incontro con gli artisti che raccontarono la propria esperienza professionale, come nel caso di Matteo Rubbi⁴³², di Diamante Faraldo⁴³³ e di Olga Schigal. Ha, inoltre, organizzato dei laboratori, nell'ambito del progetto denominato *Museo senza confini*, specificatamente rivolti ad un pubblico di diversamente abili e non vedenti, nato in collaborazione con l'Istituto dei Ciechi di Milano.

Il 21 settembre 2011, dopo sei anni di un'intensa e quanto mai ricca attività espositiva e di ricerca scientifica, di incontri culturali e di convegni, di attività educative e ludiche, di concerti e di quant'altro, la Fondazione Arnaldo Pomodoro annunciò la chiusura dello spazio espositivo di via Solari 35, per la fine di quell'anno.

Su "Flash Artonline" venne subito riportata la dichiarazione ufficiale rilasciata da Pomodoro, breve ma incisiva: "È con grande rammarico che la Fondazione Arnaldo Pomodoro comunica la chiusura dal 31 dicembre 2011 della sua attività espositiva nello spazio di via Solari 35. Le annunciate mostre di Giuseppe Penone e Igor Eskinja, previste per ottobre, sono annullate. Arnaldo Pomodoro, Presidente della Fondazione, ringrazia gli enti pubblici e privati, gli artisti, e quanti sin dal 2005, anno di apertura degli spazi di via Solari, sono stati vicini e hanno collaborato con questa istituzione. Un particolare ringraziamento a UniCredit, *main partner*, con cui sin dall'inizio dell'attività espositiva la Fondazione ha costruito un importante legame. La Fondazione Arnaldo Pomodoro continuerà ad esercitare le sue funzioni nella sede di vicolo Lavandai 2/A a Milano"⁴³⁴.

Il dispiacere per l'annunciata chiusura della Fondazione fu palpabile, come si evince dall'articolo online di "Artribune" del 21 settembre: "Le lamentele circa l'abbandono da parte delle istituzioni – Regione esclusa – erano note da tempo, tuttavia il precipitare degli eventi coglie un po' tutti di sorpresa. E torna ad alzare il polverone di una città incapace di trovare una propria dimensione nella contemporaneità, a livello di strutture: perché le scelte degli enti pubblici, ma ancor più degli sponsor privati – che, con l'eccezione della mai abbastanza lodata UniCredit, hanno fatto cadere nel vuoto i ripetuti appelli al sostegno – sono

⁴³² Fu tra gli artisti partecipanti alla mostra *ARS – Artist in Residence Show*, con l'opera *I pirati del bounty*.

⁴³³ Fu tra gli artisti partecipanti alla mostra *La scultura italiana del XXI secolo*, con l'opera *Est/Ovest/Nord/Sud*.

⁴³⁴ http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=news_det&id=1857&det=ok&news=Chiude-i-battenti-la-sede-espositiva-della-Fondazione-Arnaldo-Pomodoro

comunque legate all'apprezzamento da parte del pubblico, alla popolarità ed alla penetrazione nel tessuto sociale dell'istituzione in difficoltà"⁴³⁵; e ancora nello stesso giorno "Espoarte online", scrisse: "Anche Espoarte raccoglie l'addio del prestigioso spazio di via Solari della Fondazione Arnaldo Pomodoro, dopo sei anni di attività. Purtroppo non sono servite a nulla le grida d'allarme già lanciate nel 2010 da Arnaldo Pomodoro nel tentativo di smuovere le istituzioni e di incentivare nuove sponsorizzazioni private. Gli elevati costi gestionali (circa 2 milioni di euro l'anno), non supportati dalle entrate necessarie per il suo mantenimento – già motivo dell'abbandono di Angela Vettese, direttrice dal 2009 – hanno portato alla decisione della chiusura dello spazio a fine anno"⁴³⁶.

La chiusura dello spazio espositivo in via Solari non significò però una battuta d'arresto delle attività di promozione e valorizzazione della scultura, e più in generale dell'arte contemporanea, svolte della Fondazione, perché come annunciato dallo stesso Pomodoro nel comunicato stampa del 2011 queste sarebbero continuate in vicolo dei Lavandai 2/A dove aveva sede l'archivio.

Nella volontà di non dimenticare quanto fino a quel momento era stato realizzato e soprattutto nella volontà di lanciare un messaggio di continuità dei propositi programmatici come da Statuto, il 13 gennaio del 2012 fu realizzato un video-dialogo tra Arnaldo Pomodoro e Flaminio Gualdoni (visionabile sul portale della Fondazione)⁴³⁷ in cui venne ripercorsa tutta la storia della Fondazione dal momento della sua istituzione nel 1995. L'intenso e interessante dialogo fra i due è stato successivamente pubblicato nel giugno dello stesso anno nel volumetto intitolato *Vicolo dei Lavandai, dialogo con Arnaldo Pomodoro*, per conto delle edizioni con-fine⁴³⁸. E sempre nello stesso anno si tenne presso il Palazzo Reale di Torino la mostra intitolata *Arnaldo Pomodoro. Il teatro scolpito*, dal 28 settembre

⁴³⁵ <http://www.tribune.com/2011/09/milano-citta-altoforno-fra-tanti-cantieri-perennemente-aperti-e-rinviati-%E2%80%9Cbrucia%E2%80%9D-le-strutture-esistenti-crisi-finanziaria-a-dicembre-chiude-la-fondazione-pomodoro/>

⁴³⁶ <http://www.espoarte.net/arte/spazi-2/la-cultura-in-affanno-chiude-la-sede-in-via-solari-della-fondazione-pomodoro/#.U1KO8aKvREM>

⁴³⁷ <http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/news/view/2012/01/13/arnaldo-pomodoro-dialoga-con-flaminio/7>

⁴³⁸ F. Gualdoni, *Vicolo dei Lavandai, dialogo con Arnaldo Pomodoro*, con-fine edizioni, Monghidoro (BO) 2012

al 25 novembre, promossa e realizzata dalla Fondazione Arnaldo Pomodoro e dallo Studio Copernico di Milano⁴³⁹.

La mostra, che ripercorreva la straordinaria avventura teatrale di Pomodoro, presentava sculture, scenografie, bozzetti, modellini scenici e costumi di oltre venti spettacoli, fra cui ricordiamo: Caterina di Heilbronn di Kleist, che si tenne sul Lago di Zurigo nel 1972 per la regia di Luca Ronconi, la trilogia dell'Orestea di Emilio Isgrò da Eschilo tenutasi sui ruderi di Gibellina tra il 1983 e il 1985 per la regia di Filippo Crivelli, il dittico Cavalleria rusticana di Mascagni e Šárka di Janáček al Teatro La Fenice di Venezia nel 2009 per la regia di Ermanno Olmi.

Per Pomodoro il teatro costituì un'inesauribile e insaziabile fonte creativa, come si evince dalle sue stesse parole: "l'esperienza teatrale mi ha aperto nuovi orizzonti e mi ha incoraggiato e persino ispirato a sperimentare nuovi approcci e nuove idee per le sculture di grandi dimensioni, perché il teatro mi dà un senso di libertà creativa: mi sembra di poter materializzare la visionarietà"⁴⁴⁰; proprio quelle grandi sculture che egli descrisse furono disposte all'esterno di Palazzo Reale, creando un'insolita e quanto mai inaspettata atmosfera magica e incantata.

In occasione della mostra fu presentato il volume intitolato *Il teatro scolpito*, a cura di Antonio Calbi, in coedizione tra Feltrinelli e Fondazione Arnaldo Pomodoro⁴⁴¹, in cui vennero analizzati criticamente tutti e quarantaquattro progetti scenici realizzati da Pomodoro durante la sua lunga e prolifera attività professionale. Nel libro venne inoltre pubblicata una lunga conversazione tra l'artista e Antonio Calbi, nonché vennero riportati numerosi testi critici e una serie di testimonianze dirette dei protagonisti che avevano lavorato insieme al maestro. Il volume si configura pertanto come uno "strumento prezioso per gli studiosi e gli appassionati di teatro e, al contempo, una pubblicazione interessante e suggestiva per tutti che disvela un Arnaldo Pomodoro poco conosciuto e conferma l'originalità e poliedricità della sua ricerca estetica, rare nel panorama artistico internazionale."⁴⁴²

⁴³⁹ La mostra si avvaleva inoltre della collaborazione della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Piemonte, del patrocinio del Ministero per i Beni Culturali, della Regione Piemonte, della Città di Torino e del Comune di Milano

⁴⁴⁰ Sull'argomento si veda il relativo comunicato stampa: <http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/files/pdf/news/Comunicato-stampa-teatro-scolpito.pdf>

⁴⁴¹ A. Calbi, a cura di, *Il teatro scolpito*, edizioni Feltrinelli e Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano 2012

⁴⁴² <http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/files/pdf/news/scheda%20II%20teatro%20scolpito.pdf>

Il 9 aprile 2013, la Fondazione Arnaldo Pomodoro inaugurò un nuovo spazio espositivo a Milano, in via Vigevano 9⁴⁴³, praticamente nella stessa area urbanistica nei pressi della Darsena dei Navigli in cui si trova l'archivio. Le motivazioni della nascita di nuova sede espositiva le apprendiamo dal comunicato stampa: “Adiacente agli archivi della Fondazione e allo studio dell'artista, questo spazio espositivo agirà come vero e proprio centro culturale, proponendo mostre, incontri, conferenze, presentazioni di libri, concerti. La vicinanza tra gli ambienti configura un polo artistico di grande suggestione, che tra i cortili antichi dei Navigli salda ancor più la contiguità tra il luogo dove la scultura di Pomodoro nasce e quello dove la Fondazione ne documenta e promuove l'attività, ponendosi contemporaneamente come luogo di studio e di confronto intorno ai grandi temi e alle grandi figure dell'avanguardia contemporanea”⁴⁴⁴. Secondo l'idea di Pomodoro la nuova ubicazione della sede espositiva rispondeva pienamente alle sue aspirazioni di veder concentrato nella stessa area urbana l'archivio, la biblioteca e lo spazio espositivo, come egli stesso dichiarò: “Da sempre la Fondazione, che ha una sua precisa autonomia negli spazi di questo labirinto fascinioso, conta su ambiti importanti, dove l'archivio, la biblioteca, le attività di studio possono essere svolte al meglio. E dispone anche di un contiguo luogo espositivo, sbocco naturale e necessario ma stavolta non separato, quindi più coerente. Lì si esporranno le collezioni, e si terranno mostre di approfondimento che già andiamo progettando. Vedo questa soluzione come la più equilibrata, quella che risponde meglio ai miei intenti originari. Quella che, soprattutto, garantisce alla Fondazione un futuro ben delineato a lungo termine. In questo senso non mi piace parlare di studio-museo. Sarà la Fondazione Arnaldo Pomodoro e basta”⁴⁴⁵

In occasione dell'apertura al pubblico della nuova sede fu inaugurata la mostra *Una scrittura sconcertante. Arnaldo Pomodoro . Opere 1954-1960*, a cura di Flaminio Gualdoni, che si tenne dal 10 aprile al 28 giugno 2013, che documentò

⁴⁴³ Lo spazio espositivo di via Vigevano è composto da un ambiente unico, a pianta ad “elle”, dove il braccio lungo è riservato alle esposizioni mentre quello breve è riservato all'ufficio/bookshop. In casi di necessità anche lo spazio breve viene utilizzato per la presentazione di opere d'arte in quanto i due ambienti comunicano attraverso due archi aperti. In origine tale spazio era l'officina di un fabbro che per l'occasione è stato ristrutturato dall'architetto Tommaso Fantoni.

⁴⁴⁴ <http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/files/pdf/news/Comunicato-stampa-ITA.pdf>

⁴⁴⁵ F. Gualdoni, *Vicolo dei Lavandai, dialogo con Arnaldo Pomodoro*, in *Op. cit.*, p. 31

la prima stagione creativa del maestro attraverso la presentazione di ventotto opere realizzate in diversi materiali, come il piombo, l'argento e il bronzo, e di alcuni suoi disegni, che evidenziarono le peculiarità del suo linguaggio astratto lirico, memore di una certa influenza esercitata da Klee, come fu rilevato nel comunicato stampa: “L'influenza intellettuale di Klee, che si definiva *astratto con qualche ricordo*, si avverte nel passo lirico e nella filigrana naturale tipici di Pomodoro di quel tempo, esplicitati da titoli in cui si dice di *orizzonte, situazione vegetale, estensione vegetale, paesaggio*”⁴⁴⁶.

In quel ritmo febbrile di lavoro il 24 settembre 2013 venne inaugurata la seconda mostra nella nuova sede in via Vigevano, intitolata *Enrico Baj. Bambini, ultracorpi & altre storie*, a cura di Flaminio Gualdoni, tenuta dal 25 settembre al 20 dicembre, che volle ripercorrere in maniera organica l'attività di Baj intorno agli anni Cinquanta⁴⁴⁷. Furono dunque esposti per l'occasione un gruppo di opere, più una serie di documenti, di manifesti, di riviste e di fotografie che ricostruirono il fervente clima artistico milanese alla metà del Novecento nel quale Baj si formò ed operò. In questo contesto fu analizzata la sua posizione all'interno del movimento nucleare da lui fondato con Sergio Dangelo nel 1951, per giungere poi all'analisi dei suoi rapporti con Asger Jorn, Édouard Jaguer, E.L.T. Mesens, Raoul Hausmann, con cui diede vita nel 1953 al *Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste*, fino ad arrivare al 1957, anno in cui Baj e Dangelo pubblicarono il manifesto⁴⁴⁸ “Contro lo stile” in cui esortavano le giovani generazioni di artisti europei ad abbandonare la retorica informale, per poi giungere al 1958, anno in cui Baj divenne l'anima creativa ed artistica della rivista d'avanguardia intitolata “Direzioni”, fondata con Fabrizio Mondadori.

In questa nuova fase della Fondazione fu inoltre riproposto il Premio Arnaldo Pomodoro dedicato ai giovani scultori, reimpostato però nelle modalità di selezione, come si legge nel relativo comunicato stampa: “A fianco delle attività svolte nel nuovo spazio espositivo di Via Vigevano 9 a Milano, la Fondazione Arnaldo Pomodoro prosegue l'azione a sostegno della ricerca dei giovani artisti con l'istituzione del ‘Premio Arnaldo Pomodoro per la scultura’ che si collega alle

⁴⁴⁶ <http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/files/pdf/news/Comunicato-stampa-ITA.pdf>

⁴⁴⁷ La mostra fu organizzata in occasione dei dieci anni dalla scomparsa di Enrico Baj (Milano 1924 - Vergiate 2003)

⁴⁴⁸ Tra i firmatari del manifesto ricordiamo anche Yves Klein, Piero Manzoni, Arnaldo e Gio' Pomodoro.

precedenti edizioni e presenta alcune novità: il premio si propone come un osservatorio permanente sul panorama della ricerca artistica contemporanea e con frequenza biennale individua un giovane scultore giunto alle porte della propria maturità artistica. Il premio, una sorta di riconoscimento alla carriera ormai avviata, consiste nell'organizzazione di una mostra personale presso lo spazio espositivo della Fondazione, oltre a un'elargizione in denaro"⁴⁴⁹. Per l'anno 2014 il Premio Arnaldo Pomodoro per la scultura è stato assegnato a Loris Cecchini "per la sua capacità di elaborare un complesso linguaggio multidisciplinare, principalmente indirizzato sull'indagine dei modelli di abitazione dello spazio e di rapporto con il reale. Le modificazioni architettoniche, le distorsioni dimensionali e le sperimentazioni di percezione superficiale messe in atto dallo scultore milanese sono caratterizzate da una costante dialettica fra natura e artificio, fra processi di decostruzione e ricostruzione"⁴⁵⁰. A Cecchini, pertanto, è stata dedicata una personale intitolata *Modulo e modello*, a cura di Marco Meneguzzo, inaugurata il 18 marzo 2014⁴⁵¹. In tale contesto l'artista ha presentato un nucleo di opere e un'installazione appositamente realizzate per lo spazio espositivo. La peculiarità di Cecchini è quella di concepire "poeticamente lo spazio attraverso la decostruzione della realtà a diversi livelli che, con le forme e i materiali freddi e sofisticati selezionati dall'artista, assume aspetti compositi, creativi e rivelatori"⁴⁵². Contemporaneamente alla ripresa delle attività espositive all'interno dei nuovi spazi in via Vigevano, la Fondazione ha ripreso pienamente anche le attività di ricerca scientifica nell'ambito dell'arte contemporanea, come dimostra la pubblicazione del volume intitolato *Forma, Segno, Spazio. Scritti e dichiarazioni di Arnaldo Pomodoro sull'arte*, edito da Maretti Editore in collaborazione con Fondazione Arnaldo Pomodoro nella nuova collana *Scritti d'Artista*, a cura di Stefano Esengrini. Il libro raccoglie una selezione dei più significativi interventi sull'arte di Arnaldo Pomodoro, prefiggendosi di "far conoscere la preziosa e differente autonomia critica dell'artista, attraverso brevi testi, appunti, riflessioni sul proprio lavoro e su temi generali: un pensiero che si

⁴⁴⁹ <http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/files/pdf/news/Comunicato%20Loris%20Cecchini%20del%2010:12:13.pdf>

⁴⁵⁰ *Ibidem*

⁴⁵¹ La mostra si chiude il 27 giugno 2014

⁴⁵² <http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/files/pdf/news/CS%20CECCHINI%20ITA%20logo.pdf>

traduce in segno, in parola, in scrittura”⁴⁵³. Ma ricordiamo anche la pubblicazione dei *Quaderni della Fondazione Arnaldo Pomodoro*, dedicati di volta in volta agli artisti oggetto delle mostre; i *Quaderni* rivestono il ruolo di catalogo delle mostre della Fondazione e pertanto vengono pubblicati contestualmente ad esse.

Va infine indicato che la Fondazione si fa promotrice di visite guidate dedicate alla conoscenza dell’opera *Ingresso al labirinto* di Arnaldo Pomodoro, ancora presente nel luogo per la quale era stata ideata e realizzata. Tutt’oggi gli spazi dell’ex fabbrica Riva & Calzoni sono sotto la gestione di Fendi che li utilizza per le proprie esigenze aziendali, concedendo ai soci della Fondazione Pomodoro la possibilità di conoscere l’opera, attraverso le visite che periodicamente la Fondazione organizza⁴⁵⁴.

Quella che è stata fin qui tracciata è la straordinaria storia della Fondazione Arnaldo Pomodoro che si contraddistingue per essere un luogo di conoscenza, di diffusione e di promozione della scultura contemporanea italiana e internazionale. Tutto questo è stato reso possibile dal lodevole lavoro di Arnaldo Pomodoro che con forza, con insuperabile tenacia e con un profondo spirito di abnegazione, dettato dal suo profondo amore per l’arte, ha creato un luogo dove le memorie storiche e le “tracce” della sua lunga e intensa esperienza artistica sono scintille che innescano e alimentano continue ed inesauribili fonti di energia, che riversano conoscenza e cultura, che non limitate all’ambito della propria fonte vitale si irradiano in un “altrove” aprendo nuove e continue connessioni di conoscenza.

In questa sede va lodato, anche, il lavoro altamente scientifico condotto dai due direttori artistici che si sono succeduti negli anni alla guida della Fondazione, Flaminio Gualdoni e Angela Vettese, che con grande rigore professionale e spirito di ricerca di novità e di autentici contenuti artistici hanno organizzato alcune tra le mostre più interessanti all’interno del panorama nazionale delle esposizioni dedicate alla scultura contemporanea.

Infine, un recente comunicato stampa annuncia che: “Il programma 2014 della Fondazione proseguirà con una mostra in autunno curata da Flaminio Gualdoni dedicata all’esperienza del gruppo Continuità che, tra il 1959 e il 1962 coinvolse

⁴⁵³<http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/news/view/2014/01/25/forma,-segno,-spazio.-scrittura/16>

⁴⁵⁴ Sulle modalità alla partecipazione alle visite guidate si veda: <http://fondazionearnaldopomodoro.it/files/pdf/section/Ingresso-nel-labirinto-Visite-guidate-2014.pdf>

diversi artisti impegnati nella ricerca di nuovi linguaggi espressivi tra segno e materia – tra gli altri Piero Dorazio, Franco Bemporad, Giulio Turcato, Achille Perilli, Gastone Novelli, Arnaldo Pomodoro e Gio' Pomodoro, oltre a Lucio Fontana – e che si coagulò attorno a una serie di esposizioni presentate da Giulio Carlo Argan e Guido Ballo, a Torino, Milano, Parigi, New York e San Francisco. La rassegna si colloca nel filone d'indagine storico-critica sugli anni '50- '60 in Italia, avviata dalla Fondazione nel 2013 con le due iniziative dedicate agli esordi di Arnaldo Pomodoro e di Enrico Baj⁴⁵⁵; restiamo dunque in attesa del prossimo appuntamento e di scoprire quale sarà il programma degli eventi artistici futuri della Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ <http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/files/pdf/news/Comunicato%20Loris%20Cecchini%20del%2010:12:13.pdf>

⁴⁵⁶ Desidero ringraziare vivamente Federico Giani e Bitta Leonetti per aver messo a mia disposizione il materiale d'archivio della Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano, che si è rivelato di importanza fondamentale per la stesura di questo paragrafo.

3.3 Parchi e giardini della scultura: esperienze e riflessioni critiche

È soprattutto in questi ultimi trent'anni⁴⁵⁷ che si è assistito in Italia alla proliferazione di numerosi parchi dedicati alla scultura contemporanea; un fenomeno sicuramente rilevante se si tiene conto che Matilde Marzotto Caotorta nel volume intitolato *Arte Open Air. Guida ai parchi d'arte contemporanea in Italia* del 2007, ne censisce ben cinquantasei⁴⁵⁸. Le motivazioni che hanno portato alla nascita dei parchi della scultura sono diverse e vanno dalla passione dei collezionisti, all'estro degli artisti nel voler creare un luogo in cui l'arte sia in diretto contatto con la natura, senza dimenticare la volontà delle amministrazioni pubbliche di promuovere la realizzazione di interventi artistici strettamente connessi al recupero di contesti urbani⁴⁵⁹ o l'azione di liberi cittadini volta al recupero di zone paesaggistiche⁴⁶⁰.

⁴⁵⁷ È intorno agli anni Ottanta che si registrano in Italia i primi parchi dedicati alla scultura contemporanea tra cui fa eccezione, però, il Parco di Pinocchio a Collodi in provincia di Pistoia, che fu inaugurato nel 1956 e nel 1972 fu arricchito di ventuno sculture di Pietro Consagra. Sull'argomento si veda: A. Massa, *Il Parco di Pinocchio*, in *I parchi museo di scultura contemporanea*, Loggia de' Lanzi Editori, Firenze 1995, pp. 93-106

⁴⁵⁸ M. Marzotto Caotorta, *Arte Open Air. Guida ai parchi d'arte contemporanea in Italia*, 22 Publishing, Milano 2007

⁴⁵⁹ Come esempio di recupero urbano ricordiamo che il Comune di Roma nel 1999 ha approvato la realizzazione del *Parco delle sculture Casilino Labicano*, inaugurato nel 2003, al fine di promuovere un'azione di valorizzazione e salvaguardia di un quartiere residenziale fortemente degradato in cui già insistevano l'ex Villa de Sencis, l'area archeologica del Mausoleo di Sant'Elena e le catacombe dei Santi Marcellino e Pietro. Sull'argomento si veda: *Parco delle sculture*, a cura di L. Collarile e R. Perfetti, edizioni Joyce & Co., Roma 2003

⁴⁶⁰ Come esempio di recupero di una grossa area naturale ricordiamo che l'industriale e mecenate Antonio Presti nel 1986 intraprese l'ambizioso progetto di riqualificazione dell'area dei Monti Nebrodi, zona degradata e priva di una qualsiasi attrattiva turistica, pertanto Presti prevede l'ideazione di gigantesche sculture, da affidare alla realizzazione di diversi artisti, disseminate nel letto del fiume Tusa. Le opere furono realizzate in cemento, materiale prodotto presso la sua azienda. Presti fu accusato di abusivismo e di violazione delle leggi sulla tutela del paesaggio, in quanto la sculture furono poste sul luogo senza autorizzazione delle autorità competenti. Solo nei primi anni del 2000 Presti si è visto annullare le condanne e gli ordini di demolizione delle opere. In seguito il sito di Fiumara d'Arte fu finalmente riconosciuto patrimonio artistico dalla Regione Sicilia. Sull'argomento si veda: A. Massa, *Fiumara d'Arte*, in *Op. cit.*, Loggia de' Lanzi Editori, Firenze 1995, pp. 119-132; S. Zuliani, *Luoghi della scultura*, in *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, a cura di E. Cristallini, proto-type arte contemporanea, collana diretta da S. Lux e coordinata da D. Scudero, Gangemi editore, Roma 2008, p. 131

Presenti quindi un po' ovunque su tutto il territorio nazionale, ma con una maggiore concentrazione in Toscana e in Emilia Romagna, questi parchi appaiono ancora oggi delle realtà difficilmente afferrabili da uno sguardo d'insieme, in quanto presentano caratteristiche eterogenee per estensione, per tipologie di opere contenute, per modalità espositive e per tipo di gestione.

C'è da aggiungere, inoltre, che a disorientare chi per la prima volta si avvicina allo studio di questo specifico argomento influisce anche una diversa nomenclatura, che va da parco-museo a giardino d'artista a raccolte private di sculture all'aperto, utilizzata per indicare tali strutture dedicate alla scultura contemporanea, siano esse pubbliche o private. Pertanto si è ritenuto di iniziare questa riflessione critica tentando di comprendere se tale diversa nomenclatura viene utilizzata per definire realtà differenti o coincidenti tra loro.

In questo contesto già Paolo D'Angelo in una sua riflessione aveva sottolineato le problematiche relative a quest'argomento: "Se il giardino d'artista è opera di un singolo ed espressione della sua poetica, il parco-museo raccoglie invece opere di artisti diversi, e può sorgere per iniziativa di un mecenate, di un'istituzione museale pubblica, di un gruppo di artisti che decidono di operare assieme in uno spazio aperto. Anche qui, però, si tratta di interventi concepiti in vista di un ambiente determinato e che, almeno nei casi migliori, sono pensati anche come mezzi per entrare in rapporto con tale ambiente. Il visitatore, ponendosi in contatto con le opere, scopre anche un ambiente naturale. Certo, il termine parco-museo è per se stesso vago e anche ambiguo, dato che l'idea del museo tradizionale è proprio quella alla quale queste raccolte di arte ambientale intendono opporsi. Esse si ispirano a modelli diversi, da quello, relativamente più tradizionale, della raccolta di sculture all'aperto (ogni scultura collocata all'esterno dovrebbe essere, almeno in qualche misura, *site-specific*, cioè concepita avendo riguardo allo spazio che andrà ad occupare), a quello del *giardino* (e qui sarà massima la prossimità col giardino d'artista), fino a quello più nuovo della contestualizzazione di una serie di opere d'arte ambientale all'interno di un territorio anche vasto, ma che proprio le opere stesse costituiscono in unità. Correlativamente, anche le opere in essi ospitate si collocano in un ventaglio piuttosto ampio, che può andare dalla semplice *sited-sculpture* fino a opere ambientali complesse, che costituiscono un'esperienza dello spazio in cui vanno a inserirsi, spingendo il visitatore a ripensare il proprio rapporto col paesaggio e con

il luogo”⁴⁶¹. Risultano pertanto evidenti dalle parole dello studioso che i nodi teorici riguardano nello specifico sia le diverse tipologie di intervento nel paesaggio (giardini d’artista - parchi-museo - raccolte private di sculture all’aperto) che la natura stessa dell’intervento (*sited-sculpture - land art e earth works*). Entrando quindi nel merito delle affermazioni di D’Angelo va subito rilevato che non è del tutto corretto definire il giardino d’artista “opera di un singolo ed espressione della sua poetica” in contrapposizione al parco-museo che “raccolge invece opere di artisti diversi”. Fermo restando che se quest’affermazione può essere valida per il Giardino dei Tarocchi a Capalbio realizzato da Niki de Saint Phalle⁴⁶² tra il 1979 e il 1996, non risulta consona invece al Giardino di Daniel Spoerri a Seggiano (iniziato nel 1991) e al Giardino di Paul Wiedmer a Civitavella d’Agliano (iniziato dopo che l’artista svizzero si trasferì con la moglie in quei luoghi nel 1983), in quanto come ha indicato Manuela Feliziani nei due contributi critici rispettivamente intitolati *Hic Terminus Hearet. Il giardino di Daniel Spoerri*⁴⁶³ e *La Serpara: il Giardino di Paul Wiedmer*⁴⁶⁴ del 2002, questi vennero sì concepiti come luoghi di ispirazione per le loro opere, poi collocate in quei luoghi all’aperto, ma nel corso degli anni gli stessi giardini si sono arricchiti anche di altri lavori realizzati per l’occasione da alcuni amici scultori invitati a soggiornare e realizzare un’opera⁴⁶⁵. Chiarito, quindi, che ‘i giardini d’artista’ non vanno indicati *tout court* come opera di un singolo autore, mi interessava sottolineare il fatto che già D’Angelo ipotizzava la non sostanziale differenza nella concezione di fondo che sussiste fra giardino e parco dedicato alle sculture, in quanto in entrambi i casi questi rappresentano “mezzi per entrare in rapporto con tale ambiente”. Difatti, ad avvalorare tale

⁴⁶¹ P. D’Angelo, *Estetica della natura: bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Editori Laterza, Roma 2001, pp. 211, 212

⁴⁶² Per chiarezza si indica che per alcune parti di alcune sue sculture la Saint Phalle fu coadiuvata dal marito, l’artista Jean Tinguely.

⁴⁶³ Cfr., M. Feliziani, *Hic Terminus Hearet. Il giardino di Daniel Spoerri*, in *Kepoi. Giardini d’artista nella Tuscia*, a cura di Elisabetta Cristallini, Gangemi Editore, Roma 2002, pp. 70-77

⁴⁶⁴ Cfr., M. Feliziani, *La Serpara: il Giardino di Paul Wiedmer*, in *Ibidem*, pp. 78-85

⁴⁶⁵ Infatti nel giardino di Spoerri, oltre alle sue opere, sono presenti quelli di: Eva Aeppli, Arman, Till Augustin, A-yò, Roberto Barni, Herbert Distel, Erik Dietmann, Katharina Duwen, Oliver Estoppey, Karl Gerstner, Johann Wolfgang Goethe, Luciano Ghersi, Alfonso Huppi, Dani Karavan, Jurgen Knubber, Zoltan Ludwig Kruse, Juliane Kuhn, Bernhard Luginbuhl, Ursi Luginbuhl, Luigi Mainolfi, Birgit Neumann, Meret Oppenheim, Nam June Paik, Joseph Pleier, Dieter Roth, Susanne Runge, Kimitake Sato, Pavel Schmidt, Ester Seidel, Uwe Schloen, Jesus Raphael Soto, Patrick Steiner, Paul Talman, Jean Tinguely, André Thomkins, Roland Topor, Paul Wiedmer.

Mentre nel giardino di Wiedmer, oltre alle sue opere, sono presenti quelle di: Thomas Baumgartel, Bruno Ceccobelli, Res Ingold, Wilhelm Koch, Daniel Kufner, Graziano Marini, Attilio Pierelli, Reini Ruhlin, Pavel Schmidt, Daniel Spoerri, Ursula Stalder.

ipotesi contribuisce anche Elisabetta Cristallini che nel saggio intitolato *Abitare lo spazio. Dall'arte ambientale al giardino d'artista* del 2002⁴⁶⁶ utilizza più volte la locuzione “giardino/parco d'artista” per definire strutture all'aperto dedicate alla scultura contemporanea. Risulta pertanto chiaro che sotto la diversa nomenclatura di giardino o di parco delle sculture fundamentalmente ci troviamo di fronte ad una medesima realtà di intervento artistico all'aperto⁴⁶⁷.

A questo punto vanno chiarite quali sono queste “motivazioni di fondo” che sottendono ai parchi della scultura e se sussiste una qualche differenza tra parco delle sculture e raccolta privata di sculture all'aperto.

Volendo partire proprio da quest'ultimo quesito, ritengo sia necessario ritornare al volume di D'Angelo del 2001 che nel prosieguo della sua riflessione indica che: “Se la Fondazione Severi per la scultura contemporanea nelle campagne modenesi è ancora sostanzialmente una raccolta di sculture collocate all'aperto, in cui molte opere non sono state pensate per l'ambiente che ora le ospita, e quindi non richiedono una fruizione esplicitamente orientata al rapporto con gli spazi esterni, che del resto sono solo parzialmente ‘naturali’, la Collezione Gori alla Fattoria di Celle presso Pistoia (*Spazi d'arte a Celle*) è un esempio molto significativo di una raccolta privata costituita attorno a un ambiente preciso, e col quale gli artisti sono stati chiamati a confrontarsi”⁴⁶⁸.

Prima di giungere ad una conclusione in merito a questa riflessione vorrei ricordare brevemente che la Fondazione Severi per la scultura contemporanea a Maranello in provincia di Modena è stata istituita nel 1992 grazie alla volontà di Umberto Severi, imprenditore tessile, che disponeva di una grande collezione di sculture di artisti italiani e stranieri; collezione che si era formata nell'arco di un cinquantennio, iniziata quando egli era poco più che quattordicenne ma già grande appassionato di arte. Severi nel 1970 acquistò la villa e il parco che erano appartenuti ai Rangoni Machiavelli nella località di Torre Maina di Maranello con la volontà di dare una collocazione stabile alla sua enorme collezione, considerata

⁴⁶⁶ E. Cristallini, *Abitare lo spazio. Dall'arte ambientale al giardino d'artista*, in *Kepoi. Giardini d'artista nella Toscana*, a cura di Elisabetta Cristallini, Gangemi Editore, Roma 2002, pp. 11-31

⁴⁶⁷ In fondo, sfogliando un qualsivoglia vocabolario della lingua italiana si può notare che i due termini, sia pure con qualche sfumatura semantica, sono praticamente l'uno sinonimo dell'altro, con l'unica differenza che per giardino si intende una limitata zona mentre per parco si intende un'estesa zona di area verde.

⁴⁶⁸ P. D'Angelo, *Op. cit.*, pp. 212, 213

all'epoca la più importante d'Europa⁴⁶⁹, e renderla soprattutto fruibile al pubblico. La Fondazione, secondo le intenzioni di Severi, si prefiggeva lo scopo della promozione, dello sviluppo e della diffusione dell'arte moderna attraverso anche l'organizzazione di convegni, di mostre e di pubblicazioni. Le opere furono allestite sia nelle ampie sale della villa che nel parco, che per l'occasione fu ristrutturato nell'assetto della vegetazione (furono rinfoltite le zone verdi con nuove piante e furono interrati cento nuovi alberi di noce). Nel parco furono collocate ben sessantacinque sculture di quarantotto artisti nazionali e internazionali⁴⁷⁰, tra le quali solamente le opere intitolate *La porta e il sole* (1975-77) di Giò Pomodoro e *Fontana degli sposi* (o *dei Ghibellini*) di Pietro Cascella, furono espressamente commissionati da Severi per il parco.

Nel 2005 però, un anno prima della scomparsa di Umberto, la famiglia Severi vendette la tenuta a Guido Degli Antoni, che l'acquistò per sé e per la sua famiglia, pertanto in quell'occasione la villa fu svuotata delle opere d'arte appartenute ad Umberto, così come nel parco furono rimosse tutte le sculture ad eccezione di quelle di grosse dimensioni che, sebbene lasciate sul posto, rimasero di proprietà dei Severi⁴⁷¹. Nel 2006, il Comune di Maranello in memoria di Umberto, ormai scomparso, stipulò un accordo triennale con Guido Degli Antoni assicurandosi la possibilità di poter organizzare, in alcune sale interne della Villa, convegni e manifestazioni culturali, nel tentativo quindi di dare continuità all'azione di promozione della cultura avviata da Umberto. Nello stesso tempo il Comune ottenne il permesso con il quale il parco si rendeva liberamente

⁴⁶⁹ C. Collina, a cura di, *Pozza di Maranello. Parco Rangoni Macchiavelli*, in *I luoghi d'arte contemporanea in Emilia-Romagna. Arti del Novecento e dopo*, CLUEB, Bologna 2008, p. 182

⁴⁷⁰ Nel parco erano presenti le opere dei seguenti autori: Natalino Andolfatto, Arman, Raffaele Biolchini, Alexander Calder, Pietro Cascella, Nino Cassani, Giorgio Celiberti, César, Ettore Colla, Pietro Consagra, Salvador Dalí, Pasquale Di Fabio, Frank Di Stella, Tom Doyle, Quinto Ghermandi, Giuseppe Graziosi, Marcello Guasti, Virgilio Guidi, Hamisky, Robert Indiana, Piera Legnaghi, Balthus Lobo, Lutz, Vittorio Magelli, Marino Marini, Arturo Martini, Giancarlo Marchese, Marcello Mascherini, Umberto Mastroianni, Fausto Melotti, Luciano Minguzzi, Henri Moore, Jesus Bautista Moroles, Augusto Murer, Michael Noble, Isamu Noguchi, Ogata, Arnaldo Pomodoro, Giò Pomodoro, Augusto Perez, Bruno Raspanti, Davide Scarabelli, George Segal, Sacha Sosno, Lino Tinè, Marco Tirelli e Alberto Viani. Sull'argomento si veda: A. Massa, *Op. cit.*, pp. 55-70

⁴⁷¹ Dopo la vendita della tenuta e l'espianto di parte delle sculture nel parco, nel triennio compreso tra il 2006 e il 2009, erano presenti le opere dei seguenti autori: Natalino Andolfatto, Renzo Baraldi, Raffaele Biolchini, Andrea Cascella, Pietro Cascella, Nino Cassani, Giorgio Celiberti, Pasquale Di Fabio, Tom Doyle, Quinto Ghermandi, Marcello Guasti, Virgilio Guidi, Piera Legnaghi, Balthus Lobo, Lutz, Vittorio Magelli, Augusto Murer, Giò Pomodoro, Augusto Perez, Robert Rotar, Davide Scarabelli, Sacha Sosno, Lino Tinè, Marco Tirelli e Alberto Viani. Sull'argomento si veda: C. Collina, a cura di, *Pozza di Maranello. Parco Rangoni Macchiavelli*, in *Op. cit.*, p. 182

accessibile alla cittadinanza⁴⁷². In quella stessa occasione il Comune riuscì ad ottenere dalla famiglia Severi l'autorizzazione a rendere visibili le sculture rimaste in loco. Il Comune inoltre nel 2007 nella volontà di proseguire l'azione artistica promossa da Umberto istituì il Concorso Nazionale di Scultura per la realizzazione di opere da collocare nel parco, che appariva impoverito del suo originario splendore. In quell'occasione vinse il primo premio Andrea Cascella con l'opera *Profumata-mente* che fu posizionata all'ingresso del parco stesso. Trascorso il primo triennio, nel 2009 non si giunse al rinnovo dell'accordo tra le parti. Degli Antoni, solamente un anno dopo, diede in gestione alcuni spazi della villa e il parco ad una società privata che si occupava di organizzare eventi e cerimonie. La nuova destinazione d'uso della tenuta indusse gli eredi Severi ad intraprendere un processo di alienazione delle sculture nel parco, processo tutt'oggi attivo. In questa sua nuova veste sociale, nel 2013, Villa Rangoni Machiavelli è stata rinominata nella sua più antica denominazione di Villa Bice⁴⁷³.

Per quanto riguarda le sculture della collezione di Giuliano Gori visitabili presso gli Spazi d'arte a Celle a Santomato in provincia di Pistoia, bisogna precisare che queste sono collocate non solamente nel parco storico ma anche negli spazi interni della villa, della fattoria, della Cascina Terrarossa e della cosiddetta Casapeppe. Volendo ripercorrere la storia di questa straordinaria collezione che conta settantacinque sculture di artisti italiani e stranieri, di cui quarantasette collocate nel parco⁴⁷⁴, ricordiamo che sebbene Gori, imprenditore locale, si fosse stabilito con la sua famiglia nella tenuta di Celle nel 1970, le prime opere della collezione

⁴⁷² Il parco era visitabile, ad eccezione del lunedì, tutto l'anno dal martedì al venerdì dalle 15.00 alle 19.30, il sabato e la domenica dalle 10.00 alle 19.30. Cfr., *Ibidem*

⁴⁷³ Sull'argomento si veda: <http://www.villabicemaranello.it/storia-della-villa/>

⁴⁷⁴ Nel parco sono presenti le opere di: Magdalena Abakanowicz, Alice Aycock, Roberto Barni, Frank Breidenbruch e A. R. Penck, Daniel Buren, Enrico Castellani, Loris Cecchini, Fabrizio Corneli, Stephen Cox, Ian Hamilton Finlay, Jean-Michel Folon, Michel Gerard, Hossein Golba, Bukichi Inoue, Nenashe Kadishman, Dani Karavan, Joseph Kosuth, Olavi Lanu, Sol Lewitt, Richard Long, Luigi Mainolfi, Luciano Massari, Alessandro Mendini, Aiko Miyawaki, Robert Morris, Hidetoshi Nagasawa, Dennis Oppenheim, Marta Pan, Beverly Pepper, Jaume Plensa, Anne & Patrick Poirier, Ulrich Ruckriem, Richard Serra, Giuseppe Spagnuolo, Mauro Staccioli, Susana Solano, Alan Sonfist, Marco Tirelli, George Trakas e Costas Tsoclis. Infine va rilevato che l'opera di Alberto Burri pur trovandosi all'aperto non è collocata nel parco bensì all'ingresso della tenuta. Sull'argomento si veda: www.goricoll.it

risalgono al 1982, anno in cui furono collocate nove sculture⁴⁷⁵ nel parco e sei nella villa.

Negli anni Settanta Gori manifestò il suo grande interesse per l'arte che, sostenuto da una rilevante possibilità economica, lo portò a viaggiare per il mondo entrando in contatto con numerosi galleristi ed artisti. Determinante in questo contesto fu l'incontro nel 1976 con l'israeliano Amnon Barzel, commissario del padiglione di Israele alla Biennale di Venezia, che gli propose di realizzare un museo all'aperto nel parco della sua villa.

Il progetto, che decollò cinque anni dopo, fu sostenuto dalla lunga riflessione teorica condotta dai membri della commissione consultiva istituita da Gori, di cui fecero parte Barzel, il critico Renato Barilli, l'architetto Francesco Guerrieri, Knud Jensen (che era stato il fondatore del Museo Louisiana in Danimarca) e Manfred Schneckenburger (che fu direttore di Documenta di Kassel negli anni 1977 e 1987). Durante gli incontri della commissione fu stabilito che le sculture per il parco dovevano essere progettate nel rispetto delle specie vegetali e nella inalterabilità del terreno, e che in nessun modo l'arte avrebbe dovuto prevaricare sulla natura. Come ricorda la Massa in quel contesto venne adottato il motto di Gori: "I diritti dell'arte iniziano dove terminano quelli della natura"⁴⁷⁶. Secondo l'idea di Gori, infatti, le opere dovevano essere pensate specificatamente per quel luogo pertanto da moderno mecenate dell'arte egli invitava a soggiornare gli artisti presso la sua tenuta così che questi potevano entrare in contatto con gli ampi spazi verdi del parco, ne potevano ammirare le scenografie naturali e assaporare gli odori e i suoni del posto. Gli artisti quindi si confrontavano con lui sul luogo più opportuno dove collocare l'opera, discutevano dei materiali e delle tecniche da utilizzare; Gori da parte sua supportava tutte le spese necessarie per la realizzazione. In conclusione, va rilevato che non soltanto il progetto avviato da Gori nel 1982 è ancora attivo, nel senso che gli artisti vengono tutt'oggi invitati nella tenuta al fine di progettare un'opera per quei luoghi, ma che legata alla collezione e al parco si svolge ogni anno una rilevante attività di mostre e di incontri dedicati all'arte. Senza dubbio gli Spazi d'arte a Celle devono essere

⁴⁷⁵ Le prime opere ad essere collocate nel parco furono quelle di: Aycock, Karavan, Morris, Oppenheim, Poirier, Ruckriem, Serra, Staccioli e Trakas

⁴⁷⁶ A. Massa, *Op. cit.*, p. 35

considerati esempio significativo di sperimentazione artistica in diretto contatto con il contesto paesaggistico.

Dalle due descrizioni appena fatte risulta evidente che le sculture del parco della Fondazione di Maranello furono collocate all'interno degli spazi verdi da Severi secondo un suo personale gusto e che queste fondamentalmente (ad eccezione delle due sopraindicate) non furono realizzate dai rispettivi autori per essere collocate all'esterno e quindi per essere fruite in relazione col contesto paesaggistico, contrariamente invece alle sculture del parco degli Spazi d'arte a Celle che furono commissionate da Gori proprio per quel luogo, per quella specifica fisionomia paesaggistica. Le opere furono realizzate dai rispettivi autori con la volontà precisa di instaurare col paesaggio un'intima relazione, pertanto la loro corretta fruizione richiede necessariamente un ampliamento della funzione che comprenda anche il contesto paesaggistico in cui sono inserite.

Da questo chiarimento comprendiamo pienamente la perplessità di D'Angelo nel constatare che sebbene si trovasse di fronte a due raccolte private di sculture all'aperto, come dato oggettivo, queste però, come fattore teorico, mostravano motivazioni di fondo completamente diverse.

Prima di verificare se entrambe le raccolte possano essere considerate come parchi della scultura contemporanea dovremmo chiarire cosa si intende con questa dicitura e per farlo dovremmo indicare quali sono le "motivazioni di fondo" che portano alla realizzazione di un parco dedicato alla scultura. Ad aiutarci nella comprensione di questo delicato nodo teorico è Elisabetta Cristallini che nel prosieguo della sua riflessione sui giardini/parchi d'artista, sostiene che sebbene questi si presentino con caratteristiche artistiche differenti quello "che li accomuna è la progettualità che sta alla base di tali operazioni e il loro essere pratiche libere"⁴⁷⁷. Su questo specifico punto interviene anche Caotorta che nel saggio intitolato *I parchi museo di scultura contemporanea*, del 2005, dichiara: "Ogni parco-museo, se vuole essere considerato tale e non un mero insieme di sculture distribuite in uno spazio verde, non può prescindere da un'esplicita dimensione progettuale, capace di mettere in relazione le opere tra loro e di legarle al contesto

⁴⁷⁷ E. Cristallini, *Abitare lo spazio. Dall'arte ambientale al giardino d'artista*, in *Op. cit.*, p. 23

nel quale sono inserite⁴⁷⁸; concetto che viene ulteriormente ribadito anche nell'introduzione della sua guida del 2007: "In ogni caso, per trasformare un gruppo di sculture *en plein air* in un parco museo, è sempre necessaria la presenza di un'esplicita dimensione progettuale che leghi le opere al contesto in un disegno riconoscibile"⁴⁷⁹. Da queste riflessioni dobbiamo constatare senza più alcun dubbio che si possono considerare parchi della scultura solo quelli che presentano una precisa volontà programmatica da parte dello scultore a voler legare il proprio lavoro al contesto paesaggistico. Le opere pensate per i parchi devono dunque agire in relazione con l'ambiente che le contiene, non sono quindi delle sculture semplicemente poste in un luogo all'aperto ma creazioni nate in funzione del luogo stesso e che acquistano così la loro valenza artistica.

In quest'ottica quindi, ritornando alle due raccolte di sculture all'aperto, solamente la Gori può essere inclusa nella definizione di parco della scultura; quindi solo alla luce di queste riflessioni si comprende il motivo per il quale la Caotorta nella sua guida del 2007 non menziona il parco della Villa di Severi, contrariamente a quanto precedentemente aveva fatto la Massa che nel suo volume del 1995 l'aveva inclusa fra gli esempi più significativi di parchi museo di scultura contemporanea in Italia⁴⁸⁰.

Giunti quindi a comprendere che il pensiero che sottende alla realizzazione di un parco della scultura contemporanea è quello per il quale lo scultore programmaticamente concepisce l'opera d'arte come parte integrante del paesaggio che la contiene e che consequenzialmente il paesaggio viene percepito come parte dell'opera stessa, bisogna ora individuare le matrici culturali che hanno condotto alla formulazione di questo pensiero.

La Massa nel volume intitolato *I parchi museo di scultura contemporanea* del 1995, che di fatto rappresenta in Italia il primo contributo critico su questo specifico argomento, descrive almeno tre distinti fattori in cui è possibile

⁴⁷⁸ M. Marzotto Caotorta, *I parchi museo di scultura contemporanea*, in *Arte contemporanea nel Parco di Monza. Itinerari all'interno della Collezione Rossini*, a cura di R. Pavoni e M. D'Elia con testo critico di M. Vescovo, Silvia editrice, Cologno Monzese (MI) 2005, p. 37

⁴⁷⁹ M. Marzotto Caotorta, *Arte Open Air. Guida ai parchi d'arte contemporanea in Italia*, 22 Publishing, Milano 2007, p. 4

⁴⁸⁰ Va ricordato che non soltanto il parco delle sculture di Villa Rangoni Macchiavelli fino al 2009 era visitabile tutti i giorni dell'anno ad eccezione del lunedì, ma che sotto la dicitura di "parco artistico" questi viene indicato nella guida dei luoghi dell'arte contemporanea dell'Emilia-Romagna del 2008, curato dalla Collina; cfr., C. Collina, a cura di, *Pozza di Maranello. Parco Rangoni Macchiavelli*, in *Op. cit.*, p. 182

riscontrare una forma di maggiore integrazione tra arte e paesaggio, che indica: nell'influenza esercitata dai primi musei etnografici all'aperto e successivamente da quella degli ecomusei, oggi indicati come "parchi culturali"; nella concezione contemporanea del giardino pubblico e nella tendenza di una "certa" scultura contemporanea a considerare il paesaggio come luogo in cui operare.

Entrando nello specifico della riflessione condotta dalla Massa, che a tratti appare discontinua e vaga nell'enunciazione del suo pensiero critico, si legge dunque che l'istituzione dei primi musei etnografici all'aperto in area scandinava⁴⁸¹, fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, dedicati alle arti, alle tradizioni e alle architetture popolari, determinò l'impulso alla nascita di similari strutture in Olanda e negli Stati Uniti, e di "musei d'arte, soprattutto di scultura"⁴⁸². Attraverso una maggiore attenzione al rapporto fra arte e paesaggio che si era creata con la nascita dei musei etnografi all'aperto, il museologo francese George Herni Rivière giunge alla definizione del concetto di ecomuseo, dove si pone l'accento sull'importanza di valorizzare interi sistemi paesaggistici in cui sono presenti segni tangibili della collaborazione dell'uomo con il territorio. Risalgono al 1967 i primi ecomusei in Francia. Infine, sull'importanza della salvaguardia dell'ambiente fu organizzato un simposio dall'Icom nel settembre del 1972 in Francia dal titolo "Museo e ambiente", dove per l'appunto fu sottolineato il contributo che il museo poteva svolgere in tal senso.

Passando al secondo fattore, la studiosa rileva come nel corso del Novecento le arti figurative abbiano assunto una posizione determinante nel pensiero teorico che sottende la progettazione dei giardini pubblici. Pertanto durante le fasi di progettazione l'architetto oltre a valutare le problematiche legate alle specificità dei contesti urbanistici, alla presenza di eventuali architetture preesistenti o da inserire *ex novo* e agli aspetti più propriamente consoni alla biologia vegetale, ha considerato le arti figurative come ulteriore fattore per l'ottima riuscita finale. In questo contesto la studiosa come esempi di un felice connubio di tali fattori, riporta il parco Güell di Barcellona, realizzato da Antoni Guadi fra il 1900 e il 1914; la città di Chandigarh, la nuova capitale del Punjab (India) realizzata da Le Corbusier fra il 1952 e il 1965; il parco Mirò, progettato dagli architetti A.

⁴⁸¹ La studiosa si riferisce al Norsk Folksmuseum di Oslo del 1895, al parco di Skansen di Stoccolma del 1891 e il Dansk Folksmuseum di Copenhagen del 1901.

⁴⁸² Su questo punto la studiosa è molto vaga e non ci fornisce ulteriori elementi di indagine in merito all'istituzione dei primi musei all'aperto dedicati alla scultura; cfr., A. Massa, *Op. cit.*, p. 14

Solanas, M. Quintana e B. Gali, e il parco della Creueta, progettato dagli architetti Joseph Martorell e David Mackay, entrambi a Barcellona ed entrambi realizzati agli inizi degli anni Ottanta; nonché il parco della Villette a Parigi, realizzato dall'architetto Bernard Tschumi fra il 1983 e i 1991.

Infine come terzo fattore, la studiosa ricorda che a partire dagli anni '60, "tra le idee che animano il dibattito artistico", si sia assistito ad una critica verso "l'oggetto intrusivo, opaco, riferito solo a se stesso, senza riferimento all'esterno; lo spazio per queste opere è quello neutrale e atipico dei musei e delle gallerie"⁴⁸³. La Massa rileva inoltre la volontà della scultura a confrontarsi con gli ampi spazi all'aperto e "la necessità di un contesto preciso col quale misurarsi"⁴⁸⁴. In questo ragionamento riporta il pensiero di John Beardsley che nel volume intitolato *Earthworks and beyond, Contemporary Art in the Landscape* del 1989, distingue la scultura nel paesaggio (*sited sculpture*) da una forma più integrata di paesaggio come scultura o scultura di paesaggio (*land art* e *earth works*). Nel primo caso indica un tipo di scultura intesa come "oggetto" inserito nel paesaggio, di cui riporta come esempi alcuni interventi in ambito minimalista di Richard Serra, di Robert Morris e di Carl Andre, mentre nel secondo caso rileva l'importanza dall'intervento diretto dell'artista sulla natura, in particolar modo negli spazi incontaminati dei deserti, dei laghi salati e delle ampie praterie, attraverso la realizzazione di "segni" di grandi dimensioni (spesso ammirabili nella loro completezza solamente dall'alto di un elicottero) realizzati con materiali locali o attraverso un "segno che è solco" nell'ambiente stesso, di cui riporta come esempi i lavori di Michael Heizer, Richard Long, Robert Smithson.

Infine indica l'incidenza che ha avuto la "discussione sulla scultura ambientale" a seguito delle mostre *Documenta 6* che si tenne a Kassel nel 1977⁴⁸⁵ e di *Volterra '73* che si tenne per l'appunto nella cittadina toscana nel 1973 e nelle due edizioni della Biennale di Venezia del 1976 e del 1978 nel favorire gli sviluppi dei parchi-museo in Italia.

In questo contesto Cristallini nel saggio del 2002, indicando l'importanza assunta dalla Biennale del 1976 dedicata al rapporto tra arte e ambiente e di quella successiva incentrata sul tema *dalla natura all'arte e dall'arte alla natura*, rivela

⁴⁸³ A. Massa, *Op. cit.*, p. 18

⁴⁸⁴ *Ibidem*

⁴⁸⁵ Erroneamente nel testo la Massa indica come data di realizzazione della mostra Documenta 6 il 1970, mentre la data corretta è il 1977; cfr., *Op. cit.*, p. 24

però come “tuttavia la prassi di stabilire una serie di relazioni fisiche e percettive tra l’opera e lo spazio ambientale (edificio, città, territorio) in cui questa si inserisce, è antica tanto quanto l’idea di considerare lo spazio non come luogo passivo o indifferente all’intervento artistico, ma come parte integrante con esso”⁴⁸⁶.

Da questa consapevolezza, pertanto, la studiosa ripercorre la storia del Novecento artistico ponendo l’accento su quei momenti in cui l’arte manifestò la volontà di istaurare con l’ambiente circostante una più stretta relazione fisica ed emotiva. Volontà riscontrabile nei futuristi che nella formulazione della propria poetica dichiararono di voler porre “lo spettatore al centro del quadro” e di voler creare una “scultura d’ambiente”, giungendo finanche ad ipotizzare, in fase successiva dell’evoluzione del proprio pensiero teorico, a forme più complesse di integrazione tra arte e vita, così come furono espresse nel manifesto *Ricostruzione futurista dell’universo* del 1915. Questa volontà dell’arte di istaurare una più intima relazione con l’ambiente circostante si riscontra anche nella poetica dell’arte degli anni Trenta, dove programmaticamente la scultura e la pittura, rinsaldando il loro antico rapporto con l’architettura, divennero veicoli di propaganda e di diffusione della tonante retorica fascista. In quel periodo, sottoforma di rilievo plastico o di intervento pittorico o musivo l’arte, occupando ampie pareti degli edifici, manifestava apertamente la sua funzione educativa attraverso temi di natura sociale realizzati con un linguaggio figurativo⁴⁸⁷.

Fra gli esempi riportati, la studiosa rivela inoltre come questa volontà dell’arte di creare un’intima comunione con l’ambiente circostante si sia manifestata attraverso operazioni sia di tipo sensoriale, come nel caso di Lucio Fontana che nel 1949, presso la Galleria del Naviglio di Milano, allestì per sei giorni, *l’Ambiente spaziale a luce nera*⁴⁸⁸, sia di natura puramente concettuale come nel

⁴⁸⁶ E. Cristallini, *Abitare lo spazio. Dall’arte ambientale al giardino d’artista*, in *Op. cit.*, p. 11

⁴⁸⁷ Su quest’argomento si veda anche: Silvia Bignami, «Lavoro che mi sta a cuore, perché va in piazza». *Arte pubblica e concorsi a Milano negli anni trenta del Novecento*, in *L’arte pubblica nello spazio urbano. Commenti, artisti, fruitori*, a cura di Carlo Birrozzi e Marina Pugliese, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 4-19

⁴⁸⁸ *Ambiente spaziale a luce nera*, si caratterizzava da lampade Wood che produceva una luce violacea che stimolava lo spettatore ad un coinvolgimento fisico e mentale.

caso di Piero Manzoni che nel 1962 nel parco della fabbrica Herning in Danimarca impiantò le *Socle du monde*⁴⁸⁹.

Nel prosieguo della sua riflessione sull'arte degli anni Sessanta, Cristallini evidenzia inoltre come il legame con l'ambiente in quel periodo si fosse manifestato anche attraverso una duplice valenza, espressa da una parte dalle categorie dei materiali utilizzati (acqua, terra, fuoco, animali viventi)⁴⁹⁰ e dall'altra da quelle pratiche artistiche condotte intervenendo direttamente sul paesaggio⁴⁹¹; e non ultimo attraverso alcune modalità espositive che, agli spazi chiusi del museo, prediligeva invece quelli aperti della collettività, di cui riporta i casi delle mostre di pittura all'aperto del gruppo Gutai in Giappone e i primi *happening* in America.

In tale contesto Stefania Zuliani in un saggio del 2007⁴⁹² evidenzia come in Italia, nello stesso periodo, questa fuoriuscita dal museo si fosse manifestata attraverso la realizzazione di due mostre *en plein air* dedicate alla scultura contemporanea, rispettivamente intitolate: *Sculture nella città*, che si tenne a Spoleto nel 1962⁴⁹³, a cura di Giovanni Carandente e *Rassegna nazionale di scultura*, tenutasi a Salerno nel 1967⁴⁹⁴ a cura di Renato Barilli, Gillo Dorfles e Filiberto Menna. Le mostre furono organizzate con l'obiettivo di avvicinare il pubblico all'arte contemporanea, di favorire quindi la sua conoscenza portandola negli spazi della vita quotidiana, pertanto le sculture furono poste lungo le strade e le piazze cittadine, nei luoghi della collettività e della socialità, tentando di instaurare col pubblico un nuovo e più ravvicinato contatto. In quelle occasioni non fu il museo ma la città il luogo dell'esposizione artistica e che proprio in quel contesto la

⁴⁸⁹ L'opera *Socle du monde* (in francese, *Base del mondo*), è un parallelepipedo in ferro installato nel parco della fabbrica Herning nel 1962, con la scritta capovolta verso il basso perché secondo l'idea dell'artista la Base sorregge il mondo eletto ad opera d'arte.

⁴⁹⁰ In questo caso la studiosa indica alcuni lavori di Pino Pascali, di Jannis Kounellis, di Giovanni Anselmo, maturati nell'ambito dell'arte povera.

⁴⁹¹ In quest'altro caso la studiosa menzionati alcuni lavori di Richard Long e di Christo maturati nell'ambito della Land Art.

⁴⁹² S. Zuliani, *Dentro e fuori il museo. Gli spazi per la scultura*, in *Il Fantasma della Statua. Percorsi critici nella scultura italiana del Novecento*, Edizioni della Cometa, Roma 2007, pp. 27-28; si veda anche: S. Zuliani, *Luoghi della scultura*, in *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, a cura di E. Cristallini, proto-type arte contemporanea, collana diretta da S. Lux e coordinata da D. Scudero, Gangemi editore, Roma 2008, p. 129-131

⁴⁹³ Sull'argomento si veda: G. Carandente, *Sculture nella città*, da "Spoletium", Edizioni dell'Accademia Spoletina dicembre 1962, in *Sculture nella città - Spoleto 1962*, a cura di G. Carandente, NE Editrice, Spoleto 2007, pp. 141-143; G. Carandente, *Una città piena di sculture - Spoleto 1962*, da Electa Editori Umbri, 1992, in *Ibidem*, pp. 145-157

⁴⁹⁴ Sull'argomento si veda: S. Zuliani (a cura di), *La costruzione del nuovo. Salerno 1966-1976. Documenti immagini testimonianze*, edizioni 10/17, Salerno 2005, pp. 15-16

scultura poté affermare che il suo antico legame con la città stessa si poteva rinnovare dal punto di vista propriamente concettuale, nel senso che la scultura si poteva svincolare dal ruolo di monumento, inteso come statua celebrativa, che da sempre in quei luoghi all'aperto la condizionava, per affermare di contro la propria autonomia espressiva. Partendo proprio da questa nuova e coinvolgente relazione istituita tra la scultura e la città furono organizzate le mostre volterrane intitolate *Sculture in città* del 1972⁴⁹⁵ e *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progetto per l'alabastro* del 1973, entrambe curate da Enrico Crispolti, che costituirono le premesse teoriche per lo sviluppo del concetto di scultura nella dimensione ambientale che troverà il suo riconoscimento ufficiale nelle due edizioni della Biennale di Venezia del 1976 e del 1978. Liberatasi quindi dal fardello del “monumento” e proclamata la sua libertà espressiva, la scultura trovò proprio nella dimensione ambientale una nuova e stimolante linfa vitale; aspetto questo che ha contribuito anche alla realizzazione dei primi parchi della scultura in Italia, come del resto ha evidenziato Cristallini nel saggio intitolato *L'arte fuori dal museo* del 2008: “L'intenzione di uscire dal museo (“riserva” protetta ma inerte), il bisogno di allargare la committenza (contro la privatizzazione consacrata del sistema collezionistico), il desiderio di liberarsi del sistema di mercato (che riduce a merce l'opera d'arte), la necessità di una fruizione e partecipazione collettiva (con il coinvolgimento diretto dell'artista e del pubblico), la volontà ambientale (cioè la necessità delle opere di abitare lo spazio e di stabilire relazioni fisiche e percettive con l'ambiente, mentali e sensoriali con lo spettatore) sono le ragioni che hanno portato negli ultimi decenni anche alla proliferazione di eventi nella natura (dai parchi di scultura *open air* ai giardini d'artista)⁴⁹⁶.

Come si è visto le matrici culturali che agirono alla base dei parchi della scultura furono piuttosto eterogenee, e volendole sintetizzare brevemente potremmo indicarle tanto nella sensibilità ambientale di tipo ecologista quanto nei moderni indirizzi di architettura del paesaggio, ma anche nell'influenza esercitata dalla

⁴⁹⁵ La mostra presentava esclusivamente opere di Mauro Staccioli che furono collocate nelle strade cittadine e lungo il paesaggio naturale appena fuori la zona urbana di Volterra.

⁴⁹⁶ E. Cristallini, *L'arte nella natura*, in *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, a cura di E. Cristallini, proto-type arte contemporanea, collana diretta da S. Lux e coordinata da D. Scudero, Gangemi editore, Roma 2008, p. 31

Land Art e dalla concezione dell'arte nella dimensione ambientale, e non ultimo l'influenza esercitata dalla tradizione del giardino storico, a partire da quello

manierista, a volte esplicitamente citato come fonte di riferimento⁴⁹⁷.

In questo contesto si vuole portare all'attenzione degli studi il Parco della Rotonda di Viù in provincia di Torino, definito "Museo del silenzio e degli affetti"⁴⁹⁸, in quanto sebbene presenti tutte le caratteristiche tipiche dei parchi della scultura per motivi non spiegabili, non è stato incluso nella guida della Caotorta del 2007.

Ricordiamo che l'*insula* verde che oggi costituisce il parco comunale di Viù fu in origine il parco privato della sontuosa Villa Franchetti, edificata nel 1861 del Barone Raimondo Franchetti (1829-1905) che vi soggiornò a lungo con la moglie, Sara Luisa Rothschild⁴⁹⁹. La Villa ancora oggi di proprietà degli eredi Franchetti viene aperta al pubblico solo in occasione di particolari eventi, o di visite guidate. Il parco invece, donato dagli stessi eredi al Comune di Viù, fu reso liberamente accessibile alla cittadinanza e allo stesso tempo fu oggetto di un progetto che prevedeva la dotazione di alcune sculture al suo interno. Tale volontà nasceva dal fatto che il parco si presentava privo delle opere originali, risalenti alla sua realizzazione nella seconda metà dell'Ottocento, fattore questo che faceva apparire il parco depauperato della sua bellezza e di buona parte del suo senso; pertanto l'Amministrazione comunale incaricò Alfonso Panzetta⁵⁰⁰ della

⁴⁹⁷ È il caso per esempio del Giardino dei Tarocchi a Capalbio dove la figura della *Pepessa* realizzata dalla Saint Phalle riprende nello schema compositivo de *L'orco* nel Bosco Sacro di Bomarzo. Sull'argomento si veda: A. Massa, *Il Giardino dei Tarocchi*, in *Op. cit.*, pp. 71- 92; M. Tonelli, *Niki de Saint Phalle e il Giardino dei Tarocchi*, in *Kepoi. Giardini d'artista nella Tuscia*, a cura di Elisabetta Cristallini, Gangemi Editore, Roma 2002, pp. 66-69. Ma più in generale la Cristallini parla di una certa influenza che il Bosco Sacro di Bomarzo ha esercitato sugli artisti attivi nel territorio della Tuscia, quando dichiara: "giardino d'artista come microcosmo, luogo delle relazioni affettive, viaggio di iniziazione e conoscenza di se stessi attraverso percorsi spaesanti e ludici, ricchi di «sorprese» che impongono un rapporto dinamico e coinvolgente tra opera d'arte e spettatore secondo il modello del Sacro Bosco di Bomarzo"; cfr., E. Cristallini, *Abitare lo spazio. Dall'arte ambientale al giardino d'artista*, in *Ibidem*, p. 28

⁴⁹⁸ <http://www.comune.viu.to.it/turismo-cultura-e-sport/da-visitare/174-la-villa-franchetti>

⁴⁹⁹ La villa ideata secondo il modello degli *chalet* svizzeri, è caratterizzata da un tetto a lunghi spioventi con comignoli in lamiera, finestre tonde nel sottotetto, balconata lignea, balaustra in ghisa e doppio scalone di accesso al parco.

⁵⁰⁰ Alfonso Panzetta è docente ordinario di storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Bologna e Direttore del Cassero per la scultura italiana dell'Ottocento e del Novecento di Monteverchi (Arezzo).

risoluzione del problema, affidandogli la direzione dei lavori della nuova area verde cittadina.

Panzetta prevede la realizzazione di sette sculture, selezionò personalmente i sette artisti, e nel febbraio del 2005 presentò al Comune di Viù i bozzetti di massima delle opere che in quell'occasione gli furono approvati⁵⁰¹.

Volendo quindi ripercorrere il pensiero teorico che sottende al progetto artistico di Panzetta bisogna rilevare che lo studioso giunse alla risoluzione del problema dopo un'attenta riflessione sia sugli aspetti più propriamente consoni alla specificità dell'assetto vegetativo del parco che della sua storia. Secondo lo studioso il parco andava preservato nella sua naturale bellezza ed armonia delle forme, che si caratterizza d'una rigogliosa vegetazione prealpina e della presenza di un ruscelletto che lo attraversa, pertanto non si sarebbero realizzate sculture eccessivamente imponenti che avrebbero stravolto il suo equilibrio di fondo; da questo ragionamento deriva l'idea che le opere non dovevano superare i due metri d'altezza. Inoltre nella volontà di non stravolgere la storia di quel luogo all'aperto Panzetta indicò nel marmo il materiale da utilizzare in quanto si voleva "idealmente" gettare un ponte che avrebbe unito le sculture moderne con quelle originarie, che erano fatte per l'appunto in questo materiale, e infine fu scelto come tema quello degli "affetti"⁵⁰² che se da una parte si riallacciava all'originaria idea romantica del parco, dall'altra risultava consono alla nuova vocazione del luogo a fruizione pubblica. Quindi, in empatia con la natura e con la storia del parco, le opere avrebbero dovuto istituire col fruitore un'intima connessione emotiva.

Su queste linee programmatiche gli artisti Gianni Busso, Mario Gallina, Gabriele Garbolino Rù, Daniele Miola, Vito Quagliotti, Firenze Poggi e Christiani Zucconi, furono invitati da Panzetta a visitare il parco per coglierne le essenze più intime, affinché il luogo li ispirasse nello svolgimento del tema indicato. Va subito rilevato che le indicazioni fornite dal Panzetta sul materiale da utilizzare non fu avvertito dagli artisti come un limite alla propria creatività, come dimostra il fatto

⁵⁰¹ I bozzetti furono donati al Comune di Viù, dove tutt'oggi sono conservati. Sull'argomento si veda: A. Panzetta, *In sette nel parco. Il restauro di un'atmosfera. Scultura contemporanea per un percorso del sentimento, degli affetti e della memoria*, in *In sette nel parco. Collezione Comunale di Scultura Contemporanea nel Parco della Rotonda di Viù*, Ad Arte, Missaglia (Lecco) 2006, p. 7

⁵⁰² "Il filo conduttore tematico attinge all'enorme serbatoio della memoria, del sentimento e degli affetti, in un viatico che ha come soggetto ultimo e profondo l'uomo e le sue tensioni", con queste parole Panzetta definisce il tema da lui scelto per le opere del Parco; cfr., *Ibidem*

che Gallina e Garbolino Rù impreziosirono le proprie opere con elementi in bronzo, Quagliotti con un elemento in terracotta invetriata e Poggi con della terracotta, che contribuirono a fornire sia i contrasti coloristici alle opere che la diversa percezione tattile delle materie.

Il limite non fu avvertito neanche per quanto riguarda il tema a loro indicato, in quanto gli artisti furono liberi di interpretarlo come meglio credevano. Per la realizzazione dei diversi sentimenti legati agli affetti, gli artisti si ispirarono a brani letterari da loro stessi scelti, nello specifico indichiamo: *Amor coniugale* (Busso)⁵⁰³, *Natura* (Gallina)⁵⁰⁴, *Adolescenza* (Garbolino Rù)⁵⁰⁵, *Fertilità* (Miola)⁵⁰⁶, *Bellezza* (Quagliotti)⁵⁰⁷, *Amor materno* (Poggi)⁵⁰⁸ e *Sangue* (Zucconi)⁵⁰⁹; soggetti resi con un linguaggio per alcuni figurativo mentre per altri fortemente scorciato.

Gli artisti lavorarono sul posto a contatto diretto col luogo per il quale l'opera era stata ideata, e sotto gli sguardi incuriositi della cittadinanza che ne ammirava il loro operato. Nel luglio dello stesso anno il progetto per il parco fu portato a compimento; ad oggi le sculture in esso contenute restano di fatto gli unici esempi di arte contemporanea nella cittadina di Viù.

In conclusione però vorrei rilevare in questa sede che, come i parchi della scultura, altrettanto piacevoli e interessanti dal punto di vista critico appaiono le raccolte private di sculture all'aperto sorte in Italia sull'esempio della Fondazione Severi. Parliamo quindi di sculture che non sono state realizzate appositamente per gli spazi verdi che le ospitano ma che la loro collocazione *en plein air* è frutto di scelte legate alla volontà del collezionista/proprietario. Questo è il caso, per esempio, del Giardino dei Lauri a Città della Pieve in provincia di Perugia che espone parte delle trecentocinquanta opere di proprietà dei collezionisti napoletani

⁵⁰³ Si ispira all'*Iliade* di Omero e rappresenta Ettore e Andromaca.

⁵⁰⁴ Si ispira al libro della *Genesi* (21-24): "Dio crea le fiere e il bestiame".

⁵⁰⁵ Si ispira dall'*Ecclesiaste* di Qohelet (11-10): "La giovinassi comme in buf ed vònt a vòle vià".

⁵⁰⁶ Si ispira al libro *Amore e Psiche* di Apuleio: "Io dunque, madre antica della natura, io origine prima degli elementi, io la vergine che nutre tutto l'universo".

⁵⁰⁷ Nella sua opera si riconosce la figura di Narciso.

⁵⁰⁸ Ispirato dalle *Odi barbare* di Carducci che cita: "Forte madre palleggia il pargolo – forte; da i nudi già spazio/palleggiarlo alto, e ciancia dolce – con lui...".

⁵⁰⁹ Si ispira alla *Lettera degli Ebrei* (9-22): "E quasi tutto viene, secondo la legge, purificato con sangue; e senza spargimento di sangue non si dà remissione".

Angela e Massimo Lauro, inaugurato nel 2009, ma ad oggi non ancora oggetto di indagine da parte della critica⁵¹⁰.

Va quindi specificato che per Giardino dei Lauri si intende sia la struttura al chiuso che il parco nel quale sono state collocate complessivamente le circa sessantacinque opere di artisti italiani e stranieri di proprietà dei collezionisti⁵¹¹.

La motivazione che ha indotto all'istituzione del *Giardino*, sito all'interno della tenuta già di proprietà dei nonni di Massimo Lauro, che consta della Villa, del parco, delle zone agricole e dello spazio espositivo ricavato dalla ristrutturazione dell'antica vineria, è legata principalmente alla volontà del signor Massimo di dotarsi di uno spazio espositivo atto alla fruizione delle proprie opere, così da poterle ammirare. Successivamente, nella consapevolezza dell'alto valore culturale ed educativo che il luogo stesso rappresentava, Massimo Lauro ha deciso di renderlo fruibile gratuitamente al pubblico ogni venerdì e sabato della settimana e solamente per le scolaresche di offrire gratuitamente visite guidate e laboratori didattici condotte da Elda Cannarsa.

Entrando nello specifico del parco bisogna specificare che questo si suddivide in due zone: quella accessibile al pubblico e quella riservata alla famiglia Lauro in quanto circonda la villa di famiglia.

Nella zona all'esterno accessibile al pubblico sono state allestite le opere: *Big Pink* di Aaron Curry (2010), *It Takes a Nation of Millions to hold Us Back* di Piero Golia (2003), *Erosion machine stone#2* di Roxy Paine (2006), *Triton (returning)* di Nicola Pecoraro (2012)⁵¹², *Bless you Taco Bell* di Michael Phelan (2009), *Lupo* di Davide Rivalta (2009), *Where do we go from here?* di Ugo Rondinone (1999), *Untitled (Fiat 126P, Pink)* (2002) e *Untitled (The Thing)* (2007) di Piotr Uklanski; mentre nella zona del parco riservata alla famiglia Lauro sono presenti le opere: *Campanie* di Massimo Bartolini (2006), *La Fontana del Lauro Nahon Brigitte* (2003), *Untitled (YS3AT35SIE1029489)* di Piero Golia (2003), *That's all Folks* di Domenico Antonio Mancini (2005), *Mirror of the water* di Mariko Mori (2005), *Golden Showers* di Tim Noble & Sue Webster

⁵¹⁰ Le informazioni riportate sono quindi frutto di un'intervista da me condotta a Massimo Lauro e ad Elda Cannarsa, assistente alla gestione dello spazio espositivo.

⁵¹¹ Come mi è stato riferito il numero delle opere esposte può variare a seconda della periodica rotazione a cui sono soggette.

⁵¹² Va precisato che l'opera è stata acquistata da Massimo Lauro per destinarla nel suo parco essendo essa una fontana ma va chiarito che l'artista la progettò senza avere in mente uno determinato spazio espositivo

(2000). Di tutte le opere collocate all'esterno, ma anche di quelle all'interno dello spazio espositivo, è stato Massimo Lauro ad occuparsi dell'allestimento, di cui però va precisato che solamente per quella di Mori e di Tim Noble & Sue Webster ha concordato il luogo con i rispettivi autori. Le opere si trovano tutte in perfette condizioni conservative, grazie alle verifiche semestrali condotte da Antonio Rava.

In conclusione va evidenziato che solo grazie alla nascita del Giardino dei Lauri si è potuto avviare un dialogo sul contemporaneo a Città della Pieve e nel territorio circostante, zone da sempre legate ad un interesse verso l'arte rinascimentale umbra (ricordiamo che Città della Pieve fu il luogo natale di Pietro di Cristoforo Vannucci detto il Perugino), ma anche grazie all'azione di promozione dell'arte contemporanea condotta da Massimo Lauro in questi anni che si è fatto organizzatore e promotore finanziario di una serie di mostre svolte presso il Museo Diocesano di Santa Maria dei Servi a Città della Pieve, tra cui quelle dedicate agli artisti: Invernò del 2009, Jonathan Meese, A.D.D. Attention Deficit Disorder e Aaron Young del 2010, Nan Goldin e Banks Violette del 2011, Tom Burr e Alex Israel del 2012; e dell'unica mostra svolta presso lo spazio espositivo del *Giardino* dedicata a Brendan Fowler nel 2010. Quello di Massimo Lauro è un esempio mirabile di collezionismo privato e di amore per l'arte che attraverso una serie di azioni di promozione si apre al pubblico per un profondo desiderio di condivisione con la collettività e senza scopi di lucro⁵¹³.

⁵¹³ Desidero ringraziare vivamente Massimo Lauro e Elda Cannarsa per avermi fornito delle preziose informazioni utili per la stesura di questo paragrafo.

CAPITOLO 4

La questione della conservazione della scultura contemporanea: alcuni casi studio

4.1 uno sguardo sul dibattito critico

“Parlare di restauro dell’arte contemporanea può sembrare, a prima vista, una contraddizione in termini perché le opere che testimoniano, per definizione, la dimensione più vitale ed attuale dei valori artistici non dovrebbero necessitare di cure contro l’invecchiamento e il degrado fisico. E invece non è così, e non solo perché con il termine ‘arte contemporanea’ ci si riferisce (almeno in Europa) a un arco di tempo ormai secolare, che va dalle prime avanguardie, non a caso definite storiche, a oggi, ma perché le teorie e le pratiche creative nell’ambito delle arti visive sono radicalmente cambiate rispetto ai secoli passati, determinando per molti versi anche una vera rottura epistemologica”⁵¹⁴. Dalle parole Francesco Poli risulta chiaro che l’arte del Novecento presenta complessi problemi di conservazione che sono addirittura maggiori e più complessi, rispetto all’arte prodotta nei secoli precedenti. I problemi di degrado dell’arte contemporanea sono intimamente legati ai diversi materiali costituenti le opere stesse che, per la

⁵¹⁴ F. Poli, *Premessa*, in *Conservare l’arte contemporanea – problemi, metodi, materiali, ricerche*, a cura di O. Chiantore e A. Rava, Mondadori Electa, Milano 2005, p. 11

loro origine sintetica o vegetale, si sono rivelati molto meno stabili e duraturi delle tradizionali materie utilizzate per millenni nel campo dell'arte.

Ricordiamo che ad avviare la sperimentazione di materiali non-convenzionali furono inizialmente i protagonisti delle avanguardie storiche, come i futuristi, i dadaisti, i costruttivisti, e che proseguirono in maniera sempre più rilevante da moltissimi artisti attivi a partire dalla seconda metà del Novecento fino a giungere ai nostri giorni. Le opere realizzate in questo lungo arco di tempo si caratterizzano per una moltitudine di materiali eterogenei che comprendono sia la vasta gamma di prodotti di origine industriale (plastiche e gomme di diversi tipi, tubi al neon o lampadine elettriche, ingranaggi meccanici, prodotti di lavorazione di 'scarto') che materiali di origine naturale (come terra, acqua, animali impagliati, foglie, rami e tronchi recuperati), trattati e assemblati con tecniche non sempre individuabili⁵¹⁵.

Tale quantità e varietà di materiali ha manifestato però nel giro di non molte decine di anni i primi segni di degrado, causato dall'inesorabile processo di cedimento strutturale a cui queste materie sono legate per loro stessa natura, e in alcuni casi accelerato a causa delle non idonee condizioni climatiche dell'ambiente in cui le opere sono allestite o ricoverate.

Ricordiamo, infatti, che le problematiche relative alla conservazione e al restauro dell'arte contemporanea furono rilevate già negli anni Sessanta, dai restauratori americani che constatarono come le opere prodotte nell'ambito dell'espressionismo astratto già mostravano preoccupanti fenomeni di disgregazione della materia pittorica, sebbene fossero state realizzate soltanto alcuni decenni prima. In quell'occasione si ritennero necessari gli interventi di restauro per riportare le opere all'originale integrità estetica; ma in quell'occasione fu constatato che le tecniche utilizzate correntemente per il trattamento delle pitture antiche non potevano essere applicate supinamente a quei lavori, che necessitavano invece di interventi mirati e particolareggiati.

Da allora si fece strada la consapevolezza che l'arte contemporanea presentasse notevoli e seri problemi per ciò che riguardava sia la corretta conservazione che un mirato intervento di restauro. Pertanto, sull'onda di tale consapevolezza,

⁵¹⁵ O. Chiantore e A. Rava, *I nuovi materiali dell'arte contemporanea*, in *Conservare l'arte contemporanea – problemi, metodi, materiali, ricerche*, a cura di O. Chiantore e A. Rava, Mondadori Electa, Milano 2005, pp. 24-37

furono avviati i primi convegni internazionali, che si tennero a Düsseldorf nel 1971, a cura di Heinz Althöfer e a Madrid nel 1972, organizzato dall'ICOM, per la cura di Paolo Cadorin, coordinatore del gruppo di lavoro sulla pittura del Novecento. E sempre nell'ambito del dibattito internazionale ricordiamo che fu tenuto un importante convegno nel 1988 organizzato dalla Scottish Society for Conservation and Restoration presso l'Università di Edimburgo, dal titolo *Modern Organic Materials*. Durante suddetto convegno fu affrontato lo studio dei materiali polimerici e i relativi processi di degrado e alle eventuali ipotesi di intervento da effettuare. In tale contesto nel 1991 il Canadian Conservation Institute organizzò un incontro di più ampio respiro dal titolo *Saving the Twentieth Century: the Conservation of Modern Materials*, in cui vennero discusse le problematiche relative ai processi di invecchiamento e di degrado dei materiali plastici, delle gomme e delle fibre sintetiche, e l'eventuale sviluppo di nuove metodologie diagnostiche in grado di intervenire tempestivamente sulle opere che già manifestavano i primi segni di decadimento della materia⁵¹⁶.

Nello specifico della situazione italiana, va ricordato che ad avviare il dibattito sul restauro dell'arte contemporanea, fu Giulio Carlo Argan che in un articolo pubblicato sull'“Espresso” del 1984 dal titolo *Morte di un collage*, affermava che nell'ambito del contemporaneo fosse impossibile poter seguire un unico indirizzo metodologico “e tanto meno di trasferire l'impostazione teorica del restauro dell'antico al moderno, dal momento che tra i due campi esisteva una diversità sostanziale, di metodo e non solo di procedure. Nel passato l'arte tendeva all'eternità, manifestando principi solidi e durevoli. Al contrario, l'arte contemporanea non cerca la perennità e anzi talvolta propone deliberatamente il transitorio e l'effimero. Diventa pertanto naturale adattarsi a trovare metodi di intervento differenziati ‘caso per caso’, evitando che il restauro si trasformi nella creazione di un ‘falso’ che non rispetta l'idea che sta alla base dell'opera”⁵¹⁷.

Dalla riflessione appena riportata emerge con chiarezza che per Argan l'intervento di restauro sul contemporaneo dovesse essere il frutto non tanto di una riflessione metodologica generale, applicabile a qualsivoglia opera prodotta nel Novecento, ma piuttosto il risultato di un'attenta riflessione condotta di volta in volta

⁵¹⁶ O. Chiantore e A. Rava, *L'evoluzione del dibattito internazionale*, in *Conservare l'arte contemporanea – problemi, metodi, materiali, ricerche*, a cura di O. Chiantore e A. Rava, Mondadori Electa, Milano 2005, pp. 61-77

⁵¹⁷ Ivi, p. 63

sull'opera su cui intervenire, soprattutto tenendo conto di quelle che erano le intenzioni dell'artista in merito all'opera oggetto dell'intervento. Sull'onda della riflessione critica condotta da Argan, nel 1987 fu organizzato il primo convegno italiano dedicato al tema della conservazione e del restauro dell'arte contemporanea, che si tenne a Torino presso il Castello di Rivoli⁵¹⁸, dove tra gli interventi più interessanti ricordiamo quello di Heinz Althöfer, che sottolineò l'importanza della raccolta "di dati sui materiali, attuata sulla scorta delle ricerche sulle tecniche e di quelle scientifiche"⁵¹⁹ al fine di poter disporre di esaurienti informazioni relative alla fisionomia e ai materiali dell'opera stessa. Althöfer, infine, nella volontà di uscire dall'empirismo che caratterizzavano certi interventi di restauro, indicò delle linee guida di azione attraverso la formulazione di cinque punti, per altrettante tipologie di opere del Novecento, dove in qualche maniera si differenziavano le procedure di intervento a seconda della specificità del manufatto. I cinque punti indicati dallo studioso tedesco, furono: Opere eseguite con tecniche tradizionali o a queste assimilabili; Quadri monocromi; Materiali instabili e combinazioni di materiali; Opere deperibili e arte transitoria; Opere azionate a motore⁵²⁰.

In quella stessa occasione Michele Cordaro sottolineò l'importanza di affidare il lavoro di restauro ad uno specialista e di non rivolgersi all'artista stesso, qualora fosse stato ancora in vita, per scongiurare l'ipotesi che l'opera anziché essere restaurata potesse subire un secondo processo di creazione artistica, trasformandola in "un'altra cosa rispetto alla configurazione originaria"⁵²¹. In quella sede Cordaro dichiarò, inoltre, l'importanza di considerare il restauro sul contemporaneo come "atto critico", riprendendo la definizione che Brandi diede del restauro "come momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetica e storica, in vista della

⁵¹⁸ Gli Atti del convegno sono stati pubblicati nel 2012, nell'occasione di un secondo convegno che ha avuto luogo a Torino presso il Castello di Rivoli dal titolo "Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea"; cfr., *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M. C. Mundici e A. Rava, Skira, Ginevra-Milano 2012

⁵¹⁹ H. Althöfer, *Programma in cinque punti per la conservazione dell'arte contemporanea*, in *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M. C. Mundici e A. Rava, Skira, Ginevra-Milano 2012, p. 39

⁵²⁰ Sulla formazione del restauratore si veda: H. Althöfer, *Programma in cinque punti per la conservazione dell'arte contemporanea*, in *Op. cit.*, Ginevra-Milano 2012, pp. 39-41

⁵²¹ M. Cordaro, *L'esperienza del restauro dei materiali storici tradizionali e la problematica del restauro dei manufatti polimerici d'arte contemporanea*, in *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M. C. Mundici e A. Rava, Skira, Ginevra-Milano 2012, p. 22

sua trasmissione al futuro”⁵²², che egli riteneva pertinente anche nell’ambito del restauro dell’arte contemporanea; qualora però l’opera fosse stata pensata per essere trasmessa al futuro, perché “se manca in parte o in tutto questa condizione, non di restauro si dovrà parlare, ma di approssimazione che si fondi sul ricordo e sulla documentazione di un evento”⁵²³.

Da questa breve riflessione risulta chiaro che il convegno di Rivoli segnò senza dubbio un punto di riferimento importante nell’ambito di questo specifico argomento, che diede origine ad un “approccio italiano”, che mediava tra la teoria brandiana del restauro e l’uso di metodi e accorgimenti innovativi, di materiali e di strumentazioni appositamente messe a punto dalla ricerca internazionale.

Ma un ulteriore momento di evoluzione del pensiero sul tema della conservazione e del restauro dell’arte contemporanea ci venne fornita dal convegno organizzato dall’Associazione Restauratori d’Italia (ARI) che si tenne al Centro per l’arte contemporanea “Luigi Pecci” di Prato nel 1994, dove furono sviluppati in maniera determinante altri aspetti e temi del dibattito, legati in particolare alla necessità di mettere in atto tutte le misure ritenute valide per preservare il messaggio intrinseco al manufatto. Pertanto fu sottolineata l’importanza di agire sulla materia nella piena salvaguardia non soltanto del valore estetico dell’opera ma anche del messaggio sotteso, nel pieno rispetto quindi delle intenzioni dell’artista. Venne precisato, infatti, che in mancanza di un’adeguata e approfondita comprensione del messaggio che l’autore aveva voluto esprimere attraverso l’opera, non si dovesse procedere nell’effettuare un qualsivoglia intervento di restauro.

Proprio questo aspetto della riflessione teorica sul restauro contemporaneo rispecchiava il risultato principale delle ricerche internazionali, che avevano indicato, nella raccolta dei dati delle opere sulle quali intervenire, la strada per una corretta conservazione del patrimonio artistico contemporaneo. Il merito di aver indicato tale percorso di ricerca teorica spetta ad Althöfer che aveva rivelato l’importanza della raccolta dei dati già durante il convegno di Torino del 1987, ma ricordiamo però lo storico tedesco aveva suggerito la raccolta di informazioni dell’opera relativi esclusivamente alla sua natura tecnica e scientifica, senza fare cenno alla raccolta di dati che avrebbero favorito la conoscenza del messaggio intrinseco all’opera stessa, come ricorda Rava: “Su questo argomento un lavoro

⁵²² *Ibidem*

⁵²³ *Ibidem*

pioneristico è stato svolto tra il 1978 e il 1981 il Centro di Restauro di Düsseldorf da Heinz Althöfer e Hiltrud Schinzel, che hanno iniziato la raccolta di informazioni relative ai materiali e all'apparenza visuale delle opere attraverso un questionario, a cui gli artisti rispondevano direttamente illustrando i supporti impiegati, le preparazioni, le tecniche di applicazione e finitura, fornendo informazioni relative alla manutenzione e possibile sostituzione di parti deteriorate”⁵²⁴.

C'è da supporre quindi che il suggerimento di Cordaro (espresso a Torino nel 1987 e ribadito durante il convegno di Prato del 1994) di applicare anche al restauro dell'arte contemporanea l'assunto metodologico di Brandi abbia favorito lo sviluppo di un approccio critico, indirizzato alla salvaguardia del messaggio intrinseco dell'opera oltre che alla sua struttura estetica. Pertanto fu sottolineata l'importanza della raccolta dei dati che dovevano figurare il più possibile completi ed esaustivi, procedendo, ove fosse stato possibile, anche attraverso una serie di interviste fatte agli artisti, in modo da apprendere, da loro stessi, il significato del manufatto e le motivazioni che li avevano indotto all'impiego di determinati materiali.

Solo attraverso un'approfondita conoscenza di questi dati risultava possibile pianificare le opportune condizioni di prevenzione da ogni forma di degrado e ipotizzare tutte le dovute precauzioni necessarie per i trasporti, gli imballaggi, le esposizioni temporanee e permanenti, e l'eventuale ricovero in deposito.

L'importanza dell'acquisizione dei dati dell'opera d'arte, sia sotto il profilo scientifico e tecnico che del messaggio sotteso, fu sottolineata anche da Silvia Bordini durante il convegno intitolato *Conservazione e restauro dell'arte contemporanea* che si tenne a Venezia nel 1996⁵²⁵.

La Bordini, in quella sede, auspicò la creazione di un archivio dedicato al restauro dell'arte contemporanea, che reputò “di non facile attuazione ma tuttavia di fondamentale interesse”⁵²⁶, in cui far confluire una gran quantità di informazioni relative alla storia delle opere e degli artisti e del contesto culturale, agli aspetti

⁵²⁴ A. Rava, *Le interviste con gli artisti*, in *Conservare l'arte contemporanea – problemi, metodi, materiali, ricerche*, a cura di O. Chiantore e A. Rava, Mondadori Electa, Milano 2005, p. 192

⁵²⁵ Gli Atti del convegno sono stati pubblicati solamente nel 2005; cfr., in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di, E. Di Martino, Umberto Allemandi & C. per Fondazione Venezia, Torino 2005

⁵²⁶ S. Bordini, *Storia e restauro dell'arte contemporanea: ipotesi per la costituzione di un archivio*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di, E. Di Martino, Umberto Allemandi & C. per Fondazione Venezia, Torino 2005, p. 44

tecnici e scientifici dei manufatti, agli interventi di restauro già effettuati, agli aspetti legislativi da immettere in una banca dati messa a disposizione degli addetti ai lavori, che avrebbero in questo modo liberamente scambiato le informazioni e si sarebbero confrontati sulle esperienze acquisite, rendendo l'archivio un importante punto di riferimento in continuo aggiornamento. Ma purtroppo, per quanto la Bordini si fosse impegnata a far comprendere l'importanza della creazione dell'archivio, la sua proposta non fu mai concretizzata.

Ricordiamo però che nel 2000 è stato creato il primo Network europeo denominato INCCA - *International Network for the Conservation of Contemporary Art* con sede ad Amersfoort nei Paesi Bassi il cui scopo è quello di rendere accessibili e condivisibili tutte le informazioni relative ai metodi di conservazione dell'arte contemporanea e contestualmente generare informazioni primarie attraverso le interviste agli artisti. L'INCCA è stato il risultato di un importante lavoro di ricerca sulla conservazione e sul restauro del contemporaneo avviato dal governo olandese negli anni Novanta⁵²⁷, spinto dall'esigenza di risolvere le questioni legate alla salvaguardia dell'arte contemporanea, attraverso l'attivazione di un programma nazionale che coinvolse alcune istituzioni museali, che fecero capo al progetto avviato presso il Museo Kröller-Müller di Otterlo, che si concluse con il convegno intitolato *Modern Art: Who Cares?* che si tenne ad Amsterdam dall'8 al 10 settembre del 1997⁵²⁸.

L'evento ebbe proporzioni rilevanti per ampiezza di professionalità partecipanti e per Paesi coinvolti; infatti vi presero parte circa cinquecento professionisti tra conservatori-restauratori, direttori di musei, curatori, storici dell'arte e scienziati, provenienti dall'Europa Occidentale ed Orientale, dall'America e dal Giappone. La presenza dell'Italia alla manifestazione fu testimoniata da Michelangelo Pistoletto e da tre altri partecipanti⁵²⁹; una vicenda che acquista un tono paradossale se si ricorda che quasi la metà delle opere delle quali si discuteva in quel contesto erano di autori italiani. Ricordiamo che il progetto prevede

⁵²⁷ Purtroppo gli autori non forniscono la data precisa dell'inizio del progetto; sull'argomento si veda: O. Chiantore e A. Rava, *L'evoluzione del dibattito internazionale*, in *Op. cit.*, Milano 2005, pp. 67-71

⁵²⁸ Gli Atti del convegno furono pubblicati nel 1999; cfr., *Modern Art: Who Cares?*, a cura di, I. Hummelen e D. Sillé, The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 1999

⁵²⁹ Nel testo purtroppo non vengono specificati chi fossero i tre partecipanti; cfr., O. Chiantore e A. Rava, *L'evoluzione del dibattito internazionale*, in *Op. cit.*, Milano 2005, p. 75

un'attenta analisi del manufatto artistico sotto il suo profilo scientifico e dei contenuti sottesi, condotto su dieci opere selezionate in base ai materiali costituenti, in maniera tale da poter disporre di un ampio ventaglio di soluzioni relative alla conservazione dei materiali di origine sintetica e naturale, al fine di poter giungere ad interventi di restauro mirati e di tipo specialistico. Tra i dieci lavori presenti al progetto, figuravano quattro opere di autori italiani, e precisamente: *Città irreali* di Mario Merz (1968), *Campi arati e canali di irrigazione* di Pino Pascali (1968), *Natura morta con anguria* di Piero Gilardi, (1967) e *Achrome* di Piero Manzoni (1962)⁵³⁰.

Da questa brevissima ricostruzione storica sembra pertanto chiaro che l'orientamento del pensiero che sottende alla conservazione e al restauro dell'arte contemporanea fosse indirizzato alla salvaguardia dell'opera nella sua duplice veste, strutturale e contenutistica, aspetto questo che è stato fortemente rimarcato da Antonio Rava in un importante saggio intitolato *Problemi di metodo*, pubblicato nel volume *Conservare l'arte contemporanea - problemi, metodi, materiali, ricerche* del 2005⁵³¹. Lo studioso/restauratore evidenzia, per l'appunto, che l'intervento di restauro deve essere sempre il risultato di "un atto critico che indaga e valuta la struttura formale dell'opera sia nella materia costitutiva che nell'intenzionalità che la sorregge. In tutti gli stadi del lavoro, ma principalmente nella valutazione preliminare delle scelte da attuare, risulta di fondamentale importanza, quando possibile, impostare un dialogo con l'autore dell'opera da conservare"⁵³². Rava nel saggio rimarca che il dialogo con l'autore risulta fondamentale non soltanto per conoscere il messaggio che egli ha voluto esprimere con l'opera, che va salvaguardato contestualmente alla salvaguardia della materia che lo contiene, ma anche per conoscere come l'opera sia stata pensata per essere trasmessa al futuro. Nel senso che bisogna apprendere dall'autore se la sua opera sia stata pensata per essere tramandata nell'aspetto estetico in cui l'ha realizzata, oppure se le modifiche estetiche che l'opera

⁵³⁰ Le altre opere selezionate per il progetto furono: *One Space Four Places* di Tony Cragg (1982), *Marocco* di Krijn Giezen (1972), *De overwintering van Willem Barentsz. Op Nova Zembla* di Woody van Amen (1969), *M.B.* di Marcel Broodthaers, *59-18* di Henk Peeters (1959), *Gismo* di Jean Tinguely (1960); cfr., O. Chiantore e A. Rava, *L'evoluzione del dibattito internazionale*, in *Op. cit.*, Milano 2005, p. 67

⁵³¹ Il volume si compone di saggi scritti singolarmente da Oscar Chiantore e da Antonio Rava, e da saggi scritti a quattro mani dai due studiosi.

⁵³² A. Rava, *Problemi di metodo*, in *Conservare l'arte contemporanea - problemi, metodi, materiali, ricerche*, a cura di O. Chiantore e A. Rava, Mondadori Electa, Milano 2005, p. 48

inevitabilmente subisce nel corso del tempo siano state previste e ritenute accettabili, perché in tal caso non va effettuato l'intervento di restauro⁵³³.

Rava sottolinea, ancora, che dall'autore bisogna acquisire anche tutte le informazioni necessarie sui materiali utilizzati, così che da intervenire nella sostituzione di parti dell'opera irreversibilmente degradati, come foglie e fiori secchi (o qualsiasi elemento di origine vegetale), elementi di origine industriale e parti meccaniche che azionano congegni costituenti l'opera stessa; ed indica infine nella documentazione fotografica la strada da percorrere di fronte ad opere che per loro natura sono destinate a deteriorarsi completamente fino a scomparire del tutto⁵³⁴.

Tali informazioni si rivelano fondamentali anche per la corretta conservazione delle installazioni, che richiedono interventi particolareggiati in base alle specificità delle singole componenti che la costituiscono. In questo caso una approfondita documentazione dell'opera risulta ancor più di importante perché evita eventuali interpretazioni erranee in fase di montaggio dell'opera stessa. La natura dei vari elementi e l'esatta disposizione/interrelazione fra le varie componenti risulta fondamentale per la salvaguardia del messaggio che l'autore ha voluto esprimere con quel lavoro. Dall'autore si dovrà anche apprendere il suo pensiero in merito ad

⁵³³ Antonio Rava durante il convegno che si è tenuto a Torino presso il Castello di Rivoli nel 2012 riportò il caso dell'opera intitolata *Fat Battery* di Joseph Beuys del 1963 conservata presso la Tate Gallery, composta da una batteria, margarina e cartone. L'opera nel corso degli anni rivelò seri problemi di conservazione, compromettendo il suo originario aspetto estetico. Quando Beuys rivide l'opera dopo vent'anni dichiarò di essere compiaciuto di come l'opera si fosse trasformata, scongiurando ogni eventuale intervento di restauro o sostituzione delle parti. Contrariamente invece lo Stedelijk Museum di Amsterdam che possedeva un analogo lavoro, sostituì la margarina con paraffina, contraddicendo profondamente lo statuto dell'opera espresso dall'artista; sull'argomento si veda: A. Rava, *La conservazione di opere non durevoli*, in *Forme e memoria, la conservazione dell'arte contemporanea*, in *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di Maria Cristina Mundici e Antonio Rava, Skira, Ginevra-Milano 2013, pp. 147, 148

⁵³⁴ Rava durante il convegno di Torino del 2012 riportò il caso dell'opera intitolata *Strange Fruits for David* di Zoe Leonard, realizzata tra il 1992 e il 1997, composta da circa trecento pezzi di bucce di frutta cucine insieme con l'inserimento di bottoni e cerniere che secondo l'autore doveva preservare la memoria della sofferenza provata al tempo in cui la frutta fu consumata, assistendo un amico in punto di morte. Nel momento che l'opera entrò a far parte della collezione del Philadelphia Museum of Art, fu immediatamente posto il problema della conservazione, ipotizzando che l'opera potesse essere trattata con resina Paraloid B72, che l'avrebbe in parte plastificata. Consultato l'autore dell'opera per conoscere il suo parere in merito, egli non acconsentì al trattamento affermando che il processo di degrado doveva essere considerato come processo naturale dell'opera. A quel punto il museo avviò una campagna fotografica condotta nel tempo che sono diventate esse stesse opere d'arte; sull'argomento si veda: *Ivi*, p. 147

eventuali dislocazioni dell'installazione rispetto al luogo per cui è stata progettata, se ciò comporta alterazioni della corretta interpretazione dell'opera⁵³⁵.

Dal quadro finora tracciato risulta pertanto chiaro che l'intervento conservativo è il risultato di un lavoro sinergico tra il restauratore (a cui viene sempre più richiesta una competenza per ciò che riguardano i materiali delle opere e i prodotti chimici da utilizzare), lo storico dell'arte (che si fa anche mediatore del pensiero dell'autore dell'opera), e, dove fosse necessario, di specialisti in diversi settori scientifici.

⁵³⁵ Sull'argomento si veda: A. Rava, Problemi di conservazione delle installazioni, in *Conservare l'arte contemporanea – problemi, metodi, materiali, ricerche*, a cura di O. Chiantore e A. Rava, Mondadori Electa, Milano 2005, pp. 158-169; V. van Saaze, *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam 2013

4.2 L'intervento sulle opere di Pino Pascali della collezione della GNAM di Roma

Le sculture di Pino Pascali si rivelano particolarmente rappresentative della complessità dell'approccio ai problemi della conservazione e del restauro dell'arte contemporanea. Le sue opere, realizzate negli anni Sessanta, si caratterizzano per tecniche sperimentali e per materiali, sia tradizionali che innovativi, questi ultimi distinti in sintetici e di origine naturale.

Tali opere mostrarono però nel giro di pochi decenni già i primi segni di degrado, generati dal naturale processo di cedimento strutturale delle materie, e in alcuni casi accelerato dalle non idonee condizioni ambientali in cui le opere erano allestite o ricoverate.

Questo è stato il caso per esempio delle opere in collezione presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, come ricorda Mariastella Margozzi⁵³⁶: “ripropongo lo stato di colpevole degrado in cui hanno versato le opere di Pino Pascali”⁵³⁷, imputabili alla mancata conoscenza delle adeguate condizioni di conservazione dei materiali utilizzati, come ricorda ancora Margozzi: “ci si è preoccupati di accumulare, di esporre e documentarle storicamente, ma si sono ignorate totalmente le problematiche di conservazione che quelle opere, così particolari, avrebbero posto”⁵³⁸.

Da qui, agli inizi degli anni Novanta, la necessità di avviare alcuni interventi di restauro su alcune sculture di Pascali di collezione della GNAM, che sono state oggetto di un'attenta riflessione critica nei saggi intitolati: *Pulire, ridipingere o*

⁵³⁶ Funzionario storico dell'arte della GNAM di Roma.

⁵³⁷ M. Margozzi, *L'esperienza della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di, E. Di Martino, Umberto Allemandi & C. per Fondazione Venezia, Torino 2005, Conservazione e restauro, p. 76

⁵³⁸ *Ivi*, p. 73

rifare?un caso paradigmatico: i monocromi bianchi di Pascali (1992) e *Restauro e no* (1995) entrambi di Maria Grazia Castellano; *Al di Là del restauro?* (1995) di Anna Imponente; *Pino Pascali: studio della tecnica e restauro delle opere: problemi teorici e metodologici* (2002) di Antonella Amoroso e Andrea Carini.

Attraverso l'analisi dei saggi indicati è possibile ripercorre alcuni esempi di intervento di restauro che si rivelano particolarmente significativi in quanto effettuati nel rispetto dell'integrità estetica dell'opera.

Questo è il caso del restauro di *Ricostruzione del dinosauro* del 1967, un'opera che rientra nella serie delle "finte sculture" che Pascali realizzò tra il 1966 e il 1967; le opere di questa serie sono caratterizzate da sagome realizzate con centine di legno su cui vengono tensionate delle tele grezze, successivamente trattate con vinavil e bianco caolino.

Durante l'intervento di restauro condotto da Maria Grazia Castellano fu rilevato che la tela si presentava color avorio a causa dell'irreversibile processo di alterazione del vinavil, che l'artista aveva utilizzato per chiudere i pori della tela, al fine di evitare che lo sporco e l'umidità vi penetrasse all'interno.

Sebbene secondo le intenzioni dell'autore l'opera si debba presentare bianca⁵³⁹, in quell'occasione fu del tutto esclusa l'ipotesi di una sua ridipintura, in quanto tale intervento ne avrebbe compromesso la sua originale integrità estetica. Secondo Pascali, infatti, le caratteristiche principali della serie delle "finte sculture" devono essere la flessuosità e l'evidenza della *texture* del tessuto, caratteristiche ben evidenti in due opere non sottoposte ad alcun intervento di restauro, quali *Serpente e Pellicano*.

Maria Grazia Castellano nel suo intervento critico del 1992, mise in evidenza come la flessuosità delle opere di Pascali non fosse più riscontrabile in alcune opere di collezione privata che erano state oggetto di ridipintura, in quanto le diverse stratificazioni di colore avevano creato uno spessore materico che rievocava la rigidità di altri materiali: *Trofei di caccia* appariva grinzosa come fosse realizzata in cartapesta; *Decapitazione della scultura* sembrava realizzata

⁵³⁹ Tale considerazione la si evince dalle parole di Pascali "Gli uomini si muovono lentamente intorno ad esse (...) verificano la consistenza della tela (...) Qualcuno mi indica una scultura: mi è estranea, solo la tela bianca mi ricorda un tessuto già conosciuto, quello dell'abito che da poco ho acquistato e non ho potuto mai indossare: l'abito nuovo", in M. G. Castellano, *Pulire, ridipingere o rifare?un caso paradigmatico: i monocromi bianchi di Pascali*, in *La conservazione e il restauro oggi 2. Conservare l'arte contemporanea*, a cura di L. Righi, Nardini Editore, Fiesole 1992, pp. 129,130

in gesso e *Il mare* presentava scrostature tipiche del legno. Nello stesso saggio Castellano evidenziò anche l'intervento più radicale compiuto dal gallerista Fabio Sargentini, quando affidò ad Eliseo Mattiacci il compito di ritensionare una nuova tela sulle centine di *Decapitazione delle giraffe*, di sua proprietà, dopo che la tela originale era andata seriamente danneggiata per un involontario incidente.

In quell'occasione Castellano reputò improprio l'intervento di restauro, sostenendo che si era persa definitivamente la "gestualità originale che distingue l'autentico dal falso"⁵⁴⁰, una posizione critica non condivisa da Amoroso e Carini che nel saggio del 2002, da loro redatto, dichiarano che: "In questo caso si è ritenuto legittimo operare la sostituzione della parte dell'opera che ne costituisce l'aspetto, col presupposto che da quella determinata struttura fosse possibile ricavare, con un'analogia tecnica di applicazione e tensione della tela, una soluzione in tutto simile alla precedente"⁵⁴¹.

Dagli interrogativi posti da Castellano, se fosse opportuno ridipingere la tela per restituire loro il colore originale o se invece fosse il caso di privilegiare il mantenimento della trama e la flessuosità della tela, si arrivò alla conclusione che "l'alterazione irreversibile che il colore subisce col passare del tempo vada in questo caso accettata così come la si accetta per l'arte antica: essa testimonia la inevitabile storicizzazione dell'opera"⁵⁴².

Pertanto *Ricostruzione del dinosauro* fu sottoposta a puliture a base di detergente neutro in acqua e piccoli ritocchi locali con pigmenti stemperati in resina acrilica per mascherare le macchie non asportabili. Con questo sistema si riuscì a evitare la ridipintura e a far mantenere alla tela, sotto lo strato semitrasparente originale di vinavil e bianco, l'apparenza di materiale grezzo, sebbene la colorazione fosse restata di tonalità avorio.

Ma rispetto ai casi di restauro delle opere di Pascali che sono già stati oggetto di riflessione critica si vuole, in questa sede, portare all'attenzione degli studi l'intervento conservativo dell'opera intitolata *1 mc di terra e 2 mc di terra*, del 1967, restaurata nei laboratori della GNAM nel 2011, che non è stato ancora oggetto di una riflessione da parte della critica.

⁵⁴⁰ M. G. Castellano, *Pulire, ridipingere o rifare? un caso paradigmatico: i monocromi bianchi di Pascali*, in *Op. cit.*, Fiesole 1992, p. 132

⁵⁴¹ A. Amoroso e A. Carini, *Pino Pascali: studio della tecnica e restauro delle opere: problemi teorici e metodologici*, in "Bollettino ICR – Istituto Centrale per il Restauro" nuova serie, n. 4, gennaio/giugno 2002, Nardini Editore, Fiesole 2002, p. 67

⁵⁴² M. G. Castellano, *Op. cit.*, Fiesole 1992, p. 131

Va rilevato che l'opera fosse stata già restaurata nel 1991, aspetto questo che rende più interessante la riflessione critica perché permette di confrontare i due diversi interventi e comprendere cosa sia cambiato in questi vent'anni⁵⁴³.

Ricordiamo che l'opera si compone di due strutture in legno multistrato, uno più grande dell'altro, vuoti all'interno, ricoperti da una amalgama a base di terra, progettati per essere appesi alla parete e ammirati dal basso verso l'alto.

All'epoca del primo intervento nel 1991, l'opera presentava alcune lacune dovute al distacco della amalgama terrosa e, a causa dell'azione di tale distacco, le zone limitrofe alle lacune apparivano fragili e decoese dalla struttura di legno. Fu quindi deciso di intervenire col riempimento delle lacune con materiali diversi da quelli originali, utilizzando un composto di sabbia, gesso e alabastrino, tenuti insieme dal vinavil.

Nel corso di questi vent'anni si sono però create nuove lacune nella amalgama originale che hanno richiesto un nuovo intervento di restauro che è stato realizzato nel 2011. L'intervento ha fornito l'occasione di analizzare le zone che erano state restaurate nel 1991, che si presentavano solide e ben aderenti al supporto, ma con un aspetto brillante e con zone più chiare, causate dallo schiarimento dei ritocchi. Proprio la presenza di queste zone brillanti e chiare affiancate ai toni matti della amalgama originale creava degli effetti pittorici sulle superfici, totalmente estranee all'intenzioni dell'artista.

In questo contesto risulta interessante ripercorre le parole di Profieri per comprendere le motivazioni che la indussero nel 1991 verso quelle scelte operative: "Il 'principio del riconoscimento dell'intervento' (tra quelli enunciati dalla teoria brandiana), ci era sembrato prioritario. Dunque: non utilizzare la terra, non ripercorrere il 'fare dell'artista', ma anzi differenziarsene con l'uso di materiali diversi, che dovevano 'solo sembrare' quelli impiegati dall'artista"⁵⁴⁴. Risulta evidente che il quel caso fu applicata la metodologia per il restauro dell'arte antica su un manufatto contemporaneo, che nel tempo si è rivelato un intervento non consono alla specifica natura di quelle sculture.

Ma durante il restauro del 2011 è stata applicata una metodologia indirizzata alla salvaguardia dell'integrità del manufatto artistico, sia sotto il profilo estetico, sia

⁵⁴³ Entrambi gli interventi di restauro sono stati condotti da Letizia Profieri, restauratrice presso GNAM, che ringrazio vivamente per avermi fornito il materiale documentario inedito.

⁵⁴⁴ Relazione di restauro dell'opera *1 mc di terra e 2 mc di terra*, di Pino Pascali, Archivio laboratorio di restauro della GNAM di Roma, documento non datato

per quanto riguarda il messaggio sotteso, in linea con quello che è il pensiero sul restauro del contemporaneo, come ha evidenziato la stessa Profieri: “Dopo queste costatazioni, sui vecchi interventi, passati 20 anni di tempo e di esperienza, ci e’ sembrato possibile, e non contrario ai principi deontologici del restauro di intervenire sulle attuali lacune, utilizzando un composto terroso, molto simile a quello dell’artista. Così dopo vari test, abbiamo messo a punto una amalgama a base di terra con l’aggiunta di metilcellulosa, per migliorarne la solidità e l’aderenza al supporto e alle zone fragili adiacenti alle lacune”⁵⁴⁵.

In quell’occasione fu ritenuto congruo, nel rispetto delle intenzioni dell’artista, riportare l’opera alla sua originaria omogeneità tonale; pertanto le zone chiare furono trattate con leggere velature a base di terre ventilate diluite in acqua, mentre le zone brillanti delle vecchie stuccature furono ricoperte con della amalgama terrosa diluita.

⁵⁴⁵ *Ibidem*

4.3 Restauro e conservazione della scultura nello spazio pubblico: il caso delle Stazioni dell'Arte di Napoli

Con l'appellativo di Stazioni dell'Arte si intende un complesso artistico-funzionale, composto dalle fermate della metropolitana di Napoli della Linea 1 e della Linea 6, al cui interno, e in alcuni casi anche all'esterno, sono state allestite una grande quantità di opere d'arte contemporanea al fine di rendere tali ambienti, legati al trasporto pubblico su rotaia, particolarmente belli oltre che efficienti. Per chiarezza di informazione va rilevato che nel 1993 furono aperte al pubblico nove fermate della Linea 1 della metropolitana mettendo così in collegamento le zone della città poste nella parte alta con quelle situate ad Est⁵⁴⁶; ma al momento della loro inaugurazione, queste si presentavano prive di una qualsivoglia opera d'arte. Fu solamente alla metà degli anni Novanta che con l'approvazione del progetto di ampliamento della tratta ferroviaria, che prevedeva la costruzione di altre cinque stazioni che avrebbero collegato la parte alta con la parte bassa della città, corrispondente con il centro storico di Napoli, che l'Amministrazione comunale si fece promotrice, in accordo con la società M.N. Metropolitana di Napoli del progetto delle Stazioni dell'Arte. Per l'occasione fu dato l'incarico a Gae Aulenti di realizzare le stazioni denominate *Dante* e *Museo*, ad Alessandro Mendini di realizzare le stazioni *Materdei* e *Salvator Rosa* e infine a Domenico Orlacchio di realizzare la stazione *Quattro giornate*⁵⁴⁷, “con l'incarico non soltanto di progettare la stazione, ma di ragionare complessivamente su più livelli, ridisegnando anche le aree circostanti e attribuendo alla linee metropolitana una riconoscibilità anche in superficie in quanto presenza qualificante sul territorio”⁵⁴⁸. Risulta quindi chiaro che il prolungamento della tratta della Linea 1

⁵⁴⁶ Le prime nove fermate sono quelli di: *Piscinola, Chiaiano, Frullone, Colli Aminei, Policlinico, Rione Alto, Montedonzelli, Medaglie d'Oro e Vanvitelli*.

⁵⁴⁷ Furono inaugurate: nel 2001 le stazioni *Museo, Salvator Rosa e Quattro giornate*, nel 2002 la stazione *Dante* e nel 2003 la stazione *Materdei*.

⁵⁴⁸ A. Detheridge, *Napoli: rigenerazione urbana attraverso la mobilità e i percorsi d'arte*, in *Arte e rigenerazione urbana in quattro città italiane*, in *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, a cura di C. Birrozzi e M. Pugliese, Bruno Mondadori Editori, Milano 2007, p. 56

oltre che a favorire l'utilizzo dei mezzi di trasporto pubblico con l'ampliamento della rete, doveva configurarsi come un intervento artistico di riqualificazione di vaste aree del tessuto urbano. Nello stesso tempo fu previsto che all'interno delle cinque nuove stazioni, e nel caso di *Materdei* e *Salvator Rosa* anche all'esterno, fossero allestite opere d'arte contemporanea. Fu stabilito, inoltre, che con l'apertura al pubblico della seconda uscita della stazione *Rione Alto*, già in fase di costruzione, venissero allestite opere d'arte al suo interno⁵⁴⁹. Quindi fu affidato il coordinamento scientifico dei lavori ad Achille Bonito Oliva che ebbe il compito di indicare gli artisti che avrebbero realizzato le proprie opere *site specific*, come poi fu il caso per esempio di Cucchi, De Maria, LeWitt, Kosuth, Kounellis e Ontani, e di indicare un nucleo di opere storiche, particolarmente interessanti, da inserire nel progetto di allestimento, come fu poi il caso delle opere di Alfano, Del Pezzo⁵⁵⁰, Lello Esposito, LUCA (Luigi Castellano) e Perez. La scelta del luogo in cui collocare l'opera, ed ogni eventuale accorgimento di tipo tecnico, fu il frutto di riflessioni comuni maturate tra l'artista convocato e l'architetto incaricato alla progettazione, come ricorda Renaldo Fasanaro⁵⁵¹: «Nicola De Maria aveva preparato un bozzetto che riportava una serie di forme geometriche (ellissoidi, matite e stelle) trattate con colori puri primeggiavano su un fondo azzurro. Queste forme primarie tendevano verso l'altorilievo, come per qualificare la loro struttura tridimensionale distaccata dal fondo dell'universo. L'idea dell'artista era di realizzare l'opera in mosaico con tessere di pasta vitrea della dimensione di due per due centimetri. L'architetto Aulenti stringeva continuamente gli occhi per mettere a fuoco il disegno delle pennellate e dei tratti colorati tracciati sul bozzetto e riprodotte nel prototipo con tessere di due per due. «Dovete usare la tessera di un centimetro di lato» ci disse con uno sguardo deciso e convinto «data la poca distanza esistente nell'area assegnata all'opera, i *pixel del patten* della maglia grafo/cromatica devono avere una dimensione ridotta per stabilire una corretta messa a fuoco da parte dell'occhio dell'osservatore». Fu questo piccolo ma grande consiglio a determinare la perfetta riuscita dell'intervento»⁵⁵². Per

⁵⁴⁹ La seconda uscita di *Rione Alto* è stata inaugurata nel 2002.

⁵⁵⁰ Di Del Pezzo si intende l'opera intitolata *Architettura* del 1994.

⁵⁵¹ L'architetto Renaldo Fasanaro riveste il ruolo di responsabile dei progetti artistici della Metropolitana di Napoli.

⁵⁵² R. Fasano, *Incontro artista/architetto e costruzione dell'opera*, in *Costruire l'arte: idea, cantiere, opera*, in *La conservazione dell'arte pubblica in Italia. Il caso del metrò dell'arte a Napoli*, a cura di G. Cassesse, con introduzione di G. Basile, arte,m, Napoli 2011, p. 52

quanto riguardò l'allestimento delle opere storiche fu Bonito Oliva ad occuparsene in accordo con gli architetti interessati.

Il progetto di riqualificazione di vaste aree cittadine passava quindi attraverso il processo di valorizzazione dell'arte e dell'architettura contemporanea, che si sono rivelate strumenti essenziali “di riscrittura e di rimodellazione dello spazio urbano, stabilendo relazioni, feconde e mobili, con chi vi abita e, abitandovi, ne vive e patisce le relazioni e, al tempo stesso, riaprendo un dialogo con la committenza istituzionale, questa volta, pubblica in senso proprio”⁵⁵³

A conclusione di questa fase dei lavori, avvenuta nel 2003, ricordiamo che l'Amministrazione comunale diede seguito ad una ulteriore fase di lavori che prevede la realizzazione di altre cinque nuove stazioni della Linea 1 (dotate di opere d'arte), con lo scopo di congiungere il centro cittadino con la stazione ferroviaria e con la stazione della metropolitana della Linea 2, e nello stesso tempo diede avvio all'allestimento di opere d'arte nella stazione *Vanvitelli*, la cui inaugurazione risaliva al 1993.

Contestualmente l'Amministrazione comunale diede avvio anche al progetto di recupero del tratto interrato del cosiddetto “tram veloce”, il cui (bizzarro) progetto ideato in occasione dei mondiali di calcio *Italia '90* prevedeva l'interramento del tratto tranviario del quartiere di Fuorigrotta, già risalente alla metà del Novecento, dove è ubicato lo stadio, così che il mezzo pubblico proveniente dal centro cittadino avrebbe raggiunto velocemente il punto di arrivo, senza l'intralcio dell'eventuale traffico automobilistico. Il progetto non soltanto non fu mai portato a termine ma fu anche del tutto abbandonato a conclusione dell'evento calcistico. L'Amministrazione comunale guidata da Antonio Bassolino, nel 2003, si fece carico di proseguire i lavori abbandonati, riconvertendoli però in un nuovo progetto che prevedeva la creazione della Linea 6 della metropolitana. Furono pertanto ripresi i lavori nel tratto di galleria già iniziato ed estesi per la creazione di un più lungo tratto della stessa che avrebbe costeggiato le zone marine dalla città fino ad arrivare nei pressi del porto cittadino. Per questa nuova linea

⁵⁵³ A. Trimarco, *L'arte pubblica come figura dell'abitare*, in *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, a cura di E. Cristallini, proto-type arte contemporanea, collana diretta da S. Lux e coordinata da D. Scudero, Gangemi editore, Roma 2008, p. 49. Sulla storia delle Stazioni dell'Arte si veda anche: A. Trimarco: *La metropolitana. Passeggiate d'arte e d'architettura*, in *I luoghi dell'arte, in Napoli un racconto d'arte 1954/2000*, a cura di A. Trimarco, Editori Riuniti, Napoli 2002, pp. 165-175

metropolitana furono previste otto stazioni, dotate tutte di opere d'arte contemporanee al proprio interno.

In merito ai progetti avviati va rilevato che ad oggi solo alcuni sono stati conclusi, mentre altri lo sono in parte: la stazione di *Vanvitelli* fu dotata di opere d'arte⁵⁵⁴; tre⁵⁵⁵ delle cinque fermate della Linea 1 sono già state inaugurate e aperte alle funzioni pubbliche, e intanto stanno proseguendo i lavori per le ultime due stazioni; infine, quattro⁵⁵⁶ delle otto stazioni della Linea 6 sono state aperte al pubblico, e stanno procedendo i lavori per le ultime quattro.

Per Stazioni dell'Arte si deve quindi considerare l'insieme di nove stazioni della Linea 1 e di quattro della Linea 6 che contano al proprio interno oltre duecento opere di quasi cento artisti contemporanei che di fatto costituiscono “uno degli esempi più interessanti di museo decentrato e distribuito sull'intera area urbana”⁵⁵⁷. Infatti, la grossa presenza di opere d'arte contemporanea sul suolo pubblico, e forse sarebbe più corretto dire nel sottosuolo, rende Napoli uno degli esempi più interessanti e straordinari di quello che si definisce ‘arte pubblica’, con cui: “si intendono genericamente gli interventi artistici – tanto in città quanto in paesaggi naturali – al di fuori di musei e gallerie ovvero degli spazi solitamente deputati a ospitare l'arte, nonché quelli all'interno di spazi quali scuole, ospedali, tribunali o carceri frequentati da un pubblico generalmente lontano dal mondo dell'arte ma non certo definibile casuale”⁵⁵⁸. In merito a questa affermazione, va però specificato in maniera chiara che nel caso delle stazioni della metropolitana di Napoli il pubblico che fruisce delle opere d'arte è definibile a tutti gli effetti ‘causale’, perché l'intenzione primaria di quel pubblico è fondamentalmente quella di usufruire del mezzo di trasporto, l'incontro con l'opera d'arte avviene quindi per caso, lungo il tragitto che conduce dall'ingresso della stazione all'ingresso nel vagone metropolitano e viceversa. Chiarificatrice, in questo

⁵⁵⁴ L'allestimento delle opere nella stazione avvenne in due tranches: nel 2004 e nel 2005.

⁵⁵⁵ Le tre nuove fermate della Linea 1 sono quelle di: *Toledo, Università e Garibaldi*.

⁵⁵⁶ Le quattro nuove fermate della Linea 6 sono quelle di: *Mostra, Augusto, Lala e Mergellina*.

⁵⁵⁷ M. Corbi, *Quale salvaguardia per l'arte nei luoghi di transito*, in *La conservazione dell'arte pubblica in Italia. Il caso del metrò dell'arte a Napoli*, a cura di G. Cassese, con introduzione di G. Basile, arte,m, Napoli 2011, p. 58

⁵⁵⁸ C. Birrozzi e M. Pugliese, *Premessa*, in *L'arte pubblica nello spazio urbano*, in *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, a cura di C. Birrozzi e M. Pugliese, Bruno Mondadori Editori, Milano 2007, p. 1

contesto, risulta la definizione di *museo obbligatorio*, “luogo di transito per il cittadino e di sosta per il suo sguardo”⁵⁵⁹, proposta da Achille Bonito Oliva.

L’insieme delle opere delle Stazioni offre un repertorio vasto e vario di autori e opere contemporanee: è infatti possibile imbattersi in artisti italiani e stranieri di generazioni diverse, come dagli storicizzati Accardi, Bianco, Chia, Clemente, Kabakov, Merz, Paladino, Pisani, Pistoletto, Sironi, Spaletti, agli ormai noti Albanese, Bianco e Valente, Kentridge, Mariniello, Neshat, Perino&Vele, fino ai più giovani Campos, Malerba, Moio&Sivelli, Pennacchio-Argentato e Zezza, solo per citarne alcuni, che presentano una grande quantità di opere composte da sculture realizzate in bronzo, in ferro, in ceramica e in diverse tipologie di plastiche industriali, da installazioni composte da materiali eterogenei, da interventi musivi e pittorici, da fotografie e light box.

La maggior parte delle opere presenti nella cinque stazioni inaugurate tra il 2001 e il 2003, fuori dalle riserve protette del museo⁵⁶⁰, hanno mostrato nel giro di alcuni anni i primi segni di degrado, causato dalle forti condizioni di stress ambientale dettato dal microclima delle stazioni e dalle polveri ferrose prodotte dall’attrito tra le ruote dei treni e i binari, ed antropico dovuto al consistente transito di flussi di viaggiatori e al fenomeno degli atti vandalici, che ha colpito particolarmente le opere allestite negli spazi esterni.

È in questo contesto che, febbraio del 2006, l’Accademia di Belle Arti di Napoli, su suggerimento di Giovanna Cassese⁵⁶¹, stipulò una convenzione triennale con Metronapoli – la società che gestisce le linee metropolitane – e M.N. Metropolitana di Napoli – la concessionaria del Comune di Napoli per la progettazione e costruzione del metrò Linea 1 e Linea 6 –, con la quale si impegnava in un progetto di schedatura, di manutenzione straordinaria e di restauro delle opere di loro proprietà. La convenzione risultava vantaggiosa per tutte le parti, in quanto l’Accademia, sul piano strettamente didattico, avrebbe fornito ai propri studenti del corso di restauro un importante momento di

⁵⁵⁹ A. Bonito Oliva, *Arte pubblica*, in *La metropolitana di Napoli - nuovi spazi per la mobilità e per la cultura*, Electa Napoli, Napoli 2000, p. 51

⁵⁶⁰ Sui problemi di conservazione dell’arte pubblica si rimanda alla pubblicazione degli Atti del Convegno intitolato *L’arte fuori dal museo* che si è tenuto nel maggio del 2006 presso il Rettorato dell’università degli Studi della Tuscia: *L’arte fuori dal museo. Problemi di conservazione dell’arte contemporanea*, a cura di S. Rinaldi, proto-type arte contemporanea, Gangemi Editore, Roma 2008

⁵⁶¹ Docente di storia dell’arte contemporanea e Responsabile del Corso di Restauro dell’Accademia napoletana; dal 2007 al 2013 è stata Direttrice dell’Accademia napoletana.

formazione teorica e pratica per quel che concerne la diagnostica e il restauro dell'arte contemporanea, la M.N. dal canto suo si sarebbe avvalsa delle competenze altamente scientifiche dei docenti di restauro dell'Accademia.

Stipulata la convenzione, furono avviate le prime fasi di lavori in tre delle stazioni della metropolitana della Linea 1, individuate in *Dante*, *Materdei* e *Quattro giornate*, e sull'opera di Enzo Cucchi, ubicata nei pressi della seconda uscita della stazione *Salvator Rosa*, viste le cattive condizioni conservative.

Nella prima fase dei lavori, le opere da restaurare furono fotografate e schedate secondo il modello di scheda scientifica OAC del Mibac, che però si rivelò non idonea per l'acquisizione dei dati relativi alla conservazione. Pertanto fu studiata, dal direttore del corso di restauro dell'Accademia di Napoli, professor Ignazio Di Bella, una nuova scheda informatizzata composta di nove pagine, ideale "per l'acquisizione dei dati conservativi relativamente ai differenti materiali e ai differenti tipi di degrado di ogni singola opera"⁵⁶². Contestualmente a questa fase, furono avviate delle interviste con gli artisti che avevano preso parte al progetto delle Stazioni dell'Arte, così da avere tutte quelle informazioni relative ai materiali utilizzati e alle tecniche impiegate, e quant'altro risultasse importante ai fini conoscitivi dell'opera stessa. Parallelamente furono intervistati gli operai che avevano preso parte alle fasi di montaggio delle opere, al fine di conoscere anche gli aspetti più specificatamente tecnici delle opere stesse. Tutte le informazioni acquisite durante le interviste furono sversate nelle varie schede informatizzate.

Acquisiti tutti i dati necessari alla conoscenza delle opere, dal punto di vista diagnostico, artistico e tecnico, si diede avvio alle fasi di restauro delle diverse opere, dopo che il *team* dell'Accademia, composto da docenti di storia dell'arte e da restauratori, coordinato dalla Cassese, valutò ed approvò il tipo di intervento da effettuare, di volta in volta, in base alla specificità dell'opera sottoposta a restauro. Per quanto riguarda gli interventi effettuati sulle sculture poste all'esterno delle stazioni, bisogna indicare per completezza di informazione che sono stati oggetto di restauro le opere di Del Pezzo e di Serafini, site all'esterno della stazione *Materdei* e l'opera di Cucchi sita nei pressi della seconda uscita della stazione *Salvator Rosa*. Entrando nello specifico si indica che l'opera di Lucio Del Pezzo,

⁵⁶² G. Cassese, *Le stazioni dell'arte quali cantieri di conoscenza per la formazione del futuro*, in *La salvaguardia dell'arte pubblica e la formazione del futuro*, in *La conservazione dell'arte pubblica in Italia. Il caso del metrò dell'arte a Napoli*, a cura di G. Cassese, con introduzione di G. Basile, arte,m, Napoli 2011, p. 40

intitolata *Le stagioni* del 2003, si compone di lastre di ceramica che rivestono interamente le quattro pareti dell'ascensore, sito all'esterno della stazione, sulle quali sono state applicate delle formelle in ceramica a rilievo che riproducono forme geometriche, un sole, dei canditi e dei giocattoli. L'opera di Luigi Serafini, intitolata *Paradiso pedestre* del 2003, si compone di quattro grosse strutture metalliche che recano a rilievo figure antropomorfe di ascendenza surrealista, realizzate in poliestere precolorato, e collocate direttamente a terra e inserite nel manto stradale pedonalizzato. Di Serafini è anche presente un'altra sua opera costituita da una statua in bronzo colorato, intitolata *Carpe diem* del 2003, che raffigura, con toni surreali, un'enorme carpa rossa e bianca che tiene nella sua bocca la testa di un uomo di cui si vede solo il corpo. Infine, il *Senza titolo* del 2002 di Enzo Cucchi che si compone di lastre di ceramica, alcune a rilievo, che ricoprono le quattro pareti quadrate di una struttura su cui si alza un lucernaio/piramide in vetro, rappresentano quattro scene di vita e di morte, dai toni surreali e fantastici, ambientate intorno o dentro il Vesuvio.

Durante le fasi diagnostiche compiute degli insegnanti di restauro, e dagli studenti del relativo corso, fu indicato che le opere erano ricoperte da uno strato di particellato causato dall'esposizione agli agenti atmosferici e allo smog; che in tutti i casi le opere erano state vandalizzate con scritte a pennarello o con bombolette spray; e che alcune parti ceramiche delle opere di Del Pezzo e di Cucchi erano state scheggiate ed altre addirittura asportate.

Partendo proprio da queste due ultime opere va sottolineato che dopo la relativa pulitura delle superfici dalla presenza del particellato e dopo aver rimosso le scritte con degli specifici solventi andava risolta la questione delle parti ceramiche mancanti. Per la risoluzione del problema si decise di procedere secondo le specificità proprie delle due opere, come ricorda Ignazio Di Bella: "Nei casi di veri e propri interventi di restauro, ci siamo posti sempre l'obiettivo di riacquistare l'unità potenziale dell'opera, operando con metodologie tradizionali, ma sostituendo gli elementi delle singole opere di produzione industriale o artigianale notevolmente danneggiati o mancanti con altrettanti identici. Ad esempio, nel caso dell'intervento di restauro sull'opera *Le stagioni* di Lucio Del Pezzo, si è scelto di sostituire le forme maggiormente lacunose, considerato il fatto che esse non erano state realizzate direttamente dall'artista, ma da un artigiano, sulla base dei disegni e delle indicazioni di Del Pezzo. Si è pertanto

contattata la ditta di Vietri che aveva eseguito il lavoro e ad essa è stato commissionato il rifacimento delle forme. La decisione è stata differente, invece, nel caso di un altro rilievo in ceramica, quello realizzato da Enzo Cucchi per l'esterno della seconda uscita della stazione Salvator Rosa. Per quest'opera, che presentava scheggiature e piccole perdite, si è scelto semplicemente di 'chiudere' le mancanze con una malta neutra, per evitarne il peggioramento dello stato di conservazione, senza sostituire le parti perdute con pezzi di nuova fattura, poiché, in questo caso l'artista era direttamente intervenuto sulla materia del rilievo, modellandolo»⁵⁶³.

Sull'opera *Carpe diem* di Serafini dopo la pulitura delle superfici dal particellato e delle diverse scritte poste sulla base dell'opera, fu effettuato il ritocco di alcune zone dipinte della scultura là dove si presentarono le cadute di colore, mentre per *Paradiso pedestre*, dello stesso artista, dopo aver constatato le pessime condizioni di conservazione in cui si presentavano le parti a rilievo delle quattro strutture, dovute al continuo calpestio da parte delle persone, che avevano causato la perdita dell'originario colore della forme e la compromissione strutturale delle stesse parti a rilievo, fu stabilito che era impossibile effettuare una qualsivoglia forma di intervento di recupero dell'opera, che è destinata suo malgrado ad essere perduta per sempre.

Per quanto riguarda le sculture presenti all'interno delle stazioni sono state oggetto di interventi di restauro: il mosaico con figure ad altorilievo di Nicola De Maria, intitolato *Universo senza bombe, regno dei fiori, 7 angeli rossi* del 2001 e l'installazione composta da materiali eterogenei di Jannis Kounellis, *Senza titolo* del 2001, ubicati nella stazione *Dante*; le quattro sculture in bronzo dipinto e acciaio di Marisa Albanese, intitolate *Combattenti* del 2001, i quattro bassorilievi in bronzo di Nino Longobardi, *Senza titolo* del 2001, i tre polittici composti da materiali eterogenei di Umberto Manzo, *Senza titolo* del 2001, il bassorilievo in alluminio e fibre ottiche di Baldo Diodato, intitolato *Exit* del 2000 e i quattro rilievi di Sergio Fermariello del 2001 rispettivamente intitolati *Guerrieri* (ferro), *Caccia primitiva* (acciaio su vetroresina), *Anime migranti* (vetroresina) e *Zanzen* (gomma su vetroresina) ubicate nella stazione *Quattro giornate*; il mosaico con

⁵⁶³ Ignazio Di Bella, *Cantieri di manutenzione e di restauro nelle stazioni dell'arte*, in *La conservazione dell'arte pubblica in Italia. Il caso del metrò dell'arte a Napoli*, a cura di G. Cassese, con introduzione di G. Basile, arte,m, Napoli 2011, p. 66

figure a rilievo in ceramica di Luigi Ontanti, intitolato *Spulcinellando, Sguazzando, Scugnizzando* del 2002, l'installazione in marmo e ottone di Ettore Spalletti, intitolata *Colonna persa* del 2003 e le due opere di Sol LeWitt del 2002 rispettivamente intitolate *Wall drawings#1092* (acrilico su cartongesso) e *Splotch, Non geometric form #8* (schiuma, resina epossidica, vetroresina), ubicate nella stazione *Materdei*.

Tranne l'opera di Kounellis e le due opere di LeWitt che hanno necessitato di più importanti interventi di restauro per tutte le altre menzionate è stato sufficiente rimuovere lo strato di particellato per riportarle al loro originario splendore.

Invece, nello specifico dell'opera di Kounellis, che ricordiamo è composta da grosse superfici di acciaio corten sulle quali sono fissate delle putrelle che bloccano al loro interno delle scarpe, degli abiti e dei vagoni e binari giocattolo, che suggeriscono il senso del viaggio e dello spostamento, questa si presentava ricoperta da particellato e da ampie zone arrugginite delle superfici metalliche a causa di infiltrazioni d'acqua provenienti dal soffitto in corrispondenza del manto stradale. Ripulite tutte le superfici, tenendo conto della natura delle diverse parti che compongono l'opera ed evitando che gli indumenti che presentavano già all'atto del montaggio dell'opera un proprio "vissuto" non venissero eccessivamente puliti col rischio che potessero risultare troppo "nuovi", furono risanate le zone arrugginite, contestualmente all'impermeabilizzazione del manto stradale, e infine non fu prevista la sostituzione di un trenino mancante con un altro esemplare simile.

L'opera *Splotch, Non geometric form #8* di Sol LeWitt già nei primi mesi dopo l'inaugurazione della stazione presentava i primi segni di degrado dovuto al distacco, per atto vandalico, di piccole sue parti, per questo motivo fu prevista una copertura in plexiglass che però non essendo ben sigillata aveva nel tempo formato della condensa e aveva permesso al particellato di infiltrarsi al suo interno. Fu quindi prevista la rimozione della copertura esistente per la sua sostituzione con una nuova struttura in plexiglass perfettamente sigillante, una volta pulite e consolidate le strutture plastiche colorate dell'opera. Maggiori problematiche presentò il restauro del *Wall drawings#1092*, sempre di LeWitt, che oltre a scritte col pennarello e incisioni prodotte con corpi contundenti, mostrava delle fessurazioni, nella struttura in cartongesso colorato inserita nelle pareti della stazione, causate dalle continue vibrazioni a cui sono soggette le pareti

della stazione all'arrivo e alla partenza dei treni. Le fessurazioni furono chiuse ma durante il corso dei lavori si accorsero che se ne producevano di nuove e che alcune di quelle chiuse si riaprivano. Furono tutte chiuse una seconda volta ma il problema si verificò di nuovo, facendo giungere alla conclusione che non si sarebbe mai arrivato ad una conclusione definitiva⁵⁶⁴.

Va rilevato che nei tre anni della convezione l'Accademia ha portato a termine i lavori di restauro di tutte le opere delle tre stazioni già indicate (più l'opera di Cucchi) e che in quel contesto aveva espresso al Comune di Napoli la propria volontà di restaurare la monumentale scultura di Renato Barisani, intitolata *Volumi concatenati* del 1967-1999 in acciaio corten colorato⁵⁶⁵, posta nei giardinetti adiacenti l'uscita della stazione *Quattro giornate* sebbene questa non rientrasse nelle opere di proprietà della M.N., essendo di proprietà del Comune che la fece installare in quel sito nel 1999, ben prima della costruzione della stazione metropolitana. L'opera fu da subito bersagliata dai numerosi ragazzi che frequentano quei giardini, con scritte al pennarello e bombolette spray che nel tempo si sono sovrapposte le une alle altre, inducendo lo stesso Barisani a sollecitare più volte il Comune per farla rimuovere da quel luogo per un'altro e farla riverniciare. L'artista è scomparso nel 2011 non vedendo concretizzata la quanto mai opportuna richiesta, così come inascoltata è rimasta la richiesta mossa dall'Accademia.

A conclusione dei lavori, l'Accademia di Napoli ha tenuto il 19 marzo del 2009 un convegno intitolato *La conservazione dell'arte pubblica in Italia e il caso del Metrò dell'Arte a Napoli*, organizzato col patrocinio del Miur e in collaborazione con Metronapoli e M.N. Metropolitana di Napoli⁵⁶⁶, i cui atti sono stati pubblicati nel 2011⁵⁶⁷, durante il quale non solo venne illustrato il lodevole lavoro svolto dall'Accademia ma venne annunciato che la convenzione era stata rinnovata per altri tre anni, durante i quali si sarebbero aperti nuovi cantieri di restauro, non solamente nelle stazioni della Linea 1 ma anche in quelle della Linea 6.

⁵⁶⁴ Sull'argomento si veda: P. Del Vescovo, *Il restauro dei Wall Drawings di Sol LeWitt nella stazione Materdei un caso problematico per il restauro del contemporaneo*, in *La conservazione dell'arte pubblica in Italia. Il caso del metrò dell'arte a Napoli*, a cura di G. Cassese, con introduzione di G. Basile, arte,m, Napoli 2011, pp. 79-83

⁵⁶⁵ L'opera si compone di tre voluminosi elementi geometrici incastrati tra loro, due rossi e uno bianco.

⁵⁶⁶ Oggi le due aziende sono fuse in ANM – Azienda Napoletana Mobilità.

⁵⁶⁷ Cfr., *La conservazione dell'arte pubblica in Italia. Il caso del metrò dell'arte a Napoli*, a cura di G. Cassese, con introduzione di G. Basile, arte,m, Napoli 2011

In quella stessa occasione fu reso noto che gli accordi della nuova convenzione prevedevano che l'Accademia svolgesse la manutenzione ordinaria delle opere già restaurate, al fine di non vanificare, nel giro di pochi anni, il lavoro compiuto: “La manutenzione programmata è stata concepita come un'attività di conservazione e prevenzione che comprende il monitoraggio periodico dello stato di conservazione e la redazione della conseguente reportistica. Al termine di ogni intervento viene infatti compilata dai restauratori una scheda di manutenzione che riporta lo stato di conservazione dell'opera, la descrizione dell'intervento effettuato, le fotografie dell'opera prima e dopo l'intervento. Le opere d'arte installate nel metrò sono sottoposte a pesanti condizioni di stress ambientale e antropico, per il microclima delle stazioni, per il transito di flussi di viaggiatori molto consistenti, per un'apertura al pubblico di 17 ore al giorno, per il fenomeno degli atti vandalici, che colpisce particolarmente le opere negli spazi esterni. L'intervento di restauro straordinario, perciò, non può essere che solo uno dei momenti della conservazione, ad esso – in un'ottica di prevenzione - si deve accompagnare un impegno di manutenzione regolare e programmata”⁵⁶⁸.

Durante il triennio della convenzione 2009-2011 sono state oggetto di restauro le sculture ubicate nella stazione *Salvator Rosa*, sia quelle allestite nei giardini esterni di cui ricordiamo: *Tebe (Edipo e la Sfinge)*, in bronzo, di Augusto Perez del 1997 che *Senza titolo*, in acciaio corten, di Mimmo Paladino del 2001; che quelle poste all'interno della stazione di cui ricordiamo: *Ermafrodito che si auto feconda*, in bronzo smaltato e vetroresina, di Natalino Zullo del 2002, *Strabico, in questa o in quella direzione*, opera composta da teche in rame, legno, led luminosi e policarbonato, di Quintino Scolavino del 2001, *A subway è chiù sicura*, opera composta di ferro, cartapesta, vetroresina, di Perino&Vele del 2001.

Nel 2011 allo scadere della convenzione si è giunti ad un secondo rinnovo della stessa che è tutt'oggi attiva. In questo periodo sono stati oggetto di intervento di restauro le restanti sculture poste all'esterno della stazione *Salvator Rosa*, che non erano rientrate nella convenzione precedente, come nel caso delle opere: *LEM* e *Atomo*, entrambe in fibreglass, di Alex Mocika entrambe del 2001, *Ritmo nello*

⁵⁶⁸ “Nota descrittiva delle attività dell'Ufficio Gestione Patrimonio Artistico (UGA) ANM Azienda Napoletana Mobilità”, in Archivio Accademia di Belle Arti di Napoli/Ufficio Gestione Patrimonio Artistico ANM spa, documento firmato da Maria Corbi – Responsabile UGA – non datato, p. 2

spazio, in acciaio cor-ten di Renato Barisani del 2001 e *Monumento al poeta*, in bronzo, di Nino Longobardi del 2001.

Dalla consultazione del materiale documentario relativo agli interventi di restauro condotti nel 2012, ad oggi ancora inedito, si riportano gli interventi di restauro sulle opere *Ritmo nello spazio* di Barisani e *Monumento al poeta* di Longobardi, entrambe del 2001, da cui apprendere le condizioni di conservazione prima del restuaro, le modalità operative adottate e i risultati raggiunti⁵⁶⁹.

La scultura *Ritmo nello spazio* di Renato Barisani, situata in uno dei terrazzamenti che collegano la stazione della metropolitana e Piazza Leonardo, si compone di cinque elementi tridimensionali dalla forma tabulare, allineati nella parte centrale e che alle estremità si protendono nello spazio generando un movimento ritmico, scandito dalla diversità dei colori e delle direzioni⁵⁷⁰. I cinque elementi sono realizzati in acciaio cor-ten, di dimensioni e forma diverse, verniciate a spruzzo. La scultura si presentava degradata sia per motivi antropici, quali graffiti, incisioni e abrasioni, che motivi ambientali legati a depositi incoerenti e tracce di colature di smog.

L'intervento di restauro, pertanto, ha riguardato sia la rimozione dei depositi incoerenti e delle colature di smog, attraverso pulitura mediante spugnature d'acqua addizionata con un tensioattivo⁵⁷¹, cui sono seguiti risciacqui, che la rimozione delle scritte vandaliche⁵⁷² e dei graffiti⁵⁷³. Per le parti dove si erano registrate le perdite di colore, è stato compiuto un ritocco a pennello con smalti colorati per ridurre l'interferenza visiva generata dalla visione del substrato⁵⁷⁴. Non essendo stato possibile applicare un protettivo finale adeguatamente testato

⁵⁶⁹ I. Di Bella, "Relazione di Restauro, Cantiere-scuola di Restauro opere d'arte stazione di Salvator Rosa (parco esterno), metropolitana Linea 1", Napoli, settembre-novembre 2011, Archivio Accademia di Belle Arti di Napoli/Ufficio Gestione Patrimonio Artistico ANM spa

⁵⁷⁰ La scultura è fissata al suolo tramite un ancoraggio, con grossi bulloni metallici, su una base circolare in acciaio.

⁵⁷¹ Il tensioattivo, al 2% in acqua, impiegato era del tipo non ionico a base di sorbitan monooleato polietossilato (*Tensioattivo Tween 20*).

⁵⁷² Per quelle meno tenaci è stato sufficiente l'uso di detergenti e sgrassatori attualmente in commercio.

⁵⁷³ Per alcuni graffiti si è dovuto ricorrere ad applicazioni a tampone con solventi di vario tipo (acqua ragia, alcol) unitamente ad una leggera azione meccanica operata a bisturi e/o con spatoline. Tuttavia in alcuni casi la rimozione non poteva aver luogo senza rischiare di compromettere i colori della scultura. Di conseguenza i migliori risultati sono stati ottenuti mediante brevi applicazioni localizzate di uno sverniciatore ecologico ovvero di un gel viscoso composto da solventi non tossici (senza sostanze clorurate, acide e prodotti caustici o corrosivi).

⁵⁷⁴ L'impiego di smalti con colori simili all'originale ha coinvolto porzioni minime della scultura, stimabili complessivamente ad un'area inferiore al decimetro quadrato. In particolare si sono impiegati smalti della *Humbrol*.

per l'opera in oggetto, si preferì non applicare nessuna sostanza quale interfaccia a tutela dai graffiti vandalici.

La scultura *Monumento al poeta*, situata nel giardino della stazione nei pressi della cappella, si compone di colonna liscia di bronzo su cui si dispongono ad intervalli regolari, con un andamento spiraliforme, quindici teste umane realizzate in bronzo a tutto tondo. L'opera poggia su un basamento a forma di parallelepipedo e rivestito con elementi lapidei⁵⁷⁵.

La superficie esterna si presentava interessata da leggeri fenomeni di corrosione localizzati e superficiali evidenti sotto forma di colature. Fenomeni corrosivi dovuti principalmente all'inquinamento atmosferico ed al cloro dell'acqua di innaffiamento del prato in cui è collocata la scultura⁵⁷⁶. Inoltre furono rilevati alcuni graffiti eseguiti con pennarelli e bombolette spray. Gli elementi lapidei del basamento presentavano alcuni depositi superficiali relativi all'ambiente esterno, come lievi incrostazioni e colature cementizie, alcune macchie verdi generate dai prodotti di corrosione del bronzo e macchie dovute alla presenza di sostanze grasse⁵⁷⁷.

Ebbe quindi inizio l'intervento di restauro che ha comportato l'asportazione dei depositi superficiali mediante pennelli con setole morbide e la rimozione dei graffiti attraverso applicazioni a tampone imbevuto di solventi organici⁵⁷⁸. Sono state successivamente asportate le corrosioni localizzate⁵⁷⁹ e le solfatazioni⁵⁸⁰.

Fu effettuata anche la pulitura degli elementi lapidei mediante l'azione combinata del bisturi e ripetuti lavaggi ad acqua nebulizzata. Le sostanze grasse che macchiavano la superficie delle lastre lapidee sono state rimosse ricorrendo a ripetute applicazioni a tampone di dimetilchetone. Si concluse l'intervento con un

⁵⁷⁵ Il basamento della colonna s'innesta direttamente nel terreno in declivio di una delle aiuole esterne alla metropolitana. Si tratta di un parallelepipedo rivestito da sei grosse lastre, grigio scuro, dello stesso litotipo che riveste gran parte delle pavimentazioni presenti nel parco della stazione.

⁵⁷⁶ Fu constatato infatti che il lato nord della colonna risultava maggiormente esposto all'acqua di irrigazione del prato.

automatico e/o dagli addetti alla manutenzione del prato

⁵⁷⁷ La presenza di colature cementizie furono imputate a un montaggio delle lastre effettuato in maniera grossolana e con impasti leganti non ideali per il tipo di assemblaggio.

⁵⁷⁸ Le applicazioni furono effettuate fino all'ottenimento del risultato sperato impiegando, a seconda della "natura" del graffito, acqua ragia, alcol, diluente nitro o dimetilchetone.

⁵⁷⁹ Le corrosioni localizzate furono asportate meccanicamente mediante bisturi e successive spazzolature con acqua demineralizzata addizionata a bicarbonato di sodio al 10%.

⁵⁸⁰ Le solfatazioni furono asportate mediante lavaggi a base di bicarbonato di sodio al 10% in acqua demineralizzata, frizionati con spazzolini morbidi, provvedendo successivamente a risciacqui con acqua demineralizzata dell'intera superficie del bronzo per l'eliminazione dei sali inquinanti.

doppio strato protettivo che ricoprì l'intera superficie di bronzo, la prima a base di resina acrilica in soluzione con aggiunta di benzotriazolo e la seconda di cera microcristallina in White Spirit, leggermente pigmentata in modo da annullare l'interferenza visiva generata dai segni di colature più tenaci. Per gli elementi lapidei fu provveduto ad un trattamento a base di silossano. Infine, per scongiurare i fenomeni di degrado procurati dall'acqua fu consigliato di non azionare il sistema automatizzato per l'innaffiatura del prato.

Quello fin qui descritto è stato il frutto di un lavoro sinergico tra l'Accademia, Metronapoli e M.N. Metropolitana di Napoli che nel giro di poco più di sette anni accademici ha portato non solo al recupero di trentotto opere d'arte contemporanea, per la maggior parte di grandi dimensioni, e che sta conducendo all'azione di manutenzione ordinaria di tutto il patrimonio artistico della M.N., come si evince dalla convenzione del 2012: “ Con il secondo rinnovo della Convenzione (2012) le attività di manutenzione ordinaria sono ulteriormente potenziate. Il numero dei giovani restauratori coinvolti sale da tre a sei, con l'ingresso di Vittoria Cutolo, Michele Colucci e Daniela D'Arienzo (sempre selezionati dall'Accademia tramite bando di concorso). Si stabilisce inoltre la possibilità, per le opere delle nuove stazioni via via aperte (es. *Toledo*), di redigere fin dalla schedatura anche un piano di manutenzione, in modo tale che queste opere possano essere inserite in tempi più brevi nei programmi di manutenzione ordinaria”⁵⁸¹. Il potenziamento dei lavori di manutenzione ordinaria è il chiaro segnale che la conservazione di un'opera d'arte passa soprattutto attraverso una costante azione di monitoraggio e di interventi minimi, evitando quindi che l'opera abbandonata a se stessa giunga nel tempo in condizioni critiche, se non addirittura irreversibili.

Con la stipula della convenzione nel 2006 se è pur vero che l'Accademia ha fornito ai suoi studenti un importantissimo momento di formazione metodologica sia teorica che pratica, maturata dal confronto e dall'intervento diretto con i tanti materiali, tradizionali ed innovativi, di cui sono composte le opere contenute nelle stazioni metropolitane, ma all'atto pratico ci ha restituito un patrimonio di enorme

⁵⁸¹ “Convenzione Metronapoli (oggi ANM SpA) – Accademia di Belle Arti di Napoli – MN Metropolitana di Napoli”, in Archivio Accademia di Belle Arti di Napoli/Ufficio Gestione Patrimonio Artistico ANM spa, documento non datato, p. 2

interessante culturale nel suo originario splendore e al contempo ha premura di preservarlo per il futuro, proprio attraverso l'azione di manutenzione ordinaria.

Dal canto suo la M.N. in questo processo di recupero del proprio patrimonio artistico contemporaneo ha avviato attraverso l'Ufficio Gestione Patrimonio Artistico (UGA) un interessante progetto di valorizzazione attraverso un programma di promozione che ha visto da una parte l'istituzione del *Metroart tour* e dall'altra alla realizzazione dei *Pieghevoli Metroart*.

Metroart tour consiste nell'offrire gratuitamente visite guidate e progetti didattici rivolti alle scuole di ogni ordine e grado, agli istituti universitari e alle realtà associative operanti sul territorio cittadino, ogni martedì mattina, condotti dalle storiche dell'arte: Maria Corbi (Responsabile di UGA) e Luisa Lepre (sua assistente)⁵⁸²; mentre i *Pieghevoli Metroart* sono pensati per essere ognuno dedicato alla singola stazione di riferimento, e si possono ritirare gratuitamente agli ingressi delle stazioni stesse⁵⁸³. Questi si strutturano attraverso una breve storia della stazione e da una sequenza di schede delle opere presenti nella stazione stessa, in lingua italiana ed inglese. Le schede a loro volta corredate da una fotografia (per un immediato riconoscimento dell'opera) riportano tutte le informazioni tecniche e scientifiche del lavoro artistico in oggetto.

Il caso delle Stazioni dell'Arte è senza dubbio un caso emblematico di come un intervento di restauro possa innescare un'azione mirata ed efficiente di valorizzazione e di promozione dell'arte, con risultati tangibili e riconoscibili.

⁵⁸² Le informazioni relative alle iniziative didattiche sono consultabili presso il sito *MetroNapoli*: http://www.metro.na.it/metro/index.php?option=com_content&task=view&id=1131&Itemid=197

⁵⁸³ I pieghevoli sono consultabili anche sul sito *MetroNapoli*: http://www.metro.na.it/metro/index.php?option=com_content&task=view&id=687&Itemid=212

Appendice

I “quaderni di scultura contemporanea” indici 1997-2013

quaderni di scultura contemporanea

numero 1, del 1997

comitato di redazione

Giuseppe Appella

Pier Giovanni Castagnoli

Fabrizio D’Amico (direttore)

Flaminio Gualdoni

Rosalba Zuccaro

Sommario

Uno Scultore

Eliseo Mattiacci: antologia della critica e scritti dell’artista

Testi di: Germano Celant, Mario Diacono, Vittorio Rubiu, Vito Apuleo, Claudio Cintoli, Tommaso Trini, Maurizio Fagiolo, Lorenza Trucchi, Bruno Corà, Giuliano Briganti, Eliseo Mattiacci, Marisa Volpi Orlandini, Emilio Villa, Flaminio Gualdoni, Enrico Filippini, Fabrizio D’Amico, Mario Bertoni, Gillo Dorfles, Giovanni Carandente

Il Centro per la Scultura Contemporanea Torre Martiniana di Cagli

Le opere

Disegni di sculturi

Flaminio Gualdoni, *Le pieghe nascoste delle idee: Lo scultore, il disegno*

Materiali

Pier Paolo Pancotto, *Lucio Fontana a Sèvres*

Paolo Campiglio, *Due inediti giovanili di Vittorio Tavernari*

Fausto Melotti, *Poesie e disegni inediti*

quaderni di scultura contemporanea

numero 2, del 1998

comitato di redazione

Giuseppe Appella

Pier Giovanni Castagnoli

Fabrizio D'Amico (direttore)

Flaminio Gualdoni

Eliseo Mattiacci

Rosalba Zuccaro

Sommario

Giuseppe Appella, *Toti Scialoja scultore al di là della ribalta*

Fabrizio D'Amico, *Appunti per il disegno di Pericle Fazzini*

Il Centro per la Scultura Contemporanea Torre Martiniana di Cagli

Acquisizioni 1998

Italo Grilli, *Il secondo numero dei «Quaderni di Scultura Contemporanea»*

Luigi Mainolfi

Eliseo Mattiacci

Adrian Tranquilli

Materiali

Pier Paolo Pancotto, *Ferruccio Ferrazzi. Sculture 1907-1945*

Donatella Lodico, *Fausto Melotti. La collaborazione con gli architetti*

Anna Maria Piras, *Le prime opere ceramiche di Nanni Valentini*

quaderni di scultura contemporanea

numero 3, del 2000

comitato di redazione

Giuseppe Appella

Pier Giovanni Castagnoli

Fabrizio D'Amico (direttore)

Flaminio Gualdoni

Eliseo Mattiacci

Rosalba Zuccaro

Sommario

Fabrizio D'Amico, *Il terzo anno dei "Quaderni"*

Il "Questionario della scultura"

(R. Almagno, G. Botta, N. Carrino, P. Cascella, T. Cascella, G. Cerone, A. Corno, D. De Lorenzo, M. Gastini, P. Gilardi, G. Giuliani, E. Habicher, P. Icaro, J. Kounellis, C. Lorenzetti, T. Magnoni, L. Mainolfi, G. Maraniello, E. Mattiacci, A. Miniucchi, Nunzio, C. Palmieri, G. Paolini, C. Parmiggiani, P. Pezzi, A. Pomodoro, G. Pomodoro, E. Porcari, G. Spagnulo, M. Staccioli, A. Tranquilli, A. Trotta, G. Uncini, G. Zorio)

Contributi

Achille Perilli, *Io e la scultura*

Claudio Olivieri, *L'opera come tragitto di memorie*

Materiali

Pier Paolo Pancotto, *Appunti sulla fortuna critica in Italia di Pablo Picasso scultore dal 1943 al 1953*

Riccardo Prina, *Le due mostre di scultura all'aperto a Varese, 1949-1953*

Paola Bonani, *Carlo Lorenzetti: 1956-1967*

Roberto Melli, *La ballata del povero pittore*

quaderni di scultura contemporanea

numero 4, del 2001

comitato di redazione

Giuseppe Appella

Luciano Caramel

Pier Giovanni Castagnoli

Fabrizio D'Amico (direttore)

Eliseo Mattiacci

Rosalba Zuccaro

Sommario

Fabrizio D'Amico, *Questi «Quaderni»*

Lara Conte, *Valle d'Aosta, Piemonte, Liguria*

Luciano Caramel, *Alcuni nodi del dibattito sul futuro della scultura*

Paola Bonani, *Lombardia*

Paola Bonani, *Friuli Venezia Giulia, Trentino Alto Adige, Veneto*

Irene Buonazia, *Emilia Romagna, Toscana, Marche*

Irene Buonazia, *Intervista a Giuliano Gori*

Carlo Alberto Bucci, *Scultura a Roma*

Pier Paolo Pancotto, *Lazio, Abruzzo, Molise*

Pier Paolo Pancotto, *Intervista a Fabio Sargentini*

Irene Buonazia, *Umbria*

Giuseppe Appella, *Sud e scultura*

Rosalba Zuccaro, *L'esperienza di Matera*

Marta Cardillo, *Campania, Puglia, Lucania, Calabria, Sicilia, Sardegna*

Fabrizio D'Amico, *Lettera a Scarpitta*

James Harithas, *Salvatore Scarpitta*

Luigi Sansone, *Scarpitta inedito*

Il Centro per la Scultura Contemporanea Torre Martiniana di Cagli

Acquisizioni 2001: Giovanna Bolognini, Giuliano Giuliani, Giovanni Termini

quaderni di scultura contemporanea

numero 5, del 2003

comitato di redazione

Giuseppe Appella

Luciano Caramel

Pier Giovanni Castagnoli

Fabrizio D'Amico (direttore)

Eliseo Mattiacci

Rosalba Zuccaro

Sommario

Fabrizio D'Amico, *Il sacrilegio della scultura: Bontempelli e questi «Quaderni»*

Stefania Zuliani, *Pericle Fazzini: il fantasma della Statua*

Gianni Schiavon, *Nino Franchina 1946-1959*

Lara Conte, *La scultura in metallo di Franco Garelli 1950-1970*

Irene Amadei, *Lorenzo Guerrini: dal figurativo all'astratto*

Mattia Patti, *Edgardo Mannucci 1945-1952*

Giuseppe Appella, *Scultura e fotografia: Umberto Milani*

Paola Ballesi, *Umberto Peschi: il secondo dopoguerra*

Paola Bonani, *Amelio Roccamonte 1946-1960*

Paolo Mauri, *Scultura e poesia*

Cesare Vivaldi, *La luce grida*

Leonardo Sinisgalli, *Ode a Lucio Fontana*

Cesare Vivaldi, *Un nome*

Cesare Vivaldi, *Il dondolio del vento*

Raffaele Carrieri, *Gli amanti di Manzù*

Giovanni Testori, *Frammento per Marino*

Guido Ceronetti, *L'attesa*

Rafael Alberti, *Mazzullo 1966*

Francesco Leonetti, *Scultura*

quaderni di scultura contemporanea

numero 6, del 2005

comitato di redazione

Giuseppe Appella

Luciano Caramel

Pier Giovanni Castagnoli

Fabrizio D'Amico (direttore)

Eliseo Mattiacci

Rosalba Zuccaro

Sommario

Fabrizio D'Amico, *L'aporia del disegno degli scultori*

Eva Vanzella, *Disegni del vuoto: appunti sulla grafica martiniana degli anni ultimi*

Carolina Lombardi Comite, *Francesco Messina: disegnare è colpire il bersaglio*

Mattia Patti, *Marino Marini: il disegno e il problema della forma*

Alessandra Ottieri, *Di Manzù, di Degas, della danza*

Francesco Tedeschi, *Un segno nello spazio: Sul disegno di Lucio Fontana*

Giuseppe Appella, *Melotti: il disegno dell'universo*

Tiziana Landra, *Leoncillo, l'opera su carta*

Stefania Zuliani, *Pietro Consagra: necessità del disegno*

Lara Conte, *Appunti per il disegno di Marisa Merz fra anni Settanta e anni Ottanta*

Guido Giuffrè, *Il gesto e il segno di Arnaldo Pomodoro*

Giovanni Maria Accame, *Origini, continuità, misure: disegni di Giò Pomodoro*

Fabrizio D'Amico, *Disegno di Carlo Lorenzetti*

Carlo Alberti Bucci, *Mattiacci, dalla carta al ferro alla pagina*

Riccardo Passoni, *Sul disegno di Zorio*

quaderni di scultura contemporanea

numero 7, del 2006

comitato di redazione

Giuseppe Appella

Luciano Caramel

Pier Giovanni Castagnoli

Fabrizio D'Amico (direttore)

Eliseo Mattiacci

Rosalba Zuccaro

Sommario

La scuola di New York: riproposte e riscoperte

Giuseppe Appella, *Peter Agostini*

Joan Marter, *Dorothy Dehner*

Herbert Ferber, *Herbert Ferber*

Ellen Russotto, *Jean Follett*

Sidney Geist, *Sidney Geist*

Paula Giannini, *Raoul Hague*

Herman Cherry, *Reuben Kadish*

Valerie Petersen, *Gabriel Kohn*

Denise Lassaw, *Ibram Lassaw*

Roberta K. Tarbell, *Seymour Lipton*

Frank O'Hara, *Reuben Nakian*

Ellen Russotto, *Philip Pavia*

Stanley Kunitz, *James Rosati*

Frank O'Hara, *George Spaventa*

Fairfield Porter, *Richard Stankiewicz*

May Natalie Tabak, *Wilfrid Zogbaum*

quaderni di scultura contemporanea

numero 8, del 2008

comitato di redazione

Giuseppe Appella

Luciano Caramel

Pier Giovanni Castagnoli

Fabrizio D'Amico (direttore)

Eliseo Mattiacci

Rosalba Zuccaro

Sommario

Fabrizio D'Amico, *I contributi scientifici di giovani studiosi italiani e le mostre del mostre del MUSMA*

Teresa Meucci, *Marino Marini e Curt Valentin: la fortuna critica dello scultore in America*

Mattia Pintus, *Dalla spiaggia di Long Island alle pareti scolpite: Nivola e i Sand-Cast degli anni Cinquanta*

Vanessa Marini, *L'estetica estremo-orientale nel paesaggio dagli anni '50 agli anni '60*

Le mostre del MUSMA 2006 - 2007

Giuseppe Appella, *Le piccole sculture di Fazzini*

Maurizio Calvesi, *Mio cugino architetto*

Giancarlo Liuti, *Melli maestro di valori*

Duilio Morosini, *Zadkine: omaggio ad Apollinaire*

Toti Scialoja, *Calder da Roxbury a Roma*

Fabrizio D'Amico, *Mirko e la vita del Mondo circostante*

quaderni di scultura contemporanea

numero 9, del 2010

comitato di redazione

Giuseppe Appella

Luciano Caramel

Pier Giovanni Castagnoli

Fabrizio D'Amico (direttore)

Eliseo Mattiacci

Rosalba Zuccaro

Sommario

Fabrizio D'Amico, *Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni Sessanta e le mostre del MUSMA*

Maddalena Disch, *Conversazione con Giovanni Anselmo*

Lara Conte, *Conversazione con Giuseppe Pennone*

Lara Conte, *Conversazione con Gilberto Zorio*

Antologia

Approfondimenti

Irene Cavarero, *Il deposito d'arte presente a Torino*

Lara Conte, *Piero Gilardi e l'arte microemotiva*

Lara Conte, *Le mostre Op losse schroeven. Situaties en cryptostructuren e Live in your headwhen attitudes become form*

Contributi

Vera Figuccia, *Appunti sulla Maria Lai 1943-1980*

Le mostre del MUSMA 2007-2008

Adalchiara Zevi, *Sol Lewitt*

Guido Strazza, *Sculture in ferro, acciaio, alluminio, materie plastiche (1964-1969)*

Bruno Conte, *Libri lignei*

Fabio Sargentini, *Anni lunari*

Piero Dorazio, *Max Bill*

Giulio Carlo Argan, *Nato Frascà*

Lea Mattarella, *Ibram Lassaw*

quaderni di scultura contemporanea

numero 10, del 2011

comitato di redazione

Giuseppe Appella

Luciano Caramel

Pier Giovanni Castagnoli

Fabrizio D'Amico (direttore)

Eliseo Mattiacci

Rosalba Zuccaro

Sommario

Fabrizio D'Amico, *Una paginetta dubbiosa*

Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni Sessanta. Parte II

Daniela Lancioni, *Pino Pascali a Torre Astura*

Daniela Lancioni, *Jannis Kounellis: io sono un pittore*

Lara Conte, *Percorsi nella geografia di Paolo Icaro fra anni Sessanti e anni Settanta*

Ilaria Bernardi, *Nuovi contributi sul teatro delle mostre*

Michele Dantini, *Pattini a rotelle. Gino de Dominicis laicizzato*

Approfondimenti

Fabrizio D'Amico, *Giuseppe Uncini, dalle terre ai cementarmati: alla ricerca di tanta scultura a venire*

Mattia Patti, *Pino e gli animali preistorici*

Le mostre del MUSMA 2008-2009

Giuseppe Appella, *Libro d'arte e scultura da Renoir a Mattiacci*

Carlo Bo, *La scienza di Sinisgalli*

Lorenzo Viani, *Domenico Rambelli*

Giuseppe Appella, *Cento anni d'avanguardia: Marinetti e il Futurismo*

Giuseppe Ungaretti, *Pasquale Santoro e i segni della scultura*

Bruna Fontana, *Afro Basaldella e Attilio La Padula: artisti e architetti a Roma nel dopoguerra*

Pietro Marino, *Il lungo silenzio di Dino Basaldella*

quaderni di scultura contemporanea

numero 11, del 2013

comitato di redazione

Giuseppe Appella

Luciano Caramel

Pier Giovanni Castagnoli

Fabrizio D'Amico

Eliseo Mattiacci

Rosalba Zuccaro

Sommario

Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni Sessanta

Vanessa Martini, *Living sculpture a Torino*

Alessio Frasoni, *L'eccentrico e il negativo: Eva Hesse e Marisa Merz*

Daniela Voso, *Doppio ritratto il paradigma femminile nell'opera di Marisa Merz*

Daniela Vasta, «Una bava di ragno sul quotidiano umano e pesante». *Marisa Merz, alchimia della materia*

Artisti in residenza

Giuseppe Capitano, *L'opera è sola davanti a noi*

Emmanuele De Ruvo, *Respirare i luoghi*

Le mostre del MUSMA (2009-2010)

Giuseppe Appella, *Un modello inimitabile di buon gusto*

Lorenzo Madaro, *Salvatore Cuschera e i galli-cucù di Matera*

Antonello Tolve, *Il «suono pensante» della pittura. Minuetto critico per Toti Scialoja*

Stefania Zuliani, *Consagra e l'architettura*

Nicola Carrino, *Progetto scultura. Dalla città disegnata al disegno*

Lea Mattarella, *I grandi vuoti di Azuma giapponese a Matera*

Le Grandi Mostre nei Sassi di Matera 1987-2012

Fausto Melotti 1901-1986

a cura di Giuseppe Appella, Pier Giovanni Castagnoli e Fabrizio D'Amico
Chiese rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci
Palazzo Lanfranchi – Galleria d'arte medioevale e moderna
Matera, 6 giugno - 17 settembre 1987

Periplo della Scultura Italiana Contemporanea

a cura di Giuseppe Appella, Pier Giovanni Castagnoli e Fabrizio D'Amico
Chiese rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci
Matera, 3 luglio - 30 settembre 1988

Arturo Martini

Da “Valori Plastici” agli anni estremi

a cura di Giuseppe Appella e Mario Quesada
Chiese rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci
Matera, 24 giugno - 30 settembre 1989

Scultura in America

a cura di Giuseppe Appella, Gabriella Drudi e Milton Gentel
Chiese rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci
Matera, 1 luglio - 30 settembre 1990

Duilio Cambellotti

Scultore

a cura di Giuseppe Appella e Mario Quesada

Chiese rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci

Matera, 23 giugno - 15 ottobre 1991

Scultura in Francia

a cura di Giuseppe Appella e Jean-Clarence Lambert

Chiese rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci

Matera, 21 giugno - 18 ottobre 1992

Andrea Cascella 1919-1990

a cura di Giuseppe Appella e Gabriella Di Milia

Chiese rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci

Matera, 26 giugno - 16 ottobre 1993

Pericle Fazzini 1913-1987

a cura di Giuseppe Appella

Chiese rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci

Matera, 9 luglio - 16 ottobre 1994

I sassi Matta

Sculture 1936-1995

A cura di Giuseppe Appella

Chiese rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci

Matera, 9 luglio - 15 ottobre 1995

Umberto Milani 1912-1969

A cura di Giuseppe Appella

Chiese rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci

Matera, 7 luglio - 15 ottobre 1996

Libero Andreotti

Pescia 1875- firenza1933

a cura di Giuseppe Appella, Raffaele Monti, Silvia Lucchesi e Claudio Pizzorusso

Chiese rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci

Matera, 31 maggio - 15 ottobre 1998

Stanislav Kolibal

Opere dal 1956 al 1999

a cura di Giuseppe Appella

Chiese rupestri Madonna delle Virtù

e San Nicola dei Greci

Matera, 27 giugno - 26 settembre 1999

Periplo della Scultura Italiana Contemporanea 2

a cura di Giuseppe Appella, Pier Giovanni Castagnoli e Fabrizio D'Amico

Chiese rupestri Madonna delle Virtù

e San Nicola dei Greci

Matera, 24 giugno - 30 settembre 2000

Mario Negri

Opere dal 1936 al 1987

a cura di Giuseppe Appella

Chiese rupestri Madonna delle Virtù

e San Nicola dei Greci

Matera, 30 giugno - 30 settembre 2001

Leoncillo

Opere dal 1938 al 1968

a cura di Giuseppe Appella, Vittorio Rubiu e Fabio Sargentini

Chiese rupestri Madonna delle Virtù

e San Nicola dei Greci

Matera, 6 luglio - 30 settembre 2002

Antonietta Raphaël

Kowno 1885 - Roma 1975

a cura di Giuseppe Appella, Fabrizio D'Amico e Netta Vespignani

Chiese rupestri Madonna delle Virtù

e San Nicola dei Greci

Matera, 5 luglio - 5 ottobre 2003

Marcello Mascherini

Opere dal 1925 al 1975

a cura di Giuseppe Appella

Chiese rupestri Madonna delle Virtù

e San Nicola dei Greci

Matera, 10 luglio - 10 ottobre 2004

David Hare

Opere dal 1940 al 1992

a cura di Giuseppe Appella e Ellen Russotto

Chiese rupestri Madonna delle Virtù

e San Nicola dei Greci

Matera, 9 luglio - 9 ottobre 2005

Alberto Viani

Opere dal 1939 al 1984

a cura di Giuseppe Appella

Chiese rupestri Madonna delle Virtù

e San Nicola dei Greci

Matera, 24 giugno - 15 ottobre 2006

Mirko Basaldella

Opere dal 1933 al 1969

a cura di Giuseppe Appella e Isabella Reale

Chiese rupestri Madonna delle Virtù

e San Nicola dei Greci e MUSMA

Matera, 23 giugno - 14 ottobre 2007

Ibram Lassaw

Opere dal 1927 al 2003

a cura di Giuseppe Appella e Ellen Russotto

Chiese rupestri Madonna delle Virtù

e San Nicola dei Greci e MUSMA

Matera, 14 giugno - 18 ottobre 2008

Dino Basaldella

Opere dal 1924 al 1973

a cura Giuseppe Appella

Chiese rupestri Madonna delle Virtù

e San Nicola dei Greci e MUSMA

Matera, 27 giugno - 3 ottobre 2009

Kengiro Azuma

Opere dal 1948 al 2010

a cura di Giuseppe Appella

Chiese rupestri Madonna delle Virtù

e San Nicola dei Greci e MUSMA

Matera, 26 giugno - 2 ottobre 2010

Francesco Somaini

Opere dal 1943 al 2005

a cura di Giuseppe Appella e Luisa Somaini

Chiese rupestri Madonna delle Virtù

e San Nicola dei Greci e MUSMA

Matera, 18 giugno - 9 ottobre 2011

Il periplo della scultura italiana contemporanea 3

a cura di Giuseppe Appella e Marta Ragozzino

Chiese rupestri Madonna delle Virtù

e San Nicola dei Greci e MUSMA

Matera, 8 settembre - 17 novembre 2012

Le mostre nella Sale della Caccia del MUSMA di Matera
2006-2014

curate da Giuseppe Appella

Le piccole sculture e i disegni (1948-1985) di Pericle Fazzini

16 ottobre - 12 dicembre 2006

L'enfant prodige di Saverio Todaro

12 dicembre 2006 - 31 gennaio 2007

Consagra a Matera

10 febbraio - 10 marzo 2007

Roberto Melli

Sculture, disegni, xilografie, immagini e documenti (1905-1956)

11 marzo - 14 aprile 2007

Ossip Zadkine

Sculture, disegni, le incisioni per i Calligrammes di Apollinaire, immagini e documenti (1908-1967)

15 aprile - 19 maggio 2007

Alexander Calder

9 mobiles e stabiles nelle collezioni italiane, disegni, opere grafiche, le incisioni per Santa Claus di E. E. Cummings, libri d'arte, immagini e documenti dal 1928 al 1976

20 maggio - 21 giugno 2007

Mirko

Sculture e disegni dal 1930 al 1969

23 giugno - 14 ottobre 2007

Sculture nella città. Spoleto 1962. Fotografie di Ugo Mulas

23 giugno - 14 ottobre 2007

Sol LeWitt

Sculture, dipinti, disegni, opere grafiche, multipli (1968-1998)

16 ottobre - 8 dicembre 2007

Guido Strazza

Sculture, disegni e opere grafiche dal 1966 al 1974

11 dicembre 2007 - 26 gennaio 2008

Bruno Conte

Libri lignei (1975-2001)

11 dicembre 2007 - 26 gennaio 2008

L'Attico - Anni lunari

Per i 50 anni della Galleria L'Attico di Bruno e Fabio Sargentini.

Manifesti, sculture, immagini e documenti 1957-2007

27 gennaio - 22 marzo 2008

Max Bill

sculture, disegni, opere grafiche, libri d'artista, immagini e documenti (1968-1990)

23 marzo - 26 aprile 2008

Ricordo di Costantino Nivola. 23 fotografie di Isa Crescenzi

23 marzo - 26 aprile 2008

Nato Frascà

sculture, disegni, collages, libri e film d'artista, immagini e documenti (1956-2005)

27 aprile - 12 giugno 2008

Ibram Lassw

sculture, disegni, gioielli, immagini e documenti (1927-2003)

14 giugno - 19 ottobre 2008

Libro d'arte e scultura da Renoir a Mattiacci

18 ottobre - 12 dicembre 2008

Le muse irrequiete di Leonardo Sinisgalli

per il centenario della nascita

Sculture, dipinti e disegni di Picasso, Balla, Braque, Chagall, Matisse, Klee, Kandinskij, Mondrian, De Chirico, Carrà, Fautrier, De Pisis, Gentilini, Bartoli, Rotella, Scipione, Mafai, Raphael, Afro, Longanesi, Capogrossi, Bissiere, Arp, Accardi, Bartolini, Birolli, Burri, Maccari, Dubuffet, Fontana, Guerrini, Kounellis, Melotti, Moore, Munari, Consagra, Pefrilli, Dorazio, Sanfilippo, Turcato, Sironi, Tobey, Vasarely, Poliakoff, Savelli, Scialoja, Kline, Sironi, Mathieu, Calò, Viviani

13 dicembre 2008 - 24 gennaio 2009

Luigi Teodosi

Il Presepe deserto

13 dicembre 2008 - 24 gennaio 2009

Domenico Rambelli

Sculture, disegni, immagini e documenti (1905-1950)

25 gennaio - 28 febbraio 2009

Il Futurismo - Cento anni d'avanguardia

28 febbraio - 7 giugno 2009

Pasquale Santoro

Sculture, disegni e incisioni dal 1962 al 2009

28 febbraio - 30 aprile 2009

Afro Basaldella

Sculture, disegni, gioielli, immagini e documenti dal 1930 al 1973 e i rapporti con
Attilio Lapadula

3 maggio - 12 giugno 2009

Dino Basaldella

Sculture, disegni, gioielli, immagini e documenti dal 1924 al 1973

14 giugno - 18 ottobre 2009

Ricordo di Vanni Scheiwiller

nel decimo anniversario della morte

17 ottobre 2009 - 2 febbraio 2010

Ettore Consolazione

Il presepe giocoso

12 dicembre 2009 - 2 febbraio 2010

I Cucù di Salvatore Cuschera

12 dicembre 2009 - 2 febbraio 2010

Il presepe teatro di Anna Addamiano

Cento e più presepi di artisti contemporanei e di artigiani di tutto il Mondo

(Martini, Cambellotti, Milani, Lorenzetti, Cerone, Kalcinska, ecc.)

27 febbraio - 16 aprile 2010

Omaggio a Toti Scialoja

Sculture, disegni, immagini e documenti (1938-1988)

27 febbraio - 17 aprile 2010

Consagra e l'architettura

Disegni, opere grafiche, immagini e documenti da La città frontale (1969)

a Architetti mai più (1993), in occasione della VI Rassegna Urbanistica
Nazionale

2 marzo - 22 aprile 2010

Nicola Carrino

Progetto e scultura. Dalla città disegnata al disegno della città, dal 1950 al 2010

24 aprile - 10 giugno 2010

Lucilla Catania e Cloty Ricciardi

12 disegni per due sculture nel Castello de L'Aquila e nel MUSMA

8 maggio - 25 giugno 2010

Kengiro Azuma

Sculture, disegni, gioielli dal 1948 al 2010

26 giugno - 10 ottobre 2010

Kengiro Azuma a Matera

21ottobre2010 - 29 gennaio 2011

Giulia Napoleone

Disegni, incisioni 1990-2010 e Il presepe sfolgorante

12 dicembre 2010 - 31gennaio2011

Joaquin Roca-Rey

Sculture, disegni, incisioni, immagini e documenti dal1948 al 2002

9 aprile - 13 maggio 2011

La Nuova Pesa – storia di una Galleria 1959-1976

Sculture e disegni degli scultori de “La Nuova Pesa”: Manzù, Fazzini, Raphael, Mirko, Mazzacurati, Cagli, Léger, Picasso, Mazzullo, Gaetaniello, Ortega, Spagnulo, Guerricchio, Gianquinto, Trubbiani, Ipousteguy.

14 maggio - 16 giugno 2011

Francesco Somaini

Piccole sculture, disegni, medaglie, impronte e tracce, immagini e documenti (1943-2005)

18 giugno - 9 ottobre 2011

Il MUSMA per Materadio

23 - 25 settembre 2011

Giacinto Cerone e la Lucania

8 dicembre 2011 - 28 gennaio 2012

Il presepe trasparente di Barbara Salvucci e gli Alberi di Natale d'artista

8 dicembre 2011 - 28 gennaio 2012

Ricordo di Antonio Sanfilippo

Sculture, dipinti, disegni, progetti dal 1944 al 1969

29 gennaio - 16 marzo 2012

Louis Marcoussis

Esposizione della cartella Plaches de Salut, edita nel 1931 dalle Éditions Jeane Bucher con dieci incisioni all'acquaforte e al bulino e una prefazione di Tristan Tzara.

29 gennaio - 18 marzo 2012

Omaggio a Tadeusz Kantor

17 marzo - 11 maggio 2012

La Via Crucis di Fausto Melotti

5 aprile - 12 maggio 2012

Fausto Melotti nel ritratto degli amici

12 maggio - 7 luglio 2012

Alberto Zanmatti e i compagni di strada

8 luglio 2012 - 7 ottobre 2012

John Cage e l'arte dell'avvenire

11 luglio - 5 settembre 2012

Roberto Masotti 4CAGE walls (1999-2012)

14 luglio - 5 settembre 2012

Periplo della scultura italiana contemporanea 3

8 settembre - 17 novembre 2013

Il MUSMA per Materadio

Esposizione di 120 litografie originali della Secessione di Berlino dalla cartella

Krieg und Kunst. Guerra e pittura

21 - 23 settembre 2012

Artisti in residenza. Giuseppe Capitano e Emmanuele De Ruvo

18 novembre 2012 - 11 gennaio 2013

***Il presepe dono di Giuseppe Pirozzi, il presepe di Lucio Del Pezzo, Alberi
d'artista per il MUSMA***

7 dicembre 2012 - 11 gennaio 2013

Lacerba. Un centenario

Disegni, opere grafiche, volumi e cataloghi originali, immagini e documenti
(1913-1915)

19 gennaio - 1 marzo 2013

Omaggio a Bruno Conte

In occasione della mostra al MART di Rovereto

9 febbraio - 7 aprile 2013

Carla Accardi

Sculture, ceramiche, disegni, opere grafiche, immagini e documenti dal 1946 al
2012

2 marzo - 19 aprile 2013

Il MUSMA ricorda Ellen Russotto

7 marzo - 18 aprile 2013

La Via Crucis di Graziano Pompili

26 marzo - 19 aprile 2013

Gruppo 63. Un cinquantenario

21 aprile - 31 maggio 2013

Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli

24 aprile - 31 maggio 2013

Carlo Mattioli. Scultore

1 giugno - 12 luglio 2012

Giuseppe Uncini. Le maquette e i disegni dal 1958 al 2006

13 luglio - 5 ottobre 2013

Nino Ricci. Disegni, bozzetti e acquetinte per l'acqua domestica

24 luglio - 22 settembre 2013

Il MUSMA per Materadio

Esposizione del libro d'artista "Il taccuino del vecchio – Apocalissi" di Giuseppe Ungaretti con una tempera originale firmata da Jean Fautrier

20-21-22 settembre 2013

Picasso dal 1916 al 1961. Omaggio a Jean Cocteau nel cinquantenario della morte

5 ottobre - 7 dicembre 2013

Achille Perilli

Sculture, ceramiche, disegni, opere grafiche, libri d'artista, immagini e documenti dal 1946 al 2013

8 ottobre - 6 dicembre 2013

100 Disegni di Antonietta Raphaël donati al MUSMA dalla figlia Giulia Mafai

16 novembre 2013 - 2 marzo 2014

Lucio Del Pezzo

Opere dal 1959 al 2013

17 dicembre 2013 - 2 marzo 2014

***Il presepe geometrico di Lucio Del Pezzo, il presepe di Maria Lai e gli Alberi
d'artista per il MUSMA***

17 dicembre 2013 - 7 febbraio 2014

L'arte ci prende la mano. Cento opere di Maria Lai (1942-2011)

1 marzo - 26 giugno 2014

Bibliografia

Articoli e Riviste

A

Acito L., *Matera: il Novecento*, in “Casabella” a. 77 n. 831, novembre 2013

Amoruso A. e Carini A., *Pino Pascali: studio della tecnica e restauro delle opere: problemi teorici e metodologici*, in “Bollettino ICR – Istituto Centrale per il Restauro” nuova serie, n. 4, gennaio/giugno 2002, Nardini Editore, Fiesole 2002, pp. 54-83

C

Castellano M. G., *restauro o no*, in *Conservazione e restauro nell’arte contemporanea*, in atti del Convegno a cura di G. Basile, in *Arte e Critica*, anno III, numero 6-7, Roma 1995, pp. 23-26

Celant G., *Giovane scultura italiana*, in *Casabella*, n. 322, gennaio 1968, p. 54

D

de Ruggieri R., *Un territorio rupestre*, in “Casabella” a. 77 n. 831, novembre 2013

I

I parchi – Museo di scultura contemporanea, a cura di R. Lambarelli e D. Bigi, in *Arte e Critica*, anno V, numero 14, novembre 1997 – gennaio 1998, Roma 1998

Imponente A., *Al di là del restauro?*, in *Conservazione e restauro nell'arte contemporanea*, in atti del Convegno a cura di G. Basile, in *Arte e Critica*, anno III, numero 6-7, Roma 1995, pp. 32-35

M

Menna F., *Nuove sculture tra Sassi antichi*, in "Corriere della Sera", 21 giugno 1987

Q

"quaderni della scultura contemporanea", numero 1, Edizioni della Cometa, Roma 1997

"quaderni della scultura contemporanea", numero 2, Edizioni della Cometa, Roma 1998

"quaderni della scultura contemporanea", numero 3, Edizioni della Cometa, Roma 2000

"quaderni della scultura contemporanea", numero 4, Edizioni della Cometa, Roma 2001

"quaderni della scultura contemporanea", numero 5, Edizioni della Cometa, Roma 2003

"quaderni della scultura contemporanea", numero 6, Edizioni della Cometa, Roma 2005

"quaderni della scultura contemporanea", numero 9, Edizioni della Cometa, Roma 2010

"quaderni della scultura contemporanea", numero 10, Edizioni della Cometa, Roma 2011

“quaderni della scultura contemporanea”, numero 11, Edizioni della Cometa, Roma 2013

T

Trini T., *Quando le attitudini diventano forma. «When Attitudes becomes Form / works, concepts, processes, situations, information»*, una mostra tenutasi alla *Kunsthalle di Berna, dal 22 marzo al 27 aprile 1969*, in “Domus”, settembre 1969, pagine non numerate

Trini T., *The prodigal makes trilogi. Tre mostre: «Strutture criptiche» a Amsterdam + «Quando le attitudini divenatno forma» a Berna + Mostra di Pistoletto a Rotterdam*, “Domus”, settembre 1969, pagine non numerate

Trini T., *«Poli quadrati in buchi rotondi»: «Op Losse Schroeven / situaties en cryptostructuren»*, una mostra tenutasi allo *Stedelijk Museum di Amsterdam, dal 15 marzo al 27 aprile '69*, “Domus”, settembre 1969, pagine non numerate

Documenti

C

“Convenzione Metronapoli (oggi ANM SpA) – Accademia di Belle Arti di Napoli – MN Metropolitana di Napoli”, in Archivio Accademia di Belle Arti di Napoli/Ufficio Gestione Patrimonio Artistico ANM spa, documento non datato

D

Di Bella I., “Relazione di Restauro, Cantiere-scuola di Restauro opere d’arte stazione di Salvator Rosa (parco esterno), metropolitana Linea 1”, Napoli, settembre-novembre 2011, Archivio Accademia di Belle Arti di Napoli/Ufficio Gestione Patrimonio Artistico ANM spa

N

“Nota descrittiva delle attività dell’Ufficio Gestione Patrimonio Artistico (UGA) ANM Azienda Napoletana Mobilità”, in Archivio Accademia di Belle Arti di Napoli/Ufficio Gestione Patrimonio Artistico ANM spa, documento firmato da Maria Corbi – Responsabile UGA – non datato

Cataloghi

#

70 scultori contemporanei 1978. Mostra internazionale di scultura Cà Zenobia, catalogo della mostra, a cura di S. Martini, Verona 1978

A

«*A scoprire le interne vie secrete*», in *Castelli in aria. Arte a Napoli di fine Millennio*, catalogo della mostra, a cura di A. Tecce, edizioni Umberto Allemandi & C., Torino 2000

Accame G. M., *Altri spazi, altre idee. Radicalità, assoluto e utopia nei nuovi modelli di ricerca e comportamento*, in *La città di Brera. Due secoli di scultura*, catalogo della mostra, a cura di G. M. Accame, C. Cerritelli e M. Meneguzzo, Fabri Editori, Milano 1995

Accardi Consagra – la svolta degli anni Sessanta, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo e D. Battaglia Olgiati, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2007

Adolfo Wildt e i suoi allievi. Fontana, Melotti, Brogginì e gli altri, catalogo della mostra, a cura di E. Pontiggia, Skira, Ginevra-Milano 2000

Alberto Burri, catalogo della mostra, a cura di B. Mantura, De Luca Editore, Roma 1976

Alberto Viani. Opere dal 1939 al 1984, catalogo della mostra, a cura di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma 2006

Alle soglie del Duemila, catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, Edizioni Mazzotta, Milano 1999

Andrea Cascella 1919-1990, catalogo della mostra, a cura di G. Appella e G. Di Milia, Edizioni della Cometa, Roma 1993

Antonietta Raphaël. Opere dal 1933 al 1974, catalogo della mostra, a cura di G. Appella, F. D'Amico e N. Vespignani, Edizioni della Cometa, Roma 2003

Antonio Borrelli, catalogo della mostra, a cura di P. Mamone Capria, Paparo Edizioni, Napoli 2009

Arnaldo Pomodoro. Grandi opere 1972-2008, catalogo della mostra, a cura di B. Corà, Fondazione Arnaldo Pomodoro – Milano, 4 ottobre 2008 – 22 marzo 2009, Skira, Milano 2008

Arte a Milano 1946-1959. M.A.C. e Dintorni, catalogo della mostra, a cura di M. Corgnati, Grafiche Aurora, Verona, 1997

Arte in Italia negli anni '70. Verso i Settanta (1968-1970), catalogo della mostra, a cura di, L. Caremel, Charta Editore, Milano 1996

Arte italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi e N. Rosenthal, Leonardo Editore, Milano 1989

Arte italiana. Presenze 1900-1945, catalogo della mostra, a cura di P. Hulten e G. Celant, Bompiani, Milano 1989

Arte Povera, catalogo della mostra, a cura di I. Gianelli, Edizioni Charta, Milano 2000

Arte Povera, energia e metamorfosi dei materiali. Opere della collezione del Mart, catalogo della mostra, a cura di G. Belli e A. Bernardini, Silvana Editoriale, Milano 2009

Arte Povera - storia e storie, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Electa, Milano 2011

Arte programmata e cinetica 1953/1963. L'ultima avanguardia, catalogo della mostra, a cura di L. Vergine, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1984

Arte programmata e cinetica in Italia 1958-1968, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, Modena 2000

Arturo Martini, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli e C. Gianferrari, Electa, Milano 1985

Arturo Martini. Da "Valori Plastici" agli anni estremi, catalogo della mostra, a cura di G. Appella e M. Quesada, De Luca Edizioni d'Arte, Tivoli Roma 1989

Arturo Martini. Il gesto e l'anima, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli e C. Gian Ferrari, Electa, Milano 1989

Arturo Martini, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, J. Clair e C. Gian Ferrari, Electa, Milano 1991

Arturo Martini, catalogo della mostra, a cura di C. Gian Ferrari, E. Pontiggia e L. Velani, Skira, Ginevra-Milano 2006

Aspetti della scultura contemporanea 1900 - 1989, catalogo della mostra, a cura di P. C. Santini, Grafis Edizioni, Casaleccio di Reno (BO), 1989

Augusto Perez. Il mito della scultura, catalogo della mostra, a cura di V. Corbi e G. Morra, Edizioni Morra, Napoli 2000

Augusto Perez. Sculture 1960-1997, catalogo della mostra, a cura di P. Weiermair, Silvana Editoriale, Milano 2001

Augusto Perez – Maestri Accademia di Belle Arti di Napoli, catalogo della mostra, a cura di A. Spinosa, arte'm, Napoli 2010

B

Barisani scultore 1950-1990, catalogo della mostra, a cura di A. Izzo, Edizioni Morra, Napoli 1991

Burri, gli artisti e la materia 1945-2004, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi e I. Tommasoni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2005

C

Caramel L., *Perché l'arte sia la storia: la sfida del Fronte Nuovo delle Arti*, in *il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, L. Caramel e L. M. Barbero, Neri Pozza, Vicenza 1997

Caramel L., *Il Movimento Arte Concreta (1948-58): una situazione alternativa. MAC (Movimento Arte Concreta) 1948-1958*, in *Da Art Club al Gruppo degli Otto. La pittura astratta del secondo dopoguerra in Italia*, catalogo della mostra, a cura di L. M. Barbero e G. Niccoli, Fondazione Carical, Cosenza 2001

Caramel L., *La questione del realismo e i realismi nella pittura e nella scultura del secondo dopoguerra*, in *Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Electa, Milano 2001

Caramel L., *Una presenza forte e discussa. Kandisky e l'astrattismo italiano degli anni trenta e quaranta del Novecento*, in *Kandisky e l'astrattismo in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2007

Caramel L., *Il secondo dopoguerra e le difficoltà di un'arte nuova nella nuova Italia*, in *L'Italia s'è destra. Arte in Italia nel secondo dopoguerra 1945/1953*, catalogo della mostra, a cura di C. Spadoni, Umberto Allemandi & Co., Torino 2011

Castellano M. G., *Pulire, ridipingere o rifare? un caso paradigmatico: i monocromi bianchi di Pascali*, in *La conservazione e il restauro oggi 2. Conservare l'arte contemporanea*, a cura di L. Righi, Nardini Editore, Fiesole 1992, pp. 129-133

Collage/Collages dal Cubismo al New Dada, catalogo della mostra, a cura di, M. Mimita Lamberti e M. G. Messina, Electa, Milano 2007

Consagra a Matera, catalogo della mostra, a cura di G. Appella, edizioni All'insegna del pesce d'oro, Milano 1978

Consagra. Colloquio con la vita, catalogo della mostra, a cura di M. Botta e M. Kahn-Rossi, Edizioni Galleria Fonte d'Abisso, Milano 2004

Contemporanea, catalogo della mostra, a cura di, B. Mantura e V. Montefusco, Firenze 1973

D

Da Art Club al Gruppo degli Otto. La pittura astratta del secondo dopoguerra in Italia, catalogo della mostra, a cura di L. M. Barbero e G. Niccoli, Grafiche Aurora, Verona 2001

Da Martini a Mitoraj. La scultura moderna in Italia 1950/2000, catalogo della mostra, a cura di A. Zanchi, Arthemisia edizioni, Milano 2005

Da Picasso a Guttuso. L'arte secondo Mario De Micheli, catalogo della mostra, a cura di M. Noja, Biblioteca di via Senato Edizioni, Milano 2011

David Hare. Opere dal 1940 al 1992, catalogo della mostra, a cura di G. Appella e E. Russotto, Edizioni della Cometa, Roma 2005

De Grada R., *Le lontane origini di Corrente*, in *Corrente: il Movimento di Arte e Cultura di Opposizione 1930 1945*, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, Vangelista editore, Milano 1985

Dino Basaldella. Opere dal 1924 al 1973, catalogo della mostra, a cura di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma 2009

Due decenni di eventi artistici in Italia 1950/70, catalogo della mostra, a cura di G. De Marchis, Edizioni Centro Di, Firenze 1970

E

Esposito D., *Lineamenti storici sulla scultura a Napoli fra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento*, in *Eccellenze a Napoli a tutto tondo. Da Amendola a Tizzano - scultori fra Otto e Novecento*, catalogo della mostra, a cura di Diego Esposito, Napoli 30 marzo - 17 aprile 2011, Napoli 2011, pp. 17-35

Ettore Colla. Opere 1950-1968, catalogo della mostra, a cura di R. Lambarelli e E. Mascelloni, Skira, Ginevra-Milano 1995

F

Fondazione Arnaldo Pomodoro. La Collezione permanente, catalogo della mostra, a cura di G. Verzotti e A. Vettese, Fondazione Arnaldo Pomodoro – Milano, Skira, Milano 2007

Forma 1 e i suoi amici, catalogo della mostra a cura di E. Cristallini, A. Greco, S. Lux, Gangemi Editore, Roma, 2004

Francesco Somaini. Opere dal 1943 al 2005, catalogo della mostra, a cura di G. Appella e L. Somaini, Edizioni della Cometa, Roma 2011

Fuori! Arte e spazio urbano 1968/1976, catalogo della mostra, a cura di S. Bignami e A. Pioselli, Electa, Milano 2011

G

Gerardo di Fiore. L'inquietudine del classico, catalogo della mostra, a cura di M. Bignardi e P. A. Fiorillo, efferre edizioni, Napoli 2007

Ghinzani A., *Appunti per una ricerca sul segno in scultura*, in *Il segno della pittura e della scultura*, catalogo della mostra a cura di A. Bonalumi, A. Ghinzani, G. Ossola, Milano, Edizioni Mazzotta 1983

Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta, catalogo della mostra, Electa, Milano 1993

Giuseppe Pirozzi, catalogo della mostra, a cura di V. Corbi, Paparo Edizioni, Napoli 2006

Gli ambienti del Gruppo T. Le origini dell'arte interattiva, catalogo della mostra, a cura di M. Margozzi e L. Meloni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2006

Gli anni 80 una prospettiva italiana, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2009

Gli annitrenta. Arte e Cultura in Italia, catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1982

I

I sassi Matta. Sculture 1936-1995, catalogo della mostra, a cura di G. Appella, De Luca Editori d'arte, Roma 1995

Ibram Lassaw. Opere dal 1927 al 2003, catalogo della mostra, a cura di G. Appella e E. Russotto, Edizioni della Cometa, Roma 2008

Idiomi della scultura contemporanea, catalogo della mostra, a cura di G. Di Genova, grafiche AZ, Verona 1984

Idiomi della scultura contemporanea 2, catalogo della mostra, a cura di G. Di Genova, Electa, Milano 1989

Il disegno della scultura contemporanea da Fontana a Paladino, catalogo della mostra, a cura di W. Guadagnini, Mazzotta Edizioni, Milano 2005

Il Gruppo N – Oltre la pittura, oltre la scultura, l'arte programmata, catalogo della mostra, a cura di V. W. Feierabend, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2009

Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel, a cura di C. De Carli e F. Tedeschi, edizioni Vita&Pensiero, Milano 2008

Il ritorno dei giganti. Pittori in Germania 1975-1985. dalla collezione Deutsche Bank, catalogo della mostra, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2002

Il segno dell'uomo. Mostra di opere grafiche (1950-1970), catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, Milano 1975

Il segno della pittura e della scultura, catalogo della mostra, a cura di A. Bonalumi, A. Ghinzani, G. Ossola, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1983

Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008, catalogo della mostra, a cura di F. Bonami, Electa, Milano 2008

J

Jannis Kounellis, catalogo della mostra, a cura di E. Cicelyn e M. Codognato, Electa, Milano 2006

K

Kengiro Azuma. Opere dal 1948 al 2010, catalogo della mostra, a cura di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma 2010

Kounellis, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, Skira editore, Milano 1997

L

L'impressionismo nella scultura, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Electa, Milano 1989

L'uomo/La città – pittura scultura 1960-1974, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, Saronno 1974

L'uomo/La natura, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, Vangelista editore, Milano 1980

La scultura italiana del XX secolo, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, Skira, Ginevra-Milano 2005

La scultura italiana del XXI secolo, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano 2010

La scultura lingua viva. Arturo Martini e il rinnovamento della scultura in Italia nella seconda metà del Novecento, catalogo della mostra, a cura di, L. Caramel, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2002

La seduzione della materia. Scultori italiani da Medardo Rosso alle generazioni recenti, catalogo della mostra, a cura di A. Imponente, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2002

La sovrana inattualità. Ricerche plastiche in Italia negli anni Settanta, catalogo della mostra, a cura di F. Gualdoni, Electa, Milano 1982

Le vie della costruzione. Pratiche della scultura in Italia, catalogo della mostra, a cura di C. Cerritelli, TEMI, Trento 2000

Leoncillo. Opere dal 1938 al 1968, catalogo della mostra, a cura di G. Appella, V. Rubiu e F. Sargentini, Edizioni della Cometa, Roma 2002

Libero Andreotti (Pescia 1875 – Firenze 1933), catalogo della mostra, a cura di G. Appella, R. Monti, S. Lucchesi e C. Pizzorusso, Edizioni La Baitta, Matera 1998

Lo spazio dell'immagine, catalogo della mostra, a cura di, G. Marchiori, Foligno 1967

Lo spazio dell'immagine e il suo tempo, catalogo della mostra, a cura di I. Tomassoni, Skira, Ginevra-Milano 2009

Luciano Fabro. Didactica Magna Minima Moralia, catalogo della mostra, a cura di S. Fabro,, Electa, Milano 2007

Lucio Fontana, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti e R. Sigilato, Electa, Milano 1998

Lucio Fontana. Scultore, catalogo della mostra, a cura di F. Trevisani, Electa, Milano 2007

M

MAC/SPACE Arte Concreta in Italia e in Francia 1948-1958, catalogo della mostra, a cura di L. Berni Canani e G. Di Genova, Edizioni Bora, Bologna 1999

Marcello Mascherini. Opere dal 1925 al 1975, catalogo della mostra, a cura di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma 2004

Mario Negri. Opere dal 1936 al 1987, catalogo della mostra, a cura di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma 2001

Mario Persico, catalogo della mostra, a cura di M. Franco, Electa Napoli, Napoli 2007

Martorelli L., *I valori di una tradizione «dura a morire»*, in *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, catalogo della mostra, a cura di M. Picone Petrusa, Electa Napoli, Napoli 2000

Mascherini e la scultura europea del Novecento, catalogo della mostra, a cura di Fergonzi F. e A. Del Puppo, Electa, Milano 2007

Materiali della scultura italiana 1960-1990, catalogo della mostra, a cura di, A. B. Del Guercio, Reggio Emilia 1991

Mattioli Rossi L., *Dalla scultura d'ambiente alle forme uniche della continuità nello spazio*, in *Boccioni pittore scultore futurista*, catalogo della mostra a cura di L. Mattioli Rossi, Skira, Ginevra-Milano 2006, pp. 17-81

Medardo Rosso. Le origini della scultura moderna, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Skira, Ginevra-Milano 2004

Meneguzzo M., *La scultura e la fama: Messina, Marini, Manzù e Minguzzi a Brera. La didattica del successo*, in *La Città di Brera. Due secoli di scultura*, catalogo della mostra, a cura di G. M. Accame, C. Cerritelli e M. Meneguzzo, Fabri Editori, Milano 1995

Meneguzzo M., *L'astrattismo classico fra arte e ideologia: storia di una vita difficile in astrattismo classico 1947-1950*, catalogo della mostra, a cura di G. Niccoli, Parma 2002

Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, a cura di A. Monferini e A. Imponente, Electa, Milano 1990

Mirko. Opere dal 1933 al 1969, catalogo della mostra, a cura di G. Appella e I. Reale, Edizioni della Cometa, Roma 2007

Mostra di Pino Pascali, catalogo della mostra, a cura di P. Bucarelli, De Luca Editore, Roma 1969

N

Nado Canuti, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, Piombino 1969

Napolisultura, catalogo della mostra, a cura di V. Corbi, G. Grassi e A. Izzo, A & C Italia, Napoli 1988

Novecento. Arte e Storia in Italia, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi e P. Ginsborg, Skira, Ginevra-Milano 2000

Nuove contaminazioni: scultura, spazio, città, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, edizione Arti grafiche friulane, Udine 1998

P

Periplo della scultura italiana e contemporanea, catalogo della mostra, a cura di Giuseppe Appella, Pier Giovanni Castagnoli e Fabrizio D'Amico, Edizioni della Cometa, Roma 1988

Periplo della scultura italiana e contemporanea 2, catalogo della mostra, a cura di Giuseppe Appella, Pier Giovanni Castagnoli e Fabrizio D'Amico, Edizioni della Cometa, Roma 2000

Periplo della scultura italiana contemporanea 3, catalogo della mostra, a cura di G. Appella e M. Ragozzino, Edizioni della Cometa, Roma 2012

Piero Manzoni, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Electa Napoli, Napoli 2007

Pietro Consagra, catalogo della mostra, a cura di A. Imponente e R. Sigilato, De Luca editore, Roma 1989

Pietro Consagra. Opere 1947-2000, catalogo della mostra, a cura di G. Carandente, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2001

Pietro Consagra. Scultura e architettura, catalogo della mostra, a cura di G. M. Accame e G. Di Milia, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1996

Pino Pascali, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, L. Velani e A. Tecce, Electa Napoli, Napoli 2005

Porcari M., *Matera tra le principali città d'arte e di cultura del Mezzogiorno*, in *David Hare. Opere dal 1940 al 1992*, catalogo della mostra, a cura di G. Appella e E. Russotto, Matera, 9 luglio – 9 ottobre 2005, Edizioni della Cometa, Roma 2005

Prampolini e Burri e la materia attiva, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Modena 1990

Programmare l'arte. Olivetti e le neo avanguardie cinetiche, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, E. Morteo e A. Saibene, Johan & Levi editore, Milano 2012

R

Renato Barisani. Opere 1940-1975, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, editrice Magma, Napoli 1976

Renato Barisani. Opere 1950-2000, catalogo della mostra, a cura di A. Trimarco, V. Trione e S. Zuliani, editoriale Modo, Napoli 2000

Renato Barisani. Opere recenti, catalogo della mostra, a cura di J. Draganovic e O. Scotto di Vettimo, Electa Napoli, Napoli 2008

Roma anni '60 - al di là della pittura, catalogo della mostra, a cura di R. Siligato, Edizioni Carte Segrete, Roma 1990

Rosci M., *La materia e lo stato d'animo plastico*, in *Boccioni 1912 Materia*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1995, pp. 43-64

Rovati F., *Dinamismo di cavallo in corsa + casamenti: la scultura, i dipinti, i disegni*, in *Boccioni pittore scultore futurista*, catalogo della mostra a cura di L. Mattioli Rossi, Skira, Ginevra-Milano 2006, pp. 119-135

S

Salvatore Cuschera, catalogo della mostra, a cura di F. Guardoni, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Skira editore, Milano 2004

Scultori italiani contemporanei, catalogo della mostra, a cura di F. Franceschini, Milano 1971

Scultura a Milano 1945-1990, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, M. De Micheli, M. De Stasio e F. Porzio, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1990

Scultura e ceramica dell'arte italiana del XX secolo, catalogo della mostra, a cura di G. C. Bojani e V. Fagone, grafiche Zannini, Faenza 1984

Scultura e ceramica in Italia nel Novecento, catalogo della mostra, a cura di P. G. Castagnoli, F. D'Amico e F. Gualdoni, Electa Milano 1989

Scultura in America, catalogo della mostra, a cura di G. Appella, G. Drudi e M. Gentel, Edizioni della Cometa, Roma 1990

Scultura in Francia, catalogo della mostra, a cura di G. Appella e J. C. Lambert, Edizioni della Cometa, Roma 1992

Scultura italiana 1960-2004, catalogo della mostra, a cura di A. Schwarz, 5 Continents Edizioni, Milano 2004

Scultura lingua morta, catalogo della mostra, a cura di P. Curtis, Henry Moore Institute edizioni, Leeds 2003

Stanislav Kolíbal. Opere dal 1956 al 1999, catalogo della mostra, a cura di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma 1999

T

Tano Festa, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Electa, Milano 1988

Tecce A., *1955-1965. Un decennio di impazienza*, in *Fuori dall'ombra. Nuove tendenze delle arti a Napoli dal '45 al '65*, catalogo della mostra, a cura di N. Spinosa, Elio de Rosa editore, Napoli 1991

Transavanguardia, catalogo della mostra, a cura di I. Giannelli, Skira, Ginevra-Milano 2002

U

Umberto Milani 1912 - 1969, catalogo della mostra, a cura di G. Ferrari, con introduzione di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma 1996

V

Velani L., *Alcune note di scultura. "Sì fa presto a dir male di Canova (A. Martini)*, in *Valori plastici*, catalogo della mostra a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani, Skira, Ginevra-Milano 1998

Z

ZERO 1958-1968 TRA GERMANIA E ITALIA, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo e S. von Wiese, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2004

Volumi

A

Accame G. M. e Vismara G., *Parola d'artista. dall'esperienza aniconica: scritti di artisti italiani 1960-2006*, Edizioni Charta, Milano 2007

Anzani G. e Caramel L., *Scultura Moderna in Lombardia*, Cassa di risparmio delle provincie lombarde, Milano 1981

Archeologia del moderno, a cura di Angelo Trimarco e Stefania Zuliani, La città del sole, Napoli 2004

Arte contemporanea conservazione e restauro, a cura di E. Di Martino, Una edizione Umberto Allemandi & C. per Fondazione di Venezia, Torino 2005

B

Barilli R., *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neoavanguardia*, edizioni teso&immagine, Torino 2000

Barilli R., *Prima e dopo il 2000. la ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli editore, Milano 2006

Bazin G., *Francesco Messina*, Fabbri Editore, Milano 1989

Bellozzi F., *Scultura Figurativa Italiana del XX secolo*, De Luca Edizioni d'Arte, Roma 1989

Bignami S., «*Lavoro che mi sta a cuore, perché va in piazza*». *Arte pubblica e concorsi a Milano negli anni trenta del Novecento*, in *L'arte pubblica nello spazio urbano. Commenti, artisti, fruitori*, a cura di Carlo Birrozzi e Marina Pugliese, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 4-19

Bignardi M., a cura di, *Confronto in scultura: Renato Barisani*, Edi. Sal, Salerno 1983

Bignardi M., *I luoghi della scultura*, Comune edizioni, Treia 1988

Birrozzi C. e Pugliese M., *Premessa*, in *L'arte pubblica nello spazio urbano*, in *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, a cura di C. Birrozzi e M. Pugliese, Bruno Mondadori Editori, Milano 2007, pp. 1-3

Boccioni U., *Pittura Scultura Futuriste*, con introduzione di L. Vinca Masini, Vallecchi Editore, Firenze 1977

Bonito Oliva A., *Arte pubblica*, in *La metropolitana di Napoli - nuovi spazi per la mobilità e per la cultura*, Electa Napoli, Napoli 2000

Bonomi G., *Storia delle Biennali di Gubbio e Museo di scultura contemporanea*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2006

C

Calbi A., a cura di, *Il teatro scolpito*, edizioni Feltrinelli e Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano 2012

Caramel L., *Il dialogo di scultura e pittura*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/1*, tomo secondo, a cura di Carlo Pirovano, Electa, Milano 1991, pp. 675-700

Caramel L., *Scultura lingua viva. Arturo Martini*, Mazzotta editore, Milano 2002

Carandente G., *Manzù*, Dossier arte n. 184, Giunti Edizioni, Firenze 2002

Carandente G., *Sculture nella città. Spoleto 1962*, NE Editrice, Spoleto 2007

Cassese G., a cura di, *La conservazione dell'arte pubblica in Italia. Il caso del metrò dell'arte a Napoli*, con introduzione di G. Basile, arte,m, Napoli 2011

- Celant G., *Ambiente/Arte*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1977
- Cerritelli C., *La scultura inesplorata*, Editrice Questarte, Pescara 1993
- Chiantore O. e Rava A., *Conservare l'arte contemporanea – problemi, metodi, materiali, ricerche*, con premessa di F. Poli Electa, Milano 2005
- Collarile L. e Perfetti R., a cura di, *Parco delle sculture*, edizioni Joyce & Co., Roma 2003
- Collina C., a cura di, *I luoghi d'arte contemporanea in Emilia-Romagna. Arti del Novecento e dopo*, CLUEB, Bologna 2008
- Collins J., *Scultura oggi*, Phaidon, Londra 2008
- Consagra P., *La città frontale*, De Donato editore, Bari 1969
- Consagra P., *Welcome to Italy*, all'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano 1974
- Consagra P., *Vita mia*, Feltrinelli Editore, Milano 1980
- Consagra P., *Ci pensi amo*, all'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano 1985
- Consagra P., *l'Italia non finita*, all'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano 1987
- Consagra P., *Un luogo senza cultura dell'oggetto è un deserto*, in *Consagra in Lucania*, a cura di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma 1987
- Consagra P., *Consagra che scrive, scritti teorici e polemici 1947/89*, all'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano 1989
- Corà B., *Eliseo Mattiacci*, Edizioni Essegi, Ravenna 1991

Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea, a cura di M. C. Mundici e A. Rava, Skira editore, Ginevra-Milano 2013

Crispoliti E. e Somaini F., *Urgenze nella città*, Mazzotta editore, Milano 1973

Cristallini E., *Abitare lo spazio. Dall'arte ambientale al giardino d'artista*, in *Kepoi. Giardini d'artista nella Tuscia*, a cura di Elisabetta Cristallini, Gangemi Editore, Roma 2002

Cristallini E., a cura di, *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, proto-type arte contemporanea, collana diretta da S. Lux e coordinata da D. Scudero, Gangemi editore, Roma 2008

D

D'Angelo P., *Estetica della natura: bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Editori Laterza, Roma 2001

De Marchis G., *Scusi ma è arte questa? Guida illustrata all'avanguardia e alla neoavanguardia*, Milano 1991

De Micheli M., *Scultura italiana del dopoguerra*, Schwarz editore, Milano 1958

De Micheli M., *La scultura italiana del Novecento*, Garzanti Editore, Torino 1981

De Micheli M., *Perez: una mitica passione per l'esistenza*, in *Storia dell'arte in Italia. La scultura del Novecento*, Milano 1981

Detheridge A., *Napoli: rigenerazione urbana attraverso la mobilità e i percorsi d'arte*, in *Arte e rigenerazione urbana in quattro città italiane*, in *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, a cura di C. Birrozzi e M. Pugliese, Bruno Mondadori Editori, Milano 2007, pp. 56-61

Di Raddo E., *“L’arte è politica”. Ideologia e ideali nell’arte degli anni settanta,* in *Anni ’70: l’arte dell’impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell’arte italiana*, a cura di Casero e E. Di Raddo, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2008, pp. 10-32

Dorfles G., *Dal concettuale al Postmoderno*, in *Ultime tendenze dell’arte d’oggi. Dall’Informale al Postmoderno*, Edizioni Feltrinelli, Milano 1995

F

Ferriani B. e Pugliese M., *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, con un saggio di G. Celant, Mondadori Electa, Milano 2009

Fiorillo A. P., a cura di, *Corpi e materie: Scultura in Campania negli ultimi vent’anni*, Edizioni 10/17, Salerno 2004

Fossati P. e Cerritelli C., *Dialogo sulla scultura*, edizioni. Leonardo-De Luca, Roma 1992

G

Galasso A., a cura di, *Laboratorio Italia. Giovani scultori italiani*, Johan & Levi Editore, Milano 2008

Gualdoni F., *Vicolo dei Lavandai - dialogo con Arnaldo Pomodoro*, con-fine contemporanea, Monghidoro (BO) 2012

H

Hofmann W., *La scultura del XX secolo*, Cappelli Editore, Bologna 1961

Hunter S., *Marino Marini. Le sculture*, Fabbri Editori, Milano 1993

I

Iori A., *La leggerezza della scultura*, Edizioni Verso l'Arte, 2009

K

Krauss R., *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondatori, Milano 1998

Krauss R., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma 2007

Kultermann U., *Nuove dimensioni della scultura*, Feltrinelli editore, Milano 1967

L

L'arte del XX secolo. 2000 e oltre – Tendenze della contemporaneità, Skira, Ginevra-Milano 2010

Longari E., *Chiamata collettiva. Per una storia dell'arte sociale, in Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, a cura di Casero e E. Di Raddo, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2008, pp. 49-68

Lonzi C., *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, prefazione di L. Iamurri, et al/edizioni, Milano 2010

M

Majerna P., *Arte scultorea. La parola agli scultori*, Fabbrica dei Sogni editore, Novate Milanese (MI) 2013

Manacorda F., *Maurizio Cattelan*, Electa, Milano 2006

Marzotto Caotorta M., *I parchi museo di scultura contemporanea*, in *Arte contemporanea nel Parco di Monza. Itinerari all'interno della Collezione Rossini*, a cura di R. Pavoni e M. D'Elia con testo critico di M. Vescovo, Silvia editrice, Cologno Monzese (MI) 2005

Marzotto Caotorta M., *Arte Open Air. Guida ai parchi d'arte contemporanea in Italia*, 22 Publishing, Milano 2007

Massa A., *I parchi museo di scultura contemporanea*, Loggia de' Lanzi Editori, Firenze 1995

McKean J., *Scultura italiana del Novecento: opere, tendenze, protagonisti*, Electa, Milano 1991

Meneguzzo M., *Il M.A.C Movimento Arte Concreta 1948-1954*, edizioni D'Auria, Ascoli Piceno 1981

Meneguzzo M., *Marino Marini. Cavalli e cavalieri*, Skira, Ginevra-Milano 1997

Meneguzzo M., *Arte Programmata cinquant'anni dopo*, Johan & Levi Editore, Milano 2012

P

Palumbo P., a cura di, *Burri una vita*, Electa, Milano 2007

Panzetta A., *In sette nel parco. Il restauro di un'atmosfera. Scultura contemporanea per un percorso del sentimento, degli affetti e della memoria*, in *In sette nel parco. Collezione Comunale di Scultura Contemporanea nel Parco della Rotonda di Viù*, Ad Arte, Missaglia (Lecco) 2006

Picone Petrusa M., *Dal nucleare alla poetica dell'oggetto*, in *La pittura napoletana del '900*, Franco di Mauro Editore, Napoli 2005

Pirovano C., a cura di, *Scultura italiana del Novecento*, Banco Ambrosiano Veneto, Electa, Milano 1991

Poli F., a cura di, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Mondatori Electa 2003

Poli F., *La scultura del Novecento*, Laterza, Bari 2006

Poli F., a cura di, *Le cinque anime della scultura. Opere della collezione La Gaia*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2007

Poli F., *Nient'altro che scultura*, in *Nient'altro che scultura*, a cura di F. Poli, G. Serusi e S. Botti, catalogo della mostra, Milano 2008

S

Sallis J., Eccher D., *Paladino una monografia*, Edizioni Charta, Milano 2001

Santini P. C., a cura di, *Arte in Italia 1935 -1955*, Edifir Edizioni, Firenze 1992

Stringa N., *Arturo Martini*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2005

T

Tecce A., *Tra due crisi*, in *9cento Napoli 1910-1980 per un museo in progress*, a cura di N. Spinosa e A. Tecce, Electa Napoli, Napoli 2010

Tonelli M., *La statua impossibile. Scultura e figura della modernità*, Editore Marinotti, 2008

Trier E., *Figura e spazio: la scultura del 20° secolo*, Cappelli Editore, Bologna 1961

Trimarco A., a cura di, *I luoghi dell'arte, in Napoli un racconto d'arte 1954/2000*, Editori Riuniti, Napoli 2002

Trimarco A., *Dal postmoderno al postumano*, in *L'arte del XX secolo. Neoavanguardia, postmoderno e arte globale 1969-1999*, Skira, Ginevra-Milano 2008

Trimarco A., *Filiberto Menna. Arte e critica 1960-1980*, Città del Sole edizioni, Reggio Calabria 2008

Trimarco A., *Il "ritorno dell'immagine"*, in *L'arte del XX secolo. Neoavanguardia, postmoderno e arte globale 1969-1999*, Skira, Ginevra-Milano 2008

V

van Saaze V., *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam 2013

Vescovo M., *Energie sottili della materia*, in *Energie sottili della materia. Rassegna Internazionale di Scultura italiana Contemporanea*, a cura di M. Vescovo, catalogo della mostra, Milano 2007

Vettese A., *Capire l'arte contemporanea*, edizioni Umberto Allemandi & C., Torino 2006

Vettese A., *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Edzioni Laterza, Bari 2010

Vivarelli P., *La crisi dell'oggetto artistico: sconfinamento dell'opera nell'ambiente*, in *Ricerche degli anni Sessanta*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/2 Tomo primo*, a cura di C. Pirovano, Milano, Electa 1993, p. 305-391

Z

Zanella F., *Forme e metodi di intervento nella città*, in *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, a cura dic. Casero e E. Di Raddo, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2008, pp. 69-88

Zuliani S., a cura di, *La costruzione del nuovo. Salerno 1966-1976. Documenti immagini testimonianze*, edizioni 10/17, Salerno 2005

Zuliani S., *Il fantasma della statua. Percorsi critici nella scultura italiana del Novecento*, Edizioni della Cometa, Roma 2007

Zuliani S., *Renato Barisani Esercizi in libertà*, in *Il fantasma della statua. Percorsi critici nella scultura italiana del Novecento*, Edizioni della cometa, Roma 2007

Zuliani S., *Il museo della scultura*, in *Effetto museo. Arte, critica, educazione*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2009

Sitografia

<http://blia.it/leggiditalia/index.php?a=1986&id=771>

<http://fondazionearnaldopomodoro.it/files/pdf/section/Ingresso-nel-labirinto-Visite-guidate-2014.pdf>

<http://www.artribune.com/2011/09/milano-citta-altoforno-fra-tanti-cantieri-perennemente-aperti-e-rinviati-%E2%80%9Cbrucia%E2%80%9D-le-strutture-esistenti-criisi-finanziaria-a-dicembre-chiude-la-fondazione-pomodoro/>

<http://www.caveheritage.it/complesso-rupestre-madonna-virtu-e-san-nicola-greci/madonna-delle-virtu-matera/>

<http://www.centrodocumentazioneescotellaro.org/fondi3.asp>

<http://www.centrotam.it>

<http://www.comune.matera.it/it/turismo/le-chiese-rupestri>

<http://www.comune.rozzano.mi.it/index.php/cultura/252-galleria-cascina-grande.html>

<http://www.comune.viu.to.it/turismo-cultura-e-sport/da-visitare/174-la-villa-franchetti>

<http://www.espoarte.net/arte/spazi-2/la-cultura-in-affanno-chiude-la-sede-in-via-solari-della-fondazione-pomodoro/#.U1KO8aKvREM>

http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=news_det&id=1857&det=ok&news=Chiude-i-battenti-la-sede-espositiva-della-Fondazione-Arnaldo-Pomodoro

<http://www.fondazionearnaldopomodoro.it>

<http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/files/pdf/news/Comunicato%20Loris%20Cecchini%20del%2010:12:13.pdf>

<http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/files/pdf/news/Comunicato-stampa-ITA.pdf>

<http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/files/pdf/news/Comunicato-stampa-ITA.pdf>

<http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/files/pdf/news/Comunicato-stampa-teatro-scolpito.pdf>

<http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/files/pdf/news/CS%20CECCHINI%20ITA%20logo.pdf>

<http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/files/pdf/news/scheda%20Il%20teatro%20sculpito.pdf>

<http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/news/view/2012/01/13/arnaldo-pomodoro-dialoga-con-flaminio/7>

<http://www.fondazionearnaldopomodoro.it/news/view/2014/01/25/forma,-segno,-spazio.-scritti-e/16>

<http://www.goricoll.it>

http://www.metro.na.it/metro/index.php?option=com_content&task=view&id=1131&Itemid=197

http://www.metro.na.it/metro/index.php?option=com_content&task=view&id=687&Itemid=212

http://www.musma.it/index.php?option=com_content&task=view&id=289&Itemid=242

http://www.musma.it/index.php?option=com_content&task=view&id=292&Itemid=253

http://www.musma.it/index.php?option=com_content&task=view&id=39&Itemid=60

<http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1971-11-29;1043>

<http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1971-11-29;1043>

http://www.old.consiglio.basilicata.it/pubblicazioni/sassi/Valente_06.pdf

<http://www.sassiweb.it/matera-podcast/sasso-barisano/san-nicola-dei-greci/>

<http://www.villabicemaranello.it/storia-della-villa/>

<http://www.artribune.com/tag/teatro-delle-mostre>

http://www.metro.na.it/metro/index.php?option=com_content&task=view&id=1131&Itemid=197

http://www.metro.na.it/metro/index.php?option=com_content&task=view&id=687&Itemid=212