



ALLUMINIO

TRA FUTURISMO E CONTEMPORANEITÀ



Esposizioni



il Cassero
per la scultura italiana
dell'Ottocento e
del Novecento
Monteverchi





ALLUMINIO

Tra Futurismo e Contemporaneità,
un percorso nella scultura italiana
sul filo della materia

a cura di
Alfonso Penzette

aSKa



Città di
Montevarchi
Assessorato
alla Cultura



Official
partner



REGIONE
TOSCANA



Progetto realizzato nell'ambito di
"Toscanaincontemporanea 2012"

ALLUMINIO

Tra Futurismo e Contemporaneità,
un percorso nelle sculture italiane sul filo della materia

a cura di
Alfonso Panzetta

Montevarchi (AR),
**Il Cassero per la scultura italiana
dell'Ottocento e del Novecento.**
Via Trieste, 1
Spazio Espositivo Ernesto Galeffi
Via A. Burzagli, 43
9 giugno-8 settembre 2013



CITTÀ DI
MONTEVARCHI

Sindaco
Francesco Maria Grasso
Assessore alla Cultura
Pierluigi Fabiano
Ufficio Cultura
Francesca Barucci - Dirigente
con
Sandra Bartolucci
Anna Braccini



IL CASSERO PER LA
SCULTURA ITALIANA
DELL'OTTOCENTO
E DEL NOVECENTO

Direttore
Alfonso Panzetta
Segreteria
Federica Tiripelli
Servizi museali e didattica
Cooperativa Itinera C.E.R.T.A.
Ufficio Stampa
Ufficio Stampa
Comune di Montevarchi
ILOGO sas
press@ilogo.it - www.ilogo.it

Testi e schede di
Veronica Becattini
Beatrice Borromeo
Nicoletta Boschiero
Maria Vittoria Carloni
Carla Cerutti
Elisabetta Crivellari
Elena Facchino
Lucia Fiaschi
Fondazione Vodoz e Danese
Augusto Giuffredi
Federica Marrubini
Roberto Martorelli
Antonello Nave
Giorgio Nenci
Cristina Olivieri
Alfonso Panzetta
Roberta Perego
Paolo Sacchini
Giulia Stagi
Federica Tiripelli
Francesca Velardita
Marisa Vescovo

Revisione redazionale
Federica Tiripelli
con
Federica Marrubini e Giulia Stagi

Traduzioni didattica in mostra
Ida Bertolini

Impaginazione
Leonardo Nassini

Stampa
IGV per Aska Edizioni

Ringraziamenti
Archivio Baylon-Ricci, Fiesole (FI)
Archivio Francesco Somaini, Milano
Archivio Nenci, Mantova
Archivio Monachesi, Roma
Archivio Venturino Venturi, Loro
Ciuffenna (AR)
Banca FriulAdria - Crédit Agricole,
Pordenone
Collezione Museale Regina, Mede (PV)
Comune di Mede, Mede (PV)
Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi,
Macerata
Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano
Fondazione Cassa di Risparmio in
Bologna, Bologna
Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno
Danese, Milano

Fondazione Torino Musei, Torino
Galleria Daniela Balzaretti, Milano
Galleria Studiolo, Milano
GAM - Galleria d'Arte Moderna e
Contemporanea, Torino
MART - Museo di Arte Moderna e
Contemporanea di Trento e Rovereto (TN)
Massimo e Sonia Cirulli Archive, New
York (USA)
MUSinf - Museo Comunale d'Arte
Moderna, Senigallia (AN)

Francesca Antonacci, Roma; Aurelio
Baldini, Pietrasanta (LU); Daniela
Balzaretti, Milano; Maria Elena Barbieri,
Bologna; Diego Barsotti, Pontedera (PI);
Anselmo Basso, Torino; Diana Baylon †,
Firenze; Attilio Begher, Rovereto (TN);
Annalisa Benedetti, Prato; Laura Berra,
Milano; Ilda Bertini, Udine; Marco Bertoli,
Modena; Virginia Bertone, Torino; Lucia
Blasi Carlini, Ancona; Manlio Bonetto,
Torino; Domenico Borrelli, Torino;
Carlo Emanuele Bugatti, Senigallia (AN);
Federico Capitani, Bologna; Maria Fede
Caproni di Taliedo Armani, Roma;
Cristiana Carlini, Ancona; Paolo Catalani,
Senigallia (AN); Clarenza Catullo, Rovereto
(TN); Sergio Cervietti, Pietrasanta (LU);
Rosaria Cicarilli, Macerata; Alfonso
Cipolla, Torino; Manuela Cirino, Milano;
Massimo Cirulli, Bologna; Sonia Cirulli,
Bologna; Federico Civolani, Bologna;
Cristiana Collu, Rovereto (TN); Michela
Cometti, Torino; Guido Cribiori, Milano;
Stefano Cribiori, Milano; Antonio
Del Giudice, Nola (NA); Giuseppe Del
Giudice, Nola (NA); Luca Del Giudice,
Nola (NA); Marcello Del Giudice, Nola
(NA); Pasquale Del Giudice, Nola (NA);
Massimo Di Matteo, Ancona; Danilo
Eccher, Torino; Ursula Esposito, Torino;
Lucia Fiaschi, Loro Ciuffenna (AR); Giulia
Formenti, Gallarate (VA); Paolo Gabrielli,
Trento; Gennaro Galdo, Milano; Gabriele
Garbolino Rù, Torino; Giuliana Godio,
Torino; Paolo Grassino, Torino; Alina
Kalczyńska Scheiwiller, Milano; Michele
Lanzinger, Trento; Damiano Lapicciarella,
Firenze; Giovanni Lessio, Pordenone;
Claudio Leva, Mede (PV); Nicola Loi,
Milano; Christian Loretto, Foggia; Angiola
Mainolfi, Torino; Luigi Mainolfi, Torino;
Alessandra Maltoni, Ancona; Enzo Mari,
Milano; Angelo Mazza, Bologna; Sandro



Michahelles, Firenze; Paola Mola, Milano; Paolo delle Monache, Bologna; Luce Monachesi, Roma; Alberto Munari, Milano; Francesca Muner, Pordenone; Giorgio Nenci, Mantova; Mirko Nottoli, Bologna; Anna Gloria Pardini, Marina di Pietrasanta (LU); Anty Pansera, Milano; Riccardo Passoni, Torino; Carlo Pitton, Pordenone; Bruto Pomodoro, Pietrasanta (LU); Paola Pizzamano, Trento; Emanuele Rappa, Terranuova B.ni (AR); Isabella Reale, Udine; Aldo Ricci, Firenze; Alessandro Ripamonti, Milano; Davide Rivalta, Bologna; Alberto Fabio Roversi - Monaco, Bologna; Massimo Sacconi, Montevarchi (AR); Antonio Scardaccio, Pordenone; Giuliano Scialino, Pordenone; Alessandra Sfrappini, Macerata; Leone Sibani, Bologna; Luisa Somaini, Milano; Silvana Sperati, Milano; Stefano Stellini, Milano; Mauro Tarsetti, Ancona; Ernesto Toto, Maria di Pietrasanta (LU); Francesca Toto, Marina di Pietrasanta (LU); Elisabetta Trinchieri, Firenze; Massimiliano Trubbiani, Ancona; Valeriano Trubbiani, Ancona; Nane Zavagno, Pordenone; Gilberto Zorio, Torino

e i collezionisti che hanno deciso di mantenere l'anonimato.

Un ringraziamento particolare a

Elisa Ghidini, Bologna
Fonderia Artistica di Piero De Carli e C. sas,
Volvera (TO)
Fonderia d'Arte 2000, Nola (NA)

Progettazione allestimento

Francesco Papa per Areassociati

Realizzazione allestimento

Ufficio Tecnico - Comune di Montevarchi
con
Gherardo Donati
Antonio Giovannini
Intorno all'Arte di Angela e Lucia
Giovanni Mercadante
Bruno Nocco
Giuseppe Vestri

Revisione conservativa delle opere e restauri

Luca Lucchese Corradi per MART - Museo di Arte
Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (TN)

Logistica e trasporti

Crown Fine Art
Fonderia Artistica di Piero De Carli e C. sas
Musso Autotrasporti

Assicurazione

Lloyd's
Siat - Società Italiana Assicurazioni e Riassicurazioni





Città di Montevarchi

Con la mostra “Alluminio. Tra Futurismo e Contemporaneità, un percorso nella scultura italiana sul filo della materia” si avvia il penultimo step del progetto – che ci ha accompagnato per un intero anno – “Contemporaneamente ... al Cassero! Suggestioni, poetiche, linguaggi e approfondimenti sulla scultura italiana contemporanea”, realizzato dal Comune di Montevarchi, Assessorato alla Cultura, curato dal direttore scientifico de “Il Cassero” Alfonso Panzetta, finanziato insieme alla Regione Toscana nell’ambito di “Toscanaincontemporanea 2012”.

Questo evento, che rappresenta il momento più alto di tutto il progetto, sostenuto anche da CIAL – Consorzio Nazionale per la Raccolta Differenziata, il Riciclo e il Recupero degli Imballaggi in Alluminio – è dedicato alla riflessione sull’utilizzo dell’alluminio nella scultura italiana contemporanea.

Saranno oltre 60 le opere esposte, provenienti da collezioni pubbliche, archivi e fondazioni, che documentano le diverse tecniche d’impiego e le differenti potenzialità comunicative di questo materiale, a partire dal Secondo Futurismo degli anni Venti e Trenta, attraverso una scelta di artisti che precedono e seguono la Seconda Guerra Mondiale, arrivando fino a scultori attivi tra gli anni Sessanta e Novanta, per concludersi con una selezione di autori emergenti, che impiegano questo metallo con costanza ed originalità. La mostra sarà allestita in due sedi: lo spazio mostre temporanee Ernesto Galeffi per le opere del XX secolo e le sale permanenti de “Il Cassero per la scultura italiana dell’Ottocento e del Novecento” per le opere del XXI secolo.

Siamo sicuri che questo evento – di importanza nazionale – incontrerà ancora una volta il favore del pubblico – non solo locale – garantendo al nostro paese quella visibilità e quell’apprezzamento che meritano di coronare un anno di grande impegno per tanti e di meritato successo per tutti!

Francesco Maria Grasso
Sindaco Comune di Montevarchi

Pierluigi Fabiano
Assessore alla Cultura Comune di Montevarchi





La riflessione che ci pongono mostra e catalogo di “Alluminio. Tra Futurismo e Contemporaneità, un percorso nella scultura italiana sul filo della materia”, ci guida per quasi un secolo di storia dell’arte e ci fa comprendere come il progresso in campo industriale e la necessità di commercializzare le materie prime rinvenute dalla scienza sul territorio, ben si coniugano con la sperimentazione nel campo artistico. Ha fatto bene il Direttore de “Il Cassero” e curatore della mostra prof. Alfonso Panzetta, a offrirci questa panoramica su di un *medium* che si sta imponendo nella rappresentazione di opere contemporanee. Questo *focus* arriva al termine, in Italia, della fase di estrazione dell’alluminio, legata alla sostenibilità dei costi di produzione, proprio come avvenne nel periodo della sua scoperta: come triste testimonianza, bastano le drammatiche immagini della chiusura delle ultime miniere nel Sulcis in Sardegna. Eppure grazie all’evoluzione del design, proprio come voleva il Futurismo, l’utilizzo di questo materiale è ancora molto diffuso: basti pensare alle scocche in alluminio di tutti gli *smartphone* di ultima generazione. Proprio per continuare a valorizzare questo straordinario *medium* artistico, come Associazione ci è parsa necessaria promuovere una *partnership* con chi, almeno oggi in Italia vista la crisi del settore estrattivo, si occupa di raccolta e riuso di questo materiale: il Consorzio Nazionale per la Raccolta Differenziata, il Riciclo e il Recupero degli Imballaggi in Alluminio (CIAL). Crediamo sia importante garantire la pubblicità di operatori come CIAL che possono offrire ai nuovi scultori contemporanei, la materia prima da poter fondere, tagliare, sbalzare come hanno fatto, nell’ultimo secolo, i tanti artisti presenti in mostra. E non c’è che da ringraziare la Regione Toscana, che di questo incontro è stato il comune denominatore: il legame per il nostro Museo Civico è stato il progetto “Contemporaneamente... al Cassero!”, co-finanziato dal bando regionale “Toscanaincontemporanea 2012” e dal Comune di Montevarchi, mentre per CIAL ed altri operatori del settore ambientale, come RE.VE.T. e CONAI, è stato il protocollo d’intesa sottoscritto in Regione Toscana il 30 luglio scorso per incentivare il recupero dell’alluminio sul territorio. Poi piace sottolineare, come ogni volta, la capacità di ricerca de “Il Cassero” è straordinaria nel mettere a fuoco argomenti poco indagati nell’arte plastica italiana degli ultimi due secoli. Per numero di autori, qualità delle opere esposte, tematiche affrontate e soprattutto il modo in cui è stata utilizzata la materia prima oggetto della ricerca, che è poi il reale fondamento di questo evento, si è lavorato per oltre un anno, attraverso viaggi, sopralluoghi e visite in tutta Italia. Il lavoro e l’approfondimento di tanti giovani storici dell’arte e di altri specialisti affermati, coordinati dalla Direzione Scientifica de “Il Cassero”, ci permetteranno di scoprire, attraverso la lucentezza dell’alluminio, tanti capolavori che meritano la ribalta che avranno nell’estate 2013.

Gianluca Monicolini
Presidente dell’Associazione
Amici de Il Cassero per la scultura italiana
dell’Ottocento e del Novecento





Una delle principali scommesse dello sviluppo sostenibile riguarda il riciclo dei materiali e l'uso efficiente delle risorse. Per gli imballaggi ciò significa conciliare il loro ruolo – tanto più prezioso e insostituibile quanto più l'economia evolve e si globalizza – con la necessità e la scelta di non sprecare risorse naturali preziose e salvaguardare l'ambiente. È proprio in quest'ottica che CIAL, Consorzio Nazionale per la Raccolta Differenziata, il Riciclo e il Recupero degli Imballaggi in Alluminio, promuove e sostiene iniziative tese a favorire la diffusione di una cultura della sostenibilità ambientale nel mondo della scuola, del design, dello sport e dell'arte, come nel caso della mostra proposta dal Museo "Il Cassero" "Alluminio. Tra Futurismo e Contemporaneità, un percorso nella scultura italiana sul filo della materia".

Alluminio, un materiale nobile e moderno, duttile e malleabile, in grado di piegarsi alla forma, agli stili, trasmettendo leggerezza, forza, linee tese o morbide e arrotondate, superfici lucide o satinata, una serie infinita di possibili aspetti, in tutti i settori applicativi e, in maniera forse ancora più nobile, in questa eccezionale esposizione di opere di artisti che nel corso degli ultimi cento anni hanno celebrato e dato un'anima ad un materiale unico, pieno di vita.

L'alluminio è un materiale pieno di vita, è un materiale permanente, un materiale che non si consuma, che si usa e si riusa, senza fine, conservando, in tutte le sue numerose applicazioni, l'energia necessaria per futuri e nuovi impieghi. Una delle sue principali caratteristiche è, infatti, l'infinita riciclabilità. Un insieme di valori che rendono evidente e intrinseco per l'alluminio il concetto di economia verde e di salvaguardia delle risorse, in linea con i principi dello sviluppo sostenibile e dell'impiego efficiente delle risorse. Da oltre 15 anni CIAL opera su tutto il territorio nazionale per affermare questi principi, propri del materiale, e per promuoverne la raccolta differenziata, il suo riciclo e gli incredibili benefici che ciò comporta in termini ambientali, di risparmio energetico e di riduzione di emissioni serra. Ma è soprattutto grazie alla collaborazione e al coinvolgimento di tutti i Comuni e cittadini Italiani che è stato possibile raggiungere e, addirittura superare, gli obiettivi indicati dalla normativa europea e che hanno contribuito, assieme all'intero sistema industriale, a collocare il nostro Paese tra i leader mondiali per quantità di alluminio riciclato, oggi pari ad oltre il 90% della produzione totale.

Gino Schiona
Direttore Generale CIAL



SOMMARIO

<i>Alfonso Panzetta</i> Alluminio. Tra Futurismo e Contemporaneità, un percorso nella scultura italiana sul filo della materia	15
<i>Nicoletta Boschiero e Alfonso Panzetta</i> Un documento su Depero	27
Catalogo	31
Biografie	117
<i>Augusto Giuffredi</i> Nota sulla lavorazione e la tecnica di fusione dell'alluminio	133
Bibliografia	138
Indice degli artisti	143



Vorrei tornar bambino
Da tutti carezzato
Di sera e di mattino
Vorrei esser sbucellato
Allor chi mi vedeva
Di me si innamorava
Al seno mi stringeva
Evviva l'alluminio!

(Ettore Petrolini, *I salamini*, 1908)

Alfonso Panzetta

ALLUMINIO

Tra Futurismo e Contemporaneità,
un percorso nella scultura italiana sul filo della materia.

Una ricognizione sulla scultura italiana contemporanea in alluminio non è mai stata condotta sino ad oggi, soprattutto perché, incomprensibilmente, le riflessioni sui *medium* espressivi in generale, sulle tecniche o sui generi della scultura, non rientrano nella logica delle esposizioni che si progettano nel nostro Paese, demandando così ai tecnici e ai restauratori il compito di occuparsi dei materiali costitutivi di quest'arte. Tali indagini sono invece molto più frequenti all'estero, ultima in ordine di tempo è quella della Royal Academy of Arts di Londra dedicata al bronzo¹, ma potremmo ricordare anche quella parigina sul calco in gesso del 2001², o quella sull'uso del colore nella scultura del 1996 di Amsterdam³. Indagini tutt'altro che banali che affrontano le questioni fondanti della scultura, non tralasciando tutti quegli aspetti che sono basilari per poter valutare correttamente un'opera d'arte, sia dal lato estetico e qualitativo, sia dal punto di vista storico e artistico.

Pur non allestendo in Italia esposizioni tematiche, bisogna riconoscere che, sui materiali del contemporaneo un certo interesse ha iniziato a manifestarsi con i recenti saggi di Pugliese e Bordini⁴, fondamentali guide per affrontare il complicato e polimaterico mondo dell'arte del XX secolo; ma anche in queste articolate trattazioni all'alluminio è dedicato pochissimo spazio. L'indagine sull'alluminio, sulle ragioni della sua comparsa in campo artistico e sul suo impiego da

parte degli scultori italiani, origina quindi dalla curiosità che deve sempre esistere per i materiali, ancor più per quanto riguarda il secolo recente che ha aperto a nuovi e più variegati *medium* espressivi. Ma l'indagine precisa, la domanda sul "da quando" si utilizza l'alluminio per la scultura, origina da due riflessioni parallele: da un lato la sua presenza costante e diffusa nel contemporaneo, potremmo dire quasi privilegiata, sbandierato come se tale metallo fosse il simbolo più evidente della ricerca plastica attuale, ignorando, di fatto, il suo utilizzo costante nel secolo precedente; dall'altro l'esistenza di capolavori in alluminio che si scalano con regolarità per tutto il corso del Novecento italiano e che rendono questo materiale un *medium*, in qualche modo, ormai "tradizionale" al pari del bronzo, del marmo o della terracotta, in perfetta sintonia cronologica ed espressiva con quanto è avvenuto nella produzione artistica internazionale, riconoscendo poi che anche la produzione internazionale fu sollecitata da una ricerca tutta italiana negli assunti teorici. Il confronto sul tema alluminio con alcuni colleghi ha fatto emergere una situazione molto curiosa: mentre i più "avvertiti" ricordavano qualche raro ed occasionale esempio di scultura in alluminio nella prima metà del Novecento, in qualche modo giustificandola con il periodo autarchico e con le leggi proclamate da Mussolini alla metà degli anni Trenta, ma non ricordavano assolutamente

nessun esempio riconducibile al secondo Novecento; tutti gli altri non si erano mai posti il problema e tendenzialmente collocavano il suo utilizzo negli anni della più recente contemporaneità.

La comparsa dell'alluminio è certamente recente, prima del XIX secolo era raramente individuabile in natura ed aveva un costo maggiore dell'oro. La storia dell'affinamento del metallo è legata alla ricerca empirico sperimentale, figlia dell'illuminismo tardo settecentesco francese, dovuta a Louis-Bernard Guyton de Morveau (1737-1816), che studia l'antico "allume", termine usato per indicare una sostanza di incerta composizione e della quale si avevano notizie che risalivano alla civiltà egizia⁵. Sulla base di tali sperimentazioni, il primo a intravederlo fu il chimico inglese Sir Humphry Davy (1778-1829), professore dell'Istituto Reale di Londra, i cui studi all'inizio dell'Ottocento portarono all'isolamento di molti metalli per via elettrochimica. Il perfezionamento del sistema di isolamento dell'alluminio si deve però a Henry Saint-Claire Deville (1818-1881), che introdusse il metodo di riduzione diretta del metallo per via elettrolitica e che, grazie all'interessamento anche finanziario dell'Imperatore di Francia Napoleone III, nel 1854 iniziò la produzione industriale esponendo i primi lingotti all'Esposizione Universale parigina del 1855. Le esigue quantità ottenute

e l'elevato costo di produzione, fecero sì che il nuovo metallo, considerato prezioso e soprannominato "argento d'argilla", avesse un discreto successo soprattutto in gioielleria e posateria: Napoleone III adoperava posate di alluminio per i banchetti e re Cristiano X di Danimarca possedeva una corona di alluminio.

La situazione mutò solamente quando, nel 1886, Paul-Louis-Touissant Héroult (1863-1914) brevettò, in contemporanea all'americano Charles Martin Hall (1863-1914), il sistema elettrolitico a caldo che permetteva di ottenere rilevanti quantità del metallo da un bagno di criolite più allumina, partendo dal materiale di base, un'argilla rossa chiamata bauxite. Le potenzialità di questa scoperta furono inaspettate e permisero di utilizzare questo minerale, tra i più diffusi sul nostro pianeta, propagandato come valido sostituto dei materiali tradizionali per le produzioni industriali. Alla fine del XIX secolo in Francia le prime industrie, come la Société des Forges de Sedan, misero sul mercato una ricca varietà di laminati e tubi di varie dimensioni; anche l'esercito si interessò all'alluminio utilizzandolo già dalla fine dell'Ottocento per realizzare gavette per il rancio, sviluppando così lo stampaggio industriale, favorito dall'estrema malleabilità del metallo. Per le sue caratteristiche, nei primi decenni del XX secolo, l'alluminio assunse lo *status* di materiale "moderno", lucido e leggero, ben presto indispensabile nell'ambito dell'industria aeronautica e dell'automobile in pieno sviluppo ed emblematicamente moderne, rendendo possibili grandi conquiste tecnologiche. Dall'inizio del Novecento il suo utilizzo fu progressivo e costante anche nel campo delle arti applicate e nell'arredamento, ampiamente indagato in anni recenti⁶, ma anche nell'architettura civile, religiosa ed industriale. La prima applicazione in Italia in ambito architettonico è del 1898, quando l'architetto Raffaele Ingami lo impiegò per rivestire la cupola della chiesa di San Gioacchino a Roma⁷, ma a seguire si aggiunse la lezione americana dei grattacieli e delle case unifamiliari, mentre la prima importante applicazione in tale settore in Italia è nel Palazzo Montecatini a Milano, progettato da Giò Ponti nel 1933-1936, e a seguire il suo utilizzo nella progettazione dell'E42 a Roma⁸.

In questa rapida evoluzione dell'utilizzo del nuovo metallo, in quale momento compare come *medium* per la scultura?



A. Gilbert, *Anteros*, 1886-1893, Londra, Piccadilly Circus, Shaftesbury Memorial Fountain.

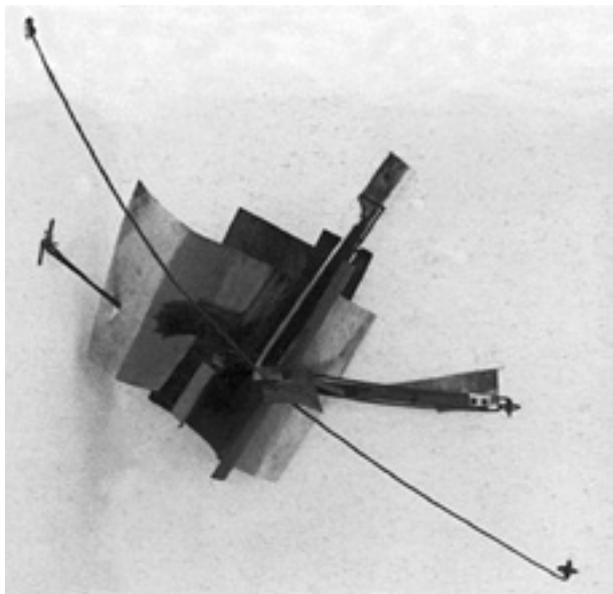


P. Rizzoli, *Monumento ai Caduti dell'8 agosto 1848*, Bologna.

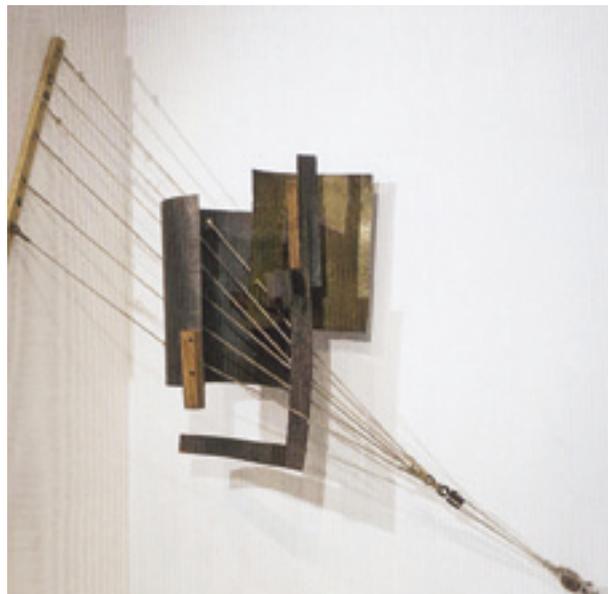
Prima degli anni Dieci del Novecento la presenza di scultura in alluminio è rara e sporadica, ma non totalmente assente. La prima applicazione si deve sempre a Henry Saint-Claire Deville, che alla metà dell'Ottocento riceve la prima commessa statale da parte di Napoleone III per le aquile fissate alla sommità delle lance delle bandiere dei reggimenti imperiali, ma l'elevato costo di produzione del metallo, come già ricordato, non permise in seguito un uso comune e diffuso⁹. Una delle più grandi fusioni in alluminio, forse la prima, è l'angelo «Anteros» dell'inglese Alfred Gilbert (1854-1934), iniziato nel 1886 e terminato nel 1893, posto sulla

sommità della Shaftesbury Memorial Fountain in Piccadilly Circus a Londra¹⁰. L'impatto visivo della grande figura alata però, non dichiara apertamente il materiale con cui è fusa, poiché lo scultore preferirà patinare "a bronzo" il lucido metallo, segno evidente di quanto questo faticasse ad essere accettato come *medium* per la scultura monumentale. Nell'«Anteros» di Gilbert è palese come la scelta del nuovo metallo, dalla straordinaria leggerezza, fosse dovuta alla necessità di realizzare una grande figura alata in movimento, sospesa ed in equilibrio sulla punta di un piede, risolvendo in un sol colpo tutti i problemi legati al peso ed alla sicurezza statica che un'analogia fusione in bronzo non avrebbe potuto garantire. Negli stessi anni Gilbert, grande maestro della *New Sculpture* inglese, utilizzò l'alluminio in importanti lavori di commissione, accostandolo ad altri materiali: tra il 1892 e il 1900 eseguirà il monumento a «Mary Caroline Herbert, Marchioness of Ailesbury» nella chiesa di Santa Caterina a Savernake in bronzo e alluminio, mentre il metallo sarà accostato al bronzo, al marmo, all'avorio e all'ottone, nella tomba del duca di Clarence nella cappella di San Giorgio del castello di Windsor (1892-1928), suo capolavoro assoluto¹¹.

Un decennio dopo l'«Anteros» di Gilbert, nel 1903 anche in Italia un problema statico verrà risolto con l'impiego dell'alluminio in una parte dell'imponente monumento ai «Caduti dell'8 agosto 1848» di Bologna, vinto per concorso da Pasquale Rizzoli (1871-1953)¹², e raffigurante un popolano che agita la bandiera della rivolta.



W. Tatlin, *Controrilievo angolare*, 1915, ferro, alluminio e iniettore.



W. Tatlin, *Controrilievo angolare*, 1915, alluminio, legno e cavi.



W. Tatlin, *Controrilievo*, 1916, alluminio e legno.

L'inedita vicenda, che merita di essere ricordata, emerge dai documenti relativi al monumento conservati nell'Archivio Storico del capoluogo emiliano¹³; in una lettera datata 19 giugno 1903, che riferisce della fusione in corso presso la Fonderia Artistica Vignali di Firenze, il prof. Vitali, Presidente del Comitato esecutivo scrive al Sindaco di Bologna: «*Lo scultore prof. Rizzoli in corso di fusione del gruppo bronzeo del Monumento [...] si preoccupò di una condizione di statica, e cioè che la bandiera da fondersi in bronzo per la sua grandezza verrebbe a pesare enormemente in relazione alla resistenza del braccio che deve sostenerla [...]. Perciò proporrebbe di fare la bandiera anziché col bronzo, di alluminio, metallo assai più leggero. [...] il sig. Rizzoli manda per campione una medaglia ramata a bagno elettrico con assicurazione che una tale ramatura si mantiene per un tempo indefinito.*»¹⁴. Il parere di Vitali e del Sindaco saranno positivi e la bandiera del popolano venne fusa in alluminio, ramata e patinata ad imitazione del bronzo.

Sino a queste date il nuovo metallo è utilizzato in scultura per risolvere questioni di peso e di statica, sempre visivamente camuffato come il tradizionale bronzo. Per trovare l'alluminio adottato come tale e con tutte le sue qualità e specificità, bisognerà attendere pochi anni, sollecitato dal Futurismo e dalla sua nuova e dirompente estetica della velocità, della macchina e del progresso; un'arte nuova che, secondo le teorie di Boccioni, significava anche uso di materiali nuovi e

insoliti, utilizzati dalle nuove tecnologie aeronautiche e meccaniche, mai impiegati dagli artisti fino a quel momento, in un delirio creativo che culminerà con il manifesto "Ricostruzione futurista dell'universo" firmato nel 1915 da Balla e Depero.

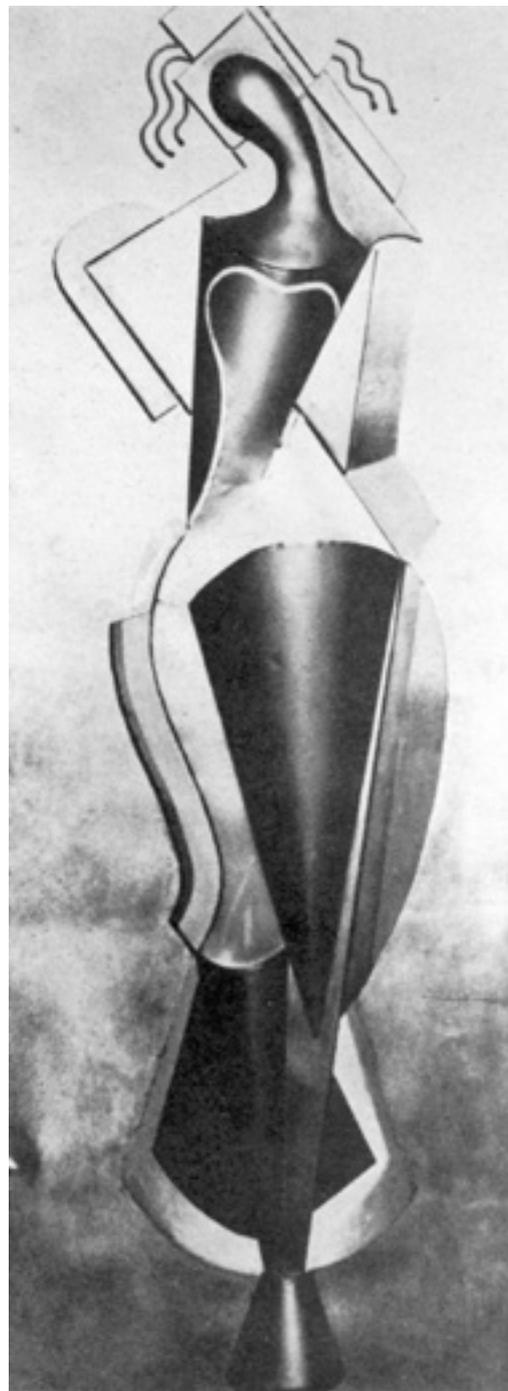
Se indaghiamo la scultura internazionale alla ricerca delle prime prove in cui l'alluminio diviene *medium* presente e pressoché costante, ci si imbatte immediatamente nei "Controrilievi" costruttivisti di Vladimir Tatlin (1885-1953) esposti tra il 1915 e il 1916. Basterà accennare che Tatlin nel 1914 è a Parigi, dove entra in contatto con Picasso e soprattutto con gli ambienti futuristi, e certamente sotto quell'influenza maturerà l'idea di assemblare materiali diversi e nuovi, fatti di fogli di alluminio, legno e cavi. L'influenza futurista dei polimaterici di Boccioni e soprattutto del manifesto di Balla e Depero - illustrato con i "complessi plastici" - non lasciarono certamente indifferenti né Tatlin, né tantomeno Nikolaus Pevsner (1902-1983) e, soprattutto, Naum Gabo (1890-1977) che, nel 1916, eseguirà la «*Testa costruita*» con lamiere di alluminio. All'influenza dei futuristi, alla loro indicazione di utilizzare materiali nuovi e derivati dalla civiltà della macchina, sono verosimilmente da ricon-



Naum Gabo, *Testa costruita*, 1916, lamiere di alluminio.



A. Archipenko, *Silhouette*, 1913, bronzo cromato a imitazione alluminio.

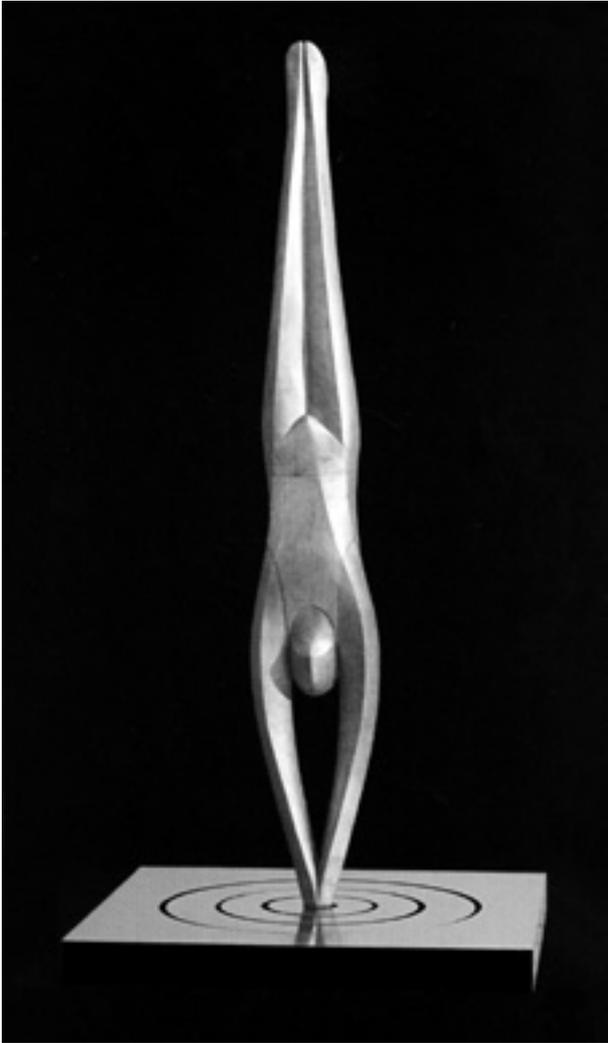


A. Archipenko, *Donna di metallo*, 1923.

durre anche alcune opere cubiste di Aleksandr Archipenko (1887-1964) come la «*Silhouette*» del 1913, in bronzo cromato ad imitazione dell'alluminio - dove questa volta, invertendo la prassi precedente della patina, è il nobile metallo che viene occultato sotto una pelle lucida e certamente "nuova" - o, poco più tardi, come la «*Donna di metallo*» del 1923, certamente cubista, ma dai tratti fortemente compromessi con il futurismo di Depero. A partire dagli anni Venti saranno moltissimi gli scultori internazionali che, pur non impiegando l'alluminio, produrranno opere in bronzo poi cromato o nichelato,

segno evidente che l'aspetto chiaro e "lucido" diverrà una delle principali caratteristiche della specifica modernità alle avanguardie. L'alluminio comunque, sarà utilizzato sempre più per le sue caratteristiche visive, ma anche materiali, non ultima per la sua particolare leggerezza; lo stesso Alexander Calder (1898-1976), nel 1931, esporrà le sue prime sculture (*mobiles*) elaborate su uno scheletro di acciaio con fili, ai quali sono appese forme leggere in alluminio.

Se, dalla situazione internazionale, l'attenzione si sposta a quella italiana, è necessario riprendere dal punto di partenza, poiché la prima opera



Thayaht, *Tuffo*, 1932.



Thayaht, *La Vittoria dell'aria*, Quadriennale di Roma 1931.

in alluminio, impiegato per fusione, pare essere il «Guizzo di pesce» del 1915 di Fortunato Depero, nel pieno di quella "Ricostruzione futurista dell'universo" già ricordata. Mentre il modello in gesso è conservato al MART di Rovereto, della fusione in alluminio non si aveva notizia sino al ritrovamento di una fotografia risalente alla metà degli anni Sessanta, dove è chiaro come l'autore abbia avuto l'intenzione di esaltare con il lucido metallo i bagliori del pesce dalle linee sincopate. Dopo questo primo esempio, la maggioranza delle opere in alluminio si concentrano negli anni del Secondo Futurismo marinettiano, in particolare tra la fine degli anni Venti e tutti gli anni Trenta, con una tarda appendice nei primi anni Quaranta con le opere di Wladimiro Tulli; un futurismo molto e più strettamente legato all'estetica del regime e ai più radicali miti della velocità e del volo, come dichiarato sia nel "Manifesto dell'Aeropittura e Aeroscultura futurista" pubblicato nel 1929 - che codifica una tendenza in atto dalla metà degli anni Venti e culmina con le prime grandi mostre tenutesi a Milano e a Firenze nel 1931 alla Galleria Pesaro e alla Galleria d'Arte Firenze¹⁵ - sia nel "Manifesto tecnico dell'Aeroplastica futurista" del 1934, firmato da Regina insieme a Bruno Munari, Carlo Manzoni, Gelindo Furlan e Ricas, il gruppo futurista milanese. In queste importanti esposizioni saranno soprattutto Thayaht e Regina, ma anche Ram, gli autori più geniali e singolari nell'utilizzo dell'alluminio: Thayaht e il fratello Ram soprattutto per fusione, Regina in lamine ritagliate, curvate e pieghettate. Tra loro il primato è certamente di Thayaht con il suo «Violinista» del 1927, seguito dalla «Bautta» e dal «Dux» entrambi del 1929, un artista che eseguirà la quasi totalità della sua produzione in alluminio fuso, sino a progettare opere monumentali come il «Tuffo» nel 1932, non disdegnando però l'impiego dell'alluminio per lamine, tipico di Regina, in capolavori come «La Vittoria dell'aria» esposta alla Quadriennale di Roma del 1931. Accanto a questi autori che fanno dell'alluminio il *medium* espressivo privilegiato per tutti gli anni Trenta, ne vanno accostati altri - presenti in mostra - come Renato Di Bosso, Mino Delle Site, Sante Monachesi, quest'ultimo con le sue lastre leggermente sbalzate che titola allumini "a luce mobile", ma anche Wladimiro Tulli con i lavori dei primi anni Quaranta e soprattutto Mino Rosso (1904-1963), non pre-



Mino Rosso, *Suonatore*, 1930.

sente in mostra, con le sue fusioni fortemente legate alla cultura postcubista.

Questa forte presenza di autori e opere di palese linguaggio futurista non deve, però, lasciare spazio all'idea che l'alluminio fosse il *medium* ad esclusivo appannaggio di quel tipo di ricerca plastica, tutt'altro. Negli stessi anni il nuovo metallo è felicemente utilizzato, sia per fusione che per lamine sbalzate e piegate, anche dagli scultori di linea più tradizionale, più o meno allineati al "Novecento" o al "Ritorno all'ordine". Con l'alluminio, nei primi anni Trenta, Lina Arpesani produrrà opere impegnative e monumentali come la «Vittoria fascista» di quasi tre metri



L. Arpesani, *Vittoria fascista*, V Triennale di Milano, 1933.



L. Arpesani, *Testa femminile*, anni Trenta, foto d'archivio.



R. Gregori, *Aquila imperiale*, Mostra Autarchica del Minerale Italiano di Roma, 1938-1939.

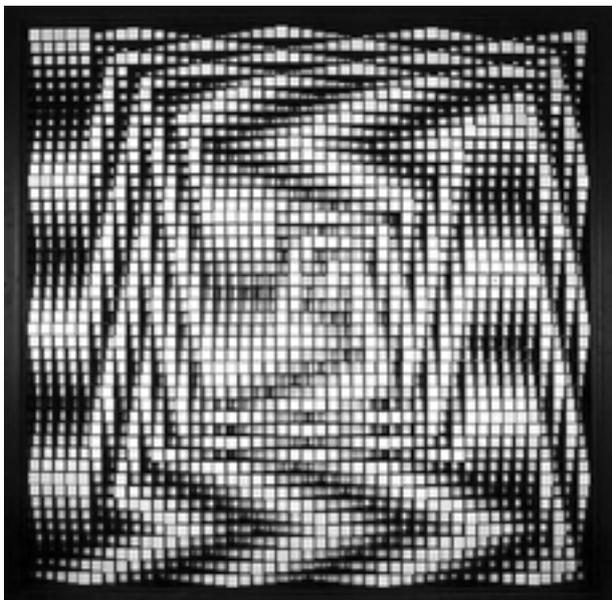
esposta alla V Triennale di Milano del 1933, oggi nella Galleria d'Arte Moderna di Milano, o raffinatissime teste dove il metallo lucente dialoga con il più tradizionale bronzo. Esempi significativi in mostra sono, oltre alla grande figura di Lina Arpesani, i lavori di Giangiacomo Barbieri, con la sua particolare rivisitazione della scultura antica, di Carlo Lorenzetti, elegante e neo-settecentesco, o il ritratto femminile di Sanzio Blasi.

La concentrazione di opere in alluminio negli anni Venti e primi anni Trenta confuta, poi, l'idea che l'utilizzo di questo metallo sia, di fatto, favorito ed intensificato dal regime autarchico instaurato alla metà degli anni Trenta da Mussolini, come conseguenza delle sanzioni economiche imposte all'Italia dalla Società delle Nazioni per l'invasione dell'Etiopia. Le sanzioni vietarono l'esportazione all'estero di prodotti italiani e il divieto all'Italia di importare materiali utili per la causa bellica che, in tale frangente, tentò di realizzare un'economia indipendente rispetto alle importazioni dall'estero, in modo da diventare completamente autonoma economicamente e rendere quindi inutili ed inefficaci sanzioni

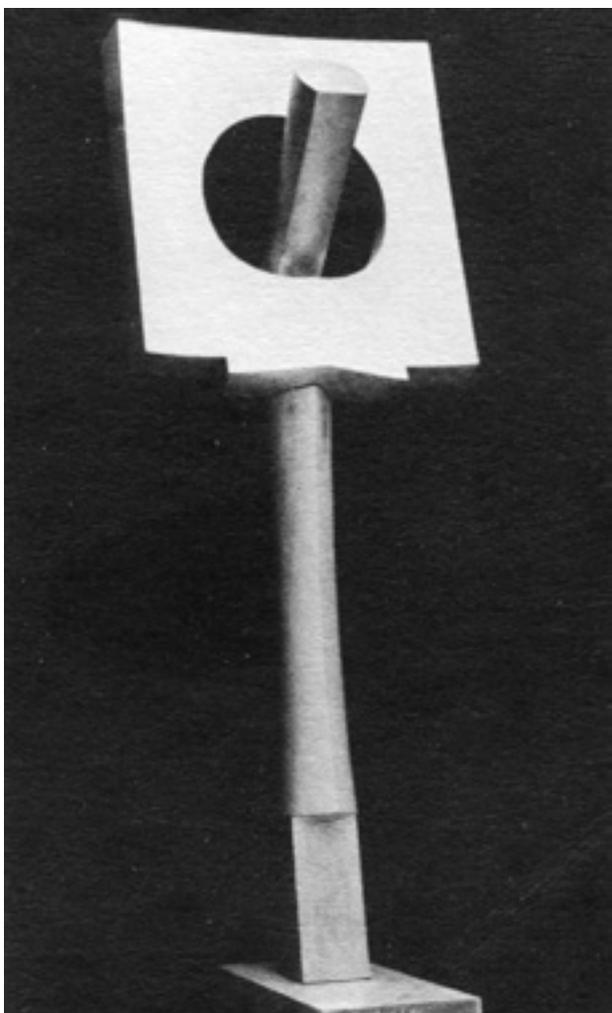
economiche di qualsiasi genere. La questione dell'autarchia economica venne impostata, nei suoi termini generali, da Mussolini con il discorso del 23 marzo 1936 alla seconda Assemblea nazionale delle corporazioni, nel quale indicherà come lo sforzo autarchico dovesse essere principalmente applicato alle produzioni di minerali metallici, di materie tessili e di combustibili solidi e liquidi¹⁶. La situazione sollecitò un vasto programma di ricerca scientifica, volto a scoprire nuovi metodi di sfruttamento delle risorse presenti sul territorio italiano e in quello delle sue colonie, e tra queste la bauxite, presente in grande quantità in Puglia e in Sardegna, da cui si estrae l'alluminio¹⁷. Il fervore autarchico culminò con l'allestimento al Circo Massimo di Roma della "Mostra autarchica del minerale italiano"¹⁸, tra il novembre 1938 e il maggio 1939, con l'intento di celebrare i progressi nazionali nello sfruttamento delle risorse minerarie del Paese. Ogni padiglione era dedicato ad un minerale (piombo, zinco, piriti, mercurio, alluminio, marmi, graniti) e sulla facciata del padiglione centrale, tra le scritte "Autarchia" e "Mussolini ha sempre ragione", campeggiava una monumentale aquila imperiale di Romeo Gregori. Tali indicazioni autarchiche, se da un lato potevano favorire l'impiego dell'alluminio nella creazione artistica, non determinarono però una significativa impennata di produzione plastica in questo metallo, quanto piuttosto la sua stabile considerazione come uno dei *medium* a disposizione della scultura, al pari di quelli tradizionali, indipendentemente dall'autarchia e dal regime fascista. Dopo la Seconda Guerra



L. Guerrini, *Impronta tagliente*, 1952, Gallarate, MAGA.



E. Mari, *Struttura 1059*, 1964.

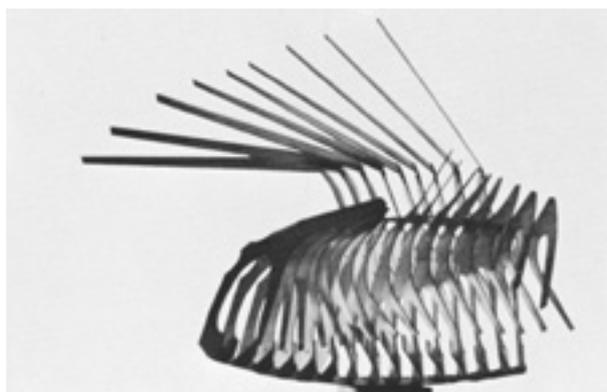


N. Andolfatto, *Sculpture*, 1969, h 190 cm.

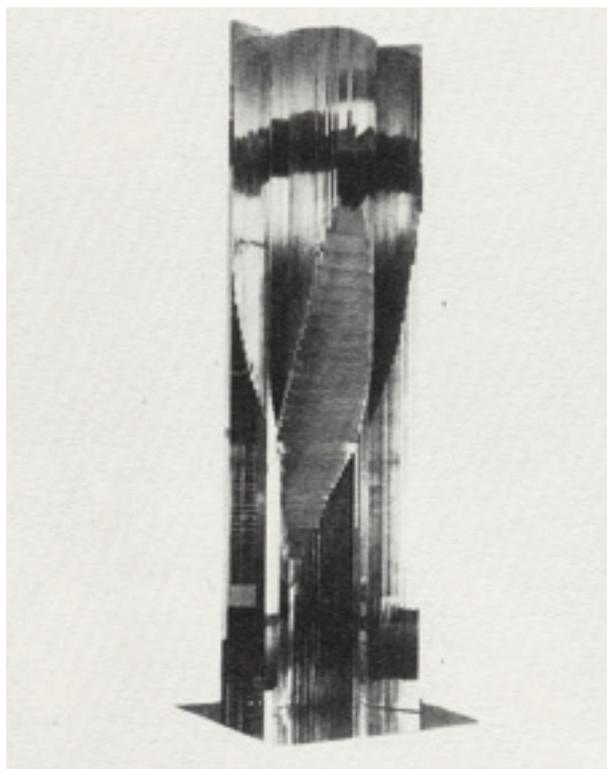
Mondiale e con la caduta della dittatura mussoliniana, infatti, l'alluminio non verrà abbandonato, anzi, con la ripresa economica degli anni Cinquanta e Sessanta, il suo impiego artistico diviene addirittura superiore e, per talune ricerche, persino privilegiato.



C. Carlucci, *Processualità-Luce*, 1964.

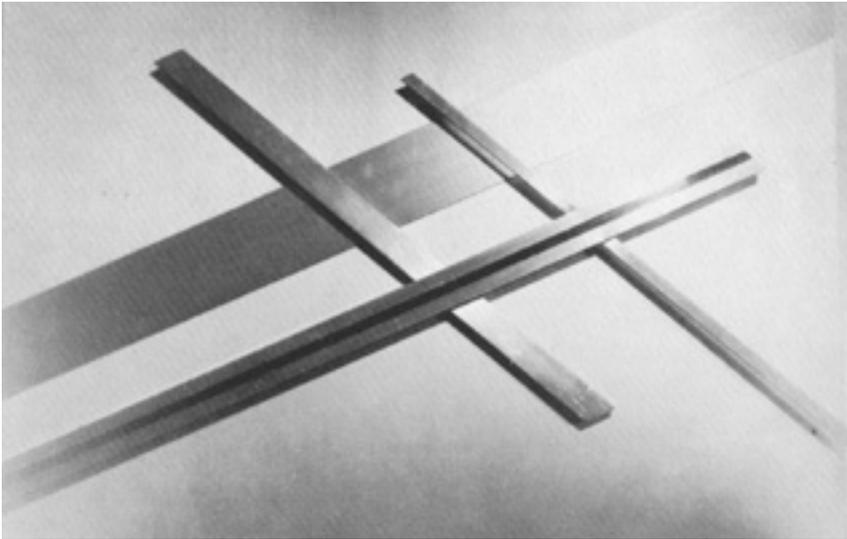


C. Carlucci, *Struttura*, 1965.

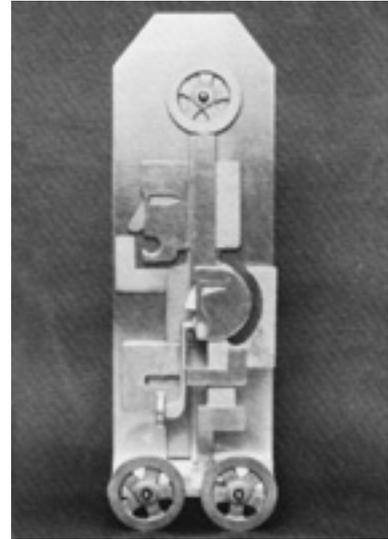


A. Pizzo Greco, *Monumento*, 1965, h 300 cm.

Nel secondo Novecento italiano sono tantissimi gli autori che si avvalgono dell'alluminio ed è impossibile ricordarli e documentarli tutti in mostra - non è questo lo spirito dell'evento attuale - ma, per campioni, è utile tracciare quel *fil rouge* che mostri come tutte le diverse poetiche,



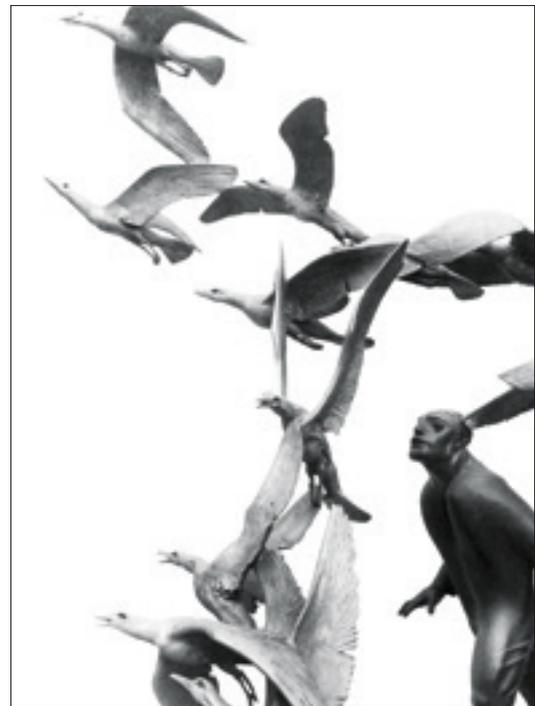
L. Contemorra, *Composizione*, 1970.



M. Molinari, *Danzatore*, 1971,
h 100 cm.



G. Benevelli, *Impronta*, 1974.



G. Vangi, *Uomo e gabbiani*, (particolare), 1974,
bronzo, nickel, argento e alluminio, h 350 cm.

correnti artistiche e temperature di ricerca plastica abbiano costantemente utilizzato il nuovo metallo fino a farlo divenire predominante sul bronzo tra gli scultori del XXI secolo.

Dal secondo dopoguerra si sviluppa vorticosamente in Italia la tendenza astratta, una tendenza che, sinteticamente, si articolerà su più direttrici fondamentali: da un lato l'astrattismo di ascendenza cubista, costruttivista e neo-plastica - rigoroso ed intellettuale - che predilige forme nette e controllate; dall'altro quello di derivazione espressionista, maggiormente incline alla sfera del sentimento turbato, dell'irrazionale e dell'inconscio represso. Sulla prima direttrice

si svilupperanno le nuove ricerche dell'astrattismo geometrico, dell'arte programmata, cinetica e Optical, della Maximal e Minimal Art, fino all'estrema conseguenza della Concettuale; sullo sviluppo della seconda invece, si dipaneranno l'Arte Informale, gestuale e materica, il New Dada sino alle declinazioni ultime dell'Arte Povera, della Body Art e della Performance¹⁹. In questa seconda direttrice però, prende forma una ricerca parallela e autonoma, di grande potenza e forza, che si radica sulla figurazione antinaturalistica ed espressionista - spesso allarmata e allarmante, ma talvolta struggentemente poetica - dove il senso dell'immagine distorta



L. Grosso, *Albero della metropoli*, 1975, anticorodal e resine.

si identifica con la verità "concreta" della rappresentazione del disagio dell'uomo²⁰. In questo ambito Giuliano Vangi (1931) ha dato prove di grande forza proprio con l'alluminio.

Nel secondo Novecento, tra neocubismo, astrattismo geometrico, arte programmata, cinetica, Optical e Concettuale, si continua a registrare un'intensa presenza del metallo oltre che nella ricerca di Francesco Somaini che, con l'«Aracne» di alluminio in mostra, sperimenterà anche metalli come il piombo, in quella di moltissimi altri scultori, non ancora frequentemente ricordati



A. Pomodoro, *Scettri*, 1987-1988, h 700 cm.

nel generale disegno della scultura italiana del periodo ed ancora in attesa di una globale valutazione della loro opera e del loro ruolo e contributo. Artisti di qualità - molti di loro non troppo praticati dalla critica d'arte contemporanea e impossibili da citare tutti - tra gli altri Lorenzo Guerrini (1914-2002), Luigi Grosso (1913-1999), Giacomo Benevelli (1925-2011), Arnaldo Pomodoro (1825), Natalino Andolfatto (1933) e Mario Molinari (1930-2001) con la loro ricerca oscillante tra primo neocubismo geometrico e figurazione astratta; e poi Enzo Mari (1932), Cosimo Carlucci (1919-1987), Alfredo Pizzo Greco (1942) e Liliana Contemorra (1926) per la ricerca compresa tra arte programmata, concreta e Optical, fino al Concettuale di Eliseo Mattiacci (1940) e Marco Gastini (1938) e al post concettuale di Luigi Mainolfi (1948) e Nunzio (1954).

Sia questa direttrice di ricerca del secondo Novecento, sia quella che si dipana dall'Informale e prosegue sino all'Arte Povera, sono "campionate" in mostra con i lavori astratto-informali di Ernesto Galeffi, quelli singolarissimi di Venturino Venturi, e poi le "strutture" di Bruno Munari e Nane Zavagno, la ricerca Optical di Getulio Alviani e ancora Zavagno accostata alla contemporanea eleganza mentale di Diana Baylon, la cinetica di Dadamaino, le forme pure di Alfio Castelli e l'Arte Povera del caposcuola Gilberto Zorio. Ben documentata è anche la parallela ricerca iconica di un grande maestro come Valeriano Trubbiani che, con un utilizzo costante dell'alluminio, della riflessione sulla condizione umana ha fatto l'elemento fondante della sua ricerca plastica.

Nel corso del Novecento quindi, l'alluminio passerà da metallo nuovo a nuovo *medium* per la



E. Mattiacci, *Esplorazione magnetica*, 1988, ferro, rame e alluminio.

plastica, divenendo progressivamente e specificamente "tradizionale" - al pari del bronzo, del marmo, della terracotta o delle materie sintetiche - per la creazione artistica della nostra contemporaneità, privilegiato mezzo espressivo tra gli scultori italiani emergenti e più apprezzati nel mercato globale dell'arte come Mimmo Borelli, Davide Rivalta, Paolo Grassino, Gabriele Garbolino Rù o Christian Loretto, ma anche tra le più giovani promesse come Federico Capitani e Federico Civolani; soprattutto utilizzato per fusione, ma anche in lamine specchianti, anche da quegli scultori più legati al concetto e all'installazione ambientale come Gianni Caravaggio (1968) e Loris Cecchini (1969).



L. Mainolfi, *Sole nuovo*, 1992-1993, alluminio.

Note

- 1 Ekserdjian, Treves, Pivvin, 2012.
- 2 Papet, 2001.
- 3 Bluhm, 1996.
- 4 Pugliese, 2006; Bordini, 2007.
- 5 Per le fonti storiche si veda: De Carli, 1956, pp. 156-161, ma anche Koelliker, Magnani, 1930; Di Fenizio, 1938; Wilquin, 2003.
- 6 Grecchi, Occleppo, Pansera, 2004.
- 7 Wilquin, 2003; Alemanno, 2006, pp. 22-27.
- 8 *L'alluminio nell'E42*, 2007.
- 9 De Carli, 1956, p. 158.
- 10 Getsy, 2004, pp. 107-109.
- 11 *Ibidem*, pp. 110-114.
- 12 Panzetta, 2003, *ad vocem*; Lo Faro, 2006.
- 13 Ringrazio Roberto Martorelli per la segnalazione dell'importante documento, riportato da Giuliana Lo Faro nella sua tesi di laurea presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università di Bologna, A. A. 2003-2004, *Certosa monumentale: "un museo a cielo aperto". Ricerca e catalogazione di alcune sculture di Pasquale Rizzoli* (relatore Marco Sarti).
- 14 ASCBo, Carteggio Amministrativo, 1903, Tit. XIII, 3.
- 15 *Mostra futurista di aeropittura*, 1931; *Mostra futurista. Pittura-scultura-aeropittura-arti decorative-architettura*, 1931.
- 16 Por, 1937.
- 17 Crema, 1931.
- 18 Longo, 1939.
- 19 De Micheli, 1981; Barilli, 1990; Pirovano, 1991; Meneguzzo 2005.
- 20 Bellonzi, 1988.



G. Caravaggio, *Cosa*, 2006.



L. Cecchini, *Aerial Boundaries*, 2012, Installazione *site specific* per il Cortile di Palazzo Strozzi CCC Strozzi, Fondazione Palazzo Strozzi, Firenze, © James O'Mara Firenze.

UN DOCUMENTO SU DEPERO



Nel 1914 a Roma Depero entra in contatto con Giacomo Balla - suo estimatore - e si entusiasma per il lavoro di Umberto Boccioni. La scomposizione delle forme di derivazione cubista e il mito del dinamismo plastico orientano le sue ricerche, alla Esposizione Libera Futurista Internazionale, organizzata dalla Galleria Sprovieri, sono presenti opere che riportano nel titolo queste modalità, come «Scomposizione di bambina in corsa» e «Dinamismo di caffè chantant». Ma solo dopo la mostra Depero elabora i complessi plastici motorumoristi, la sua più vera e autentica creazione enunciata nel manifesto "Ricostruzione futurista dell'universo", firmato nel 1915 con Balla. Sono congegni mobili che per la fragilità dei materiali impiegati hanno vita breve ma rappresentano l'uscita dai concetti tradizionali di pittura e scultura. Il loro movimento reale non è più un'astrazione metaforica, ma la realtà. Sperimentazioni degli equivalenti astratti e compenetrazioni di numeri, sono testimoniate da numerosi schizzi dell'epoca «Astrazione animale», «RXI3», «Simultaneità pettine per capelli», trasposizioni analogiche di emozioni e rumori come «Rom Kraskri esplosione di granata», «Fuzz Clor Pinn scoppio di fucilata», rientrano nei drammi astratti pittoplastici. Molti di questi dipinti - oggi purtroppo dispersi - compaiono nell'esposizione personale di Depero a Roma nel 1916. «Guizzo di pesce» è il corrispettivo scultoreo del dipinto «Movimento d'uccello» l'equivalente plastico di una forma animale in movimento. Nella scultura, che rappresenta nell'esperienza artistica

di Depero un *unicum*, l'artista rinuncia alla figurazione che risulta solo schematizzata, nella direzione di un processo linguistico innovativo. L'espressione dello scatto fulmineo del pesce è data dalla sintesi delle linee, curve e spezzate, che si moltiplicano nello spazio e ne riflettono la luce. La resa del movimento scomposto non è tuttavia risolta, forse anche a causa dei ferri sottostanti che fungono da basamento così sistemati - dopo un lungo restauro - negli anni Settanta. Nel 1969 - ancora viva Rosetta Amadori, moglie dell'artista - il curatore della roveretana Galleria Museo Depero autorizzò una fusione in bronzo di sei esemplari, di cui uno oggi presente nella collezione del Museo Palazzo Ricci di Macerata.

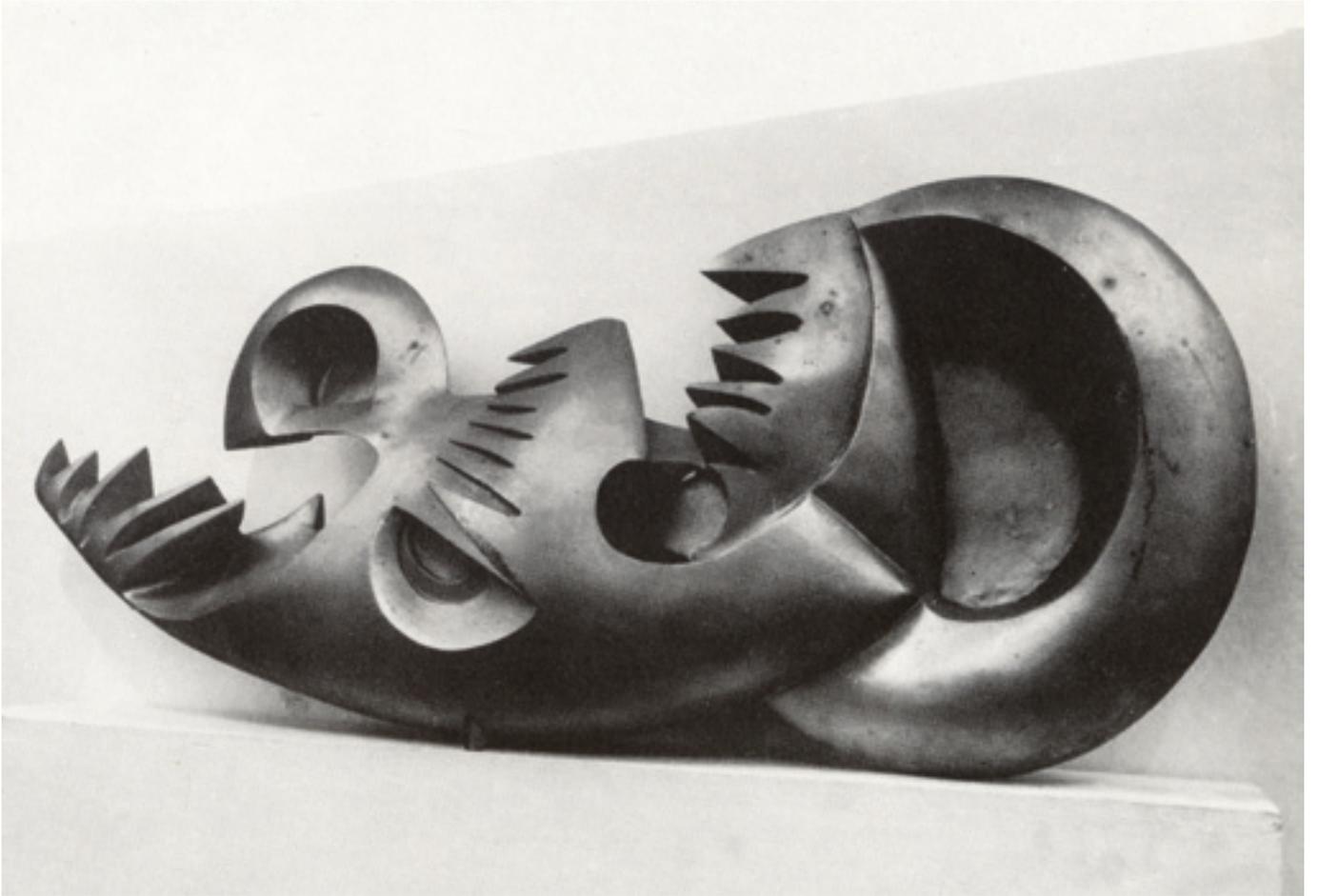
Nicoletta Boschiero

Di «Guizzo di pesce» del 1915 di Depero, fuso in alluminio, non si aveva notizia sino al ritrovamento di una fotografia d'epoca risalente alla metà degli anni Sessanta, quando l'opera - oggi di ubicazione ignota - era presente sul mercato ed offerta in vendita da una galleria privata italiana. Tale opera di Depero, temporalmente collocata in piena "Ricostruzione futurista dell'universo", risulta quindi essere - al momento - la prima scultura italiana nota realizzata in alluminio, tra l'altro alla medesima data delle opere costruttiviste di W. Tatlin e Naum Gabo.

Alfonso Panzetta



Fortunato Depero
 (Fondo, 1892; Rovereto, 1960)
Guizzo di pesce, 1915
 gesso, 38 x 95 x 21 cm.
 MD 0008-f
 Rovereto, MART
 Museo di Arte Moderna e
 Contemporanea di Trento e Rovereto
 © Archivio Fotografico Mart.





CATALOGO



THAYAHT (Ernesto Michahelles)

Violinista, (1927)

alluminio, h 66 cm.

Collezione privata

Foto: Bianca Baroni

Sintesi plastica e forma essenziale di un suonatore di violino, l'ideazione della scultura del «Violinista» risale alla fine degli anni Dieci, e a partire dal 1920 il soggetto compare anche in alcuni disegni preparatori, uno dei quali esposto a Rovereto nel 2005. Le prime versioni note di questa scultura sono di piccole dimensioni, in gesso dipinto, eseguite nel 1921 ed esposte alla Biennale di Monza nel 1923. Qualche anno dopo, nel 1927, il «Violinista» viene realizzato in dimensioni maggiori. Di quest'opera, al momento sono note: una versione in gesso, certamente il modello per le fusioni successive in alluminio; una versione in pietra serena datata 1927, presentata alla III Biennale di Monza nel 1927; una versione in alluminio laccato in azzurro esposta alla Galleria Pesaro a Milano nel 1929, oggi di ubicazione ignota e riprodotta nella monografia di Maraini e Marinetti del 1932; e, oltre a quella esposta, altri tre esemplari di collezione privata in alluminio non laccato azzurro, come quello presentato alla Biennale di Venezia del 1930 e riprodotto in catalogo. La didascalia dell'opera presente nella monografia di Maraini e Marinetti ci informa poi che esistevano «*esemplari nelle collezioni Rothermere a Parigi, Goodnow a New York, dr. Polo a Milano.*», e un esemplare in alluminio non laccato figura anche in una fotografia d'epoca pubblicata nel catalogo della mostra di Rovereto del 2005, che propone l'allestimento di una mostra personale dell'artista in apertura degli anni Trenta. Presente ancora alla mostra futurista di Firenze nel 1931,

il «Violinista» è una delle opere più note ed esposte negli allestimenti dedicati al primo Novecento italiano negli ultimi quindici anni. Certamente tra le più significative opere plastiche di Thayaht per il suo spiralicò avvolgimento nello spazio, immagine di assoluta astrazione, ricercata ed elegantissima, il «Violinista» ebbe certamente un grande successo, come documenta il numero di esemplari eseguiti, noti e ricordati dalla bibliografia.

Bibliografia: *Catalogo Ufficiale*, 1927, pp. 25-26, fig. 64 (pietra); Papini, 1927, p. 20 (pietra); *I Mostra regionale*, 1928, n. 12 (pietra); Giolli, 1929, p. 307 (gesso); *XVII Esposizione Biennale*, 1930, p. 147, fig. 129 (alluminio); *Mostra futurista*, 1931 (alluminio); Maraini, Marinetti, 1932, pp. 18, 29 (alluminio laccato e pietra); Pansera, 1978, pp. 195, 213 (pietra); Crispolti, 1980, p. 514; De Guttry, Maino, Quesada, 1985, p. 283 (alluminio); Scudiero, 1986, p. 164, fig. 369 (pietra); Scappini, 1997, pp. 154, 156, 167, fig. 2 (pietra); Crispolti, 2000, p. 110 (gesso); Scappini, 2000, pp. 15-16; Carollo, 2003, p. 18; Pansera, Chirico, 2004, pp. 98, 119 (gesso); Fonti, 2005, pp. 134-135 (pietra); Pratesi, 2005, pp. 35-36, 91; Scappini, 2005, pp. 23, 26, 29, 139, 145, fig. 57; Panzetta, 2006, pp. 51-51; Paolucci, Laghi, 2006, p. 101; Buscaroli, Floreani, Possamai Vita, 2010, p. 130.

Alfonso Panzetta



THAYAHT (Ernesto Michahelles)

Bautta

alluminio, h 51,5 cm.

Roma, Collezione Francesca Antonacci e Damiano Lapicciarella

Efficacemente definito da Daniela Fonti "futurista irregolare", Thayaht fu artista poliedrico e brillante, scultore, pittore, decoratore, designer di oggetti e di arredi, nonché stilista di moda e scenografo. Nato nel clima fiorentino eterogeneo di fine secolo, bisnipote di Hiram Powers (considerato il padre della scultura americana), Ernesto Michahelles s'interessa presto all'arte, insieme al fratello Ruggero (Ram) e alla sorella Cristina. La scelta dello pseudonimo bifronte "Thayaht", di origine forse indiana o tibetana, è, di per sé, rivelatrice delle sue molteplici curiosità esotiche ed esoteriche, contribuendo a delineare una figura, atipica per l'epoca, di raffinato esteta dall'allure aristocratica, la cui educazione plurilingue, nonché l'avidità curiosità, fanno naturalmente propendere per ambienti cosmopoliti. Nel 1919, anno in cui inizia ad elaborare la sua nota invenzione della "tuta", soggiorna a Parigi e prende i primi contatti con la famosa sartoria di Madeleine Vionnet, con la quale collaborerà in modo proficuo fino al 1924. Nel 1921 sarà in America, facendo tappa a Boston e a Cambridge nel Massachusetts, dove frequenta all'Università di Harvard un corso speciale sulla geometria dinamica e la colorazione scientifica seguendo le teorie di Jay Hambridge. Successivamente a New York applica queste teorie nei disegni di mobili e vestiti per le ditte Wanamaker, Vogue, Volnay e Vionnet. Le sue prime sintesi plastiche ideate nel 1920 in terracotta o in gesso, tra cui il soggetto della «Bautta», non sono esenti dall'influenza delle teorie apprese in America che Thayaht concretizzerà nella cosiddetta "traiettiva", possibilità di disegnare in tre dimensioni per rappresentare i solidi in movimento. «Bautta» e «Uomo stanco» sono tra le prime a noi note, seguite a breve nel 1921 da «Violinista» e da «Sentinella», quindi da «Flautista» (1929 ca.), da «Fienaiola» (1929) e, nello stesso anno, dal celeberrimo «Dux». A differenza, però, delle opere concepite verso la fine degli anni Venti, le prime sintesi plastiche del 1920 e 1921 maturano in un momento, come abbiamo sottolineato, di spiccato interesse di Thayaht per le arti applicate e la moda: non a caso, esse verranno inizialmente realizzate in piccole dimensioni con la funzione di soprammobili e, come tali, saranno commercializzate in quei primi anni. In questa veste sono esposte a Monza, nel 1923, appoggiate su solidi mobili laccati d'impronta cambellottiana e, successivamente,

alla Mostra Internazionale dell'Orafo in seno alla XVII Biennale di Venezia del 1930, nella grande vetrina allestita da Thayaht insieme a una moltitudine di oggetti e di bigiotteria in taiattite (lega, di sua invenzione, a base di alluminio e argento) e in altri metalli. Tale fu il successo di queste piccole sintesi plastiche dalla fluida eleganza, d'impronta più déco che futurista, da indurre l'artista a replicarle in dimensioni maggiori e in materiali diversi, trasformandole così da oggetti decorativi seriali a sculture vere e proprie. E se i primi esemplari in scala ridotta erano solitamente concepiti in gesso o in terracotta, a volte ricoperti in rame, le successive varianti rivelano l'interesse spiccato di Thayaht per la sperimentazione sui metalli. Scrisse di lui Marinetti nel 1932: «Veloce, sintetico ed elegante nella vita, Thayaht ha trovato nell'acciaio, nel ferro, nell'ottone e nell'alluminio le meravigliose sintesi della nostra nuova vita italiana». Nello specifico della scultura in oggetto, la «Bautta», a volte indicata da Thayaht anche con il nome di «Grande Dama», raffigura una nobildonna veneziana del Settecento in maschera con il tipico copricapo a tricorno e la mantelletta nera. Sempre Marinetti ebbe a scrivere: «Le forme sintetiche della sua BAUTTA contengono tutte le moine, i capricci e le squisite eleganze erotiche-sentimentali dell'antica vita veneziana, e un senso di barocco settecentesco». Della «Bautta» si conoscono più esemplari di dimensioni, materiali e date differenti: uno in gesso con tracce di vernice verde e beige (18 cm) del 1920; due in gesso ricoperto in rame (18 cm) datate 1920; due grandi esemplari in gesso (circa 52 cm) presumibilmente del 1927-28; uno in marmo bianco di Carrara (51 cm) datato 1928; uno in ottone (16,5 cm), molto probabilmente presentato alla Biennale veneziana del 1930; una fusione Battaglia del 1976 in bronzo a patina nera (16 cm), recante firma e data "Thayaht 1920", prevista in 8 esemplari dei quali ne sono stati realizzati solo 6. L'esemplare in alluminio qui considerato è firmato, intitolato e datato «Thayaht "Bautta" 1929» ed è inedito. Se ne conosce solo un altro in collezione privata bolognese.

Bibliografia: Maraini, Marinetti, 1932; Antonacci, Cerutti, Lapicciarella, 2004; Fonti, 2005; Scappini, 2005; Panzetta, 2006; Paolucci, Laghi, 2006; Buscaroli, Floreani, Posamai Vita, 2009, p. 127; Cerutti, Sgubin, 2009.

Carla Cerutti



THAYAHT (Ernesto Michahelles)

Dux, 1929

alluminio, h 33 cm.

Collezione privata

Ideata ufficialmente nel 1928 e fusa in ghisa acciaiata l'anno seguente, l'origine della forma essenziale e sintetica del volto umano, così come compare nel «Dux», si ritrova però già in alcuni disegni del 1922, solo più tardi, quindi, tale sintesi è proposta come scultura autonoma. Il «Dux» è certamente la prima opera con la quale Thayaht entra ufficialmente in contatto con il Secondo Futurismo di Marinetti ma, pur inserendosi nella scia dell'arte celebrativa del regime, l'artista continuerà a mantenere quel carattere formale di assoluta modernità che gli è proprio. Il preciso momento in cui avviene il contatto con Marinetti è ricordato da Belloni nella monografia di Maraini e Marinetti del 1932, «Nel maggio 1929 a Lucca, Ernesto Thayaht, presentato dall'amico pittore Primo Conti, incontra per la prima volta l'accademico d'Italia F. T. Marinetti», e lo stesso Thayaht, nel suo diario manoscritto del 1929, annotava «Gita a Lucca per far conoscenza con F. T. Marinetti, futurista. Forse aderirò al Movimento. Sono più futurista io di loro!». A seguito di questo primo contatto Thayaht, insieme al fratello Ram, venne subito invitato a partecipare alla mostra futurista della Galleria Pesaro a Milano nell'ottobre dello stesso anno, dove espose l'effigie del «Dux». Attraverso Marinetti poi, il 3 giugno 1929, insieme ai futuristi Casavola e Azari, Thayaht è presentato a Mussolini, occasione in cui l'artista, proprio su suggerimento di Marinetti, offre un esemplare del «Dux». La vicenda è nota e riportata da molte fonti: Mussolini alla vista della scultura disse la frase «Sì, mi piace. Sono io! Così mi sento! Così mi vedo!», espressione poi scritta di suo pugno sulla fotografia dell'opera nella variante «Questo è Benito Mussolini così come piace a Benito Mussolini». Una rilettura attenta dei documenti riguardanti il «Dux», effettuata da Pratesi in occasione della mostra fiorentina del 2005, ha portato alla luce significative informazioni sulla genesi di quest'opera. Già nel diario manoscritto del 1929, nell'incontro con Marinetti sembra chiaro che fu quest'ultimo a vedere nella scultura le sembianze del Duce. Pare che Thayaht, fino al momento dell'incontro definisse l'opera semplicemente "ritratto d'uomo" e ciò pare confermato dalla citazione nel diario «Piaciuto "l'Uomo". Dice [Marinetti] che è il Duce», poi aggiunge, condividendo «Certo rassomiglia in certe luci». A sostegno di questa vicenda, Pratesi riporta la sintesi di due cartelle inedite, dattiloscritte nel 1930, dal titolo *Vir Dux Est*, nelle quali Thayaht ricorda la realizzazione di quest'effigie, avvenuta alla "Casa gialla" in una burrascosa notte del settembre del 1928. In un altro degli scritti che precedono l'incontro con Marinetti, Thayaht ragiona sull'effigie distinguendo quattro aree volumetriche differenti - dalla nuca al mento - attribuendo a ciascuna un valore simbolico: l'istinto, la conoscenza, il pensiero, la volontà. L'ideologia quindi arriva solo in un secondo momento, da lui sposata con immediato convincimento se, in un altro documento, datato 12 maggio 1929 e indirizzato al fratello Ram, l'artista spiegava già in questo modo il senso dell'opera: «L'idea della scure del Littorio, degli archi romani, dell'elmo guerriero e dello sguardo fisso sul lontano avvenire; si riuniscono e si compenetrano per creare un insieme che "rassomiglia" al Duce. Questo non vuol essere un ritratto, ma un'effigie simbolica della potenza dinamica dell'Uomo che Regge le sorti d'Italia... e forse del mondo». In poco tempo l'opera divenne un'icona del re-

THAYAHT (Ernesto Michahelles)

(Studio per la Colonna Mussolini al Foro Mussolini), (1929)

matita su carta da lucido, 289 x 227 mm.

(Studio per la Colonna Mussolini al Foro Mussolini), (1929)

matita e acquerello su carta, 353 x 241 mm.

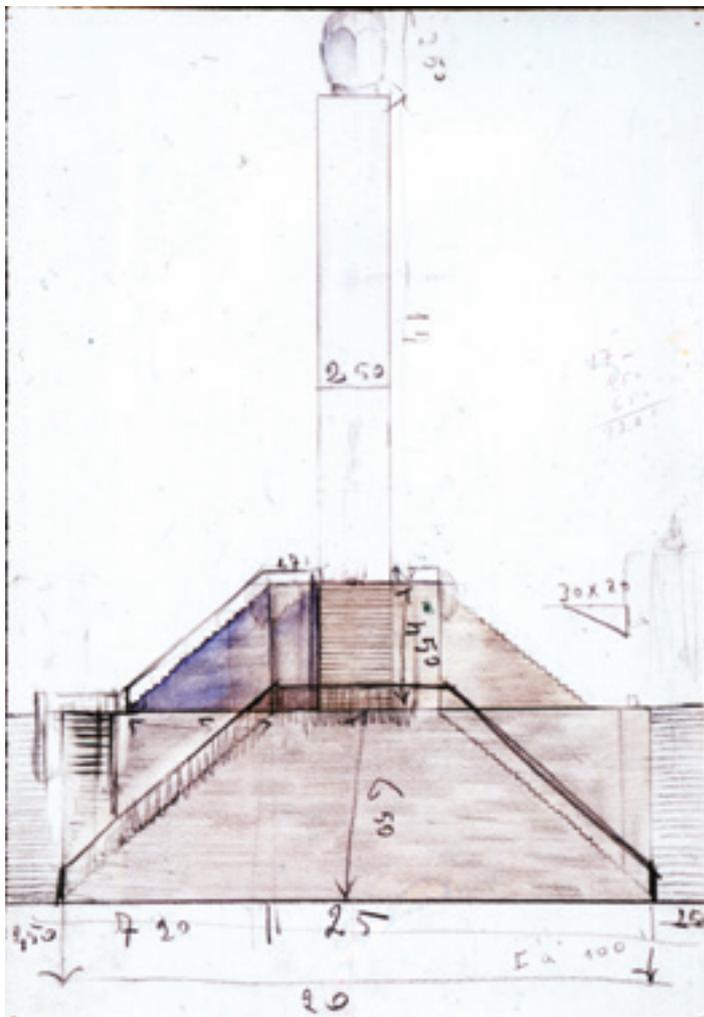
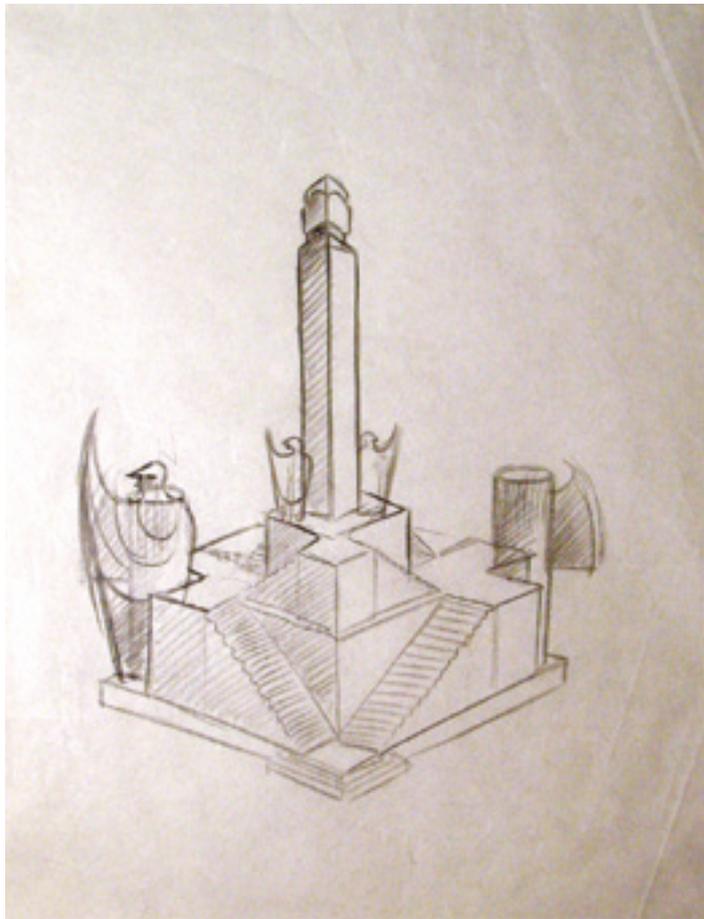
New York (USA), Massimo e Sonia Cirulli Archive

gime, eseguita in materiali differenti. «Dux» venne esposto nel 1929 al concorso d'arte nazionale a Palazzo Vecchio a Firenze, nello stesso anno alla Galleria Pesaro di Milano, nel 1930 alla Mostra Internazionale dell'Orafo nell'ambito della Biennale di Venezia, alla Mostra Futurista della fiorentina Galleria d'Arte Firenze nel 1931, alla Mostra degli Scrittori laziali alla Galleria d'arte di Roma nel 1932, alla Galerie de la Renaissance nel 1932 a Parigi, alla Prima Mostra Nazionale d'Arte Futurista a Roma nel 1933, alla Mostra sul Futurismo italiano ad Atene nello stesso anno, alla Mostra sull'Arte italiana a Berlino nel 1937 e alla Prima Mostra d'Arte di Camaiore nel 1942, solo per ricordare le esposizioni vivente l'autore. Nel 1929, insieme all'architetto Gianni Bosio, Thayaht ideò un progetto per la Colonna Mussolini al Foro Mussolini. A tale progetto si riconducono i due fogli esposti che documentano l'impegno progettuale dell'artista. I disegni riferiscono dell'idea architettonica che prevedeva un basamento a scalinate sul quale poggiava un pilastro sormontato dall'effigie del «Dux». Rispetto a quelli dell'architetto però, questi propongono significative varianti. Il primo foglio definisce il basamento quadrangolare come un volume architettonico piuttosto alto, composto da due elementi sovrapposti. Su quello inferiore, dotato di rampe di scale per ogni lato, poggia il secondo elemento che funge da plinto e sul quale si innesta il pilastro. Di maggior interesse è il secondo foglio; in questo disegno, oltre alle varianti nella struttura, nell'andamento e nel numero delle scalinate, compare l'idea di inserire una versione monumentale della scultura «Sentinella», eseguita da Thayaht nel 1921, in contrapposizione diagonale con il fascio e la scure littoria, mentre altre due riduzioni dell'opera sono poste ai piedi della colonna.

Bibliografia: Cialfi, 1929; Giolli, 1929, p. 307; *II Mostra Regionale*, 1929, p. 15; *L'effigie d'acciaio*, 1929; *Mostra di trentatré*, 1929; *Testa in acciaio*, 1929; *Una sintesi del Duce*, 1929; *Una sintesi mussoliniana*, 1929, p. 3; *Mostra Internazionale*, 1930, p. II; *Nebbia*, 1930, p. 292; *Mostra futurista*, 1931, n. 68; *D'Avila*, 1932, p. 2; *Enrico Prampolini*, 1932, p. 43; *Maraini, Marinetti*, 1932, pp. 17, 21, 30; *Sapori (1)*, 1932, p. 137; *Sapori (2)*, 1932, p. 269; *Anselmi*, 1933, pp. 3, 8; *Ekoesis. Ton Italon*, 1933, p. 16; *Prima mostra nazionale*, 1933, n. 994; *Sanzin*, 1933; *Ausstellung Italienischer*, 1937, p. 70, n. 362; *I mostra d'Arte*, 1942, n. 17; *Biondi*, 1973, fig. 32; *Silva*, 1973, fig. 45; *Busiri Vici*, 1975, p. 83; *Crispolti*, 1986, p. 219; *De Guttry, Maino, Quesada*, 1985, p. 282; *Scudiero*, 1986, p. 164; *Salaris*, 1992, pp. 188, 295; *Kaplan*, 1995, p. 187; *Sturani*, 1995; *Di Genova*, 1997, pp. 42, 137; *Scappini*, 1997, pp. 150, 156, 159, fig. 12; *Crispolti*, 2000, p. III; *Scappini*, 2000, p. 16; *Cirulli, Scudiero*, 2001, p. 29; *Bossaglia*, 2002, p. 152; *Antonacci, Lapicciarella, Cerutti*, 2004, scheda 18; *Fonti*, 2005, pp. 140-141; *Pratesi*, 2005, pp. 47-49; *Scappini*, 2005, pp. 24-26, 37, 140-143, 145, 147, 149, 152-153, 155, fig. 60; *Panzetta*, 2006, pp. 58-67; *Paolucci, Laghi*, 2006, p. III; *Villari*, 2008, p. 190; *Cirulli*, 2012, p. 169.

Alfonso Panzetta







REGINA (Regina Cassolo Bracchi)

Sofà, 1931-1932

alluminio, 17 x 40 x 22 cm.

Mede (PV), Collezione Museale Regina

Foto: Valentina Crivellari

L'artista in questa opera utilizza l'alluminio "a tutto tondo" quasi come se stesse lavorando marmo o gesso. Viene rappresentata una donna dormiente stesa su un sofà. Quest'ultimo è reso solamente con una lastra ripiegata ad "esse" della quale solo una parte poggia sul basamento, l'altra rimane libera di fluttuare nell'aria donando così un senso di leggerezza al tutto. La figura femminile è realizzata mediante due lastre curvate e modellate. La prima genera la gonna così come la seconda che viene incurvata nuovamente creando la parte alta del corpo della donna: busto, braccia (uno è appoggiato su di un fianco, l'altro è steso sul sofà) e viso. Quest'ultimo è molto particolareggiato: bocca, naso e occhi sono resi con sottili incisioni fatte sulla lamina. La capigliatura viene eseguita lavorando e modellando un'ulteriore lamina a nastri ritagliati da essa a partire da un lato sino all'estremità opposta dove si riuniscono e continuano uniti a dar vita a un altro viso più astratto del primo: questo secondo volto, potrebbe essere inteso come una maschera che si sta appoggiando sul viso della dama. Il significato è a noi sconosciuto: molto probabilmente la scultrice voleva rappresentare in modo figurato il sonno che sopraggiunge e si impadronisce della persona. Luciano Caramel, nel catalogo da lui redatto nel 1991 in occasione della Esposizione Regina presso il Castello di Sartirana Lomellina pubblica una puntasecca che potrebbe essere un bozzetto della scul-

tura in questione: si nota appunto una donna stesa su un divano con una posa che ricorda molto quella della scultura. Edoardo Persico, in un numero del 1932 della rivista «Casabella» di «Sofà» dice: «Alla scultrice di questo Sofà è bastato infatti un foglio di latta per creare un'opera d'arte perché ha potuto radunare in una sintesi plastica tutte le sensazioni di un momento poetico», paragonandola inoltre allo scultore spagnolo Pablo Gargallo che dal 1913 circa modella le sue opere con ferro, piombo e rame, meritandosi così l'appellativo di scultore-fabro, «a noi basta soltanto che l'artista ci abbia comunicato il grido del profeta (opera di Gargallo) o fissato un attimo di danza (si riferisce a «Danzatrice», opera della scultrice del 1930): proprio com'è riuscita a fare Regina con questa figura di donna». Regina, molto probabilmente, per realizzare questa piccola scultura si ispira ad opere dell'artista Henri Matisse dove possiamo notare donne distese su poltrone o su tappeti in posizioni che ricordano appunto l'opera in questione. Nella biblioteca di famiglia sono presenti alcune illustrazioni dell'artista francese: Regina e il marito Luigi Bracchi erano estimatori dell'operato di Matisse. Nel 1934 l'opera è stata esposta alla XIX Biennale di Venezia.

Bibliografia: Caramel, 1991; Zelaschi, 2010; Sacchini, 2013.

Elisabetta Crivellari



REGINA (Regina Cassolo Bracchi)

Piroscafo, 1930-1931

alluminio, 22,3 x 39,2 x 3 cm.

Mede (PV), Collezione Museale Regina

Foto: Valentina Crivellari

Il soggetto rappresentato viene intagliato in un'unica lastra di alluminio. Il tutto appare molto stilizzato ma l'artista è riuscita comunque a renderlo tridimensionale grazie al sollevamento di alcune parti e all'aggiunta di ulteriori pezzi di metallo. Punto di partenza per realizzare l'opera è la sagoma della nave: qui Regina, grazie ai tagli e all'asportazione di materiale, è riuscita a rendere riconoscibili alcune parti che compongono il piroscafo: i due alberi e gli sfiatatoi; mentre per la cabina di pilotaggio (la si può notare al centro dell'imbarcazione), la scultrice unisce alle due tecniche utilizzate in precedenza anche il sollevamento di una parte di lamina e l'aggiunta di altri pezzi ritagliati da un'ulteriore lastra che vengono infilate nei tagli appo-

sitamente fatti. Quest'ultimo accorgimento viene usato anche per lo scafo. Si ottiene così la tridimensionalità in un'opera che altrimenti sarebbe rimasta solo una *silhouette* bidimensionale. Osservando la scultura, possiamo notare che in alcune parti, c'è sovrapposizione di materiale: l'opera comunque non risulta appesantita. Sul retro si vedono dei resti di compensato forse perché l'opera era stata precedentemente montata su questo supporto ligneo ed inoltre si nota una smaltatura rosso mattone.

Bibliografia: Caramel, 1991; Zelaschi, 2010; Sacchini, 2013.

Elisabetta Crivellari



REGINA (Regina Cassolo Bracchi)

Signora provinciale, 1930-1931

latta di alluminio e filo di ferro, 29,7 x 18,7 x 11 cm.

Mede (PV), Collezione Museale Regina

Foto: Valentina Crivellari

Il soggetto qui rappresentato è una donna ritratta a mezzo busto che indossa abiti di foggia ottocentesca. Regina, in questo caso per plasmare il tutto utilizza l'alluminio e materiali ancora più poveri come la latta e il filo di ferro. L'opera è costituita da sole due lamine di metallo; la prima è quella che forma il busto della donna: questa è inchiodata al basamento in legno dipinto di nero a forma rettangolare ad angoli smussati. Mediante due tagli paralleli a "zigzag" che salgono fin quasi al collo, l'artista ha voluto dare l'idea della profilatura della giacca indossata dalla dama. Il collo che è la parte finale della prima lastra è avvolto in quello che potrebbe essere un colletto di una camicia. Se si osserva con attenzione il busto, possiamo notare che Regina ha inciso con una punta di ferro delle decorazioni che ricordano la trama di alcuni tessuti leggeri come per esempio il pizzo. Ai lati del collo, verso le spalle, notiamo altri due tagli: qui il metallo viene accartocciato per dare l'impressione delle maniche "a sbuffo" della giacca. La seconda lastra è unita alla prima mediante i classici incastri che l'artista è solita utilizzare per assemblare le sue opere e costituisce il volto, parte della capigliatura e il copricapo. Nel viso liscio ed ovale, possiamo notare tagli

essenziali usati per indicare il mento e il naso che, debitamente sollevati, danno un senso di naturalezza al tutto. Gli occhi sono due forellini mentre le sopracciglia sono incisioni orizzontali. Il copricapo è ottenuto piegando e ondulando una parte della seconda lastra; questo avvolge il viso con varie sfrangiature ottenute sempre tagliando il metallo. La capigliatura è costituita dalla sfrangiatura della latta e dal filo di ferro attorcigliato, come fosse una mazzetta allacciata alla lastra che sporge dall'ansa del cappello che possiamo vedere a sinistra. Edoardo Persico, nel 1931 in un articolo su «Casabella» elogia il lavoro di Regina «...questa signora liberty, come le altre figure in alluminio, di stagno, di latta o celluloido, foggiate da Regina Bracchi sono un interessante tentativo di esprimere in una materia insolita o addirittura nuovissima gli stessi sentimenti della scultura in marmo, in bronzo...». In occasione della mostra "Pitture di Luigi Bracchi e sculture di Regina" tenutasi a Milano presso la Galleria del Senato, l'opera è stata riprodotta sull'invito.

Bibliografia: Caramel, 1991; Zelaschi, 2010; Sacchini, 2013.

Elisabetta Crivellari

REGINA (Regina Cassolo Bracchi)

Piccola italiana, 1934-1935

alluminio, 70 x 23,5 x 10 cm.

Mede (PV), Collezione Museale Regina

Foto: Valentina Crivellari

Esposta per la prima volta alla II Quadriennale di Roma (che inaugura nel febbraio del 1935), la «Piccola italiana» - che Luciano Caramel, nel 1991, collocava al 1930 - è in realtà, per varie ragioni, credibilmente databile ai mesi immediatamente precedenti la manifestazione romana. Innanzitutto, una simile datazione è suggerita dal fatto che la sua presenza non sia mai stata segnalata in precedenza: appare infatti difficile, considerate le sue notevoli dimensioni (che anzi già di per sé mostrano i segni di un evidente cambio di scala rispetto ai lavori della prima metà del decennio), che Regina abbia deciso di espungere proprio quest'opera - non solo assai riuscita, ma anche particolarmente impegnativa - dalle precedenti occasioni espositive. Secondariamente, e soprattutto, confermano tale ipotesi i taccuini e i documenti conservati presso l'Archivio Fermani: posto che il più evidente modello dell'opera sembra essere una fotografia non datata che ritrae due bambine con veste e cappello davvero molto simili a quelli della scultura, e posto anche che il bel disegno pubblicato da Rachele Ferrario nel 2009 deve essere stato uno degli ultimi studi prima della realizzazione definitiva, si può aggiungere che all'interno dei taccuini fermaniani i più evidenti riferimenti alla scultura sono costituiti dai disegni 48 e 52 dell'album 66, sul quale ultimo compaiono due date tra loro abbastanza distanti («natale 33 [sic]» e «22 agosto 34») che consentono di collocarlo in un arco cronologico abbastanza preciso; e nello specifico, gli studi per la «Piccola italiana» sono posti dopo il foglio datato «22 agosto 34», ed è dun-

que presumibile che la loro realizzazione sia da collocare appunto tra quella data e l'inaugurazione della rassegna romana. Curiosamente, peraltro, più che a Regina il disegno 48 sembra attribuibile al marito pittore Luigi Bracchi, poiché il tratto sciolto e libero, molto fluente, e la stessa tecnica con cui è realizzato lo schizzo (tratteggiato a penna con un inchiostro molto liquido) sono appunto tipicamente bracchiani e invece molto diversi da quelli abituali di Regina, che predilige la matita e una certa durezza del tratto. Per ciò che concerne il soggetto, la connotazione "di regime" evidenziata dal titolo è una novità assoluta per Regina, che anche nelle sue precedenti partecipazioni ufficiali al fianco dei futuristi non aveva mai affrontato temi a sfondo politico; tuttavia, posto che in ogni caso - tra tutti i possibili soggetti di propaganda - quello della «Piccola italiana» è senz'altro uno tra i meno oltranzisti, è molto probabile che il suggerimento tematico sia giunto direttamente da Marinetti (si veda la sua introduzione alla sezione futurista nel catalogo della rassegna). Ciò però non significa necessariamente che Regina non condividesse l'entusiasmo marinettiano per il regime: in realtà, infatti, proprio a cavallo tra 1935 e 1936 la popolarità del fascismo raggiunge - anche tra gli artisti - uno dei suoi momenti più alti.

Bibliografia: II Quadriennale, 1935; Caramel, 1991; Campiglio, 2009; Ferrario, 2009; Zelaschi, 2010; Sacchini, 2013.

Paolo Sacchini





REGINA (Regina Cassolo Bracchi)

Ritratto del nipote, 1931-1933
alluminio, 52 x 48,5 x 4 cm.

Mede (PV), Collezione Museale Regina
Foto: Valentina Crivellari

Noto anche in una seconda versione coeva, ma leggermente diversa (anch'essa di proprietà del Comune di Mede), il «Ritratto del nipote» è attestato per la prima volta nel gennaio 1933, quando una riproduzione fotografica della versione qui esposta compare sulle pagine di «Lidel», rivista di moda indirizzata al ceto medio-alto il cui titolo è allo stesso tempo lo pseudonimo della fondatrice Lydia De Liguoro (in passato già penna di «La Casa Bella», sulle cui pagine Edoardo Persico aveva scritto di Regina pubblicando anche immagini di alcune sue opere) e l'acronimo dei temi trattati dal mensile, ovvero «Letture, Illustrazioni, Disegni, Eleganza, Lavoro». «Lidel» è dunque una rivista non specialistica, all'interno della quale comprensibilmente non si rinviene alcuna valutazione critica a proposito dell'opera reginiana; semmai, essa viene pubblicata - e la cosa non è meno interessante - quale curiosa testimonianza di costume in una rubrica intitolata «Cronache viste» e dedicata a notizie che oggi definiremmo di *gossip* (anche se in tal senso, certamente, molto dipende dalla notorietà del personaggio ritratto presso l'alta società milanese cui la rivista prioritariamente si indirizza: Michele Soli, figlio della sorella maggiore di Regina, era infatti già all'epoca - nonostante la giovanissima età, poiché era nato nel 1905 - uno stimato notaio). Plausibilmente, dunque, anche quest'opera, così come la «Fanciulla con le trecce», deve essere stata realizzata tra il 1931 e il 1933, ovvero nella fase che intercorre tra la prima mostra personale reginiana allestita a Milano alla Galleria del Senato (nella quale l'opera non compare) e l'adesione

al Futurismo; e anche in questo caso, inoltre, la datazione risulta confermata da un'annotazione autografa dell'artista pavese, che nell'elenco di opere datate, conservato presso l'Archivio Fermani (di difficile collocazione cronologica, ma sicuramente successivo al 1937), segnala appunto per il ritratto in questione la data "32-33". Posto questo, anche di là dalle precisazioni consentite dalla documentazione, la collocazione agli anni citati è evidente anche sul piano stilistico-formale: infatti in tale stagione, che è assolutamente centrale nella parabola creativa di Regina, le opere tendono ad abbandonare la tridimensionalità (ancora evidente nelle opere esposte alla Galleria del Senato, e poi progressivamente ripresa a partire dalla fine del 1933) per inseguire, viceversa, la bidimensionalità del rilievo, o ancor più precisamente la formula della *sculpto-peinture* ideata da Archipenko e a suo modo interpretata, a Milano, anche da Lucio Fontana, che con opere come il celeberrimo «Uomo nero» e con le ancor più radicali «Tavolette graffite» (certamente note a Regina, se non altro per il tramite del comune amico Persico) stava muovendo - sia pur con mezzi differenti da quelli scelti dallo scultore ucraino - sulla medesima strada dell'alleggerimento e della devolumettrizzazione della scultura, su cui anche Regina è ormai avviata.

Bibliografia: Cronache, 1933; Caramel, 1991; Campiglio, 2009; Ferrario, 2009; Zelaschi, 2010; Sacchini, 2013.

Paolo Sacchini



REGINA (Regina Cassolo Bracchi)

Ritratto di ragazza, 1932-1933

alluminio, 41,7 x 41,7 x 9 cm.

Mede (PV), Collezione Museale Regina

Foto: Valentina Crivellari

L'opera qui descritta rappresenta il viso di una giovane ragazza visto frontalmente con una acconciatura tipica del tempo: i capelli sono raccolti in due trecce mediante dei nastri che formano fiocchi enormi. Come per il «Ritratto del nipote», Regina incastra il rilievo in alluminio su di un pezzo di compensato che funge così sia da supporto che da cornice. L'opera è costituita da più pezzi di metallo, sapientemente ritagliati, assemblati e modellati in modo da dare al tutto un senso di naturalezza. Una prima lamina costituisce il collo che va ad incastrarsi sotto all'ovale del viso nel quale vengono ritagliati gli occhi e la forma delle labbra all'interno della bocca, mentre le sopracciglia e il naso sono ottenuti con tagli orizzontali un po' arcuati. Un'ulteriore lastra viene sagomata per rendere il capo e la capigliatura della ragazza: qui Regina rappresenta le ciocche mediante tagli obliqui e gioca ad alzare ed abbassare alcune di queste striscioline ottenute dai tagli per dare movimento alla capigliatura. L'acconciatura viene elaborata utilizzando pezzi di alluminio ritagliati ed assemblati, quasi come fosse un "collage metallico": rappresentano i grandi fiocchi generati dal nastro e anche questi vengono modellati (alzati, abbassati, incurvati) in modo che il tutto risulti il più veritiero possibile; infine per realizzare le trecce, l'artista usa delle lastre pieghettate (metodo usato anche per la capigliatura di «Fanciulla con le trecce»). L'espressione della giovane, risulta un po' spaventata ed impaurita: l'artista per ingentilirli decide di

apporre sulla parte destra del volto una lastra che riprende i tratti somatici visibili nella porzione del viso sottostante. Con la sovrapposizione, oltre a far cambiare l'espressione del ritratto, Regina ha voluto darci un altro punto di vista così nell'opera sono presenti due visioni: quella frontale e quella di profilo. Nella parte destra, possiamo notare anche il bulbo oculare che è ottenuto dall'incastro, sotto al viso, delle parti che compongono il fiocco. Presso l'Archivio Fermani, Paolo Sacchini ha ritrovato alcuni disegni che riconducono all'opera qui descritta nei quali si possono osservare alcuni particolari poi visibili nel rilievo; in uno di questi fogli, ad esempio, c'è una figura femminile che ha l'ovale del viso diviso a metà (una delle quali più scura forse per indicare la parte di viso sovrapposta) e i nastri che raccolgono i capelli che ricordano quelli presenti nella scultura. L'opera, come nel «Ritratto del nipote» e «Fanciulla con le trecce», è riconducibile all'esperienza archipenkiana dell'artista. Il rilievo può essere visto come il bozzetto per una maschera teatrale: secondo gli studi del Sacchini è stata esposta nel 1936 presso la Triennale di Milano in occasione della "Mostra internazionale di scenotecnica teatrale" con un nome diverso: «Incanto dell'innocenza».

Bibliografia: Caramel, 1991; Zelaschi, 2010; Sacchini, 2013.

Elisabetta Crivellari

REGINA (Regina Cassolo Bracchi)

Fanciulla con le trecce, 1931-1933

alluminio, 48,5 x 38,5 x 10 cm.

Mede (PV), Collezione Museale Regina

Foto: Valentina Crivellari

Nel corso degli anni Trenta, la «Fanciulla con le trecce» non risulta attestata né da segnalazioni sulla stampa, né da presenze a mostre; tuttavia, sulla base di considerazioni stilistiche, essa è certamente collocabile al biennio 1931-33, come tra l'altro appare confermato anche da un'annotazione autografa della stessa Regina, che in un elenco di opere conservato presso l'Archivio Fermani di Milano l'ha credibilmente segnalata come opera del "32-33". La scultura risale dunque alla fase più apertamente archipenkiana dell'opera di Regina, collocabile tra la personale milanese del marzo-aprile 1931 e l'adesione al movimento marinettiano sancita nel giugno 1933 dalla partecipazione alla mostra "Omaggio futurista a Umberto Boccioni". In tali mesi, Regina dovette riflettere a fondo sull'opera dello scultore ucraino: già ben noto in Italia per la significativa, ma assai discussa presenza alla Biennale veneziana del 1920 (in occasione della quale il Patriarca di Venezia aveva proibito ai cattolici di visitare la sala personale a lui dedicata), Archipenko era tornato ad esporre in Italia proprio nel marzo del 1931, quando due suoi «Nudi di donna» erano stati presentati nella mostra della collezione di Vittorio Pica; inoltre, è da notare che nella biblioteca personale di Regina - oggi conservata a Tirano, paese natale del marito Luigi Bracchi - Archipenko è il solo scultore moderno a proposito del quale si trovino due monografie. Quale sia stata l'influenza di Archipenko è piuttosto chiaro: in sostanza Regina - che nonostante certe incomprendimenti della critica è ben lungi dall'essere un'artista *naïve* - condivide il progetto di dematerializzazione della

scultura che il collega ucraino sta conducendo con le sue *sculpto-peintures*, opere volutamente poste sul crinale tra pittura e lavoro plastico e in cui le lamine di metallo - già di per sé elementi "leggeri" rispetto a quelli della plastica tradizionale - vengono abbinata al legno che funge da base del "quadro". La «Fanciulla con le trecce», dunque, così come le altre opere reginiane coeve, è in sostanza una vera e propria "sculto-pittura". Negli album dell'Archivio Fermani si trova solamente un abbozzo certamente collegato all'opera (poiché non è riferibile ad essa, ma invece al cosiddetto «Ritratto di ragazza» o meglio «Incanto dell'innocenza», lo schizzo segnalato da Campiglio): si tratta del disegno posto in basso a destra nel foglio 13 del taccuino 80, nel quale - sia pur con qualche differenza - viene chiaramente tratteggiato il motivo delle trecce che scendono oltre le spalle a coprire parzialmente il petto; paiono però da connettere all'opera anche i disegni 12, 13 e 14 del taccuino 21 (probabilmente vecchi di qualche anno), nei quali Regina si autoritrae con una mimica facciale molto simile a quella della «Fanciulla con le trecce», nel cui viso appare infatti particolarmente connotante soprattutto la curiosa inarcatura delle sopracciglia, che sembra suggerire disappunto o attenzione e che non si ritrova in nessun altro abbozzo coevo.

Bibliografia: Caramel, 1991; Campiglio, 2009; Zelaschi, 2010; Sacchini, 2013.

Paolo Sacchini





Mino Delle Site

Squadriglia veloce, 1986 (1932)

alluminio policromo su base in legno, 45 x 35 x 45 cm.

Bologna, Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna

L'opera, datata 1986, ma basata su un bozzetto del 1932, raffigura tre aerei stilizzati, riconoscibili solamente dalle eliche rotanti, che sfrecciano nel cielo lasciando una spessa scia dietro di loro la quale, svolgendosi dal basso verso l'alto con una traiettoria obliqua, crea la necessaria spinta propulsiva e imprime dinamismo all'opera. Pur nella sintesi delle forme, chiaro e forte è il significato, così come evidenti sono tutti gli stilemi del Futurismo in generale e dell'aeropittura e dell'aeroscultura in particolare. Delle Site celebra il mito della velocità e dalle sue opere emergono visioni collegate al tema dell'aria e del volo, in tutte le loro va-

rianti, come superamento dei limiti propri dell'uomo, scomponendo e ricomponendo soggetto e spazio alla ricerca di una nuova dimensione cosmica, facendosi esso stesso un aviatore fantastico per riuscire a immortalare tutte le impressioni di volo con una figurazione allusiva e simboleggiante.

Bibliografia: Crispolti, 1989, p. 102; Buscaroli, 2007; Mar-tera, Pietrogrande, 2008; Buscaroli, Floreani, Possamai Vita, 2009, p. 59.

Veronica Becattini

Renato Di Bosso (Renato Righetti)

L'aviatore, 1974 (1933)

alluminio, h 86 cm.

Collezione privata

Foto: Luca Postini

Realizzata tra il 1932 e il 1933, questa "sintesi plastica", come la definisce lo stesso artista, è frutto delle indagini di Di Bosso sulla figura umana, ma soprattutto sul volo e sull'uso di materiali anti-tradizionali ovvero sui principali temi del cosiddetto Secondo Futurismo, di cui l'artista veronese è uno dei massimi esponenti. Come nel «Violinista» del 1930 realizzato in legno - sua prima scultura futurista - ne «L'aviatore» Di Bosso mostra una forte volontà di sintesi plastica ottenuta grazie ad un particolare uso dell'alluminio, estremamente leggero, plastico e duttile, considerato il materiale moderno per eccellenza e da lui sperimentato anche nella moda - dopo la visita, nel marzo 1933, ad una grande industria di Rovereto che lo produceva - realizzando l'anticravatta metallica, simbolo proprio dell'aviatore. In questa opera, utilizzando l'alluminio tagliato, sagomato e piegato anziché la tecnica della fusione, Di Bosso mostra una certa vicinanza ad alcune opere di Thayaht (come per esempio «La Vittoria dell'aria»), ma soprattutto di Regina, a proposito delle quali Edoardo Persico, nel 1931, sostiene che «bisogna guardare a queste forme come a suggestive apparizioni che vogliono soltanto evocare immagini plastiche, e avvertirvi il fascino delle cose che stanno sottilmente fra il sogno e la realtà». In linea con la produzione di Regina, «L'aviatore» di Di Bosso può essere considerato non solo un inno alla modernità, bensì anche al misticismo: un'opera non figurativa quasi eterea che celebra il volo, nel suo dinamismo e al contempo nella sua leggerezza. L'opera, andata distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale, rifatta nel 1974, è oggi in collezione privata.

Bibliografia: Passamani, 1976, n. 4; Barilli, Solmi, 1980, p. 287, scheda p. 256; Di Bosso, 1980.

Federica Tiripelli



RAM (Ruggero Alfredo Michahelles)

(Bozzetto di copertina per "LA RIVISTA"), 1934

collage fotografico e tempera su cartone, 750 x 550 mm.

New York (USA), Massimo e Sonia Cirulli Archive

Il bozzetto riferisce alla collaborazione, ancora in gran parte da scoprire e rivalutare, di Ram a «La rivista illustrata del Popolo d'Italia» nel corso degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta, ponendosi come esempio della sua intensa attività nel campo della grafica e dell'illustrazione pubblicitaria. Il collage rappresenta una figura femminile seduta che tiene in braccio un bambino poggiato sul ginocchio destro e sostenuto dalla mano sulla testa; figure di colore grigio argenteo, dai bagliori metallici, che si stagliano energicamente sullo sfondo blu. La raffigurazione può essere accostata a quella tradizionale delle Madonne in trono col Bambino, differenziandosi però tramite il forte accento posto sul seno e sul ven-

tre, simboli evidenti di vita e fertilità femminile; anche la forma e la collocazione del titolo della rivista, posta come un'aureola sopra le due figure, concorre all'identificazione sacrale dell'immagine. La resa minuziosa e realistica degli effetti del metallo, colpito dalla luce che si rifrange con diverse vibrazioni, mostra la confidenza dell'artista con l'utilizzo di diversi metalli quale, in particolare modo, l'alluminio, materiale utilizzato per la celeberrima «Quadriga» del 1929.

Bibliografia: Panzetta, 2006.

Giulia Stagi



RAM, *Quadriga*, 1929, alluminio. Foto: Sandro Michahelles.



THAYAHT (Ernesto Michahelles)

Liberazione dalla terra, 1934

alluminio, vetro e legno, 96 x 62 x 50 cm.

MART 220

Rovereto, MART - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

© Archivio Fotografico Mart

«Cosi' aeropittori e aeropoeti salgono sempre più per insegnare ad amare dall'alto in basso quel sorprendente fastoso e multiforme popolo di nuvole che Leopardi [e] Baudelaire ci avevano insegnato ad amare dal basso in alto, malinconicamente». Con queste parole Filippo Tommaso Marinetti conclude la sua presentazione della "Mostra degli aeropittori futuristi italiani" di cui è commissario ordinatore. È il 1934 e nelle sale XLII-XLIV della XIX Biennale d'arte di Venezia si rincorrono opere di Benedetto, Crali, Fillia, Dottori, Prampolini, Regina, Tato. Ma non solo. Quasi inaspettata viene proposta al visitatore una sezione di aeroscultura: Enrico Carmassi, Renato Di Bosso, Mino Rosso e Ernesto Thayaht, che presenta tre opere: «Liberazione dalla terra», «Progetto di volo. Trofeo per il giro del mondo», «Saluto al Duce. Gli atleti» (le ultime due oggi disperse). «Liberazione dalla terra» è una scultura polimerica, in cui Thayaht utilizza materiali nuovi e moderni: il vetro e l'alluminio, oltre al legno. L'attenzione per i materiali e la ricerca in questa direzione, portano Thayaht a ideare una lega a cui attribuisce un nome tratto dal suo stesso pseudonimo: la taiatite. La composizione resta segreta, ma grazie agli eredi si sono recuperate informazioni importanti: è composta da «91% di alluminio, 5% di silicio, 2% di stagno e 2% di nichel, mentre l'argento diventa utile per ricoprire la superficie di fusione» (Scappini, 2005). In realtà, «Liberazione dalla terra» si discosta da queste percentuali con il 97,1% di alluminio, 1,2% di silicio, 0,7% di manganese, 0,3% di ferro. La ricostruzione futurista dell'universo è desiderio di riplasmare il mondo, di riscrivere una storia, di inventare nuovi materiali e nuovi mezzi anche in un'ottica autarchica. Con quest'opera Thayaht traspone in scultura elementi che si ritrovano nelle opere di aeropittura di molti futuristi tra cui Prampolini, Crali, Dottori, Oriani. I pianeti e lo spazio diventano nuovi soggetti. Il volo permette all'uomo di alzarsi da terra, di scoprire nuove prospettive, di mettersi in relazione con un universo che conosce poco ma che non può non attirarlo. Come suggerisce Dottori in un articolo sulla Biennale in «Sant'Elia», tra i premi che si danno annualmente nelle scuole d'arte, nelle mostre di giovani e nei concorsi, ai pittori bisognerebbe assegnare dei viaggi aerei. Perché l'artista ha bisogno di volare «non tanto per dipingere poi aeroplani o nuove prospettive ma specialmente per aerare la fantasia». Una sfera di ebano è il fulcro scuro della scultura, perfetto, potente, solido. Ma l'uomo vuole vivere l'ebbrezza, la velocità: fa un giro intorno alla terra in un'orbita sottolineata da un disco di vetro trasparente apposto intorno alla sfera nera e appoggiato sull'alluminio, e trova la sua via di fuga. Rompe i legami con la terra e vola verso un infinito sconosciuto senza timori, ma con la forza e lo slancio dell'uomo moderno. Nelle raccolte del Mart è presente un disegno della scultura che mette in risalto la proprietà riflettente della superficie in alluminio che può assumere sfumature sempre diverse. Predo-

mina su tutto la grande eleganza dell'artista che si libera dai vincoli della materia per regalarci un guizzo, un volo, che rappresenta la liberazione dell'uomo dalla terra non con la violenza e l'impeto dell'esibizione virtuosistica della forza, ma con la grazia e l'intelligente eleganza di un segno leggero e veloce, che dura pochi istanti, quanto il suono di una nota musicale.

Bibliografia: XIX Esposizione, 1934, p. 179; Marinetti, 1937; *III Quadriennale*, 1939, p. 187; Marinetti, 1942, p. 3; Raggi-anti, 1967, p. XLVII; Crispolti, 1980, p. 514; *Gli Anni Trenta*, 1982, p. 198; Crispolti, 1986-1987, p. 303; Mantura, Rosazza Ferraris, Velani, 1989, p. 243; Masini, 1989-1996, vol. I, p. 367; *Futurism*, 1992, p. 183; Scappini, 1997, p. 158; Crispolti, 2000, p. 139; Scappini, 2000, p. 16; Crispolti, 2001, p. 398; Bartsch, Scudiero, 2002, p. 317; Belli, Kostenevich, 2005, p. 93; Fonti, 2005, p. 149; Scappini, 2005; Belli, Bobrinskaja, 2008, p. 79; Belli, 2009, p. 189; Lista, Masoero, 2009, p. 268; Belli, 2010.

Francesca Velardita



THAYAHT, *Liberazione dalla terra*, 1934, acquerello, matita e matita colorata su carta, 368 x 275 mm, MART 8171
Rovereto, MART - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto
© Archivio Fotografico Mart.



REGINA (Regina Cassolo Bracchi)

L'amante dell'aviatore, 1935-1936

alluminio, 63 x 52,5 x 11 cm.

Mede (PV), Collezione Museale Regina

Foto: Valentina Crivellari

Nonostante non compaia ufficialmente sul catalogo della rassegna, «L'amante dell'aviatore» viene certamente presentata da Regina alla Biennale di Venezia del 1936: lo testimonia tra l'altro l'etichetta della «XX Esposizione Internaz. d'Arte di Venezia - 1936 - XIV» riportata nella parte posteriore dell'opera. Tale presenza determina dunque evidentemente anche il termine *ante quem* (giugno 1936) per la sua realizzazione, che può credibilmente essere collocata a cavallo tra 1935 e 1936, sia perché quella veneziana è la prima presenza attestata della scultura, sia perché evidentemente più scaltrita - rispetto a quella che caratterizza i lavori dei primi anni Trenta - è la tecnica di lavorazione e assemblaggio dell'alluminio, che consente ormai all'artista di "osare" impegnandosi nella realizzazione di opere di dimensioni e complessità maggiori. Proprio «L'amante dell'aviatore», infatti, è sul piano strutturale uno dei più articolati lavori reginiani prebellici, in virtù di una stratificazione di piani che definisce una "scatola spaziale" entro cui la figura - derivante dalla simbiosi di due diverse lastre poste a differenti livelli di profondità - viene come compresa e racchiusa. Tra i materiali grafici dell'Archivio Fermani non si trova il disegno preparatorio definitivo del pezzo; tuttavia, sono certamente connessi alla scultura numerosi schizzi in cui vengono studiati - per lo più separatamente l'uno dall'altro - tutti i più riconoscibili dettagli della figura, dalle braccia alzate alla testa reclinata, agli occhi chiusi. Inoltre, presso il medesimo archivio sono conservati i due bozzetti costruttivi in fogli di carta ritagliata (in un caso connessi tra loro tramite spilli, nell'altro at-

traverso nastro adesivo) che devono aver immediatamente preceduto - com'era tipico del *modus operandi* dell'artista pavese - la realizzazione dell'opera finita: si tratta in altre parole di "cartamodelli tridimensionali" attraverso i quali Regina studiava l'effetto definitivo dell'opera prima di cominciare a lavorare il metallo. Sul piano iconografico, «L'amante dell'aviatore» - oltre a richiamare una terracotta fontaniana del 1931, «Le amanti dei piloti» - si riconnette chiaramente a quel tema aereo ed aviatorio che negli anni Trenta costituisce praticamente l'unico *leitmotiv* comune all'intera e ormai variegatissima galassia del Secondo Futurismo; tuttavia, nel caso specifico, tale collegamento appare molto debole ed anzi sostanzialmente strumentale, perché l'impressione è che Regina (come del resto, contestualmente, fanno anche altri colleghi) si sia limitata ad apporre posticciamente un titolo "aerofuturista" ad un lavoro che per il resto - materiale sperimentale a parte - davvero nulla ha a che fare con il verbo ufficiale del marinettismo più ortodosso. Questo, peraltro, apre ad un'altra e più generale questione: davvero Regina «è stata futurista» ed ha sviluppato «una poetica futurista», o si è piuttosto limitata a «partecipare alle iniziative» del movimento di Marinetti?

Bibliografia: Caramel, 1991; Buscaroli, Floreani, Possamai Vita, 2009; Campiglio, 2009; Ferrario, 2009; Zelaschi, 2010; Sacchini, 2013.

Paolo Sacchini





Sante Monachesi

Lamierino a luce mobile, 1937
alluminio, 40 x 33 cm.

Collezione privata

Foto: Fabio Barbieri

Le opere in esame costituiscono la campionatura di una serie produttiva assai significativa per la fase futurista di Monachesi. Si tratta di "lamierini a luce mobile", complessivamente realizzati tra il 1937 e il 1938, caratterizzati da una lavorazione a sbalzo in cui si rincorrono punti e linee fino a creare un «ricco e fantasioso gioco di articolazione spaziale» (Crispoliti). I pochi tratti incisi sulla lamina generano una scrittura in ideogrammi che vibra grazie al riverbero della luce, in un complessivo effetto pittorico che arricchisce di espressività l'oggetto plastico: la scultura è fatta per vivere in particolare di luce naturale che sul metallo si riflette e ingigantisce anche i minimi det-

tagli. Il risultato prodotto, oltre a sostanziare la mobilità della luce, è di notevole resa immaginifica e fantastica. In tali opere, infatti, si concretizza l'aspirazione dell'artista a liberarsi dai limiti espressivi del supporto piano verso la possibilità di relazioni plurime basate su iperboli e sinusoidi piuttosto che sulla linea retta. Sono progettate come qualcosa di continuamente mutevole, come avessero possibilità di combinazioni infinite. In tal senso il loro interesse risiede anche nella precocità rispetto alle ricerche luministiche in ambito cinetico e Optical degli anni Cinquanta e Settanta, poiché dettate da una spontanea tensione emotiva. Queste sculture, pur inscrivendosi



Sante Monachesi

Lamierino a luce mobile, 1937
alluminio, 42,5 x 30 cm.
inv. 2799

Macerata, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi
Archivio Fotografico dei Musei Civici.
Foto: Fabrizio Centioni

nella poetica futurista e, nello specifico, pur rientrando nella categoria delle aerosculture, risultano lontanissime dalla retorica marinettiana pervasa di inquietudine bellica e macchinistica. L'opera maceratese è entrata a far parte dei Musei Civici nel 1983 a seguito della mostra monografica dedicata all'artista. In quell'occasione numerosi furono i lamierini esposti, che in grande numero avevano fatto parte un anno prima anche alla più ampia esposizione dedicata al "Futurismo nelle Marche". In particolare essa si distingue dalle altre, esemplificate dal secondo testo esposto in mostra, poiché tradisce un residuale aggancio con il figurativo, nella formulazione

sinuosa di una specie di volto umano colto di profilo. L'opera di collezione privata, al contrario, è più direttamente riferibile alla tematica dell'aeroscultura, che nella fattispecie si concretizza nel dinamismo liberato dal volo degli aerei in basso a sinistra, piccole croci sbalzate, suggerite dal vortice ellissoidale che direttamente li precede nello spazio aereo.

Bibliografia: Cagnetta, 1977; Maurizi, 1977; Crispolti, 1983; Papetti, Tonti, 2010; Papetti, 2010.

Maria Vittoria Carloni

Sanzio Blasi

Rita Calori Blasi, 1935
alluminio, h 35,5 cm.

Ancona, Collezione Lucia Blasi

Sanzio Blasi fu sempre apprezzato per la morbidezza plastica e la dolcezza espressiva con cui affrontava tematiche religiose, prima fra tutte l'iconografia della «Pietà», di cui seppe dare convincenti interpretazioni nel secondo dopoguerra, in tragica assonanza autobiografica con il suo lutto di padre. Fu particolarmente interessato e operoso nella ritrattistica, sia di destinazione privata che su incarico di comitati onorari. Al 1939 è datato un bronzo «Ritratto di Giancarlo Galeazzi», oggi conservato nel Museo Tattile Omero di Ancona. Alla XXII Biennale di Venezia dell'anno successivo prese parte al concorso nell'apposita sezione con un «Ritratto di Maria Luisa Sgaravatti» in terracotta. Realizzò apprezzati ritratti per l'amico Trilussa e per Luigi Bartolini, oltre che per figure note della società anconetana di metà Novecento, fino al tardo monumento a Donato Bramante per la Repubblica di San Marino. Il ritratto qui in mostra è quello della seconda moglie dell'artista che, nel 1930, era rimasto vedovo con due figli. Rita Calori apparteneva a una famiglia della nobiltà romana. Di lei ci restituisce un vivido ricordo Gemma Duca Ruggeri in un recente scritto in cui tratteggia la figura del "Sor Sanzio" e della sua bella villa padronale. Ne riportiamo uno stralcio: «[...] mi piacevano i suoi gesti di premura verso la signora Rita, sua seconda moglie, dalla figura snella e slanciata, che non conobbe gravidanze. Lei, nata contessa Calòri, era di Roma. Fiera dei seni marmorei e delle lunghe gambe nei pantaloni affusolati, o negli abiti al ginocchio, conservò un bell'aspetto fino ad età avanzata. Cipria e rossetto rosso erano l'unico trucco che concedeva al volto aristocratico, al sorriso un po' irre-

golare, ma non freddo, valorizzato da cappellini che avevano sempre un tocco di grazia. Sanzio Blasi - a trentacinque anni già vedovo, oltre che padre di Eugenio e Gustavo (caduto in guerra nel 1943, da alpino) - non aveva tardato a sposarla. Appassionata di lettere e arti, la contessa era una donna molto sofisticata: lei i diamanti, lei le pellicce, lei gli abiti da sera più favolosi. E i ritratti, in varie pose, disseminati per casa; in giardino, una scultura a grandezza naturale. Lui l'adorava: le offriva le rose più belle, le cercava cameriere esperte e pazienti. L'accompagnava da sarte e modiste, la portava ad Amalfi e Positano, in Spagna, a Bruxelles, Venezia, Parigi, in Svezia e Norvegia». Il ritratto in alluminio di Rita Calori Blasi conferma le doti ritrattistiche del suo autore, pienamente assestato su un gusto novecentista, come si evince dalla compatta modulazione plastica dei piani, che nulla tuttavia fa perdere alla elegante vitalità luministica ed espressiva dell'effigie, tanto cara all'artista e reiteratamente da lui riprodotta. A tal proposito si noti che proprio la bellezza giunonica di cui Rita Calori si faceva vanto offrì evidentemente al marito l'ispirazione per la modellazione del busto della monumentale «Vittoria alata» del 1939. Il bozzetto in gesso di quell'opera, inedito, fu esposto nel 2002 ad Ancona, in occasione di una mostra documentaria curata da Cristina Carlini per il trentennale dalla morte di Blasi, che ancora attende un pieno recupero in sede storiografica.

Bibliografia: Sanzio Blasi, 1998, p. 20; Duca Ruggeri, 2012.

Antonello Nave



Carlo Lorenzetti

Diana cacciatrice, (1929)

alluminio, h 55 cm.

Milano, *Courtesy* Galleria Studiolo

Carlo Lorenzetti fu uno degli scultori più a lungo operosi sulla scena artistica veneziana tra Ottocento e Novecento. La solida preparazione accademica, compiuta nel segno del realismo sotto la guida di Luigi Ferrari e Antonio Del Zotto, lo rese uno dei più apprezzati autori di ritratti ufficiali e di lapidi onorarie, con incarichi prestigiosi da parte di istituzioni culturali e comitati patriottici municipali. Allo scrupolo nella resa naturalistica delle fisionomie Lorenzetti seppe efficacemente unire l'amore per il dettaglio ornamentale, sulla scorta del suo giovanile apprendistato come intagliatore e decoratore in legno e in linea con il gusto della borghesia d'età umbertina e giolittiana, soprattutto nella realizzazione di opere a destinazione funeraria. Fu proprio l'abilità come decoratore a fruttargli la nomina a docente della scuola veneziana d'arte applicata all'industria. Nel trentennale magistero che ne seguì, Lorenzetti si mostrò capace di riprodurre con discreta scioltezza gli stilemi accademici e floreali, riuscendo peraltro ad aprirsi a nuove suggestioni stilistiche. In età avanzata non disdegnò soluzioni formali di impronta déco e fu sensibile ai dettami estetici sostenuti e veicolati da Giò Ponti sulle pagine di «Domus». Non ci sembra casuale che proprio sull'autorevole mensile apparve nel 1929 la riproduzione fotografica del gruppo scultoreo dedicato a «Diana cacciatrice». L'opera inedita che presentiamo alla mostra ne è con tutta evidenza una copia fedele, databile a quello stesso anno o ad epoca immediatamente successiva, quando si cominciava a sperimentare

l'uso dell'alluminio nella plastica decorativa di interno. Una variante in bronzo, con la cerva alle spalle della dea, è stata recentemente battuta all'asta. Nella definizione della figura e nel peculiare suo rapportarsi con la cerva scattante ai suoi piedi, Lorenzetti mostra di aver tenuto presente la lontana e imprescindibile iconografia della «Diana» ellenistica conservata al Louvre, ma passando attraverso le recenti stilizzazioni operate da Libero Andreotti e da Staer Nielsen nella rappresentazione di soggetti animalistici; né va trascurato il gusto neo-settecentesco che qua e là si registrò nella scultura italiana del primo Novecento - e che nel caso di alcune opere giovanili di Arturo Martini - e che nel caso di Lorenzetti forse trasse spunto dalla recente mostra veneziana dedicata al Settecento, della quale fu curatore, fra gli altri, anche suo figlio Giulio. La pubblicazione del bronzetto lorenzettiano di «Diana cacciatrice» destò evidentemente l'interesse del ceramista faentino Pietro Melandri, che da quell'opera trasse almeno due copie maiolicate, oltre a una mattonella policroma e a un medaglione, nel corso degli anni Trenta, quando più forte l'artista romagnolo sentì attrattiva per figure e suggestioni tratte dalla mitologia classica.

Bibliografia: «Domus», 1929, p. 12; Stefanelli Torossi, 1987, pp. 34-35; Gaudenzi, 2002, pp. 128-129, 387; Gaudenzi, 2005, p. 224.

Antonello Nave



«Domus», 1929.



P. Melandri, *Diana*, anni Trenta, maiolica.



Lina Arpesani

Venere mattutina, 1935

alluminio anticorodal, h 195 cm.

Milano, *Courtesy* Galleria Studiolo

Quando Lina Arpesani espone la sua «Venere mattutina» a Milano in occasione della Triennale del 1936 si trova nel suo momento di massima notorietà. Alta quasi due metri e realizzata in anticorodal (una lega di alluminio ed argento), non può passare inosservata. Nel 1933 per la medesima occasione aveva esposto la «Vittoria Fascista» - cui la presente opera deve molto - e il Duce si era personalmente complimentato con lei: un pieno successo di pubblico e di critica. A ben guardarla a distanza di decenni, la «Venere mattutina» risulta molto lontana dalla forza muscolare ed erculea che il fascismo predilige per la decorazione plastica dei suoi edifici, e pare quindi curioso che sia piaciuta così tanto. Il ruolo attivo svolto dall'Arpesani nei sindacati femminili fascisti e anche l'aspetto così "alla moda" hanno certamente un ruolo non secondario per il suo successo. La «Venere mattutina» è emblematica del nuovo stile della scultrice, maturato nelle numerose esperienze all'estero, che la portano ad abbandonare lo stile intimista ed impressionistico dei suoi primi mentori, a sua volta arricchito dalle severe ombrosità di Bistolfi e Graziosi. Nulla di tutto ciò compare in questa opera. Guardandola a lungo si rilevano espliciti richiami contemporanei, al gusto Déco, agli scultori Adolfo Wildt ed Arturo Martini. Insomma, ci troviamo di fronte ad un'opera non banale, autonoma nello stile, frutto di una cultura estremamente stratificata, sofisticata, complessa. La sua «Vittoria Fascista» del 1933 diventa un modello riconoscibile dell'artista e lo stesso volto schematico e dalle orbite vuote lo osserviamo nella «Venere mattutina» ed in tante opere grandi e piccole, nei bronzi, nelle terrecotte ed in altre fusioni in alluminio. Ulteriore segno dell'originalità creativa dell'Arpesani

è quello di aver utilizzato a più riprese la lega anticorodal non solo quale materiale di ripiego autarchico, ma anche - e forse soprattutto - per il suo valore estetico. Nel presente caso come non assimilare la lucente, chiara freddezza del metallo con la pelle chiara e trasparente che per millenni è stato tra gli elementi caratterizzanti l'estetica della bellezza femminile? La posa della «Venere mattutina» deve essere poi piaciuta molto all'Arpesani, in quanto da foto di archivio è nota una statua maschile che si pone nel medesimo atteggiamento. Un'opera intermedia tra la «Vittoria Fascista» e la «Venere mattutina» è un «Angelo dell'annunciazione», esposto a Roma verso il 1935, che mostra evidenti similitudini, per non dire esatte sovrapposizioni con la «Vittoria Fascista»: quasi che l'Arpesani abbia riutilizzato la «Vittoria Fascista» mutando solo gli attributi ed aggiungendo una mantellina che scende sulle spalle per coprirne i seni. Unica differenza di rilievo - assai curiosa - quella di avere le ali rovesciate. In occasione della mostra al Mart di Rovereto "Scultura lingua morta" (2003) la «Vittoria Fascista», conservata alla Galleria d'arte moderna di Milano, viene esposta reintegrata delle parti a lungo smontate, ma presentata con le ali rovesciate, così che la «Vittoria Fascista» diventa una sorta di *pastiche* che ignora i documenti d'archivio. Lina Arpesani chiede di essere ancora correttamente compresa.

Bibliografia: Papini, 1933; *26 artiste*, 1937; Sgarbi, 1992; Farina, 1995; Iamurri, Spinazzè, 2001; Curtis, 2003; Panzetta, 2003; Colombo, Cribiori, 2007; Studiolo, 2009.

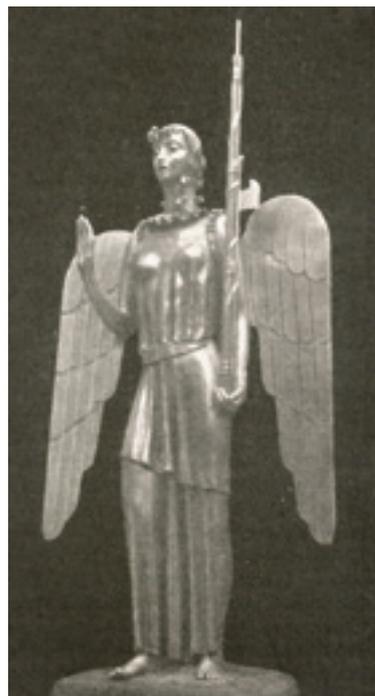
Roberto Martorelli



L. Arpesani, *Angelo dell'Annunciazione*, 1935.



L. Arpesani, *Vittoria Fascista*, 1933, Gam, Milano.



L. Arpesani, *Vittoria Fascista*, Triennale di Milano, 1933.



Gian Giacomo Barbieri

(Estate), (1936)

alluminio anticorodal, h 60 cm.

Milano, *Courtesy* Galleria Daniela Balzaretto

Foto: Emilio F. Simion

Il genovese Gian Giacomo Barbieri, dopo la formazione presso l'Accademia Ligustica e gli esordi espositivi in città, all'inizio degli anni Dieci si trasferì a Roma, dove prese parte alla mostra della "Probitas" (1914) e ad alcune esposizioni della Amatori e Cultori, legandosi temporaneamente ad ambienti che facevano capo a Maurizio Rava e a Duilio Cambellotti. Si fanno esili le tracce della sua presenza e della sua vicenda artistica nel corso del decennio successivo, fino a perdersi del tutto alla fine degli anni Trenta, quando l'artista ormai operava a Milano, ove risulta risiedere almeno fino al 1938. Un mezzo busto bronzeo di «Bambino ridente», sapientemente derivato dalle tipologie care a Desiderio da Settignano, nel '35 fu venduto da Barbieri alla Civica Galleria d'Arte di Milano, che di lui conserva anche un gesso (oggi malconco) di «Bambino» a figura intera e il gruppo bronzeo intitolato «Maternità». Si segnalò soprattutto per il tocco delicato nella modellazione di dolci immagini di bambini e nei piccoli gruppi ispirati al mondo dell'infanzia, con armoniose soluzioni compositive, tali da suggerire pienamente l'intimità affettuosa tra le figure, in scene di quotidianità borghese, con fascinosissime mamme o con più dimesse "tate". Nel corso degli anni Trenta Gian Giacomo Barbieri affiancò, alla sua prevalente vena lirica e bozzettistica di un gusto che potremmo definire gozzaniano, l'interesse per nuove soluzioni formali, in linea con quanto elaborato o proposto da Giò Ponti nel

mensile «Domus». Fu così che nel 1936, in occasione della VI Triennale di Milano, Barbieri fornì i modelli per la trasposizione in alluminio di una coppia di giovani donne, probabilmente impegnate nella raccolta di frutti: la riproduzione fotografica di quelle opere a carattere decorativo (senza l'indicazione del loro autore) comparve più volte su «Domus», nel corso di quell'anno, nell'inserzione pubblicitaria a piena pagina di una ditta milanese che produceva oggetti d'uso quotidiano ed elementi per la decorazione di interni in una lega d'alluminio chiamata anticorodal. La figura a destra nella foto è con tutta evidenza identificabile in quella che presentiamo qui in catalogo: la donna, di forme monumentali, risulta sapientemente modulata nello spazio con eleganza neo-manierista. Nei tratti del viso, improntato a un arcaico sorriso e incorniciato da un'acconciatura stilisticamente consona, si avvertono suggestioni tratte dall'arte etrusca, che era tornata episodicamente a stimolare la fantasia di artisti e decoratori, soprattutto dopo il rinvenimento nel 1916 del cosiddetto "Apollo di Veio": basti pensare a certe soluzioni sintetiche operate da Libero Andreotti o da giovani scultori "strapaesani" quali Quinto Martini e Leonetto Tintori.

Bibliografia: «Domus», 1936, p. X.

Antonello Nave



«Domus», 1936.





Wladimiro Tulli

Aereo al sole (Aeroritratto n. 1), 1938
alluminio, 66 x 48 cm.
inv. 2633

Macerata, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi
Archivio Fotografico dei Musei Civici. Foto: Luigi Ricci

Il bassorilievo è datato 1938 ed è stato realizzato dall'autore alla giovane età di sedici anni. In considerazione del fatto che Wladimiro Tulli divenne animatore del gruppo futurista maceratese "Boccioni-Tano" nel 1942, ovvero alla morte di Bruno Tano, si può affermare che l'opera appartenga ad una fase creativa di meditazione intorno alla poetica dell'aeropittura. Registrata sull'inventario cartaceo dei musei con il titolo «Aeroritratto n. I», è stata acquisita a seguito della mostra monografica dedicata all'artista dall'amministrazione comunale di Macerata e dalla locale "Brigata Amici dell'arte" nel 1979, allestita negli ampi spazi espositivi della chiesa di S. Paolo e curata da Elverio Maurizi. Il soggetto raffigurato è una chiara allusione alla dirimpante velocità dell'aeroplano, veicolo che negli anni Trenta del Novecento rappresenta l'emblema del progresso umano. Tuttavia, colta nella prospettiva di un volo ascendente illuminato dal sole e in prossimità di uno squarcio di nuvola, la composizione si presta anche alla lettura ambigua di marca surrealista che induce all'identificazione di un volto umano: la sagoma del velivolo per gli occhi ed il naso, la bocca nel segno della nuvola. Grazie al sodalizio artistico con Bruno Tano, Tulli riesce a sperimentare un'a-

eropittura più libera ed inventiva, lontana da riferimenti naturalistici e retorici. D'altro canto, marcati segni di impronta surrealista possono essere identificati nel suo codice espressivo non prima dei primi anni Quaranta, all'epoca dell'incontro con Osvaldo Licini, dal quale mutua la medesima ansia fantastica di trattare le forme. Ciò induce ad attribuire caratteri di precoce apertura in tal senso all'opera in esame. Alcune testimonianze polimeriche riferibili a vari stadi di lavorazione di bassorilievi analoghi, attestano una notevole complessità preparatoria: l'idea progettuale è dapprima fissata dall'artista attraverso una sorta di *collage*, che soltanto in un secondo momento viene sviluppato su di un'anima in gesso per l'applicazione della fusione metallica. Nel corso della mostra monografica realizzata nel 1998 presso il Museo di Palazzo Ricci di Macerata, infatti, sono state esposte repliche coeve di aerosculture metalliche, tra cui l'opera in oggetto, in bronzo colorato.

Bibliografia: Vivaldi, 1979; Cortenova, 1998; *LVII*, 2007, pp. 33-39.

Maria Vittoria Carloni



Wladimiro Tulli
Aeroritratto n. 2, 1942
alluminio, 61 x 39 x 7 cm.
inv. 639

Macerata, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi
Archivio Fotografico dei Musei Civici. Foto: Luigi Ricci

Si tratta del bassorilievo che ha storicamente goduto della più ampia ribalta espositiva tra i lavori di Tulli in fase futurista. L'opera, singolare esemplare di aeroscultura, interpreta in modo originale il tema dell'aviazione, ponendo in primo piano il ritratto di un aviatore immerso nel turbinio atmosferico del volo. Il vortice aereo che lo avvolge agisce sui tratti del volto e sull'intera figura, che risultano deformati in un insieme racchiuso da una linea curva irregolare. Il futurismo di Tulli anche in quest'opera non palesa affatto elementi di inneggiamento alla guer-

ra, né allusioni di sorta al macchinoso e al minaccioso; al contrario, esprime lirismo e gioiosità quasi ludica. Anche quest'opera, realizzata in età molto giovanile, è stata oggetto di una replica in bronzo probabilmente successiva, esposta nelle mostre monografiche più recenti.

Bibliografia: *IV Quadriennale*, 1943; *Gli Anni Trenta*, 1982; Cortenova, 1998; Cortenova, Nuzzo, 2003; *LIX Rassegna*, 2009.

Maria Vittoria Carloni



Wladimiro Tulli

Fuori del mondo (Aeroscultura), 1941-1942
alluminio e bronzo, diam. 32 cm.
inv. 2634

Macerata, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi
Archivio Fotografico dei Musei Civici. Foto: Luigi Ricci

La scultura è entrata a far parte del patrimonio dei musei civici di Macerata a seguito della mostra monografica maceratese del 1979, esposta con il titolo «Fuori del mondo». Tuttavia, nel registro inventariale di presa in carico, l'opera è stata annotata con il più generico titolo «Aeroscultura» con cui si è nel tempo storicizzata. È costituita da due tipologie di metalli, alluminio e bronzo, impiegati da Tulli alternativamente o, come in tale caso, in maniera congiunta in fusione su di un'anima in gesso. All'opera in esame, infatti, è riferibile una replica in collezione privata, realizzata in bronzo colorato, esposta a Verona nel 2003. L'aereo, tematica su cui l'opera si incentra, rappresenta una sorta di *leit motif* per l'artista nel periodo della prima

adesione al Futurismo, affrontato nelle più disparate tecniche. In quest'opera il velivolo grava in posizione apicale su di un rilievo geometrizzato, che prelude ad una svolta in senso astrattista. L'aeroplano costituisce per l'artista elemento di riflessione intorno al superamento del figurativo, preannunciando soluzioni fortemente astratte. Sullo stesso tema i Musei Civici maceratesi possiedono un disegno su carta oltre che l'opera «Aereo al sole» in catalogo.

Bibliografia: Vivaldi, 1979; Cortenova, Nuzzo, 2003, pp. 82, 90; *LVII*, 2007, p. 19.

Maria Vittoria Carloni

THAYAHT (Ernesto Michahelles)

Prigioniero Politico Ignoto, (1952)
alluminio, h 49 cm.

(*Studio per il Prigioniero Politico Ignoto*), (1951-1952)
pastello nero su carta, 371 x 256 mm.

(*Studio per il Prigioniero Politico Ignoto*), (1951-1952)
pastello nero su carta, 370 x 250 mm.

(*Studio per il Prigioniero Politico Ignoto*), (1951-1952)
matita e pastelli rosso e blu su carta, 371 x 255 mm.

New York (USA), Massimo e Sonia Cirulli Archive

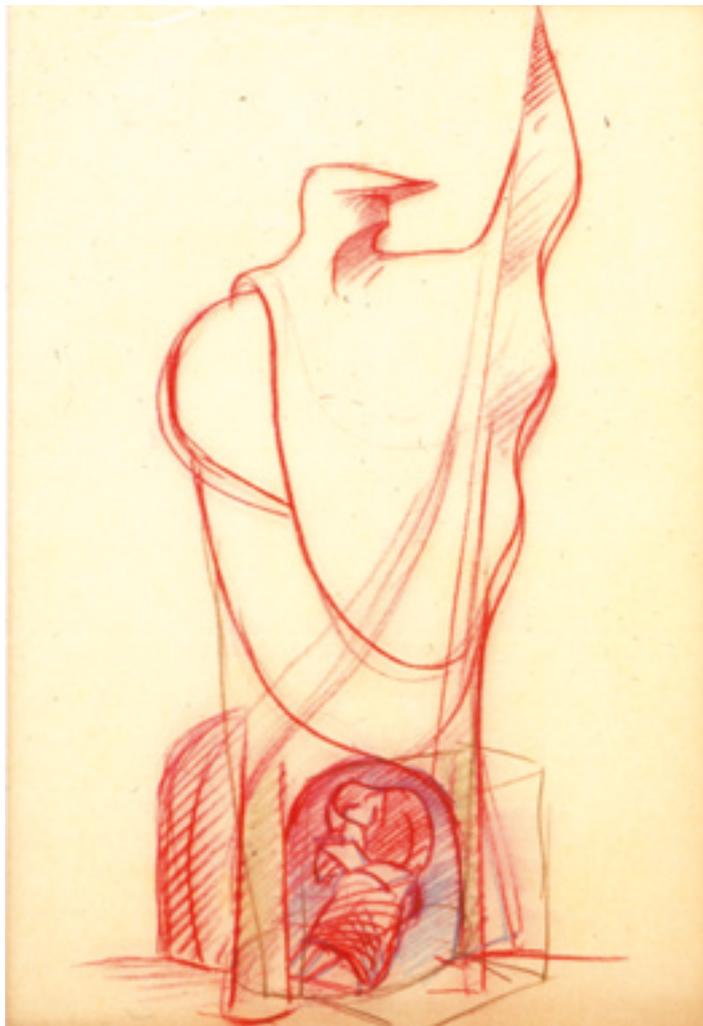
La scultura in oggetto è l'ultimo importante impegno in ambito plastico di Thayaht, bozzetto per il concorso internazionale bandito nel 1951 dall'Institute of Contemporary Arts (I. C. A.) di Londra per la realizzazione di un monumento celebrativo dedicato al Prigioniero Politico Ignoto. Tale modello viene selezionato dalla giuria ed esposto presso la Galleria La Strozzi di Firenze nel novembre del 1952. Anche in questa circostanza creativa l'artista attinge alla sua precedente produzione rivisitando abbastanza fedelmente la scultura intitolata «Sentinella» del 1921, richiamata nelle sue sintetiche forme dalla figura simbolica della Fede, cui aggiunge, in scala ridottissima, un prigioniero in catene. Il «Prigioniero Politico Ignoto» è frutto di un intenso lavoro progettuale documentato da numerosi disegni, ma anche fonte di preoccupazioni e ansie profonde da parte dell'artista, che pare temere l'esclusione del proprio lavoro per via della precedente adesione agli ideali del caduto regime. In tal senso sono significative alcune lettere conservate nell'archivio del Mart a Rovereto, rese note da Alessandra Scappini, nelle quali emergono proprio l'ansia di conoscere se esiste una Commissione italiana (lettera del 1 agosto 1952 a Miss Joan Edwards), e implicitamente da quali membri è composta, ma anche il desiderio di aggirare tale Commissione ed inviare direttamente il bozzetto a Londra (lettera del 4 settembre 1952 a Miss Morgan). Preoccupazione palesata anche con la puntualizzazione continua della propria cittadinanza svizzera (lettera del novembre 1952 a Rosario Assunto) e con la richiesta di informazioni sull'esistenza di una commissione svizzera a cui far riferimento in luogo di quella italiana (lettera del 4 settembre 1952 a Miss Morgan). Nella lettera del 12 novembre 1952, indirizzata al segretario del concorso internazionale Mr. A. J. T. Kroman, riportata da Alessandra Scappini, Thayaht descrive il progetto puntualizzando elementi esecutivi e si-

gnificati simbolici: «Il mio bozzetto è in DURALLUMINIO per assicurare solidità nel trasporto, e ho concepito la scultura in verticale libera e indipendente da ogni ambiente architettonico, come suggerito nei termini del concorso; ho anche mirato alle "grandi" proporzioni e penso che l'effetto generale sia ottenuto come potete giudicare dalle SEI FOTO qui incluse. Insieme con il bozzetto ho presentato le medesime 6 foto, che erano accompagnate dalle righe seguenti: COSÌ PICCOLO L'UOMO - LA SUA FEDE COSÌ GRANDE / LA SUA BANDIERA LIBERA - NELLA LUCE RADIANTE / EGLI S'INNALZA ELEVATO... SEBBENE PESANTE PENDA LA CATENA. Queste parole sono una spiegazione condensata delle mie idee espresse nei vari elementi della scultura, e come tali io penso dovrebbero essere considerate dalla giuria. Infatti ho collocato le sei foto in una cornice con informazioni in inglese e in traduzione italiana. [...] L'esecuzione di questa scultura monumentale su una scala più larga accentuerebbe la qualità realistica del prigioniero, in contrasto con la qualità quasi astratta della simbolica FIGURA della FEDE che tiene la Bandiera della LIBERTÀ. Se l'uomo fosse fatto in misura reale, la figura simbolica dovrebbe essere circa dieci metri di altezza; sceglierei i seguenti materiali per la realizzazione: IL PRIGIONIERO in bronzo con ossidazioni in toni scuri, LA SUA FEDE in vari toni di marmo colorato, più scura sotto, più luminosa sopra, la testa dorata, la bandiera rosseggiante sotto, poi arancione, poi gialla, fino a un baluginante bianco. L'albero dorato. La catena in bronzo rosso. PALLA in pietra nera, opaca, fredda, senza pietà, implacabile. La base completa in ampie lastre in pietra grigia, come potrebbe essere il pavimento di una prigione, o di una cella.».

La selezione del bozzetto da parte della Commissione italiana, tra i 296 partecipanti, e la sua esposizione ufficiale a Firenze sarà l'estremo oggettivo riconoscimento pubblico del valore dell'opera di Thayaht.

Bibliografia: Rosci, 1986, p. 195; Fonti, 2005, pp. 136, 192; Pratesi, 2005, pp. 99-100; Scappini, 2005, pp. 18, 156, 274-282; Panzetta, 2006, pp. 131-139.

Alfonso Panzetta





Francesco Somaini

Aracne, 1952

alluminio, 18 x 26 x 23 cm.

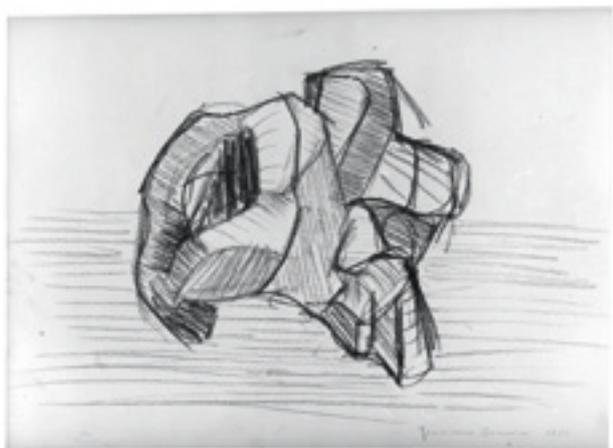
Collezione privata

Il "periodo cubista" di Somaini si sviluppa, a partire dal primo viaggio a Parigi del 1951 e fino al 1953, con diversi esiti ben esemplificati dal bozzetto per il concorso al «Monumento per il Prigioniero Politico Ignoto» del 1952 (Premio Olivetti), dal «Grande Guerriero» del 1953 (XXVII Biennale di Venezia), dai coevi «Motivo macabro III» ("Premier Salon de la Sculpture abstraite" alla Galerie Denise René di Parigi del 1954) e «Grande motivo» (Padiglione di Soggiorno di Ico Parisi, X Triennale di Milano). A proposito della produzione di questa fase della sua formazione, l'artista ama parlare di un «cubismo vivacemente violato», in considerazione dell'attenzione posta all'espressività della materia che viene a sconvolgere una sintassi strutturale d'ascendenza cubista. «Aracne», che prende il titolo dalla celebre figura mitologica, è una delle sculture più significative di questa stagione, tanto è vero che l'artista ne menziona le varianti in piombo («Aracne I») e in bronzo («Aracne II»), ampiamente riprese dopo la fusione, tra le opere principali nella monografia pubblicata in occasione della sala personale alla Biennale di Venezia del 1960. Umbro Apollonio nota qui che Somaini non opta «per la semplice e rigida strutturazione di uno squadrato organismo cubistico: nelle apparizioni in cui esso affiora, prevale piuttosto una spinta drammatica la cui tensione non volge a una crisi tumultuosa, ma si riporta ad un ritmo rigoroso». Più tardi Guido Ballo espone addirittura la variante in piombo di quest'opera nella mostra dedicata agli "Aspetti dell'informale" del 1971, proprio in considerazione del palpitare magmatico della materia. L'opera, qui esposta, è invece una delle rarissime fusioni eseguite dallo scultore in alluminio (si veda, per esempio, il «Piccolo personaggio» del 1953), metallo evidentemente a lui non congeniale, per

il suo colore bianco argenteo uniforme e la sua resistenza all'ossidazione. Il confronto con due disegni di diversa intenzione e datazione, permette di entrare nel laboratorio dell'artista: nello schizzo preparatorio del 1951 si legge il processo di avvicinamento alla forma plastica, ancora in corso d'opera; nel foglio del 1953 si nota invece l'effetto della immaginazione visionaria dello scultore che riprende il modello, ormai compiuto, in parte deformandolo, come un blocco pietroso a grande scala in un paesaggio ideale. Il pensiero corre allora, inevitabilmente, al secondo Goetheanum di Dornach, il capolavoro di architettura organica progettato da Rudolf Steiner nel 1923 come sede della diffusione dell'antroposofia e ultimato dopo la sua morte nel 1928. Edificio che il giovanissimo Somaini, riparato in Svizzera per scongiurare la chiamata alle armi della Repubblica di Salò, ha l'opportunità di conoscere già durante il suo soggiorno a Basilea, nell'inverno del 1944-45. Questo foglio sembra, inoltre, prefigurare l'interesse sviluppato dall'artista per il rapporto tra scultura e architettura, da lui approfondito negli anni Settanta in una serie di disegni, sculture e fotomontaggi di grande suggestione. Ancora merita attenzione il tema della metamorfosi, frequentato nella seconda metà degli anni Sessanta, in opere come «Donna multipla» del 1966, che sviluppa il motivo della trasformazione di un corpo muliebre.

Bibliografia: Apollonio, Tapié, 1960; Ballo, Marino, Rusoli, 1971; Crispolti, F. Somaini, 1972; Argan, 1974; L. Somaini, Crispolti, 1997; Licht, L. Somaini, 2001.

Beatrice Borromeo



F. Somaini, *Studio per una scultura. Aracne*, 1951, carbone su cartoncino, 308 x 398 mm.

Milano, Archivio Francesco Somaini.



F. Somaini, *Studio per una scultura. Aracne*, 1953, inchiostri di china e acquarello su cartoncino, 323 x 467 mm.

Como, collezione privata.



Ernesto Galeffi

Uccello, 1959

alluminio, h 79 cm.

inv. SC0945

Montevarchi (AR), Il Cassero per la scultura italiana dell'Ottocento e del Novecento

Foto: Bianca Baroni

Galeffi è stato una figura singolare nella cultura artistica del Novecento e tra le più significative nella cerchia di artisti toscani del secondo dopoguerra. Si accosta alla scultura dalla metà degli anni Cinquanta, raggiungendo una qualità e originalità che trova corrispondenze e suggestioni significative nella scultura europea contemporanea, quale quella di Costantin Brancusi, ma anche quella tormentata di Alberto Giacometti e Fritz Wotruba, che arricchisce di implicazioni simboliche e religiose. Il tema degli uccelli insieme a quello dei pesci è fin dall'inizio molto caro a Galeffi, quasi esclusivo nella sua prima produzione, ma se la suggestione brancusiana risulta evidentissima in molte delle opere che esegue sino a tutto il 1958, per le forme sintetiche, libere nello spazio, levigate e lucenti, già dal 1959 questa non è più riconoscibile: le forme appaiono tormentate fino alla totale disintegrazione. Una scelta, quest'ultima, che sembrerebbe inserirsi nel clima informale che stava diffondendosi in Italia, ma che in realtà trova una più semplice chiave di lettura in un episodio realmente vissuto dall'artista, ovvero la visione di pesci e uccelli in decomposizione sulla spiaggia, che arriverà addirittura a contraddistinguere tutta la produzione successiva. Ed ecco che torna in gioco anche la sua passione per i fossili: nell'immediato secondo dopoguerra si era infatti dedicato a ricerche archeologiche e paleontologiche tanto che, in seguito a importanti ritro-

vamenti di fossili pliocenici nel Valdarno, fu nominato membro onorario dell'Istituto Italiano di Paleontologia e Ispettore della Soprintendenza alle Antichità di Firenze. Questo uccello, esposto nella personale allestita a Milano alla Galleria L'Ariete nel 1960, rientra proprio in questa fase della sua produzione: la superficie e la materia si fanno vibranti e tormentate. Galeffi riesce a calarsi nell'avventura di un mondo di resti di ere remote, portando questo uccello ad assumere l'essenza scheletrica propria di un fossile, aiutato in questo anche dall'algido alluminio che accentua il senso di leggerezza e scarnificazione, muovendosi attraverso quel percorso che ha portato la natura stessa alla creazione dei fossili, fissati per l'eternità nell'attimo della loro morte. L'opera in esame offre calzanti raffronti anche con l'attività grafica dell'artista, caratterizzata da una rapidità di esecuzione, sensibilità lineare e spiccata manualità, che lo accompagnerà dagli esordi lungo tutta la sua carriera, venendo a costituire un perfetto strumento di indagine e ricerca che sosteneva la sua produzione scultorea.

Bibliografia: Chiò, 1959, Tav. X; Carli, Novi, 1960; Apuleo, 1989; Panzetta, 2001, pp. 22-24, Tav. XV, Cat. n. 71; Bertoncini, 2003, pp. 6-7.

Veronica Becattini





Ernesto Galeffi

Tronco, 1960

alluminio verniciato, h 85 cm.

inv. SC0946

Montevarchi (AR), Il Cassero per la scultura italiana dell'Ottocento e del Novecento

Foto: Bianca Baroni

Il 1960, anno seppur particolarmente produttivo, è da considerarsi preparatorio per il periodo più importante della creatività di Galeffi, quello che dal 1961, e per un ventennio, è quasi interamente dedicato al tema dei "Fedeli d'Amore". L'opera in questione, datata appunto 1960, che possiamo trovare anche con la denominazione di «Torso» o «Crocifisso», porta ancora avanti la ricerca galeffiana sul tema della resa di resti fossili che, proseguendo sulla linea della figurazione astratta, offre un'immagine simbolica di sacrificio estremo enfatizzata dalla totale riduzione delle singole parti a spoglie scheletriche. Il martirio per eccellenza è come ridotto ad una scomposizione geometrica, solidi pungenti che sembrano dare volume a una figura ridotta all'osso, trasformandola quasi in un *robot* che consuma il suo dramma in silenzio senza lasciar trapelare nessuna emozio-

ne, tanto che, se non fosse per i suoi appellativi, ad un primo sguardo difficilmente vi riconosciamo l'immagine della crocifissione. La scultura è stata esposta a Montevarchi alla "Rassegna di pittori e scultori di Montevarchi fra '800 e '900" e alla mostra itinerante dedicata all'arte sacra contemporanea che, partita dal Museo Sandro Parmeggiani di Cento nel 1997, fece tappa a Montevarchi nella Chiesa di Cennano e nel 1998 alla Fondazione Palazzo Bricherasio a Torino in occasione dell'Ostensione della Sacra Sindone.

Bibliografia: Chiò, 1960, Tav. VII; Del Vita, 1996, p. 31; Censi, Panzetta, 1998, pp. 30-31; Panzetta, 2001, p. 24, Tav. XXXV, Cat. n. 115.

Veronica Becattini



Enzo Nenci

Stalagmiti-stalattiti, la caduta, 1962
alluminio patinato, h 52 cm.

Mantova, Archivio Nenci
Foto: Paolo Perina

L'opera «Stalagmiti-stalattiti, la caduta» fa parte dell'ampio filone produttivo delle «Stalagmiti-stalattiti» di Enzo Nenci. Il grande catalogo di opere nenciane riunite sotto questo nome, realizzate dalla fine degli anni Quaranta in poi, rappresenta tangibilmente un momento di svolta nella produzione dell'artista: il linguaggio della sua scultura da tradizionale e figurativamente definito diviene sempre più essenziale, in un certo senso astratto - senza però mai perdere completamente il richiamo alla forma reale - e fortemente simbolico. Come chiariscono le parole di Rossana Bossaglia, le «Stalagmiti-stalattiti» di Nenci sono «*composizioni per lo più affusolate e inerpicate, talvolta inarcate, che mimano gli effetti degli agglomerati calcarei modellati dall'acqua, quasi fanghiglia accorpata, capaci di assumere aspetto di respiranti presenze*»; mentre Giuseppe Di Giacomo evidenzia ancora come «*la materia è non soltanto mera materia inorganica bensì materia animata, così come la superficie scultorea, lungi dall'essere qualcosa di inerte e senza vita, ne è invece carica, avendo in sé movimento e temporalità*». Questa considerazione complessiva sulla serie «Stalagmiti-stalattiti» è riscontrabile in ogni singolo pezzo di questo filone, come «Stalagmiti-stalattiti, la caduta» realizzata da Nenci in tre versioni - due terrecotte e un alluminio patinato - tutte datate 1962 e precedute da una serie di di-

segni preparatori. La figura umana emerge dalla materia, ma non si delinea nettamente restando forma stilizzata; l'opera è composizione di singoli corpi che si tendono e si flettono e che al contempo si fondono e confondono gli uni con gli altri. La versione di questa scultura in alluminio patinato, presente in mostra, viene esposta per la prima volta alla collettiva del 1967 tenutasi presso Palazzo della Ragione a Mantova ed è stata presentata, inoltre, in diverse retrospettive dedicate all'artista: presente all'esposizione del 1997 allestita alla Casa del Mantegna a Mantova, «Stalagmiti-stalattiti, la caduta» è tra le opere esposte nella mostra itinerante del 2003 nelle sedi del Museo Civico di Mirandola (MO) prima e del MAGA di Gallarate (VA) poi, presentata nuovamente nel 2005 a Bagnolo San Vito (MN) e infine in due differenti mostre dedicate a Nenci nel 2011, una tenutasi a Mantova nell'ex-chiesa della Madonna della Vittoria e l'altra a Comacchio (FE) in Palazzo Bellini.

Bibliografia: Bossaglia, 1990; Nenci, Zecchini, 1997; Caramel, 2003; Sgarbi, 2005; Nenci, 2009; Nenci, 2012.

Roberta Perego

Venturino Venturi

Ritratto di Mario Bergomi, 1964

alluminio sbalzato e cesellato, diam. 30 cm.

Loro Ciuffenna (AR), Archivio Venturino Venturi

Foto: Archivio Venturino Venturi

Mi accade sempre, quando mi trovo a scrivere di Venturino, di dovere necessariamente attingere ai miei ricordi di bambina e francamente non so se è bene. Comunque, tanta parte ha per me Venturino che debbo cominciare così. Erano i primi anni Settanta e mi trovavo a vivere con i miei nonni e Venturino a Firenze, in via delle Ruote. Avevo da poco scoperto il mito greco, l'Odissea e l'Iliade, e avevo visto forse per la prima volta la maschera d'oro di Agamennone, l'eroe di cui mio nonno mi raccontava la tragica vicenda ostinandosi, nonostante le mie puntualizzazioni di scolareta, a chiamarlo Agamennone. Agamennone ingigantiva nella mia fantasia, e in quella casa, che era uno studio, scoprii, e fu la mia prima palestra da storico dell'arte, singolari somiglianze tra la maschera micenea dell'eroe e una, assai più modesta in alluminio, che stava appesa vicino al camino di casa; si trattava del profilo ottenuto a sbalzo di un uomo i cui lineamenti vedevo inseriti in un clipeo di familiare fattura. Mi risultava comune, quella sagoma rotonda con il bordo sagomato e due fori al centro, perché era il coperchio di una delle tante pentole di casa. Quella forma, bella perché utile alla vita dell'uomo, aveva suggerito a Venturino uno dei suoi capolavori: il dolente profilo dell'amico Mario Bergomi. Quanto era vera per Venturino la riflessione di Piero Bigongiari circa la bellezza che deriva dalla funzione 'necessaria' delle cose! Ricordo ancora come in quegli anni i coperchi dei fusti-

ni di detersivo venissero accuratamente conservati poiché erano il giusto alloggio per le forme in gesso destinate a divenire il supporto per il Vangelo di Venturino. Quel Vangelo che, dopo aver accompagnato la «Via Crucis» che Mario Luzi compose per papa Wojtyła, si trova oggi nel Palazzo Vescovile di Prato. Tornando all'alluminio, devo necessariamente fare riferimento ad una stupefacente serie di lamiere, credo anch'esse ritagliate da coperchi di pentola, oggi non reperibili, ma a lungo custodite nel Convento di San Marco a Firenze, il cui soggetto sono i volti degli Apostoli. Venturino sembra non avere avuto bisogno di alcuna fonte iconografica se non appunto il lontano ricordo delle maschere funebri dei re micenei, per tracciare i volti antichi di coloro che trasmisero la parola di Cristo. Non so perché, mi viene in mente di soffermarmi sulla bocca di questi uomini antichi chiusa a custodire parole che una volta pronunciate cambiarono e continuano a cambiare il mondo. Anche Mario Bergomi, che in vita fu giornalista e letterato, appartiene a questa schiera di uomini, per i quali la parola, ogni parola, è pesante come la pietra, e come questa necessaria.

Bibliografia: Santini, 1969, p. 20, figg. 73-80; Fiaschi, Panzetta, 2008, fig. 76.

Lucia Fiaschi



Nane Zavagno

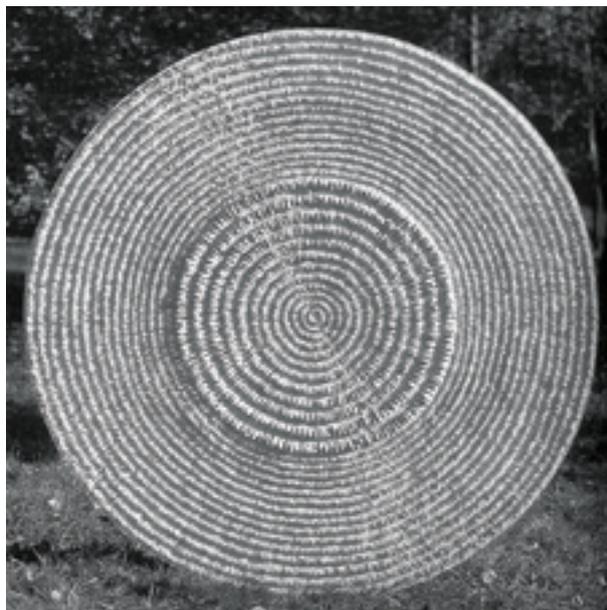
Alluminio anodico, 1965
alluminio, 120 x 120 cm.

Pordenone, Collezione Banca FriulAdria - Crédit Agricole
Foto: Archivio Banca FriulAdria - Crédit Agricole

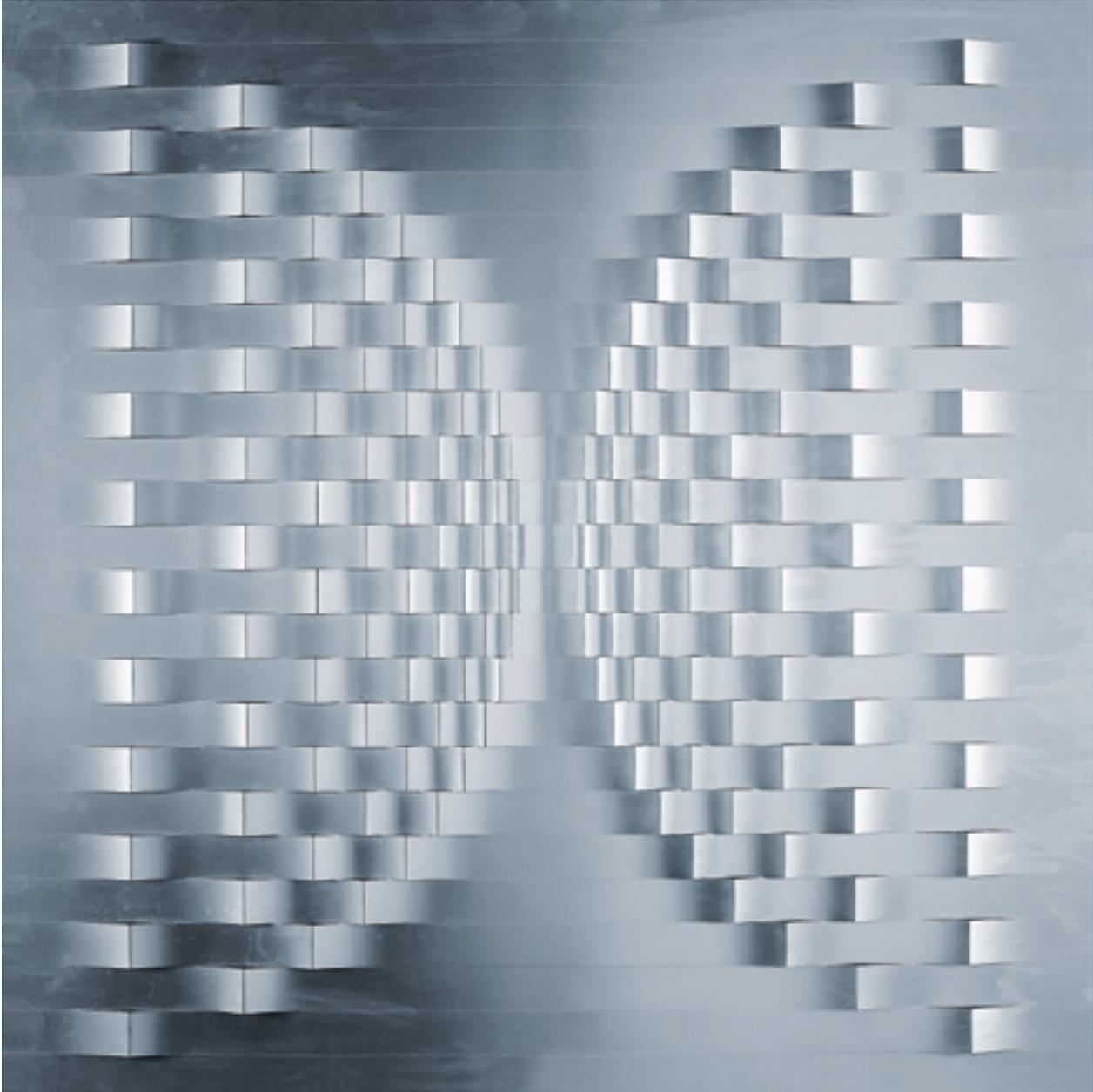
Dopo i primi esperimenti con l'alluminio liquido e, più in generale con materiali inusuali nella produzione artistica, nel 1961, in linea con le ricerche cinetiche, visuali e Optical che si stanno compiendo sia a livello italiano che internazionale, Zavagno inizia la produzione degli "Allumini anodici", opere seriali e geometrizzanti a cui lavora fino alla metà degli anni Sessanta. Applicando il principio della modularità delle opere cinetiche, ma anche dell'arte musiva - di cui Zavagno è uno dei principali maestri contemporanei - realizza superfici composte da tessere quadrate o listelli di alluminio che, incurvati e sollevati, intro ed estroflessi, acquisiscono tridimensionalità grazie agli effetti della luce incidente. Con l'«Alluminio anodico» del 1965, pur trattandosi ancora di un rilievo, l'artista riesce ad ottenere uno straordinario effetto tridimensionale giocando sulla variabilità delle incidenze luminose e del movimento dell'osservatore: piegando i listelli dà forma a due semicerchi tangenti esternamente che lo spettatore, per i principi dell'arte cinetica, percepisce come due semisfere. Proprio alcuni dei suoi "Allumini anodici" sono stati esposti nel 1977 al Gran Palais di Parigi, fra le opere d'avanguardia, accanto ai lavori di Vasarely, Soto, Le Parc e De Marco ovvero agli artisti del GRAV. Quanto sperimentato negli allumini, Zavagno lo applica ben presto ai mosaici ed infatti i "Rosoni", realizzati tra il 1963 e il 1973 con ciottoli di fiume levigati, sono fortemente dinamici, generano un rapporto attivo con lo spettatore e segnano l'inizio di un vero e proprio rinnovamento dell'arte musiva.

Bibliografia: Panzetta, 2002, n. 147; Furlan, Reale, 2006, pp. 87, 138, scheda n. 66; Pauletto, 2012.

Federica Tiripelli



N. Zavagno, *Rosone*, 1965-1967, sassi, diam. 140 cm.



Getulio Alviani

Superficie a testura vibratile 5024, 1964

lamiera di alluminio fresata e verniciata, 84 x 84 cm.

inv. MS/155

Torino, GAM - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea

Foto: su concessione della Fondazione Torino Musei

«Su uno smalto nero batteva la luce e quel punto diventava bianco: questo mi fece capire quanto la luce fosse determinante per la dinamica visiva delle cose. Da qui la ricerca della sua fenomenologia e dei materiali in cui questa potesse maggiormente evidenziarsi. Ed ecco i metalli, l'acciaio, l'alluminio, le prime «linee luce»; alla fine degli anni 50, le prime superfici a testura vibratile che diventeranno poi la ricerca base, quella formativa e fondamentale.» (Getulio Alviani, 1964-1970). «Superficie a testura vibratile 5024» fa dunque parte della serie di opere realizzate da Alviani a partire dalla fine degli anni Cinquanta e in cui sono concretizzate tutte le sue ricerche, forse più scientifiche che artistiche, sino ad allora condotte in ambito cinetico-visuale. Si tratta di un'opera geometrica e modulare, "programmata", realizzata con un materiale alternativo proprio come l'alluminio che è stato lavorato con tecniche industriali ed ovviamente è un multiplo poiché - come sostiene lo stesso artista - «è naturale che questi oggetti siano moltiplicabili, ripetibili in serie perché nati da un'esatta programmazione». La maggiore peculiarità dell'opera di Alviani è costituita però dal ruolo giocato dalla luce e dal fruitore: gli effetti luminosi sulla superficie fresata e verniciata e i movimenti dello spettatore generano visioni sempre differenti, movimenti virtuali e un forte dinamismo. A partire dalle superfici vibratili, nel 1965 Alviani comincia a lavorare anche a progetti architettonici realizzando installazioni, veri e propri ambienti costruiti con pareti speculari, presentati, tra l'altro, anche alla mostra "The Responsive eye" tenutasi al MoMA di New York nel 1965 e alla Biennale di Venezia nel 1993. L'artista friulano si afferma quindi a livello internazionale come uno dei principali protagonisti delle ricerche sulla percezione visiva, come dimostrano l'adesione al movimento internazionale Nuove Tendenze e la partecipazione alle principali mostre d'avanguardia organizzate nell'arco degli anni Sessanta. Dopo essere stata esposta nel 1966 a Bucarest, nella mostra organizzata dalla Biennale di Venezia, l'anno successivo, «Superficie a testura vibratile 5024» viene donata dallo stesso Alviani alla Galleria Civica d'Arte Moderna

di Torino, per incrementare la collezione Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea - a cui dette avvio Eugenio Battisti nel 1963 - ed è presente alla mostra "Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea" organizzata dallo stesso Museo: nel 1985 l'opera viene nuovamente esposta nella città sabauda in occasione della mostra dedicata alle opere degli anni Sessanta presenti nella Galleria Civica.

Bibliografia: Apollonio, Gnan, 1966, n. 3, p. 165; Bandini, Maggio Serra, 1985, pp. 83, 381, scheda p. 380; Maggio Serra, Passoni, 1993, scheda di M. T. Roberto a p. 522.

Federica Tiripelli



G. Alviani, *Superficie a testura vibratile 16 quadrati V*, 1962-1966, alluminio su legno, Gallarate (VA), MAGA-Museo Arte Gallarate.



DADAMAINO (Eduarda Emilia Maino)

Oggetto ottico-cinetico, 1964-1965

lamiera in alluminio, cartone e smalto, diam. 59 cm., h 20,5 cm.

inv. MS/199

Torino, GAM - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea

Foto: su concessione della Fondazione Torino Musei

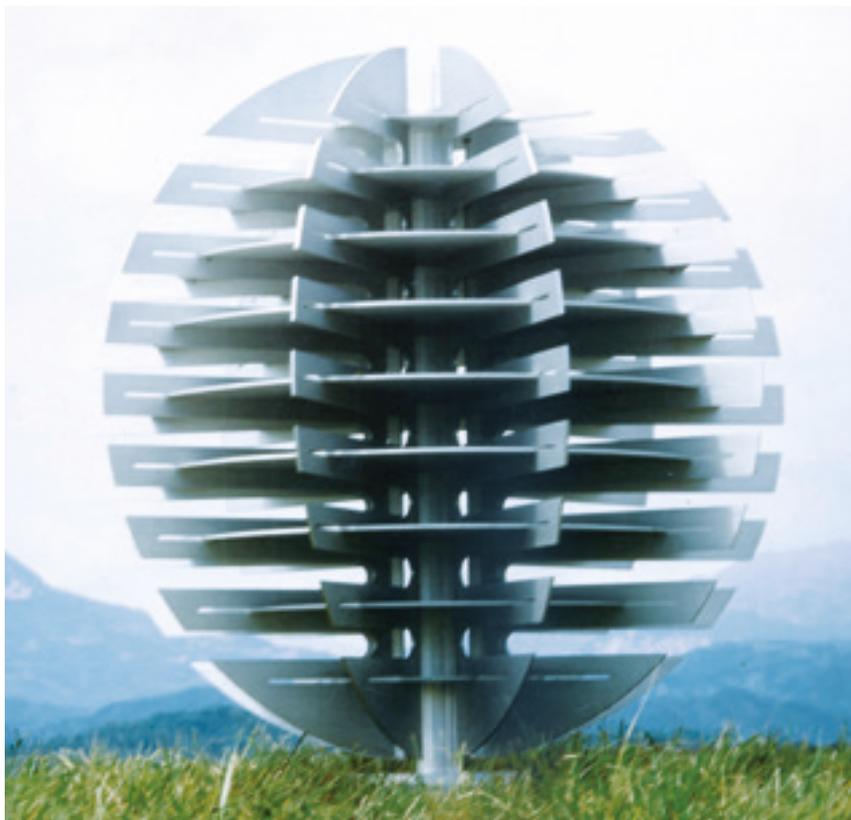
Gli "Oggetti ottico-cinetici" o "Oggetti ottico-dinamici" sono emblematici della produzione di Dadamaino nei primi anni Sessanta, ovvero della sua ricerca nell'ambito dell'arte Optical e cinetica, nonché dell'uso di materiali alternativi: l'opera, realizzata con lamiere in alluminio, cartone e smalto, è costituita da tre cerchi concentrici di alluminio speculare poggiati su una base, anch'essa circolare, decorata da righe bianche e nere parallele e angolate. L'effetto che ne deriva è dinamico: sebbene l'oggetto sia immobile, i riflessi della luce e lo spostamento dello spettatore - che quindi assume un ruolo primario e attivo - generano effetti visivi diversi. «*Pur essendo statico, l'oggetto dà l'impressione di continuo movimento e mutazione*», scrive l'artista stessa. Il rapporto tra arte, scienza e industria, che è alla base delle riflessioni filosofiche, letterarie e artistiche degli anni Sessanta, è ovviamente cruciale nello sperimentalismo dei gruppi visuali che pongono l'accento più sulla progettazione che sulla produzione dell'opera d'arte. In linea con queste esperienze, gli "Oggetti ottico-cinetici" di Dadamaino - una dei protagonisti delle ricerche cinevisuali e promotrice del movimento internazionale di arte programmata Nuova Tendenza - sono realizzati in serie, ovvero sono multipli che possono quindi essere destinati ad una fruizione più ampia: negli anni del *boom* economico, anche l'opera d'arte non è più un *unicum*, ma una riproduzione la cui artisticità consiste nel design più che

nell'artigianalità. Nel 1962, nel catalogo della mostra "Arte Programmata", prodotta e sponsorizzata dalla Olivetti, Umberto Eco introduce infatti la nozione di «*opera moltiplicabile concepita dall'autore per essere prodotta in molti esemplari grazie anche alle tecniche industriali*». Nel 1967, in occasione della mostra "Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea", allestita presso la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, l'opera viene esposta e donata al Museo per entrare a far parte della sezione Museo Sperimentale incrementando così la collezione donata da Eugenio Battisti al Museo torinese con lo scopo di «*svolgere un'attiva, sollecita e capillare propaganda per l'arte contemporanea*». Dopo il restauro (1984), l'opera viene nuovamente esposta nel 1985 al Castello di Rivoli di Torino nella mostra dedicata all'arte italiana degli anni Sessanta, mentre nel catalogo della mostra allestita a Monterone nel 1998, secondo il principio dei multipli, è documentato un «Oggetto ottico-dinamico» con le stesse caratteristiche progettuali, ma di dimensioni superiori rispetto all'opera qui presentata.

Bibliografia: Popper, 1967, p. 221; Bandini, Maggio Serra, 1985, pp. 150, 399, scheda p. 399; Maggio Serra, Passoni, 1993, scheda di M. T. Roberto a p. 526; Tedeschi, 1998, fig. 10; Terraroli, 2007, p. 291.

Federica Tiripelli





Nane Zavagno

Struttura sferica, 1965

alluminio anticorodal, diam. 90 cm.

Proprietà dell'artista

Foto: Pietro De Rosa

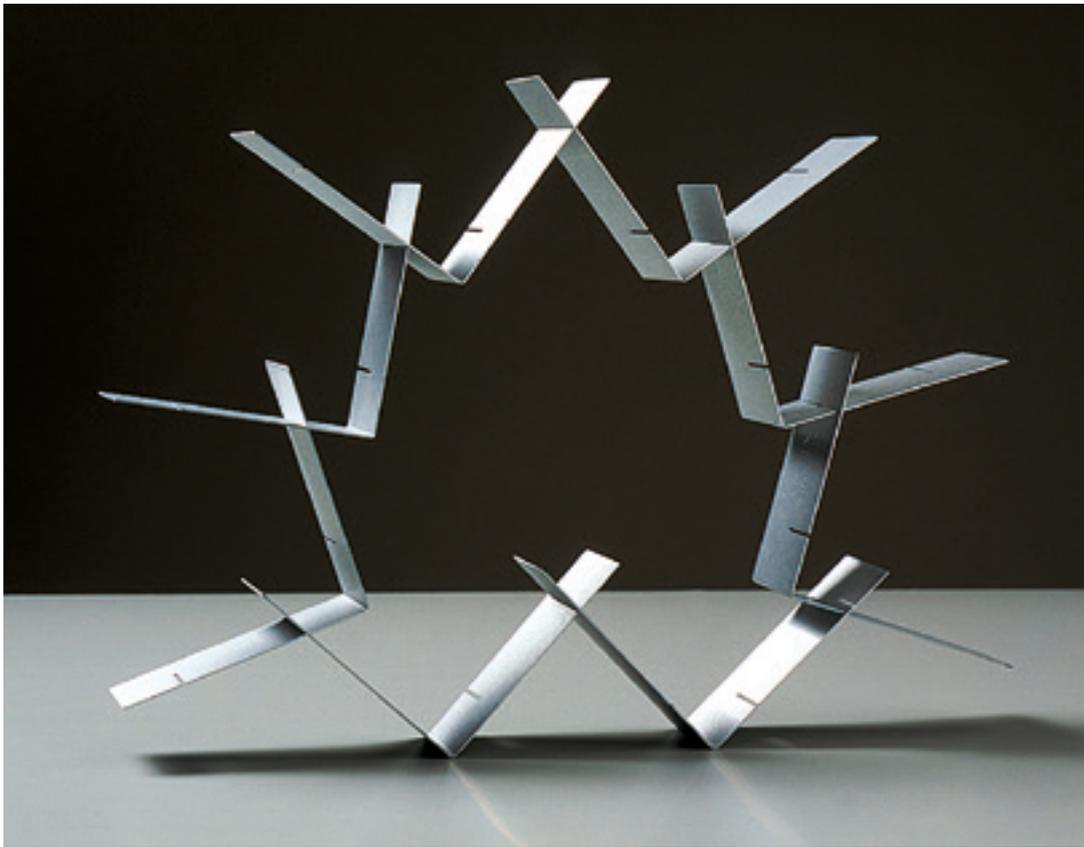
Realizzata nel 1965, questa forma geometrica perfetta, composta da lamelle e incastri di alluminio, rimanda alla «Sphère trame», emblematica opera Optical di François Morellet, uno dei fondatori del Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV). «Struttura sferica» - testimonianza di come Zavagno sia artista di avanguardia e quindi partecipe delle più attuali ricerche artistiche nazionali e internazionali - è opera cruciale nel suo percorso creativo e progettuale poiché segna il passaggio dagli "Allumini anodici" alle strutture tridimensionali ovvero dall'arte Optical alla Minimal art. La sua ricerca in questa direzione, documentata anche da progetti eseguiti nel 1967-1968 e da alcune strutture dei primi anni Settanta, trova effettivo compimento solo con le opere realizzate a partire dal 1980: si tratta di "Strutture modulari", forme geometriche elementari costruite mediante semplici moduli lignei assemblati tra loro. Ritornano quindi alcuni punti fermi della sua produzione: il modulo geometrico, i materiali poveri e alternativi come l'alluminio e il legno, la progettualità, applicati però a strutture di tridimensionalità reale e non virtuale - di grandi dimensioni o comunque di impatto "ambientale" - in linea con le ricerche di alcuni dei massimi esponenti della Minimal art statunitense ed europea.

Bibliografia: Crispolti, Pauletto, 1987, p. 46; Panzetta, 2002, n. 150; Ius, Da Cevraia, 2010, n. 150; Pauletto, 2012, fig. 19.



N. Zavagno, *Struttura*, 1980, legno dipinto, h 60 cm.

Federica Tiripelli



Bruno Munari

Strutture continue, mod. 105 (edizione IMAGO DP), 1961-1985

alluminio anticorrosivo smerigliato e anodizzato naturale, oggetto in 8 elementi modulari componibili, ogni lato 10 x 5 cm.

Milano, Collezione privata, *Courtesy* Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese
Foto: Roberto Marossi

Queste strutture, ideate da Munari nel 1961 (prodotte da Danese nel 1967 e anche da Imago dp), nascono dalla progettazione di un modulo esatto e da una programmazione che comprende la componente casuale. Accade in natura che la struttura di un cristallo sia comune a tutti i cristalli di quella famiglia, ma in realtà non esistono due cristalli uguali. Tutte le foglie di un albero hanno la stessa struttura base, la stessa nervatura, ma non hanno tutte la stessa forma o le stesse dimensioni: durante la crescita le condizioni ambientali modificano l'andamento strutturale creando forme leggermente diverse. Lo stesso principio

naturale è stato applicato a un modulo inventato, che in questo caso è una lastra di metallo della misura di quattro quadrati (1 x 4) piegata ad angolo retto con quattro tagli. Unendo gli elementi uguali tra loro, a catena, con l'ultimo elemento attaccato al primo, si ha un oggetto che può sembrare una scultura concreta, ma in realtà è un particolare di un infinito modulato, con la componente casuale della forza di gravità e la componente soggettiva di chi ha compiuto l'assemblaggio.

A cura della Fondazione Vodoz Danese



Diana Baylon

Senza titolo, 1962

alluminio anodizzato su legno, 72,5 x 58,6 cm.

Fiesole (FI), Archivio Baylon-Ricci

Foto: Gino Di Paolo

L'opera in esame può essere considerata il manifesto della ricerca di Diana Baylon: in essa geometria e colore si fondono, si integrano in armonia; la superficie metallica e il colore sono i protagonisti assoluti insieme alla luce che, colpendoli, viene assorbita o respinta sempre in maniera diversa, con un'angolazione differente, tanto da rendere l'opera ogni volta mai uguale a sé stessa, unica e inimitabile, assurgendo come metafora della mutabilità degli stati d'animo.

Superfici metalliche trattate chimicamente, forti contrasti cromatici e luce, assorbita o rifiutata, sono le basi, l'alfabeto dell'arte di Diana Baylon, senza orpelli, senza inutili soverchi, proprio perché l'artista non crede nella funzione sociale dell'arte né, tanto meno, nella missione celebrativa e retorica della scultura.

Giulia Stagi



Diana Baylon

Girandola, 1970

alluminio anodizzato su legno, 92,5 x 92,5 cm.

Fiesole (FI), Archivio Baylon-Ricci

Foto: Gino Di Paolo

Linee morbide e sinuose e colori sfumati si rapportano in maniera geometricamente perfetta dando vita ad una girandola all'interno di una semplice superficie circolare. L'idea del movimento in scultura, ovvero dell'opera che si modifica in sé o in seguito allo spostamento nello spazio di chi guarda, affonda le sue radici nell'arte cinetica, portata avanti anche dall'amico e collega Bruno Munari. L'opera rimanda anche alla produzione di gioielli di Diana Baylon: linee, forme e colori ricordano infatti numerosi pendenti, orecchini ed anelli da lei progettati e realizzati; in alcuni

casi, infatti, le forme da monumentali si sono rimpicciolite, armonizzandosi con l'oro ed altri materiali preziosi, fino a diventare gioielli. Talvolta è accaduto invece il contrario: a partire da un gioiello, l'artista ha trovato una forma destinata a diventare una vera e propria scultura.

Bibliografia: De Rosa, 2003, p. 11; Cecioni, Ricci, 2007, p. 26; *Diana Baylon*, 2008, p. 6; Ricci, 2008, p. 31.

Giulia Stagi

Valeriano Trubbiani

Stato d'assedio, 1971-1972

alluminio, acciaio inox e ferro zincato,
dimensioni variabili fino a un max di h 300 cm.

Proprietà dell'artista

Foto: Mosconi

Percorrendo la vicenda artistica di Valeriano Trubbiani si osserva una carica incisiva ed un'originalità uniche ed irripetibili. La sua portata innovativa viene segnalata dalla critica italiana ed internazionale. Come molti artisti del tempo, a seguito del benessere economico e delle innovazioni in atto, l'elemento ricorrente nel suo operato scultoreo e grafico, iniziato negli anni Sessanta, è il rapporto inedito che viene a crearsi tra il mondo animale e quello dell'uomo, tra la natura e l'umanità. Questo contatto si fa particolarmente conflittuale: l'essere umano ormai consapevole della sua intelligenza, capace di grandi cose, supera il genere animale, lo investe, intrappolandolo tra le sue creazioni. Una delle prime grandi installazioni che l'artista realizza è «Stato d'assedio», un gruppo di vari elementi componibili e di diversi materiali, ideato tra il 1971 ed il 1972. Uno sciame di volatili, di diversa specie, si materializza davanti ai nostri occhi ed immobili, si mostrano come un potente esercito totemico. I pennuti terminano il loro volo venendo catturati da numerose mani che sembrano innalzarsi da terra, attraverso lunghe e sottili braccia. È il dominio dell'uomo sulla natura, un vero e proprio assedio. Gli uccelli sono soggetti frequenti nella sua produzione, infatti sono quelli che meglio esemplificano, in quanto simbolo di libertà, la perdita di indipendenza e li ritroviamo nel ciclo «Lares familiaris» (1968), «Aruspici» (1968-1974), «Le morte stagioni» (1973), «Animali incravattati» (1981-1982 e 2000). Il gruppo scultoreo, esposto alla XXXVI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia nel 1972, conta di 100 esemplari e nello stesso anno, alla X Quadriennale Nazionale d'Arte al Palazzo delle Esposizioni a Roma, si compone di 150 elementi. L'opera è presente alla personale presso la Galleria Forni a Bologna nel 1973, alla mostra "Marche Arte '74", tenuta a Jesi, alla personale del 1975 presso la Galleria La Nuova Pesa a Roma ed alla mostra a lui dedicata nel Museo Civico di Ancona nel 1979. Viene esposta anche all'antologica "Oficina Mundi" del 1997, nella chiesa di San Paolo a Macerata ed all'antologica "De Rerum Fabula" del 2012-2013, nella Mole Vanvitelliana ad Ancona su iniziativa del

Museo Tattile Statale Omero. L'artista tratta dell'opera nel suo scritto «Parola di scultore» del 1987.

Bibliografia: XXXVI Biennale, 1972; De Micheli, 1980; Trubbiani, 2003; Crispolti, 2012.

Federica Marrubini







Valeriano Trubbiani

Batraci-cerniera rurale, 1974
alluminio e bronzo, h 155 cm.

Batracomiomachia, 1976
grafite su carta, 700 x 500 mm.

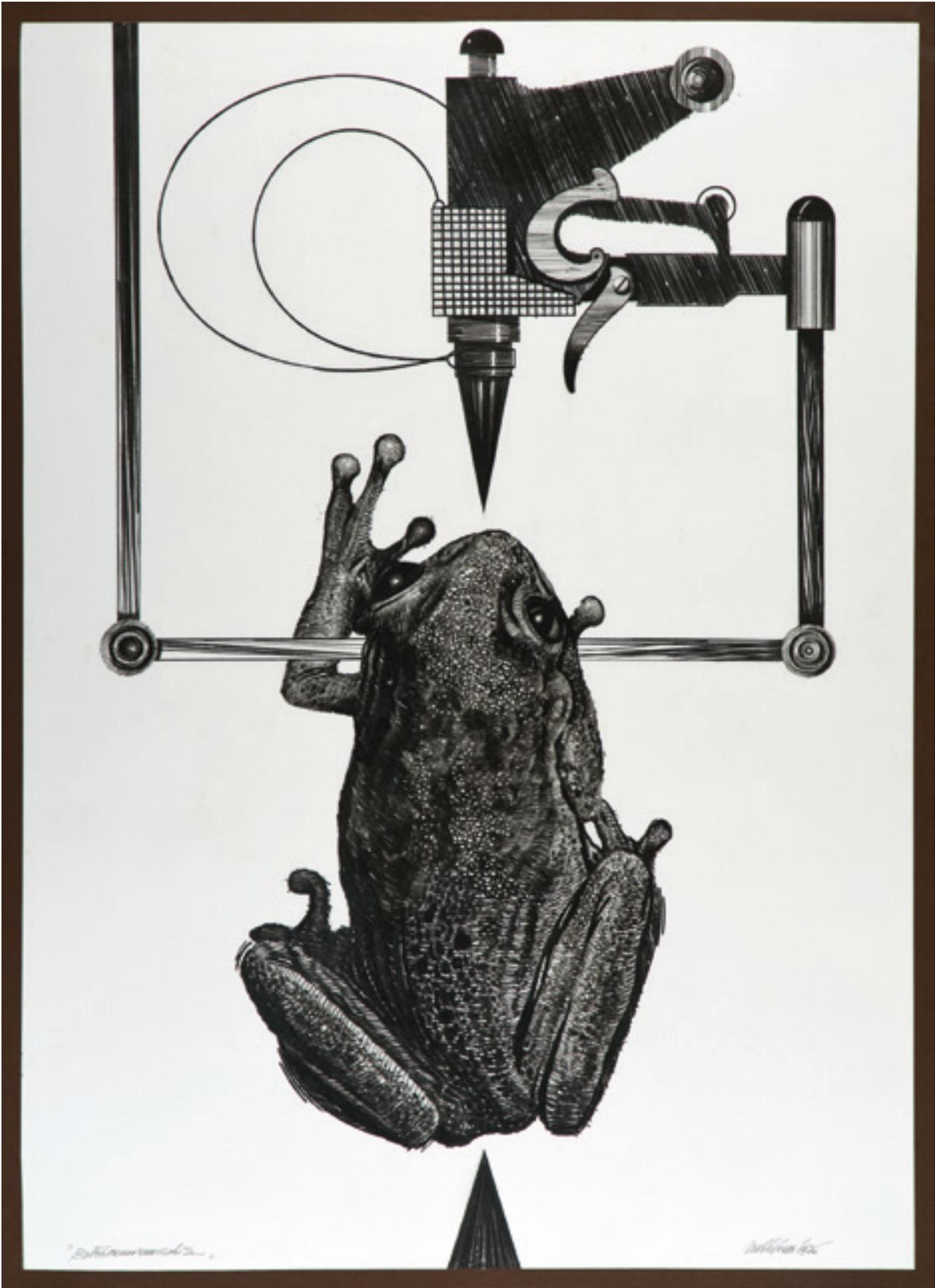
Proprietà dell'artista
Foto: Mosconi

L'attività manipolatrice dell'uomo sul genere animale evolve in atteggiamenti cruenti, raggiungendo un alto grado di violenza. L'umanità si fa artefice di nuove macchine di tortura che devastano le specie animali, generando sofferenza e terrore. Puntali, forconi, tenaglie, coltelli, mannaie, sono questi gli strumenti con i quali vengono a comporsi i marchingegni di morte, tutti elementi prelevati dall'ambiente agricolo o componenti dei macchinari che Trubbiani aveva avuto modo di conoscere nell'officina paterna. La situazione che viene a maturare, dovuta alla crudeltà della società tecnologica, comporta numerosi cambiamenti, costringe la fauna a sottostare alle sue regole, interrompendo il suo naturale ciclo. Non è più il momento del re trasformato in ranocchietto, al contrario, diventa prigioniero incarcerato entro una gabbia agricola, minacciato da punte affilate che lo costringono all'immobilità. È il caso del ciclo dei «Batraci», una serie di sculture che risalgono alla mostra "Volterra 73", tenutasi nel Palazzo dei Priori, successivamente incrementata e presentata con so-

luzioni diverse, a Recanati nel 1987 in occasione di "Laudibus Leopardi", esposizione ispirata alla Batracomiomachia leopardiana, per la quale viene ideata un'installazione murale in cui i batraci sono in conflitto con i topi, del ciclo «Ractus-ractus: stato d'assedio». Come primi esempi realizzati nel 1973 vi sono «Trofeo venatorio 2», in bronzo e cuoio, «In attesa del contatto», in acciaio e bronzo. Al 1974 appartiene «Cerniera rurale», alluminio e bronzo, in anni successivi si colloca il disegno a grafite su carta, «Batracomiomachia», datato 1976. Il supplizio al quale sono destinati questi esseri viventi ci sottolinea la nostalgia dell'artista di un'epoca passata, incontaminata e rurale, in cui regnava semplicità e sicurezza. Si percepisce malinconia verso un patrimonio naturalistico, ormai perduto, soppiantato dalla scienza e dalla robotica.

Bibliografia: De Micheli, 1980; Crispolti, 2012.

Federica Marrubini





Alfio Castelli

Incastri sferici IV, 1971

alluminio patinato, 50 x 40 x 40 cm.

inv. 4

Senigallia (AN), MUSinf - Museo Comunale d'Arte Moderna

Raccolta scultori del Novecento, Rocca Roveresca

Foto: Alfonso Napolitano

La produzione plastica di Alfio Castelli, iniziata negli anni Trenta del Novecento e protratta fino agli anni Novanta, è stata contrassegnata da fasi compositive tra loro molto diverse, una delle più significative è quella rappresentata dalle opere in esame. Una volta superata la suggestione informale degli anni Sessanta, l'artista rivolge la sua ricerca verso forme archetipe ed elementari, andando a recuperare un contatto con la storia, da sempre fondamento artistico e necessità umana. Tali forme, quali la sfera e gli elementi curvilinei, vengono utilizzate nella loro semplicità e perfezione per dare luogo a creazioni più complesse ed articolate: incastri geometrici che agiscono nello spazio circostante. Castelli mostra una grande capacità ideativa,

molte sono le varianti e le soluzioni che trova, mai ripetitive o monotone. Le masse si compenetrano, si formano vuoti e l'insieme produce ritmi compositivi carichi di energia. Le sue sculture sono nuclei vitali che si accordano con la luce e si collocano nell'ambiente manipolandolo. Il rigore formale e la solidità materica creano una realtà oggettiva ed immutabile. Le strutture sono chiaramente definite ed organizzate, i contorni si aprono, e l'insieme non più visibile da una posizione privilegiata, suggerisce allo spettatore visioni plurime. Questo tipo di linguaggio, elaborato durante la prima metà degli anni Settanta, lo si incontra in opere come «Incastri sferici II» del 1970 e «Incastri sferici IV» del 1971, entrambe in alluminio pati-



Alfio Castelli

Incastri sferici II, 1970

alluminio patinato, 40 x 40 x 40 cm.

inv. 3

Senigallia (AN), MUSinf - Museo Comunale d'Arte Moderna

Raccolta scultori del Novecento, Rocca Roveresca

Foto: Alfonso Napolitano

nato, conservate al MUSinf di Senigallia. La scelta da parte dell'artista di usare questo tipo di materiale è legata alle sue proprietà esclusivamente fisiche, in quanto le opere vengono mascherate dalla patina superficiale che le rende molto simili al bronzo. Di «Incastri sferici IV» esiste una versione in alluminio lucidato pubblicata da Marchiori nel 1972. Il tema sferico ha durata temporanea, verso la fine decennio, viene sostituito dal parallelepipedo.

Bibliografia: Marchiori, 1972, p. 78; Di Genova, 1996; *Alfio Castelli*, 2012.



Federica Marrubini

A. Castelli, *Incastri sferici IV*, 1971, alluminio lucido.

Massimo Sacconi

Madre, 1976

alluminio fusione in terra, h 35 cm.

Madre I, 1976-2008

alluminio fusione a cera persa, h 28 cm.

Madre e bambino, 1975

carbone su carta, 310 x 207 mm.

Proprietà dell'artista

Tra le prime opere di scultura che seguono la produzione di oreficeria, «Madre» e «Madre I» riprendono una tematica cara a Sacconi e che continua ancora oggi ad accompagnarlo: la madre e il bambino, separati dalla morte, innaturalmente naturale, di quest'ultimo. Le forme di Sacconi sono morbide e spigolose nello stesso tempo, antropomorfe, dalla fisionomia appena accennata e tuttavia dotate di connotazioni emotive. Il contrasto tra le prospettive vitali suggerite dal feto in grembo e la realtà del figlio ormai esanime in terra è netto, e ripercorre la convinzione di Sacconi secondo cui l'inizio della vita è il principio ineluttabile del cammino verso la morte, ancor più innaturale se questa si compie in breve tempo. «Madre» fa parte di una serie di cento pezzi fusi a terra, in cui l'autore propone la sola figura di donna senza il bambino. «Madre I» è invece fusa a cera persa e, come molte opere di Sacconi, è costituita da soggetti autonomi l'uno dall'altro: il bambino è pensato per essere posizionato in terra, per una lettura più forte e dolorosa, ma anche per essere appoggiato nel grembo materno, appositamente realizzato come un incastro per accoglierlo. In questo caso la scultura si presta ad essere reinterpretata in chiave meno tragica e con toni di maggior tenerezza e naturalità. Il cromatismo sordo e assorbente, assoluto, dell'alluminio, che non riflette e non si muove in base ai giochi di luce e ombra della luce naturale, ben si prestano al tema dell'assoluto dolore di madre che l'autore indaga. La stessa tematica è riproposta nei disegni che Sacconi ha realizzato durante la sua produzione, da non intendersi come disegni preparatori; il momento veramente e assolutamente creativo per l'artista è la modellazione della scultura, che solo allora prende la sua reale forma e significato. Con una grafica veloce e precisa, il disegno permette a Sacconi di fissare un'idea, comunicarla all'esterno così come emotivamente viene sentita. In «Madre e bambino» abbiamo di nuovo una donna-madre e un feto, riproposti come in un'ecografia; la donna è in ginocchio e sembra quasi pronta per il parto, così come il figlio sembra pronto per uscire dal grembo, e iniziare a morire.

Elena Facchino





Valeriano Trubbiani

T'amo pio bove 4, 1976

acciaio e alluminio, h 200 cm.

Proprietà dell'artista

Foto: Mosconi

Nella seconda metà degli anni Settanta, Trubbiani, si dedica all'elaborazione di un nuovo ciclo di grandi sculture, dal titolo «T'amo pio bove». Il riferimento molto esplicito è alla poesia di Carducci "Il bove" (1872). L'evocazione del sonetto vuole essere provocatoria e sottolineare il forte cambiamento raggiunto, nell'epoca in cui l'artista vive. Da una natura pacifica e tranquilla, da uno spazio esteso e solenne, simbolo del lavoro agricolo, dove il pio bove è allegoria di purezza e fertilità, si avanza in direzione del progresso, verso un mondo industriale e all'avanguardia. Le condizioni di vita dei bovini si fanno difficoltose, non più liberi di pascolare, sono chiusi nelle stalle e costretti ad ingrassare. Sono testimonianza di queste costrizioni sugli animali, cinghie di cuoio, museruole, catene e tanto altro che l'artista propone attraverso inconsueti montaggi, di valenza iconica prima ancora che formale. Si fa sempre più marcata la nostalgia di un'essenzialità di

tipo rurale e della naturalezza ancestrale. È questo il *leit motiv* della sua ricerca artistica, mossa dalla forte esigenza di non dimenticare l'eredità agricola, appartenuta alla sua terra marchigiana e quella memoria classica suscitata dalle rovine romane della sua infanzia. Il ciclo «T'amo pio bove» è probabilmente quello che meglio esemplifica questo passaggio d'esistenza, iniziato nel 1975, elaborato negli anni successivi, proponendo soluzioni diverse attraverso la lavorazione di metalli ed altri materiali. Il tema è ripreso anche nell'attività grafica. Le sculture sono esposte nel 1997 all'antologica "Oficina Mundi" tenutasi a Macerata ed alla mostra "De Rerum Fabula" ad Ancona nel 2012-2013.

Bibliografia: De Micheli, 1980; Crispolti, 2012.

Federica Marrubini



Venturino Venturi

Moto, 1981

alluminio cesellato, diam. 20 cm.

Loro Ciuffenna (AR), Archivio Venturino Venturi

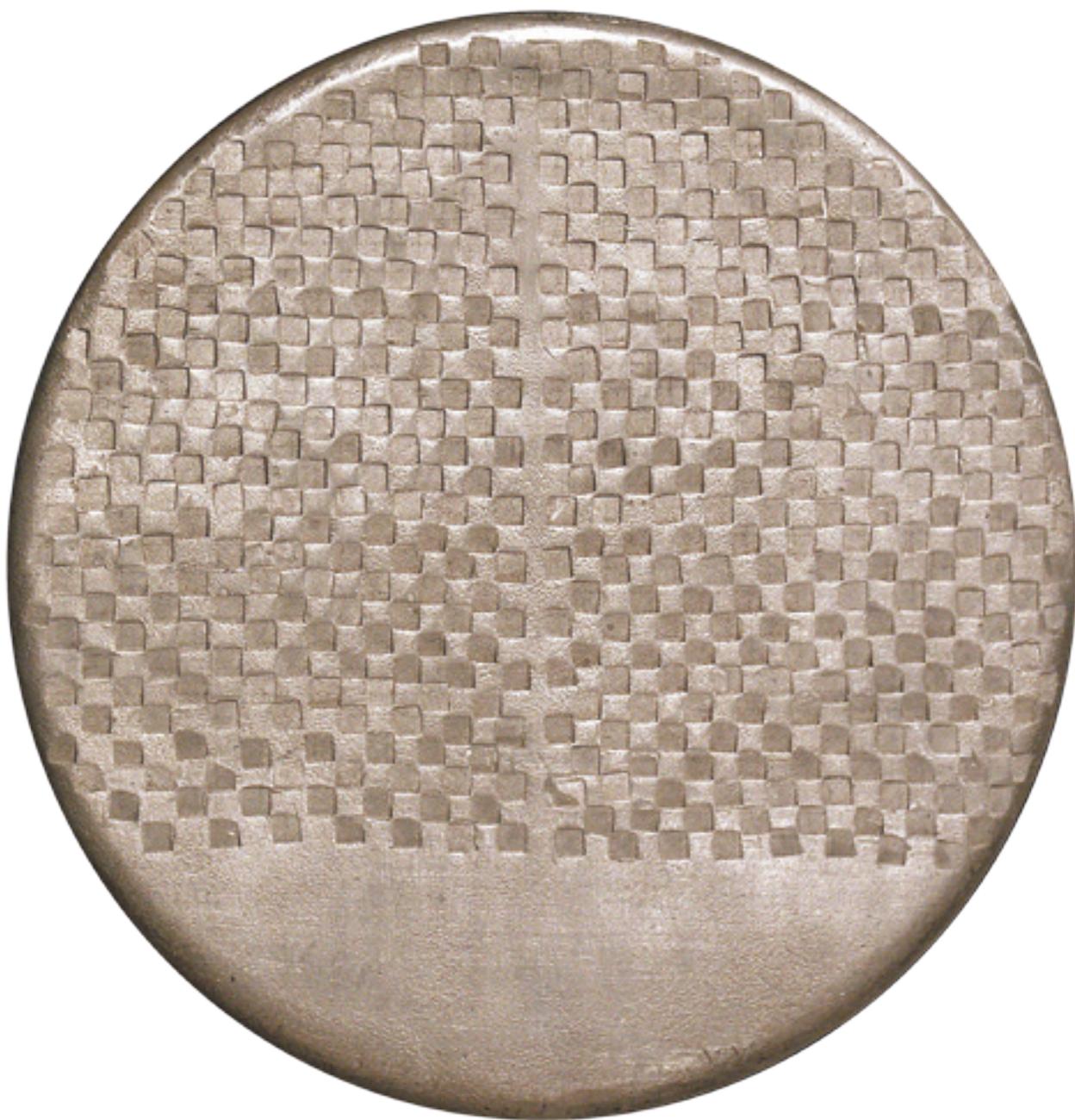
Foto: Archivio Venturino Venturi

«*L'arte nasce astratta*». Così Venturino esordiva in risposta ad una domanda sul suo personale e coerente percorso dentro l'astrazione. Uomo di vasta cultura visiva e di molteplici relazioni, Venturino si avvicinò alla composizione non figurale già intorno alla metà degli anni '40, quando, in contatto con i fiorentini del manifesto dell'astrattismo classico, ne condivise, anche se soltanto parzialmente, gli assunti teorici. Insoddisfatto delle relazioni fiorentine, nel 1947 si trasferì a Milano, e nel capoluogo meneghino, a contatto con le punte più avanzate della cultura artistica italiana, nella fattispecie frequentando gli artisti della galleria il Naviglio, elaborò le sue prime e personali riflessioni sulla rappresentazione non figurale. Poco sensibile alle geometrie proposte dai fiorentini, debitrice delle partiture romanico/rinascimentali del capoluogo toscano, Venturino propose nei suoi monotipi da matrice lignea e da linoleum forme globulari e biomorfe, in bilico tra percorso astrattivo e figurale, nelle quali Ventri/Uovo, Embrioni e linee ascendenti alludono egualmente alla genesi universale. Sin dallo scorcio degli anni '40 egli ebbe chiara la propria personale ricerca della composizione aniconica, una ricerca di straordinaria coerenza formale che poi traspose su materiali di molteplice natura. Venne quindi il tempo dei grandi oli su carta che scaturivano, impressi dal rovescio, da legni inchiostriati, ed erano "Ventri", "Ascensio-

ni", "Nascite" embrionali ed "Interventi Luminosi". Dalla carta, tante volte esperita, al graffio sul cemento fresco, alla traccia dello scalpello, infine al metallo. Venne infatti il tempo dei metalli, per il quale Venturino mise in atto remote e consolidate competenze da orafo. Dischi di alluminio di sicura origine industriale, fornitigli da solerti amici, vennero cesellati a suggerire relazioni spazio/temporali cui dovette essere di stimolo l'algida politezza della materia. «Moto», «Infinito»: queste titolazioni rafforzano per noi il senso della ricerca che Venturino condusse sino agli avanzati anni '80 con il cesello, adoperato per ottenere ossessive *textures* che chiamava "cinetiche", in omaggio, credo, ai padri nobili dei movimenti di arte programmata e cinetica, e in particolare a Bruno Munari. Solito alla tessitura aniconica, esperita già dal 1965 su compensati minutamente intagliati, Venturino proseguì la sua ricerca, certo ben conscio di quanto era stato proposto in Italia e altrove, e «Moto» è altissimo esempio di ricerche molto avanzate, per un artista che in quegli anni '80 aveva scelto il domestico isolamento del suo borgo natale.

Bibliografia: Parronchi, Ragghianti, Luzi, 1982; Forti, Caleca, Boschetti, Chelucci, Loffredo, 2006, fig. 70.

Lucia Fiaschi



Gilberto Zorio

Stella su giavellotto, 2001

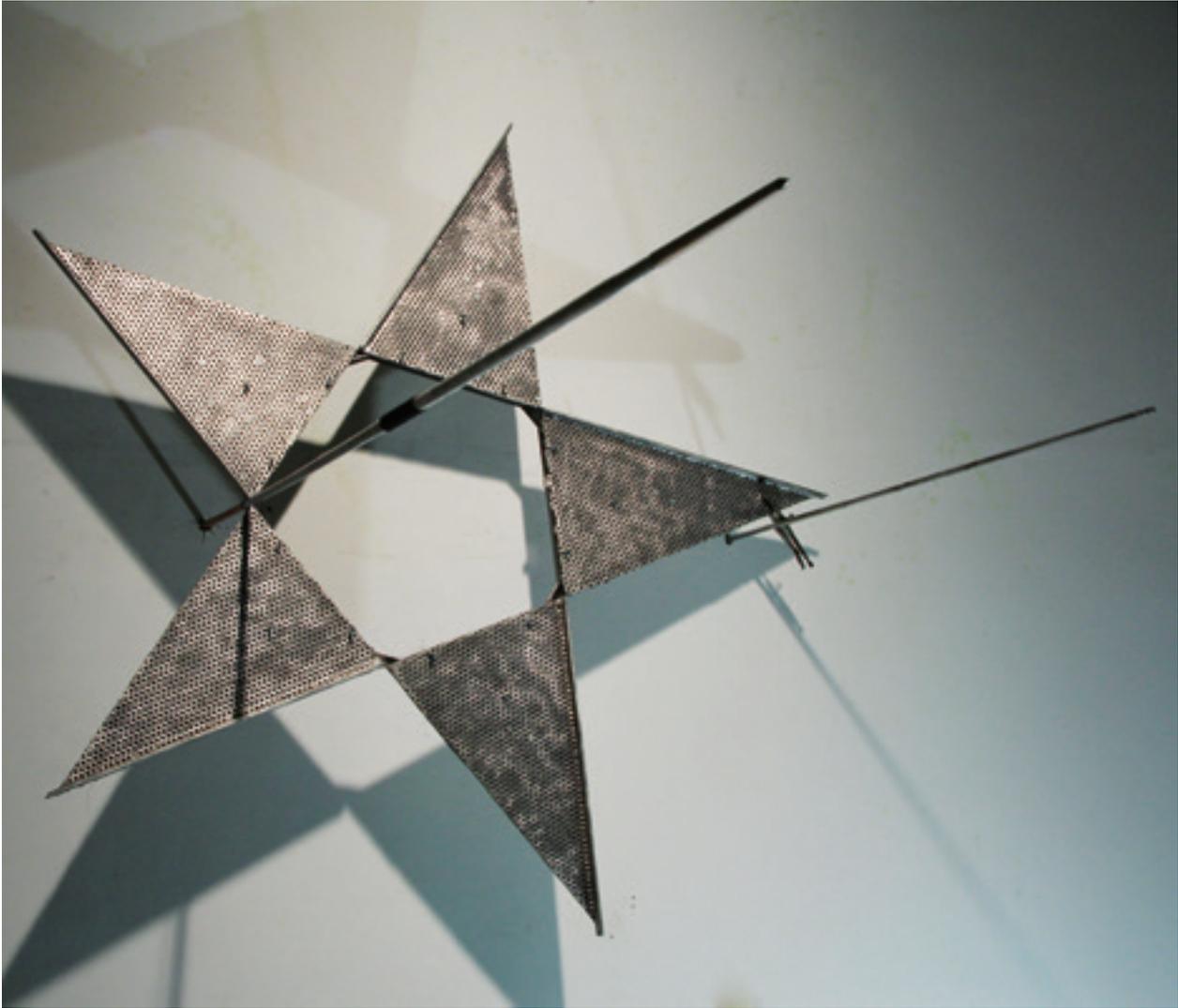
alluminio e rame, 220 x 230 x 270 cm.

Proprietà dell'artista

L'arte è un percorso «che non ha direzione... la consapevolezza risiede nel sapere dove non andrà, ma non dove finirà, perché è infinita». Per Gilberto Zorio fare arte è un processo alchemico, un atto di magia, una scintilla dalla quale scaturisce un percorso in continuo movimento, dal quale si realizzano i sogni. Esponente di punta dell'Arte Povera, Gilberto Zorio, attraverso le stelle - come quella presentata in questa mostra - gli alambicchi e le installazioni, si interroga, si analizza, ed evolve costantemente il suo percorso artistico, partendo da «l'urgenza di creare ciò che prima non c'era, come necessità animale, antropologica». È nel novembre del 1967 che Germano Celant sulla rivista «Flash Art» pubblica *Arte povera. Note per una guerriglia*, che oltre a ratificare una nuova strada dell'arte italiana, diventerà il primo compiuto testo programmatico sulla tendenza che, contro ogni forma di ricerca integrabile nel sistema, propone un'arte fondata sul libero progettarsi dell'uomo: «Un nuovo atteggiamento per ripossedere un "reale" dominio del nostro esserci, che conduce l'artista a continui spostamenti dal suo luogo deputato [...]. L'artista da sfruttato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire non l'opposto». Nel testo Celant commenta il lavoro di Pistoletto, Paolini, Pascali, Kounellis, Prini, Gilardi, Boetti, Piacentino, Anselmo, Merz e, appunto, Gilberto Zorio. La stella, figura atavica e cosmica, ricorrente nel lavoro di Zorio, appare nel 1972 per la prima volta, in un'opera in cui una pelle animale diventa autoritratto dello stesso artista (la stella è al posto degli occhi). La stella a cinque punte, come nel pentagramma e nella cabala, si presenta sotto aspetti e forme diverse nel corso degli anni, ma con la stessa caratteristica di irraggiare energia, dunque vita. Filo incandescente

(1970), giavellotto (1971), raggio laser (1975) sono i vettori d'energia che costruiscono di volta in volta la forma stellare: sono metafore della tensione verso l'infinito e verso il superamento dei limiti. Se dunque qui l'astro radioso - che Zorio interpreta negli anni attraverso una moltitudine di materiali: alluminio ma anche vetro, laser, cuoio, terracotta - ha il potere di purificare e trasformare, rappresenta però attraverso i giavellotti anche una sfida, un enigma irrisolto che acquista consistenza intorno a superfici che anelano al movimento e al volo, dove forse Zorio ci offre una risposta: che è quella di tendere ai limiti del visibile, al metabolismo stesso dei flussi di materia e di energia. Ed in effetti anche vasi, bacinelle e crogioli, come alambicchi di vetro e di piombo - altri elementi ricorrenti delle opere di Zorio - costituiscono alchemici processi di trasformazione della materia. Ma a Zorio il significante non interessa: dell'immagine infatti esplora non il loro valore simbolico, ma la forza stessa dei materiali anche i più comuni, e soprattutto la possibilità di combinarli e di generare conflittualità e tensioni energetiche. Quella di Zorio e di altri esponenti dell'Arte Povera, è dunque un'arte che trova nell'anarchia linguistica e visuale, nel continuo nomadismo comportamentistico il suo massimo grado di libertà ai fini della creazione: arte come stimolo a verificare continuamente il proprio grado di esistenza (mentale e fisica). Ma anche arte a forte valenza tautologica, che individua la propria ragione d'essere nell'espressività primaria dei materiali utilizzati in modo diretto, senza elaborazioni formalistiche.

Cristina Olivieri



Gabriele Garbolino Rù

Metallo, 2013

alluminio, h 190 cm.

Collezione privata

Foto: Giorgio Stella

Quasi tutta la produzione di Gabriele Garbolino verte nella raffigurazione di ritratti, intesi ad esaltare un'introspezione psicologica dell'essere umano e quindi le diverse sfumature dei sentimenti; quello che colpisce del suo lavoro è che, semplicemente plasmando porzioni o frammenti di volti, che talvolta ingigantisce in scala monumentale, riesce a carpire tutta l'intensità degli stati d'animo e l'energia dei gesti della persona che sceglie come suo modello. Anche in questo caso siamo di fronte ad un ritratto, è quindi ancora una volta l'attenzione alla parte più espressiva, non più però quella dell'essere umano, ma dell'animale: è la testa di una tigre quella che viene raffigurata, che diventa così immagine ancestrale, simbolo per eccellenza di aggressività, la stessa che l'artista ha voluto rendere in scultura, esaltandone la sua vera natura attraverso anche un intenso realismo contemporaneo. La colossale testa, che fa il suo debutto espositivo proprio in questa mostra, offre allo spettatore un particolare impatto visivo, non solo per le dimensioni, ma anche per la scelta di allestimento: l'enorme bestione è adagiato direttamente sul pavimento poggiando su un lato della te-

sta che, rivolta verso la piazza, intimorisce e incuriosisce i passanti per le sue straordinarie fattezze. Proprio questa sua posizione richiama alla mente l'immagine delle rovine dell'arte antica, ma anche quella dei monumenti abbattuti al finire di ogni regime dittatoriale, assurgendo quindi a simbolo della caducità di ogni potere terreno: è l'ultimo ruggito, prima della sconfitta, quello che sembra risuonare dalle fauci dell'animale, ormai divenuto inoffensivo. Le dimensioni contribuiscono a caricare di maggiore forza e intensità l'opera; i volumi ingigantiti hanno permesso all'artista di lavorare sia sul rapporto tra pieni e vuoti - trasformando la bocca spalancata della tigre in una cavità simile ad una grotta - sia sulle superfici, creando una sorta di metamorfosi che lascia evidenti le grosse vene che ricordano dei rami di albero, ma anche il rivetto, utilizzato per la giunzione delle mandibole, che rimanda ad una parte più meccanica dell'animale, e che così finisce per diventare un omaggio al mondo della metallurgia e alla sua città natale, Torino.

Veronica Becattini



Davide Rivalta

Lupi, 2010

alluminio, dimensioni naturali

Proprietà dell'artista

Foto: Luca Calugi

Stupore, paura, meraviglia, sono diverse le sensazioni che si possono provare nel trovare animali non domestici in luoghi pubblici e comuni, soprattutto come in questo caso se si tratta di lupi. Non sono esemplari usciti dai boschi o scappati dallo zoo, non cercano cibo e non inseguono prede. La loro funzione non è simbolica, sono figure silenziose, pure presenze, a volte monumentali nelle dimensioni, che occupano spazi insoliti, in attesa di sguardi e attenzioni umane. Gli animali di Rivalta sono estremamente realistici, realizzati con materiali che rispondono in diverso modo agli effetti della luce naturale, ma l'interesse non è rivolto alla specie raffigurata, il vero soggetto dell'opera è l'uomo che li incontra e li osserva. «Lupi» è un'opera del 2010 esposta per la prima volta in occasione della mostra "Made in Filandia 2011", tenuta alla Filanda di Pergine Valdarno ed alla personale nello stesso anno, intitolata "Presagi di Terre Promesse", al Museo Nazionale di Ravenna e nella Chiesa di San Vitale. I lupi si trovavano in una sala del museo, quasi come normali e curiosi visi-

tatori, in realtà era la loro presenza ad attrarre interesse. Venivano così a crearsi rapporti inediti, ai quali l'uomo non era preparato, che lo portavano a riflettere sul concetto positivo dell'esistere, sul suo vissuto di essere vivente, fondato sull'unità primordiale ormai da tempo assente. La ricerca dell'artista supera dunque l'ottica formalista per interessarsi alle relazioni scaturite da questi incontri/scontri, fortemente relazionati al contesto ambientale in cui avvengono. Lo spazio fisico è da lui selezionato, spesso scelto per contrasto ed estraneità con l'opera. Luogo e figura sono definiti a priori nella mente dello scultore, ma non è del tutto chiaro il risultato finale, raggiungibile solo in un secondo momento quando si viene a scoprire la reazione dell'ignaro spettatore, ovvero quando viene raggiunto il vero senso dell'installazione.

Bibliografia: Tazzi, 2008.

Federica Marrubini



Mimmo (Domenico) Borrelli

Corpo aperto, 2013

alluminio, h 500 cm.

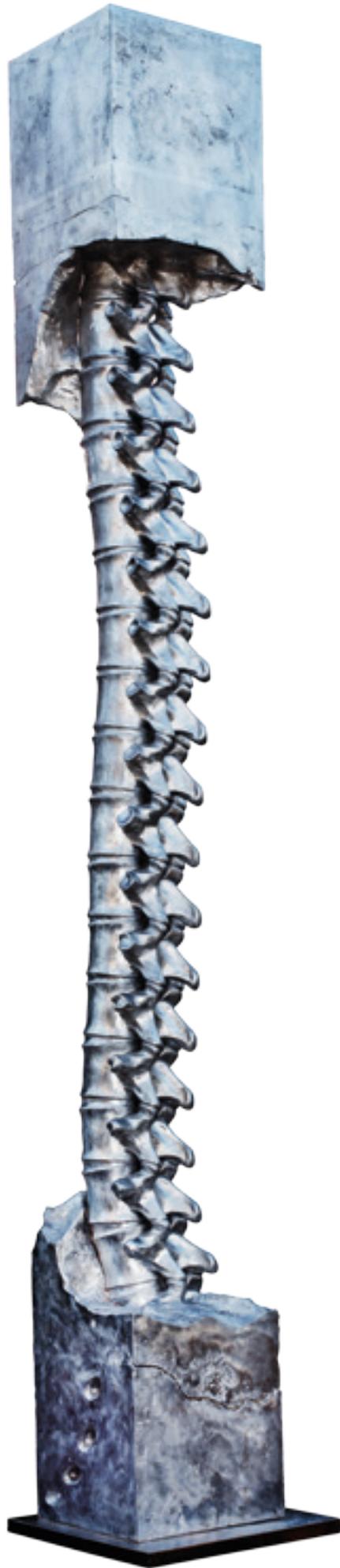
Collezione privata

Foto: Mariano Dallago

Rivendicando la centralità dell'immaginario Domenico Borrelli si oppone agli specialismi accademici, che riducono ogni cosa a mera tautologia. I bassorilievi e le sculture tridimensionali dell'autore si rifiutano ad un figurativismo esasperato, che finisce col disperdersi tra racconto e realtà, tra reale e immaginario, opponendo a tutto la conoscenza, ma anche i suoi oggetti che sono ben conoscibili. E questo delicato e complesso oggetto, per lui, è sempre stato il corpo umano inteso come rappresentazione del mondo, una rappresentazione mai intesa come puro ricalco delle cose. Gli attuali bassorilievi verniciati in bianco-nero, e infiniti toni di grigio, non si rifanno più, come un tempo, alla potenza mitica originaria, e se pur si avvicinano con cautela al lato diurno della vita, essi traggono la loro forza dal fondo oscuro dell'anima, dalla sua violenza emozionale ed inquietante. Senza dubbio l'artista torinese porta con forza in scena l'immagine del Sé, con una serie di valori sia etici sia formali, per esprimere uno degli indicatori centrali dell'arte d'oggi, ed accettare le metamorfosi simboliche e reali che derivano dal percorso della nostra epoca, per cercare di trascendere la sua attuale configurazione. Per questo il linguaggio del corpo diventa una sorta di viaggio che si compie dentro l'autore, e che noi facciamo avanzare dentro di noi, dentro il passato dell'arte, che ne ha già dato testimonianza. Borrelli non ha mai descritto il corpo medico, giuridico o economico, ma ha cercato di puntare sull'esperienza del corpo, quella che ci è consegnata nel dolore e nel godimento. In un suo scritto recente Alessandro Carrer ha scritto dell'opera di Borrelli: «*Chi sono io? Io sono sempre un altro, parte perenne di un processo di identificazione che mescola il singolare con il molteplice, come "nello studio dello specchio" di Lacan, il corpo è: a un tempo manifestazione della ricerca assidua ed illusoria di un intero che trova invece la sua controparte reale in un corpo irrimediabilmente in frammenti, organismo mai del mai del tutto controllabile e in costante alienazione*». Gli ultimi lavori di Borrelli sono particolarmente illuminanti su questo fronte: infatti la linea portante è la presenza, molto sottolineata plasticamente, della colonna vertebrale - l'architettura che sostiene uomini, animali, e costruzioni - il cui asse fa da perno, o da cerniera, fra le vertebre, determinando un movimento d'integrazione fra spazi mentali diversi, che rimandano a vari schemi iconico-simbolici, mettendo in comunicazione il mondo visibile esterno e il mondo fantasmatico interno. Borrelli pensa le sue colon-

ne vertebrali come elementi essenziali dell'architettura, la colonna è supporto: rappresenta l'asse della costruzione e ne collega i diversi livelli. Nelle tradizioni ebraiche e cristiane, la colonna assume un simbolismo cosmico, serve da collegamento tra l'alto e il basso, e attorno ad essa, asse del sacro, talvolta sono celebrati i riti di purificazione. L'abilità, non solo della mano virtuosa, sta anche nel suggerire sia forme architettoniche che forme armoniche organiche, ritrovando quindi nuovo vigore tra contaminazioni scientifiche e tradizioni culturali, l'unione tra territori ritenuti fino ad ora rigidamente separati. L'artista si avvicina alle sue colonne vertebrali - spettacolare quella in mostra, in alluminio, di oltre cinque metri di altezza, con una base e un capitello, che alludono a parti del corpo umano - come frammenti di elementi architettonici, e ne collega i vari livelli creando un complesso modulare di forme organiche identiche, sovrapposte (non manca un sentore erotico-florescente). La parte alta della scultura, adombra a un capitello michelangiolesco, in cui una testa sembra voler compiere uno sforzo poderoso per liberarsi dalla materia bruta che l'imprigiona. Si crea così un effetto di contrasto interno al lavoro, in quanto le forme della base e del capitello si raccolgono in se stesse nella forza concentrata di una massa plastica, nella quale si addensano fortissime energie di tensione. In questo modo la scultura è liberata dal limite di un'oggettualità, che la costringeva ad essere un "episodio" formale nello spazio. Non dimentichiamo che la forma, assunta come struttura primaria, con il suo modo impreciso di porsi allo sguardo, non abdica alla qualità imponderabile della luce: le gradazioni argentee del metallo donano uno scatto cromatico alla materia, che diventa dolcemente sfavillante e rivitalizzata. L'alluminio si presenta dunque come un metallo denso di luminosità, dotato di un interno movimento e di una mutevole leggerezza. I corpi accennati - scotennati come quello di Marsia - e privi di organi, di Borrelli, hanno ceduto lo spazio, che è stato loro, a qualcosa che non è ancora definito, qualcosa che non è più soggetto e non è più persona: una sorta di ibrido tra ciò che è stato animale e ciò che è stato umano, e ciò che è prodotto della tecnica, dunque una "terza persona", ancora da sondare, una "figura" aperta a ciò che non è ancora stata.

Marisa Vesco



Christian Loretto

Spigadorsale, 2013

alluminio, h 250 cm.

Proprietà dell'artista

Foto: Marcello Del Giudice

Giovane e promettente scultore italiano che ha al suo attivo numerosi lavori in spazi pubblici, già vincitore del concorso internazionale "Sculture da vivere" della Fondazione Peano (CN) nel 2004, Loretto propone un simbolismo ancestrale di grande originalità attingendo ad archetipi antropologici remoti, innestando processi narrativi serrati e di grande fascino, rivitalizzano forme arcaiche e istintive. «Spigadorsale» è un viaggio silenzioso, un continuo andirivieni che coniuga il passato al futuro, la storia al sogno, ma anche il cuore al cervello. Oscuro scrigno inaccessibile, sarcofago preistorico, scudo algido e sidereo, frammento di un'ignota tecnologia interstellare, stele di una civiltà cosmica e tribale lontanissima nel tempo e nello spazio, ma anche arcano

carapace, frammento bionico di una vita inaccessibile, seme monumentale e grembo primordiale, l'opera ha una purezza formale che trova il suo assoluto potenziamento nella scelta del *medium* espressivo - lucente e siderale - arcaicamente vivificato dalla trama plastica che, rimandando ai graffiti dell'antica civiltà Dauna, lo riveste interamente come un linguaggio sacrale, la narrazione di un rito la cui chiave di accesso è nel cuore di ognuno di noi.

Nella versione in resina, l'opera è stata esposta nel 2012 alla collettiva "Culture a confronto" allestita al Castello Svevo di Barletta.

Alfonso Panzetta



Paolo Grassino

Erosione, 2011

fusioni in alluminio, h 170 e h 124 cm.

Proprietà dell'artista

Foto: Rossana Rupiani

L'opera esposta è stata realizzata con la tecnica della fusione a cera persa in alluminio, materiale sempre più utilizzato dall'artista che lo predilige per il suo colore lunare, etereo. È un lavoro composto da due sculture, figure umane in totale metamorfosi, rappresentate in due diverse posizioni e su due diversi piani prospettici, una in piedi con la testa rivolta in basso, le mani appoggiate lungo le gambe, l'altra in ginocchio con il volto rivolto verso l'alto. Il gesto di abbassare lo sguardo, può essere soltanto un gesto di chiusura: il rifiuto dello spazio. I due corpi hanno subito un'erosione che consente allo spettatore di vedere anche l'interno delle due strutture. Il tema affrontato è la convivenza, "l'erosione della convivenza", in cui tolto il guscio, scalfita la superficie, ci si può guardare dentro, scoprire l'anima, conoscersi e consumarsi. Ma è anche la paura dell'altro, nei rapporti umani, la volontà di far emergere le cose occulte, di cercare una verità nel nostro interno. «*Quando rivolti la pelle si dischiude l'anonimo - spiega l'artista - entri in contatto con la natura. È facile confondere l'interno con l'esterno, c'è solo una pelle che le separa. Guardando l'interno si svela una macchina che ci sorregge, accompagna e distrugge*». Le figure umane rappresentate nel suo lavoro sono calchi realizzati direttamente dal suo corpo. È come costruire un proprio doppio. L'intervento di ferire, bucare, inserire oggetti nella sua copia, costruire un guscio attorno ad un pieno che ritorna vuoto, contiene un rinnovamento invisibile. Ciò che capita nel mutamento resta nascosto, ma il risultato si manifesta all'esterno. Il rapporto tra il corpo

- umano o animale - e lo spazio circostante, è al centro della ricerca dell'artista, che pone in evidenza le inaspettate analogie che legano le strutture interne, che regolano il funzionamento vitale, alla realtà esterna. Il corpo reagisce e si trasforma sollecitato dal mondo oggettuale con cui viene messo in contatto e rivela la sua duplice natura: dinamica e ricettiva, veicolo di uno scambio con l'altro, e al contempo solitaria, intrappolata dall'elemento estraneo che la sovrasta e rende muta, potente metafora della condizione umana. Paolo Grassino fa di ogni sua scultura una proposizione sullo spazio e i suoi mutevoli confini e un dispositivo interlocutorio tra leggerezza e pesantezza, densità ed evanescenza, tecnologia e sapienza antica della mano, tramata di meraviglia e forse anche di spavento. Tra i suoi più recenti e prestigiosi lavori ricordiamo «*Percorso in tre atti*» un progetto per il Museo Pecci di Milano a cura di Stefano Pezzato, articolato in tre lavori che scandiscono le tappe significative della carriera dell'artista in una panoramica sulla sua poetica, sui materiali eterogenei che impiega e sul linguaggio che, partendo dalla scultura, ma anche dal video, dal suono e dalla pittura, dialoga sempre con lo spazio in cui agisce, trasformando la singola opera in una installazione ambientale.

Bibliografia: Pezzato, 2013; Demma, Grassino, 2013; Zulliani, 2013.

Cristina Olivieri





Federico Civolani

Extradürer, 2005-2006
alluminio, h 29 x 57 cm.

Collezione privata
Foto: Bianca Baroni

Affascinato dal mondo degli animali, Civolani li adotta come strumenti di comunicazione attraverso cui ci dice dell'uomo e delle sue debolezze, ma anche attraverso cui semplicemente ripercorre il filone artistico del naturalismo. Egli ci propone soggetti di antico fascino e richiamo classico, anche letterario, di cui fa parte anche il rinoceronte, ispirato in maniera evidente ed inequivocabile all'omonima incisione cinquecentesca di Albrecht Dürer, di cui compie una libera traduzione in scultura riprendendo il tema dell'animale corazzato che diviene quasi una macchina da guerra iper-tecnologica. E così, come il pittore e incisore tedesco, anche Civolani ci propone la medesima sperticata ed estrema attenzione ai

particolari, anche e soprattutto i più piccoli, che torna in tutta la sua produzione scultorea a prescindere dalla tecnica utilizzata. Il suo è un neo-naturalismo contemporaneo, che va alla ricerca dei dettagli naturali e di ispirazione classica, ma che adotta tecniche e materiali nuovi, talvolta industriali.

L'opera è stata esposta a Montevarchi nel 2008 in occasione della personale dell'artista allestita a seguito della sua vincita del "Premio Gardeschi" nel 2007.

Bibliografia: Panzetta, 2008.

Elena Facchino



Federico Capitani

Panni stesi, 2006

alluminio policromo, h 105 cm.

Proprietà dell'artista

L'opera, che raffigura una giovane ragazza dall'aria sognante e assorta, colta nel gesto quotidiano di stendere il bucato, è una sintesi perfetta delle capacità, non solo tecniche, ma anche espressive del giovane artista: riusciamo infatti a percepire il vento che gonfia e scompiglia le superfici, l'aria fresca e frizzante scaldata dal primo sole primaverile, la giocosità del cane, simbolo di fedeltà, ai piedi della figura, che infila il muso tra le pieghe bagnate del tessuto invitando la giovane padrona al gioco. La colorazione sobria si abbina

perfettamente alle forme affusolate ed eleganti, donando così garbo e leggerezza vitale a tutta la composizione.

Nella versione in resina, l'opera è stata esposta alla personale di Montevarchi, allestita presso la Galleria d'Arte - Palazzetto Alamanni nel settembre del 2006.

Bibliografia: Panzetta, 2006.

Giulia Stagi



GETULIO ALVIANI
Udine, 1939

Sculitore, progettista, grafico e teorico, Getulio Alviani - nato a Udine nel 1939 - è sicuramente uno dei protagonisti dell'arte cinetica a livello nazionale e internazionale. Giovanissimo frequenta l'atelier di uno scultore e, a metà degli anni Cinquanta, comincia a collaborare con ingegneri e architetti presso uno studio tecnico: successivamente lavora come grafico e progettista in un'industria di apparecchiature elettriche e, proprio in questo contesto, inizia le proprie ricerche ottico-percettive supportandole anche con testi teorici scritti di proprio pugno. Partendo dal rapporto tra arte, industria e scienza, alla base delle ricerche condotte da tutti gli artisti dei gruppi cinevisuali, dopo una serie di sperimentazioni con la luce ed i metalli, Alviani realizza prima le "Linee luce" e, alla fine degli anni Cinquanta, le "Superfici a testura vibratile" - opere composte da lamierini di alluminio fresato combinati tra loro - ovvero il fondamento di tutta la sua indagine e produzione artistica. Basandosi proprio sulle superfici vibratili, Alviani applica in seguito i principi della percezione visiva anche all'architettura, alla moda e al design per arrivare ad occuparsi, negli anni Settanta, persino di problemi cromatici, chimici e fisici. Negli anni Sessanta, intensa è la sua attività espositiva proprio nell'ambito delle collettive dedicate alle ricerche cinetico-percettive: nel 1962 partecipa - dalla seconda tappa, quella veneziana - con gli artisti del Gruppo T e del Gruppo Enne, con Enzo Mari e Bruno Munari, alla mostra *Arte Programmata* organizzata da Bruno Munari, prodotta dalla Olivetti e itinerante in Italia, Europa e Nordamerica e, nello stesso anno, aderisce al movimento internazionale *Nuove Tendenze* divenendone uno degli artisti più attivi e rappresentativi. Partecipa a "Nove Tendenze 2" a Zagabria (1963 e 1965), nel 1964 espone al Musée des Arts Decoratifs di Parigi e nel 1964-1965 alla mostra itinerante "Proposte Strutturali plastiche e sonore" promossa da Umbro Apollonio; ancora nel 1964 è invitato alla XXXII Biennale di Venezia, mentre nel 1966 è presente a Bucarest alla mostra "Artisti italiani d'oggi" organizzata sempre dalla Biennale veneziana. Nel 1965 partecipa all'importante mostra "The Responsive eye" presso il Museum of Modern Art di New York e nel 1967 è presente alla Biennale Internazionale di Arti Grafiche di Tokyo e alla mostra "Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea" allestita alla Galleria d'Arte Contemporanea di Torino. Tra il 1963 e 1965 ha luogo un'interessante collaborazione con la stilista Giovanna Marucelli per la creazione di abiti-opere d'arte - tra i più singolari «Positivo/Negativo» e «Cerchio+Quadrato» - un lavoro artistico, ma soprattutto progettuale in cui la texture del tessuto trova complicità non solo nell'osservatore, ma soprattutto in chi indossa l'abito, poiché con i movimenti del proprio corpo ne esalta gli effetti cinetici facendo diventare l'abito superficie mobile per eccellenza. Successivamente Alviani applica i principi ottico-cinetici anche ad ambienti, progettando spazi con pareti speculari e a testura vibratile in grado di potenziare l'interazione tra opera e spettatore; nel 1965 presenta i primi progetti alla mostra del MoMA, realizza un'installazione presso un *kindergarten* di Leverkusen e, successivamente, nella hall del Palazzo del Festival del cinema di Venezia (1967). Con

un ambiente è presente anche alla Biennale veneziana del 1983. Nel 1976 gli viene assegnata la cattedra di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Carrara, mentre tra il 1981 e il 1985 dirige il Museo di Arte Moderna e la Fondazione Soto di Ciudad Bolivar in Venezuela. Negli ultimi anni, da segnalare la partecipazione ad una serie di mostre collettive dedicate all'arte cinetica degli anni Sessanta, tra cui "Open ends" al MoMA di New York (2000), "Lo[s] cinético[s]" al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia di Madrid (2007) e la recentissima "Programmare l'arte" al Museo del Novecento di Milano (2012-2013), senza dimenticare la monografica allo Städtisches Museum Gelsenkirchen (2001) e l'antologica alla Galleria d'Arte Moderna di Bergamo tenutasi tra il 2004 e il 2005. Terminata la sua produzione artistica negli anni Novanta, attualmente si occupa di ricerche sul tema della percezione nel ruolo di autore di testi e curatore di esposizioni soprattutto nei Paesi dell'Europa dell'Est.

Bibliografia: Alviani, 1962; Popper, 1967; Alviani, 1969; Alviani, 1972; Vergine, 1974; Alviani, Apollonio, 1980; *Forme 80*, 1980; Alviani, Apollonio, Farina, 1983; Bandini, Maggio Serra, 1985; Maggio Serra, Passoni, 1993, p. 618; Cherubini, 1996; Cerritelli, 2001; Bruciati, 2003; Di Pietrantonio, 2004; Dorfles, 2004; Boggi, 2007; Margozzi, 2007; Meneguzzo, Morteo, Saibene, 2012.

Federica Tiripelli

LINA ARPESANI
Milano, 1888; 1974

Per Lina Arpesani l'appartenenza ad una famiglia agiata ed attenta alla cultura sono l'indispensabile base su cui l'artista ha potuto appoggiarsi per avviare i propri interessi artistici. La formazione avviene presso l'Accademia di Brera, seguendo i corsi di Ferdinando Brambilla e Giuseppe Mentessi tra il 1905 e il 1910. La precoce attenzione verso la scultura la porta successivamente a seguire nei rispettivi atelier Eugenio Pellini e Giuseppe Graziosi, figure di riferimento per delinearne lo stile della sua prima produzione. Ben presto prende coscienza della necessità di un rinnovamento non solo estetico, ma anche sociale, tanto che partecipa all'Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti di Torino nel 1913, ed aderisce al sodalizio femminile milanese "Lyceum", per il quale nel 1914 diviene consigliera della Federazione Artistica Femminile Italiana, di cui fa parte fino alla fine dell'esperienza, nel 1919. Il tema del soggetto muliebre è sempre quello prediletto dall'artista, come dimostrano numerose opere di questi anni tra cui i bronzi «Le due Madri» e «Il Nido» o i gessi «La lettura», «Elevazione», «Mattino» e «Crisalide», per citarne solo alcuni. Non casuale deve essere in questo momento la commissione del marmo, ora nel Famedio del Cimitero Monumentale di Milano, dedicato nel 1921 ad Anna Radius Zuccari in arte "Neera", scrittrice che pur non aderendo mai al femminismo aveva posto l'attenzione sull'insofferenza di tante donne nel loro ruolo subalterno all'uomo. Con l'avvento del Fascismo Lina Arpesani si iscrive al sindacato femminile Associazione Nazionale Fascista Donne Artiste e Laureate, entro cui prosegue la sua volontà di valorizzare l'apporto delle donne nella società moderna. Dopo la fine della Prima Guerra Mondiale l'Arpesani avvia una

febricitante partecipazione a numerose esposizioni nazionali ed internazionali, che le valgono diversi premi e riconoscimenti; tra i più rilevanti a livello nazionale si segnalano le presenze a tutte quelle della Permanente di Milano dal 1910 al 1918, ed a quelle biennali dell'Accademia di Brera (dal 1912 al 1918). Diverse sue opere sono esposte alla Biennale di Venezia: «Il Vincitore» (1920), «Donna, anima e sensi» (1922), «Rondine» (1924). Presso la III Mostra del sindacato fascista di Milano (1932), espone «Canefora», in quella del 1934 «L'aquilifero», poi «Gaudiosa» (1936) infine «Testa con cappello» (1938). Decisive a costruirne la notorietà sono le partecipazioni all'estero: all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1925 gli è dedicata una intera sala e riceve la medaglia d'oro; nel 1935 riceve il Grand Prix all'Esposizione Internazionale di Bruxelles grazie alle 35 opere proposte, alcune delle quali di grandi dimensioni. Il soggiorno inglese è assai proficuo, tanto che risultano ben tre esposizioni a Londra ed una a Liverpool che gli valgono poi il titolo di membro onorario della Royal Academy (1935). La «Vittoria Fascista» del 1933 la consacra tra i protagonisti della scena artistica del momento e certamente tra le prime artiste d'Italia. Le tante esperienze all'estero sono alla base del mutamento stilistico di questi anni, che la vede abbandonare la corrente tardo ottocentesca di Pellini, Bazzaro e Bistolfi per aderire alle nuove istanze - pur sempre venate di classicismo - di Gerg Kolbe o Aristide Maillol. Le esperienze italiane di Libero Andreotti, Lucio Fontana e soprattutto di Arturo Martini sono un valido confronto artistico per comprendere l'originalità della sua proposta culturale. Tra i numerosi titoli a lei riconosciuti vi è quello di Presidente della sezione arte dell'Associazione nazionale donne artiste e professioniste. Nel 1943 la sua casa/studio di via Maddalena viene completamente distrutta a causa degli incendi derivati dai bombardamenti su Milano, e con la caduta del Fascismo si assiste ad un progressivo ritiro dalla scena pubblica. Lina Arpesani dal 1951, oltre a proseguire il pluridecennale insegnamento all'Accademia di Brera, si dedica anche a quello presso l'Istituto d'Arte di Napoli. Muore il 9 giugno 1974 a Milano.

Bibliografia: 26 artiste, 1937; Farina, 1995; Iamurri, Spinazzè, 2001; Panzetta, 2003; Colombo, Cribiori, 2007.

Roberto Martorelli

GIAN GIACOMO BARBIERI

Genova, 1881-post 1938

Compi i suoi studi all'Accademia Ligustica di Belle Arti e prese parte alle esposizioni della locale Società Promotrice nel 1898, 1903 e 1906. Con i bronzi «Capucetto» e «Colpo di vento» fu accettato all'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1908 a Firenze, mentre l'anno successivo a Rimini espose un vaso in bronzo («La danza dei veli»). Trasferitosi a Roma, partecipò alle mostre della Amatori e Cultori nel 1909 con «Ritratto» e «Testa»; nel 1910 con «Bacio materno», «Madre» e «Addio tata» (Galleria Comunale di Roma); nel 1912 con il bronzo «Il risveglio» (Palazzo del Quirinale); nel 1915 («Ritratto di Maurizio Rava»); nel 1919 («Marcia trionfale»). Prese parte alla Promotrice di Napoli del 1912 e fu accolto alla mostra romana organizzata nel 1914 dalla "Probitas" con «Madre» e «Le principessine Orsini». Al 1913 risale l'erma in onore del garibaldino Teodoro Pateras per il Gianicolo. Si stabilì definitivamente a Milano. Agli inizi degli anni Venti realizza una «Danzatrice» in bronzo, mentre alla Triennale del 1936 sarà presente con due allegorie femminili in alluminio, una delle quali qui in catalogo. Fu autore di bronzetti di genere e di oggetti d'arte decorati-

va, nonché di sculture ispirate al tema dell'infanzia e delle cure materne, come nel caso delle tre opere conservate alla Galleria d'Arte Moderna di Milano («Bambino», gesso; «Maternità» e «Bambino ridente», bronzi).

Bibliografia: Società Promotrice, 1898; Società Promotrice, 1903; Società Promotrice, 1906; Catalogo, 1908, pp. 49-50; Rimini, 1909; LXXX Esposizione, 1910, p. 54; Beduschi, 1915, pp. 14, 25; 88° Esposizione, 1919, p. 15; Nicodemi, Bezzola, 1938, p. 16; Bessone Aurelj, 1947, *ad vocem*; Caramel, Pirovano, 1974, pp. 16, 88; Campitelli, Fonti, Quesada, 1992; Damigella, Mantura, Quesada, 1995, p. 26; Cremona, Gnisci, Ponente, 1999, p. 212; Panzetta, 2003, *ad vocem*; Virno, Bonasegale, 2004, p. 10.

Antonello Nave

DIANA BAYLON

Bevagna (Perugia), 1920; Fiesole (Firenze), 2013

Diana Baylon nasce a Bevagna, antica cittadina umbra, nel 1920, da Lucilla Amante Nazzi e Dante Pagnotta, pilota e aviatore acrobata dell'Aeronautica; proprio dalla professione del padre Diana erediterà sia la ricerca di una tensione continua e costante verso spazi lontani, il bisogno di volare, inteso come necessità interiore e non soltanto come spostamento fisico, sia il rigore e la precisione del gesto esatto e il controllo dell'emozione, della geometria, che si concretizzerà in opere di grande respiro. Passa l'infanzia spostandosi con la famiglia, della quale fanno parte anche le due sorelle, Vanna e Grazietta, e il fratello Walter, tra Udine, Gorizia e Pistoia, sedi di prestigiosi aeroporti militari, concludendo poi gli studi superiori a Firenze. Nel 1940 sposa Pier Nicola Ricci, rampollo della buona borghesia fiorentina, dal quale avrà due figli, Aldo e Andrea, ma risale al 1947 l'incontro con colui che diventerà l'uomo più importante della sua vita, Giuseppe "Beppe" Baylon, carismatica figura dell'aviazione nella Seconda Guerra Mondiale. Sul finire degli anni Quaranta inizia a muovere i primi passi nel mondo dell'arte, disegnando, dipingendo e lavorando la ceramica da autodidatta, frequentando collezionisti, botteghe di artigiani e artisti, in un'epoca in cui il panorama artistico italiano si dispiegava nella nuova ricerca Informale. La Toscana, con Firenze in prima linea, si apre alla sperimentazione, allo scambio, alla provocazione: in particolare, la prima attività di Diana Baylon troverà spazio e linfa vitale presso la storica Galleria "Il Fiore" di Corrado del Conte il quale, convinto proprio dall'artista, intraprese una nuova strada tutta volta allo sperimentalismo, insieme alla Galleria "Numero", diretta da Fiamma Vigo e alla Galleria "Inquadrature" di Marcello Innocenti. Gli anni Sessanta si concludono con la partecipazione al Festival dei Due Mondi di Spoleto, che la mette in contatto con i maggiori esponenti della generazione matura di artisti e con quelli più giovani del calibro di Lucio Fontana, Alberto Burri e Bruno Munari; proprio Munari pubblicherà «Situazione» della Baylon nei suoi "Quaderni di design. La scoperta del quadrato", invitandola anche alla collettiva del 1981. Nel ventennio compreso tra il 1970 e il 1990 numerose sono le occasioni espositive per Diana Baylon, all'estero come in Italia, prevalentemente a Firenze dove prende parte, tra le altre, alla collettiva "35 artisti", alla Prima Biennale d'Arte Contemporanea "Botticelli" e alla Biennale di Arte Orafica. Dall'arte figurativa passa alle superfici metalliche, in cui luce e colore mutano continuamente rifrazione, e alla scultura dipinta con motivi astratti e non, al design e alla realizzazione di gioielli in oro e plexiglass. In quel felice momento creativo realizza arazzi e tappeti di lana e carta, si dedica alla fotografia e alla poesia, lasciandosi tentare per-

sino dalle prime *performances*, rendendosi così indefinibile, non facilmente classificabile dalle rigide definizioni della critica militante.

Tale vivacissima linfa creativa si pone però in stridente contrasto con la pressoché totale scomparsa dalla scena artistica di DB, le cui ragioni sono da ricercare nel clima sociale e culturale dell'epoca: in primo luogo Diana è una donna in un mondo, quello dell'arte contemporanea, dominato da uomini; la seconda concausa va ricercata invece nella Firenze di allora, ancora chiusa alle innovazioni dell'arte contemporanea; a questo va aggiunto il carattere dell'artista, diffidente nei confronti di una società arcaica, che grida allo scandalo additandola come donna separata che si divide tra la cura della casa di giorno e il suo lavoro di artista portato avanti nella notte.

La riscoperta artistica di Diana Baylon avrà inizio in tempi piuttosto recenti: dal 2002 ad oggi le varie personali ("Un viaggio artistico" e "Diana Baylon artista per il design"), hanno portato nuova luce sulla sua innovativa produzione artistica. In anni recenti un gruppo di suoi lavori su carta è entrato nelle collezioni del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze.

Bibliografia: De Rosa, 2003; Cecioni, Ricci, 2007; *Diana Baylon*, 2008; Ricci, 2008.

Giulia Stagi

SANZIO BLASI

Ancona, 1895-1972

Appartenente a una famiglia di possidenti di lontana origine dalmata, fu esperto viticoltore e appassionato di studi agronomici e zootecnici, nonché di memorie e tradizioni anconetane. Dopo la partecipazione alla Prima Guerra Mondiale cominciò a dedicarsi con passione alla scultura. Risale agli anni Trenta l'inizio della sua vicenda espositiva. Prese parte alle mostre sindacali di Ancona (1932, 1935, 1938, 1939 e 1941), di Pesaro (1934) e di Recanati (1937: «Silvana», «Nudo», «La modella»); alla III Quadriennale di Roma (1939); alla XXII Biennale di Venezia (1940); alla Mostra regionale di Recanati (1947: «Madonnina»); alla VI Quadriennale di Roma (1951-52: «Danzatrice»); alla XVI Mostra Nazionale Premio del Fiorino (Firenze 1965: «Danzatrice»). Al 1939 risale una monumentale «Vittoria» marmorea (Palazzo dei Mutilati, Ancona). Fu attivo nel campo della ritrattistica e dell'arte di soggetto religioso, soprattutto a destinazione funeraria («Pietà» per la chiesa anconetana di S. Domenico; «Madonna con Bambino» per tomba Ravaioli-Gaddoni e «Pietà» per cappella Blasi nel cimitero delle Tavernelle; «Madonna» e bassorilievi per il Cimitero dei Polacchi a Loreto). Dedicò ritratti a Trilussa, a Luigi Bartolini, al sindaco Francesco Angelini (1964), al vescovo Egidio Bignamini (Cattedrale di Ancona) e realizzò il «Monumento a Bramante» per San Marino (1969).

Bibliografia: Servolini, 1935, p. 220; *XXII Esposizione*, 1940, p. 207; Umani, 1941, p. 234; *Ancona*, 1948, p. 253; Grabski, 1950; *VI Quadriennale*, 1951, p. 205; Elia, 1948, pp. 59 ss.; Franchi, 1956; Natalucci, 1960, pp. 454, 514; *XVI Mostra*, 1965, p. 74; Cuppini, 1993, pp. 470-471; *Commemorazione*, 1994-1995, pp. III ss.; Pirani, 1998, p. 47; Panzetta, 2003, *ad vocem*.

Antonello Nave

MIMMO (DOMENICO) BORRELLI

Torino, 1968

Domenico Borrelli nasce a Torino nel 1968, città dove attualmente vive e lavora. Conseguito il diploma

presso il Liceo Artistico della città, si iscrive e frequenta l'Accademia Albertina di Belle Arti. Nel periodo formativo determinante risulta l'influenza esercitata su di lui da Luigi Mainolfi. Artista a tempo pieno, Borrelli si divide tra *performance* e scultura. Tema centrale della sua produzione artistica è la figura umana e la sua anatomia: il corpo umano prende forma e si mostra per lo più nella sua nuda fisicità o altrimenti, dissezionato, le sue parti si fondono con oggetti inanimati o si deformano sino ad amplificarsi all'inverosimile come accade in «Corpo aperto», esposto in mostra nella sua versione in alluminio. L'artista torinese si cimenta nella lavorazione dei più svariati materiali, da quelli più canonici come marmo, bronzo e gesso, a quelli meno tradizionali come resine e alluminio. Borrelli è costantemente presente a collettive, sia in Italia che all'estero, le ultime e più importanti delle quali lo vedono esporre nel 2011 a Reggio Emilia e alla "LIV Biennale di Venezia" (Padiglione della Regione Piemonte), nel 2012 a Torino e a Venaria Reale nei giardini della Reggia e nel 2013 a Milano presso la Primo Marella Gallery. Svariate anche le personali a lui dedicate come le più recenti "IO Minotauro. 2006" (Sant'Agata dei Goti (BN), 2006), "NO ENTRY" (Alessandria, 2007) e "Don't Brick my Walls" (Torino, 2008).

Roberta Perego

FEDERICO CAPITANI

Orbetello (Grosseto), 1980

Fin da giovanissimo mostra il suo interesse per l'arte, dapprima diplomandosi all'Accademia di Belle Arti di Bologna, conseguendovi successivamente anche la specializzazione in scultura; attualmente, accanto alla professione di scultore, ricopre la cattedra di Formatura - Tecniche e Tecnologie dei materiali presso il prestigioso Ateneo bolognese. Nonostante la giovane età e l'impegno sul piano della formazione e dell'insegnamento, Federico Capitani vanta un intenso curriculum di esposizioni e premi: dal 2001 ad oggi ha preso parte a numerose mostre, sia collettive che personali in varie parti d'Italia, distinguendosi in numerosi concorsi e realizzando opere di destinazione pubblica; tra le mostre personali ricordiamo quella di Baricella (BO) del 2004, di Castelbolognese (RA) del 2005 e quella di Monteverchi (AR) allestita nel 2006 e, tra i concorsi, "L'acqua intesa come risorsa Kioto 2003", tenutosi presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, che gli vale il primo posto e "Un segno di stile" svoltosi nel 2004 a Castel Guelfo, in cui consegue il terzo posto. Nel 2005 vince il Premio di Scultura Remo Gardeschi a Moncioni (AR); in questo stesso anno realizza due bassorilievi bronzei per la Cattedrale di Bagno Regio (VT) e un'opera cimiteriale per la Certosa di Bologna. Tra il 2008 e il 2013 lavora a un bassorilievo per la Chiesa di San Vitale e Agricola di Bologna, alla Madonna del Predicatore per la Chiesa dei Padri Passionisti all'Argentario e all'altorilievo per la Basilica di Santa Maria Assunta di Bagno di Romagna (FC). La sua produzione, modellata più con il cuore che con le mani, porta alla luce temi semplici e comuni, fatti di affetti indissolubili, di relazioni profonde e gesti quotidiani dal sapore antico e rassicurante, così come antica è la tecnica che predilige per le sue creazioni, quella del colombino, esaltata da forme allungate, affusolate e da una sobria ed elegante colorazione che contribuisce a rendere la materia palpitante, proprio com'è il mondo delle emozioni che il giovane artista si propone di portare in superficie; alla profonda sensibilità di mostrare rapporti intimi e personali si unisce un'innata capacità

di suggerire gli spazi circostanti, atmosfere che esulano dalla scultura per raggiungere la poesia.

Bibliografia: Panzetta, 2006.

Giulia Stagi

ALFIO CASTELLI

Senigallia (Ancona), 1917; Roma, 1992

Scultore e disegnatore, Alfio Castelli nasce nel 1917 a Senigallia. La sua formazione artistica inizia alla Scuola di Arti e Mestieri di Fano, proseguendo, grazie ad una borsa di studio vinta nel 1933, a Firenze all'Istituto di Belle Arti ed a Roma dove segue il corso di Scultura all'Accademia, tenuto da Angelo Zanelli. Le sue prime esposizioni risalgono al 1939 quando, a soli 22 anni, è chiamato alla III Quadriennale romana ed alla mostra presso la Galleria del Teatro delle Arti. Castelli apre un proprio studio in via Margutta a Roma, entrando in contatto con Sandro Penna, Toti Scialoja, Piero Sadun, Luigi Bartolini e Orfeo Tamburi. Nel 1941 assume la carica di assistente alla cattedra di Figura e Ornato modellato al Liceo Artistico, lavoro che gli consente di trasferirsi in uno studio più grande in via Canova. All'inizio del 1945 partecipa alla prima mostra della Libera Associazione Arti Figurative, diretta da Gino Severini. Un momento rilevante per Castelli è il viaggio a Parigi che conduce con gli artisti Sadun e Scialoja, a seguito del quale il suo stile non sarà più lo stesso. Rimane affascinato dalle opere impressioniste e forte influsso riceve da Giacometti e dalle sculture primitive presenti al Musée de l'Homme. Dagli anni Cinquanta, infatti, la vicinanza a Giacometti sarà sempre più evidente. A partire dal 1948 è presente nel clima americano con cinque personali che furono allestite in alcune gallerie di New York, Los Angeles e Chicago. Ottenuta la cattedra di Scultura all'Accademia di Palermo si sposta in Sicilia nel 1960, per poi passare dopo breve tempo all'Accademia di Napoli. L'anno successivo partecipa su invito ad un'esposizione programmata dall'Ente Autonomo La Biennale di Venezia, trasferita e resa itinerante nel Giappone ed alla IV Biennale dell'incisione italiana contemporanea. Nel 1964 alla Biennale veneziana gli viene dedicata un'intera sala, momento che testimonia il risvolto informale della sua opera. Tra le opere esposte: «Muraglia umana» (1963), «Colloquio», «Invasione». In questi anni della sua ricerca artistica si delinea anche la tendenza, rispetto alle precedenti masse informi, a far prevalere gli elementi curvi e sferici, che culminerà alla metà degli anni Settanta. A seguito di questa nuova espressione Castelli rinuncia ad esporre in pubblico, scelta che lo porterà a dedicarsi interamente alla realizzazione plastica. Prosegue la sua carriera accademica con l'affidamento della cattedra di Scultura all'Accademia di Roma. Al concludersi degli anni Settanta la produzione dell'artista subisce un ulteriore cambiamento, si assiste al passaggio dalla sfera al parallelepipedo, fase che durerà circa un decennio e che darà luogo ad una serie di opere che prendono il nome di «Modulazioni». Per questa tipologia di lavori Castelli adotta materiali vari come il marmo bianco di Carrara, il marmo nero del Belgio, del Perù ed il bronzo. Dal 1982 le sue opere verranno realizzate con un solo materiale, il granito nero. Il 1982 è anche l'anno in cui ottiene l'insegnamento di scultura alla Scuola libera del Nudo di Roma. La sua ultima apparizione, pur continuando ad estraniarsi dal mondo espositivo, è alla XI Quadriennale romana del 1986. Negli ultimi anni di attività l'artista raggiunge un equilibrio formale che va a fondere astratto e figurativo. Alfio Castelli si spinge a Roma nel 1992.

Bibliografia: *Catalogo XXXII*, 1964; *Alfio Castelli*, 2012.

Federica Marrubini

FEDERICO CIVOLANI

Bologna, 1978

Nato a Bologna nel 1978, Civolani ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Bologna, diplomandosi nel 2003. Già dal 2001 lo vediamo partecipare a numerosi eventi espositivi; dalla mostra "Dal segno alla forma" presso la Galleria Comunale di Santa Croce - Museo della Regina di Cattolica (2001), alla mostra al conservatorio di Bologna "La scultura e la sua voce" (2003), alla realizzazione di sculture anatomiche per "Da Leonardo agli illuministi" a Palazzo Poggi sempre a Bologna (2004), alla realizzazione di parte della scenografia di "Andrea Chenier" di Umberto Giordano e Giancarlo del Monaco per il Teatro Comunale di Bologna (2004), alla partecipazione a "Immagina" arte fiera di Reggio Emilia (2005 e 2006), a "Animalia" presso Casa Rosini a Lugo di Ravenna (2007), al Festival della creatività di Firenze (2007), a "Viaggio tra arte e scienza" ancora a Palazzo Poggi, a "Trilemma" e "Città invisibile", presso la Loggia della Fornace a Rastignano (2008). Densa è anche la partecipazione a concorsi, tra cui quello del 2002 per un progetto artistico per l'Istituto Ortopedico Rizzoli di Bologna di cui è risultato vincitore. A questo seguono la partecipazione al concorso C.O.N.I. per le Olimpiadi ad Atene 2004 e il Premio Nazionale delle Arti "P.N.A. 06", dell'Accademia di Belle Arti di Bologna nel 2005. Nel 2007 vince la VII edizione del Premio di Pittura e Scultura "Remo Gardeschi", a Moncioni (AR), a cui segue la relativa mostra a Palazzetto Alamanni a Monteverchi l'anno successivo. Attualmente è attivo anche come orafo.

Bibliografia: Panzetta, 2008.

Elena Facchino

DADAMAINO (EDUARDA EMILIA MAINO)

Milano, 1930; 2004

Dadamaino, pseudonimo che Eduarda Emilia Maino adotta a partire dal 1963, nasce a Milano nel 1930. Durante gli studi alla facoltà di Medicina comincia a dipingere da autodidatta opere di gusto informale e, alla fine degli anni Cinquanta, frequentando il bar Giamaica nel quartiere di Brera entra in contatto con il vivace clima artistico milanese: influenzata dalle opere di Lucio Fontana, tra il 1958 e il 1959, realizza i "Volumi", tele con uno «*squarcio ovoidale*» o con «*piccoli e numerosi fori*», come li definisce la stessa Dadamaino. Nel 1960, invece, i "Volumi a moduli sfasati" ovvero «*un reticolo di buchi*» con fogli di plastica fustellata - anche sovrapposti - segnano l'inizio della sperimentazione di materiali alternativi. Nel 1959 Dadamaino, aderendo alle iniziative organizzate dalla Galleria Azimut, fondata a Milano da Piero Manzoni ed Enrico Castellani - già ideatori dell'omonima rivista nata in risposta alla crisi dei valori storici dell'Informale - entra in contatto con gli artisti di altre avanguardie italiane ed europee. Esaurita la breve esperienza di Azimut, nel biennio 1961-1962 prende parte a varie mostre collettive - da segnalare in particolare il XII Premio Lissone dove è presente con il Gruppo Milano 61 ovvero con Bonalumi, Castellani e Manzoni - e alle personali presso lo Studio N di Padova (1961) e la Galleria Senatore di Stoccarda (1962). Sempre nel '62 aderisce al movimento internazionale di arte programmata Nuova Tendenza, nell'ambito del quale prosegue la sua attività espositiva con mostre collettive, tra cui "Arte Programmata" alla Galleria La Cavana di Trieste (1962), "Nove Tendenze 2" a Zagabria (1963) e la IV Biennale Internazionale d'Arte di San Marino (1963), che si identifica come una vera e propria mostra di tendenza

presentando le più avanzate ricerche sperimentali del momento. Negli anni Sessanta, infatti, Dadamaino concentra i propri studi sull'arte cinetica e Optical, influenzata da Vasarely e Soto, ovvero ricerche ottiche sul movimento, sulla luce, sul colore ed ovviamente sul ruolo "attivo" dello spettatore: del 1961-1962 sono gli «Oggetti ottico-dinamici» - strutture di lamelle d'alluminio - del 1966 i "Componibili", tessere mobili di celluloidi o magnetiche, mentre la "Ricerca del colore" ed i "Fluorescenti" sono lavori, rispettivamente, del 1966-1968 e del 1969. Tra i "Cromorilievi" del 1970-1974 - strutture su tavola per lo studio della luce e del movimento - e l'«Inconscio Razionale» del 1975 - segni colorati su carta e su tela che creano reticoli e spazi vuoti - si registra un cruciale momento di passaggio nella produzione dell'artista: Dadamaino comincia la propria ricerca "concettuale" sul segno creando un nuovo linguaggio che lei stessa definisce «una sorta di scrittura della mente, o meglio dell'inconscio». L'«Inconscio razionale» (1975), l'«Alfabeto della mente» (1976-1979) e «Fatti della vita» (1978-1981) costituiscono veri e propri cicli di lavori più volte esposti in mostre personali, tra cui quelle alla Galleria Polena di Genova, alla Galleria Martano di Torino e allo Studio Carlo Grossetti di Milano; «Fatti della vita», 560 chine su tela e carta, è stata presentata prima alla Biennale di Venezia del 1980 e poi, nel 1983, al P.A.C. di Milano in occasione di una sua personale. Nel 1981, Dadamaino realizza le «Costellazioni» - definite dall'artista «immagini immaginarie dove la psiche è rigorosamente lasciata andare» - e negli anni successivi ne elabora delle varianti come «Passo dopo passo» (1987-1989), «Il movimento delle cose» (1987-1996) e «Sein und zeit» (1996-2003). Proprio ne «Il movimento delle cose», lavoro monumentale realizzato su poliestere anziché su carta e tela, esposto, tra l'altro, alla XLIV Biennale di Venezia (1990), è possibile individuare una sintesi delle sue ricerche cinetiche e concettuali. Prima e dopo la sua morte, avvenuta a Milano nel 2004, si sono tenute varie retrospettive, tra cui una attualmente in corso (maggio-giugno 2013) alla Galleria Gruppo Credito Valtellinese di Milano.

Bibliografia: Popper, 1970; Bandini, Maggio Serra, 1985; Gualdoni, 1989; Pontiggia, 1990; Fiorani, Pontiggia, Zanello, 1993; Maggio Serra, Passoni, 1993; Pontiggia, 1997; Tedeschi, 1998; Terraroli, 2007; Cortina, 2008; Cortina, 2010; Zanchetta, 2011; Meneguzzo, Morteo, Saibene, 2012.

Federica Tiripelli

MINO (DOMENICO) DELLE SITE

Lecce, 1914; Roma, 1996

Mino Delle Site nasce a Lecce il 1 maggio 1914. Già in terza elementare collabora con disegni e linoleumgrafie al «Bollettino Quindicinale delle Scuole Comunali di Lecce». Alla Scuola Statale d'Arte è allievo di Geremia Re, e inizia le sue collaborazioni come illustratore ad alcuni giornali umoristici e ad un giornale sportivo. Tra il 1928 e il 1930 realizza con incisioni su linoleum, riprodotte su volantini pubblicitari, le immagini dei protagonisti dei film proiettati al Teatro Apollo a Lecce, ma disegna e incide anche la testata della carta editoriale e le copertine di canzoni per Paolo Grimaldi. Sedicenne si trasferisce a Roma per frequentare il Liceo Artistico e nel 1931 alla Prima Mostra di Aeropittura alla Camerata degli Artisti conosce i maggiori esponenti del movimento futurista, aderendo alla sua poetica e partecipando alle più importanti manifestazioni, nazionali ed europee. Nel '33 è presente alla Mostra milanese "Omaggio

futurista a Umberto Boccioni" e alle nazionali d'arte futurista a Mantova e Roma, all'Esposizione italiana d'aeropittura ad Amburgo e Berlino nel '34, alla Mostra di aeropittura a Vienna e Atene nel '35, alla II e III Quadriennale di Roma nel '35 e '39 - dove torna nel '51, '55 e '59 - nel '36 e nel '38 espone alla XX e XXI Biennale internazionale di Venezia e ancora nel '36 alla II Mostra nazionale di plastica murale a Roma. Nel 1932, presentato da Prampolini, espone alla galleria romana Bragaglia e l'anno successivo si tiene a Lecce la sua prima personale di aeropittura, mentre nel 1937 è impegnato nella decorazione parietale di alcuni ambienti della Casa dello Studente, andati perduti, nella nuova Città universitaria romana, che nel '39 ospita una personale di disegni di aeropittura; esegue studi per abiti futuristi e aerodinamici e torna a collaborare con il cinema con opere di scena per film di Marcellini, Blasetti, Righelli, René Clair, Vidor e Fellini. Tra il '47 e il '49 partecipa alla II e III Esposizione annuale dell'Art Club a Roma e al I e III Premio di Arti Figurative "F. P. Michetti" a Francavilla al Mare, dove compare anche nel '54. Nel 1948 espone alla Rassegna Nazionale di Arti Figurative di Roma e realizza un grande mosaico per la Cappella Borbotti a Tolentino. Nei decenni successivi si dedica sia alla realizzazione di manifesti turistici promozionali, vincendo numerosi premi e concorsi, sia all'attività di insegnante presso l'Istituto d'Arte di Milano, il Liceo Artistico e l'Accademia del Costume e della Moda di Roma, tenendo anche un corso di grafica turistica per la sezione di Rimini dell'Università di Bologna. L'uscita dall'Italia avviene nel 1953 con la Mostra di pittura italiana contemporanea in Canada, seguirà nel '57 la collettiva alla Ann Ross Gallery di New York e le due personali nel '65 e '76 a New York alla Galleria Rizzoli e in Florida al Country Club di Marco Island. Nel 1956 si tiene a Roma la sua prima antologica alla Galleria delle Carrozze, ma anche Modena nell'84 ne ospiterà una sulla sua produzione aeropittorica, riproposta l'anno successivo a Torino, e nell'89 un'altra viene allestita nella sua città natale. Nel 1958 prende parte alla Prima Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio, alla quale espone ancora dal '61 al '68. Numerose le personali allestite tra il '62 e il '90, ma in questo giro di anni è presente anche a mostre internazionali e nazionali, molte delle quali dedicate al Futurismo, e diventa protagonista del panorama artistico pugliese partecipando per sei volte alla "Expoarte" di Bari, alla rassegna di artisti salentini nel '76, alla III Rassegna Internazionale della grafica a Lecce e a quella sul paesaggio allestita a Bari nell'84. L'ultima mostra a cui espone è "Futurismo e Meridione" al Palazzo Reale di Napoli nel 1996, anno in cui l'artista si spense a Roma. Da allora la sua attività è stata celebrata con articoli e mostre personali, e le sue opere, molte conservate all'Archivio Mino Delle Site di Roma, esposte in varie collettive in Italia e all'estero.

Bibliografia: Crispolti, 1984; Crispolti, 1985; Crispolti, 1989; Appella, 1998; Crispolti, Sborgi, 1998; Godoli, 2001; Guzzi, 2008.

Veronica Becattini

RENATO DI BOSSO (RENATO RIGHETTI)

Verona, 1905; Arbizzano di Valpolicella (Verona), 1982

Pittore, scultore e grafico, Renato Di Bosso (pseudonimo di Renato Righetti) nasce a Verona nel 1905. Appartenente ad una famiglia di scultori e intagliatori, studia alla Scuola d'Arte Decorativa e all'Accademia Cignaroli di Belle Arti della città natale conseguendo il diploma nel 1925 e, da giovanissimo, comincia a partecipare a mostre

provinciali e interprovinciali esponendo opere di gusto decorativo e verista. Nel 1930, influenzato da Boccioni e Marinetti, aderisce al Futurismo - realizza «Violinista», la sua prima opera futurista che definisce "sintesi plastica in legno" - e l'anno successivo è tra i fondatori del "Gruppo Futurista Veronese". Ben presto Di Bosso, artista e teorico, si afferma come uno dei principali protagonisti del Movimento e, lo stesso Filippo Tommaso Marinetti, nel 1941, lo definisce «uno dei più completi futuristi». Intensa è la sua attività espositiva, soprattutto a partire dal 1933, quando partecipa, tra le altre, alla Mostra futurista in omaggio a Umberto Boccioni allestita alla Galleria Pesaro di Milano e, con una personale, alla Prima mostra nazionale d'arte futurista a Roma. Esordisce alla XIX Biennale di Venezia (1934) esponendo l'aeropittura «Aerovisioni sintetiche e simultanee del Lago di Garda», già presentata a Roma l'anno precedente, ma alle Biennali veneziane è presente anche nel 1936, nel 1940 e nel 1942, mentre al 1934 e al 1936 risalgono rispettivamente le sue partecipazioni alla II Mostra d'arte Coloniale di Napoli e alla VI Triennale di Milano. Nel 1934, alla I Mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia futurista a Genova, espone «Paracadutista» - scultura in alluminio e vetro - che può essere considerata l'apice della sua ricerca plastica. Tra i concorsi, da segnalare la partecipazione al Concorso nazionale per il monumento al Duca d'Aosta (1933) - per cui propone un monumento fonoplastico ispirato alla «Glorificazione fonoplastica-luminosa di Marinetti», progetto di Depero del 1924 - all'esposizione dedicata allo sport del Premio San Remo nel 1938 e al Premio Cremona nel 1940. L'attività teorica, intensa quanto quella espositiva, si concretizza nella stesura di vari Manifesti, ovvero dei principali strumenti usati dal Movimento, sin dalla fondazione, per comunicare idee e intenti: nel 1932 collabora al "Manifesto futurista per la scenografia del teatro lirico all'aperto all'Arena di Verona" e nel 1933 al "Manifesto futurista per la città musicale"; ancora nel 1933 scrive "Manifesto futurista dell'anticravatta" con Sacchetti, Siviero, Scurto e, con quest'ultimo, elabora anche "Macchinantropo". Nel 1941, dopo anni di sperimentazioni, è autore del "Manifesto dell'aerosilografia" in cui presenta una nuova tecnica con cui ottenere, nella grafica, effetti di chiaroscuro e quindi risultati plastico-dinamici simili a quelli già raggiunti nelle opere pittoriche: soggetti prediletti delle aerosilografie sono l'aeronautica e lo sport. Decisamente singolare è la sua produzione filoplastica, ovvero sperimentazioni ludiche di sintesi scultorea usando fili metallici. Al 1942, quando già il Futurismo è fortemente coinvolto nella celebrazione dell'ideologia fascista, risale invece l'opuscolo "Eroi macchine ali contro nature morte" scritto a quattro mani con Ambrosi; le aeropitture di questi anni, che assumono una connotazione "bellica" e documentarista, sono il risultato di missioni di perlustrazione aerea compiute da Di Bosso e dagli altri pittori su invito del Ministero della Propaganda. Nel 1945, dopo che il suo studio viene danneggiato durante i bombardamenti, Di Bosso interrompe l'attività artistica per dedicarsi all'antiquariato ligneo e, solo nella seconda metà degli anni Sessanta, riprende a scolpire e a dipingere. Muore ad Arbizzano di Valpolicella nel 1982.

Bibliografia: Marinetti, 1941; Passamani, 1976; Barilli, Solmi, 1980; Crispolti, 1985; Scudiero, 1988; Cortenova, Biasini Selvaggi, 2002; Anselmi, Meneghelli, Scudiero, Perez, Vicentini, 2006; Buscaroli, Floreani, Possamai Vita, 2009.

Federica Tiripelli

ERNESTO GALEFFI

Montevarchi (Arezzo), 1917; Castiglione della Pescaia (Grosseto), 1986

Ernesto Galeffi, noto col nomignolo di "Chiò" per l'abilità che lo accomunava all'artista giapponese Hokusai di eseguire eleganti disegni in pochi secondi, nasce a Montevarchi nel 1917. I suoi studi seguono l'indirizzo scientifico ed è la volontà della famiglia, nota nel mondo farmaceutico, che lo voleva prima di tutto scienziato e farmacista, a frenare la sua esigenza di espressione mediante l'arte. Risale al 1951 l'esordio espositivo come pittore e disegnatore alla Mostra d'Arte Figurativa del Sindacato Provinciale pittori e scultori di Arezzo, dove lo ritroveremo due anni dopo con critiche positive sulle pagine della «Nazione Italiana», e alle due collettive organizzate dalla Galleria Numero di Firenze; il percorso di Galeffi si intreccerà spesso con l'attività svolta da Fiamma Vigo e dalla sua galleria: torna ad esporvi nel '56 e nel '61; nel 1960 prende parte a cinque collettive organizzate dalla stessa, di cui quattro a Firenze e una a Prato, oltre all'aiuto che gli offrì per realizzare una mostra itinerante nell'Italia centro-settentrionale nel '66. Tra il 1952 e il 1953 è invitato al I e II Premio d'Arte grafica e pittura del Circolo Artistico di Arezzo incontrando, nel primo caso, il favore della critica e la considerazione come uno dei più significativi artisti della rassegna. Partecipa alla I (1953) e II (1955) Mostra d'Arte Figurativa di Montevarchi, presso le Stanze Ulivieri, che dieci anni più tardi lo ospiteranno in una collettiva di artisti montevarchini. Al 1954-55 si datano le prime personali alla Galleria Vigna Nuova di Firenze e alla Minima di Arezzo, nella galleria aretina tornerà ad esporre nella rassegna dedicata ad artisti aretini nel '56. Nel 1957 ha inizio la sua ricerca in campo plastico, al punto che la sua presenza alle mostre nelle vesti di pittore si riduce drasticamente, pur continuando l'attività grafica e disegnativa che lo porterà nel '58 al Premio Costa d'Argento di Porto Ercole. Coincide a questo momento l'abbandono dello pseudonimo Chiò per recuperare il suo vero nome. Dal punto di vista produttivo ed espositivo sono gli anni 1959-61 quelli più fertili: espone alla Galleria Schneider di Roma, alla Biennale Internazionale di scultura a Carrara, all'VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma e alla Mostra Internazionale d'Arte Astratta a Pistoia. A Firenze è presente alla I e II Mostra Regionale d'Arte e a quella Nazionale ispirata alla caccia, all'XI Premio Nazionale del Fiorino (dove tornerà nel '66), a una collettiva alla Galleria Sprone, alla Galleria L'Indiano con una personale, mentre un'altra viene allestita a Milano. Uscendo dai confini nazionali tre sculture sono esposte alla Rassegna d'Arte Astratta italiana ad Ostenda in Belgio. Nel quadriennio successivo scarso è l'impegno espositivo: ricomparirà nel 1969 a due rassegne nazionali di grafica ad Arezzo e alla V Internazionale di scultura all'aperto alla Fondazione Pagani di Legnano, dove aveva già esposto tre anni prima; fu un rallentamento anche produttivo dovuto a problemi di vista. Nel 1977 torna a presentare le sue opere in due personali, alla Galleria Pananti di Firenze e al Palazzo Reale di Pisa, e tra il '78 e l'80 è tra gli espositori alla II Rassegna Nazionale d'Arte Sacra a Palermo, all'XI Premio Nazionale di Gallarate e alla II Mostra toscana di scultura a Stia. Dopo una lunga malattia si spense il 10 luglio 1986 a Castiglione della Pescaia. Nel 1988, dopo l'antologica all'Istituto Stensen di Firenze, fu nominato World Artist 1988 dal World Congress of Poets and of Culture, che per l'occasione allestì una retrospettiva a Milano e Roma e una tavola rotonda in Campidoglio. L'ultima retrospettiva si tenne alla Galleria Ca' d'Oro a Roma nell'89, dopo di che l'attenzione nazionale si affievolì sino a scomparire del tutto. Una vasta

produzione di suoi lavori trovano dal 2010 collocazione nel Museo Civico "Il Cassero per la scultura italiana dell'Ottocento e del Novecento" di Montevarchi, giunte al Comune come lascito testamentario della famiglia.

Bibliografia: Panzetta, 2001; Galeffi, 2003.

Veronica Becattini

GABRIELE GARBOLINO RÙ

Torino, 1974

Gabriele Garbolino Rù inizia la sua formazione al Liceo Artistico e si diploma in scultura all'Accademia Albertina di Torino, con Riccardo Cordero e Gianni Busso, dove nel 2009 consegue la specializzazione in arti visive e discipline dello spettacolo. Frequenta gli *atelier* di artisti torinesi, affinando la sua abilità nella lavorazione del marmo, ma maturando importanti esperienze con il legno, la terracotta, il bronzo e cimentandosi anche in creazioni in alluminio, ghisa o ferro. Il 1996 segna l'inizio della sua attività espositiva con due collettive, una alla Fornace Carena di Cambiano e l'altra alla Galleria Piemonte Artistico a Torino, ma in questo anno si tiene anche la sua prima personale a Torre Pellice, ed una seconda viene allestita a Carmagnola l'anno seguente. Anno dopo anno, compare tra gli espositori di mostre organizzate nell'Italia centro settentrionale, di cui tre lo portano a Montevarchi: fra il '97 e il '98 è presente alla rassegna itinerante "Misterium Fascinosum et Tremendum" che fa tappa nella Chiesa di Cennano, dove torna nel 2000 nella mostra dedicata alla vanità nella pittura e scultura italiana contemporanea, mentre l'anno successivo sue opere trovano spazio all'Auditorium comunale tra le giovani proposte italiane. Nel 1998 prende parte alla collettiva di Migliarino "Otto scultori contemporanei" e alcuni lavori vengono esposti alla Fiera d'Arte Contemporanea a Torino, mentre la mostra "Natura morta con frutta" del '99 al Museo Parmeggiani di Renazzo segna l'ingresso della sua opera nella collezione del Museo. Partecipa nel 2003 alla collettiva a Palazzo Cisterna di Torino e nel 2005 a quella alla Galleria Artenero di Rivoli, oltre a classificarsi secondo al Premio di Scultura Cesare Pavese a Santo Stefano Belbo. Gli appuntamenti successivi sono legati ancora alla sua regione, fatta eccezione della rassegna organizzata per il bicentenario della nascita di Garibaldi a Palazzo Cerretani a Firenze (2007), delle quattro edizioni dell'"Artefiera" di Bologna (2008-2011), del Premio Internazionale della Libertà a Castel Sant'Elmo e delle tre personali di Modena, Agrigento e Bologna nel 2010, anno in cui prende parte alla rassegna dedicata alla Sindone al Palazzo Barolo di Torino. Uscendo dai confini nazionali, nel 2008, espone ai Jardins des Tuileries di Parigi e alla Galerie Latour a Martigny e una sua opera è acquistata dalla Fondazione Gianadda. Garbolino è impegnato, già a partire dal '96, sia sul fronte delle commissioni pubbliche che in un'intensa attività di restauratore: esegue i «Quattro Evangelisti» per la chiesa di Mompellato-Rubiana, «Eclissi di Sole» e «Stele dell'adolescenza» per il Parco di scultura di Ostello e il Museo di scultura all'aperto di Viù, due «San Giovanni Bosco» per la Cappella del Consiglio-Casa Generalizia Salesiana di Roma e la Basilica di Maria Ausiliatrice di Torino, collaborando inoltre alla realizzazione dell'Urna per l'Insigne Reliquia del Santo; l'«Atleta» per il centro Polisportivo di Marene, i gruppi scultorei dedicati alla Madonna della Salette nel Santuario Villa Schiari a Viù, occupandosi inoltre della supervisione e direzione artistica per il rifacimento di una copia delle opere «Verso la luce» di Bistolfi e «I Caduti sul Lavoro» di Vela, quest'ultimo voluto dal Presidente Giorgio Napolitano. È autore di monumenti come quello all'«Alpino» per la Caserma di Cu-

neo, ai «Vigili del Fuoco» a Volpiano, a «Gino Bartali» a Capo Berta, ai «Caduti sul lavoro» a Collegno e Pianezza, ai «Vignaioli» a Caluso e ai «Paracadutisti» a Torino. L'attività di restauratore lo vede intervenire sul crocifisso del Duomo di Biella e sui monumenti torinesi a «Galileo Ferraris», al «Duca d'Aosta» e a quello del «Frejus», ma viene anche coinvolto nelle integrazioni scultoree delle Sale juvarriane del Castello di Rivoli e della Sala delle Carriatidi di Palazzo Reale a Milano. La sua ultima personale è stata allestita a Montevarchi nel 2013 presso "Il Cassero per la scultura italiana dell'Ottocento e del Novecento".

Bibliografia: Panzetta, 2006; Barriuso Diez, Sacco, 2007; Bertoli, 2010; Becattini, 2013.

Veronica Becattini

PAOLO GRASSINO

Torino, 1967

Paolo Grassino è nato a Torino nel 1967 dove vive e lavora. Con le sue opere propone una riflessione sulle derive della società attuale, sospesa sul crinale tra naturale e artificiale, tra precarietà e mutazione. Il suo lavoro è soprattutto una ricerca che recupera in pieno il senso della manualità: lavorando con gomma sintetica, legno, polistirolo e cera, ma anche con tecniche più avanzate quali fusioni in alluminio o calchi in cemento, porta le sue opere scultoree ad un alto grado di spettacolarità. L'infanzia dedicata al disegno e alla pittura con suo padre, l'adolescenza all'incontro con la scultura al liceo artistico e nell'*atelier* di Luigi Mainolfi, il confronto con le esperienze artistiche come quella dell'arte povera che segnava il percorso dei musei e delle gallerie di Torino, la presenza, dalla metà degli anni Ottanta, di un ritorno alla pittura nella sua città con i medialisti: è un ricco *background* culturale quello che ha accompagnato la crescita di Paolo Grassino che ha saputo trasformare queste esperienze in una singolare forma espressiva, a partire da «Torre», uno dei suoi primi lavori. L'opera dell'artista torinese si incentra su quelle tematiche che nel tempo non cambiano, restano come fondamenta delle nostre esistenze. Naturalmente cambiano i contesti, i tempi, ma l'essenza, il contenuto, sono variabili in modo quasi impercettibile. L'artista riflette su alcuni fatti del quotidiano e della storia che continuano a ripetersi. Sembra che nessun esempio sia sufficiente per un cambio di prospettiva. I rapporti interpersonali, la paura dell'altro, la fragilità del corpo, le politiche limitate, il rapporto tra l'uomo e il lavoro e la natura, sono argomenti che non trovano soluzioni. Un interessante viaggio incentrato - come afferma Alessandro Demma - «sul significato dell'esistenza in cui ha sapientemente distillato la natura e l'artificio, la cultura letteraria e quella metropolitana, mettendo in scena una pièce che recita il dramma degli opposti: reale/immaginario, conscio/inconscio, luce/buio, rumore/silenzio, divenire /degenerazione, organico/inorganico». Le figure umane rappresentate nel lavoro di Paolo Grassino sono calchi realizzati direttamente dal suo corpo. Utilizza la figura solo se si incontra o scontra con un oggetto, con un corpo estraneo, come nel costruire un suo doppio. Il colloquio tra la figura e l'oggetto, crea una sorta di narrativa modificata. Non è una ricerca sul corpo per misurare lo spazio. Ciò che più interessa l'artista è l'attimo dell'incontro. Il primo sguardo di due parti estranee che diventano ente unico e inseparabile. Tra le esposizioni di maggior prestigio la recente mostra personale "Percorso in tre atti" al Museo Pecci di Milano (2013) a cura di Stefano Pezzato e la partecipazione alla quarta edizione di Beaufort sulla costa del Belgio (2012). È dello stesso anno la personale "Invalicabile" alla Galerie Italiane di Parigi e "Analgesia nero" alla Galerie Rolando

Anselmi di Berlino. Nel 2011 presenta l'opera «Madre», al MACRO di Roma e partecipa alla Quarta Biennale di Mosca. Dello stesso anno è la partecipazione a mostre in musei pubblici internazionali come il Frost Art Museum di Miami e il Loft Project ETAGI di San Pietroburgo. Del 2010 è la mostra antologica al Castello di Rivalta (TO) a cura di Alessandro Demma e alla Pinacoteca Albertina di Torino la mostra "Paolo Grassino. Contaminazioni" a cura di Guido Curto. Nel 2009 partecipa alla mostra "Essential Experience" al museo RISO di Palermo ed è a Tokio per la personale alla Gallery Teo. Nel 2008 fondamentale la mostra personale in Francia al Museo di Saint-Etienne e nello stesso anno l'invito alla XV Quadriennale d'Arte a Roma. Nel 2005 realizza la grande installazione sulla facciata della Fondazione Palazzo Bricherasio a Torino, mentre nel 2003 è a Madrid alla Galería Fucares nella personale "Mimético". Nel 2000 la GAM di Torino gli dedica una mostra personale, anno in cui realizza «I topi ballano», un intervento urbano in "Big Torino 2000", e la personale "Anno zero" alla Fondazione Pistoletto (Biella). *Bibliografia:* Bongiani, 2011; Demma, Grassino, 2013; Pezzato, 2013; Zuliani, 2013.

Cristina Olivieri

CARLO LORENZETTI

Venezia, 1858-1945

Dopo una formazione come intagliatore, dal 1878 fu allievo di Luigi Ferrari e Antonio Dal Zotto all'Accademia di Belle Arti di Venezia, ottenendo il premio finale con «Enrico III che visita Tiziano» (1882). A quell'anno risale anche il primo incarico pubblico (lapide a Garibaldi per il Municipio di Schio) e la partecipazione all'Esposizione Nazionale di Roma con due bronzi: «Art. 88 del codice penale» e «Il primo furto (VII Comandamento)», che verrà acquistato nel 1886 all'Esposizione di Belle Arti di Verona. All'Esposizione Nazionale di Venezia del 1887 presentò «Un monello», «Fogo stuà», «A Chioggia» e l'allegoria irredentista «Soror tua» (Capodistra, Museo del Risorgimento) e alla complementare "Indisposizione Artistica" fu premiato per il bozzetto «Partita d'onore»; mentre tra le quattro opere accolte all'Esposizione Nazionale di Bologna del 1888 figurò una testa in gesso bronzato («Anfibio»). Nel frattempo gli furono commissionati i primi lavori di carattere commemorativo per Venezia per G. Carrara e per G. B. Varè (1887). Nel 1888 alcuni ritratti in creta e «A Chioggia» furono accolti alla Permanente di Venezia e fu scoperto il tondo bronzo per la tomba di G. Favretto nel cimitero di S. Michele in Isola, cui fece seguito a Dolo l'inaugurazione del «Monumento a Garibaldi». Nel 1889 Lorenzetti ottenne apprezzamento, ma non la vittoria, nel concorso per un monumento a Paolo Sarpi, e fu tra i pochi scultori italiani selezionati per l'Esposizione di Parigi («Chioggiotto»). Alla Mostra dei Bozzetti (Venezia 1891) ben figurò con «Fogo stuà», «Il sarto» e «Il pescatore». Negli anni Novanta si segnalano altre opere di carattere celebrativo: per Giovanni Bizio (1892, Ca' Foscari); Jacopo Bernardi (1893, Ateneo Veneto); Adriano Marcello (1893, Burano); Isacco Maurogonato Pesaro (1894, piazza S. Marco); Angelo Minich (1895, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti); Pompeo Molmenti (1898, Istituto di Belle Arti di Venezia; 1899, Motta di Livenza); Giacinto Gallina (1898, Museo Corre; 1901, Teatro Manzoni di Milano). Prese parte alla decorazione del Palazzo dell'Esposizione Internazionale d'Arte del 1895 con «Il Trionfo di Pallade» per il frontone e alla Biennale le sue opere figurarono con successo: «Dal cunicolo di Vejo» (1895-1899, Galleria Nazionale

d'Arte Moderna di Roma), un busto di Pompeo Molmenti (1897), «Crisantemi» (1899). Al 1898 risale la lapide a Cavallotti per Campo S. Stefano. Nel '99 Lorenzetti ottenne la cattedra di plastica nella Scuola veneta di arte applicata all'industria, che conserverà per un trentennio. Nel primo decennio del nuovo secolo si segnalano altre opere commemorative: busto di padre G. Ališan (1901, Accademia Armena di S. Lazzaro); lapide per F. Gera (1902, Conegliano); busto di Petrarca (1905, Biblioteca Marciana); monumento ai fratelli Pasini (1906, Schio); busto di G. Modena (1905-10, Giardini Pubblici di Venezia); lapide a F. Bon (1910-11, Teatro Goldoni di Venezia); oltre a un «S. Giorgio» per Trecenta (1905). Fu presente alle Biennali del 1903 («Fontana decorativa» e opera ispirata ai "Sepolcri"), 1905 («Petrarca» e «Studio»), 1907 («Leone marciano» per il nuovo ingresso), 1909 («La Patria è sulla nave»), 1910 («Laggiù»), 1912 («La Marangona», Ca' Pesaro), 1914 («Dalle miniere d'Agordo» e i ritratti di Lady Layard e Giulio Grünwald), 1920 («Ritratto della signora Bianca Vacrini»), 1922 («Lo scultore Luigi Borro»), 1924 («Ritratto di Pietro Fragiaco») e 1926 («Lupetti di mare»). Opere d'arte applicata: cartella per Guglielmo Marconi (1906); targa per Teatro di Conegliano (1909); statuetta per vessillo del "Miglioramento" (1913). Forni opere per il cimitero di S. Michele: sepolcri Parisi (1908), Rico (1909), Vittorelli (1911), Azzano e Conte (1919), Liva (1922), Foscari-Widmann-Rezzonico (1925), Solveni (1935). Tra le ultime opere: bronzetto di «Diana cacciatrice» (1929); disegno del soffitto per Cappella del Rosario in San Zanipolo (1932); busti di G. Bordiga (1933, Pinacoteca Querini-Stampalia) e D. Mannin (1936, Ateneo Veneto).

Bibliografia: Esposizione, 1882, p. 77; Mikelli, 1888, pp. 141-142; Esposizione, 1888; Martini, 1892, p. 26; Tivoli, 1895, pp. 397-398; Prima Esposizione, 1895, pp. 155-156; Seconda Esposizione, 1897, pp. 115-116; Pica, 1897, p. 266; Fleres, 1899, pp. 332-333; Pica, 1905, p. 184; Inaugurazione, 1905; Schio, 1906; Qualche notizia, 1907; Callari, 1909; Orsi, 1914, p. 441; Pompeati, 1929, p. 12; L'Ateneo, 1937, pp. 58-59; Varagnolo, 1945, pp. 66-68; Mariacher, 1957, p. 11; Meneghin, 1962, p. 132; Moschini Marconi, 1970, p. 255; Lorenzetti, 1975, *passim*; Concina, Padova, 1980, p. 112; Massobrio, 1982, p. 233; Franceschi, 1983; Mulazzani, 1988, p. 19; Cosulich, 1988, p. 283; Vicario, 1990, pp. 384-388; Salerno, 1994, p. 155; Clair, Romanelli, 1995, pp. 348-349, 452; Cremona, Gnisci, Ponente, 1999; Rizzi, 2001, p. 319; Nesti, 2002, pp. 38-39; Panzetta, 2003, *ad vocem*; Sbordone, 2003, p. 138; Brusegan, 2004, pp. 92-93; Nave, 2004, pp. 98, 175, 179; Beltrami, 2005; Brusegan, 2005, pp. 132, 233; Franco, 2005; Beltrami, 2006, p. 103.

Antonello Nave

CHRISTIAN LORETTI

Foggia, 1977

Christian Loretto nasce nel 1977 a Foggia. Nella città natale frequenta prima il Liceo Artistico ed in seguito l'Accademia di Belle Arti, mostrando un particolare interesse e una chiara predisposizione per la scultura. Già nel corso degli studi il giovane pugliese partecipa a importanti concorsi come "Sculture da vivere" indetto annualmente dalla Fondazione Peano di Cuneo: Loretto partecipa per tre anni consecutivi e nel 2004 vince l'ottava edizione di questo concorso internazionale con l'opera «Sapone» che va ad affiancare quelle dei vincitori delle edizioni precedenti nel centro cittadino piemontese. Conclusi gli studi decide di dedicarsi all'insegnamento oltre che all'attività sculto-

rea. Abile nella lavorazione di diversi materiali, Loretta utilizza prevalentemente metalli come bronzo e alluminio sia in opere di piccole dimensioni, sia in realizzazioni monumentali. L'uso della scultura come elemento di decoro urbano è un carattere costante dei concorsi - nazionali e internazionali - a cui l'artista prende parte. Tra le varie partecipazioni, significativa è quella al concorso indetto nel 2008 dal comune di Santo Stefano Ticino (MI), per l'esecuzione di un monumento dedicato al toro da inserire in una nuova piazza del paese: primo classificato, Loretta realizza quattro bassorilievi in bronzo raffiguranti la vita del toro con richiami al recente passato agricolo della zona e due fontane, sempre in bronzo, raffiguranti teste di bovini. L'attività espositiva lo vede costantemente presente ad importanti collettive di scultura e di arte contemporanea come dimostrano le recenti partecipazioni alla manifestazione "Nel giardino di Roberto" (Cuneo, giardino museale e spazi espositivi della Fondazione Peano, 2012) e a quella promossa dalla Fondazione De Nittis dal titolo "Culture a confronto. Up patriots to Art - Engagez-Vous!" (Barletta, sotterranei del Castello Svevo, 2012), collettiva questa dove Loretta espone il modello originale in resina epossidica di «Spigadorsale», in mostra a Montevarchi nella sua traduzione in alluminio.

Bibliografia: Strazzeri, 2013, pp. 34-35.

Roberta Perego

SANTE MONACHESI

Macerata, 1910; Roma, 1991

Nato a Macerata nel 1910, si indirizza ben presto alla carriera artistica frequentando la locale Scuola d'arte professionale sotto la guida dello scultore De Angelis (1883-1958), dal cui insegnamento rimane suggestionato oltre che dagli esempi di libertà creativa rappresentati da Medardo Rosso e Umberto Boccioni. Da quest'ultimo viene particolarmente colpito in seguito alla lettura del testo "Pittura e scultura futuriste", al punto da contribuire al rinnovamento di tale movimento nel Gruppo Futurista Umberto Boccioni da lui stesso fondato insieme a Bravi ed Angeletti negli anni Trenta a Macerata, con l'intento di ridare nuova linfa al movimento originario, in una multiforme produzione artistica tra pittura, scultura, musica, danza e poesia. Proprio in seno a tale esperienza avviene l'affermazione di Monachesi che segue anche un corso di scenografia presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dove presto si stabilisce, e con il viatico di Filippo Tommaso Marinetti si afferma. A seguito di assidue frequentazioni anche di Ivo Pannaggi (1901-1981), egli inizia ad aprirsi anche ad apporti culturali europei, ravvisabili oltremodo nelle sculture in alluminio, i cosiddetti lamierini a luce mobile degli anni 1937-38, una indagine libera sui materiali e oltre. Nel 1939, 1943 e 1951 partecipa con successo alla Quadriennale romana; negli anni '40 e '50 egli sviluppa una particolare sensibilità cromatica su sperimentazioni espressioniste, fauves e post-cubiste ed elabora in particolare soggetti parigini grazie a ripetuti soggiorni in Francia. Gli anni a seguire restano all'insegna della sperimentazione materica, soprattutto gommapiuma e polimetilmetacrilato, con cui esprime l'ambizione di catturare il vuoto e di creare forme in divenire. Nel 1962 fonda il movimento gravitazionale "Agrà", ispirato alla conquista dello spazio ed alla sconfitta della forza gravitazionale, realizzando progetti artistici in linea con tali principi ispiratori lungo il corso degli anni Settanta e Ottanta, che alterna a rievocazioni futuriste. Muore a Roma nel 1991.

Bibliografia: Cagnetta, 1977; Maurizi, 1977; Crispolti,

1983; Papetti, Tonti, 2010; Papetti, 2010.

Maria Vittoria Carloni

BRUNO MUNARI

Milano, 1907; 1998

Nasce a Milano nel 1907. A partire dalla fine degli anni Venti si avvicina ai gruppi del Secondo Futurismo, trovando un felice interlocutore in Enrico Prampolini. Con lui espone in numerose collettive nazionali ed internazionali (Biennali veneziane del 1930, 1934, 1936; Quadriennale di Roma del 1935; Triennali di Milano del 1936 e 1940). Del 1930 è la prima scultura aerea che darà luogo, nel 1933, alla serie delle «macchine inutili». Dal 1930 al 1937 si associa con Riccardo Ricas, formando lo studio R+M specializzato in lavori di grafica. In questi anni collabora a numerose riviste, progetta lavori pubblicitari per la Campari e idea la veste grafica per *Il poema del vestito di latta* di Marinetti. Si distacca quindi progressivamente dal gruppo futurista. Nel 1942 pubblica, con Einaudi, *Le macchine di Munari e*, nel 1945, con Mondadori, una innovativa serie di libri per bambini. Nel 1948 è tra i fondatori del gruppo Movimento Arte Concreta (Mac). In quegli anni nascono i «Libri illeggibili» e i «Negativi-Positivi». Del 1952 sono i primi oggetti: due giocattoli in gomma piuma, uno dei quali, «la scimmietta» - vince il primo Compasso d'Oro nel 1954. L'anno successivo è nuovamente Compasso d'Oro con il «secchiello portaghiaccio» e, nel 1957, ha inizio la collaborazione con Bruno e Jacqueline Danese che porta a oggetti quali il «portacenere cubico», le lampade «cubica», «triangolare», «esagonale», «Falkland». Nel 1962 organizza presso Olivetti la "Mostra di Arte Programmata". Sono degli anni 1959-1965 i "multipli", oggetti estetici prodotti in serie. Nel 1967 tiene un corso sulla comunicazione visiva alla Harvard University, ne nasce il libro *Design e comunicazione visiva*. Del 1968 sono i primi giochi didattici, ideati per Danese con il pedagogista Giovanni Belgrano. Progetta la veste grafica per importanti collane Einaudi. Parallelamente la sua attenzione è sempre più rivolta al mondo dell'infanzia. È del 1970 l'«Abitacolo per Robots», Compasso d'Oro nel 1979. Nel 1977 ha luogo, alla Pinacoteca di Brera, il primo dei suoi laboratori per bambini promosso dall'allora direttore Franco Russoli. Nel campo del design prosegue la sua collaborazione con Danese e Robots, ma anche con Zanotta e Sabattini. I suoi libri vengono pubblicati, tra gli altri, da Laterza, Feltrinelli, Einaudi, Scheiwiller, Corraini. Nel 1995 gli viene assegnato il Compasso d'Oro alla carriera. Le sue opere entrano nei maggiori musei del mondo. Muore a Milano nel 1998.

Bibliografia: Masini, 1975; Argan, Mendini, Quintavalle, 1979; Tanchis, 1981; Meneguzzo, Quirico, 1986; Tanchis, 1986; Casciani, 1988; Antonelli, 1990; Bärmann, Galdoni, 1990; Meneguzzo, 1991; Meneguzzo, 1993; Munari, Meneguzzo, 1994; Caramel, Anzani, Meneguzzo, 1995; De Giorgi, 1995; Lichtenstein, Häberli, 1995; Branzi, 1996; Meneguzzo, 1998; Cerritelli, 1999; Finessi, 1999; Fiz, 1999; Cerritelli, 2001; Maffei, 2002; Corà, 2004; Finessi, Meneguzzo, 2007; Bruno Munari, 2012.

A cura della Fondazione Vodoz Danese

ENZO NENCI

Mirandola (Modena), 1903; Virgilio (Mantova), 1972

Nenci nasce a Mirandola di Modena il 28 aprile 1903 dal maestro di musica Giuseppe Nenci e dalla contessa senese Giacomina Giulietti Dei «una colta gentildonna che aveva coltivato con passione la pittura». Nel 1907 la sua famiglia si trasferisce a Ferrara, dove Enzo in età adolescenziale partecipa come

violoncellista ai concerti di musica sinfonica e operistica diretti dal padre, mentre modella la creta. Sono gli anni nei quali numerosi artisti frequentano casa Nenci, da Filippo De Pisis a Corrado Govoni, Giovanni Cavicchioli al violoncellista Marcello Benedetto Mazzacurati, rapporti che accrescono in Enzo la radicata passione per l'arte che lo induce ad abbandonare la musica e a interrompere gli studi tecnici per recarsi a Firenze per seguire i corsi di tecnica della lavorazione del marmo diretti dallo scultore Ezio Ceccarelli, amico di Auguste Rodin. Successivamente si trasferisce a Roma, frequenta lo studio dello scultore monumentalista Arnaldo Zocchi, cugino della madre e di altri artisti della capitale. Sul finire del '24 torna nella città estense dove apre uno studio in alcune sale del Palazzo dei Diamanti. La sua opera assume rilievo quando, nel 1925 e nel 1926, partecipa alle importanti mostre regionali emiliano-romagnole con opere che tendono a una «*forma superiore di plastica, dove la materia non vale di per sé ma per quello che può esprimere*» (Giannetto Avanzi). Nel 1928, mentre esegue alcune importanti opere monumentali a Venezia e a Ferrara, partecipa alla "Settimana Ferrarese" mostra che raccoglie le opere dei più importanti Maestri ferraresi dell'Otto-Novecento, tra i quali, Boldini, Mentessi, Laurenti, De Pisis, Funi, Crema e Minerbi. Nel 1932 espone alla III Biennale Triveneta di Padova e, più avanti, realizza opere pubbliche a Ferrara e per la Libia. Nel 1944 il suo ultimo atelier ferrarese, posto in una Barriera di Porta Po, è distrutto da un bombardamento che causa la perdita di molte opere. Al termine del conflitto bellico si trasferisce a Ponte San Pietro di Bergamo, frequenta gli ambienti artistici di Milano, e progetta modelli in grès per le Ceramiche d'arte Antonio Borsato. In seguito si trasferisce a Mantova, dove in breve tempo si inserisce nel migliore ambiente artistico locale. La sua scultura riprende il discorso verso una «*ricerca della struttura e dell'espressione: vale a dire di una sintesi fra solidità della materia e duttilità del suo disegno*» (Antonello Trombadori); caratterizzandosi per delle «*tensioni fisicamente corpose, come inarcature, nodi e grumi pieni di materia, al cunchè di impulsivo e originario, fremente sotto la superficie*» (Francesco Bartoli), conseguite per mezzo di «*una crescita dell'architettura dell'oggetto in primo piano. Perché la stessa energia e intelligenza tecnico espressiva che è dello scultore mentre allestisce sarà dello spettatore mentre osserva, e sarà, di conseguenza, di un oggetto nello spazio e della sua consistenza*» (Paolo Fossati). Nascono in questo periodo le prime «Stalagmiti», definite da Luciano Caramel «*lavori singolari*» scaturiti da «*una materia palpitante, che si offre come fusa calata magmatica, ai vincoli, di sangue e di corrispondenza affettiva*». Una espressività che avanza linearmente nel tempo con le «Stalagmiti-stalattiti», «*composizioni per lo più affusolate e inerpicate, talvolta inarcate, che mimano gli effetti degli agglomerati calcarei modellati dall'acqua, quasi fanghiglia accorpata, capaci di assumere aspetto di respiranti presenz*» nelle quali si avverte «*profondamente il richiamo di quell'astrattismo sensitivo, sempre animato di una sottintesa carnalità*» (Rossana Bossaglia). Numerose sono le mostre a cui partecipa; sue opere sono conservate in Musei pubblici ed importanti collezioni private. Nenci muore il 10 marzo 1972 nella sua casa a Virgilio di Mantova. Alla sua scomparsa sono seguite una ventina di mostre antologiche, tra le più importanti quelle di Palazzo Te (Mantova, 1983); Palazzo dei Diamanti (Ferrara, 1984); Casa del Mantegna (Mantova, 1997); al MAGA-Civica Galleria d'Arte moderna di Gallarate (2003).

Bibliografia: Di Genova, 1997; Caramel, 2003; Di Genova, 2012.

Giorgio Nenci

RAM (RUGGERO ALFREDO MICHAHELLES)

Firenze, 1898 - 1976

Pittore, scultore e grafico pubblicitario, Ruggero Alfredo Michahelles, *alias* Ram, è personalità completamente diversa dal fratello Thayaht, certamente meno esuberante, ma egualmente geniale pur nella sua maggiore oggettività; nasce a Firenze il 30 maggio 1898 e manifesta fin da giovanissimo la sua passione per l'arte, tanto da cominciare a frequentare, insieme al fratello Ernesto, lo studio del pittore americano Julius Rolshoven e quello del professore Filippo Marfori Savini, all'insaputa del padre. Nel 1914 espone, prima a Firenze e poi in altre città italiane, una serie di ritratti, paesaggi toscani, sculture e incisioni; nel 1917, con lo pseudonimo di "Yambo", pubblica alcune caricature dal sapore piccante su «La Nazione». Il 1919 è l'anno del salto di qualità: risale a questo periodo, infatti, la collaborazione con il fratello Thayaht alla creazione e promozione della "tuta", abito universale di impronta futurista. Nel 1923 si laurea in Chimica a Firenze, ma continua la sua attività soprattutto nel campo della grafica, della pubblicità e della scenografia: nel 1924 partecipa all'organizzazione della Prima Corporazione di Belle Arti di Firenze e vince, insieme al fratello, il concorso nazionale promosso dall'"Italia", ente nazionale per la diffusione della musica italiana all'estero, riservato agli artisti contemporanei in Toscana, per il nuovo allestimento scenico dell'"Aida", rappresentata successivamente a Tunisi ed Algeri. Tra la metà degli anni Venti e gli anni Quaranta prosegue la sua attività di grafico collaborando alle riviste "Illustrazione Toscana", "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" e "Natura", per le quali realizza copertine e illustrazioni. Contemporaneamente lavora per il Ministero del Turismo, realizzando una serie di cartelloni pubblicitari, con l'obbiettivo di veicolare a livello internazionale un'immagine dell'Italia quale il paese dell'arte e della bellezza, della cultura musicale e teatrale; collabora inoltre all'allestimento delle Mostre dell'Artigianato e dell'Agricoltura. Dal punto di vista pittorico sarà la lunga permanenza a Parigi che si protrarrà fino al 1940, salvo qualche breve rientro in patria, e la frequentazione della prolifica e multiforme comunità artistica, i cosiddetti "Italiani a Parigi", a spingere la sua produzione verso uno stile d'impronta metafisica; ciò risulterà evidente nella personale di Palazzo Ferroni a Firenze del 1928; sempre nel 1928 è invitato alla Biennale di Venezia mentre nel 1930 si propone come scultore alla IV Mostra Regionale d'Arte Toscana e torna alla Biennale. Nel '31 partecipa alla "Mostra futurista" presso la Galleria d'Arte di Via Cavour a Firenze, doppiata due anni dopo dalla "Mostra d'Arte futurista" di Palazzo Ferroni; ancora nel 1931 partecipa alla prima Quadriennale romana e si dedica, col fratello, a dissertazioni sull'architettura che mettono in relazione la comodità di una casa con la sua conformazione semplice ed economica. Il 1931 lo vede anche partecipare alla "Mostra Futurista di Aeropittura e di Scenografia" alla Galleria Goldwyn Mayer e al concorso promosso dalla Metro Goldwyn Mayer; l'opera presentata, «La Quadriga» parteciperà anche a quello indetto dalla Biennale di Venezia del 1932 per la celebrazione del «Primo Decennale della Marcia su Roma». Tra il 1933 e il 1936 partecipa al Concorso Nazionale della Stazione di Firenze, alla mostra "Omaggio Futurista a Umberto Boccioni" di Milano, ad "Arte sacra Futurista" e alla "Mostra d'Arte Toscana", entrambe allestite a Firenze; espone alla Quadriennale di Roma, alla mostra futurista di Aeropittura a Milano e alla XX Biennale di Venezia. Nel Prix Paul

Guillaume. Con la fine del conflitto si ritira in solitudine, continuando la sua personale ricerca pittorica fino a spengersi a Firenze il 14 marzo 1976.

Bibliografia: Scudiero, 1986; Crispolti, 1997; Godoli, 2001; Panzetta, 2006.

Giulia Stagi

REGINA (REGINA CASSOLO BRACCHI)

Mede (Pavia), 1894; Milano, 1974

Nasce a Mede Lomellina, nella campagna pavese orientale, il 21 maggio 1894, seconda ed ultima figlia di Angelo, macellaio quarantenne, e di Rosa Poggi, casalinga di undici anni più giovane. A causa della scarsa documentazione disponibile, sino alle soglie degli anni Venti è difficile ricostruire nel dettaglio la sua vita. Riceve i primi insegnamenti - probabilmente - nel paese natale (e non, come spesso si è affermato, presso il Collegio delle Canossiane a Pavia, nel cui dettagliato archivio non c'è traccia della sua presenza), e secondo il foglio di famiglia del censimento nazionale del 1911 a quella data è "attendente a casa" e non studentessa; inoltre, nel corso di quello stesso anno Angelo Cassolo scompare, e da quel momento è dunque la moglie a gestire l'attività di famiglia: di conseguenza, è probabile che anche negli anni immediatamente seguenti - pur plausibilmente cominciando ad interessarsi di arte - la futura scultrice abbia contribuito all'organizzazione familiare sgravando la madre dalle incombenze domestiche. Il 13 ottobre 1921 sposa a Milano - dove contestualmente si trasferisce - il pittore tiranese Luigi Bracchi (1892-1978), conosciuto nell'ambiente artistico gravitante attorno all'Accademia di Brera; tuttavia, nonostante diverse biografie (tra cui anche alcune pubblicate mentre l'artista era ancora in vita) segnalino il conseguimento del diploma accademico presso l'istituto braidense, allo stato attuale delle indagini risulta più probabile che l'artista - come anche il marito, e come del resto spesso accadeva all'epoca - si sia limitata a frequentarne i corsi in maniera informale. Nei primi anni Venti si perfeziona con lo scultore torinese Giovan Battista Alloati (1878-1964), che nella città della Mole aveva aperto una scuola d'arte privata per aspiranti artiste donne, e intorno al 1925 comincia a realizzare le sue prime opere in marmo, bronzo e gesso (dalla fattura ancora tradizionale e appunto "alloatiana"); espone per la prima volta nel 1928, presentando due opere alla I Mostra sindacale lombarda. Negli anni a cavallo tra i decenni Venti e Trenta, a seguito di una riflessione profonda che ha lasciato tracce importanti nei disegni, si avvicina progressivamente all'avanguardia, guardando dapprima al primitivismo e poi soprattutto alla scultura di Archipenko, che diviene il punto di riferimento fondamentale sia per le prime opere in materiali sperimentali (lamine metalliche e cellulosa) esposte nel 1931 a Milano presso la Galleria del Senato, sia - e soprattutto - per i lavori dei due anni successivi, segnati da una chiara volontà di alleggerimento delle masse della scultura tradizionale (e in questo l'opera reginiana trova anche dei significativi punti di contatto con certi coevi lavori di Nizzoli e Fontana). Nel 1933 aderisce ufficialmente al Futurismo - con alcuni membri del quale era già in contatto da qualche tempo - partecipando alla mostra "Omaggio a Boccioni", e in particolare stringe stretti rapporti con gli esponenti del gruppo milanese; negli anni seguenti, mentre sperimenta il polimaterismo per poi ritornare ad un utilizzo quasi esclusivo della lamina metallica, partecipa più volte con i marinettiani alla Biennale di Venezia (dal 1934 al 1940) e alla Quadriennale di Roma (1935 e 1939), nonché alla Triennale di Milano del 1936 (dove espone nella sezione di scenografia). Negli anni Quaranta lavora appartata, studiando la geo-

metria dei fiori e virando progressivamente verso il concretismo; nel 1951, esponendo in una personale presso la Libreria Salto, aderisce al MAC, alle cui iniziative partecipa più volte negli anni Cinquanta, proseguendo poi la sua ricerca astratta in materiali innovativi (tra cui soprattutto il plexiglas) anche nel decennio successivo. A cavallo tra anni Sessanta e Settanta, mentre cresce la sua fortuna critica, espone in diverse importanti collettive e sperimenta una propria personale versione della poesia visiva. Scompare a Milano il 14 settembre 1974.

Bibliografia: Caramel, 1991; Campiglio, 2009; Zelaschi, 2010; Sacchini, 2013.

Paolo Sacchini

DAVIDE RIVALTA

Bologna, 1974

Davide Rivalta nasce a Bologna nel 1974, città in cui si forma, vive e lavora attualmente come artista. Conclusi gli studi accademici prende avvio la sua carriera che si caratterizza per una particolare disposizione nella rappresentazione degli animali. Rivalta non predilige solo una tecnica, sceglie di dedicarsi alla scultura, al disegno e in seguito alla pittura. Per le opere plastiche che colloca in spazi aperti e chiusi utilizza bronzo, vetroresina ed alluminio. Le dimensioni corrispondono a quelle reali e in alcuni casi sono amplificate. Lo scenario è mutevole come anche la decisione di fissare o solo appoggiare le sculture al suolo, prive in ogni caso di base. La modellazione e il disegno si basano su fotografie che l'artista scatta precedentemente agli esemplari, al fine di catturare diverse pose ed atteggiamenti. I disegni vengono eseguiti principalmente su muro, a volte su carta, con l'uso di grafite. Il loro carattere è effimero, vengono cancellati o lasciati senza alcuna protezione. L'artista non tiene conto dei margini delle pareti, per questa ragione gli arti degli animali tendono a sconfinare. Alcuni dei suoi lavori hanno trovato una collocazione permanente come i «Gorilla» al Palazzo di Giustizia di Ravenna (concorso pubblico), i «Rinoceronti» all'Autorità Portuale di Ravenna ed altri situati nella Rocca Estense in San Martino in Rio, al Centro natatorio di Trieste, alla Scuola media statale di Uggiate Trevano. A partire dal 2001 Rivalta inizia ad esporre in mostre collettive, la prima "Chaiers du Triangle" a Salonicco, Saint Étienne e Bologna, l'anno successivo presenta «Rinoceronte nero» nella Chiesa di S. Lorenzo e Porta Torre a Como. Seguono esposizioni nel 2003 e 2004. Per la mostra "Bologna contemporanea" alla GAM di Bologna nel 2005, propone «Rinoceronte indiano» in vetroresina; «Dromedario» a Pelago e nello stesso anno è al MAN di Nuoro alla mostra "(In) visibile/(In) corporeo". Nel 2006 è in Austria a Bregenz alla mostra "Scirocco", a Parma all'esposizione "Open Air" ed allo Spazio A Contemporanearte di Pistoia. In Toscana espone anche l'anno successivo a Scandicci ed a Capalle. A Brescia partecipa alla mostra "Storie di animali". Il 2007 è l'anno della sua prima personale dal titolo "Nello sguardo dell'altro", tenuta alla Rocca Estense a San Martino in Rio. Segue la personale "È ospite solo verso sera" del 2008 alla Fabio Tiboni Arte di Bologna, nello stesso anno partecipa alle collettive: "Progetto Site-specific" a Padova; "Cabient of curiosities" al Museo Civico di Rovereto; "Soft cell. Dinamiche nello spazio in Italia" a Monfalcone; "Archeologia del presente" al MARCA di Catanzaro; a Bangkok alla Gallery VER. Nel 2009 è presente alle mostre: "Organic Inorganic" al Neon di Bologna; "Bologna art First" al Museo Civico Medievale; "Curatology©" a Milano; "New Italian Epic" al Brown Project Space di Milano; "Emerging Talents" al

Centro di Cultura Contemporanea Strozzi di Firenze; "L'immagine sottile o3" alla Galleria Comunale d'Arte Contemporanea di Monfalcone. A Firenze nel 2010 viene organizzata, alla galleria Biagiotti Progetto Arte, la personale "Hypnerotomachia", nello stesso anno è presente alla Fondazione Lanfranco Baldi a Pelago, al Castello Colonna di Genazzano ed alla mostra "Pagine di un bestiario fantastico" alla Galleria Civica di Modena. Nel 2010 espone in Giappone alla "Aichi Triennale". Le sue ultime esposizioni in gruppo sono "Effetto-Marey" a Villa Romana a Firenze nel 2011 e "Made in Filandia" 2011 alla Filanda di Pergine Valdarno con «Lupi» in alluminio. Alla Chiesa di San Vitale ed al Museo Nazionale di Ravenna nel 2011 è stata organizzata una personale dal titolo "Presagi Terre Promesse", esposizione che l'anno successivo si estende all'Autorità Portuale, al Tribunale ed alla Basilica di Sant'Apollinare in Classe, tra le opere presenti «Bufali», «Cavalli», «Asino».

Bibliografia: Tazzi, 2008; *Animale*, 2010; Agliottone, 2011.

Federica Marrubini

MASSIMO SACCONI

San Giovanni Valdarno (Arezzo), 1945

Massimo Sacconi si è formato all'Istituto Statale d'Arte di Arezzo, frequentando in particolare la sezione Arte dei Metalli e dell'Oreficeria e diplomandosi nel 1965. L'anno dopo ha assunto presso lo stesso istituto la cattedra di Progettazione e nel 1980 la stessa cattedra presso l'Istituto d'Arte di Porta Romana a Firenze. La sua produzione inizia intorno al 1968, con la progettazione e realizzazione di opere di oreficeria, vere e proprie sculture in miniatura. Approda successivamente alla scultura di maggiori dimensioni, nei primi anni Settanta, con la realizzazione di opere in alluminio e bronzo nichelato, la cui tematica principale è la madre e la morte del proprio figlio, tematica che accompagna Sacconi tutt'oggi. In un decennio l'artista realizza una trentina di sculture dal medesimo soggetto, in cui le donne, prive di fisionomia, ma dal volto intuitivamente espressivo, sono madri con figli in grembo, figli privi di vita ai loro piedi, madri con il ventre aperto; la produzione ruota quindi prevalentemente intorno alla tematica della vita intesa come inizio della morte. Parallela è l'attività grafica; i suoi disegni testimoniano la sua grande capacità esecutiva, ma anche la velocità con cui traduce sul foglio un'idea; lo si nota nella maggior parte degli schizzi da cui parte, con autonomia creativa, per eseguire la scultura, senza però che questi si configurino come disegni preparatori. Alla fine degli anni Settanta l'artista prende una lunga pausa dalla produzione plastica, che tuttavia non corrisponde ad una interruzione completa della comunicazione attraverso l'arte. Sacconi continua con la grafica e la sperimentazione della fotografia, negli anni Novanta; attraverso diverse forme d'arte, continua l'approfondimento di temi sociali e del dolore inteso in senso non personale, ma assoluto e cosmico; con la fotografia, rigorosamente in bianco e nero, così come in scultura predilige il monocromatismo dell'alluminio o del bronzo nichelato prima, e del gesso alabastrino dopo, continua la ricerca formale che lo contraddistingue. Intensa è la partecipazione di Sacconi a mostre collettive e personali, già a partire dal 1963 e in tutto il territorio locale e nazionale (Firenze, Bari, Forlì, Milano, Padova, Roma, Gubbio, Livorno). Sacconi espone anche all'estero, in particolare alla giapponese Università dell'arte di Tokio nel 1973, in occasione della mostra "Il gioiello italiano moderno", e nel 1978 a Città del Capo in Sudafrica alla "Biennale di Grafica". Sacconi riprende la scultura nel 2003, dopo

l'interruzione della fine degli anni Settanta, rivitalizzando il tema delle donne-madri e adottando il *medium* bianco assoluto del gesso alabastrino, tramite che sottolinea il forte impatto emotivo delle sue opere. Intenso è il 2007, durante il quale lo troviamo in varie occasioni presente a Firenze, dove espone nella personale "Il dolore delle madri" per la Regione Toscana a Palazzo Panciatichi, nella rassegna "La camicia dei mille - opere d'arte per Garibaldi nel bicentenario della nascita" a Palazzo Cerretani, e, sempre per Palazzo Cerretani, realizza il monumento permanente in bronzo e cemento «Morti bianche», voluto dalla Regione per celebrare i Caduti sul lavoro. Nello stesso anno dona alla Collezione permanente d'arte contemporanea della Regione Toscana l'opera «J'accuse». È da ricordare anche, nel 2009, la mostra tenutasi nel sottocorridoio di San Francesco ad Arezzo, "...del Dolore, dell'Amore e della Libertà...le Cantiche di Massimo Sacconi". L'ultima personale, "L'urlo muto della coscienza", si è tenuta tra il 2012 e il 2013 all'interno delle sale permanenti del museo "Il Cassero per la scultura italiana dell'Ottocento e del Novecento" di Montevarchi.

Bibliografia: Panzetta, 2005; Carli, 2007; Di Genova, 2007; Panzetta, 2007; Caldini, 2009; Panzetta, 2009; Facchino, 2012.

Elena Facchino

FRANCESCO SOMAINI

Lomazzo (Como), 1926; Como, 2005

Somaini nasce a Lomazzo nel 1926. Frequenta l'Accademia di Brera dal 1945 al 1947 sotto la guida di Manzù. Nel 1949 consegue la Laurea in Giurisprudenza. Concorrono alla sua formazione di scultore i numerosi viaggi compiuti in Italia e all'estero fin dalla metà degli anni Quaranta. Esordisce alla Quadriennale di Roma nel 1948 ed espone per la prima volta alla Biennale di Venezia nel 1950, dove è presente anche nel 1954, 1956, 1958, 1960, 1964, 1976 e 1978. Nel 1955 si iscrive al MAC Espace. Nello stesso anno inizia la collaborazione con gli architetti all'insegna della «sintesi delle arti». Nel 1956 partecipa alla Biennale di Venezia con grandi opere astratte in conglomerato ferrico, subito notate dalla critica internazionale, e tiene la prima personale alla Strozzi di Firenze. Nello stesso anno Léon Degand firma il testo della prima monografia. Nel 1957 prende avvio l'importante stagione informale che porta Somaini al successo internazionale. In questa fase l'artista fonde le sue opere preferibilmente in ferro, piombo e peltro, che poi aggredisce con la fiamma ossidrica e polisce nelle parti concave per accentuare l'espressività del dettato plastico. Nel 1959 riceve il Premio come miglior scultore straniero alla Biennale di San Paolo del Brasile. L'anno seguente tiene la prima personale a New York, con la presentazione di G. C. Argan, ed è invitato con una sala personale alla Biennale di Venezia. Nel 1961 ottiene il primo Premio della critica alla Biennale di Parigi. In questi anni tiene numerose personali in Italia e negli Stati Uniti e partecipa a tutte le più importanti collettive internazionali. Conclusasi la stagione informale, carica le sue opere di valenze simboliche, ponendo forme di forte organicità in rapporto con volumi geometrici di impianto architettonico. Nella convinzione che la scultura abbia il compito di riqualificare il tessuto urbano (radicata già durante le esperienze compiute a grande scala, tra il 1958 e il 1972, in Italia e negli Stati Uniti), formalizza le proprie idee a livello utopico in numerosi studi progettuali, pubblicati nel volume *Urgenza nella città* (1972), steso a quattro mani con E. Crispolti. Sperimenta una tecnica personale di lavorazione mediante l'uso del getto

di sabbia a forte pressione, che diviene a partire dal 1965 componente fondamentale del suo linguaggio plastico. A partire dal 1975 studia una nuova tipologia di lavoro, eseguendo tracce a bassorilievo con il rotolamento di una matrice che lascia un'impronta in cui si rivela un'immagine criptica. Nello stesso anno inizia a utilizzare il marmo. Presenta le matrici, le tracce e i fotomontaggi di utopiche visioni urbane nella sala alla Biennale di Venezia (1978) e nella personale al Wilhelm-Lehmbruck Museum di Duisburg (1979). Dalla metà degli anni Ottanta esegue lavori a grande dimensione in Italia e in Giappone, legati alla dialettica del positivo/negativo, e crea sculture improntate a un'organicità fortemente vitalistica, che propone nella retrospettiva al Palazzo di Brera a Milano nel 1997. Muore a Como nel 2005. La GNAM di Roma gli dedica la prima retrospettiva postuma nel 2007. Dopo la sua morte viene istituito l'Archivio Francesco Somaini. Sue opere sono nei più importanti musei e centri culturali del mondo: MNAM, Parigi; Musei Vaticani; GNAM, Roma; Museo del Novecento, Milano; Galleria d'Arte Moderna Palazzo Pitti, Firenze; Guggenheim, Venezia; MAMbo, Bologna; MAGA, Gallarate; Palazzo dei Diamanti, Ferrara; Museo della Grafica, Palazzo Lanfranchi, Pisa; MUSMA, Matera; Palais des Congrès, Bienne; MUMOK di Vienna; Neue Galerie, Graz; KMSK, Anversa; SMKP, Dusseldorf; Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg; Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, Leverkusen; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; Matrosen Haus, Rotterdam; KIASMA, Helsinki; Rupert Museum, Stellenbosch (SA); Library of University of Canterbury, Christchurch (NZ); MoMa, New York; The Lincoln Center, New York; The Kreeger Museum e The Smithsonian Hirshhorn Museum, Washington; Franklin D. Murphy Sculpture Garden, Los Angeles; The Walker Art Center, Minneapolis; The Albright Knox, Buffalo; Detroit Institute of Art, Detroit; The Toledo Museum of Art, Toledo; Memorial Art Gallery, Rochester; The Rockefeller Estate, Kykuit; MAC, San Paolo del Brasile.

Bibliografia: Degand, Radice, 1956; Apollonio, Tapié, 1960; Barilli, 1964; Crispolti, F. Somaini, 1972; Crispolti, 1979; Gualdoni, 1985; Barilli, 1987; Ratti, Bosaglia, Caramel, Longatti, 1994; L. Somaini, Crispolti, 1997; Licht, L. Somaini, 2001; Margozi, L. Somaini, 2007; Appella, L. Somaini, 2011.

Beatrice Borromeo

THAYAHT (ERNESTO MICHAHELLES)

Firenze, 1893; Marina di Pietrasanta (Lucca), 1959

Ernesto Michahelles, più noto con lo pseudonimo Thayaht, primogenito del banchiere tedesco Karl Heinrich e di Mary Florence Ibbotson, di origini anglo-americane e nipote dello scultore Hiram Powers, nasce a Firenze il 21 agosto 1893. Indirizzato verso una formazione classica, ma dedicatosi poi a studi scientifici, Ernesto manifesta sin da adolescente una spiccata propensione per la pratica artistica, tanto da tralasciare gli studi ufficiali per cominciare a frequentare, assieme al fratello Ram, lo studio del pittore americano Julius Rolshoven e quello dell'italiano Filippo Marfori Savini, acquafortista e incisore. Nel 1915, prima di sospendere per circa tre anni la sua attività per sopraggiunti problemi di salute, intraprende il suo primo viaggio a Parigi, al ritorno dal quale, sotto lo pseudonimo di "Cheack", espone da Brogi a Firenze una serie di disegni astratti, dei quali si è persa ogni traccia. Sono questi gli anni in cui manifesta una certa tangenza con la poetica futurista, che si concretizza, seppur in maniera non ufficiale, nel 1919 con la creazione da parte dei fra-

telli Michahelles della "tuta", abito semplice e funzionale, realizzato in un solo pezzo di stoffa, adatto al dinamismo della vita moderna; nello stesso anno realizza il logo per la casa di moda parigina di Madeleine Vionnet, costituito da un manichino che, in piedi su di una colonna greca, tiene sollevato un peplo; alla casa di moda darà il suo contributo come consulente e disegnatore fino al 1925. Di stampo futurista anche il suo eclettismo: durante la sua attività spazia dalla pittura alla scultura, dalla moda al teatro, dalle arti decorative alla grafica pubblicitaria, dalla fotografia alla progettazione d'interni. Nel 1921 parte per gli Stati Uniti, dove frequenta l'Università di Harvard per seguire corsi sulla colorazione, la geometria dinamica e l'assoluto numerico; al suo ritorno in Italia continua la sua variegata formazione, spaziando dalla teosofia, all'esoterismo, all'astronomia. Nel 1922 partecipa alla Mostra degli illustratori e decoratori del libro di Palazzo Pitti, mentre nel 1923 e nel 1927 prende parte all'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Monza con una serie di mobili e oggetti d'arredo; nel frattempo acquista una villetta in Versilia, a Marina di Pietrasanta, alla quale dà il nome di "Casa gialla", che fu per lui luogo di ritiro spirituale e creativo. Nel 1924 partecipa con Ram alla formazione della Prima Corporazione di Belle Arti di Firenze, per la quale crea un vivace e moderno standardo e vince, sempre insieme al fratello, il Concorso Nazionale di Scenografia per il nuovo allestimento dell'"Aida". Nel 1928 comincia la sua collaborazione con il regime: Thayaht viene chiamato dal Gruppo Nazionale Fascista della Paglia a disegnare cappelli e, a partire dall'anno successivo, pubblica i suoi disegni su "Moda", rivista ufficiale della Federazione Nazionale Fascista Industria dell'Abbigliamento; nell'ottobre dello stesso anno si presenta alla mostra "Trentatre Futuristi", presso la Galleria Pesaro di Milano. Nel 1930 partecipa all'Esposizione Internazionale di Barcellona, che gli vale la medaglia d'oro per l'invenzione della "thayahtite", lega di argento e alluminio; partecipa, inoltre, alla Mostra Internazionale dell'Orafo. Nel 1931 viene invitato alla prima Quadriennale di Roma e nel febbraio di quell'anno collabora all'organizzazione della Mostra futurista di pittura, scultura, aeropittura ed arti decorative presso la Galleria d'Arte Firenze; nello stesso anno è presente alla Prima Mostra di aeropittura di Roma e cura, con il fratello, la stesura di documenti di architettura funzionale "Brevetto per Casolaria" e "Le case in serie". Inoltre discute con Ezra Pound, illustrando le possibilità della scultura futurista e indicando nella "traiettiva" la tecnica per rappresentare in tre dimensioni i solidi in movimento. Dal 1930, e per le tre edizioni successive, è invitato alla Biennale di Venezia e, nel '32, elabora con Ram il "Manifesto per la trasformazione dell'abito maschile"; espone inoltre alla quinta e alla sesta edizione della Triennale di Milano. Con la conclusione del secondo conflitto mondiale Thayaht si distacca completamente dall'ideologia di regime, confermando la sua autonomia; si ritira in Versilia dove fonda, in rapporto ai suoi studi in ambito astronomico e ufologico, il CERNOS (Centro Indipendente Raccolta Notizie Osservazioni Spaziali). Muore nel 1959 a Marina di Pietrasanta.

Bibliografia: Scudiero, 1986; Godoli, 2001; Fonti, 2005; Scappini, 2005; Fondo, 2006; Panzetta, 2006; Paolucci, Laghi, 2006; Scappini, 2006; Thayaht, 2008.

Giulia Stagi

VALERIANO TRUBBIANI

Macerata, 1937

Valeriano Trubbiani, scultore, pittore, disegnatore, scrit-

tore e scenografo, nasce a Macerata nel 1937. Trascorre l'infanzia nell'officina del padre, fabbro ferraio e maniscalco, professione svolta anche dal nonno e bisnonno, dai quali eredita l'abilità nel lavoro manuale e l'interesse per i metalli. Studia all'Istituto d'Arte di Macerata ed alla scuola del nudo all'Accademia di Belle Arti di Roma. Il suo primario interesse è quello pittorico, espone alcuni dipinti a Macerata per i quali ottiene un riconoscimento, dal 1958 inizia a dedicarsi alla scultura. Vissuto a Villapotenza, frazione di Macerata, antica colonia romana, Trubbiani conosce le rovine e recepisce il loro influsso, come dimostrano molte delle sue opere dai titoli in latino, a volte inventato. Dal 1961 insegna all'Istituto d'Arte di Ancona, titolare della cattedra di Arte dei metalli. Il 1962 è un anno significativo per l'attività: i suoi lavori acquisiscono un carattere sempre più meccanico-bellico; sostituisce l'uso della saldatrice con la levigatrice; fa la conoscenza di Enrico Crispolti, personalità determinante per la sua carriera artistica; si tiene la sua prima personale a Venezia. Costante è la sua vicenda espositiva che prende avvio alla fine degli anni Cinquanta, partecipa alle Quadriennali romane dal 1959 al 1999, alle Biennali di Venezia nel 1966, 1972 e 1976. Numerose sono le personali e la sua presenza a mostre collettive si estende in tutta Italia e nel mondo (Europa, America, Sud Africa, Asia). Trubbiani è impegnato nella statuaria celebrativa, nel 1964 realizza un monumento-sacrario dedicato alla Resistenza ad Ascoli Piceno ed a Camerino dieci anni dopo. Si dedica anche all'incisione, pratica l'acquaforte, la litografia e dal 1979 si rivolge alla pirografia. Il lavoro di scultore è sempre molto intenso, nel 1968 elabora il ciclo «Lares familiaris» dove protagonista diventa il volatile, nel 1971 introduce la figura umana con il ciclo «Idi di marzo». Incrementa la varietà dei materiali, nel 1972 esegue l'ambientazione «Stato d'assedio» e l'anno dopo nascono i batraci. Nel 1973 è partecipe ad un'importante mostra "Volterra 73". Dal 1975 Trubbiani esegue un ciclo di grandi lavori che elabora negli anni successivi, come «T'amo pio bove», il gruppo dei ratti ed il ciclo dei «Nodi». Si tiene ad Ancona nel 1979 una grande antologica dell'artista. Nel 1980 propone il ciclo degli «Infanti» e dei «Racconti di mare», nei quali la scultura rientra nell'ottica di miniaturizzazione. Nei primi anni Ottanta l'artista sviluppa il ciclo delle città «Mirabilia urbis», contrapposto da «Terribilia urbis» e «Urbis fragilis». Significativa la mostra tenutasi a Bologna nel 1982 che raccoglieva i suoi ultimi lavori. Nel 1986 si tiene a Roma una personale rappresentativa dell'operato degli anni Ottanta. In occasione del 150° anniversario dalla morte di Leopardi, propone la sua cospicua produzione a lui ispirata. Nel 1991 viene organizzata ad Arezzo una mostra concentrata sul disegno dell'artista. Nell'estate-autunno 1997 viene allestita a Macerata, in sedi diverse, la più grande antologica realizzata fino a quel momento che riuniva sculture, installazioni, disegni e pirografie di quaranta anni di lavoro. Ad arricchire la vastità del suo operato, la croce astile in argento, acciaio e cristalli nella cattedrale di San Ciriaco ad Ancona, una Sacra Conversazione nella chiesa di S. Giuseppe a Jesi. Molti critici hanno scritto su di lui e si sono interessati alla sua produzione, le sue opere vengono ricordate nel romanzo di Saramago «Manuale di pittura e calligrafia». Tra le sue pubblicazioni vi sono «Parole di scultore» (2003) e «Scultura nella parola» (2006). Nell'ambito teatrale ha collaborato alla scenografia del film di Fellini "E la nave va". Attualmente l'artista vive e lavora ad Ancona, dove si svolge tra il 2012-13, un'antologica di taglio teatrale dal titolo "De Rerum Fabula".

Bibliografia: De Micheli, 1980; Crispolti, 2012.

Federica Marrubini

WLADIMIRO TULLI

Macerata, 1922; 2003

Wladimiro Tulli nasce a Macerata il 4 settembre 1922, ove ha vissuto e lavorato. Inizia la sua attività giovanissimo nel 1938 aderendo al Gruppo Futurista Umberto Boccioni di Macerata, in cui emergeva la figura di Bruno Tano, che lo incoraggiava indirizzandolo verso una aeropittura meno conformista, lontana da ogni riferimento naturalistico, più aperta alla fantasia, all'invenzione di nuove forme. Nel 1939 conosce Marinetti e nel 1940 Prampolini, con il quale stabilisce un lungo e fecondo rapporto di amicizia e ricerca. Partecipa con il Gruppo Boccioni alla Mostra Futurista del marzo 1940 e nel 1942 alla I Mostra Nazionale di Fotoplastici tenutesi presso il Teatro Lauro Rossi di Macerata. Dopo la morte di Tano, Tulli diviene a sua volta l'animatore del Gruppo; mentre nelle sue opere di pittura e scultura cominciano ad emergere elementi lirici di matrice surreale ed astratta.

Nel 1942 conosce Balla, Depero, e nella stessa estate Panaggi, durante uno dei suoi ritorni in Italia. Incontra pure Licini, con il quale nel dopoguerra stringe proficui rapporti di amicizia. Sempre nel 1942 partecipa alla Mostra del Sindacato Interprovinciale delle Marche svoltasi nella Biblioteca Comunale di Macerata, dove espone due bassorilievi ora perduti. Nel 1943 è invitato alla IV Quadriennale d'Arte di Roma curata da Marinetti esponendo «Aeroritratto n. 2», bassorilievo in alluminio e rame. Sono pure del 1943 gli incontri con Munari, Reggiani, Radice, Rho e in seguito Veronesi. Dopo la guerra l'artista affronta in termini del tutto personali una singolare indagine nel campo dell'astrazione, in cui la libertà espressiva e la felicità dell'invenzione cromatica saranno accompagnate ad un forte e stimolante interesse materico, precisando le sue esperienze non figurative. In questo periodo stabilisce contatti e rapporti non soltanto personali con gli esponenti più importanti dei principali movimenti astratti, concreti, spaziali e informali italiani ed europei. Nel 1950 conosce Alberto Burri, con il quale manterrà sempre un lungo rapporto di solidarietà ed amicizia. Dal 1952 fa parte del Gruppo Numero di Firenze partecipando a tutte le sue manifestazioni in Italia ed Europa. A partire dagli anni '50 affronta la ceramica d'arte, nella quale porta lo slancio e la singolarità delle proprie ricerche plastiche e pittoriche. Negli anni '60 entra nel Gruppo Éclat di Parigi insieme a Wood, Aynard e Poliakoff ed espone varie volte nella Galleria Antipoète. È tra i fondatori, nel 1962, del Gruppo Levante di Macerata. Nel frattempo compie numerosi viaggi di studio e lavoro in Europa e negli USA. In questi stessi anni è impegnato nella decorazione, nella plastica murale e nei graffiti eseguiti a Macerata e in altre località: Pesaro Bologna, Ascoli Piceno, S. Benedetto del Tronto, Rimini, Teramo, Fano, Urbino, Matelica, Offida Castelraimondo e Porto San Giorgio. Nell'ultimo periodo Tulli si dimostra ancora interessato a nuove ricerche ed esperienze scultoree che culmineranno nel Monumento alla Resistenza di Civitanova Marche. Si spegne a Macerata il 28 febbraio 2003.

Bibliografia: Vivaldi, 1979; Cortenova, 1998; Cortenova, Nuzzo, 2003; *LVII*, 2007; Apa, 2009.

Maria Vittoria Carloni

VENTURINO VENTURI

Loro Ciuffenna (Arezzo), 1918; Terranuova Bracciolini (Arezzo), 2002

Venturino Venturi nasce il 6 aprile del 1918 a Loro Ciuffenna, dal padre Attilio Venturi e dalla madre Primetta Gori. Nel 1923 segue il padre Attilio in Francia, a Etain

Meuse. La famiglia soggiorna in Francia sino al 1929, quando decide di spostarsi in Lussemburgo, ad Esche sur Alzette, dove Attilio conduce la propria attività. È qui che trascorrerà, assieme alle sorelle Giuseppina, Emilia e Rina, tutta l'infanzia e compirà gli studi fino al conseguimento del diploma di studi tecnici. Nel 1936 Venturino decide di trasferirsi in Italia, a Firenze, dove, prima presso l'Istituto d'Arte di Porta Romana, poi presso l'Accademia di Belle Arti, intraprende gli studi per la carriera artistica. Gli anni della formazione fiorentina furono intensamente vissuti dal giovane artista. Gli studi accademici e i numerosi amici artisti e letterati, sia italiani (Enzo Faraoni, Antonio e Xavier Bueno, Carlo Bo, Mario Luzi, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi, Vasco Pratolini) che stranieri (Ken Tielkemeier, Priska von Martin, Hans Josephsohn) animano le giornate del giovane trascorse tra lo studio fiorentino di via Cherubini, la natia Loro Ciuffenna e il tradizionale ritrovo delle "Giubbe Rosse", quando nel famoso caffè di Piazza della Repubblica erano soliti riunirsi i migliori intelletti del tempo, con Eugenio Montale che allora dirigeva l'Istituto Vieusseux e Ottone Rosai che teneva alto il prestigio della pittura. È del 1938 il «Ritratto di Ottone Rosai», oggi conservato presso il Museo Venturino Venturi di Loro Ciuffenna. Nel 1939 Venturino partecipa a Firenze alla XI Mostra di Belle Arti ed esegue l'«Autoritratto» in cemento, oggi custodito presso la Galleria degli Uffizi di Firenze. Ne 1940 è richiamato alle armi ed inviato sul fronte albanese, dove l'anno successivo rimane gravemente ferito. Viene quindi trasferito in Italia presso l'Ospedale Militare di Firenze, dove inizia una lunga degenza, che si concluderà nel 1943. Ciononostante partecipa a tutte le principali rassegne nazionali d'arte indette in questi anni, a Bologna, a Milano e a Firenze. Sono del 1943 i ritratti in cemento della «Madre» e delle sorelle «Beppina», «Rina» ed «Emilia». Riprende a frequentare gli amici artisti e letterati, nei cui nomi si riconoscono i personaggi che contribuirono a ridisegnare, nell'immediato dopoguerra, il panorama culturale italiano: Romano Bilenchi, Mario Luzi, Eugenio Montale, Vasco Pratolini, Cristina Campo, Leone Traverso, Giuseppe Ungaretti e altri, a lui sodali anche negli anni a venire. Pochi giorni dopo la liberazione di Firenze, nell'aprile del 1945, Venturino allestisce la sua prima personale nella centrale Galleria La Porta, al numero 9 di via Cavour, ove espone sculture, dipinti, bozzetti e disegni, sintesi di dieci anni di lavoro. Dal 1947 al 1949 Venturino vive a Milano, dove i frequenti incontri con gli artisti più versati nelle ricerche formali, tra i quali Renato Birilli e Lucio Fontana, che lo invita a aderire al "Manifesto dello Spazialismo", intensificano la sua inclinazione per l'astrazione. Sempre a Milano, nel 1948, vince il Premio Gariboldi per la Scultura. Tornato a Firenze espone presso la Galleria Numero di Fiamma Vigo e più volte si reca in Lussemburgo, dove lavora nelle città di Bastendorf e di Eich. Nel 1950 è invitato alla XXV Biennale di Venezia, dove presenta «Elan dans l'Espace», gesso dipinto del 1949. Nel 1953 vince, in *ex-aequo* con lo scultore Emilio Greco, il Concorso Internazionale per il Monumento a Pinocchio, indetto dalla Fondazione Nazionale Carlo Collodi. La realizzazione dell'opera lo terrà impegnato dal 1954 al 1956. Subito dopo Venturino è costretto ad abbandonare il lavoro a causa di una grave depressione, per curare la quale è costretto al ricovero presso l'Ospedale Psichiatrico di San Salvi a Firenze, dove, nonostante il grave disagio psichico, lavora ad una importante serie di grandi disegni a pastello e tempera su carta, ed esegue il proprio «Autoritratto» in pietra serena. Nel 1959 riprende appieno la propria attività, e partecipa alla VIII Quadriennale di Roma. Nel

1960 La Galleria La Strozina di Firenze gli dedica un'importante mostra antologica per la cura di Mario Bergomi. Nel 1961 Carlo Ludovico Ragghianti presenta i «Monotipi» di Venturino al Gabinetto Disegni e Stampe dell'Università di Pisa. Nel 1962 partecipa alla III Biennale Internazionale di Scultura di Carrara. Nel 1963, durante un soggiorno in Lussemburgo, esegue il «Monumento per le Vittime del Nazismo», in pietra *savonnière*, oggi nella centrale Piazza Tasso di Firenze. I primi anni '60 lo vedono collaborare con la Galleria Quadrante di Matilde Giorgini. Con gli anni '70 inizia un ventennio che lo vede impegnato nell'esecuzione di grandi monumenti pubblici e in una intensa attività espositiva presso gallerie private e pubbliche. Tra le più importanti realizzazioni di questo periodo si ricordano: il gruppo bronzeo di «San Francesco e la lupa», ad Arezzo, del 1973; il «Monumento alla Resistenza» di Loro Ciuffenna e quello ai «Caduti di tutte le guerre» di Chitignano, entrambi del 1978. Fra le esposizioni di questo periodo si ricorda la antologica di San Giovanni Valdarno del 1983, cui seguì nel 1988 la mostra tenutasi ad Arezzo e dedicata in gran parte alla sua produzione grafica. Nel 1992 Venturino Venturi esegue a Castelnuovo dei Sabbioni, nel comune di Cavriglia, il «Murale» in ricordo dell'eccidio nazista. Nel 1993 viene inaugurato il Museo Venturino Venturi nella natia Loro Ciuffenna, alla presenza dell'allora Presidente del Senato Giovanni Spadolini. Venturino inizia in quel periodo a vivere nella sua casa di Loro Ciuffenna. Nel 1999, nella Sala d'Arme di Palazzo Vecchio a Firenze, viene allestita una importante mostra antologica. Il 28 gennaio 2002, a pochi giorni dalla inaugurazione in Palazzo Strozzi a Firenze della rassegna "Continuità. Arte in Toscana 1945-1967", curata da Alberto Boatto, dove Venturino è presente con un importante nucleo di sue opere astratte, l'artista si spegne a Terranuova Bracciolini. Opere di Venturino Venturi sono presenti in Gallerie pubbliche e private in Italia e nel mondo, e tra queste: i Musei Vaticani, la Galleria degli Uffizi, la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, il Museo degli Argenti di Firenze, il MNHA di Luxembourg Ville, il Museo della Grafica di Palazzo Lanfranchi di Pisa, la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Arezzo, l'Abbazia di Vallombrosa, il Museo di Santa Croce a Firenze, il Museo di Arte Sacra di Prato e il MAON di Cosenza. Opere sono presenti in importanti collezioni private: Banca Toscana MPS, Banca Etruria (AR), RAI Firenze, Banca del Valdarno Credito Cooperativo di San Giovanni Valdarno, Banca del Chianti Fiorentino di San Casciano Val di Pesa, CARIPIT (PT), Palazzo Vescovile di Prato, Seminario Arcivescovile di Fiesole.

Bibliografia: Santini, 1969; Forti, Caleca, Boschetti, Chelucci, Loffredo, 2006; Fiaschi, Panzetta, 2008.

Lucia Fiaschi

NANE ZAVAGNO

San Giorgio della Richinvelda (Pordenone), 1932

Nane Zavagno nasce a San Giorgio della Richinvelda nel 1932. Si diploma alla Scuola d'Arte Musiva di Spilimbergo e poco dopo ne diviene docente; successivamente insegna arti plastiche all'Istituto Statale d'Arte di Udine nella cattedra che fu di Dino Basaldella. Tra il 1959 e il 1961, dopo circa un decennio di intenso studio - stimolato dall'incontro con l'artista Mario Deluigi - e in linea con le ultime tendenze artistiche, realizza opere di gusto informale: ben presto la sua pittura diviene sempre più materica e caratterizzata dalla riduzione dell'uso del colore e dall'introduzione di materiali di recupero tra cui persino l'alluminio liquido. Nella anni in cui si affermano le

ricerche Optical, cinetiche e visuali, e nascono vari gruppi di indagine artistica (Equipo 57, Motus e GRAV a Parigi, Gruppo Zero a Düsseldorf, Grup di Cleveland negli Stati Uniti, Dvizernie a Mosca, Gruppo T e Gruppo Mid a Milano, Gruppo Enne a Padova, Gruppo Uno e Gruppo 63 a Roma), Zavagno si inserisce perfettamente in questo clima realizzando, tra il 1961 e il 1965, la serie "Allumini" ovvero composizioni modulari di listelli di alluminio intro ed estroflessi. Parallelamente, anche nei "Rosoni", "sacrali" composizioni musive dove la modularità è giocata sull'uso di sassi del fiume Tagliamento, l'artista applica i principi visivi dell'arte cinetica. Dal 1965 cominciano le sue prime ricerche legate alla Minimal Art e alle strutture primarie e, proprio a partire da «Struttura sferica», le opere si fanno sempre più tridimensionali: dopo una lunga pausa - dovuta ai danni provocati dal terremoto che nel 1976 colpisce il Friuli-Venezia Giulia, dove l'artista vive - Zavagno riprende la produzione delle "Strutture modulari" nel 1980 dando vita a sculture lignee di dimensioni ridotte, ma di forte impatto architettonico. Nella seconda metà degli anni Ottanta, e soprattutto a partire dal 1988 - parallelamente ad un ritorno alla pittura con la serie dei "Neri" e con gli acrilici gestuali neoinformali - le opere di Zavagno divengono delle creazioni geometriche: forme solide e compatte, prima realizzate in marmo, legno, ferro e pietra d'Istria e, successivamente, con reti metalliche. E proprio con queste forme concepite nell'ultimo ventennio - i cosiddetti "Simbionti" che rivaleggiano tecnicamente, fisicamente e visualmente con l'architettura - Zavagno affronta il tema del rapporto tra scultura e paesaggio. Artista di fama internazionale partecipa a numerose esposizioni collettive sia in Italia che all'estero e, tra queste: la Biennale Nazionale d'Arte Città di Milano (1963 e 1967), la Biennale INTART di Lubiana (1976 e 1986), la Biennale degli Artisti del Friuli-Venezia Giulia (1968 e 1972), il Salon e il Grand Palais a Parigi - dove espone anche con Demarco, Le Parc, Soto e Vasarely - la mostra all'Espace Cardin di Parigi nel 1982 e quella al Museo d'Arte Italiana di Lima (Perù) nel 1989. Nel 1996 espone al Castello di Miramare di Trieste con Cavaliere, Ciussi, Munari e Staccioli, mentre nel 1998 partecipa al Simposio Internazionale Mediterraneo di Scultura a Labin (Croazia) e, nel 2000, è invitato dalla Fondazione Mondrian all'Exposite Mondiale Echo's di Amersfoort (Olanda). Nel 1995 e nel 2011 espone alla Biennale di Venezia. Tra le mostre personali, sono da segnalare quelle alla Galleria Vismara (1970) e alla Galleria Schubert (1989) di Milano, ma anche le antologiche alla Galleria Sagittaria di Pordenone (1987), alla Galleria Spazzapan di Gradisca d'Isonzo (1997), a Villa Manin di Passariano (2002) e alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Pordenone (2012).

Bibliografia: Crispolti, Pauletto, 1987; Panzetta, 2002; Dorfler, 2004; Furlan, Reale, 2006; Batacchi, Schneider, Neff, 2007; Boggi, 2007; Ius, Da Cevraia, 2010; Tiripelli, 2011; Pauletto, 2012.

Federica Tiripelli

GILBERTO ZORIO

Andorno Micca (Biella), 1944

Nato in provincia di Biella nel 1944, Gilberto Zorio è uno dei principali esponenti dell'arte povera italiana, che inizia ad esplorare fin dai primi anni successivi agli studi all'Accademia Albertina di Torino. L'energia è la costante che attraversa l'intera opera di Zorio dalla sue primissime esposizioni torinesi del 1963 fino a oggi: l'energia cinetica, la fisica, la chimica, sono presenti ovunque, dagli attrezzi "per purificare le parole", alle stelle,

alle canoe, alle "macchine irradianti", tutte immagini in movimento. Del resto la fascinazione di Zorio verso i processi fisici, chimici e alchemici, è rintracciabile fin dalle prime opere realizzate a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta e verso tutte quelle modificazioni, aggregazioni, tensioni e contrasti della materia, che nascondono possibilità sempre nuove. Quando scocca l'ora della sua prima grande mostra personale, nel 1969 a Parigi presso la galleria Ileana Sonnabend, è già pienamente riconosciuto come esponente di spicco dell'arte povera italiana. Nel 1973 espone alla galleria Gian Enzo Sperone e partecipa alla decima Quadriennale di Roma. Il suo linguaggio è ormai apprezzato in tutta Europa: nel 1976 è al Kunstmuseum di Lucerna, nel 1979 al Stedelijk Museum di Amsterdam 1979 e alla Galleria Christian Stein. Partecipa alle Biennali di Venezia del 1978, 1980 e nel 1986 con una sala personale. Negli anni Ottanta introduce nelle sue opere una ricerca sulla luce e sull'energia andando ad arricchire le sue forme geometriche tramite fonti di illuminazione e reazioni chimiche in divenire, che diventa emblema del farsi opera d'arte. Numerose sono state le esposizioni monografiche di cui è stato oggetto, tra cui quella al Centre Georges Pompidou (1986), al Museo dell'arte di Tel Aviv (1987), alle università di Filadelfia (1988) e di Berkeley (1992), Dokumenta IX di Kassel sempre nel 1992, Collezione Solomon R. Guggenheim Museum New York, 2000 Galerie Guy Bärtschi, Ginevra 2001 Dia Art Foundation: Chelsea, New York, e Tate Modern, Londra; 2002 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC; Walker Art Center Minneapolis MN; Museum of Contemporary Art Sydney NSW; MOCA THE GEFEN CONTEMPORARY Los Angeles CA. 2005 ZKM | Museum für Neue Kunst & Medienmuseum, Karlsruhe, Fondazione Arnaldo Pomodoro Milano, sempre nel 2005 alla Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn. "Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972" Tate Modern, London, al MAMbo di Bologna (2009). Si arriva così agli anni più recenti con la grande mostra-evento per raccontare l'Arte Povera a cura di Germano Celant, che a partire da settembre 2011 e fino ad aprile 2012, si è svolta in diverse e importanti istituzioni museali e culturali italiane, a Bari, Bologna, Milano, Napoli, Roma, Torino, dedicando ampio spazio all'opera di Zorio. Così come a cavallo tra il 2011 e il 2012 è il MAXXI di Roma a presentare un Omaggio all'Arte Povera con due grandi installazioni di Jannis Kounellis e di Gilberto Zorio, che trasporta lo scafo di un kayak nel mondo dell'arte "che è sempre un mondo di viaggio". La memoria va agli scafi di alcune navi da guerra, luccicanti come pesci, come esseri viventi. Il risultato è una scultura che ingloba la luce e ancora una volta restituisce energia, pulsa ed è vitale. Le opere di Gilberto Zorio sono esposte permanentemente nei musei di tutto il mondo, tra cui: Guggenheim Museum, New York City; Castello di Rivoli Museum of Contemporary Art, Torino; Dia: Chelsea, New York City; GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino; Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Trento; Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia; S.M.A.K. (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst), Ghent, Belgium.

Bibliografia: Celant, 1989; Crispolti, 1994; Bandini, 2002; Poli, 2002; Oliva, 2003; Bertoni, Fiz, 2004; Lista, 2006; Zaza, 2007; Barbero, 2010; Celant (1), 2011; Celant (2), 2011; Lista, 2011; Maraniello, 2011.

Cristina Olivieri

NOTA SULLA LAVORAZIONE E LA TECNICA DI FUSIONE DELL'ALLUMINIO.

L'alluminio non si trova che molto raramente ed in piccole quantità in natura ed è stato a lungo considerato un metallo prezioso più dell'oro. È invece abbondantemente diffuso sulla crosta terrestre ma sempre combinato con altri elementi e in numerosi minerali. Viene ricavato da circa duecento anni con un sistema elettrolitico a caldo che permette di ottenere rilevanti quantità del metallo da un bagno di criolite più allumina partendo dal materiale di base che è una argilla rossa chiamata bauxite¹. La sua produzione è legata allo sviluppo dei trasporti e solo col treno o con le grandi navi è ancor oggi possibile dislocare la bauxite dalle zone di escavazione a quelle di raffinamento, che richiedono ingenti quantità di energia elettrica. Non a caso uno dei principali esportatori di alluminio è il Canada, che dispone di rilevanti quantità di energia idroelettrica ed è anche il maggiore importatore di bauxite. Fin da quando fu prodotto in quantità rilevanti, l'arte lo utilizza per le peculiari caratteristiche di assoluta novità come la malleabilità, la duttilità e la leggerezza. La malleabilità consiste nella capacità di un metallo di essere deformato e laminato senza perdere le proprie caratteristiche, e in questo l'alluminio è secondo solo all'oro. Una sua applicazione pratica è ormai presente in tutte le cucine sottoforma di pellicole per la protezione degli alimenti², e fogli ancor più sottili sono utilizzati come surrogato dell'argento nelle operazioni di doratura a foglia. La duttilità è, invece, la capacità di un materiale di deformarsi in modo plastico prima di raggiungere il punto di rottura, e l'alluminio la possiede in grado talmente elevato da aver rivoluzionato il concetto di stampaggio dei manufatti; una prima applicazione che risale già dagli ultimi anni del XIX secolo è quella di realizzare da un'unica lastra le gavette per il rancio dell'esercito francese. Da allora non si contano le pentole e la miriade di manufatti stampati in alluminio. La leggerezza è una delle caratteristiche più sorprendenti di questo metallo, infatti il rapporto in peso a parità di volume è di un terzo rispetto all'acciaio o al rame. Quindi la leggerezza è la carta vincente della diffusione dell'alluminio in tutti i campi industriali.

Il suo basso punto di fusione ne ha favorito l'utilizzo nel campo della fonderia industriale: il punto di fu-

sione è di 800 gradi, metà di quelli necessari per il ferro. Se all'alluminio si aggiungono piccole percentuali di altri metalli si ottengono leghe dalle altissime prestazioni, sono utilizzate in manufatti che richiedono altissime *performance*, tra questi le attrezzature da alpinismo. Si dicono binarie le leghe composte ad due metalli, ternarie quelle a tre e così via.

La resistenza agli agenti atmosferici dell'alluminio si deve alla rapida produzione di un ossido che ne protegge la superficie. Per queste sue caratteristiche l'alluminio diviene ben presto indispensabile nell'ambito industriale rendendo possibili grandi conquiste tecnologiche legate alla nascente fabbricazione degli aerei, dove è ancor oggi largamente utilizzato e, proprio per questi impieghi, associato al mito della modernità dagli artisti delle avanguardie che l'hanno adottato in antagonismo col "classico" bronzo. Tecnicamente possiamo dividere i manufatti di alluminio in: realizzati per fusione, lavorati a freddo.

I tipi principali di fusione in alluminio sono due, a cera persa e a staffa, adottati sin dagli esordi. La tecnica della cera persa non si differenzia concettualmente da quella antica, ma presenta alcune differenze rispetto a quella descritta in modo suggestivo da Benvenuto Cellini per la fusione del Perseo³. Vale forse la pena di riassumere brevemente il processo adottato per l'alluminio negli ultimi due secoli. Il punto di partenza è un modello in materiale sufficientemente rigido da consentire la riproduzione a mezzo stampo; quindi stiamo parlando di modelli in gesso, in legno, in metallo, plastica ecc., compresa l'argilla. Su questo modello si effettua uno stampo negativo utilizzando materiali flessibili, un tempo in gelatina animale fusa a caldo in un cassero che conteneva l'opera, oggi a freddo con apposite gomme bi-componenti. Poiché questo strato è elastico ha bisogno, per rimanere in forma, di un guscio che lo contenga nella posizione corretta, determinata dal contatto con il modello, quindi si deve costruire un involucro rigido in gesso armato, o in resina, che sia smontabile e leggero. Dopo questa operazione è possibile passare allo smontaggio, prima del guscio, poi della gomma, che va subito riposizionata all'interno del guscio riassetandosi nella giusta posizione come in un letto. In questa forma negativa si spennella a



caldo, o si cola, uno strato di cera corrispondente allo spessore che verrà sostituito dal metallo, avendo cura di mantenere uno spessore omogeneo che può variare dai tre ai cinque millimetri, nel caso di una fusione in bronzo, cinque-dieci millimetri per quella in alluminio. Dentro il guscio con la gomma, che trattiene lo spessore di cera, viene posto il guscio interno di refrattario composto da materiali resistenti al calore - o gesso e sabbia, o loto - una miscela di polvere di cotto e gesso ed altri materiali che resistano all'elevata temperatura del metallo fuso. Terminata questa operazione si rimuove il guscio, lo stampo flessibile, ed appare la riproduzione fedele del modello tradotto in cera. È possibile procedere col ritocco della cera con ferri caldi, chiudendo le lacune e togliendo le bave che si formano, inevitabilmente, durante questi laboriosi passaggi. Quando la cera è ritoccata va ricoperta con lo stesso tipo di refrattario usato per il suo interno; prima però occorre collegare l'anima, che si trova all'interno della cera, con il rivestimento esterno piantando chiodi o barre, chiamati connettori. Occorre inoltre predisporre una canalizzazione doppia, la prima serve a fare entrare il metallo alimentando tutte le zone a partire dal basso, l'altra è funzionale alla fuoriuscita dei gas prodotti durante il getto.

Quando la forma è completata la si cuoce a bassa temperatura fino a quando la cera, sciogliendosi e uscendo da un condotto in basso, lasci un vuoto nel quale verrà colato il metallo. Le forme vanno ancora movimentate mettendole in una fossa, o in contenitori, ed interrare in modo tale da contrastare la pressione del metallo fuso. Dopo essere stata bene costipata in esterno, all'interno della forma viene effettuato il getto che va a riempire i vuoti; una volta raffreddata la forma deve essere rotta per far apparire la fusione. Con la lavorazione di rifinitura si eliminano la rete dei condotti e i chiodi distanziatori, sostituendoli con barre della stessa materia del getto, in modo che risultino invisibili. Il metodo classico descritto da Cellini, invece, si differenziava solo per la realizzazione della cera, modellata direttamente dall'artista su un nocciolo, senza ricorrere a stampi. Nel caso dell'alluminio gli spessori delle fusioni sono più rilevanti rispetto al bronzo, questo da un lato è necessario per aumentare le caratteristiche meccaniche e dall'altro rende più facile, rispetto al bronzo, eseguire parti sottili e aggettanti, facendole piene. L'alluminio ha come limite che "copia" meno bene il negativo della forma se viene gettato per caduta; quindi a parità di condizioni si avrà lo stesso tipo di fusione, ma in bronzo sarà maggiormente definita che in alluminio.

La fusione "a staffa" ha un grande sviluppo nel secolo delle macchine, a partire dal XIX secolo, infatti, permette di ottenere velocemente matrici negative per i getti di manufatti quali: volani, ingranaggi, rubinetterie ed ogni elemento non ottenibile per costruzione, né tantomeno con il costoso e lungo processo della cera persa. La semplicità relativa del processo, prevede di riempire cornici con sabbia - chiamata terra di Francia - e di imprimervi l'impronta di un modello rigido, ad esempio in gesso o in legno. Si realizzano così due valve con l'impronta che, posate a terra in orizzontale, sono pronte a ricevere il metallo fuso. È possibile ottenere anche fusioni cave, come quelle a cera persa, inserendo all'interno del vuoto dell'impronta un nocciolo, preventivamente preparato e mantenuto in posizione da barre distanziatrici. I sottosquadri e le forme complesse sono ottenibili costruendo uno stampo smontabile, detto a tasselli. Un'altra caratteristica della fusione a staffa è il suo basso costo rispetto alla cera persa, questo perché il materiale utilizzato è terra che viene reimpiiegata per lungo tempo e per numerose volte. Per le caratteristiche brevemente accennate la fusione a staffa è stata, ed è tuttora, ampiamente impiegata dagli artisti⁴. Nella pratica di fonderia l'alluminio ha importanti pregi: è facilitata la fase di getto in quanto il metallo fonde a bassa temperatura, e a differenza del bronzo non produce scorie⁵. A fronte di questi vantaggi vi sono però alcuni inconvenienti, uno dei quali è legato alla fusione e relativo al suo basso peso specifico; la mancanza di peso favorisce il crearsi di bolle e di aree con differenti stati della materia, evidenziati da porosità.

La lavorazione a freddo è così chiamata in quanto consiste nel modellare le lastre con sistemi meccanici come calandrature e piegature, traforo e rilievi a sbalzo. Questa ultima tecnica è utilizzata dagli artisti guardando più alle carrozzerie di auto e aeroplani, che ai raffinati esempi di oreficeria dei secoli passati. Nonostante la grande versatilità dell'alluminio, questo risulta difficile da saldare; per tutto il secolo XIX e parte del XX sec. le giunzioni si ottenevano sovrapponendo le lastre, effettuando fori che le attraversavano per poi inserirvi chiodi sempre in alluminio, che venivano ribattuti sul lato opposto; questa tecnica è denominata "chiodatura a freddo". Va detto come questa lavorazione, in apparenza limitante, fosse già diffusamente impiegata anche per il ferro e il rame. Un passo avanti fu costituito dalla rivettatura, che prevede un'uguale preparazione dei fori, ma in questi si inseriscono piccoli chiodi tubolari che vengono deformati da un'anima in ac-

ciaio che, trainata da un'apposita pinza, deforma il tubolare creando un bulbo di tenuta. Le chiodature e le rivettature in vista, furono utilizzate con fini decorativi nel campo artistico per evidenziare l'aspetto tecnologico del materiale. Nuove possibilità tecniche furono raggiunte risolvendo la difficoltà di saldare i pezzi d'alluminio tra di loro. Poiché il metallo ossida facilmente, la saldatura può avvenire solo con l'apporto di materiale e calore in ambiente antiossidante, quindi senza ossigeno, modalità che è possibile solamente isolando il punto da saldare con un getto di gas inerte come l'Argon.

La lavorazione a freddo per la rifinitura dell'alluminio presenta alcune difficoltà: le normali lime per metalli si impastano, cioè il metallo rimosso si incunea saldamente nei taglienti rendendoli inefficaci, anche i denti delle seghe tendono a riempirsi, in breve così come i dischi abrasivi. Sono per questo nati specifici strumenti calibrati per ridurre questo inconveniente. Mentre la finitura di un bronzo può consentire una vasta gamma di lavorazioni, l'alluminio è più ostico ed è per questo che di solito si utilizzano utensili da taglio, lasciando quanto più possibile la fusione tale e quale. Tramite abrasione è possibile ottenere risultati di levigatura, con carte abrasive e con paste per lucidatura fino ad arrivare alla superficie a specchio.

Per i metalli la patina costituisce una colorazione, uno strato nobile che si forma sia per l'azione del tempo, quindi in modo casuale, sia per la volontà dell'autore dell'opera, che con questa finitura nobilita il materiale conferendole un valore estetico aggiunto. Mentre l'oro puro, o ad alto titolo, rimane incorrotto nei secoli, l'argento e il rame, quindi anche il bronzo, che di rame è principalmente composto, ossidano in modo differente a seconda degli elementi coi quali vengono in contatto, assumendo una patina naturale che, a partire dal Rinascimento, acquista una forte valenza di pregio al punto da essere imitata artificialmente. Patinare le opere è una prassi antica, difficilmente ricostruibile in quanto il passare del tempo la cancella o la modifica in modo sostanziale. L'alluminio forma in breve tempo un'ossidazione bianca, stabile e opaca, non paragonabile con le patine appartenenti alla tradizione del bronzo che presentano, invece, un'ampia gamma cromatica. Se si osservano rottami di alluminio presso i punti di riciclo, ci si rende conto di come il loro aspetto sia tutto sommato omogeneo e le uniche colorazioni che incontriamo siano dovute all'anodizzazione che consente di ottenere colori intensi, ma privi di *nuances*. Quindi la patina naturale dell'alluminio rende la

superficie biancastra con un vago sentore di vecchio. Un metallo paragonabile all'alluminio dal punto di vista cromatico e di resistenza agli agenti esterni, impiegato precedentemente in modo massiccio e poi abbandonato con la stessa rapidità, è lo zinco. Un esempio eclatante fu rappresentato dal monumentale gruppo scultoreo posto alla sommità del Teatro Reale di Copenhagen eseguito a cera persa. L'opera non ha resistito alle basse temperature ed è stata sostituita con una copia in bronzo nel 1988⁶. Tra le cause che determinarono la decadenza dello zinco vi fu certamente l'impossibilità di creare patine nobili e durature, infatti, anch'esso produce un'ossidazione di un bianco evidente. Questo ossido è stato largamente impiegato nell'industria dei colori per produrre il bianco a tempera o a olio. Quindi sia lo zinco, sia l'alluminio sono ostici ad una valorizzazione estetica legata alle patine, ma questo limite è stato superato da molti artisti nell'alluminio con finiture quali la lucidatura a specchio o tramite colorazioni a spessore dipingendolo con colori ad olio, sintetici, acrilici e smalti, oppure a forno con le medesime modalità impiegate per le carrozzerie delle auto.

L'opportunità di osservare una quantità e qualità così cospicua di opere d'arte in alluminio, di poterle confrontare per la prima volta, consente di fare un bilancio non solo storico artistico, ma anche relativo alle nuove modalità di lavorazione legate a questo metallo.

Augusto Giuffredi

Foto: Giorgio Stella

Note

- 1 La storia personale dei due inventori merita di essere ricordata in quanto è nota per essere ricca di coincidenze che fanno la felicità di cultori delle teorie esoteriche. P. L. Herault e C. M. Hall nacque- ro entrambi nello stesso anno, si dedicarono indipendentemente e a distanza di migliaia di chilometri alle stesse ricerche, brevettarono il medesimo sistema nello stesso anno e oltretutto morirono entrambi ancor giovani nel 1914.
- 2 Si pensa che le pellicole di alluminio siano una conquista molto recente, in realtà hanno ormai circa cento anni. Sono degli ultimi anni del XIX secolo le prime industrie, come la *Société des Forges de Sedan*, che mettono sul mercato una ricca varietà di laminati a L a U a T e tubi di varie dimensioni, insieme a barre piene a sezione quadrata e circolare.
- 3 Le fusioni a cera persa, quando superano le poche decine di centimetri, sono vuote al loro interno; questo sia per contenere i costi della materia prima, ma soprattutto per compensare i ritiri che avvengono in fase di raffreddamento. Per la fusione a cera persa, che qui trattiamo, ci si riferisce a quella con anima interna, quindi vuota.
- 4 I sistemi fusori, così brevemente accennati, sono dettagliatamente descritti con illustrazioni nel manuale: Giuffredi, 2010.
- 5 De Carli, 1956, pp. 156-161.
- 6 Giuffredi, 2010, pp. 216-219.



BIBLIOGRAFIA

1882

Esposizione di Belle Arti in Venezia, in «Arte e Storia», I, 10, 6 agosto 1882.

1888

Esposizione Nazionale di Belle Arti in Bologna – 1888. *Catalogo ufficiale*, Parma 1888.

V. Mikelli, *Esposizione nazionale di belle arti in Venezia: profili e pensieri*, Roma 1888.

1892

T. Martini, *Commemorazione del prof. Comm. Giovanni Bizio*, Venezia 1892.

1895

Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1895. *Catalogo illustrato*, Venezia 1895.

A. Tivoli, *I giardini pubblici di Venezia e la prima Esposizione Internazionale d'Arte*, in «Emporium», I, 5, maggio 1895.

1897

V. Pica, *L'arte mondiale a Venezia*, Napoli 1897.

Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1897. *Catalogo illustrato*, Venezia 1897.

1898

Società Promotrice di Belle Arti in Genova. *Catalogo delle opere*, Genova 1898.

1899

U. Fleres, *Esposizione Artistica Internazionale di Venezia. Le sculture*, in «Rivista d'Italia», II, 2, 1899.

1903

Società Promotrice di Belle Arti in Genova. *Catalogo delle opere*, Genova 1903.

1905

Inaugurazione della Marciana e del busto a Petrarca, in «L'Adriatico», 28 aprile 1905.

V. Pica, *L'arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bergamo 1905.

1906

Schio. *Il monumento ai Pasini*, in «Il Giornale di Treviso», 24-25 settembre 1906. Società Promotrice di Belle Arti in Genova. *Catalogo delle opere*, Genova 1906.

1907

Qualche notizia sull'Esposizione di Venezia, in «Il Giornale di Treviso», 17-18 aprile 1907.

1908

Catalogo delle opere ammesse alla LXI Esposizione Annuale dell'anno 1908, Firenze 1908.

1909

L. Callari, *Storia dell'arte contemporanea italiana*, Roma 1909.

Rimini. *Esposizione Nazionale di Belle Arti*, Rimini 1909.

1910

LXXX Esposizione di Belle Arti della Società degli Amatori e Cultori, Roma 1910.

1914

P. Orsi, *L'Italia moderna (1750-1913)*, Milano 1914.

1915

M. Beduschi (a cura di), *Prima Esposizione della Probitas. Roma MCMXV*, Milano 1915.

1919

88° Esposizione di Belle Arti degli Amatori e Cultori, Roma 1919.

1927

Catalogo ufficiale della III Mostra Internazionale delle Arti Decorative, catalogo della mostra di Monza, Milano 1927.

R. Papini, *Le arti a Monza nel 1927. I. Gli italiani*, in «Emporium», LXVI, 391, luglio 1927.

A. Pompeati, *Cronache veneziane*, in «Emporium», LXVI, 394, ottobre 1927.

1928

I Mostra regionale d'arte toscana. *Sindacato Fascista Toscano*, catalogo della mostra, Firenze 1928.

1929

C. Cialfi, *La nuovissima effigie del Duce*, in «L'industria della moda», Roma, agosto 1929.

«Domus», II, 8, agosto 1929.

R. Giolli, *Cronache milanesi. Futurismo o Novecentismo?*, in «Emporium», LXX, 419, novembre 1929.

II Mostra Regionale d'arte toscana. *Sindacato nazionale fascista belle arti*, catalogo della mostra, Firenze 1929.

L'effigie d'acciaio, in «Der Querschnitt», Berlin, agosto 1929.

Mostra di trentatré artisti futuristi. *Pittura – scultura – arte decorative*, catalogo della mostra alla Galleria Pesaro, Milano 1929 (rist. an. Firenze 1979).

Testa in acciaio del Duce (ripr.), in «Legionario», Ciampino, 27 giugno 1929.

Una sintesi del Duce, in «L'Ambrosiano», Roma, 25 giugno 1929.

Una sintesi mussoliniana (ripr.), in «Il Bargello», Firenze, 18 agosto 1929.

1930

E. Koelliker, U. Magnani, *L'alluminio. I metalli leggeri e le loro leghe*, Milano 1930. Mostra Internazionale dell'Orafo. *Catalogo particolareggiato*, Venezia 1930.

U. Nebbia, *XVII Esposizione internazionale d'arte*, Venezia 1930, Milano 1930.

XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. 1930. *Catalogo*, Venezia 1930.

1931

C. Crema, *La bauxite in Puglia*, Roma 1931. Mostra futurista di aeropittura (41 aeropittori) e di scenografia. *Mostra personale Prampolini*, catalogo della mostra alla Galleria Pesaro, Milano 1931 (rist. an. 1979).

Mostra futurista. *Pittura – scultura – aeropittura – arti decorative – architettura*, catalogo della mostra alla Galleria d'Arte Firenze, Firenze 1931.

1932

E. D'Avila, *Lo scultore Ernesto Thyaht*, in «Il Regime fascista», Cremona, 25 febbraio 1932.

Enrico Prampolini et les Aeropeintres Futuristes Italiens, catalogo della mostra alla Galerie de la Renaissance, Parigi 1932.

A. Maraini, F. T. Marinetti, *Ernesto Thyaht scultore, pittore, orafo*, Firenze 1932.

F. Saporì (1), *L'Arte e il Duce*, Milano 1932.

F. Saporì (2), *Nel primo decennale dell'era fascista. Ritratti del Duce*, in «Emporium», LXXVI, 455, novembre 1932.

1933

P. Anselmi, *Bilancio futurista alla 18 biennale veneziana*, in «Dinamo Futurista», I, 1, Rovereto, febbraio 1933.

Cronache viste, in «Lidel», gennaio 1933. *Ekoesis. Ton Italon Foitoiriston (Aerozografiche)*, catalogo della mostra, Atene 1933.

Prima mostra nazionale d'arte futurista, catalogo della mostra, Roma 1933.

R. Papini, *La Quinta Triennale a Milano*, in «Emporium», Bergamo, dicembre 1933.

B. G. Sanzin, *Futuristi alla Galleria Pesaro*, in «Il Piccolo», Trieste, luglio 1933.

1934

XIX Esposizione biennale internazionale d'arte, catalogo della mostra, Venezia 1934.

1935

L. Servolini, *Ancona. La terza mostra sindacale*, in «Emporium», ottobre 1935.

II Quadriennale d'arte nazionale. *Catalogo generale*, catalogo della mostra, Roma 1935.

1936

«Domus», 103, luglio 1936.

1937

Ausstellung Italienischer Kunst von 1800 bis zur Gegenwart, catalogo della mostra, Berlino 1937.

L'Ateneo a Manin, in «Ateneo Veneto», CXXVIII, gennaio-febbraio 1937.

F. T. Marinetti, *L'aeropittura futurista inizia una nuova era della plastica*, in «La Rondine», s.n., Roma, dicembre 1937.

O. Por, *Materie prime ed autarchia*, Roma 1937.

26 artiste, Milano 1937.

1938

F. Di Fenizio, *L'alluminio metallo autarchico*, Roma 1938.

G. Nicodemi, M. Bezzola, *La Galleria d'Arte Moderna. Le sculture*, Milano 1938.

1939

III Quadriennale d'arte nazionale, catalogo della mostra, Roma 1939.

C. Longo, *Mostra autarchica del minerale italiano in Roma*, Milano 1939.

1940

XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1940.

1941

F. T. Marinetti, *Renato Di Bosso aeroscultore aeropittore e aerosilografo futurista*, Verona 1941.

G. Umani, *La IV Sindacale*, in «Emporium», novembre 1941.

1942

I mostra d'Arte e di Storia di Camaiore e della Versilia, catalogo della mostra, Camaiore 1942.

F. T. Marinetti, *L'aeropittura futurista inizia una nuova era della plastica*, in 6 aeropittori futuristi di guerra. *Ambrosi, Crali, Di Bosso, Dottori, Prampolini, Tato*, catalogo della mostra, Roma 1942.

1943

IV Quadriennale d'Arte, catalogo, Roma 1943.

1945

D. Varagnolo, *Carlo Lorenzetti*, in «Ateneo Veneto», CXXXII, 132, 1-6, gennaio-giugno 1945.

1947

A. M. Bessone Aurelj, *Dizionario degli scultori e degli architetti italiani*, Roma 1947.

- 1948**
Ancona. *La solenne inaugurazione della Chiesa di San Domenico*, in «Memorie Domenicane», ottobre-dicembre 1948.
- R. Elia, *La Chiesa di San Domenico in Ancona*, in «Studia Picena», XXIII, 1948.
- 1950**
R. Grabski, *Italianische Maler und Bildhauer*, Trieste 1950.
- 1951**
VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Dicembre 1951-aprile 1952, Roma 1951.
- 1956**
F. De Carli, *Vita dei metalli*, Milano 1956.
L. Degand, M. Radice, *Francesco Somaini*, Como 1956.
E. Franchi, *I nudi di Sanzio Blasi*, [Ancona 1956].
- 1957**
G. Mariacher (a cura), *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia 1957.
- 1959**
Chiò [Ernesto Galeffi], *Diciannove sculture*. 2, Firenze 1959.
- 1960**
U. Apollonio, M. Tapié, *Francesco Somaini*, Neuchâtel 1960.
E. Carli, M. Novi (presentazione di), *Chiò*, catalogo della mostra, Milano 1960.
M. Natalucci, *Ancona attraverso i secoli. III. Dal periodo napoleonico ai nostri giorni*, Città di Castello 1960.
- 1962**
Getulio Alviani, catalogo della mostra, Zagabria 1962.
V. Meneghin, *S. Michele in Isola - Venezia*, Venezia 1962.
- 1964**
R. Barilli, *20 Disegni di Francesco Somaini*, Milano 1964.
Catalogo XXXII dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, Venezia 1964.
- 1965**
XVI Mostra Nazionale Premio del Fiorino. Pittura-Scultura, Firenze 1965.
- 1966**
U. Apollonio, A. Gnan (a cura di), *Artisti italiani d'oggi*, catalogo della mostra di Bucarest, Venezia 1966.
- 1967**
F. Popper, *Naissance de l'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*, Paris 1967 (edizione italiana del 1970).
C. L. Ragghianti (a cura di), *Arte moderna in Italia 1915 - 1935*, catalogo della mostra, Firenze 1967.
- 1969**
Alviani, catalogo della mostra, Bruxelles 1969.
P. C. Santini, *Venturino Venturi*, Firenze 1969.
- 1970**
S. Moschini Marconi (a cura di), *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970.
- 1971**
G. Ballo, P. Marino, F. Russoli (a cura di), *L'informale in Italia*, catalogo della mostra, Milano 1971.
- 1972**
G. Alviani, *Alviani*, catalogo della mostra, Napoli 1972.
E. Crispolti, F. Somaini, *Urgenza nella città*, Milano 1972.
G. Marchiori, *Dizionario Bolaffi degli scultori italiani moderni*, Torino 1972.
- XXXVI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1972.
- 1973**
D. Biondi, *La fabbrica del Duce*, Firenze 1973.
U. Silva, *Ideologia e arte del fascismo*, Milano 1973.
L. Vergine, *Getulio Alviani. Superfici a testura vibratile*, catalogo della mostra, Genova 1974.
- 1974**
G. C. Argan (a cura di), *Francesco Somaini. Sculture e interventi 1967-1974*, catalogo della mostra di Salisburgo, Como 1974.
L. Caramel, C. Pirovano, *La Galleria d'Arte Moderna di Milano. Opere del Novecento*, Milano 1974.
- 1975**
A. Busiri Vici, *Profili sulla sabbia*, Roma 1975.
G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Trieste 1975.
L. V. Masini, *Progetto/Struttura. Metodologia del design*, catalogo della mostra, Livorno 1975.
- 1976**
B. Passamani, *Di Bosso futurista*, Milano 1976.
- 1977**
E. Maurizi (a cura di), *Sante Monachesi*, catalogo della mostra, Macerata 1977.
F. Cagnetta (a cura di), *Monachesi*, Roma 1977.
- 1978**
A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano 1978.
- 1979**
G. C. Argan, A. Mendini, A. C. Quintavalle, *Bruno Munari*, Milano 1979.
E. Crispolti, *Francesco Somaini, «Terzoocchio»*, n. 5, Bologna 1979.
C. Vivaldi, *Tulli*, catalogo della mostra, Macerata 1979.
- 1980**
G. Alviani, U. Apollonio, *Getulio Alviani*, catalogo della mostra di Milano, Ferrara 1980.
R. Barilli, F. Solmi (a cura di), *La Metafisica: gli Anni Venti*, Volume I, catalogo della mostra, Bologna 1980.
E. Concina, M. Padovan (a cura di), *Archivio Widmann Rezzonico. Inventario*, Venezia 1980.
E. Crispolti, *La sintesi dinamica di Ernesto Thyahht*, in *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra, Torino 1980.
M. De Micheli, *L'uomo/la natura*, catalogo della mostra, Milano 1980.
Di Bosso Futurista. Scultura, pittura, grafica, Verona 1980.
Forme 80. Mostra di mobili, tessuti e oggetti di Alviani, Buti, Castagna, Coppola, Gecchelin, Mangiarotti, Polidori, Sambonet, catalogo della mostra, Firenze 1980.
- 1981**
M. De Micheli, *La scultura del Novecento*, Torino 1981.
A. Tanchis, *L'arte anomala di Bruno Munari*, Bari 1981.
- 1982**
Gli Anni Trenta. *Arte e Cultura in Italia*, catalogo della mostra, Milano 1982.
G. Massobrio, *L'Italia per Garibaldi*, Milano 1982.
- A. Parronchi, C. L. Ragghianti, M. Luzi, *Venturino Venturi. Metalli*, catalogo della mostra, Galleria Pananti, Firenze 1982.
- 1983**
G. Alviani, U. Apollonio, F. Farina, *Getulio Alviani opere 1951-1978*, catalogo della mostra, Pordenone 1983.
E. Crispolti, *Monachesi futurista anni Trenta*, catalogo della mostra, Macerata 1983.
P. Franceschi, *Venezia San Michele in Isola. Guida pratica illustrata: chiesa, monastero, cimitero*, Venezia s.d. (post 1983).
- 1984**
E. Crispolti, *Mino Delle Site aeropittore futurista anni Trenta*, catalogo della mostra, Modena 1984.
- 1985**
M. Bandini, R. Maggio Serra (a cura di), *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, catalogo della mostra di Torino, Milano 1985.
E. Crispolti (a cura di), *Aeropittura futurista aeropittori*, catalogo della mostra, Modena 1985.
I. De Guttry, M. P. Maino, M. Quesada, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Bari 1985.
F. Gualdoni, *Francesco Somaini. Erosione accelerata*, Milano 1985.
- 1986**
E. Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Roma-Bari 1986-1987.
M. Meneguzzo, T. Quirico, *Bruno Munari. Opere 1930-1986*, catalogo della mostra, Milano 1986.
M. Rosci, *Il monumento al prigioniero politico ignoto*, in *Monumenti alla Resistenza in Europa*, catalogo della mostra di Brescia, Milano 1986.
M. Scudiero (a cura di), *Futurismi Postali. Balla, Depero e la comunicazione postale futurista*, catalogo della mostra, Rovereto 1986.
A. Tanchis, *Bruno Munari*, Milano 1986.
- 1987**
R. Barilli, *Francesco Somaini*, Milano 1987.
E. Crispolti, G. Pauletto (a cura di), *Nane Zavagno*, catalogo della mostra, Pordenone 1987.
L. Stefanelli Torossi, *Pietro Melandri (1885-1976)*, Roma 1987.
- 1988**
F. Bellonzi (a cura di), *Il dinamismo della creazione. Mostra della scultura figurativa italiana del XX secolo*, catalogo della mostra di Tokyo, Japan 1988.
S. Casciani, *Arte industriale. Gioco, oggetto, pensiero. Danese e la sua produzione*, Milano 1988.
A. Cosulich, *Venezia nell'800. Vita economica e costume*, San Vito di Cadore 1988.
M. Mulazzani, *I padiglioni della Biennale. Venezia 1887-1988*, Milano 1988.
M. Scudiero (a cura di), *Di Bosso futurista*, Modena 1988.
- 1989**
V. Apuleo, *Ernesto Galeffi*, Galleria Ca' D'Oro, Roma 1989.
G. Celant, *Arte povera: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio*, Torino 1989.
E. Crispolti, *Mino Delle Site: aeropittura e oltre, dal 1930*, catalogo della mostra di Lecce, Milano 1989.

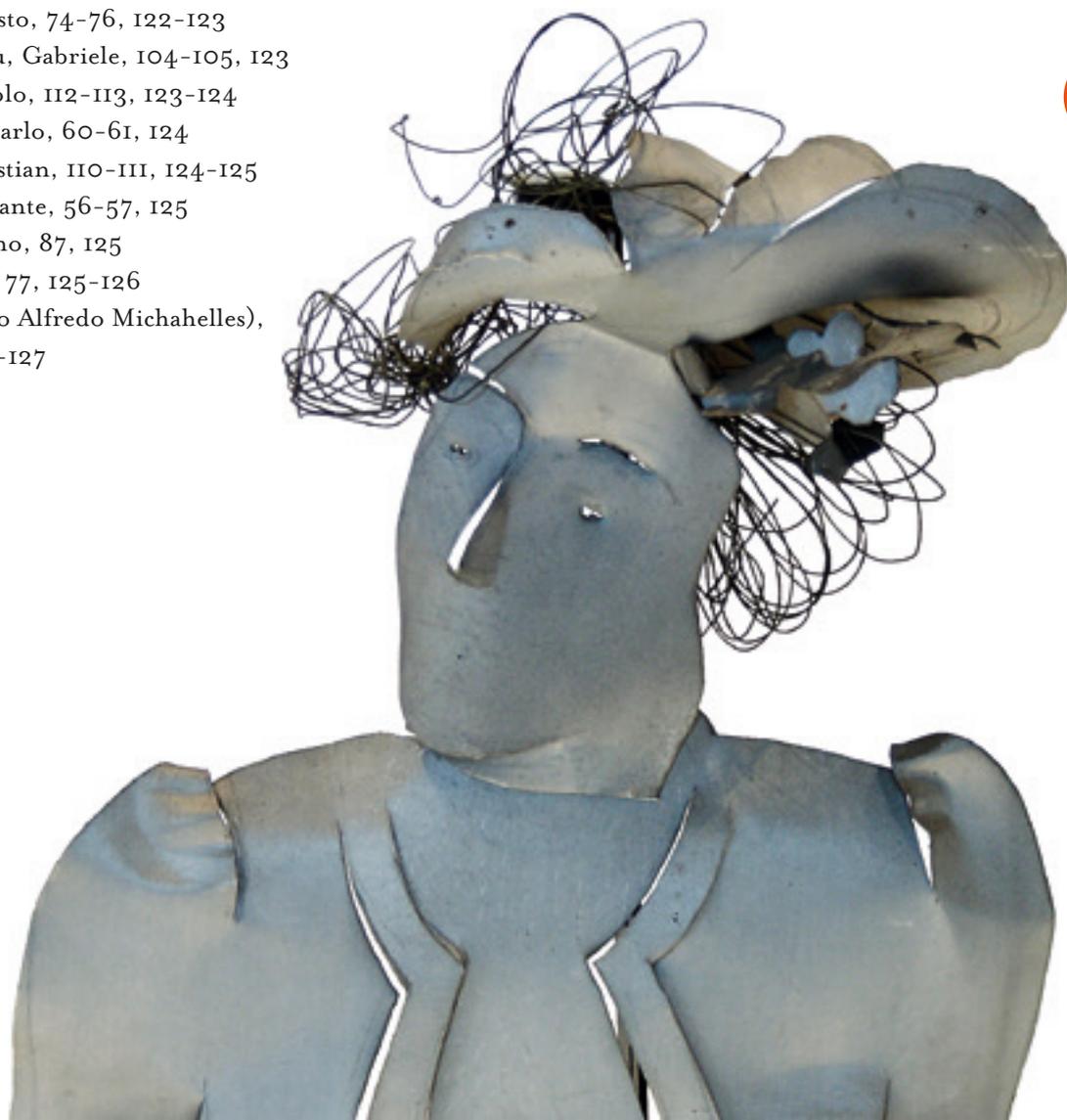
- F. Gualdoni (a cura di), *Dadamaino. Passo dopo passo. 1987-1989*, Milano 1989.
- B. Mantura, P. Rosazza Ferraris, L. Velani (a cura di), *Aero & Pittura. Mostra dell'aria e della sua conquista*, catalogo della mostra di Napoli, Roma 1989.
- L. V. Masini, *Arte contemporanea*, Firenze 1989-1996.
- 1990**
- P. Antonelli, *Bruno Munari, giochi cinetici e industriali*, in: P. Antonelli e M. De Giorgi, *Collezione per un modello di museo del disegno industriale italiano*, catalogo della mostra di Torino, Milano 1990.
- R. Barilli, *L'altra scultura. Grenzgänge der italienischen Skulptur zwischen 1960 und 1990*, catalogo della mostra di Darmstadt, Milano 1990.
- M. Bärmann, F. Gualdoni, *Bruno Munari*, catalogo della mostra di Düsseldorf e Firenze, Finale Ligure 1990.
- R. Bossaglia (a cura di), *Enzo Nenci. Stalagmiti-stalattiti e inediti (1945-1971)*, catalogo della mostra, Mantova 1990.
- E. Pontiggia, *Dadamaino*, Milano 1990.
- V. Vicario, *Gli scultori italiani dal neoclassicismo al liberty*, Lodi 1990.
- 1991**
- L. Caramel (a cura di), *Regina*, catalogo della mostra di Sartirana Lomellina, Milano 1991.
- M. Meneguzzo, *Munari 50. La bellezza come funzione*, Mantova 1991.
- C. Pirovano, *Scultura italiana del Novecento*, Milano 1991.
- 1992**
- A. Campitelli, D. Fonti, M. Quesada (a cura di), *Tra vetri e diamanti. La vetrata artistica a Roma 1912-1925*, Roma 1992.
- Futurism 1909 - 1944*, catalogo della mostra, Giappone 1992.
- C. Salaris, *Artecraxia: l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Scandicci 1992.
- V. Sgarbi (a cura di), *Scultura italiana del primo novecento*, catalogo della mostra itinerante, Bologna 1992.
- 1993**
- S. Cuppini, *L'Ottocento e il Novecento*, in P. Zampetti (a cura di), *Scultura nelle Marche*, Firenze 1993.
- E. Fiorani, E. Pontiggia, M. Zanello (a cura di), *Dadamaino. Opere 1958-1993*, catalogo della mostra, Mantova 1993.
- R. Maggio Serra, R. Passoni (a cura di), *Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Torino. Il Novecento. Catalogo delle opere esposte*, Milano 1993.
- M. Meneguzzo, *Munari designer*, Roma-Bari 1993.
- 1994**
- Commemorazione di Sanzio Blasi*, in «Memorie dell'Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti», XXXIII (1994-1995).
- E. Crispolti, *Gli anni dello smarginamento e della partecipazione*, in *Il Novecento/3: le ultime ricerche*, Milano 1994.
- B. Munari, M. Meneguzzo, *Adulti e bambini in zone inesplorate*, catalogo della mostra di Milano, Mantova 1994.
- E. Ratti, R. Bossaglia, L. Caramel, A. Longatti, F. Somaini, *La porta d'Europa. Un'opera per tutti noi*, Como 1994.
- L. Salerni, *Repertorio delle opere d'arte e dell'arredo delle chiese e delle scuole di Venezia: Dorsoduro - Giudecca - Santa Croce*, Vicenza 1994.
- 1995**
- L. Caramel, G. Anzani, M. Meneguzzo, *Bruno Munari*, catalogo della mostra di Cantù, Mantova 1995.
- J. Clair, G. Romanelli (a cura di), *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Milano 1995.
- A. M. Damigella, B. Mantura, M. Quesada (a cura di), *Il patrimonio artistico del Quirinale. La quadreria e le sculture, opere dell'Ottocento e del Novecento*, I, Milano 1995.
- M. De Giorgi, *45/63 Un museo del disegno industriale in Italia*, catalogo della mostra alla Triennale di Milano, Milano 1995.
- R. Farina (a cura di), *Dizionario biografico delle donne lombarde, 1568-1968*, Milano 1995.
- W. Kaplan (a cura di), *Designing Modernity: the Arts of Reform and Persuasion: 1885-1945. Selection from the Wolfsonian*, catalogo della mostra di Miami, New York 1995.
- C. Lichtenstein, A. W. Häberli, *Die Luft sichtbar machen, Ein visuelles Lesebuch zu Bruno Munari*, catalogo della mostra, Zurigo 1995.
- E. Sturani, *Otto milioni di cartoline per il Duce*, vol. I, Torino 1995.
- 1996**
- A. Bluhm (a cura di), *The colour of Sculpture 1840-1910*, catalogo della mostra, Amsterdam 1996.
- A. Branzi (a cura di), *Il design italiano 1964-1990*, catalogo della mostra alla Triennale di Milano, Milano 1996.
- L. C. Cherubini (a cura di), *Alviani*, catalogo della mostra di Siena, San Gimignano 1996.
- S. Del Vita (a cura di), *Rassegna di pittori e scultori di Montevarchi fra '800 e '900*, catalogo della mostra, Montevarchi 1996.
- G. Di Genova (a cura di), *Alfio Castelli. Opere 1931-1992*, catalogo della mostra di Senigallia, Ostra Vetere 1996.
- 1997**
- E. Crispolti, *Ruggero Alfredo Michahelles. Ram. Dipinti e sculture dal 1922 al 1935*, catalogo della mostra, Firenze 1997.
- G. Di Genova, *Storia dell'Arte italiana del 900, Generazione Primo Decennio*, Bologna 1997.
- G. Di Genova (a cura di), *L'uomo della provvidenza. Iconografia del Duce 1923-1945*, catalogo della mostra di Seravezza, Bologna 1997.
- G. Nenci, G. Zecchini (a cura di), *Enzo Nenci, sculture 1921-1971*, catalogo della mostra, Mantova 1997.
- E. Pontiggia, *Dadamaino*, catalogo della mostra, Ozzano Monferrato 1997.
- A. Scappini, *Ernesto Michahelles in arte "Thayaht" artista "globale" del Secondo Futurismo*, in «Bollettino della Accademia degli Euteleti», n. 64, Pisa, dicembre 1997.
- L. Somaini, E. Crispolti (a cura di), *Somaini. Le grandi opere. Realizzazioni, progetti, utopie*, catalogo della mostra, Milano 1997.
- 1998**
- G. Appella (a cura di), *Verso le avanguardie: gli anni del Futurismo in Puglia 1909/1944*, catalogo della mostra, Bari 1998.
- M. Censi, A. Panzetta (a cura di), *Misterium Fascinosum et Tremendum. 33 opere per un percorso di scultura cristiana contemporanea*, catalogo della mostra itinerante, Moncalieri 1998.
- G. Cortenova (a cura di), *Wladimiro Tulli "in bilico sull'arcobaleno"*, catalogo della mostra di Macerata, Roma 1998.
- E. Crispolti, F. Sborgi, *Futurismo: i grandi temi 1904-1944*, catalogo della mostra, Milano 1998.
- M. Meneguzzo (a cura di), *Mostra Collettiva di Bruno Munari*, catalogo della mostra di Gallarate, Mantova 1998.
- V. Pirani, *Le Chiese di Ancona*, Ancona 1998.
- Sanzio Blasi*, catalogo della mostra, Galleria dell'Arco Amaro, Ancona 1998.
- F. Tedeschi, *Dadamaino. Opere 1975-1981*, catalogo della mostra, Morterone 1998.
- 1999**
- C. Cerritelli (a cura di), *Bruno Munari. Il metodo dell'invenzione*, catalogo della mostra, Nuoro 1999.
- A. Cremona, S. Gnisci, A. Ponente (a cura di), *Il giardino della memoria: I busti dei grandi Italiani al Pincio*, Roma 1999.
- B. Finessi (a cura di), *Bruno Munari*, catalogo della mostra, Milano 1999.
- A. Fiz (a cura di), *Omaggio a Bruno Munari*, catalogo della mostra di Busto Arsizio, Milano 1999.
- 2000**
- G. Cortenova, C. Biasini Selvaggi (a cura di), *Futurismi a Verona. Il gruppo futurista veronese Umberto Boccioni*, catalogo della mostra di Verona, Milano 2002.
- E. Crispolti (a cura di), *Il Futurismo attraverso la Toscana. Architettura, arti visive, letteratura, musica, cinema e teatro*, catalogo della mostra di Livorno, Milano 2000.
- A. Scappini, *Futurismo in tuta*, in «Art & Dossier», anno XV, n. 153, Firenze, febbraio 2000.
- 2001**
- C. Cerritelli (a cura di), *Bruno Munari. Prime idee*, Milano 2001.
- C. Cerritelli (a cura di), *Metallica. Alviani, Minoli, Salvatore*, catalogo della mostra di Gorla Maggiore, Milano 2001.
- M. Cirulli, M. Scudiero (a cura di), *L'arte per il consenso. Dipinti, manifesti, riviste*, catalogo della mostra di Predappio, Mori 2001.
- E. Crispolti (a cura di), *Futurismo 1909 - 1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura*, catalogo della mostra di Roma, Milano 2001.
- E. Godoli (a cura di), *Il dizionario del futurismo*, 2 voll., Firenze 2001.
- L. Iamurri, S. Spinazzè (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Roma 2001.
- F. Licht, L. Somaini, (a cura di), *Somaini. Sculture, dipinti e disegni 1950-2001*, catalogo della mostra di Como, Milano 2001.
- A. Panzetta, Galeffi (Chiò) *Scultore 1917-1986. Catalogo generale dell'opera plastica*, Torino 2001.
- E. Papet (a cura di), *A' Fleur de peau. Le moulage sur nature au XIX siècle*, catalogo della mostra, Parigi 2001.
- A. Rizzi, *I leoni di San Marco: il simbolo della Repubblica Veneta nella scultura e nella pittura*, 2, Venezia 2001.
- 2002**
- M. Bandini, *1972 arte povera a Torino*, Torino 2002.
- I. Bartsch, M. Scudiero, *...auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!...Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915 - 1945*, catalogo della mostra di Dortmund, Bielefeld 2002.

- R. Bossaglia (a cura di), *Ritratto di un'idea. Arte e Architettura nel Fascismo*, catalogo della mostra di Roma, Milano-Bologna 2002.
- E. Gaudenzi, *Pietro Melandri (1885-1976)*, Faenza 2002.
- G. Maffei, *Munari: i libri*, Milano 2002.
- E. Nesti, *L'arte di Pietro Melandri nella collezione G. Bolognesi. Tra mito, natura, fede*, Empoli 2002.
- A. Panzetta (a cura di), *Nane Zavagno. Opere 1950-2002. Cinquant'anni di attività artistica*, catalogo della mostra di Passariano, Torino 2002.
- F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Bari 2002.
- 2003**
- P. Bertoncini (a cura di), *Gli animali di Chiò. Disegni di Ernesto Galeffi*, catalogo della mostra, Montevarchi 2003.
- A. Bruciati (a cura di), *Getulio Alviani e gli anni sessanta: coordinate di una ricerca*, catalogo della mostra di Monfalcone, Trieste 2003.
- L. Caramel, *Enzo Nenci 1903-1972, Retrospettiva*, catalogo della mostra, Mantova 2003.
- S. Carollo, *Futurismo. L'estetica della velocità, il mito del progresso*, Firenze 2003.
- G. Cortenova, P. Nuzzo (a cura di), *Wladimiro Tulli. Lirismi alchemici*, catalogo della mostra di Verona, Venezia 2003.
- P. Curtis (a cura di), *Scultura lingua morta. Scultura nell'Italia fascista*, catalogo della mostra, s.l. 2003.
- S. De Rosa (a cura di), *Diana Baylon. Un viaggio artistico*, catalogo della mostra, Firenze 2003.
- Ernesto Galeffi Museo Montevarchi, collana TRA ART Strumenti, Montevarchi 2003.
- A. B. Oliva, *Gilberto Zorio*, Milano 2003.
- A. Panzetta, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del Novecento. Da Antonio Canova ad Arturo Martini*, Torino 2003.
- G. Sbordone, *Nella Repubblica di Santa Margherita. Storie di un campo veneziano nel primo Novecento*, Portogruaro 2003.
- V. Trubbiani, *Parola di Scultore*, a cura di N. Micieli, Pisa 2003.
- H. Wilquin, *Atlante dell'alluminio*, Torino 2003.
- 2004**
- F. Antonacci, C. Cerutti, D. Lapicciarella (a cura di), *Thayaht e Ram. Dal Futurismo al Novecento*, catalogo della mostra alla Galleria Francesca Antonacci, Roma 2004.
- M. Bertoni, A. Fiz, *Gilberto Zorio*, Milano 2004.
- M. Brusegan, *Guida insolita ai misteri, ai segreti, alle leggende e alle curiosità delle chiese di Venezia: basiliche, chiese, oratori e altri luoghi di culto, aperti, chiusi, distrutti, volti ad altro uso del centro storico, delle isole e del Lido*, Roma 2004.
- B. Corà (a cura di), *Tinguely e Munari, Opere in azione*, catalogo della mostra di La Spezia, Milano 2004.
- G. Di Pietrantonio (a cura di), *Getulio Alviani*, catalogo della mostra di Bergamo, Milano 2004.
- G. Dorflès, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al Neo-oggettivale*, Milano 2004.
- D. J. Getsy, *Body Doubles. Sculpture in Britain, 1877-1905*, Londra 2004.
- G. F. Grecchi, T. Occeppo, A. Pansera (a cura di), *Alluminio Design Italia, Oggetti e architettura in alluminio nell'Italia del XX secolo*, catalogo della mostra di Montechiari, Brescia 2004.
- A. Nave, *Virgilio Milani e la scultura del Novecento nel Polesine*, Rovigo 2004.
- A. Pansera, M. Chirico (a cura di), *1923-1930 Monza. Verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione dalle Esposizioni internazionali di arti decorative*, catalogo della mostra di Monza, Milano 2004.
- C. Virno, G. Bonasegale, *Roma - Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Catalogo generale delle collezioni. Autori dell'Ottocento, I*, Roma 2004.
- 2005**
- G. Belli, A. Kostenevich (a cura di), *Futurismo. Novecento. Astrazione. Arte Italiana del XX secolo*, catalogo della mostra di San Pietroburgo, Milano 2005.
- C. Beltrami, *Un'isola di marmi. Guida al camposanto di Venezia*, Venezia 2005.
- M. Brusegan, *La grande guida dei monumenti di Venezia: storia, arte, segreti, leggende, curiosità*, Roma 2005.
- D. Fonti (a cura di), *Thayaht futurista irregolare*, catalogo della mostra di Rovereto, Milano 2005.
- F. Franco, *Lorenzetti Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma 2005.
- E. Gaudenzi, *Novecento. Ceramiche italiane. Protagonisti e opere del XX secolo, I*, Faenza 2005.
- M. Meneguzzo (a cura di), *La scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra, Milano 2005.
- A. Panzetta, *Mala Tempora o della ragione sopita. Sculture recenti di Massimo Sacconi, in Massimo Sacconi. Mala Tempora. Sculture 2003-2005*, catalogo della mostra, Montevarchi 2005.
- M. Pratesi (a cura di), *Futurismo e Bon Ton. I fratelli Thayaht e Ram*, catalogo della mostra, Firenze 2005.
- A. Scappini, *Thayaht. Vita, scritti, carteggi*, Milano 2005.
- V. Sgarbi (a cura di), *Assonanze*, catalogo della mostra di Bagnolo San Vito, Verona 2005.
- 2006**
- M. Alemanno, *Le chiese di Roma moderna*, Roma 2006.
- G. Anselmi, P. Anselmi, L. Meneghelli, M. Scudiero, G. Perez, M. Vicentini (a cura di), *Renato Di Bosso aerofuturista*, Verona 2006.
- C. Beltrami, *Pantheon cafoscarino: gli "illustri" della Regia Scuola di Commercio di Venezia*, in «Venezia Arti», 17-18, 2003-2004 (2006).
- Fondo Thayaht inventario, Rovereto 2006.
- M. Forti, A. Caleca, F. Boschetti, G. Chelucci, M. Loffredo (a cura di), *Impronte di materia. Venturino Venturi: matrici, monotipi, disegni e sculture dal 1948 al 1986*, catalogo della mostra, Roma 2006.
- C. Furlan, I. Reale (a cura di), *Segni da un territorio. La collezione Banca Popolare FriulAdria*, Vicenza 2006.
- G. Lista, *Arte povera*, Milano 2006.
- G. Lo Faro, *Pasquale Rizzoli. Sculture del Novecento tra Accademia e Modernismo*, Bologna 2006.
- A. Panzetta, *Federico Capitani... ovvero della delicatezza e della poesia*, in: *Federico Capitani*, catalogo della mostra di Montevarchi, Levane 2006.
- A. Panzetta, *In sette nel parco. Collezione Comunale di Scultura Contemporanea nel Parco della Rotonda di Viù*, Torino 2006.
- A. Panzetta, *Opere di Thayaht e Ram nel Massimo e Sonia Cirulli Archive di New York*, Bologna 2006.
- A. Paolucci, A. V. Laghi (a cura di), *L'estate incantata. Ram e Thayaht da Parigi a Casa Bianca*, catalogo della mostra di Forte dei Marmi, Pisa 2006.
- M. Pugliese, *Tecnica mista: materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Milano 2006.
- A. Scappini (testo di), *Thayaht tra Futurismo e Art Déco*, catalogo della mostra, Milano 2006.
- 2007**
- R. Barriuso Diez, V. A. Sacco (a cura di), *Gabriele Garbolino Rù. Il linguaggio della materia*, catalogo della mostra, Torino 2007.
- F. Batacchi, T. Schneider, V. Neff (a cura di), *Costruzioni prometeiche. Nane Zavagno*, catalogo della mostra, Pergine Valsugana 2007.
- L. Boggi (a cura di), *Quaranta anni di Avant-Garde dello Studio 2B. 1967-2007*, catalogo della mostra, Silvi Marina 2007.
- S. Bordini, *Arte contemporanea e tecniche: materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Roma 2007.
- B. Buscaroli (a cura di), *Aeropittura futurista - Angelo Caviglioni e gli altri protagonisti*, catalogo della mostra, Bologna 2007.
- G. M. Carli, *La camicia dei Mille. Opere d'arte per Garibaldi nel bicentenario della nascita*, catalogo della mostra, Firenze 2007.
- E. Cecioni, A. Ricci, *Diana Baylon. Pittura - scultura - grafica*, catalogo della mostra, Santa Croce sull'Arno 2007.
- N. Colombo, G. Cribiori (a cura di), *Lina Arpesani - Echi dal Novecento 1*, Milano 2007.
- G. Di Genova, *Storia dell'arte italiana del '900 per generazioni - (generazione anni quaranta)*, Bologna 2007.
- B. Finessi, M. Meneguzzo (a cura di), *Bruno Munari*, catalogo della mostra di Milano, Cinisello Balsamo 2007.
- L'alluminio nell'E42. L'Arco Imperiale*, supplemento a «CE.S.A.R.», anno I, nn. 4-5, luglio-ottobre, Roma 2007.
- LIVII rassegna internazionale d'arte G. B. Salvi*, Urbana 2007.
- M. Margozi (a cura di), *'50 e '60: la scultura in Italia. Opere dalle collezioni della Galleria nazionale d'arte Moderna*, catalogo della mostra di Tivoli, Roma 2007.
- M. Margozi, L. Somaini (a cura di), *Francesco Somaini. Il periodo informale 1957 - 1964*, catalogo della mostra, Roma 2007.
- A. Panzetta (a cura di), *Il dolore delle madri. Massimo Sacconi. Sculture*, catalogo della mostra, Firenze 2007.
- V. Terraroli (a cura di), *Lombardia moderna. Arti e architettura del Novecento*, Milano 2007.
- G. Zaza, *Gilberto Zorio*, San Marino 2007.
- 2008**
- G. Belli, E. Bobrinskaja (a cura di), *Futurismo. Rivoluzione radicale Italia-Russia. Centenario del movimento artistico*, catalogo della mostra, Mosca 2008.
- S. Cortina, *Dadamaino. L'assoluta leggerezza dell'essere*, catalogo della mostra, Milano 2008.

- Diana Baylon e Lia Drei, *due signore dell'arte italiana. Opere degli anni 60-70*, catalogo della mostra, Vicenza 2008.
- L. Fiaschi, A. Panzetta (a cura di), Venturino Venturi. *Opere selezionate 1938-1996*, Milano 2008.
- D. Guzzi, Mino Delle Site. *Forme assolute della geometria*, catalogo della mostra, Roma 2008.
- E. Martera, P. Pietrogrande (a cura di), *Il mito della velocità: arte, motori e società nell'Italia del '900*, catalogo della mostra di Roma e Firenze, Milano 2008.
- A. Panzetta, *Tra Fedro, Esopo e La Fontaine... il moderno e umano bestiario di Federico Civalani*, in: *Federico Civalani*, catalogo della mostra di Montevarchi, Levane 2008.
- A. Ricci, Baylon. *Diana Baylon artista per il design*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2008.
- P. L. Tazzi (a cura di), *All our everyday*, catalogo della mostra, Bangkok 2008.
- Thayht. *Un artista alle origini del made in Italy*, catalogo della mostra, Prato 2008.
- A. Villari (a cura di), *L'arte della pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940*, catalogo della mostra di Forlì, Milano 2008.
- 2009**
- M. Apa (a cura di), *LIX rassegna internazionale d'arte G. B. Salvi*, Urbania 2009.
- G. Belli (a cura di), *Sprachen des Futurismus*, catalogo della mostra, Berlino 2009.
- B. Buscaroli, R. Floreani, A. Possamai Vita (a cura di), *Scultura Futurista 1909-1944. Omaggio a Mino Rosso*, catalogo della mostra di Padova, Milano 2009.
- R. Caldini, *Linee per la scultura in: Arte in terra d'Arezzo "Il Novecento"*, Firenze 2009.
- P. Campiglio (a cura di), *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, catalogo della mostra, Palazzolo sull'Oglio 2009.
- C. Cerutti, R. Sgubin (a cura di), *Futurismo. Moda. Design*, catalogo della mostra, Gorizia 2009.
- R. Ferrario (a cura di), *Regina futurista. Opere degli anni Trenta*, catalogo della mostra, Milano 2009.
- G. Lista, A. Masoero (a cura di), *Futurismo 1909 - 2009. Velocità+Arte+Azione*, catalogo della mostra, Milano 2009.
- G. Nenci (a cura di), *Enzo Nenci il linguaggio della scultura*, Mantova 2009.
- A. Panzetta, *...del Dolore, dell'Amore e della Libertà...le Cantiche di Massimo Sacconi*, catalogo della mostra, Arezzo 2009.
- Studiolo, *Biennale Internazionale dell'antiquariato di Firenze*, Firenze 2009.
- 2010**
- Animale. *Daive Rivalta*, Arttextbook, 2010.
- G. Belli (a cura di), *El Universo Futurista. 1909-36*, catalogo della mostra, Buenos Aires 2010.
- L. M. Barbero, *XYZorio*, Venezia 2010.
- M. Bertoli (a cura di), *Gabriele Garbolino Rù*, catalogo della mostra di Modena e Agrigento, Venezia 2010.
- S. Cortina (a cura di), *Dadamaino. Gli anni '50 e '60 la capacità di sognare*, catalogo della mostra, Milano 2010.
- A. Giuffredi, *Formatura e fonderia, guida ai processi di lavorazione*, Firenze 2010.
- G. Ius, R. da Cevraia (a cura di), *Nane Zavagno. L'architettura tra natura e utopia*, catalogo della mostra di Pordenone, Milano 2010.
- S. Papetti, *Sante Monachesi*, catalogo della mostra, Roma 2010.
- S. Papetti, S. Tonti (a cura di), *Sante Monachesi a Parigi*, Falconara M.ma 2010.
- A. Zelaschi, *Regina Prassede Cassolo Bracchi, Varzi* 2010.
- 2011**
- M. Agliottone (a cura di), *Daive Rivalta Drawing, Drawing, Paint*, catalogo della mostra, Napoli 2011.
- G. Appella, L. Somaini (a cura di), *Francesco Somaini. Le grandi mostre nei Sassi di Matera*, MUSMA, catalogo della mostra, Matera 2011.
- S. Bongiani, *Controllo del Corpo*, recensione mostra Galleria Verrengia, «Exibart», aprile 2011.
- G. Celant (1), *Arte povera*, Firenze 2011.
- G. Celant (2), *Arte povera: storia e storie*, Milano 2011.
- G. Lista (a cura di), *Arte Povera*, Milano 2011.
- G. Maraniello, *Gilberto Zorio*, Bologna 2011.
- F. Tiripelli (testo di), *Nane Zavagno. La scultura attraverso*, a cura di A. Panzetta, catalogo della mostra di Montevarchi e Figline Valdarno, San Giovanni Valdarno 2011.
- A. Zanchetta, *Dadamaino. Movimento delle cose*, catalogo della mostra, Milano 2011.
- 2012**
- Alfio Castelli, Silvio Ceccarelli, Enrico Mazzolani. *Sculture nella raccolta del Museo Comunale d'Arte Moderna e della Fotografia*, catalogo della mostra, Senigallia 2012.
- Bruno Munari, *My Futurist Past*, catalogo della mostra di Londra, Milano 2012.
- M. e S. Cirulli (a cura di), *Lo stile italiano. Arte e design*, catalogo della mostra di Montecarlo, Milano 2012.
- E. Crispolti (a cura di), *Trubbiani. De rerum fabula. Laica rappresentazione in un prologo, 20 scene e un epilogo. Sculture, ambientazioni, disegni 1965-2008*, catalogo della mostra di Ancona, Milano 2012.
- G. Di Genova, *Enzo Nenci 1903-1972-Quaderno delle opere*, catalogo della mostra, Mantova 2012.
- G. Duca Ruggeri, *Nodi nel tempo*, in «Fili d'Aquilone», 25, gennaio-marzo 2012.
- D. Ekserdjian, C. Treves, K. Pisvin (a cura di), *Bronze*, catalogo della mostra di Londra, Vicenza 2012.
- E. Facchino (testo di), *Massimo Sacconi. L'urlo muto della coscienza*, a cura di A. Panzetta, catalogo della mostra, Montevarchi 2012.
- M. Meneguzzo, E. Morteo, A. Saibene (a cura di), *Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, catalogo della mostra di Milano, Monza 2012.
- G. Nenci (a cura di), *Enzo Nenci (1903-1972). Quaderno delle opere*, Mantova 2012.
- G. Pauletto (a cura di), *Nane Zavagno. La natura e le forme. Disegno, pittura, scultura, mosaico*, catalogo della mostra di Pordenone, Torino 2012.
- 2013**
- V. Becattini (testo di), *Gabriele Garbolino Rù. Ritratto multiforme*, a cura di A. Panzetta, catalogo della mostra, Montevarchi 2013.
- A. Demma, P. Grassino, *Dialogo sulle resistenze narcotizzate*, in Paolo Grassino, Milano 2013.
- S. Pezzato, *Percorso in tre atti*, in Paolo Grassino, Milano 2013.
- P. Sacchini, *Regina Bracchi (1894-1974). Dagli esordi al Secondo Futurismo*, Verona 2013 (in corso di stampa).
- C. A. Strazzeri, *Christian Loretti. Dall'archetipo alla storia*, in: «Enkòmion - storia letteratura e arte» (periodico trimestrale, supplemento a «L'Obiettivo»), n. 7, marzo 2013.
- S. Zuliani, *Forme del rischio*, in Paolo Grassino, Milano 2013.

INDICE DEGLI ARTISTI

- Alviani, Getulio, 82-83, 117
Arpesani, Lina, 62-63, 117-118
Barbieri, Gian Giacomo, 64-65, 118
Baylon, Diana, 88-89, 118-119
Blasi, Sanzio, 58-59, 119
Borrelli, Mimmo (Domenico), 108-109, 119
Capitani, Federico, 115, 119-120
Castelli, Alfio, 94-95, 120
Civolani, Federico, 114, 120
Dadamaino (Eduarda Emilia Maino),
84-85, 120-121
Delle Site, Mino (Domenico), 48, 121
Depero, Fortunato, 28-29
Di Bosso, Renato (Renato Righetti), 49,
121-122
Galeffi, Ernesto, 74-76, 122-123
Garbolino Rù, Gabriele, 104-105, 123
Grassino, Paolo, 112-113, 123-124
Lorenzetti, Carlo, 60-61, 124
Loretti, Christian, 110-111, 124-125
Monachesi, Sante, 56-57, 125
Munari, Bruno, 87, 125
Nenci, Enzo, 77, 125-126
Ram (Ruggero Alfredo Michahelles),
50-51, 126-127
Regina (Regina Cassolo Bracchi), 39-47,
54-55, 127
Rivalta, Davide, 106-107, 127-128
Sacconi, Massimo, 96-97, 128
Somaini, Francesco, 72-73, 128-129
Thayaht (Ernesto Michahelles), 32-38,
52-53, 69-71, 129
Trubbiani, Valeriano, 90-93, 98-99,
129-130
Tulli, Wladimiro, 66-68, 130
Venturi, Venturino, 78-79, 100-101,
130-131
Zavagno, Nane, 80-81, 86, 131-132
Zorio, Gilberto, 102-103, 132



Finito di stampare nel maggio 2013
per conto di Aska Edizioni



aSKa

Prezzo di copertina € 30,00

ISBN 978-88-7542-192-2



9 788875 421922