

gallerieal**museo**

a cura di

Jadranka Bentini



Gallerie al Museo

Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza
26 settembre – 4 novembre 2010

Mostra e catalogo a cura di

Jadranka Bentini

Testi di

Jadranka Bentini

Franco Bertoni

Walter Guadagnini

Segretario generale

Giorgio Assirelli

Redazione

Jolanda Silvestrini

Grafica e impaginazione

Tipografia Faentina sas

Segreteria organizzativa

Federica Giacomini

Monica Gori

Servizi informatici

Elisabetta Alpi

Allestimento

Claudio Piersanti

Rita Rava

Movimentazione opere

Gian Luigi Trerè

Ufficio Stampa MIC

Alberto Mazzotti

(Coop. Aleph)

Si ringraziano

Enrico Postacchini, Presidente Ascom Bologna

....., Direttore Ascom Bologna

Le Gallerie per aver fornito il materiale fotografico: Galleria Arte e Arte, Galleria d'Arte Cinquantasei, Galleria de' Foscherari, Galleria Forni, L'Ariete arte contemporanea, Galleria Stefano Forni, Galleria Studio G7, Galleria Spazio Gianni Testoni La 2000+45

Gallerie al Museo

Enrico Postacchini

Presidente Ascom Bologna

L'iniziativa di questa importante mostra a Faenza cui partecipano otto nostre Gallerie Associate ha senz'altro un valore particolare: dimostra ancora una volta come l'attività delle gallerie bolognesi abbia svolto nel tempo una funzione pubblica di divulgazione e sostegno di produzioni artistiche di grande interesse culturale, dimostrando una costante capacità delle Gallerie di porsi come attenti e qualificati interlocutori delle Istituzioni.

L'arte è senza dubbio un elemento trainante, non solo per l'elevazione culturale dei cittadini, in stretto rapporto con le forme sociali, i contesti di produzione, la circolazione e la ricezione delle opere d'arte, ma anche perché rappresenta un valore fondamentale per l'economia del territorio.

Ancor più in quanto l'evento attuale si svolge presso Il Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, sede prestigiosa vocata all'esposizione di espressioni artistiche d'eccellenza di una tecnica difficile e preziosa.

La realtà istituzionale cardine della città, capitale della ceramica a livello internazionale, dialoga oggi con un gruppo di significative realtà private, promotrici a loro volta di cultura e di occasioni di approfondimento artistico.

Gallerie al Museo permette così di cogliere l'evoluzione dell'espressione artistica nell'ambito della ceramica, in un rapporto di scambio e di influenze reciproche con il contesto culturale, politico e sociale in cui si è sviluppata. Per il pubblico, visitare un Museo come quello delle Ceramiche in Faenza è come avere davanti agli occhi un affresco della storia sociale dell'arte, in cui i diversi fenomeni artistici non vengono considerati come fatti isolati, ma in relazione con le forme sociali che hanno favorito i talenti emergenti e gli sviluppi più promettenti.

Evidenziando l'opera di singoli artisti scelti dalle Gallerie partecipanti al progetto, la mostra Gallerie al Museo offre uno sguardo allargato anche a ciò che sta attorno ad essi, come i contesti di produzione, circolazione e ricezione dei lavori, ponendo al centro l'elemento relazionale dell'arte, che

trova nel lavoro e nell'impegno della Galleria d'arte il suo centro d'elezione. Fatto non nuovo questo per le nostre Gallerie associate che, negli scorsi anni, grazie all'accordo con l'Istituzione Gam/Mambo in Bologna, hanno presentato un percorso di opere selezionate, di artisti storici ed emergenti che hanno contrassegnato la storia delle Gallerie d'arte moderna e contemporanea a Bologna, divenendo così un progetto di vera e propria propedeutica all'arte contemporanea.

Un'esperienza unica in Italia, che Ascom Bologna ha appoggiato e che anche in questa significativa occasione sostiene, condotta sul filo della collaborazione e dell'impegno, al servizio di un pubblico sempre più vasto che frequenta i luoghi d'arte con passione e competenza, che permette di valorizzare il territorio e favorire il turismo, importante punto di forza per l'economia del nostro Paese.

Presentazione

Pier Antonio Rivola

Presidente Fondazione Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza

Siamo convinti che solo attraverso una stretta rete di rapporti e di collaborazioni fra soggetti plurimi indirizzati ad un medesimo fine si possa oggi lavorare per l'arte e la sua divulgazione.

In questo spirito il Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza ha reputato opportuno, se non addirittura necessario, chiamare alcune delle più prestigiose gallerie private ad esporre opere nel museo faentino che fin dalla sua origine si è contraddistinto quale istituto aperto ad ospitalità virtuose dalle quali trarre nuova linfa per la divulgazione della ceramica, questa arte che non cessa da migliaia di anni di affascinare l'uomo e il suo habitat.

L'occasione offerta dal suo recentissimo accrescimento spaziale che ha consentito un ampliamento e una completa riorganizzazione espositiva delle raccolte del XX secolo era troppo ricca per non coinvolgere il mondo dei galleristi, aperti al confronto, spesso anche duro e dai toni inaspettati, che oggi rappresentano il settore trainante del mercato dell'arte; quest'ultimo peraltro, se è divenuto ormai sfondo privilegiato delle più importanti manifestazioni mondane sul tema, svolge con sempre maggiore intensità il compito di indirizzare il gusto del pubblico, di sensibilizzarlo, andando oltre il perimetro degli appassionati e dei collezionisti. Anche i musei non lavorano più soli, si accompagnano e si rinsaldano ad esperienze collaterali per esaltare - forse anche salvare - i lineamenti della creatività artistica di oggi.

E' quindi con grande soddisfazione che vediamo in questa mostra affiancare le opere "pubbliche" ad altrettante "private", fatte della stessa matrice, la terra, manipolata e sottomessa al volere degli artisti. Sono otto le gallerie che hanno risposto al nostro progetto, tutte aderenti all'ASCOM di Bologna, già impegnate in programmi espositivi e culturali di grande respiro che hanno sempre avuto, come nel nostro caso, un occhio di favore al territorio. Ciascuna partecipa presentando artisti diversi, impegnati in un proprio linguaggio specifico, nella

grande sala del piano terra predisposta senza soluzione di continuità, e ciò per dare un senso di completezza ad un panorama dai profili invece difformi e originali.

Per la preziosa collaborazione desidero ringraziare il Presidente di ASCOM Bologna, tutti i galleristi, i critici e naturalmente gli artisti che hanno voluto cimentarsi nell'impresa.

Gallerie in mostra. Il Museo Internazionale delle Ceramiche osservatorio della modernità

Jadranka Bentini

Direttore Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza

Fin dalla nascita, un secolo fa, il Museo Internazionale delle Ceramiche ha dichiarato la sua modernità, il voler essere intenzionalmente un museo della contemporaneità dell'arte della ceramica che in quel momento stava risorgendo dalle sacche ottocentesche di una crisi economica e produttiva estesa all'intero paese. La scelta non era di poco conto, indubbiamente coraggiosa, addirittura apripista, animata dalla precisa volontà di diffondere il gusto per la ceramica, come recita uno degli articoli statutori della sua fondazione nel quale sta racchiuso il senso della missione del museo stesso. La formazione dei musei civici stava ormai alle spalle e Faenza non faceva eccezione. Museo Civico e Pinacoteca, come noto, erano già uniti in una coesistenza pluridecennale quando nel 1867, al momento delle cosiddette seconde soppressioni, la crescita del patrimonio artistico divenne sostanziosa: ne faceva parte anche un nucleo di ceramiche storiche che avrebbe dovuto, nelle intenzioni dell'allora direttore Federico Argnani, costituire il fondamento di un museo "delle antiche maioliche faentine". Proprio questo progetto parallelo avrebbe potuto mettere in difficoltà il neonato museo attraverso il tentativo, mai andato a buon fine, di avocare le opere retrospettive per unirle a quelle già depositate; la vittoria di Ballardini, fondatore e direttore a vita del museo delle ceramiche, segnò un discrimine fra i due istituti rettificandone le identità e i meriti, consegnando il primo definitivamente alla dimensione municipalistica che invece il museo delle ceramiche aveva evitato fin dall'origine. Se l'idea primitiva del museo era nata sulla falsariga dei musei di arte industriale abbinati alle scuole di alta specializzazione professionale, in sintonia con la rinascite industria, il suo immediato sviluppo aveva visto anche la tesaurizzazione di opere antiche, intere o frammentarie, nel clima di più generale consolidamento dei musei statali e della Direzione Generale delle Belle Arti. La denominazione stessa di Museo delle Ceramiche in Faenza corrispose, come noto, ad una visione allargata della ceramica non radicata sulla sola tradizione locale insieme ad una ambizione precisa di dotarsi di un

patrimonio a scala internazionale: il mondo della ceramica da trovare a Faenza insomma, nel nome di una rinomanza storica ancora oggi invocata e in gran parte riconosciuta. Storia, modernità, esotismo e attualità dell'arte della terra e del fuoco erano contemplate - e continueranno ad esserlo - in una unica visione per contribuire ad arricchire un museo assolutamente inedito da gestire come centro propulsivo di modelli di produzione, incubatore per la formazione degli addetti, ma anche come termometro, perfino come baricentro della ceramica in quanto espressione artistica. La scala di rapporti da impostarsi non era quindi solo geograficamente estesa alla ceramica prodotta da tutti i paesi, nella storia e nell'attualità, ma toccava ambiti quali il collezionismo, il mercato, la produzione artigianale e industriale, le esposizioni temporanee, la produzione a stampa, la ricerca soprattutto in tutte le direzioni. Potremmo dire, senza timore di sbagliare, che il museo faentino si era messo sulla strada di un sistema complesso di rapporti e di azioni della ceramica e per la ceramica nella convinzione che questa precisa tipologia artistica fosse non solo significativa, ma trainante nella storia delle arti come nella loro attualità.

L'istituzione del Concorso della Ceramica dapprima nazionale, poi internazionale, venne a coronare dal 1938 il progetto di fare del museo anche il regista, e di conseguenza il depositario, della ceramica contemporanea, dapprima nel tentativo di un suo risorgimento formale e tecnico in campo utilitaristico e dunque per reimpostare progettualmente la dimensione strumentale ormai affidata all'industria, una sorta di pre-design specifico in cui ad intervenire sono architetti e artisti. I temi concorsuali erano liberi. La ceramica è già infatti divenuta con progressiva rapidità materia dell'arte al pari del marmo, della pietra, dei metalli, del legno, scelta da grandi artisti per fare arte a tutto tondo, fuori dai subordinamenti del passato. Non più botteghe o manifatture, ma singole personalità, opere plastiche targate dai movimenti artistici e poi dai maggiori fautori delle neoavanguardie.

Sono convinta che il museo faentino abbia contribuito non poco al processo di rilancio della ceramica in Italia e all'estero quale materia (e materiale) da trattare per le sue potenzialità espressive, fuori dalle necessità specifiche di strumentario domestico o devozionale in cui la tradizione l'aveva costantemente circoscritta. La liberazione dalle forme oggettuali, che pure continuano, e continueranno, ad essere riproposte dalla tradizione come in seguito affidate al design, e che avevano attratto agli albori artisti del calibro di Rènair, di Gauguin, di Sèrusier, diviene decisiva a partire dagli anni Venti del Novecento: i casi di Martini e poi di Marini rappresentano per l'Italia il grado più alto di riscoperta dell'essenza delle terre. Per Faenza già lo sfortunato Domenico Baccarini, e poi Domenico Rambelli avevano ricercato nella ceramica un mezzo espressivo ad alta densità espressiva quale solo il Quattrocento aveva saputo trarre nella scultura seguendo le vie della riproducibilità del reale. Con Leoncillo e Fontana la frontiera

si apre definitivamente e la ceramica invade l'arte, con lei si cimentano artisti di ogni provenienza e formazione, attratti dalla sfida di manipolare un elemento tanto duttile quanto sfuggente e autorevole come l'argilla che nel processo di cottura e di rivestimento può liberarsi a sorpresa, dare o non dare gli esiti desiderati; il processo tecnologico entra nel processo artistico prepotentemente, può perfino non rispondere o frapporsi fra l'artista e risultato finale e allora il ricorso all'intervento coproduttivo di abili ceramisti diviene cogente, perfino ineludibile, come quello delle vecchie fabbriche con i loro forni. Albisola, Doccia. Treviso, Laveno, Faenza riassurgono a luoghi di garanzia per il raggiungimento delle qualità richieste.

La ceramica artistica dichiara ormai senza infingimenti la materia di cui è fatta, orgogliosamente esibisce la sua costituzione d'argilla e di fuoco capace di assumere, con la cresciuta trasformazione dovuta ad una tecnologia sempre più avanzata, identità inesplorate, forme e *texture* che devi toccare per accertarti della sua vera natura che non è a volte quello che sembra: è una trasformazione senza precedenti.

Non è questa la sede per ripetere quanto già ampiamente detto e noto sulla ceramica del Novecento quale linguaggio espressivo inserito a pieno titolo nello sviluppo dell'arte. Pulsioni, emozioni, sensibilità, ricerche formali, narrazioni, perfino artifici retorici attraversano la nuova avventura della ceramica che non dimentica nemmeno un'attitudine più tradizionale, quella figurativa, accanto a tendenze astratte, concettuali, neoavanguardiste o transavanguardiste, restando anche al di fuori di specifiche tendenze: si innesta oggi piuttosto in figure individuali di artisti che si cimentano nel campo delle terre. La ceramica, e con essa la terracotta, sono diventate un passaggio sperimentale ricercato da molti artisti che hanno colto in esse un potenziale metamorfico che può ricreare qualunque immaginario trasformandolo in figure narranti, simboliche, auto rappresentative. Va detto che la ricchezza degli spunti che offre l'arte italiana nella sua lunga tradizione storica - solo l'estremo Oriente le è pari - stimola oggi anche ricerche in cui memoria e attualità si fondono nella realizzazione di opere irripetibili, fatta salva sempre la qualità del raggiungimento ultimo dell'opera che deve essere garantita da un processo tecnico e tecnologico metodologicamente ineccepibile. La sapienza artigianale dei processi creativi non è eludibile, la contaminazione con altre tipologie artistiche non solo è consentita, ma anzi ricercata, la destinazione assurge a scala urbana e ambientale, il suo inserimento nell'architettura è sempre più frequente fino ad un vero e proprio 'abitare' la ceramica. Da settore specifico è divenuta globalizzata e il museo faentino, nel rispetto della sua identità storica che è soprattutto, come sopra si è cercato di richiamare, quella di istituto aperto ad ogni forma di sperimentazione ceramica trasversale allo spazio e al tempo, ospita con questa mostra veri e propri segmenti artistici significativi di oggi provenienti da gallerie private. Lo fa invitando un

gruppo di esse aderenti ad ASCOM di Bologna, per interloquire con una struttura consolidata aperta alla collaborazione con il settore pubblico: in proposito è memorabile la mostra *Not so private. Gallerie e storia dell'arte a Bologna* tenuta a Villa delle Rose per l'intero 2008 promossa dalla Galleria d'Arte Moderna di Bologna per creare un dialogo costruttivo fra soggetti pubblici e privati gravitanti nella medesima area di comunicazione. E' fuor di dubbio che le gallerie private abbiano contribuito con il loro costante esercizio promozionale, soprattutto nel secondo Novecento, all'indirizzo e alla creazione di sensibilità per nuove manifestazioni collezionistiche fondate sulla ricerca artistica più aggiornata, hanno insomma sostenuto con forza la formazione del gusto per l'arte moderna e contemporanea realizzando mostre supportate da una editoria specifica di alto profilo: sono da considerare entrambe registri aggiornati della temperatura artistica in atto, e questo al di là di tendenze mondane o di mode passeggiare. La dimensione merceologica non va certo sottaciuta, ma va ancorata a dinamiche propositive che intendono riflettere da un lato lo stato dell'arte, dall'altro si saldano a nuove ricerche e nuovi consensi, con la considerazione di stare lavorando in un interesse sociale più vasto per la comprensione dell'arte in atto che vuole essere innanzi tutto condivisione di valori culturali. A questo punto è di prammatica ormai invocare l'efficacia di quello che si usa definire "il sistema dell'arte", quell'insieme di luoghi, istituzioni, individui, ruoli che consentono all'arte tutti insieme, e in sintonia, di vivere all'interno del complesso sistema sociale ed economico di oggi. E' in gran parte una verità antica, che qui vuole essere solo uno spunto per stringere e indicare una rete di relazioni senza le quali non vi sarebbe alcun investimento creativo nell'arte. Luoghi pubblici - i musei - e collezionismo fanno vivere gli artisti; critici e gallerie d'arte li promuovono e li diffondono, queste ultime investendo anche economicamente su di loro: luoghi e persone si intrecciano così in un processo circolare che oggi travalica il mondo circoscritto dei grandi collezionisti, dei committenti diretti o degli intenditori per operare nel senso di un pubblico più vasto con ambizioni non più esegetiche dell'opera d'arte, ma diffusorie della presa d'atto di processi creativi. Il museo svolge ovviamente il ruolo di garante della tenuta delle proposte e dei mutamenti del gusto accogliendo nuove proposte, selezionandole e rilanciandole sul piano di una loro possibile storicizzazione oltre la suggestione che può rivelarsi effimera; le gallerie private sono gli iniziatori del percorso che deve giungere augurabilmente a destinazione, i detentori primari dell'avventura comunicativa di base. Ogni soggetto svolge una funzione precisa e le gallerie private, che hanno sostituito la figura del mercante tradizionale, hanno anche il compito di intuire la potenzialità degli artisti se non vogliono incorrere in successi effimeri e caduchi. Ci vuole naso insomma, preparazione e coraggio, non solo aderenza a casualità propizie per conquistare un ruolo di gallerista che si faccia rispettare: la visibilità conquistata di un artista può essere poi sancita dall'azione museale che ne ridefinisce i

termini oltre la pratica individualistica. Naturalmente 'sancire' è una parola grossa, implica una responsabilità di campo che viaggia parallela all'acquisizione critica di un autore, passibile sempre e ovunque di riletture o di revisioni, maestri storicizzati compresi. Un museo di arte contemporanea quale è quello faentino si ripromette di agire anche in questa occasione (in verità lo ha sempre fatto nei modi che la storia documenta) come organismo di informazione, di formazione e di legittimazione insieme di funzioni culturali e intellettuali al pari dell'Università, dei libri e oggi, anche del web. Potremmo dire che il museo fa 'testo' tanto nella registrazione di fatti artistici quanto nella loro divulgazione compiendo delle scelte precise: compito non facile quest'ultimo perché teoricamente connesso all'uso della grazia come del bisturi, solo per una parte chiamato a fissare lo stato delle cose, per un'altra volta ad assumere una precisa responsabilità nell'accogliere o meno un fenomeno artistico nel gran serbatoio dell'arte contemporanea all'apparenza facile da comunicare e capire. Il museo infatti, storico o attuale che sia, è un luogo di riferimenti culturali e sociali, implica cose, parole e il dispiegarsi di significati, travalica la dimensione ludica ed enigmatica di tante opere per aprirsi alla comprensione, ma anche per toccare il cuore, i sentimenti, le emozioni, i pensieri metafisici così come sa fare la buona letteratura quando ha stile. Quello di Faenza non è certo un museo "star" del calibro del MOMA, della Tate o di Bilbao - più vicini a noi il MACRO e il MAXXI di Roma o il Madre di Napoli - creati o ricreati come astronavi della comunicazione artistica, modelli di funzioni complesse ad alta frequentazione di fruitori. La sua singolarità risiede nella sua storia tra passato e presente: non ha mai privilegiato l'uno a scapito dell'altro saldando in una unica dimensione spazio-temporale il linguaggio della ceramica. Non ci sono infatti opposizioni fra storico e contemporaneo, solo diversità di contesti e di contingenze; le opere del passato sono solo apparentemente più disponibili mentre le attuali appaiono più labili e sfuggenti per via del loro ancora breve esistere. Quella della opposizione per contrasto, e non invece del confronto dialettico, è una visione di ascendenza romantica, erede della querelle *des Anciennes et des Modernes* che ha attraversato la prima metà del XIX secolo, e che ancora oggi riaffiora in chi crede che la modernità sia munita di una energia dilagante che la storia avrebbe invece assopito. Niente di più fuorviante perché ciò che conta è sempre e soltanto la questione della sostanza e non quella delle formule: tradizione e attualità non possono che incontrarsi in un progetto del presente che non celebri nostalgie, ma ricerchi nuove potenzialità espressive della materia come del pensiero critico. Tutta la vicenda del Concorso internazionale della ceramica artistica, fonte primaria di arricchimento patrimoniale per il museo, è stata vissuta sotto questa insegna: puntare tempestivamente sul nuovo senza discriminazioni, a tutto campo, e nello stesso tempo non fare della ceramica una specificità limitata, un *unicum*, insomma non farla assurgere a monocultura.

Le otto gallerie che hanno aderito all'invito spaziano da nomi e personalità riconosciute e consolidate a giovani artisti di talento: la ceramica e la terracotta sono, come logico, le palestre materico-espressive di riferimento per consonanza con il luogo ospite e la sua identità. Galleria Arte e Arte, Galleria d'Arte Cinquantasei, Galleria de' Foscherari, Galleria Forni, Galleria L'Ariete arte contemporanea, Galleria Stefano Forni, Galleria Studio G7, Galleria Spazio Testoni La 2000+45 partecipano ognuna con il proprio profilo culturale così come costruito negli anni dalle loro rispettive attività.

Va ricordato in questa sede che il Museo Internazionale delle Ceramiche non è nuovo a sollecitazioni ed esperienze di contiguità con il versante 'privato' della ceramica. Anche per il contemporaneo, del resto, un altro fronte da esplorare, oltre le occasionali congiunzioni avvenute durante l'organizzazione di esposizioni temporanee, è infatti quello del collezionismo specializzato con il quale il museo è venuto in contatto, ma senza averne ancora approfondito la conoscenza. Sul fronte del mercato dell'arte retrospettiva Faenza ha ospitato tra gli anni 1988-1996 una Biennale di Antiquariato (modernariato incluso) della ceramica che già nelle intenzioni dei promotori voleva essere occasione per "riproporre schematicamente il percorso che porta l'opera d'arte dal creatore al Museo quasi sempre attraverso l'intervento di altri protagonisti quali il collezionista, l'antiquario o il mercante d'arte, il restauratore, lo studioso". Sede della manifestazione era il Palazzo delle Esposizioni, il Comune di Faenza fungeva da regista primario di un appuntamento ricco di iniziative in parallelo - mostre tematiche e monografiche -, volte a ripercorrere la ceramica, la sua storia come il suo continuo rinnovamento; da una rilettura di quelle manifestazioni emerge ancora una volta la grande complessità di orientamenti che hanno caratterizzato la ceramica, nei risultati come negli interpreti, senza confine fra recupero della tradizione, innovazioni tecnologiche e nuovi modelli espressivi. La sezione antiquariale, punto di incontro per collezionisti, amatori e operatori di mercato, diveniva palestra di riscatto dalla dimensione merceologica dall'intervento diretto del museo che implicitamente, con la sua presenza e il suo coordinamento, dava ai reperti la giusta interpretazione di opere d'arte, estraendoli al contempo dai confini dell'artigianato storico di riferimento. Quel modello di convivenza virtuosa oggi non sarebbe possibile per via dello sviluppo e della trasformazione assunta dalle varie piazze del mercato dell'arte, le fiere in primis, come dei musei divenuti protagonisti autonomi. Lo stesso Comune di Faenza, allora promotore convinto e di una politica culturale e di ricerca imperniata sulla ceramica quale motore primario dell'economia della città, ha intrapreso altre strade, mentre il Museo delle ceramiche ha assunto un ruolo più accentratore delle iniziative - dal Concorso alle mostre temporanee - avocandole nel perimetro della sua

stessa struttura architettonica che nell'ultimo quindicennio ha quadruplicato la disponibilità spaziale avvalendosi della attuazione di un progetto organico di espansione di tutti i servizi di cui un luogo museale dovrebbe essere dotato: una crescita di dotazioni eccezionali che ne fa potenzialmente un motore trainante di attività per l'intero territorio faentino, oggi sotto l'egida di una Fondazione pubblica-privata chiamata a gestirne la valorizzazione. Non è questa la sede per richiamare il dibattito che ha investito il Museo dal momento stesso della genesi del suo nuovo volto in una città che ha conservato sì la memoria del suo "genius loci", ma è lontana dal vero centro industriale propulsivo della ceramica, tutto emiliano, attualmente per la verità dichiaratosi anch'esso in crisi; una delle sue ultime definizioni quale "paradigma di aporie contemporanee" vale ad indicare i rapporti sempre più difficili fra storia, artigianato, tecnica, manualità, produzione industriale e rappresentazione artistica (peraltro comuni a tanti altri esempi museali in campo nazionale ed estero) che ancora è chiamato a impersonare, senza rinunciare alla dimensione internazionale connessa alla sua stessa identità e allo stesso tempo senza perdere il filo territoriale di riferimento. La realtà odierna, pur appellandosi alle aspirazioni di cui si diceva, non può che condurre ad esiti rapportati alle energie in campo e alle economie concesse, rigorosamente amministrate.

Il punto di forza raggiunto nella primavera scorsa è rappresentato dall'ampliamento e dalla conseguente riorganizzazione espositiva della ceramica artistica del Novecento collocata su tre piani distinti dell'edificio per una ampiezza di 5000mq circa. Al XX secolo italiano è dedicato il percorso più ricco e articolato, a cominciare dalla più importante manifattura della penisola improntata all'Art Nouveau, quella di Galileo Chini, fino all'eclettismo ipnotico di Luigi Ontani passando attraverso i maggiori maestri della ceramica degli ultimi cento anni. L'itinerario è scandito da opere uniche come da gruppi omogenei, arricchito da altre tipologie artistiche - dipinti e sculture - per migliore inquadramento degli artisti, secondo una progressione cronologica che ne semplifica la comprensione, tutto entro forme architettoniche moderne che esaltano lo spazio lasciando filtrare la luce naturale ovunque.

Ecco allora che la connessione fra i nuovi percorsi permanenti e la presenza delle Gallerie private che espongono opere di artisti ben noti come di giovani che focalizzano la loro attenzione sulla ceramica, sta ad esprimere la volontà non solo di ricognizioni parallele, bensì quella dell'avviamento di un rapporto partecipativo nella grande avventura dell'arte di oggi. Ogni galleria, che è anche espressione specifica di una realtà produttiva del territorio, propone i 'suoi' artisti che ne profilano la storia e l'identità, l'una diversa dall'altra, così come emerge dalle scelte dei curatori scientifici di riferimento richiamati

integralmente dai testi in catalogo. Ciascuna Galleria, impegnata a lavorare per il 'suo' allestimento sotto il coordinamento unitario del Museo, occupa uno spazio preciso in colloquio con l'architettura, senza fratture con i soggetti limitrofi. La ceramica, e più largamente la terracotta, sono rappresentate da James Brown, Walter Cascio, Giacinto Cerone, Giosetta Fioroni, Mirella Guasti, Luca Lanzi, Luigi Mainolfi, Renato Maneghetti, Aldo Mondino, Antonello Santé P., Germano Sartelli, Nanni Valentini, Antonio Violetta, Sergio Zanni: la citazione è per ordine alfabetico e non segue pertanto l'ordine espositivo. Alcuni di questi artisti, non pochi, piace ricordarli attivi proprio a Faenza per la realizzazione delle loro opere, intenti al lavoro in botteghe storiche fin troppo note.

La ceramica infatti non ammette superficialità o approssimazioni, non può concretizzarsi con alterazioni del mestiere di artista; essa obbliga all'uso degli strumenti, al tocco, all'abilità manuale, da sempre elementi che hanno segnato la connivenza dell'artista con il mondo che lo circonda. Al di là dei significati che ognuno esibisce, anche di astrazioni concettuali che ne possono derivare, tutte le opere esposte attestano senza riserve l'unione antica di mestiere e spirito, materia e finalità, abilità e genio. Se la ceramica è stata per secoli patrimonio dei soli ceramisti, qui si dimostra verità di ricerca per ogni artista con un mezzo espressivo in cui la tecnica fa la parte del leone.

Questa esperienza si è rivelata preziosa e insieme entusiasmante, a partire da chi è stato coinvolto in prima persona nella realizzazione di questo progetto avviato circa un anno fa con piena condivisione di vedute.

Ad ASCOM Bologna, al suo Presidente e al suo Direttore va tutta la nostra riconoscenza, come a chi ha agevolato ogni passaggio di questa rassegna.

La ceramica tra galleria d'arte e museo

Franco Bertoni

Curatore delle Collezioni moderne e contemporanee del MIC

Artista, gallerista, collezionista e museo.

Con i corollari, sempre più importanti, delle grandi aste, di eventi periodici come la Biennale di Venezia o Documenta e delle fiere, questi sembrano essere ancora oggi i principali termini di riferimento del viaggio che l'opera d'arte contemporanea compie verso la definitiva consacrazione.

Per quanto riguarda la ceramica esistono ancora i concorsi, più o meno titolati, che le altre arti hanno ormai definitivamente abbandonato lasciandoli ad esclusivo appannaggio di manifestazioni folcloristiche. Una concatenata serie di ruoli, tuttavia, che prevede intercambiabilità e mutazioni.

I grandi collezionisti possono entrare direttamente in rapporto con l'artista, comprare e vendere come i mercanti o contribuire all'affermazione di determinate figure attuando precise selezioni e, se ne hanno la forza, promuovendole.

Lo stesso per i direttori dei musei d'arte moderna e contemporanea che se, in passato, potevano limitare il loro compito alla raccolta, alla conservazione, allo studio e alla esposizione didattica del patrimonio loro affidato, oggi si trovano nella condizione di potere affiancare a questo lavoro di "sacralizzazione" un più incisivo intervento nelle sabbie mobili dell'arte abbandonando quella cautela critica e quelle distanze dalle tendenze emergenti che hanno sempre caratterizzato ruoli di stampo accademico e istituzionale. Lo scarto tra i tempi lunghi del museo e quelli brevi della galleria si è notevolmente accorciato.

I musei, da punto di arrivo e da consacrazione indiscutibile di una carriera, sono diventati spesso piste di veloci decolli verso le più consistenti valutazioni di un'opera o di un artista. Il museo può giocare con delle ottime carte in mano, per storia e credibilità, e incidere sia sul piano culturale che su quello di mercato. Il direttore di museo, oltre ad essere uno storico, è chiamato a rivestire ruoli di critico, selezionando gli artisti, e anche di manager, gestendo o richiamando fondi pubblici e privati. Una variazione significativa che è dato rilevare, da tempo,

soprattutto in area statunitense, dove le opere possono essere acquistate e anche vendute, ma che è dilagata in area estremo orientale e si sta riversando, più o meno con successo e con maggiore o minore condivisione, anche in ambito europeo.

Le amministrazioni o le fondazioni che spesso affiancano le direzioni scientifiche hanno, per formazione e vocazione, riferimenti aziendali e chiedono, se non immediati ritorni economici, almeno prestigio, consenso e immagine. Da qui la necessità di attivare mostre che attirino il grande pubblico e che facciano da traino ad iniziative minori, dedicate magari a temi che pur lodevoli sul piano culturale non sono in grado di costituire un "evento" e, in fondo, alle collezioni permanenti stesse che ne traggono un indubbio beneficio in termini di frequentazione e di visibilità.

I musei dedicati all'arte moderna e contemporanea stanno gestendo, insomma, un nuovo ruolo nel panorama globale dell'arte e con il loro potenziale di richiamo nei confronti del grande pubblico e le possibilità di accoglienza date da calcolati spazi scenografici sempre più esemplati sui modelli di altri roboanti ricettori di massa potrebbero anche affiancarsi al ruolo tradizionalmente svolto dalle gallerie d'arte nella evidenziazione e nella valorizzazione di un artista o di una tendenza. Museo e galleria stanno sempre più giocando la stessa partita e forme di collaborazione, anche inedite, sono solo auspicabili.

E la ceramica?

Da una occasione come questa possono emergere riflessioni sulle vie percorse rispettivamente dalla ceramica e dalle arti, tradizionalmente o innovativamente intese, nel corso delle vicende del Novecento. Vie di affermazione che hanno corrisposto - e per moto inerziale ancora corrispondono - a diverse concezioni, interne o esterne, di mezzi espressivi che solo un antico e perdurante elitismo corporativo e la pigrizia della critica hanno mantenuto distanti.

Da tempo sosteniamo che molte espressioni ceramiche attendono ancora registrazione e piena valutazione nelle storie dell'arte moderna italiana nonostante che almeno limitatamente all'Art Nouveau, al Futurismo, al Déco all'Informale - solo per fare alcuni esempi - sia stata proprio la ceramica a dotare queste tendenze di vertici paragonabili, se non superiori, a quanto raggiunto con altri mezzi espressivi. Ancora oggi, purtroppo, la ceramica è pressoché assente nelle trattazioni generali, salvo limitati e sporadici casi, o, quando appare, risulta segregata in capitoli specialistici.

La domanda delle cento pistole: la ceramica, e con essa il suo museo più importante, può ancora mantenersi in ambiti separati dalle altre manifestazioni artistiche e, in sostanza, dal grande circuito dell'arte?

Certamente no, perché, come stanno a dimostrare le vicende del secolo scorso, la ceramica si è emancipata da un ruolo di "arte minore" per divenire un materiale paritario ad altri per gli artisti più affermati.

Lungo tutto il Novecento si sono, in modo decisivo, dedicati alla ceramica architetti, pittori e scultori: da Galileo Chini a Gio Ponti, da Guido Andlovitz a Ettore Sottsass, passando per Francesco Nonni e Angelo Biancini, Tono Zancanaro e Fausto Melotti, Duilio Cambellotti e Corrado Cagli, Arturo Martini e Giuseppe Spagnulo. Oggi - con Luigi Ontani, Bertozzi e Casoni, Enzo Cucchi, Sandro Chia, Mimmo Paladino, per citare solo alcuni famosi artisti italiani cui il MIC ha dedicato o sta per dedicare importanti mostre - la ceramica ha ingresso nei più prestigiosi musei del mondo, nelle fiere più accreditate e nelle gallerie di riferimento. La nuova sezione Italia Novecento del MIC, inaugurata nel 2010, presenta anche, limitatamente ad alcuni artisti ma all'interno di un progetto in progress, lavori pittorici o scultorei in marmo e bronzo a significare non solo interessi politecnici ma, ancor più, le profonde relazioni che la ceramica ha intessuto con le altre arti in un rapporto di dare e avere variabile a seconda dei casi.

Niente di nuovo se si pensa ai Della Robbia ma un passaggio significativo è sicuramente avvenuto: da antiche, se pur costantemente rinnovate, vocazioni oggettuali si è linearmente proceduto verso affermazioni autoriali che le gallerie d'arte hanno registrato aprendo le loro porte a opere che fino agli anni Ottanta almeno erano per lo più tradizionalmente relegate a luoghi, eventi e spazi appositamente dedicati. Con ritardo la Biennale di Venezia ha accettato opere in ceramica e, grazie ad artisti quali Lucio Fontana, Leoncillo, Picasso e Miró, questo materiale ha iniziato a perdere quei connotati elitari che sembravano costituire un pregio e una specificità ma che, alla lunga, si sono dimostrati punitivi per la conseguente marginalità di tante pur pregevoli esperienze all'interno del più grande e complesso mondo dell'arte. Artisti come Angelo Biancini e Carlo Zauli hanno sempre inseguito la galleria d'arte. Il primo con mostre alla Galleria della Spiga e alla Galleria dell'Illustrazione Italiana di Milano nel 1946 e nel 1948 e il secondo, successivamente, con mostre in area estremo orientale nelle gallerie Iseta e Takashimaya di Tokyo e Galleria Asahi di Kyoto (tra il 1974 e il 1980). Convinti, ambedue, del valore artistico tout court delle proprie opere. Bertozzi e Casoni, pur utilizzando esclusivamente la ceramica, non hanno pressoché mai partecipato a concorsi specifici e si sono affermati internazionalmente grazie a galleristi come Gian Enzo Sperone. Gli artisti della Transavanguardia che si sono dedicati alla ceramica lo hanno fatto totalmente al di fuori dei tradizionali percorsi ceramici passando liberamente dalla galleria al museo.

I vertici dell'arte della ceramica non hanno mai avuto dubbi sul proprio destino e si sono mossi di conseguenza.

E in questo processo, va detto, il MIC ha esercitato un ruolo non secondario conducendo il proprio, primo, concorso dedicato alla ceramica (nazionale dal 1938 e internazionale dal 1963) da vetrina dell'artigianato d'uso alla registrazione attenta di prove più propriamente d'artista. Non per niente il Premio Faenza è da anni assegnato all'interno di una manifestazione

intitolata Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea. Altra domanda retorica: il museo può essere ancora inteso unicamente come l'aligdo luogo della conservazione, dello studio, della esposizione e della divulgazione educativa degli "exempla" emersi dopo l'attenta opera di scrematura della storia e del tempo a fronte di una galleria d'arte dove trovano occasione di manifestarsi le più transitorie e contraddittorie convulsioni del presente?

Certamente no, perché l'uno e l'altra hanno, oggi, come riferimento principale lo stesso soggetto: il grande pubblico della società di massa, del turismo culturale e del tempo libero. Il grande pubblico è il vero protagonista del museo moderno, come molti artisti e letterati avevano ben capito fin dalla fine del XIX secolo. Basti citare per tutti Émile Zola. A seguito del lungo, necessario passaggio dalla collezione privata – più o meno scientifica, più o meno di rappresentanza o più o meno semplicemente amatoriale – alla sua apertura a un pubblico ristretto e selezionato fino, a partire dall'Ottocento, al suo presentarsi e dimensionarsi per il grande pubblico, un po' come stavano facendo le Grandi Esposizioni Internazionali del periodo, si è venuto sempre più affermando un nuovo ruolo del museo nei confronti della realtà urbana e della vita quotidiana e la sua sempre più determinata vocazione di servizio al grande pubblico.

Fenomeno, questo, che è proseguito fino ai giorni nostri con episodi quali il Centre Pompidou, il Grand Louvre, il British Museum a seguito di sostanziali interventi di ristrutturazione, o il Guggenheim di Bilbao. L'aver privilegiato, in questi importanti casi, il forte e qualificante intervento di architetti protagonisti della tendenza high-tech è, inoltre, sintomo della volontà di accomunare i grandi musei ad altri eccezionali luoghi di frequentazione come gli aeroporti o i shopping-centres, ad esempio. Per moto inerziale questo indirizzo si è diluito e volgarizzato nei musei minori e di provincia.

Ultima domanda (retorica): il museo d'arte moderna, infine, va ancora inteso come uno spazio distante dalla vita quotidiana e la galleria d'arte come un ambiente più prosaico e in odore di peccaminose compromissioni con il denaro e gli affari?

Di nuovo, un no. E l'esempio viene proprio da Faenza dove, negli anni Ottanta sono state sperimentate forme di collaborazione con le gallerie d'arte promuovendo manifestazioni di modernariato di grande successo, mostre del libro e degli editori d'arte (ceramica compresa) e, cosa da non dimenticare, rapporti con gallerie e artisti che hanno poi lasciato al MIC opere di protagonisti come Alberto Burri o Arman.

Nella società liquida anche l'acqua santa e il diavolo hanno visto sfumare i loro connotati e si sono compiute metamorfosi non previste.

E le metamorfosi sono sintomo di vitalità e fermento. Non si tratta solo di auspicarle ma, partendo da questa nuova occasione, di promuoverle con assiduità e intensità.

Ipotesi di mercato

Walter Guadagnini

Curatore delle collezioni moderne del MIC

Il mercato dell'arte, si sa, procede per segmenti. Quello dell'arte contemporanea, in particolare, accentua di giorno in giorno questa caratteristica, rispecchiando una delle caratteristiche della società attuale, la sempre più marcata specializzazione e parcellizzazione del lavoro e delle conoscenze. Private o pubbliche che siano, le collezioni d'arte contemporanea si incentrano, nella maggioranza dei casi, su uno specifico ben individuato, che può essere di volta in volta tecnico, stilistico, generazionale (curiosamente, hanno minor rilievo quello tematico e quello geografico, che hanno invece contraddistinto per lunghi anni le raccolte private). In ogni caso, la collezione universale e universalistica, con le sue premesse concettuali anche di ordine educativo, ha lasciato progressivamente il posto a raccolte la cui identità è chiaramente riconoscibile, in una logica che risponde a quel concetto di "nicchia" prevalente in ambiti apparentemente molto distanti da quello artistico, nonché alla necessità di una immediata visibilità all'interno di un sistema di comunicazione sempre più affollato e concorrenziale.

A questa condizione, fa da contraltare una pratica artistica che pare muoversi in senso diametralmente opposto: è sempre più raro, oggi, trovare un artista che legghi la propria espressione esclusivamente a un mezzo, a una tecnica, in una esasperazione di quella volontà di abbattere le barriere disciplinari che ha segnato le avanguardie storiche all'inizio del secolo scorso. Questo aspetto si esplicita in modo particolare nell'ambito delle ricerche legate ai media di più recente invenzione, là dove ad esempio lo slittamento tra fotografia e video diviene quasi la norma: uno slittamento che sovente precede e prevede un passo successivo, la trasformazione dell'opera in sé conclusa in parte di una più complessa costruzione ambientale, all'interno della quale convergono elementi sempre più variati, compresi ad esempio quelli del suono. A scanso di equivoci, non è il *Gesamtkunstwerk* di wagneriana memoria, è piuttosto lo specchio di una conoscenza e di una cultura sempre più frammentate, che si oppongono alla

specializzazione del mondo produttivo con una rivendicazione di libertà assoluta nei confronti della tecnica e delle discipline (quanto poi questo atteggiamento scada di frequente in un dilettantismo i cui risultati sono opinabili, è materia per altre discussioni in altri ambiti).

Sono, questi, alcuni dei temi che la mostra odierna pone sottotraccia, sotto l'apparenza di una pacifica operazione di coinvolgimento di alcune realtà private all'interno della programmazione espositiva del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza. Anzitutto, la natura stessa del museo e delle sue collezioni conferisce sostanza storica al tema di una specificità disciplinare concepita come valore e ragione di identità, e non semplicemente di riconoscibilità. Allo stesso tempo, la storia e la natura dei materiali in esso conservati ed esposti narra di una duttilità delle definizioni e delle applicazioni: non esiste una ceramica, esistono le ceramiche; non esiste un utilizzo della ceramica, ne esistono infiniti. E ancora, i confini tra la cosiddetta ceramica d'arte e quella d'uso sono da sempre labili (piace qui, per consuetudini di studio, notare come una pratica che rimonta alle origini della storia sia in questo senso paragonabile a una delle più recenti, quella fotografica : è sufficiente sostituire nelle righe precedenti il termine "ceramica" con quello di "fotografia" per comprendere le analogie), e le letture dei manufatti cambiano più con il mutare del gusto di una determinata epoca che non in base all'effettiva natura degli oggetti.

Così, s'apre nello spazio del museo il tema della collocazione della ceramica all'interno della pratica artistica e collezionistica della contemporaneità. Un tema che certo questa mostra non può e non vuole esaurire, ma che pure sviluppa attraverso una scelta chiara e priva di ambiguità. Anzitutto, le gallerie hanno voluto rispondere a questo invito con una selezione di artisti tutti di qualità, ma dai profili profondamente diversi tra loro. Profili non semplicemente stilistici o anagrafici - dato ovvio in considerazione delle differenti identità delle gallerie coinvolte -, ma concettuali e operativi, che toccano le basi e le ragioni stesse del fare e del pensare ceramica, nella contemporaneità e nel passato più recente. Si va infatti da quanti, come Nanni Valentini, Sergio Zanni, il primo Antonio Violetta, Giacinto Cerone, hanno affidato alla terra il ruolo di materiale d'elezione, a quanti l'hanno frequentata con assiduità come Luigi Mainolfi e Mirella Guasti, fino a coloro che vi si sono avvicinati solamente in condizioni particolari, materiale tra i tanti possibili, certo non quello privilegiato.

A partire da questa considerazione, emerge, altrettanto evidente, un ulteriore aspetto che impronta di sé l'intera storia della ceramica e la sua stessa natura. La ceramica è una di quelle tecniche che non ammettono improvvisazione, che pretendono piena e assoluta conoscenza e padronanza dei processi realizzativi, è arte nel senso originario del termine. O si sa fare, o si fa fare, *tertium non datur*. Anche in questo caso, le posizioni espresse in mostra sono esplicite e, senza che ciò implichi giudizi di valore, impongono la necessità di una lettura che tenga

conto di questo elemento. Come rileva anche Jadranka Bentini nel suo saggio introduttivo, su tale presupposto sono attive a Faenza botteghe di straordinaria qualità, la cui esistenza risponde a due ordini di ragioni: da un lato la presenza di una tale qualità artigianale ha indotto molti artisti a misurarsi con questa tecnica, dall'altro l'attività di questi artisti ha permesso all'attività produttiva non solo un sostentamento economico, ma un reale accrescimento d'ordine culturale. Perché, al contrario di quanto lasciano intendere approssimative vulgate, la necessità e il dominio di una tecnica non impediscono la sperimentazione, la ricerca, la stimolano piuttosto, all'interno di confini che non sono limiti ma potenzialità.

Infine, la lettura delle identità delle gallerie presenti induce ad altre riflessioni: differenti anch'esse, come gli artisti, per storia e identità, sono tutte in egual misura luoghi nei quali l'attenzione alla ceramica non è centrale, inserendosi all'interno di un programma che privilegia altre forme espressive, prima fra tutte la pittura. Ora, questo dato riporta il ragionamento al suo punto iniziale, vale a dire il confronto tra specificità – delle collezioni, delle tecniche – e frammentarietà del panorama all'interno del quale esse si manifestano. Se l'espressione "galleria di tendenza", in voga negli anni Settanta e Ottanta, appare oggi come desueta, e se in ogni caso le gallerie presenti in questa occasione non si sono mai caratterizzate come tali (con le eccezioni della Galleria G7 e della Galleria de' Foscherari nei loro primi, ormai lontani anni di vita), non di meno nel panorama attuale è facile riscontrare un atteggiamento che risponde al concetto succitato di "nicchia". Un concetto che talvolta si esplicita anche in una predilezione per una tecnica, come accade per la fotografia, per il disegno o per la grafica. Ciò accade, in estrema sintesi, perché esistono e aumentano di numero collezioni specializzate; l'assenza di gallerie che intorno alla ceramica abbiano costruito la propria identità prevalente implicherebbe dunque l'assenza di un collezionismo specializzato di ceramica? O, piuttosto, non significa che il polimorfismo della ceramica, il suo essere insieme arte, artigianato, scultura, decorazione, design - e altro ancora - impone non solo strategie di lettura, ma anche strategie di comunicazione differenti? Domande alle quali non si vuole dare qui una risposta, ma che vogliono sottolineare come l'attualità della ceramica non vada ricercata solo nelle innovazioni tecnologiche né, paradossalmente, negli stessi raggiungimenti dei singoli autori, ma in un più vasto ripensamento del suo ruolo all'interno dei meccanismi di diffusione della cultura artistica contemporanea. Un esercizio di pensiero che deve vedere coinvolti tutti i protagonisti di queste vicende, al quale la mostra odierna, e il museo che la propone, fornisce un contributo significativo.



La galleria fondata nel 1999 da Federica La Rosa e Cecilia Marone ha cercato di inserirsi nell'ambito delle gallerie bolognesi con progetti specifici che allargassero il quadro artistico cittadino. Si è rivolto quindi lo sguardo ad artisti già noti in ambito nazionale e specialmente internazionale, ma poco visti in Bologna.

La prima mostra su Christo del 2001, con i grandi progetti degli anni '70 ed '80 e corredata di documentazioni audiovisive delle realizzazioni dell'artista, ha portato in galleria un pubblico che proveniva da varie città italiane accanto a studenti dell'Università di Bologna, felici di poter vedere qualcosa dell'artista conosciuto sui loro testi. L'interesse riscontrato ha portato a proporre nel 2002 una seconda esposizione di opere di Christo: i progetti piccoli che lui chiama affettuosamente "baby". Dal punto di vista del collezionismo questa è stata una novità poichè la loro vendita in Italia era quasi inesistente.

È evidente poi che le opere di questo artista hanno continuato ad essere presenti specie nelle fiere a cui la galleria, nata da poco, ha deciso di partecipare per farsi conoscere dai collezionisti.

Tra il 2001 e il 2002 si è cercato di presentare una panoramica della corrente



Nanni Valentini, L'Angelo, 1985, terracotta greificata, alt. cm. 107





milanese dello Spazialismo, prima con una collettiva degli artisti più significativi, poi con una personale di Emilio Scanavino: autori non ignoti a Bologna, ma che vi mancavano da alcuni anni.

La corrente della Pop Art ha sempre avuto un canale preferenziale nella storia della galleria. Il primo impatto è stato nel 2003 con una personale per la prima volta in Italia di Tom Wesselmann dedicata al tema del fumo. Il 2004 ha visto una collettiva di artisti italiani e una personale dell'unico scultore della Pop Art inglese, mai esposto in Italia: Clive Barker, poichè si voleva porre l'accento sulle origini inglesi del movimento. Dal panorama degli artisti italiani collegati a questa corrente si sono scelti alcuni autori non di mercato come Gianni Ruffi, Umberto Bignardi con due personali nel 2005 e nel 2006.

Nel 2003 si è ripreso anche il tema del Nouveau Réalisme e la scelta è andata su artisti non molto trattati in Italia: Niki de Saint Phalle, Jan Tinguely, Daniel Spoerri legati tra loro da amicizia di gioventù e da uno spirito irriverente e dissacratore (ancor più per quei tempi): il fucile che sostituisce il pennello, le macchine inutili, i tavoli "trappola". Su Daniel Spoerri, l'unico vivente, si è preparata una personale nel 2005 con opere principalmente degli anni '80. Vedendo che l'artista, pur di impatto non facile, incuriosiva molto e avendo potuto reperire opere importati e di grandi dimensioni, si propone nel 2007 un'altra personale con opere dal '60 al '90. La personale di Nanni Valentini nel 2007 conferma l'indirizzo delle scelte della





galleria verso artisti di grande importanza culturale e storica, ma poco conosciuti dal mercato.

La spinta verso artisti legati a tematiche e soluzioni più attuali che nella storia della galleria è emersa periodicamente con mostre “minori” (“Odun”, “L’aria che ci circonda”) e di fotografia, si è concretizzata nel 2007-2008 con una mostra di disegni e installazioni di Jan Fabre, prettamente europeo e prototipo, nella sua poliedricità, dell’artista di oggi.

Il percorso espositivo della galleria si è valso del supporto critico di Flaminio Gualdoni e di Walter Guadagnini che hanno scritto i testi, sempre inediti, dei cataloghi.



Nanni Valentini. Terre

Flaminio Gualdoni

da: Flaminio Gualdoni "Nanni Valentini. Terre" 2006, Edizioni "Arte e Arte"



"Sono segni, ancora segni nel e del paesaggio, ombre luccichii, scalfitture, crepe, vuoti, sguardi, attese, segni visibili dunque. Quelli invisibili, che cerchiamo, sono ancora custoditi gelosamente nella terra, ma il presagio già li percorre, sono dietro ai muri, sotto la pelle, fra le pieghe delle trame, nascosti in una memoria senza codici, preservati dall'anima del tempo con tutti i successivi segni".

Così Nanni Valentini, nel 1979, a dire della svolta radicale impressa al proprio lavoro nel cuore degli anni Settanta.

Dopo una lunga stagione trascorsa appropriandosi della sapienza ceramica, per ritenerne gli spessori concettuali profondi e filtrarne invece gli orgogli disciplinari; dopo il tempo delle scelte ("Una scelta" s'intitola una mostra rivelatrice del 1963 cui Valentini prende parte all'Annunciata di Milano) e dei rifiuti in seno a un *milieu* d'avanguardia che egli da subito avverte come inadeguato a un'arte di autentici valori e fondamenti; dopo gli entusiasmi e gli scoramenti: dopo tutto ciò, alla metà di quel decennio l'artista si sceglie solo, ingaggiando un corpo a corpo erotico e agonico con la terra, con le terre, in cerca d'un'arte che sia l'arte, non uno dei possibili che si agitano nel nominalismo mondano delle cronache.



Riparte da una sorta di analitica dei segni e dei modi primi del fare, dai luoghi essenziali della materia e della forma. Vuole trovare, come il maestro Fontana che gli ha insegnato la tensione definitivamente essenziale del segno nei tagli, e il turgido drammatico darsi della nascita nelle *Nature*, un segno prima d'ogni retorica, un segno intimo, congenito alla materia e non ad essa imposto, un segno come accidente primario che dall'indistinto produce la differenza, e attraverso essa il senso, verso l'immagine.

Nascono in questo momento le forme sorgive alle quali Valentini sarà fedele, tra ritorni evoluzioni varianti reinvenzioni, per tutto l'arco del proprio lavoro. C'è la piastra, insieme cellula del costruire, del far luogo, e punto di massima tensione tra corpo e superficie, tra sostanza e sguardo, in cui le frequenze artificiose del disegno – è impensabile ogni lettura del lavoro dell'artista senza considerare il suo disegnare feroce e fagocitante, quel suo forzare l'astrazione mentale del foglio a farsi essa stessa materia del vedere – si ritrovano nella prospettiva fondamentale del fare, in cui, scrive Valentini, è "l'atto incestuoso della mano che accarezza la zolla e lo sguardo che percorre il solco".

La piastra è zolla e mattone, ed è colore intimo alla materia stessa, proprietà non facoltà che acqua e fuoco rendono manifesta, ma non apparenza illusoria. È, sarà, luogo architettonico, la scala e la soglia, l'arco e la parete. Sarà molto più, il focolare, la casa, la dimora.





E c'è la sfera, icona di perfezione e seme impuramente fertile, che contiene in se stesso, nel suo perdersi, il segreto oscuro della forma.

E c'è la pelle, quella cui egli conferisce corporeità problematica nella serie delle tele esposte alla galleria Milano nel 1976. "Erano delle tele trasparenti appese e staccate dal muro. In una altra stanza c'erano dei pavimenti di terra". Cielo e terra, appunto. Cielo, se il cielo è quello di Licini. Lo sguardo che attraversa e lo sguardo accecato. L'occhio e la mano: il visibile e il tattile, e la fervida zona da esplorare tra visibile e tattile. E il limite della finzione, la tela come aspettativa

della finzione dell'arte, cui contrapporre la concretezza della superficie e dei segni certi di se stessi. I segni che nascono nella terra, i segni della terra, capaci di farsi parola, di essere altrimenti che figli.

Scriva Valentini nel 1975: "Mi piace manipolare la terra, vedere attraverso una tela, bagnare di colore le cose. Cerco di capire cosa c'è nell'interspazio tra il visibile e il tattile. Forse è un desiderio di rendere fluido ciò che è cristallizzato. La creta, la tela, e la carta sono i supporti che uso".

Muove da qui il decennio straordinario che conduce Valentini, sempre più lontano dal chiacchiericcio dei gusti artistici transeunti, a un viaggio sapienziale entro i fondamenti, entro le ragioni ultime della materia e della forma, del corpo e dell'apparire. "Ma all'arte, anche a quella fatta con la terra, non si addice più il centro gravitazionale dei valori, né tanto meno si può parlare ancora dell'arte come sintomo della dispersione, della crisi del centro, ma anche l'arte fatta con la terra cotta può raccontarci l'apparizione di luoghi, la presenza, anche lontana, di fantasmi abbandonati, di volti muti, di spessori non riflettenti, di percorsi meno attesi. Indizi, frammenti, ma certamente desiderio di uscire di nuovo dalla metafora", egli scrive.

Ancora due testi, entrambi del 1979, ne dicono chiaramente la vocazione definitiva. Nel primo si legge: "Come la pietra lega la torre al suo ambiente, diventando perciò essa stessa manifestazione e ritmo del luogo, così nel mio

intento la terra vuole diventare traccia e manifestazione di un continuo. Infatti se consideriamo alcuni aspetti del suo possibile contenuto simbolico, troviamo nella Terra-Madre il mito del Figlio-Antenato: antenato come un già essere nato e preservato nella terra e solo dopo manifestato.

Possiamo considerare l'argilla come traccia della continuità del fiume; trasportata infatti dall'acqua essa si deposita nelle anse, si decanta e diventa la parte più filtrata della terra.

Possiamo immaginare l'argilla come momento centrale di una dialettica acqua-fuoco, oppure come materia del vaso, ossia materia che lega in un continuo il centrifugo e il centripeto".

E nell'altro: "Penso alla terra che va nelle tenebre di Isaia, a quella che genera con rossore di Geremia, alla Terra Madre che partorisce figli-antenati, alla terra sfiorata dal soffio di Mercurio ed a quella che imprigiona l'ombra delle farfalle.

Sono i suoi segni che fermano la mia attenzione. Però una cosa devo chiarire: che queste cose non sono delle risposte in positivo ad un qualche nichilismo in quanto materia-corpo-manualità e tanto meno come un pieno rispetto ad un vuoto (perciò non come polo di qualsiasi simmetria). Non credo alla poesia-comunicazione. Mi piace considerare la terra solo come luogo di una poesia, un luogo vuoto e perciò aperto al possibile, dove l'unico rischio è quello dell'impronta".

Una materia per Pitagora, 1979, *Endimione e i 28 volti di Selene*, 1980, *Il vaso e il polipo* e *L'ombra di Peter Schlemihl*, 1982. In questo volgere breve di tempo, quattro opere fondamentali paiono sintetizzare i momenti già fondativi della sua ricerca.

Il limite tra apparire pittorico e intima vocazione corporale, la forma e l'ombra, il luogo: il colore e la sostanza, lo sguardo e il volto, e la questione introversa del centro e dell'orizzonte. Valentini esplora, saggia, verifica, in lavori che crescono lenti e scrutinanti, per saggi plurimi che s'intrecciano e dei quali l'esposizione pubblica non è il momento finale, bensì solo un'esigenza di verifica fuori dalle pareti dello studio – per lui, unico ambito in cui il lavoro abbia pienamente senso: ricercare, non risultato – e di messa momentanea in distanza, prima che lo studio, di nuovo, avvolga il pensiero.

E nasce la serie delle *Case*, con quel suo scavare al nucleo il valore heideggeriano

di dimora; nasce la triade *Deriva, Annunciazione, Il dialogo* della mostra al Pac milanese: ancora una sorta di centrifuga dall'ombelico/orizzonte verso l'organico possibile, ancora una casa, e il motivo nuovo della statua, corpo identitario, mistero sacro del doppio: la statua essere fisico, l'angelo altro dall'essere fisico, nella mediazione dell'ombra.

Dopo il mistero metafisico del volto, che dal lavoro su Endimione prolifera come probabilità dello sguardo – chi guarda chi? – e come cecità fondamentale in una serie di varianti e sviluppi d'intensità problematica assoluta, ecco quello sul corpo: la colonna è casa, la colonna è statua, la statua è, come la colonna, forse *xoanon*, individuo in se stesso sacrato. E la scultura è l'arte unica che ciò possa pronunciare, il corpo e l'ombra, e l'angelo lontano e impuro che, come quelli dell'amato Licini, lascia a sua volta un'ombra – alito, colore – sui muri della casa.



La nostra esperienza nel mondo dell'arte inizia nel 1972 con la Edizioni Cinquantasei, che resta il principale supporto culturale di tutte le nostre iniziative. La Galleria d'Arte Cinquantasei è stata fondata nel 1980 a Bologna, con la consulenza artistica dell'allora direttore della Galleria d'Arte Moderna di Bologna, Franco Solmi. Il progetto era quello di promuovere gli artisti bolognesi fra Otto e Novecento, che furono i principali protagonisti della grande Scuola bolognese. I libri e le grandi mostre realizzate, sia pubbliche che private, hanno nuovamente portato all'attenzione nazionale questi importanti artisti.

Nel 1985 nasce l'idea che, nel momento in cui ci fosse stata liberalizzazione, quanto accaduto dal punto di vista delle arti nell'ex Unione Sovietica avrebbe potuto costituire interesse a livello nazionale ed internazionale. Lunghe ricerche, effettuate dal 1985 al 1989, hanno portato alla creazione di un'iniziativa di respiro internazionale sull'arte dell'URSS dalla Rivoluzione d'Ottobre al crollo del Muro di Berlino. La collana di libri edita in co-edizione con l'Editoriale Giorgio Mondadori, prevista in sei volumi è sicuramente una garanzia per la serietà dell'iniziativa.

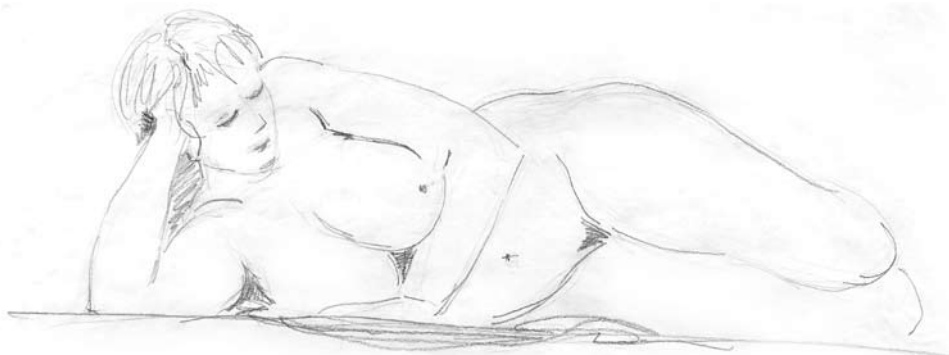


Nel terzo decennio abbiamo iniziato ad occuparci di alcuni artisti contemporanei Gigino Falconi, Mirella Guasti, Luigi Pellanda e di artisti a livello nazionale e internazionale (Sironi, Campigli, De Chirico, Carrà, Balla, Severini, Fontana, Schifano ed altri).

La nostra sede di Bologna, di circa 1.000 metri quadri, strutturata su due piani con uno spazio espositivo di cinque sale, mini bar/caffetteria, libreria, vasta biblioteca, laboratorio di restauro, studio fotografico, ci dà la possibilità di operare come un piccolo centro multimediale.



Mirella Guasti, Il rifugio, 1990, terracotta, cm. 17,5x61x38



Mirella Guasti, *In posa*, 1978, matita su carta

Mirella Guasti, *Figura distesa*, 1978, matita su carta

Mirella Guasti, *La modella*, 1979, matita su carta

Mirella Guasti, *Il pensiero*, 1980, matita su carta

Mirella Guasti, *Il riposo*, 1990, matita su carta





Un'eleganza ritmica che ci coinvolge

Rossana Bossaglia

Sono profondamente convinta – e ho trovato varie occasioni per scriverlo – che la scultura italiana ha una rilevanza speciale nel contesto europeo; la qualità creativa degli artisti che le si dedicano si accompagna a una competenza di mestiere formatasi in varie scuole, a partire da quella carrarese, ed espressa con l'uso di vari materiali.

Noi adoperiamo comunemente il termine “scolpire”, che presuppone l'impiego di uno strumento pesante – un martello, per intenderci – il quale agisce sopra sostanze dure: il procedimento per giungere alla raffigurazione è dunque quello di ricavare dalla materia inespressiva immagini con una loro specifica fisionomia, estraendole da un contesto inerte.

Ma quella che noi definiamo appunto scultura si ottiene anche attraverso una modellazione morbida e pastosa: la quale può essere il presupposto preparatorio di ciò che sarà un oggetto intensamente ponderale, oppure giungere a fermarsi a risultati di dolce fluidità.

Mi trattengo su questo argomento onde sottolineare che il termine “scultura” è entrato nell'uso per indicare figure tridimensionali indipendentemente



Mirella Guasti, Flavia, 2003, terracotta, cm. 40,5x18x14

dalla loro densità materica e dal procedimento esecutivo da cui nascono. Sull'opera di Mirella Guasti usiamo il termine convenzionale di scultura appunto per ovvie ragioni di consuetudine, ma va sottolineato che il panorama delle sue opere si presenta molto variato, giacché i differenti materiali e le tecniche che utilizza portano ad effetti profondamente diversi anche sul piano stilistico: le terrecotte puntano su una pastosità fisica delle figure che è molto vicina a quella naturale; quando lo stesso tipo di personaggio è rappresentato in bronzo, in genere si asciuga e assottiglia.

L'artista punta spesso sul confronto fra le varie tecniche e i vari materiali, rivivendo personaggi e composizioni affini tra di loro con un gusto differente: quasi a testimoniare quanto i procedimenti creativi influenzino l'interpretazione dei soggetti.

Le opere esposte nella presente occasione offrono una panoramica della produzione di Mirella Guasti a partire dagli anni Ottanta, che testimonia una variata evoluzione del gusto e dei soggetti in una coerente continuità espressiva.

Agli inizi l'attenzione ritrattistica è molto forte (si guardino il bel ritratto di Cristina del 1983 e quello di Giulia dell'85) e precisa la leggibilità dei soggetti secondo le intenzioni dell'artista.

A poco a poco lo stile della Guasti si fa sempre più definibile e riconoscibile, senza tuttavia che ripeta le fisionomie: anzi, queste sono molto variate.





Agli inizi, come si è accennato, la ritrattistica ha particolare privilegio, ma via via le figure tendono a deformarsi; oltre che puntare su profonde diversificazioni, si impastano di effetti materici di intensa fisicità.

Le figure intere si allungano e nonostante la loro correttezza anatomica si fanno sempre più simboliche. Se prima era la carnalità a rendere più risoluta la comunicativa delle immagini, a poco a poco le figure medesime sembrano perdere la loro concretezza fisica, si assottigliano trasfigurandosi.

Quando pure l'artista non si eserciti in ritratti, cogliamo innumerevoli spunti a quali personaggi faccia riferimento; l'indiano pellerossa, per esempio, è identificabile di primo acchito, per non dire del rivissuto Modigliani.

Nelle raffigurazioni di giovani nudi femminili cogliamo il piacere comunicativo di trasmetterci una godibile e insieme pulita sensualità, senza per altro compiacimenti erotici.

Nell'ultima produzione l'artista mostra un minore interesse per la ritrattistica che suggerisca specifici confronti, e invece una predilezione per rivivere il medesimo personaggio in momenti diversi; figure sempre più sottili che si fanno ritmo, cambiamento di espressione anche nei più dolci modelli in terracotta e sempre più ci parla attraverso un'eleganza ritmica che ci coinvolge.





Mirella Guasti, *Ballerina alla sbarra*, 2001,
terracotta, cm. 71,5x26x21,5





Mirella Guasti, *Un principe!*, 2007, kriptonite®,
cm. 137x32x28



Mirella Guasti, *Clessidra*, 2007,
kriptonite®, alt. cm. 166





*Mirella Guasti, Sonnellino, 1990,
terracotta, cm. 59x24x54*

galleria de' foscherari

La Galleria de' Foscherari nasce nei primi anni Sessanta, cioè quando sono già conclamate le espressioni letterarie e artistiche prodotte dalla rivisitazione delle avanguardie storiche. Sono anche gli anni in cui si intravedevano con chiarezza i segni di quei fermenti sociali, soprattutto giovanili, che esploderanno in tutto il mondo, dalla metà alla fine del decennio, come richiesta ineludibile di un radicale rinnovamento politico.

È, quindi, nell'ambito dell'affermarsi come orizzonte insuperabile della neoavanguardia artistica che la galleria pone le basi della propria identità culturale avviando un intenso programma di mostre lungo due direttrici strettamente connesse. Da un lato la riproposta della "tradizione del nuovo", cioè una letterale rivisitazione delle avanguardie storiche nella loro tradizione criticamente consolidata, dall'altro l'attenzione alla ricerca sperimentale che proprio allora manifestava particolare vivacità e tendeva a identificarsi con la neoavanguardia. Sotto il primo profilo vanno ricordate la mostra dedicata all'espressionismo tedesco, presentata da uno storico delle avanguardie come Mario De Micheli, e le esposizioni di Klee, Ernst, Grosz, Sutherland, Vasarély, Calder e Nicholson;



mentre lungo l'altra direttrice spiccano gli eventi dedicati a Manzoni, Christo, Plessi, Gnoli, Tancredi, Novelli, Twombly, Sartelli, Ceroli, Cavaliere e Tilson.

Naturalmente la de' Foscherari, mentre esercita un'acuta selezione critica, non dimentica la storia, né la città in cui è radicata. Degli artisti bolognesi o, comunque, legati a Bologna non tiene nel debito conto soltanto i maestri quali Giorgio Morandi, Virgilio Guidi e lo scultore Minguzzi, ma segue con la massima attenzione quelli ritenuti più significativamente emergenti.

Già erano state dedicate tempestive esposizioni a Bendini, Boschi e Vacchi, per citare solo coloro che nel tempo si sono maggiormente affermati, quando, nel 1963, la Galleria ospita uno dei primi *happening*, cioè una delle prime espressioni in cui l'arte figurativa si fa rappresentazione spontanea, effettuato da Pirro Cuniberti, Luciano De Vita e Concetto Pozzati, che danno spettacolo dipingendo sulle pareti della galleria *Tre progressioni*. La memoria dell'evento resta fissata in un quaderno con un testo esemplare scritto per l'occasione dal giovane Eugenio Riccomini.

I tre artisti bolognesi resteranno legati alla de' Foscherari, in particolare De Vita e Pozzati, non soltanto per le numerose mostre che in seguito saranno loro dedicate, ma per il prezioso contributo di idee e suggerimenti con cui arricchiranno l'attività in rapida espansione della Galleria.

Nella seconda metà del decennio si assiste a un salto di qualità con la direzione



assunta da Franco Bartoli, un uomo di particolare sensibilità artistica e acutezza di giudizio, e il conseguente rafforzarsi del ruolo di Pietro Bonfiglioli, un intellettuale con viva attitudine alla riflessione teorica, che già teneva sui cataloghi della galleria un notiziario molto seguito. Bartoli intensifica l'attività in direzione della neoavanguardia, pur senza trascurare l'altro indirizzo fino allora seguito dalla galleria, e Bonfiglioli trasforma il notiziario in una sede nazionale di dibattito storico-critico sull'arte alla luce degli eventi che sembrano scuoterla dalle fondamenta. Il biennio 1967-68 resta memorabile: si allestiscono le mostre di otto fra i più interessanti artisti pop italiani (Angeli, Ceroli, Festa, Fioroni, Kounellis, Pascali, Schifano, Tacchi), di Domenico Gnoli, di due esponenti della Funk art, quali Peter Saul e Sue Bitney, e una grande rassegna della Pop newyorkese (D'Arcangelo, Dine, Keely, Lichtenstein, Oldenburg, Ramos, Rosenquist, Segal, Warhol, Wesley, Wesselmann). L'attenzione per l'arte Pop è testimoniata anche da due memorabili serate dedicate all'*Underground*, nelle quali, sotto il titolo *New american cinema*, furono presentate le opere dei più significativi filmmakers di questa tendenza, accompagnate da un saggio di Bonfiglioli ancora criticamente attuale. Ma non ci si limita a individuare nella Pop Art uno dei punti più alti della neoavanguardia figurativa, almeno una delle espressioni di maggior radicalità critica nei confronti del contesto che la esprime, si va oltre: con la mostra dedicata all'*Arte Povera* (Anselmo, Boetti, Ceroli, Fabro, Kounellis, Merz,



*Luigi Mainolfi, Tabacco bruciato, 2009,
terracotta, cm. 38x37*



*Luigi Mainolfi, Tabacco rosso, 2009,
terracotta cm. 42,4x47,5*

Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Prini, Zorio), curata da Germano Celant, si inizia precocemente a percorrere quel crinale lungo il quale la neoavanguardia riflette su se stessa fino ad estenuarsi nel corso degli anni Settanta.

Proprio questa mostra, a cui partecipano i maggiori rappresentanti della tendenza, induce Bonfiglioli a spingere più a fondo il dibattito teorico sull'arte coinvolgendo i più prestigiosi e combattivi critici e storici dell'arte italiani. Il risultato sarà uno dei più apprezzati quaderni della collana editoriale che la galleria aveva inaugurato, assieme alle monografie dei maestri: *La povertà dell'arte* raccoglie tutti gli interventi di quell'appassionante dibattito ed offre ancora oggi spunti di straordinario interesse.

Va sottolineato che, fra il 1965 e il 1989, pur con qualche inevitabile discontinuità, la discussione sull'arte è stata ininterrotta ed ha visto la partecipazione, aperta ai più diversi indirizzi culturali, di personalità quali Umbro Apollonio, Francesco Arcangeli, Renato Barilli, Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Antonio Del Guercio, Giorgio De Marchis, Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Piero Gilardi, Renato Guttuso e Michelangelo Pistoletto.

La riflessione sull'arte, porta a seguire, proprio a partire dall'Arte Povera, il ripiegare dell'avanguardia su se stessa nel disperato tentativo di sfuggire all'oggettivazione e a tenere aperta la via della ricerca al di là delle forme concettuali e delle grammatiche del corpo, le espressioni più dense di significato

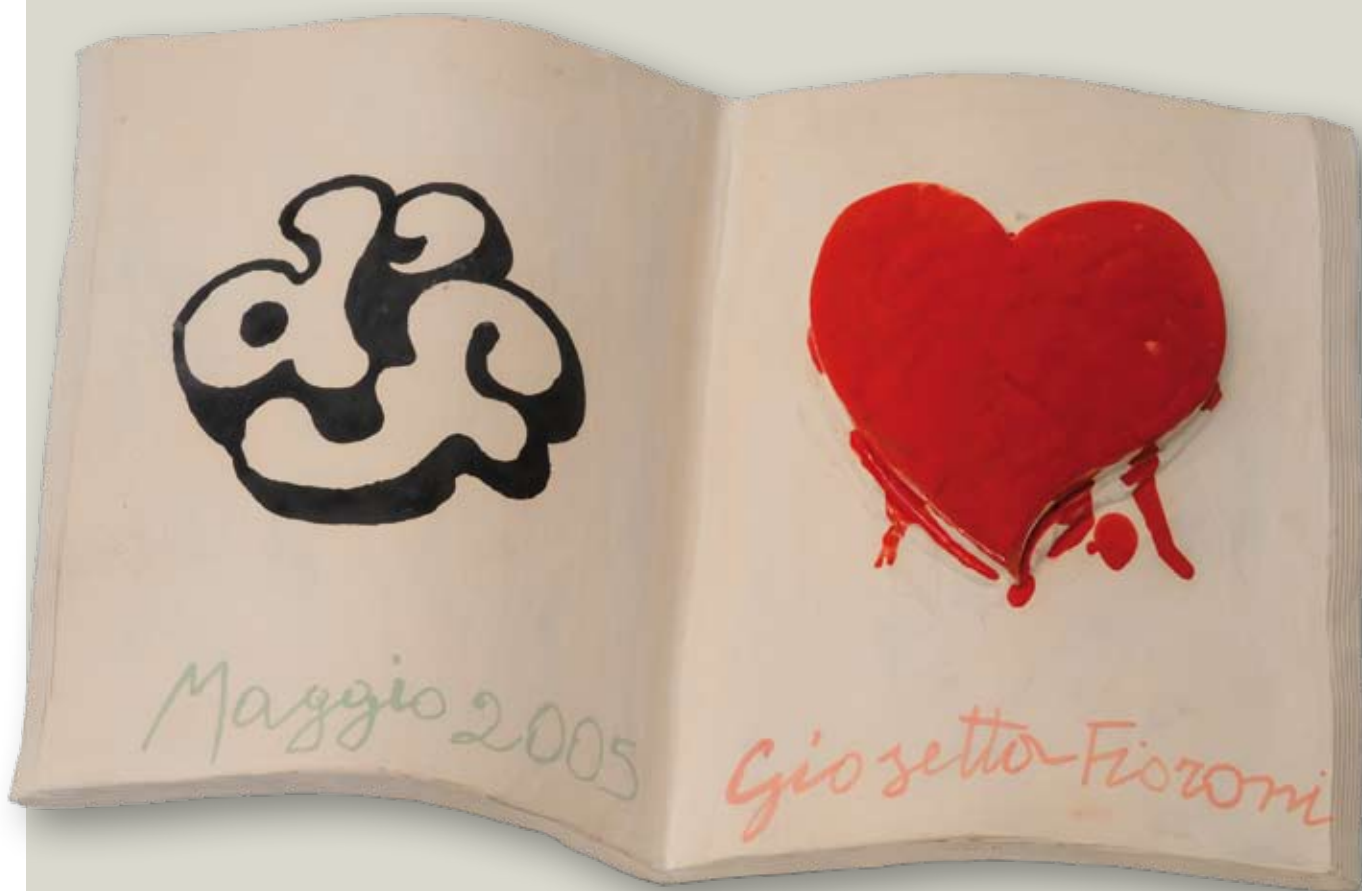


dell'orrore dell'oggettivazione, identificata con la mercificazione e cioè con l'opera come prodotto per il mercato, che aveva colto gli artisti nel momento in cui l'avanguardia inizia la sua parabola discendente.

La ricerca ha certamente un peso rilevante se in tal senso vanno intese le mostre *Ghenos, Eros e Thanatos* (Burri, Boetti, Cintoli, De Dominicis, Fabro, Fioroni, Kounellis, Lombardo, Mattiacci, Mauri, Pascali, Pisani, Pozzati, Zorio) affidata a Alberto Boatto; *Le figure del Tempo*, curata in tre scansioni successive da Pier Giovanni Castagnoli; la mostra di Franco Vaccari, presentato da Bonfiglioli; quelle di Alik Cavaliere (La sostituzione della natura) e Giovanni D'Agostino. Ma la ricerca non distoglie la galleria dall'indirizzo, sempre seguito, che potremo definire un continuo ritorno ai maestri dell'avanguardia storica, arricchito con l'attenzione rivolta a seguire costantemente i protagonisti della neoavanguardia nella loro traiettoria postavanguardistica.

Intanto ritroviamo gli artisti da sempre vicini alla de' Foscherari: Luciano De Vita, del quale dobbiamo almeno citare lo scultoreo *Altare di Bologna* e l'intrigante *Nel mio giardino*; Pirro Cuniberti, Germano Sartelli e Concetto Pozzati, uno dei protagonisti della Pop italiana, del quale sembra giusto citare *Il suicidio di Grosz*, con relativo quaderno, *Restaurazione e Dopo il tutto*.

Con questa ultima mostra siamo entrati negli anni Ottanta, vale a dire nel periodo in cui si afferma la consapevolezza che la spinta avanguardistica si è esaurita.



Resta salda la griglia su cui l'attività della galleria si è articolata finora e cioè continuano le mostre di Ceroli (che nel 1968 aveva allestito la straordinaria *Aria di Daria*), Schifano, Fioroni, Angeli, Gilardi, Pistoletto, Adami, Del Pezzo, ma anche Fontana, Melotti e perfino dei "padri nobili" Duchamp e Man Ray, ma diverso è lo sguardo che viene rivolto al nuovo universo artistico. Segno evidente di questa mutata sensibilità è l'interesse rivolto alle generazioni postavanguardistiche, ai Manai, agli Iori, ai Mainolfi, ma lo è anche l'attenzione verso il panorama artistico, così come si è assestato dopo la scossa degli anni Sessanta, per coglierne i caratteri originali.

È questo il tema dell'indagine teorica che si sviluppa in appendice ai cataloghi della galleria dalla metà degli anni Settanta fino alla fine degli anni Ottanta.

Questo intenso lavoro, al quale contribuiscono altri intellettuali interessati ai problemi dell'arte, fra i quali bisogna citare almeno Gianni Scalia, porterà Pietro Bonfiglioli a definire con organica argomentazione una sua originalissima tesi. Per comprendere i fenomeni artistici contemporanei bisogna abbandonare la critica d'arte e passare alla *Critica dell'arte*.

Da questo punto di vista si cercherà di mettere a fuoco la fenomenologia dell'arte fino all'inizio degli anni Novanta, mentre l'attività della galleria si arricchisce con l'esposizione del "ritorno all'ordine" di alcuni protagonisti della neoavanguardia. L'esempio più pertinente sembra essere la mostra di Luigi Ontani, un esponente



Aldo Mondino, *Sufi Fleur*, 2004,
olio e ceramica su linoleum, cm. 140x120



Aldo Mondino, *Sufi Fleur*, 2004,
olio e ceramica su linoleum, cm. 90x120

di spicco della Body Art ritornato, come un nuovo figliol prodigo, alla pittura. E con ottimi risultati.

Gli anni Novanta segnano il definitivo “ritorno all'ordine” ed anche il dibattito teorico sull'arte segna il passo; i critici tornano ad occuparsi dei singoli artisti e sembra che la critica d'arte si sia presa la rivincita mettendo nell'angolo la *critica dell'arte*.

La de' Foscherari, pur attentissima alle tendenze che avevano dominato gli anni Sessanta-Settanta, non aveva mai tralasciato la cura degli artisti la cui tradizione, storicamente consolidata, ne faceva degli ineludibili punti di riferimento. Nel corso del tempo, infatti, non solo aveva ad essi dedicato ricche antologiche, ma aveva inaugurato una vera e propria attività editoriale pubblicandone le monografie. Abbiamo così prestigiosi testi dedicati a Morandi, Klee, Ernst, Sutherland e Dubuffet, per citare solo i più rappresentativi. Tale attività, coniugando l'interesse storico con quello teorico, veniva arricchita dai “Quaderni”, ai quali già abbiamo accennato, e dei quali dobbiamo almeno citare *Ghenos, Eros e Thanatos* (1974), *Le figure del Tempo*, a cura di Piergiovanni Castagnoli (1978), *Autoritratto con maschere*, mostra di Piero Manai con testo di Claudio Cerritelli (1981), *I muri del Pensiero*, mostra di Luigi Mainolfi con testo di Luca Beatrice (1992), *Germano Sartelli o dell'incantamento*, con testi di Emiliani, Calvesi, Castagnoli, Pajano e Spadoni (1994).



Aldo Mondino, Senza titolo, 2004,
ceramica dipinta, cm. 60x60



Aldo Mondino, Senza titolo, 2004,
ceramica dipinta, cm. 60x80

Tutto ciò per sottolineare come la de' Foscherari non ha difficoltà a proseguire la propria attività tradizionale anche dopo l'estenuarsi della neoavanguardia, anzi, avvalendosi del patrimonio storico-teorico accumulato negli anni, può, con coerenza critica rispetto alla propria storia, tenere almeno ogni anno una mostra atta a far riflettere sull'attuale evoluzione delle arti figurative. Fra queste deve essere segnalata *Progetti sul tema del fuoco* (2000) di Fabrizio Plessi, un artista che nella galleria aveva tenuto una mostra sperimentale nel 1968 ed ora esibiva la sua acquisita esperienza di videoartista, famoso nel mondo. Né può essere taciuta l'antologica di Sebastian Matta, *La grande avventura dell'uomo che amava il proibito*, un artista che ha attraversato gagliardamente tutto il Novecento. Questa mostra si è tenuta nella nuova prestigiosa sede che la galleria ha acquisito nel 2002 in via Castiglione proprio sotto le due Torri, uno degli angoli più antichi della città.

Intanto, dopo un ampio periodo in cui aveva affiancato Franco Bartoli alla direzione, era subentrato alla guida della Galleria Pasquale Ribuffo, prezioso collaboratore fin dal 1964, coadiuvato da Bernardo Bartoli e Francesco ed Elena Ribuffo.

Il nuovo staff, pur arricchendo con nuove idee i programmi della de' Foscherari, ha rappresentato, per usare un'espressione abusata ma sostanzialmente esatta, una innovazione nella continuità. In questo senso debbono essere interpretate



la retrospettiva di un maestro come Piero Dorazio e l'esposizione delle opere più significative di Gianni Piacentino comprese fra il 1968 e il 2004, nonché la mostra-happening di Calzolari, Fabro e Parmiggiani dal pertinente titolo *Essenziale all'Arte*, a cura di Bruno Corà.

Discorso a parte meritano la successiva personale di Claudio Parmiggiani, dal significativo titolo *Gloria di cenere* e quella del Guru Hermann Nitsch dall'appropriato titolo *Orgien Mysterien Theater*.

Questi due eventi, infatti, sono particolarmente significativi della ricerca teorica sull'arte che la galleria ha condotto durante tutta la sua attività. Nella mostra di Parmiggiani, si pensi soltanto alla grande autentica campana posata su una catasta di antichi libri bruciacchiati, erano riconoscibili quelle che Benjamin chiama le tracce del sacro, le rovine dell'autentica arte giunta fino a noi da tempi remoti. Nella multimediale esposizione di Nitsch vibrava la ritualità arcaica di un'attività pratico-sensibile collettiva che, evocata da uno sciamano, rendeva ancora visibile il miracolo dell'arte.

Una buona premessa per il futuro che, come è negli auspici di tutti, seguiterà a vedere la de' Foscherari fra i protagonisti della ricerca artistica nel nostro Paese.

FORNI

Galleria d'arte

“(...) Ho sempre sostenuto che l’essere liberi non deve comportare l’asservimento a certi poteri culturali, che a loro volta sono spesso asserviti a interessi di parte, ma la libertà deve coincidere con il nostro mondo morale. Non ho mai deflesso da questo principio e poche volte sono sceso a compromessi per carità di patria o per opportunismo”.

Con queste parole magistralmente “dipinte” da Tiziano Forni, scritte in occasione dei festeggiamenti per i suoi ottant’anni di vita e quaranta di galleria, si concentra l’essenza ed il segreto per il successo di un’attività straordinaria come quella di uno spazio espositivo che a tutt’oggi prosegue con gli stessi intenti, la stessa passione, la stessa filosofia di pensiero, la stessa grande serietà lavorativa. (...) Con grande riservatezza, nel 2008, il destino prende per mano Tiziano Forni (...) e lascia la conduzione delle gallerie alla figlia Paola che da anni lo affianca e lo segue con la stessa passione e grinta, addolciti da una presenza femminile di grande spirito e raffinatezza. Il tempo che prosegue e si rinnova, la tradizione familiare che continua nella freschezza di idee e di grandi attività relazionali, un tempo che non permette più concessioni perché, come diceva Tiziano, “Rallentare è l’inizio della fine” e credo che questa, più di altre, sia una frase che Paola Forni, oggi, porta avanti come motto di lavoro. (...)”

dal testo di Daniela Del Moro “Galleria Forni. Una storia per l’arte figurativa”
catalogo della mostra “Not so private. Gallerie e Storie dell’Arte a Bologna”
Villa delle Rose, Bologna, 2008



Sergio Zanni, L'Auriga, 2007, terracotta, cm. 94x30x22

Fondata nel 1967 a Bologna, la Galleria Forni ha visto la propria attività svilupparsi notevolmente nel corso degli anni, imponendo la necessità di nuovi spazi in Italia e all'estero. Nacque così nell'89 un secondo spazio bolognese, Forni Tendenze, attivo sino al '97, fu poi la volta dello Studio Forni, aperto nel '98 a Milano e attivo sino all'estate di quest'anno ed infine lo Spazio Forni Ragusa, inaugurato nell'ottobre 2008 e tuttora in attività. Le sedi oltre confine furono quelle di Amsterdam, attiva a cavallo degli anni '70 e '80 e Tokyo fino al 1990. Oggi lo spazio di Bologna, in Via Farini 26, dopo l'ampliamento della sede originaria avvenuto nel '97, offre complessivamente oltre 1000 metri quadri di superficie espositiva totalmente dedicati all'arte figurativa, per la quale da sempre la galleria Forni rappresenta un punto di riferimento.



Sergio Zanni, Dall'auriga di Delfi, 2008-2010, terracotta e ferro, cm. 95x40x100

La grande avventura

Beatrice Buscaroli

da "Sergio Zanni. Di Ulisse e d'altri viandanti", 2006
Edizioni Skira

La lettura delle opere scultoree di Sergio Zanni si presenta come un esercizio semplice e diretto, tanto queste dichiarano la loro presenza plastica nell'occupazione dello spazio circostante.

Siano esse installazione ambientali, grandi figure evocative o complesse articolazioni di personaggi immaginari, le sculture di Sergio Zanni sono fortemente dichiarative della loro presenza, compiute con chiarezza nelle loro intenzioni. Ma una lettura immediatamente successiva, relativa alla loro ragione d'esistenza per l'artista, apre invece scenari incrociati più complessi che vanno coerentemente esaminati per gradi successivi. Come prima cosa credo sia corretto affermare che le opere di Zanni obbediscono ciecamente alla fantasia creativa dell'artista, nel senso che il loro autore si concede una libertà assoluta, privilegio ormai sconosciuto ai giorni nostri, quanto gli artisti, il più delle volte, sono guidati da convenienze critiche o di mercato. (...)

Sergio Zanni è un artista così: artefice assoluto del suo mondo, regista unico e interprete della sua recita.

Appare evidente fin dal primo contatto con le sue opere che la loro particolarità estrema, le loro fattezze insolite, la misura di proporzioni irreali ma perfettamente bilanciate sono direttamente collegate a una risposta diretta agli impulsi che le hanno generate, a un rapporto causa-effetto primigenio, senza mediazioni.

Se poi si dovesse riconoscere una dominante al suo lavoro si potrebbe operare



un distinguo tra alcuni filoni paralleli estremamente caratterizzati. Esiste il “viandante”, il “custode delle pianure” che sfila veloce, controvento, misterioso nell’incedere, paradossalmente così diverso dalla linearità della pianura ferrarese assoluta che attraversa, dove una immobilità secolare regna sovrana. Quindi il gigantismo di questi personaggi non è rappresentativo ma evoca una valenza oggettiva differente, dominata da una sistematica alterazione delle proporzioni, dalla quasi (o totale) assenza della scatola cranica.

Le masse in movimento sono ingombranti ma non goffe, salvate dalla misura attenta delle proporzioni alterate, dalla sapienza nella gestione della materia, la terracotta, modulata con attenzione preziosa dall’artista. Una prima lettura potrebbe dare un significato di critica sociale a questa sproporzione anatomica, ma probabilmente la reale dominante resta quella comune a tutto il lavoro di Zanni. L’Avventura. Questi personaggi, nella loro unica stranezza, seguono una fantasia padana che pulsa segreta, bilanciando la sua storia tra un significato surreale generato dalle masse nebbiose delle pianure e un vago senso di mistero che li pervade. (...)

Quello di Zanni è un viaggio a occhi spalancati. L’artista è appassionato nel plasmare la terracotta fin nel minimo dettaglio, occhi attenti al presente senza il rifiuto esacerbato della rinuncia.

La presenza costante di una malinconia sottile è padana anch’essa, è uno stare







Sergio Zanni, *La Ruota del tempo*, 2009, terracotta e ferro,
cm. 214x85x40

alla finestra della vita con disincanto, senza ansimare, senza struggersi, sempre pronti alla fiammata del tocco di ironia che alleggerisce e dona linfa nuova al lavoro, dà ragioni nuove all'esistenza stessa dell'artista. E dopo i Custodi delle pianure, i Kamikaze e i Palombari, ecco gli Equilibristi di Zanni.

Figure in equilibrio una sull'altra, testa contro testa, figure a braccia distese che scorrono su fili sospesi, sospesi sopra altri fili che seguono altri fili da direzioni differenti. È forse questo il lavoro di Sergio Zanni che ci riporta maggiormente a un senso di attesa esistenziale, a una considerazione sulla fragilità dell'uomo che si arrangia come può. A piccoli passi, precisi per non precipitare, eretti nel tentativo di non sbagliare dove l'errore può essere definitivo.

Questi sono i giganti di Sergio Zanni, figure-non-figure mai tese, talmente naturali nel loro abbandono anche motorio da sembrare rappresentazioni di un mondo che non c'è più. Un mondo dove l'urgenza, il pervicace desiderio di ubiquità, la schiavitù di una efficienza impossibile, spesso inutile, sono dimenticate, estranee, escluse. I giganti di Zanni raccontano storie di vita, di coraggio, con la medesima naturalezza anche nei gesti senza rilievo, raccontano la storia dell'uomo e del guerriero, dell'ardito e del personaggio qualunque. Domina e trionfa il senso della normalità della vita vissuta nonostante tutto, non la diversità dei destini.

I giganti di Sergio Zanni sono privi di quell'ambizione totale che si è impadronita dell'uomo che vuole sfidare la natura, il tempo, la storia. L'artista parte dalla



Sergio Zanni, Volo cieco, 2009, terracotta e ferro, cm. 300x100x100

normalità dell'uomo qualunque, vive con intensità ingenua il suo viaggio lungo un giorno, dove l'idea che possa piovere diviene il fatto centrale di un'intera giornata. Una partenza dell'infinitamente piccolo per giungere all'infinitamente grande. Un passo dopo l'altro, posando il tallone dinanzi alla punta del piede per poi ricominciare allo stesso modo. Sul filo dell'esistenza, attimo dopo attimo, dove un istante vale la totalità di quello che lo seguirà nell'avventura più grande, quella che non ha confini, sempre immaginata.

Oltre la finestra, fuori dalla casa, oltre la pianura.











Sergio Zanni, *Dall'auriga di Delfi*, 2008-2010, terracotta e ferro, cm. 95x40x100

L'ARIE TE artecontemporanea di Bologna, diretta da Patrizia Raimondi, propone dal 1983 protagonisti ed emergenti del panorama artistico internazionale, organizza mostre nella propria sede e in sedi pubbliche, partecipa a fiere d'arte contemporanea in Italia e all'estero e collabora ad eventi pubblici di carattere culturale. Obiettivo professionale della Galleria è portare a Bologna la testimonianza, la traccia di un'arte contemporanea di qualità, al servizio di un collezionismo informato e di un pubblico interessato culturalmente all'arte come specchio del nostro tempo. Attraverso mostre monografiche, in molti casi realizzate dagli artisti per gli spazi della Galleria, o cicli articolati dedicati a movimenti ed espressioni artistiche internazionali, la Galleria ha presentato, nel corso degli anni novanta, i maggiori artisti tedeschi dalle avanguardie storiche all'attualità e recentemente il progetto 'South Africa Trilogy'. Fra gli artisti, scelti per qualità e originalità di linguaggi e poetiche, di cui la Galleria ha presentato e propone opere significative, James Brown, Chantal Joffe, Donald Baechler, Conrad Botes, Willie Bester, Jan Knap, Edward Evans, Milan Kunc, Joe Tilson, Philippe Artias, Luigi Ontani, Aldo Mondino, Greta Frau, Bruno Ceccobelli, Gian Marco Montesano, Buell, Omar Galliani, Leonardo Cremonini, Pirro Cuniberti, Massimo Pulini, Simone Pellegrini, Vanni Spazzoli. È stata presentata in Galleria



anche la fotografia contemporanea di protagonisti, Andres Serrano e Jürgen Schadeberg, e di contemporanei emergenti, Umberto Ciceri, Andrea Maioli, Roberto Bissani, Petripaselli. La Galleria ha dedicato cicli di mostre anche alla calcografia, dagli omaggi a maestri come Baselitz, Beuys, Janssen, Rouault, Wols, Anderle, Hrdlicka fino alla contemporaneità delle preziose incisioni di Mimmo Paladino. Impegno primario della Galleria e' la scoperta e promozione di giovani talenti, come Nicola Samorì, rappresentato dalla galleria dal 2002 e apprezzato ormai a livello internazionale, e piu' recentemente Ettore Frani, Luca Lanzi e i videoartisti Lemeh42. Con il progetto 'Simboli' la Galleria propone, per la mostra 'Gallerie al Museo', una sorta di complessiva installazione in cui dialogano opere di due artisti, un protagonista della scena internazionale ed un emergente di talento, entrambi impegnati nell'ambito della ricerca sul 'simbolo'. Compongono il progetto: due opere di James Brown, una scultura in gres e terracotta ed un intervento su una mappa antica applicata su lino, realizzate a Oaxaca (Mexico) negli anni novanta, ed una installazione di Luca Lanzi, creata per la mostra. L'installazione, dal titolo 'Il cerchio magico', contrappone un grande totem, in terracotta con interventi cromatici, ad una simbologia dipinta su carta ed alcuni 'feticci' in terracotta ingobbiata, in una sorta di spazio sacrale.





l'ariete



Luca Lanzi. Lettura prima*Flaminio Gualdoni*

Vanno riconosciute in premessa a Luca Lanzi una lucida volontà e una scelta precisa: riportare l'attuale tendenza alla semplificazione e all'elementarietà nella direzione delle sue radici sorgive, al punto cioè in cui essa non è abdicazione e deriva ma concentrazione massima, coagulo radiante di senso. Soprattutto, va colta in pieno valore la sua determinazione nell'operare non sull'apparato delle modalità, dell'esteriorità dell'immagine, ma sulle ragioni necessitanti, su una catena ineludibile e ambiziosa di motivazioni che facciano nuovamente, dell'arte, l'arte.

In altri termini. Lanzi si è chiesto in prima istanza quale debba e possa essere la natura, la sostanza dell'immagine d'artificio che nasce dal suo *stream* intellettuale ed emotivo così come dalle sue mani. E si è risposto che, se è vero che il suo concittadino Gabriele Paleotti scriveva che "per imagine noi pigliamo ogni figura materiale prodotta dall'arte chiamata il disegno e dedotta da un'altra forma per assomigliarla", è ancor più vero che nel suo fondamento atavico il *fingere*, ovvero il dar forma, il foggiare, il plasmare, ovvero complessivamente il rappresentare, non ha ragion d'essere primaria nel somigliare – l'antica *omoiosis* – ma nel farsi *eikon*, ovvero immagine a sé stante, corpo autonomo e irrelato,



capace o non capace di senso a prescindere dai suoi legami referenziali. Lanzi si è dunque posto, rispetto alla questione dell'artificio artistico e della sua autonomia, non dal punto di vista dei capitoli conclusivi della tradizione artistica occidentale, ma rimontando alle sue sorgenti prime. È stato il tempo in cui le statue, come scriveva Porfirio, "benché di forma semplice, sono considerate di natura divina"; il tempo che la nostra cultura ha ritrovato a partire dal '700 come cultura del primitivo, quella che, sono parole di Goethe, "è creazione molto prima di essere bellezza", e in cui, egli prosegue, "il selvaggio dà forma e colore alle sue noci di cocco, alle sue penne, al suo corpo con strani disegni, figure spaventevoli, tinte sgargianti, eppure, per arbitrarie che siano le forme di queste sue creazioni, il tutto diventerà armonioso anche senza avere le giuste proporzioni perché una singola emozione fonde il tutto in un'entità caratteristica. È questa arte caratteristica che è la sola vera arte": sino al rifondativo primitivismo dell'avanguardia storica e allo spettro d'intuizioni surrealiste cui Lanzi ha dato, più che un'occhiata, una lettura, da Caillois a Leiris.

L'opera dunque, vuole Lanzi, deve imporre la propria "presenza identitaria autonoma di manufatto artistico" – così egli scrive – a prescindere da questioni estetiche normative e parimenti dalle non meno cogenti spinte anestetiche; a prescindere, soprattutto, dall'essere nel tempo, dal dover rispondere alle pressioni aleatorie e fragili della contemporaneità.



*Luca Lanzi, Il cerchio magico. Progetto, 2010,
carboncino su carta, cm. 30x20*

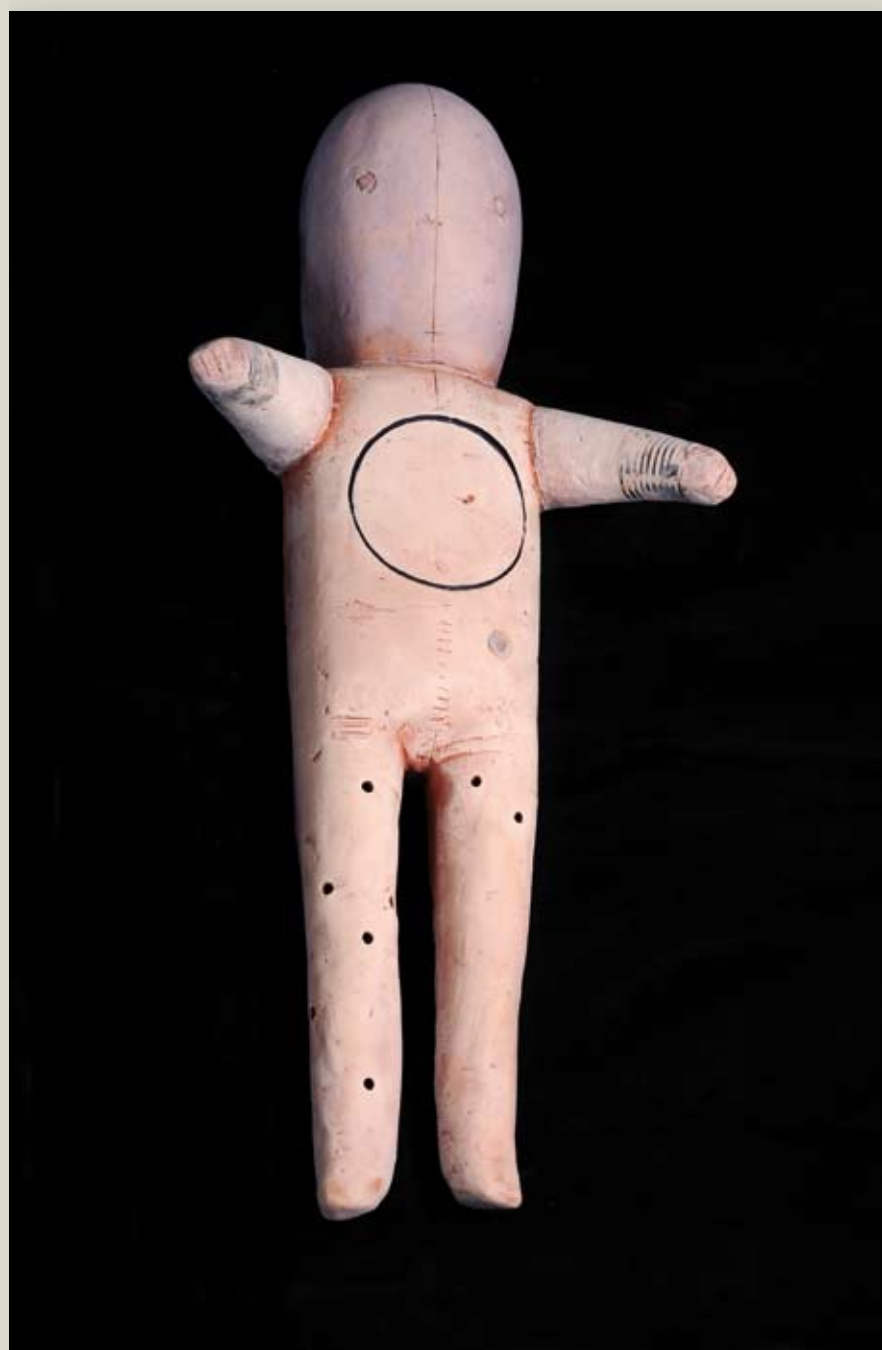


*Luca Lanzi, Il cerchio magico. Progetto, 2010
carboncino su carta, cm. 30x20*

Lanzi sceglie di plasticare, dunque di operare con argilla e gesso, materie dolci, erotiche, complici, il rapporto con le quali non è agonistico e maschile, ma solidale, simpatetico, memore del formare primo: come voleva Sérour-D'Agincourt "la terra, la molle argilla, essendo tra tutte le sostanze quella che si trova continuamente tra le mani degli uomini", è quella che dall'origine mette a disposizione "la sua facilità a prestarsi a tutto ciò che la mano dell'artista vuole chiederle: *Plasticen matrem statuariae*".

Parimenti, sceglie di disegnare, ovvero di operare nel luogo per eccellenza di germinazione dell'immagine, nell'ambito in cui la corporeità è potenza e non atto, facoltà e non esperienza sensuosa; in cui, soprattutto, la concezione mentale dello zuccariano disegno interno prevale su ogni altra preoccupazione oggettivante.

Entrambe le tecniche, inoltre, sono radicalmente e perfettamente solidali con il tipo di immaginario che Lanzi lascia fluire della sue associazioni e pulsazioni emotive e intellettuali. Egli, infatti, concentra la propria riflessione e la propria invenzione sul punto-limite che, nella storia, ha dato da un lato l'idoletto sacro con poteri magici e dall'altro la bambola, figura elementare di sostituzione per eccellenza, la quale si colloca allo snodo della coscienza infantile tra gioco e identificazione dell'altro. Certo Lanzi non ne è consapevole, facendo l'artista e non l'antropologo, ma da artista vero ha ben intuito: dopo avere per gran tempo



considerato gli idoletti fittili delle culture primitive come oggetti esclusivamente sacri e cultuali, in più d'un caso – a proposito della cultura minoico-micenea per esempio – tra gli studiosi si è fatta strada la convinzione che essi avessero contemporaneamente la funzione di oggetti infantili, legati a forme di educazione domestica con implicazioni ludiche. Oggetti sacri, dunque, perfette vernantiane figure di presentificazione (dal kolossos al totem), ma destinate a una fase della crescita intellettuale e immaginativa dell'essere umano in cui il gioco è forma conoscitiva germinale e decisiva.

“Il bamboletto-idolo, l'animale di pezza o gonfiabile, tradotti nei materiali della scultura o trasposti nello spazio metafisico del disegno, affiorano al pensiero come contenitori affettivi di uno stato primitivo infantile originario, in cui il tepore del regresso emotivo al tempo del gioco convive con il mistero primordiale della raffigurazione ieratica”: così, ancora, l'artista.

Dunque, Lanzi mette in scena, conferendogli corpo e sostanza, un teatro di bamboletti dall'aspetto elementare, fortemente connotato sul piano del feticcio, e di oggetti variamente relati costituiti come attributi, innescando un doppio movimento di fruizione. Il tempo primo è quello della percezione leggera, dei connotati d'elementarietà e del clima visivo infantile, che instaura un rapporto d'adesione diretta in nome della condivisione d'una esperienza ben nota anche allo spettatore. Il tempo secondo è quello del processo lento e assaporato



dell'introiezione emotiva delle immagini, che per pulsazioni sottili e tese prendono a imporre la loro potente, autonoma evidenza simbolica: convocando lo spazio a se stesse e non abitandolo, innescando suggestioni e non relazioni, riverberando la propria continua alterità esperienziale rispetto all'ordinario.

È proprio la primarietà non respingente di queste forme, il loro assettarsi entro un codice da sempre conosciuto, a fare la loro forza: essa si trasforma, nella durata dilatata della fruizione, in una sorta di persistenza tenace e ineludibile, nell'immissione in un territorio magico nel quale l'immagine impone la propria autentica identità in quanto corpo senza ombra, che non vive questo tempo e questo spazio ma ne afferma un altro.

È dunque senza equivoco possibile, per stare alle parole di Dubuffet a proposito di un'espressione possibile indenne dalle sclerosi della cultura artistica, davvero un'"operazione artistica pura, spontanea, reinventata in tutte le sue fasi dall'autore solo a partire dalle sue pulsioni".



James Brown, 'Oaxaca works', anni '90
ceramica e grès



l'ariete



Galleria Stefano Forni

Non è grande, la Galleria Stefano Forni, ma da subito vi si respira, per come vi sono disposte le opere e per come vi si viene accolti, il complice, solidale calore di chi ama l'arte. Nel 1996, Stefano e la moglie Silvia fondano la galleria, ora condotta unicamente da Silvia. Il ramo che nasceva dal tronco fatto crescere da Tiziano Forni non si sarebbe limitato a sviluppare e riproporre una parte del filone espositivo già praticato dal fondatore, ma avrebbe introdotto delle innovazioni che, pur mantenendo una sorta di legame con quella tradizione, l'avrebbero tuttavia profondamente innovata. Quell'attenzione originaria, quei semi che la passione di Stefano Forni per la grafica aveva negli anni introdotto, sono cresciuti e si sono sviluppati in una direzione solo apparentemente diversa, ma in realtà profondamente contigua e affine: il costante interesse della Galleria, raro in un mercato dell'arte in cui l'opera su carta viene diffusamente considerata "figlia di un dio minore", per i lavori su carta, in particolare per quelli legati alla cosiddetta "illustrazione", ma anche per il disegno e per la fotografia senza naturalmente tralasciare la pittura e la scultura. Silvia Forni – il cui aspetto fragile maschera una determinazione e una passione che hanno garantito la continuità di questa





avventura – ha, nella conduzione della galleria, sviluppato alcune linee nelle quali lei crede profondamente: non solo il valore autentico dell'opera su carta, il suo opporsi concretamente a un pregiudizio e a una deriva di cui già si è detto, ma anche l'apertura e la fiducia in modalità nuove di espressione del linguaggio artistico, pur nella continuità della fedeltà a una moderna figurazione. Nelle sue scelte di mostre, nel suo impegno culturale, Silvia fa rivivere una semenza che pare spesso perduta: dice, lei stessa, di non mettere mai al primo posto quello che lei definisce "l'accanimento a vendere" bensì quell'intima soddisfazione di chi sa che quel lavoro, svolto in quel modo, pure duro e difficile, è il suo "modo di essere", ciò che dà senso alla sua vita, ne muove e ne riempie i giorni.



O dell'aria fossile

Piero Deggiovanni

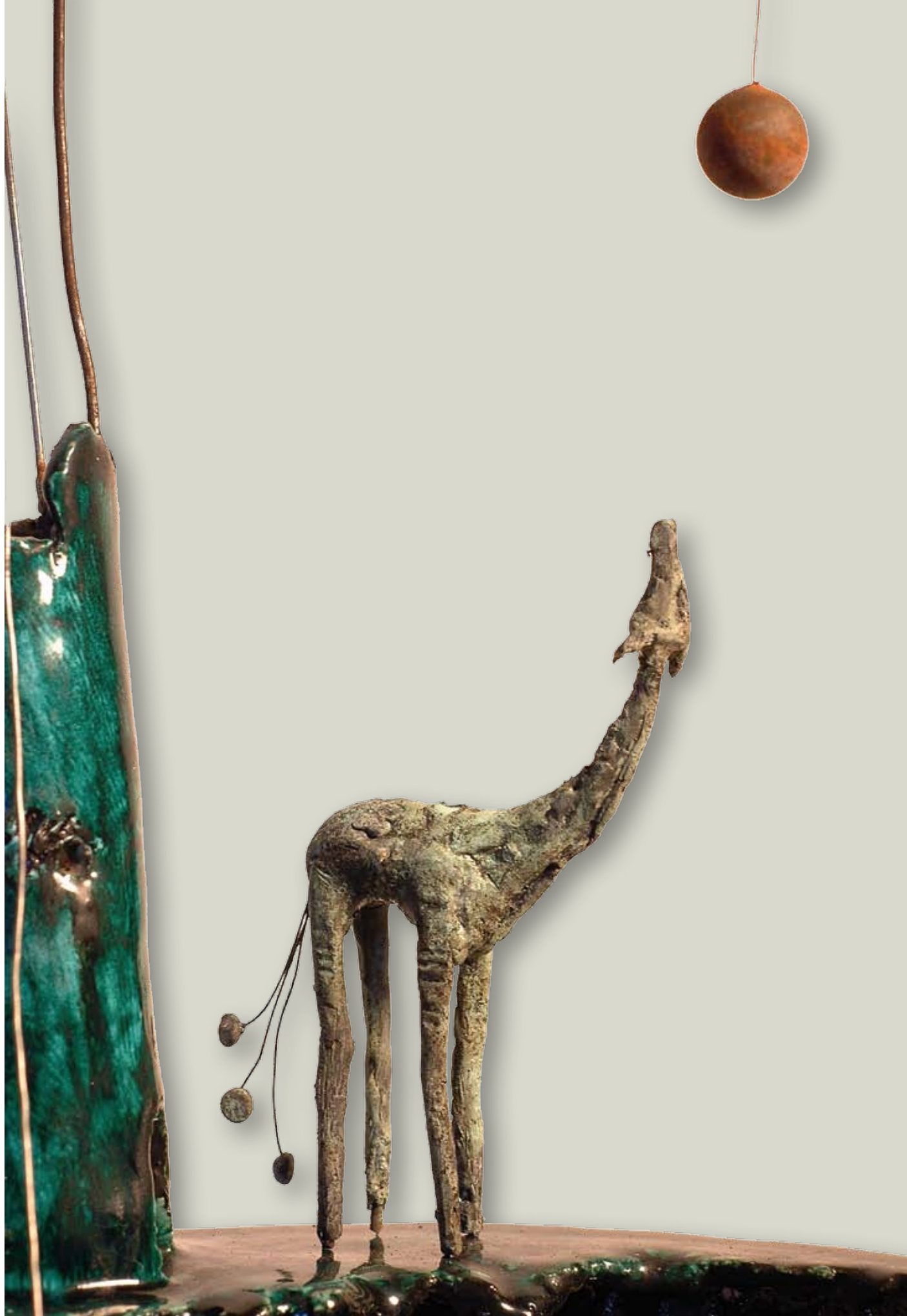
Le opere di Antonello Santè P. raccontano storie eterne sedimentate da secoli negli strati più profondi della mente (qualcuno direbbe dell'anima). Storie ancestrali di un tempo in cui l'uomo, e in particolar modo l'abitante delle rive del mare di mezzo, vedeva il mondo con gli occhi degli dei. Tutto a quel tempo era foriero di eventi significativi, presagi, segni. Da poco l'uomo aveva imparato a dominare l'istinto, la bestia, la natura, e lo aveva fatto catturandone l'essenza in immagini, gesti e oggetti rituali, trasfigurandoli in arte. Tale processo di comprensione e assimilazione del mondo è alla base delle sculture di Antonello Santè P.. Oggetti ancestrali, residui, scarti, reperti riesumati dai siti archeologici della psiche si appalesano nello spazio contemporaneo come frammenti segnici di un DNA simbolico. La costellazione arche tipica di antiche storie riemerge costringendoci a riflettere sulla persistenza di una fitta rete di comunicazione subliminale. La stessa che unì l'umanità intera millenni prima della comparsa della più prosaica e tecnologica World Wide Web. È quella rete arche tipica che rende a noi così intimamente familiari le sculture di Santè P. al punto in cui, sebbene enigmatiche appaiano le relazioni tra gli elementi che la compongono, esse, nel loro insieme,



stefano forni



restano intelleggibili alla sensibilità. La nostra anima si sente a casa in quella torre solitaria sulla riva del *Lacus mente*, viaggia speranzosa e lieve a bordo dell'Arca, sale ancora una volta sul Carro di Apollo orientato verso un'alba primigenia, misura l'inesorabile progredire del tempo Sotto l'arco di Saturno. Fragili catalizzatori di tali eventi extramondani sono le giraffe, sorta di animus pre-logico in bilico tra consapevolezza di sé e incoscienza. Esse abitano l'opera, la osservano, ne custodiscono i misteriosi meccanismi, li agiscono. Fungono da antenne sintonizzate sulle frequenze dell'altrove, permettendo una ricezione chiara di lontanissime onde di senso. L'ossimoro delle opere di Antonello Santè P., il corto circuito che elettrizza la nostra sensibilità, qui si manifesta appieno: descrivere il tempo ed il suo incedere cadenzato, dando ne però una rappresentazione statica, sospesa, eterna. È come se le sculture trattenessero il fiato per non fare rumore. Con simile discrezione e fragile leggerezza, si situano nello spazio al punto da sembrare disegni o acquerelli incrostati di materia. La volontà sciamanica dell'artista ha operato la sua magia transustanziano l'immagine, dandole spessore e peso sufficienti a farla depositare nello spazio mondano. Sintesi di tale volontà sono opere come *Klepsydra*. L'avvolgimento spiraliforme della struttura, che ricorda lo sviluppo di una conchiglia nello spazio, allude al ciclico avvicinarsi del tempo. La precarietà della base sbilancia volutamente l'opera verso la parte superiore dove un misterioso meccanismo soppesa l'equilibrio incerto delle forme assistito



dall'immane giraffa con il delicato compito di rendere statica l'intera opera. A volte l'artista-sciamano rievoca l'origine dell'Universo e si attrezza per captarne i segnali con una improbabile antenna parabolica, una lancia diretta verso l'infinito e la terra. Squarcia lo spazio, lo forza con l'acume delle forme. Collaborano le giraffe, tese nel ridondante gesto di allungare i loro colli nella medesima direzione forse captando l'ultimo refolo di un'aria fossile proveniente da chissà quali spazi profondi. Varie le ascendenze formali su cui indugia la ricerca artistica di Antonello Santè P.: dai graffiti di Lascaux alla scultura di Melotti e soprattutto al lavoro di quest'ultimo si devono tante allusioni più o meno palesi. Ciò non ridimensiona affatto il lavoro di Santè P. anzi, lo inserisce nel sentiero di quel *modus operandi* che da sempre caratterizza l'arte italiana: avere un maestro da cui attingere per poi interpretare e rinnovare. L'arte contemporanea, specie all'estero, sembra volgersi più verso la campionatura dei codici stilistici di un passato recente e il loro ricombinarsi in composizioni che riflettono su tali codici. Santè P., al contrario, sceglie di rimanere fedele non tanto alla citazione, quanto al tradizionale continuum di forme e sensibilità di cui l'arte italiana è infinito catalogo.





stefano forni

Antonello Santè P.,
Tò mèros tò àllo "l'altra parte", 2009,
materiali vari, resina, ferro, cm. 80x40x25



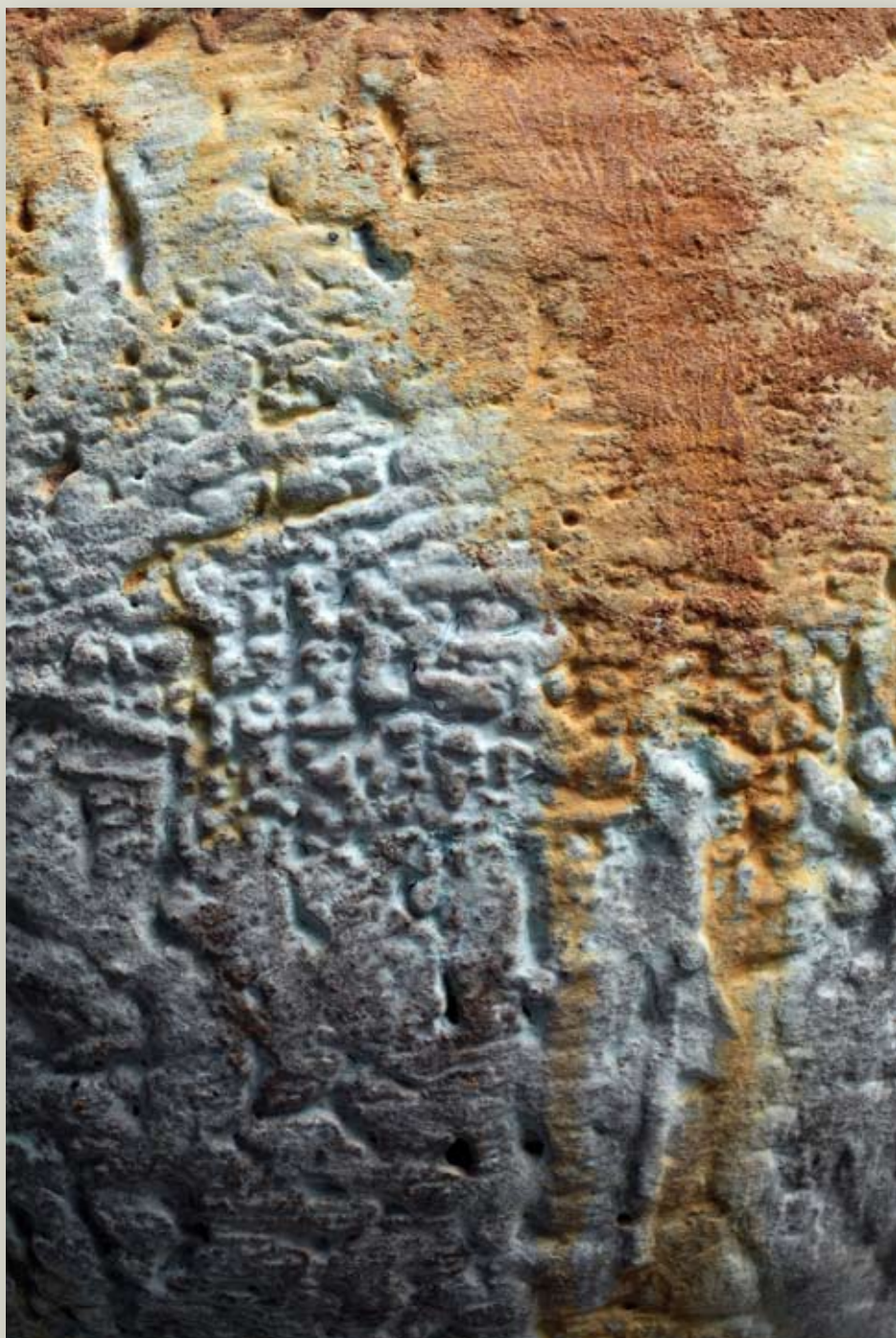


stefano forni





stefano forni



Antonello Santè P.,
Lacus mente, 2008 #1, materiali vari,
terracotta dipinta, resina, cm. 82x46 Ø





studio G7

Studio G7 inizia la sua attività nel 1973 con la mostra di Michelangelo Pistoletto e segue fin dal principio un percorso non convenzionale all'interno del contesto artistico bolognese, ambiente complessivamente fertile alle novità e sensibile ai fermenti che dominano il clima culturale di quegli anni.

Il proposito su cui la galleria fonda il suo lavoro è quello di offrire spazio alle nuove tendenze sollecitate a quel tempo dai movimenti nati tra Europa e Stati Uniti a partire dal decennio precedente. Tra i primi avvenimenti si ricordano le mostre dedicate alla Pop Art americana e inglese, all'iperrealismo e la performance *Relazione nel tempo* con Marina Abramovic e Ulay. Nasce proprio durante i primi anni di attività l'incontro con artisti come Penone e Zorio, l'interesse per l'arte concettuale e il sodalizio con Guerzoni e Paolini che prosegue fino ad oggi. Il lavoro di teorizzazione e ricerca è supportato per un lungo periodo dalla rivista *G7 Studio*, edita dalla galleria e luogo di dibattito per docenti, artisti e studiosi. Negli anni successivi la galleria prosegue il lavoro di ricognizione con l'interesse per le ricerche giovanili, a cui si affianca l'attenzione per gli artisti consolidati con cui collabora già da lungo tempo.

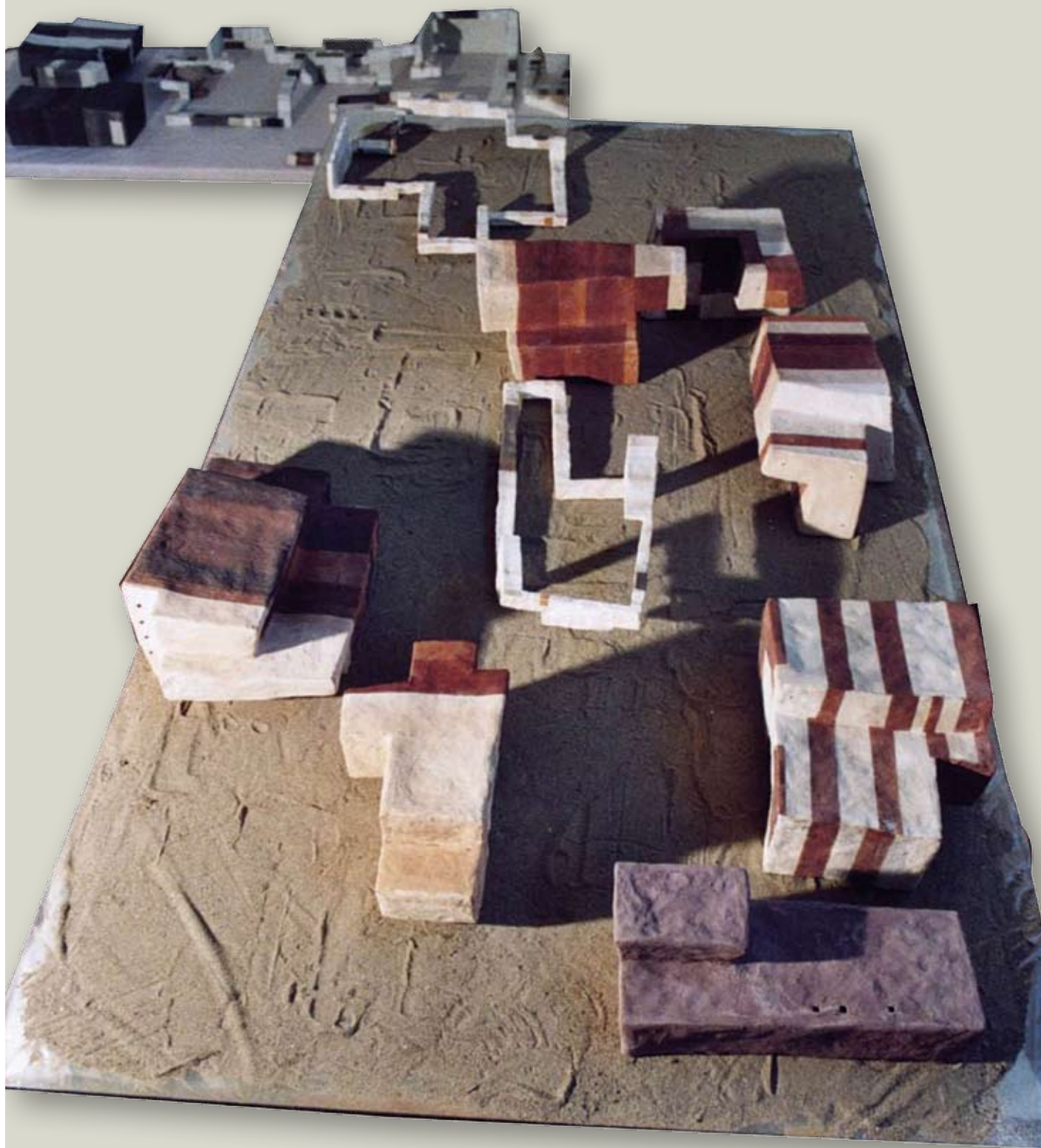


Si ricordano nei primi anni '80 le mostre a tema volte a tracciare nuovi percorsi nel campo dell'indagine storico-critica, successivamente le mostre a coppia e l'interesse per la scultura. Legami importanti nati in questi anni sono quelli con Anne e Patrick Poirier, Sol Lewitt e nel decennio successivo con David Tremlett. StudioG7 vuole anche ricordare in questa sede artisti come Bernardoni, Carroli, Cascio, Comani, Habicher, Romanelli, Tagliatti che con la loro amicizia e frequente presenza ne animano da anni il lavoro quotidiano e manifestare l'immensa stima e gratitudine a tutti gli artisti della galleria che per ragioni di spazio non è possibile citare.



Studio G7 presenta in occasione di questa mostra due artisti contemporanei che hanno accompagnato la galleria per un lungo tratto della sua storia. Entrambi in una fase della loro ricerca hanno scelto come genere espressivo la scultura non figurativa e utilizzato, assieme ad altri materiali, la terracotta.

Nel caso di Walter Cascio l'uso dell'argilla va ricondotto alla produzione dell'ultimo anno, Antonio Violetta invece usa questo materiale fin dai suoi primi anni di attività. Riguardo a quest'ultimo Studio G7 pone in risalto il lavoro che precede il 1994 incentrato sull'assenza di figurazione, sulla plasticità marcata, dove i materiali trattati assumono da soli forza espressiva.



Un'origine plurale

Giovanni Maria Accame

"Walter Cascio", coordinamento editoriale di Stefania Guerra, Bologna, 2004

È un gruppo consistente di sagome quello che mi appare entrando nello studio di Cascio. Un affollarsi di forme che dichiarano immediatamente la pluralità dell'idea che le ha originate, modificandole poi nelle infinite possibilità della loro traduzione concreta.[...]

Queste opere si presentano come figure astratte ricche di suggestione. Non deve ingannare l'apparente severità, la minimalità formale. *Il meno e il più*, diceva Mies van der Rohe. Anche l'oscurità delle superfici, ottenuta con carboni resi straordinariamente pittorici da stesure di pennello, rivela una ricchezza di intensità differenti. Intensità che permettono e suggeriscono la percezione dell'oggettualità delle sagome e la loro contemporanea leggerezza. Con intelligenza artistica Walter Cascio ha qui ripensato a quasi un secolo di storia dell'arte. Quella storia che da Malevich a Reinhardt, da Ryman a Knoebel si estende fino alle esperienze che lo coinvolgono direttamente. Conoscendo l'artista da lungo tempo, mi è agevole trovare i collegamenti con tutto il suo lavoro passato, fino agli anni poco successivi all'Accademia, in particolare quella caratteristica prima concettuale e poi costruttiva di procedere per moduli, su più piani di sviluppo, con diverse tipologie tecniche e materiali.[...]



Sulla tela l'immersione nei rapporti strutturali e spaziali si fa più lieve come immagine e più classica come concezione. Sembra vedere le tracce del pensiero, impronte di una configurazione solo concepita ma non materialmente costruita. Le delicate stesure di carboncino mettono continuamente in primo piano la presenza determinante del vuoto. Un vuoto che precede e contiene tutti gli eventi e che, mi sembra l'indicazione di queste tele, rimane in ciò che accade. È una delle singolarità che qualificano il lavoro attuale la conservazione, anche nel pieno della forma, di una forte memoria del vuoto. Quasi un omaggio al taoismo, che ha tra i suoi maggiori insegnamenti proprio la considerazione del nulla come origine di ogni accadimento e parte costitutiva dell'essere.



L'opera dall'interno - Luogo, disegno, tempo, luce e movimento nella scultura di Antonio Violetta

Sandro Sproccati

"Violetta", edizioni Essegi, Ravenna 1989

L'idea del movimento, di un dinamismo interno, ovvero di un'energia che (per l'appunto) percorre l'opera creandola, sta all'origine di una notevole vocazione poetica a mettere il reale "in azione": a leggerlo, quindi non in se stesso e per ciò che materialmente è nel momento in cui l'osservo; ma come il risultato di una serie di eventi, come l'indizio di qualche altra realtà che lo motiva e lo sostanzia, e che si sviluppa diacronicamente: nel corso del tempo. L'opera è allora qualcosa che "avviene", che si esprime non nel dato compiuto, ma come entità in movimento: tutt'al più come occorrenza fortuita, e momentaneamente bloccata, di una trasformazione che si attua.[...]

Nella lunga stagione delle *Pagine* [...] la presenza della superficie è ricondotta direttamente al proscenio del lavoro: quale ricettacolo della traccia e dello scavo, che ora vengono affidati alle ritmiche movenze di un gesto pressoché meccanico e ripetuto. La creta è lavorata in lastre di misura costante (quella che l'artista sente più adeguata alla lunghezza del suo braccio) e su di essa i solchi vengono condotti con il palmo o con i polpastrelli in modo freddo e rituale, esente quindi da istanze espressionistiche... Ma qui si tratta di "grafia"



in senso proprio, perché il movimento da cui deriva il segno risponde, per così dire, a scelte di tipo convenzionale: tanti solchi paralleli, da un capo all'altro, quanti ne può contenere lo spazio disponibile; e che registrano – tutt'al più – il tremore e l'incertezza della mano. Il segno viene dunque analizzato per il significato che esso assume solo in quanto traduzione di un movimento; e l'espressività del solco è come commisurata al tempo che occorre per eseguirlo. Tale motivo proviene dall'interno, ancora una volta. È la materia che impone le proprie scadenze cronologiche, che obbliga il braccio all'azione, che lo piega sul ritmo della propria esistenza e della propria plasmabilità. Il tempo si dà quale vettore insostituibile nella configurazione dell'oggetto, nel conseguimento della sua qualità linguistica. Violetta ha così portato dentro la scultura l'altra sua grande passione, quella per la musica, che egli vive come seconda "vocazione", casualmente non assecondata



Walter Cascio, installazione, 2010

studio g7







Antonio Violetta, terra, 1986, terracotta e grafite, cm. 40x40x40



Lo SPAZIO GIANNI TESTONI LA 2000+45 è stato aperto il 4 Gennaio 2006.

Alla denominazione dello Spazio, dedicato all'artista bolognese Gianni Testoni, scomparso il 19 gennaio 2005 all'età di 61 anni, è stato aggiunto il nome della galleria all'epoca della conduzione di Giancarlo Franchi "La 2000", con "+45", che indica l'intento di riavviare una modalità di proposta culturale analoga, pur nell'attuale diversità, a quella che 45 anni prima, nel 1961, intraprese Giancarlo Franchi in quello stesso luogo, che sino ad oggi è sempre rimasto luogo dedicato all'arte. L'intento è quello di mantenere uno spazio aperto, inteso come "contenitore" di valori, di possibilità reali di dialogo e incontro tra diverse realtà culturali ed economiche.

Il percorso artistico-culturale della galleria è fortemente orientato ad indagare la vita contemporanea dell'uomo che vive nelle città: il luogo di incontro delle culture, dove si formano le idee e i pensieri che portano all'avanzamento intellettuale dei singoli e della collettività; luoghi di bellezza e di negatività, di divertimento e di sofferenza, di creazione e distruzione, di pace e di guerra; luoghi che l'uomo "crea" a propria immagine e somiglianza.

“Non esiste altra forza rivoluzionaria che il potere creativo dell’uomo” (Joseph Beuys)

La galleria ha intrapreso una rilevante attività di arte urbana, portando al di fuori dei suoi spazi performances artistiche e consentendo di far realizzare ai suoi artisti opere pubbliche permanenti.

In particolare si vuole anche porre attenzione e ascolto alla richiesta di fruizione dell’Arte da parte del mondo imprenditoriale, che oggi più che mai, necessita di nuove modalità di approccio alle decisioni e alle scelte a causa della difficile situazione economica generale ed anche in virtù delle incontrovertibili correnti di scambio in mercati mondiali, che sempre più si integrano in un unico “bacino” di potenziali destinatari delle offerte di beni e servizi. L’Arte rappresenta per l’impresa un “idioma”, un linguaggio per un nuovo tipo di comunicazione tra parti e controparti, che apportano, le une alle altre, nuovi concetti, nuove culture, nuovi punti di vista e quindi nuove prospettive di sviluppo.

Nell’ormai lontano 1933, Fortunato Depero scriveva sulla rivista “Futurismo”:
“Sono persuaso che un solo industriale dà maggiore incremento all’arte nuova e alla sua evoluzione, più di cento critici o di cento collezionisti passatisti...”.

Inside*Alberto Mattia Martini*

Qual è la caratteristica imprescindibile per cui un'espressione artistica possa essere definita tale e quindi inserita e riconosciuta nel presente e proiettata nel futuro?

I requisiti potrebbero essere più di uno, ma a mio avviso l'elemento indispensabile, la base da cui partire, è che la ricerca culturale proponga una riflessione, si imponga nella società, in quanto capace di interpretarne lo spirito del tempo, quello che la filosofia tedesca e hegeliana definiscono con il termine *Zeitgeist*.

Renato Meneghetti non solo ha intuito questo aspetto, ma come afferma Pierre Restany: *"Meneghetti è, prima di ogni altra cosa, un uomo del suo tempo. Ha saputo presentire l'imminenza del mutamento della nostra coscienza percettiva e dell'emergere di una dimensione globale della comunicazione"*.

È la sintonia con il proprio tempo, con il mondo nel quale siamo gettati ogni giorno, è quel "gusto" per il reale, per il materiale concepito come materia creatrice in simbiosi con la metafisica, con la tecnologia e il mondo naturale; Meneghetti è tutto questo ed altro ancora. Trovare una definizione, un aggettivo, inquadrarlo all'interno di semplicistici schemi sociali universalmente riconosciuti certamente non è possibile e non renderemo onore alla verità. Visti i suoi

trascorsi nel mondo della pubblicità potremmo inserirlo in questa voce, ma sono convinto che il Meneghetti di oggi non si sentirebbe assolutamente a suo agio avvolto da tali abiti e ancora meno rappresentato da tale definizione. I mezzi con i quali l'artista si esprime sono molteplici: la pittura, il video, il cinema, la musica, la scultura, tutti strumenti ineludibili e soprattutto l'uno la conseguenza dell'altro, finalizzati a porre domande che possano abbattere le barriere mentali, sprigionando continue riflessioni. Probabilmente Meneghetti, come ogni artista che possa essere definito tale, avverte l'urgenza immanente di aprire, scardinare le porte dell'ignoto e immergersi, lasciarsi condurre dalla pura creatività, a costo di dover continuamente reinventare e ricostruire la parte più intima e recondita di se stesso. Sono proprio queste fantasie, le volizioni e le emozioni, congiunte ai così detti fatti della vita, alle prove a cui essa ci pone innanzi, a volte terribilmente cruento, che hanno fatto avvicinare Meneghetti alla radiografia. Un mezzo indubbiamente inseribile all'interno del mondo della tecnologia e poi della scienza ed ancora della medicina, ma che per definizione è l'unione, l'interazione tra materia e radiazione. Un perfetto incontro tra tecnica e umano, tra complessa e costante ricerca messa in atto dall'uomo, che ha come finalità lo stesso umano. Se l'analisi radiografica è tesa a svelarne la verità materico-corporea, grazie a Meneghetti, assume un alone di misticismo, divenendo strumento per indagare la percezione mentale che si genera con l'espressione fisica, quando analizzata nel suo intimo tende a sfociare nell'emozione.

Renato Meneghetti e la comunicazione globale

Pierre Restany

Renato Meneghetti è, prima di ogni altra cosa, un uomo del suo tempo. Ha saputo presentire l'imminenza del mutamento della nostra coscienza percettiva e dell'emergere di una dimensione globale della comunicazione. Questo territorio in espansione della comunicazione l'ha dapprima affrontato come pittore, con i suoi monotipi, i suoi collage, i suoi découpage e i suoi effetti materici cari all'Informale. Negli anni Sessanta il suo doppio incontro con Munari e Fontana avvia e lega una volta per tutte la sua ricerca al destino evolutivo dell'immagine. Il destino dell'immagine diventa il suo stesso destino. Nel momento in cui la globalizzazione delle strutture d'informazione telematica muove i primi passi, Meneghetti comprende che, alle soglie del terzo millennio, il destino dell'immagine non è più condizionato dalla fedeltà ai suoi tradizionali supporti né al suo statuto di opera unica. Egli diviene allora l'uomo-orchestra della comunicazione in via di globalizzazione: si dedica alle sue prime esperienze simultanee di fotografia, musica, scultura, design e architettura.

Nascono così le sue opere multimediali, le più celebri delle quali sono l'Albero tecnologico, il Tavolo dei giochi, il progetto Insania, il film *Divergenze parallele*, il museo dell'automobile "Luigi Bonfanti". Sotto il segno della "fagocitazione", del

superamento dell'unicità dell'immagine, a partire dal biennio 1979-80, vedranno la luce le sue prime installazioni e performance. Parallelamente a queste realizzazioni multimediali, Meneghetti ha messo a punto, dai primi anni Ottanta, un procedimento iconografico originale, le sue Radiografie, che consistono nel riporto su tela, per mezzo di uno strato fissativo a base d'alcool, di radiografie mediche. Quelle del cervello, della colonna vertebrale, della tibia o di altre parti del corpo umano, il suo o quello di altre persone, divengono degli autoritratti, ritratti di sua madre o dei suoi amici intimi.

Una nuova realtà percettiva nata dal potere introspettivo dei raggi X che evidenziano una seconda identità del nostro essere attraverso l'immagine disvelata del nostro scheletro. Una seconda identità che si presta ad un' indefinita gamma di analogie impreviste. La recente serie delle Palme in ceramica è il risultato di un'osservazione fatta da Meneghetti in occasione di un viaggio a Santo Domingo, quella dell'analogia formale dei tronchi delle palme dei Caraibi con gli elementi dello scheletro umano. Ricordo l'agitazione che aveva percorso la scena artistica dell'Informale alla fine degli anni Cinquanta a causa delle rivelazioni di alcuni biologi che utilizzavano le tecniche allora più avanzate, in particolare il microscopio elettronico: ingranditi un milione di volte, frammenti di neuroni somigliavano inequivocabilmente a dei Mathieu, scaglie di roccia vulcanica a dei Sam Francis e, colmo della ridondanza, i nudi di Fautrier evocavano la parete uterina. Mi ricordo di aver scritto in quel periodo un articolo su questa realtà globale profonda che si trova al di là della capacità visiva dell'occhio nudo. Questo sintomo precorritore del riconoscimento di un territorio globale della visione avanzata resterà senza seguito in quegli anni. Ed ecco che nel 1997, quarant'anni dopo le rivelazioni del microscopio elettronico, Meneghetti riprende il "viaggio al di là dell'occhio" esponendo pubblicamente tutte le sue radiografie

degli anni Ottanta e Novanta al Palazzo Sarcinelli di Conegliano, inaugurando una serie di successive manifestazioni.

Le Radiografie si inseriscono al centro delle principali preoccupazioni esistenziali che sono appannaggio della nostra cultura globale. La planetarizzazione delle tecnologie d'informazione telematica avrà come effetto un vero innesto della macchina elettronica sul cervello delle generazioni future. Internet diventerà la memoria individuale e collettiva dell'umanità. Perché continuare a sforzarci di memorizzare i fatti basilari ed essenziali che ancor oggi determinano la nostra cultura e la nostra sensibilità? Immagazzinati in Internet questi fatti saranno immediatamente disponibili in qualsiasi momento. Cosa faremo allora dell'energia mentale che verrà così liberata? C'è da sperare, ed è mia intima convinzione, che essa si trasformerà in energia sensibile, capace di arricchire e stimolare l'esercizio globale dei nostri sensi, cominciando dalla vista e dall'udito, per continuare con il gusto, l'olfatto ed il tatto. Avremo così verso il mondo un approccio organico globale ed un'aura di comunicazione più sinteticamente sensoriale.

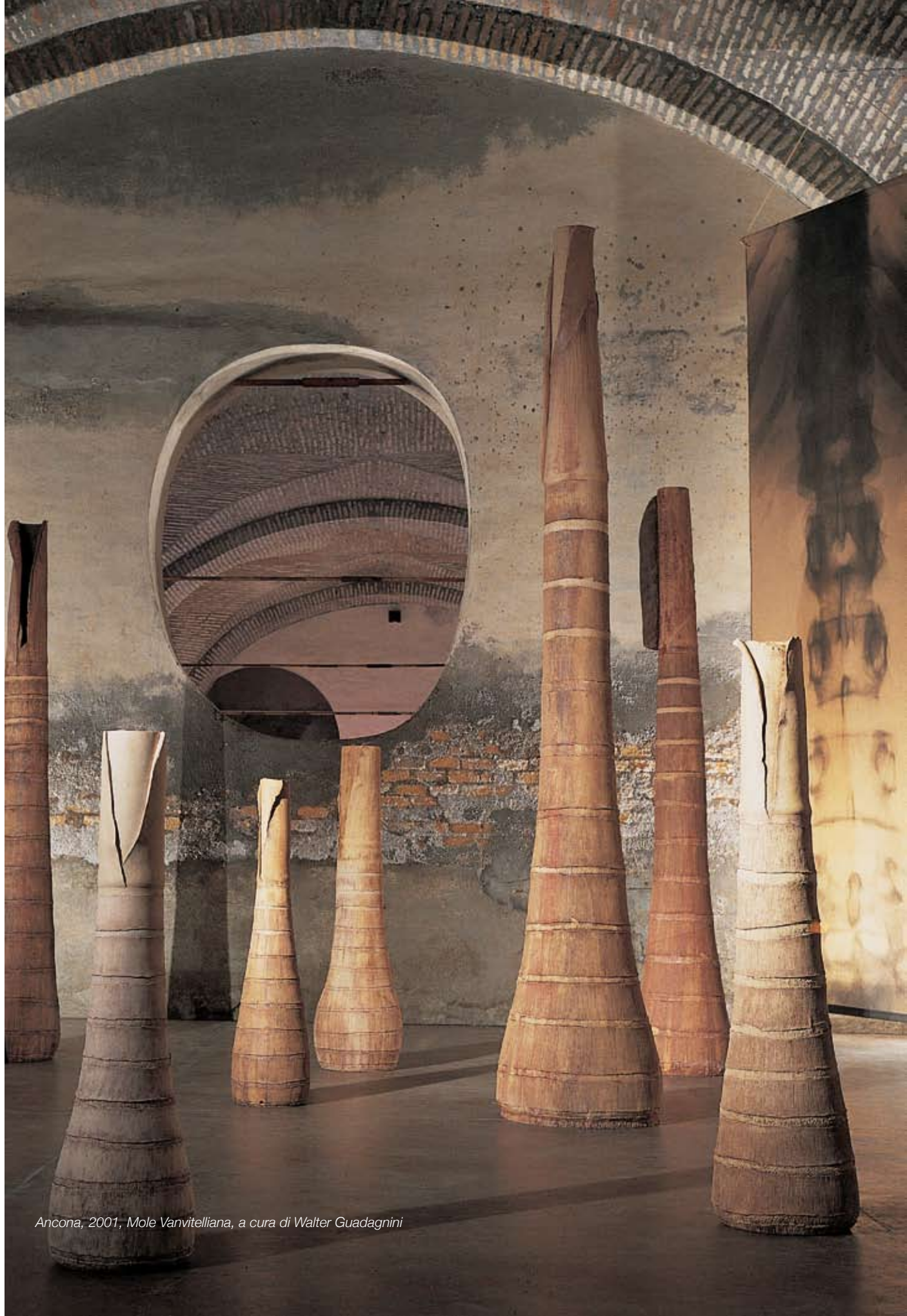
Le Radiografie di Meneghetti rispondono a quest'incremento dell'attività sensoriale in seno alla nostra attività percettiva. Si deve considerare questo "al di là dell'occhio" vicino ad un altro attuale fenomeno sintomatico: la progressiva oggettivazione concettuale del nostro corpo. Siamo ben lontani dagli esordi della Body Art! La strategia operativa di un'artista come Orlan è significativa: viviamo nel regno del corpo mutante. Questo corpo, sede del nostro afflato vitale e della nostra identità, è divenuto il luogo principe dei nostri scenari esistenziali. L'immagine radiografica del corpo propostaci da Meneghetti è inscindibile dalle prime battute di un racconto che prende in considerazione la globalità percettiva del nostro nuovo modo di vedere. Ecco perché l'esploratore dell'"al di là della routine" aggiunge la penna del giornalista alle molteplici corde del suo arco.

La sua multimedialità ci richiama all'ordine della percezione del futuro. Bombardato da una moltitudine di messaggi informatici simultanei, l'uomo della cultura globale ne opererà un'autoselezione. E questo potere autoselettivo coinciderà in fin dei conti con la misura della sua sensibilità e della sua cultura umanista.

Renato Meneghetti è un uomo del suo tempo: vive al giusto ritmo dell'evoluzione della nostra coscienza percettiva. Nel caos della nostra epoca, questo genere d'uomo è tanto raro quanto un clavicembalo ben temperato in un concerto "techno", e la "techno", per di più, a Meneghetti piace davvero: sono contento di condividere con lui qualcosa di familiare.

PARALLELI VERTEBRALI

I Paralleli Vertebrali sono il risultato di un'osservazione fatta da Meneghetti in occasione di un viaggio a Santo Domingo, dove notò l'analogia formale dei tronchi delle palme caraibiche con gli elementi della colonna vertebrale umana. Struttura portante del corpo, la catena delle vertebre evoca un parallelo tra colonna e pianta, creando immagini ora di oasi pietrificate dietro le quali muovono radiografie di anatomie umane, ora colonne di fumo e camini che riportano la memoria cruda ed immediata di pire sacrificali e dei forni di Dachau. Sul fondo muovono radiografie di anatomie umane nell'installazione di cotonei, dipinti a partire da fondi radiografici, variamente disposti nell'architettura aperta muovono al vento in una variazione continua di forme che evoca il parallelo. Meravigliosa sintesi arcana dell'armonia, l'albero della vita e la colonna vertebrale portante l'umanità, punto di incontro fra cielo, terra e inferi, associato all'idea di bellezza, equilibrio, flessuosità: idea resa da queste sculture, esempio di ingegneria ceramica, considerata la vertiginosa altezza che sfiora anche i quattro metri. La palma e la colonna, lontane dall'utilità arrogante o dalla bellezza inutile, sono simbolo antico, che custodisce il rispetto dell'origine e del percorso dell'umanità.





Ancona, 2001, Mole Vanvitelliana,
a cura di Walter Guadagnini



Padova, 2000, Palazzo della Ragione,
a cura di Gillo Dorfles





Paralleli Vertebrali – Dettagli

*Roma, 2006, Archivio Centrale dello Stato,
a cura di Achille Bonito Oliva*



*Renato Meneghetti
2000 "PARALLELI VERTEBRALI"
Sculpture di varia misura, da cm 80 a cm 350 h.
Grès ceramico dipinto, 1280° di cottura
Cotoni Dipinti, cm 400x100*



Padova, 2000, Palazzo della Ragione, a cura di Gillo Dorfles

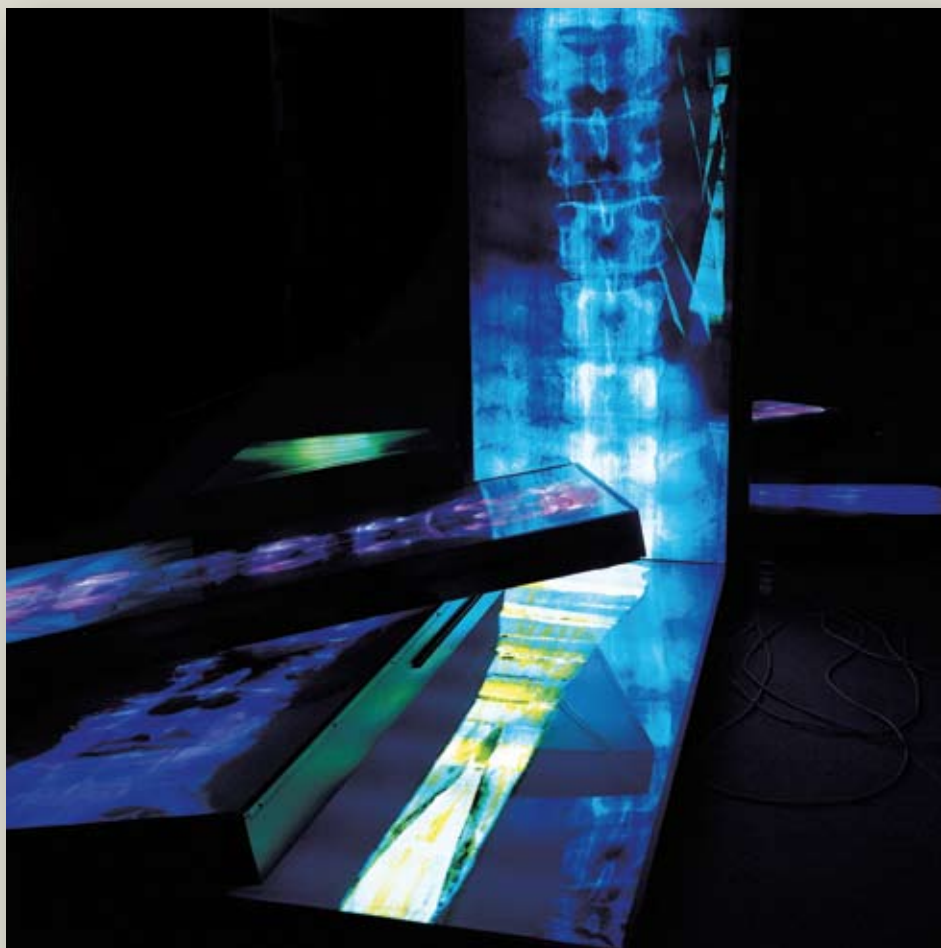
Renato Meneghetti

2000 "PARALLELI VERTEBRALI, DACHAU 7a.m.". grès ceramico, h. 172,5 cm, Ø 38 cm,
 cotone dipinto, 400x200 cm.

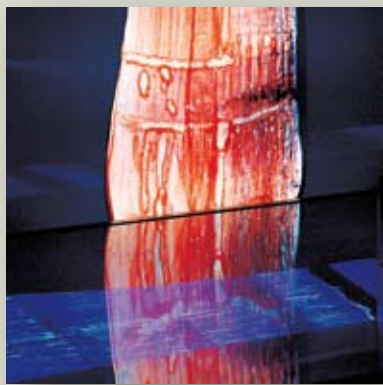
*Radiografie di anatomie umane, ora colonne di fumo e camini che riportano la memoria
 cruda ed immediata di pire sacrificali e dei forni di Dachau.*

VERTEBRATI PARALLELI

Grandi scatole luminose contengono e sostengono immagini di colonne vertebrali e di fusti di palme, dipinte ad alcol, retro illuminate, simili nella misura e nella forma ad alberi, a fusti di palme, ma innaturali nella cromia, a comporre un disorientante paesaggio mentale.

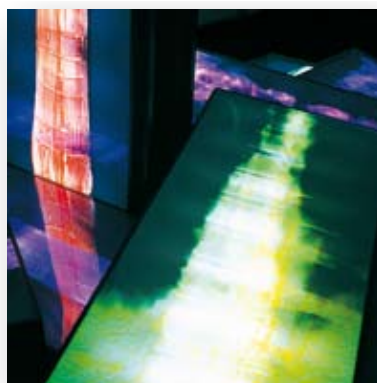
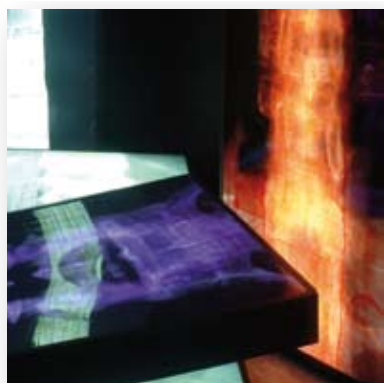


Zilina (Rep. Slovacca), 2000, PGA Museum of Art, a cura di Pierre Restany





Roma, 2006, Santo Spirito in Sassia (Corsia Sistina), a cura di Achille Bonito Oliva



BIOGRAFIE

JAMES BROWN (Los Angeles, 1951)

Nato a Los Angeles nel 1951, vive e lavora tra Oaxaca (Messico) e Parigi. È stato, con Basquiat e Haring, uno dei protagonisti del graffitismo newyorkese. Dagli anni Novanta - nell'ambito di una lunga ricerca denominata anche 'Opus contra Naturam / Work against Nature' - Brown lavora con terre, pigmenti naturali, carte e stoffe in un recupero culturale e artistico di materiali naturali, con i quali l'artista scioglie la rappresentazione iconica in simboli rarefatti, tracce e segni sottili e ricercati, con caratteristiche di ricerca assolutamente proprie, indirizzate alla riflessione sul 'simbolo'. Fra le principali mostre dal 1978 a oggi: Leo Castelli, New York (USA) - Larry Gagosian, Los Angeles (USA) - Boston Institute of Contemporary Art, Boston (USA) - Philadelphia Institute of Contemporary Art, Philadelphia (USA) - Tony Shafrazi, New York (USA) - Karsten Greve, Paris (F) - Fisher Landau Center, New York (USA) - Juliana Gallery, Seoul (South Korea) - Wetterling Gallery, Stockholm (Sweden) - Lelong, Paris (F) - Galerie Sander, Berlin (D) - La Caja Negra, Madrid (E) - Alice Pauli, Lausanne (CH) - Bruno Bischofberger, Zurich (CH) - Studio d'Arte Raffaelli, Trento - 'Carpe Diem Press', Johns Hopkins University, Bologna - 'Oaxaca works', L'Ariete artecontemporanea, Bologna - Museo Cappella Sansevero, Napoli - 'Opus Contra Naturam', Museo di San Marino (RSM) - Franck Bordas, Paris (F) - Thaddaeus Ropac, Salzburg (A) - Isy Brachot, Brussels (B) - 'Plomo', MCAC, Malaga (E) - 'A Biker's Collection', Staedtische Galerie, Regensburg (D) - Couvent des Cordeliers, Paris (F) - Palazzo Pretorio, Certaldo (Fi) - Galleria Civica Giovanni Segantini, Arco (Tn) - Palazzo Martinengo, Brescia - Scognamiglio & Teano, Napoli - Serge Sorokko, New York/San Francisco (USA) - Lipanjepuntin, Trieste - Earl McGrath, New York (USA) - Le Carré Saint Vincent, Orleans (F) - Hartman and Company, La Jolla (USA) - Galleria d'Arte Moderna, Genova - Centre de l'Image Gravee, La Louviere (B) - Art Cologne, Koeln (D) - Pace Prints, New York (USA) - Bernd Klueser, Munich (D) - Peter Baeumler, Regensburg (D) - Burton/Marinkovich, Washington (USA) - Wetterling, Stockholm (Sweden) - Grant Selwyn, New York (USA) - Bonomo, Bari/Roma - Paule Anglim, San Francisco (USA) - Pfalzgalerie, Kaiserslautern (D) - Kunstsammlungen, Chemnitz (D) - Les Arcades, Paris (F) - Nova, Ronco/Ascona (CH) - Pierre Tal-Coat, Hennebont (F) - Museum, Ceret (F) - Ace, Mexico City (Mexico) - Centre d'Art Contemporain, Bouvet-Ladubay (F) - Samuel Lallouz, Montreal (Canada) - Brian Kish, New York USA) - Maeght-Lelong, Paris (F) - Akira Ikeda, Tokyo (Japan) - Denise René Hans Meyer, Duesseldorf (D) - Arnhem Gemeente Museum, Arnhem (NL).

WALTER CASCIO

Tra gli eventi di maggior rilievo a cui Walter Cascio ha preso parte si ricordano a partire dai suoi esordi la collettiva a Faenza, Palazzo della Esposizioni, a cura di Cerritelli, 1983, la sua ripetuta presenza alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, prima nell'85,

poi nel '91 con *Nuova officina bolognese* a cura di Castagnoli e Felicori, nel 1997, nello spazio di Villa delle Rose, *Triennale di Bologna Linee della ricerca artistica 1965-1995* a cura di Pasini, e nel 1998 in occasione della mostra *Arte italiana - Ultimi quarant'anni*, a cura di Eccher e Auregli, poi ancora nel 2005 con *Bologna Contemporanea 1975-2005*, a cura di Weiermair. Ricordiamo inoltre *No wall in Berlin*, Berlino, UFA Fabrik, a cura di Masala, 1988, *Acquisizioni 1989*, Galleria Civica di Modena, 1989, poi *Dieci anni di incertezza e rifondazione*, Consolèil Départemental de la Culture, Bordeaux (Francia), *L'Arte contemporanea a Bologna*, I Biennale, Palazzo Re Enzo, a cura di Baccilieri e Bonfiglioli, 1993, il *XVIII Premio di Arti Visive* Città di Gallarate, nel 1995, poi la sua presenza a Mantova, Palazzo Ducale, mostra a cura di Cerritelli, Bandini, testi di Accame, Fossati, Mango, 1996. Seguono *Generazione Astratta III*, centro per l'arte Otello Cirri, Pontedera, a cura di Beatrice Buscaroli. Dal 2001 al 2003 ricordiamo le collettive e la personale alla galleria Grossetti, Milano, *La superficie inquieta*, a Bazzano (Bo), Rocca dei Bentivoglio a cura di Accame, nel 2006 la personale alla galleria Barbara Behan Contemporary Art di Londra e nel 2007 mostra galleria Spirale Arte, Milano a cura di Zanchetta. Tra le mostre da StudioG7 si riportano brevemente: *Variazioni*, nel 1998, *Un'origine plurale*, 2004, *Rigorosamente in bianco e nero*, nel 2005.

GIACINTO CERONE (Melfi 1957 – 2004 Roma)

Dopo aver frequentato il Liceo Artistico, si trasferisce a Roma dove frequenta e termina gli studi di scultura presso l'Accademia di Belle Arti con Umberto Mastroianni e Pericle Fazzini. Dal 1976 al 1980 vive tra Roma e la Lucania. A Roma, presso l'amico Giuseppe Appella frequenta lo Studio Internazionale di Arte Grafica l'Arco. Nel 1984, con la moglie Elena Cavallo, si trasferisce definitivamente a Roma aprendo lo studio in Vicolo del Bologna, successivamente in San Lorenzo, poi in Santa Croce in Gerusalemme.

La sua produzione artistica si esprime nell'uso di diversi materiali come legno, gesso, plastica (moplen), ceramica, ghisa e marmo.

Nel 1990, per iniziativa di Mauro Zammataro e Corrado Bosi (Galleria Graffiti Now), con la collaborazione di Roberto Monti, si trasferisce per un breve periodo ad Albisola, dove presso le Ceramiche S. Giorgio realizza le prime opere di ceramica.

Nel 1993, in occasione di una mostra alla Galleria Maurizio Corraini di Mantova, sposterà il lavoro sulla ceramica presso la Bottega Gatti di Faenza, che rimarrà il suo punto di riferimento fino alla fine. Sempre nel 1993 realizza i primi grandi gessi per la mostra alla Galleria Bonomo di Roma. Negli stessi anni, dalla Lucania, gli vengono spedite placche di moplen che lavorerà in contemporanea alla vetroresina.

Nel 1997 inizia la collaborazione con la stamperia Bulla di Roma.

Tra il 1999 e il 2000 frequenta l'Associazione Incontri Internazionali d'Arte entrando nella collezione di Graziella Lonardi Bontempo.

Nel 1999 realizza una grande installazione scultorea nello Spazio per l'Arte Contemporanea Tor Bella Monaca. L'anno successivo e poi nel 2003 è alla Galleria David Gill di Londra con due personali. Del 2001 è la mostra al Palazzo delle Esposizioni di Faenza: qui incontra Emilio Mazzoli che gli commissiona i primi e unici marmi eseguiti nello Studio Nicoli di Carrara, che rimarranno in esposizione permanente nella collezione Mazzoli. Nel 2006 gli viene dedicata una sala al Museo della Scultura di Matera, e una personale alla Galleria de' Foscherari di Bologna, nel 2007 una retrospettiva al Museo Pericle Fazzini di Assisi.

GIOSETTA FIORONI (Roma, 1932)

Formatasi all'Accademia sotto la guida di Toti Scialoja, esordisce con una pittura di estrazione informale giocata su toni e colori bruni. Nel 1955 partecipa alla VII Quadriennale di Roma, l'anno seguente è alla Biennale di Venezia. Dal 1958 al 1962 decide di trasferirsi a Parigi, ospite nella mansarda di Tzara che utilizzerà come studio. In coppia

con Umberto Bignardi espone a La Tartaruga opere gremite di segni, grafie e geroglifici, dove fanno la loro comparsa oggetti d'uso dalla forte ambivalenza emotiva. Agli inizi degli anni Sessanta abbandona gli oro e i rame riducendo la propria tavolozza alla monocromia dell'argento (che è il legame con il cinema e la lastra al nitrato della fotografia). Inizia quella nuova figurazione che la vede selezionare il particolare come fosse un fotogramma o un'inquadratura cinematografica; per lo più si tratta di figure infantili e volti femminili che ritaglia dai rotocalchi apportandovi una decisa stilizzazione dopodiché moltiplica le silhouette secondo la problematica della riproducibilità meccanica. Nonostante Fioroni replichi il reale esso tende ad astrarsi, perde la sua veridicità diventando una sinopia dell'immagine rappresentata, un "quadro-sindone" come osserverà Achille Bonito Oliva. Ogni personaggio appare congelato nella dinamica, trattenuto nella propria vitalità da una pittura lieve, parvenza di "stampaggi sbiaditi" che seguono il tratto a matita sul fondo bianco della tela. Nel richiamo alla fotografia traspare in modo evidente la poetica dell'artista che mescola il presente con la memoria sull'onda di un sentimento, di un'emozione o della nostalgia, con cenni autobiografici e citazioni del passato.

In un climax di performance, nel 1968 Giosetta Fioroni non rinuncia a un'incursione sui generis ideando La spia ottica presso la galleria La Tartaruga, poi riproposta alla Quadriennale del 1973. Fedele al linguaggio della pittura, continua a dipingere quadri in cui rivisita Botticelli, Giorgione, Martini, Carpaccio. Rivolge i propri interessi soprattutto verso la letteratura e la frequentazione del Gruppo '63; proprio per questo negli anni realizza diverse opere - "provocazioni" letterarie come lei le definisce - ispirate a degli scrittori, in particolar modo all'amico poeta Andrea Zanzotto e a Goffredo Parise, compagno di tutta una vita. La decade degli anni Settanta sembra immersa in un immaginario bucolico e a testimoniarlo sono i titoli dell'epoca: Orto di Babà, Sul prato a Salgareda, Mare in laguna. Fanno eccezione soltanto le fotografie della serie Incidenti mortali durante attività autoerotiche (selezionate da un atlante di medicina legale degli anni Quaranta), presentate nel 1974 alla galleria de' Foscherari in occasione della mostra "Ghenos Eros Thanatos". A seguito dei cicli sul Tiepolo e sulla fiaba, agli inizi degli anni Ottanta la sua pittura torna materica, le tele brulicano di densi impasti di colore con accostamenti tanto vivaci da risultare aggressivi. Negli anni Novanta l'artista cambia il suo supporto, alla tela predilige la creta con cui modella dei piccoli boccascena, i Teatrini. Rimasta inalterata la vitalità degli esordi, nelle opere di Giosetta Fioroni esiste da sempre una matrice comune che si esprime in elementi legati alla visionarietà, all'infanzia e ai sentimenti.

MIRELLA GUASTI (Milano, 1933)

È nata a Milano nel 1933, ha vissuto fino al 1957 al Lido di Venezia e successivamente fra Milano, Verona e Treviso. Provenendo da studi classici e linguistici, recupera solo più tardi la naturale propensione per l'arte: frequenta per questo corsi formativi di ceramica, di nudo e di scultura. È presente, dal 1995, alle fiere d'arte (Arte Padova, Lugano Arte, Pesaro Arte, Art Verona, Piacenza Arte, Expo Arte Bari, Reggio in Arte, Genova Arte, aste d'arte contemporanea) e a numerose esposizioni collettive a Treviso, Asolo, Conegliano, New York, Lugano. Nel 2005 viene inserita nel volume «Novecento. Pittura e scultura» per l'importante mostra di Galleria d'Arte Cinquantasei a cura di Rossana Bossaglia. Da quel momento lavora in esclusiva per Galleria Cinquantasei che la fa conoscere al grande pubblico con una serie di mostre personali e collettive:

2006, Mostra antologica 1978-2006, Galleria Cinquantasei, Bologna

2007, Mostra antologica, Galleria Trifoglio Arte, Chieti col patrocinio del Comune di Chieti

2008, Mostra antologica 1978-2008, Galleria Alba d'Arte, Brescia

2009, Primo e secondo Novecento, L'immagine femminile, Mirella Guasti e il Novecento.

2010, sei opere di grande formato vengono esposte da maggio a fine settembre nella

piazzetta di Via IV Novembre a Bologna, a fianco del Palazzo del Comune, con il Patrocinio di Ascom e Comune di Bologna. Le opere più piccole sono esposte nello stesso periodo presso gli Hotel Corona d'Oro, Commercianti, Orologio e Novecento e presso galleria Cinquantasei

Nel 2006, il grande gruppo scultoreo in bronzo patinato "...e fra di loro il vento" viene scelto per l'esposizione permanente davanti al Palazzo delle Professioni di Mestre.

Dal 2006 inoltre, Galleria Cinquantasei organizza sempre piccole personali di Mirella Guasti in tutte le fiere a cui partecipa: 2006: ArteGenova; Antiquaria, Modena; Vicenza Arte; ArteParma; ArteFirenze; ArteVerona; PiacenzaArte; Contemporanea, Forlì; ArtePadova; Arte in fiera, Reggio Emilia. 2007: Arte fiera, Bergamo; Antiquaria, Modena; ArteGenova; Expo Arte, Bari; ArteFirenze; ArteVerona; ArtePadova; Contemporanea-Arte, Forlì; Immagina Arte in fiera, Reggio Emilia. 2008: VitArte, Fiere di Viterbo; UNICA, Modena Antiquaria Modena; ArteGenova; ArteParma; ART'CO/08, Erba, Como; Arte Firenze; Arte Brescia; Art Verona; Arte Padova; Contemporanea, Forlì; Immagina Arte in fiera, Reggio Emilia. 2009: Arte Fiera Bergamo; Arte Cremona; Unica, Modena Antiquaria; Arte Genova; VitArte Viterbo; Antiquari + Arte Moderna, Firenze; ArtVerona. 2010: Arte Fiera Bergamo, Modena Antiquaria, Arte Innsbruck, Arte Genova, VitArte Viterbo, Milano Marittima Arte, Cremona antiquaria.

LUCA LANZI (Bologna, 1977)

Nato a Bologna nel 1977, vive e lavora a Bologna. Ha studiato scultura all'Accademia di Belle Arti di Bologna. È stato borsista della Fondazione Collegio Artistico Venturoli. Ha operato un anno nei laboratori dell'Accademia di Berlino.

Luca Lanzi opera principalmente con la scultura e il disegno, elaborando un immaginario ludico-totemico in bilico tra purezza e mistero, in cui l'opera diviene archetipo, modello originario e ideale delle cose sensibili. Della sua ricerca hanno scritto Flaminio Gualdoni, Silvia Ferrari, Stefano Castelli, Alessandra Redaelli, Viviana Siviero, Francesca Nicoli.

Fra le principali mostre nel 2010: 'Feticci', L'Ariete artecontemporanea, Bologna - 'Wir fahren mit der Luftbahn', Galerie Lorch-Seidel, Berlino (D) - 'Pagine da un bestiario fantastico', Raccolta del Disegno Contemporaneo, Galleria Civica di Modena, Modena - 'Biennale Roncaglia', San Felice sul Panaro, Modena - ArteFiera, Bologna - MiArt, Milano - Art Karlsruhe, Karlsruhe (D) - ArtFair in Naarden, Naarden (NL). Nel 2009: 'Preview Luca Lanzi', L'Ariete artecontemporanea, Bologna - 'Dolls', Galerie Lilly Zeligman, Laren (NL) - '7x7 Generazione settanta', L'Ariete artecontemporanea, Bologna - 'The Wall of Desire', Bologna - 'Smooth and gentle', Galerie Lorch-Seidel, Berlino (D) - ArteFiera, Bologna - MiArt, Milano - ArtVerona, Verona - ArtFair in Naarden, Naarden (NL) - ObjectRotterdam, Rotterdam (NL). Nel 2008: 'Three artists of the Gallery' Galerie Lorch-Seidel, Berlino (D) - 'Unicef chiama Arte', Fondazione Ca' Ghironda, Bologna. Nel 2007: 'L'anima in Gioco', Galerie Lorch-Seidel, Berlino (D) - Art Miami, Miami (USA) - Palmbeach3, Palm Beach (USA) - 'Puppen', Galerie Lorch-Seidel, Berlino (D) - 'Festival delle Arti', Complesso museale del Baraccano, Bologna - 'Premio Nazionale Pittura e Scultura Città di Novara', Salone Arengo del Broletto, Novara. Nel 2004: 'Festival de sculpture', Fort Barroes, Isère (F) - Galleria Civica di Castelfranco Emilia, Modena. Nel 2002: Istituto Stagio Stagi, Pietrasanta, Lucca - Galleria Civica, Lagosanto (Fe) - 'Festival delle Arti', Accademia di Belle Arti, Bologna. Nel 2001: 'Rotonda 2001', Livorno.

LUIGI MAINOILFI (Rotondi Valle Candina, 1948)

Dopo gli studi di pittura all'Accademia di Belle Arti di Napoli è attratto dal panorama artistico e culturale torinese che negli anni Settanta rappresenta il centro dell'avanguardia artistica italiana e, nel 1973, vi si trasferisce.

I primi lavori, tra il 1972 e il 1976, indagano il corpo e il gesto.

Nelle prime esposizioni performances, presenta calchi del proprio corpo in gesso che lascia consumare nell'acqua (Cavriago, 1977) o fa precipitare dall'alto al suolo (*Laperformance*, Galleria Cívica d'Arte Moderna, Bologna, 1977).

Questo é anche il periodo in cui si riappropria dell'aspetto teorico della scultura attraverso una serie di disegni accompagnati da scritti (*MDLXIV*, 1976).

Tra il 1979 e il 1980 completa *La Campana* (Gallería Tucci Russo, Torino, 1981) e *La Sovrana Inattualità* (P.A.C., Milano, 1982).

Nel decennio che segue si impone con le sue grandi terrecotte, opere contenenti paesaggi e soggetti di ispirazione fiabesca, come *Nascita di Orco* ed *Elefantessa* del 1980. Nel 1981 partecipa alia Biennale di San Paolo del Brasile.

Con *Alle forche Caudine* del 1981 partecipa alia XL Biennale di Venezia e a Documenta 7 Kassel nel 1982. Con *Le Basi del cielo* (1981-1982) partecipa alia XII Biennale de París del 1982 e con il bronzo *Trionfo (Elefantessa)* (1982) alia Biennale di Venezia del 1986.

Negli anni che seguono si propone con *Tufi*, 1981-1985 (Ouverture, Rivoli, 1984 e Tour Fromage, Aosta, 1987), *Arcipelago*, 1983-1985 (acqua, pietra, legno, bronzo), Casel Ivano, Trento, 1987 e *Icons of Postmodernism* (Holly Solomon Gallery, New York, 1986).

Nel 1987 vince il Superior Prix al 5th Henry Moore G.P. in Giappone con il bronzo *Cittá Gigante* realizzato nel 1986. Nel 1990 ha una sala personale alia Biennale di Venezia con *Sole nero* (1988-1989). Negli anni successivi personali e retrospettive: 1992, Galleria d'Arte Contemporánea, Rimini (in catalogo: F. Gualdoni, Ed. Essegi, Ravenna); 1994, Villa delle Rose, Galleria Cívica d'Arte Moderna, Bologna e Galerie Hlavniho Mésta Prahy, Praga (in catalogo: R. Barilli, P.G. Castagnoli); 1995, Hotel de Galiffet, París (in catalogo: F. Poli, Ed. Di Meo); Promotrice di Belle Arti, GAM, Torino (in catalogo: P.G. Castagnoli, R. Fuchs, R. Passoni, A. Pohlen, Res Libri) e *Grandi Opere*, Milano; 1996-1997, Museo Cívico di Castelnuovo, Maschio Angioino e Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Napoli (in catalogo: R. Fuchs, A. Tecce, Umberto Allemandi Editore).

Negli anni '90 continua la ricerca attraverso forme già presenti da tempo nel suo lavoro ma anche nuove come *Tamburo del Sole*, (1995-1997), *Gabbie* (1997), *Vestiti e Colonne di Maggio* (1999) che proseguono la sua ricerca sul corpo: la pelle.

Nel 2001 l'artista é scelto come rappresentante dell'Italia per uno scambio tra il nostro paese e il Giappone. Approda al Museo d'Arte Contemporánea di Sapporo dove realizza per il parco *Colonne di Sapporo*.

Ancora grandi opere permanenti: nel 2002 *Ballenne* al parco della Padula a Carrara; nel 2004 *Il sole del Buonvento* a Benevento; nel 2005 *Sole Scarabocchio* a Brunico (BZ); nel 2006 *Cittá e Sole* a Rovereto.

Nel 2007 espone il *Sole alluminio* alia Stadtische Galerie di Ravensburg in Gemiania e la città di Carrara gli conferisce il Premio Michelangelo 2007 per la scultura.

RENATO MENEGHETTI (Rosà di Vicenza, 1947)

Renato Meneghetti nasce a Rosà di Vicenza. Inizia a dipingere giovanissimo e la sua opera di artista si compie ora nella fortezza di Ezzelino da Romano dove è vissuto in giovinezza, ora nelle diverse ville palladiane che ha restaurato e abitato. Dopo i primi interventi, presentati negli anni Sessanta da amici e artisti come Fontana, Munari, Guiducci e una sequela di concorsi ed esposizioni giovanili, inizia una attività espositiva che lo vedrà presente nelle più importanti sedi nazionali ed internazionali. Dal 1997 una inedita ricerca nell'uso delle più avanzate tecnologie della comunicazione e della riproduzione virtuale di immagini, corpi e oggetti. Proiezioni e pitture visive, faranno percepire con più esattezza il messaggio che evoca la luce come potere e energia. Sue opere sono presenti in gallerie private e nelle aste internazionali più importanti. Predilige la pittura, strumento visibile della capacità rivoluzionaria dell'arte e ne difende la destinazione sociale.

Si è impegnato senza regolarità in altre espressioni, come la musica: La Biennale Musica

di Venezia 1982; il cinema: 40° Mostra Internazionale del Cinema, La Biennale di Venezia 1983; il multimediale: 50° Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia 2003; la collaterale per La Biennale Architettura 2010.

Studiosi e storici dell'arte come Federico Zeri, Sir Denis Mahon, Udo Kulterman, hanno dichiarato l'interesse per la sua opera ospitata in molti musei nel mondo. Del 1997 è la mostra "Meneghetti: Radiografie 1982/1997 a cura di Marco Goldin, al Museo di Palazzo Sarcinelli di Conegliano Veneto. Del 1998 le personali di Parigi e Londra. Nel 1999 espone al National Museum of Fine Arts di Malta a cura di D. Cutajar e all'Ephesus Museum di Efeso. Nel 2000 il Palazzo della Ragione di Padova ospita la grande antologica "Sull'orlo del Terzo Millennio: "Pittura e altre arti 1954/2000", a cura di Gillo Dorfles e Vittorio Sgarbi. Nello stesso anno alla Mole Vanvitelliana di Ancona: "Al di là dell'occhio. Radiografie 1979/2000" a cura di Gillo Dorfles e Walter Guadagnini. Seguono, nel 2002, "Trasparenze: corpi ed altro. Radiografie" al Museo Nazionale di Bratislava GMB Galéria Mesta (Pálffyho Palác) a cura di Ivan Jancár, e "Installations X-Rays", al Museum of Arts PGA Povazská Galéria Umenia di Zilina a cura di Mira Putisova e Milan Mazur, testi in catalogo di Pierre Restany. Nel 2006, la città di Roma per la prima volta dedica ad un artista una grande mostra personale in quattro sedi: Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Complesso Monumentale del Santo Spirito in Sassia, Sala 1 Scala Santa, Archivio Centrale dello Stato: "Meneghetti a Roma" a cura di Achille Bonito Oliva.

Nel 2010 tra le varie mostre in gallerie spiccano le personali alla Factory Art Gallery di Berlino, alla galleria Spazio Gianni Testoni La 2000+45 di Bologna; le collaterali a ArtBasel, Volta6, Liste15 di Basilea, al Macro Testaccio di Roma, alla Culture-Nature per la 12. Biennale Architettura di Venezia; e la collettiva del MIC di Faenza.

Nei venti anni che chiudono questo secolo le opere di Meneghetti sono un continuum di esperienze cine-grafico-fotografiche, tecniche moderne e molto antiche, tuffate nella magica vetrofania delle camere ottiche.

Meneghetti vive a ridosso del mondo dell'arte e del suo 'sistema' dosando puntualmente con discrezione le forme e i tempi della sua presenza pubblica. Questo modo di sottrarsi e di essere presente riassume il senso poetico di chi ama guardare ben oltre il basso profilo della attuale decadenza, con una posizione tutt'altro che cinica, perché ricca di vita e di speranza fin dentro la linea della "non speranza". Ed è la originalità di un simile sguardo, così isolato e così comunicante, a indicarci la presenza rara e preziosa di un autentico stile.

ALDO MONDINO (Torino, 1938-2005)

Dal 1959 al 1960 vive a Parigi, è allievo all'Ecole du Louvre, segue le lezioni all'Atelier 17 di William Heyter e frequenta il corso di mosaico di Gino Severini. Grazie a Tancredi espone alla Galerie Bellechasse con quadri di suggestione surrealista. Nel 1961 rientra in Italia e allestisce la sua prima personale alla galleria L'Immagine mentre l'anno successivo è la volta della galleria Alpha di Venezia. Alla galleria Il Punto di Torino esordisce con *Le Tavole anatomiche* del 1963, pitture su masonite che rappresentano corpi umani, feriti o malati. Gioco e infanzia diventano i cardini della sua ricerca a seguito della mostra da Gian Enzo Sperone. Mondino cita e inventa allo stesso tempo; è il caso di un dipinto di Casorati, un bambino in braccio alla madre, che l'artista adotta - "celando nella vignetta una figura che dovremmo trovare" - per farne un marchio: sulle magliette, sui tappetini, sugli asciugamani, sui portachiavi e sul retro dei quadri. Una reiterazione che sviluppa mille possibilità differenti. Nel 1964 a La Salita si rifa agli stilemi dei manuali di disegno, ironica forma di regressione a convenzioni in cui le parti contrassegnate devono essere riempite o colorate. La dicotomia compiu-to-incompiuto dei *Quadri a quadretti* mostra due immagini uguali, una rifinita con il colore e l'altra ancora da dipingere mediante una scatola di pastelli o una tavolozza di acquerelli posti sul quadro. Lo spettatore è

quindi parte in causa del processo; attenendosi alle direttive del modello è chiamato a completare gli spazi vuoti, a individuare gli errori o a risolvere l'enigma dei quiz formulati da Mondino. "Pensa - divaga - ride dei suoi stessi pensieri e da qui nasce la sua pittura" (Alain Jouffroy). L'idea della duplicità continuerà anche nei quadri-arredo, con la texture del dipinto che viene ripresa sulla stoffa di un divano o di un seggiolino a trespolo. Dopo la mostra da Christian Stein nel 1965 (quadri con palloncini e *Le cadute*, bilance dove il colore sembra scivolare sul quadro) e le personali allo Studio Marconi tenutesi nel 1966 e nel 1967, Mondino attraversa una fase di transizione dalla pop a ricerche di carattere installativo. Ne sono un esempio l'accumulo di scatole che simulano i mattoni della *Torre di torrone* realizzata nel 1968 in occasione della personale alla galleria Torre di Torino. Nel febbraio del 1968 Daniela Palazzoli organizza la mostra "Con Temp l'Azione" coinvolgendo le gallerie Sperone, Stein e Il Punto, Mondino collega i tre spazi con un filo rosso che attraversa le strade ad altezza d'uomo. Assieme a Gilardi, Pistoletto e ai romani Kounellis, Pascali e Cerali partecipa alle prime mostre di Arte povera. Mondino opera su tutte le risorse del mestiere e della cultura per capovolgere il senso comune con un'ironia che non si sottrae al fascino di assonanze linguistiche e irriverenti giochi di parole. A seguito di un'esposizione è infatti condannato a pagare una multa per blasfemia e l'opera *Mamma, Agnelli e Porcòdio* viene sequestrata. Lo sconcerto lo porta a un ritiro dalle scene. A distanza di un anno espone la serie dei *King* (1970), autoritratti-fantocci disposti come su un quadrante di un orologio, nei quali rappresenta il proprio stato d'animo in relazione alla scansione del tempo. Dal 1972 al 1980 è nuovamente a Parigi.

Negli anni che decorrono dagli Ottanta al 2000 è affascinato dalle culture mediorientali, dipinge ebrei, arabi, turchi, dervisci ma anche delle tauromachie su linoleum, si cimenta inoltre nella scultura usando materiali tra i più disparati, dal cioccolato allo zucchero. L'ecclettismo di Mondino fugge da ogni precisa corrente artistica all'insegna della diversità e dell'esotismo, un modo di procedere che lo porta a riflettere e a recuperare temi tradizionali della pittura così come della scultura in un'incessante eterodossia.

ANTONELLO SANTÈ P. (Polla, 1979)

Nato a Polla (SA) nel 1979. Si è diplomato al Liceo Artistico "Carlo Levi" di Teggiano.

Parallelamente agli studi liceali sviluppa una intensa attività scultorea che lo porta ad affinare le più diverse tecniche, fra le quali quella della lavorazione dei metalli e delle resine e della ceramica. Ha altresì affrontato le tecniche della scultura su marmo e su legno presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, diplomandosi nel 2006 in scultura, nel corso retto dal maestro Mauro Mazzali.

Nel 2004 gli viene conferito il "Premio Nazionale delle Arti" (1° classificato sezione Scultura), presso il Museo Nazionale degli strumenti musicali a Roma.

Ha partecipato al premio "Campigna Ouverture under 30 fine arts" - nella galleria d'arte contemporanea "Vero Stoppioni" a Santa Sofia, Forlì

Nel 2005 ha partecipato alla primaverile Romana "A.R.G.A.M.", presso la galleria d'arte contemporanea dell'Accademia D'Egitto - Roma.

Ha collaborato alla realizzazione della mostra "Rappresentare il corpo, Arte e Anatomia da Leonardo all'Illuminismo", organizzata dall'Università degli Studi di Bologna presso i Musei di Palazzo Poggi. Nel 2008 ha esposto più opere presso il Magazzino del Sale, Sala Rubicone, Cervia (Ra); contemporaneamente ha partecipato alla mostra "Trilemma", presso la galleria d'arte "La Loggia della Fornace" a Rastignano - Bologna. E' del 2009 la partecipazione alla mostra "Fragile Libertà" curata da Cataldo Serafini alla Galleria Stefano Forni di Bologna che nello stesso anno lo propone alla Fiera Internazionale d'Arte Contemporanea di Strasburgo. Attualmente vive e lavora a Bologna.

GERMANO SARTELLI (Imola, 1925)

Nasce nel 1925 ad Imola. Dal 1938 al 1944 frequenta nella città natale il laboratorio dell'intagliatore ligneo Gioacchino Meluzzi. Nella cittadina emiliana prendono avvio le sue prime sperimentazioni artistiche condotte attraverso un isolato e paziente tirocinio. Negli anni '40 si dedica al restauro di sculture marmoree; tra queste ripristina, nel 1946-'47, quelle che decoravano il ponte cittadino sulla via Emilia. Nel primo dopoguerra entra in contatto con l'ambiente artistico e culturale di Bologna. Nel 1958 espone per la prima volta nel capoluogo emiliano, al Circolo di Cultura, presentato da Maurizio Calvesi che, insieme ad Andrea Emiliani, rimarrà uno dei suoi più fedeli esegeti. Dagli anni '50 sino agli anni '80 insegna pittura nell'atelier dell'Ospedale psichiatrico "Luigi Lolli" di Imola. Nel 1954 a Roma, presso la Fondazione Besso, coordina ed organizza la prima mostra italiana di opere dei degenti dell'Ospedale psichiatrico imolese. L'esposizione, che suscita grande interesse in campo sia artistico sia medico clinico, viene recensita con una larga eco sulla stampa nazionale.

Nel 1962 gli viene conferito il premio per la scultura dal Ministero della Pubblica Istruzione e, due anni più tardi, è invitato da Maurizio Calvesi, Afro Basaldella, Lucio Fontana e Cesare Gnudi, a partecipare alla XXXII Biennale di Venezia. In questi anni tiene il suo studio-officina nella Rocca di Imola. La sua ricerca artistica, in continua evoluzione, è caratterizzata da uno specifico e costante lavoro di sperimentazione su vari materiali. Le prime sculture sono in legno e ferro, seguono dalla metà degli anni '50 in avanti, stracci, fili metallici arrugginiti, cicche e cartine di sigarette. Dopo il '60 è il momento di vimini, paglie, ragnatele, ciocchi. Ancora legno e ferro, lamiere e metalli dagli anni '70 in poi sino alle più recenti opere di vario formato: di piccole e grandi dimensioni. La produzione pittorica e scultorea di Saltelli è stata presentata in numerose mostre personali e in molte rassegne collettive

NANNI VALENTINI (R. Angelo in Vado, 1932)

Nato a Sant'Angelo in Vado, presso Pesaro, nel 1932, Nanni Valentini ha rappresentato, nel panorama della scultura italiana del dopoguerra, una delle voci più alte e originali - insieme a quelle di Fontana e di Leoncillo - tra quante si siano espresse facendo ricorso al mezzo della ceramica.

Una voce che ha saputo dare verità profondissima di interpretazione a una poetica della terra come sostanza, prima della scultura, come serbatoio inesauribile di memoria che racchiude un intero patrimonio di gesti, di tecniche, di tradizioni che comunicano attraverso l'infinita rivelazione dei suoi segni.

Segni che l'indagine amorosa e interamente affondata nella specificità del "mestiere", condotta da Valentini, ha incessantemente scrutato dentro il labirinto delle reciproche relazioni, rintracciando nelle fenomenologie primarie della materia - la zolla, i colori della terra, l'alfabeto delle sue fenditure... - la simbolica densa e palpitante che ne conserva la sconfinata memoria culturale: quella stessa memoria che si riassume nella atavica complessità del gesto del vasaio, tanto insistentemente accarezzata dall'immaginazione di Valentini nel corso dei suoi secondi, troppo brevi anni creativi.

ANTONIO VIOLETTA (Crotone, 1953)

Dopo l'esordio nel 1976 presso la Galleria Ferrari di Verona si riportano alcuni tra gli eventi più importanti a cui Antonio Violetta prende parte nel periodo a cui si fa riferimento: *L'esplorazione Percettiva*, Bergamo, Palazzo della ragione, 1976 a cura di U. Apollonio, le personali alla galleria Mario Diacono di Bologna e alla galleria Michèle Lachowsky di Bruxelles nel 1978-79; *Materiali/Memoria* (Tracce di lavoro), Palazzo Strozzi, Firenze, 1978, a cura di C. Bertocci, P.G. Castagnoli, A. Vezzosi. La sua partecipazione a

Documenta 7 di Kassel su invito di Germano Celant nel 1982. Nel 1989 è presente alla Galleria Primo Piano di Roma e presenta la personale alla Kunstverein di Francoforte a cura di Peter Weiermair. Nel 1986 le sue opere sono presenti alla Galleria Civica di Modena per volere di Piergiorgio Castagnoli ed espone nello stesso anno alla XLII Biennale di Venezia, poi alla Quadriennale di Roma. Si ricordano inoltre, la collettiva *Geometrie Dionisiache* a cura di Lea Vergine nel 1988, presso la Rotonda della Besana di Milano nello stesso anno la sua presenza a Ravenna, Pinacoteca Comunale, Santa Maria delle Croci, a cura di L. Centi, la mostra *Prospect '89* organizzata dalla Schirn Kunsthalle di Francoforte; poi *Cadencias*, al Museo de Arte Contemporaneo Sofia Imber di Caracas, e la retrospettiva alla Maison des Arts di Laon nel 1993 accompagnata dai testi poetici di Roberto Roversi. Tra le mostre da StudioG7 si riportano brevemente: *Santabarbara*, nel 1981, *Antonio Violetta*, 1987, a cura di Claudio Spadoni, collettiva *Voluti Inganni*, 1987, *Bressan&Violetta*, 1988, *Antonio Violetta*, 1992 e nello stesso anno *G7 presenta G7, la scultura*.

SERGIO ZANNI (Ferrara, 1942)

Sergio Zanni nasce a Ferrara il 22 maggio 1942. Frequenta l'Accademia di Belle Arti di Bologna studiando pittura e approfondendo la ricerca sul modellato.

All'attività artistica affianca fino al 1995 l'insegnamento all'Istituto d'arte "Dosso Dossi" di Ferrara. Vive e lavora a Ferrara.

La difficile battaglia per la sopravvivenza sembra essere il tema dominante nel lavoro di Zanni eppure le sue opere, tutt'altro che angoscienti, invitano al sorriso per via di una ricerca condotta da sempre sul filo dell'ironia e costantemente pervasa di poesia: dai titanici kamikaze alle piccole e misteriose figure dall'ampio cappotto, dai fragili equilibristi agli imponenti "Giganti di sabbia", tutti sembrano evocare la precarietà dell'esistenza mitigata da un candido stupore che riconduce all'infanzia.

Il tema dei viandanti, ampiamente esplorato dall'autore nel corso di quarant'anni dedicati alla scultura, è rappresentato da arcani condottieri paradossalmente solitari, viaggiatori e avventurieri senza meta, artisti erranti ed imperscrutabili personaggi con grandi zaini, tutti rigorosamente con le mani in tasca, il volto coperto da grandi cappelli e l'alone di mistero che immancabilmente li avvolge.

Diversi materiali hanno assecondato le esigenze formali di un cammino artistico continuamente in divenire. Dai primi "mostri meccanici", così definiti dall'artista, realizzati in scagliola e filo di ferro, all'adozione della terra creta, da sempre il materiale prediletto dall'autore. Numerose sono anche le fusioni in bronzo nonché l'utilizzo di polistirolo ricoperto di iron-ball, materiale sintetico adoperato abitualmente in scenografia.

