

# MANZU'

RACCOLTA MANZU': ALLESTIMENTI E RICERCHE



**N. 2 - 2014**

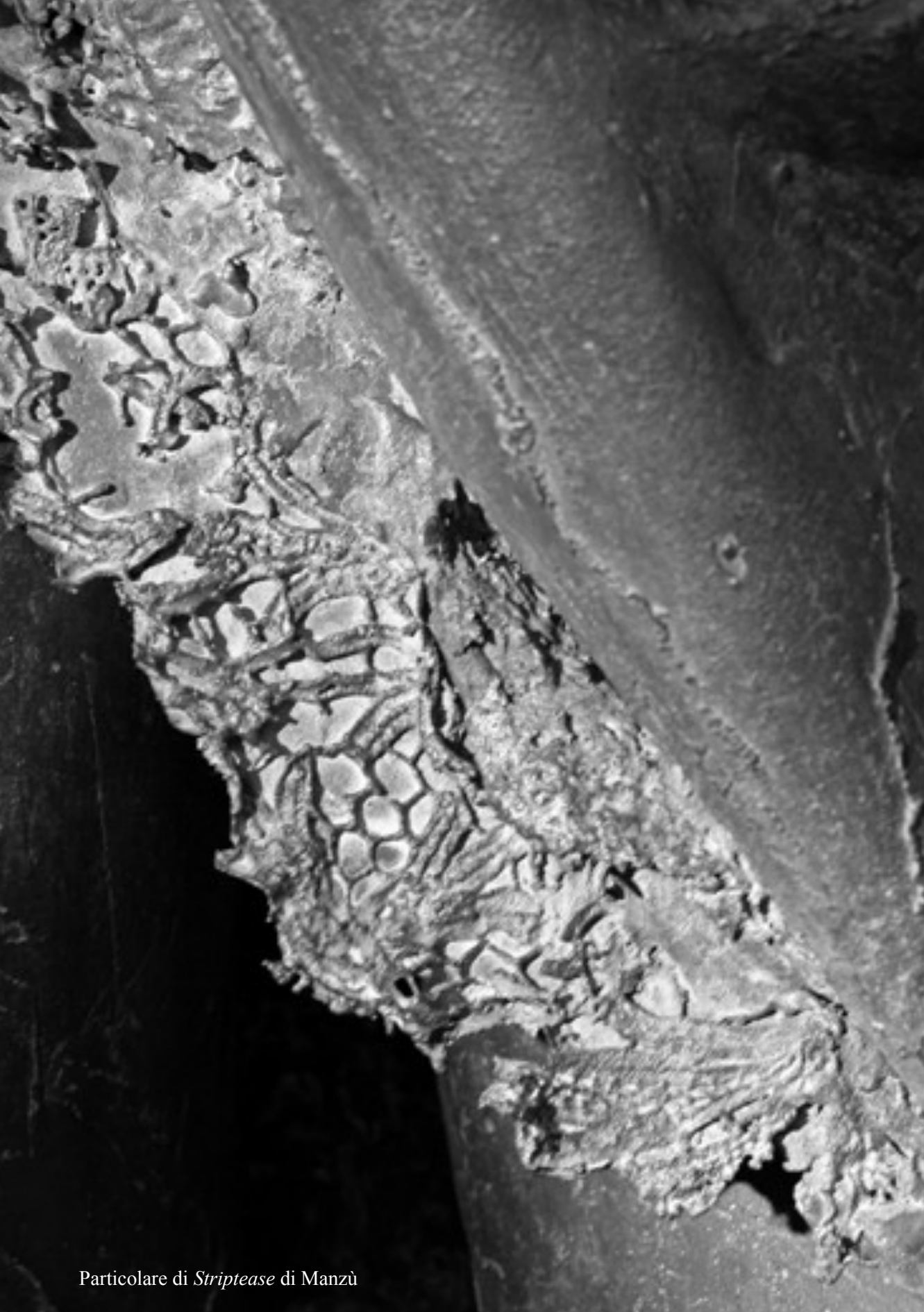
<b>raccolta</b>	<b>MANZU'</b>		
galleria	nazionale	d'arte	moderna

In copertina: particolare di *Spielerei* di Manzù

# **RACCOLTA MANZU': ALLESTIMENTI E RICERCHE**

**a cura di  
Marcella Cossu**





Particolare di *Striptease* di Manzù

## *Raccolta Manzù: allestimenti e ricerche 2*

MARCELLA COSSU

### ALLESTIMENTI

La sezione “allestimenti” di questo secondo numero del *Quaderno* della Raccolta Manzù è dedicata per la maggior parte a installazioni eseguite da artisti del territorio e non nel giardino del museo, dov'è senz'altro più facile e immediato un dialogo tra il contemporaneo e il verde della vegetazione mediterranea di quanto non sia all'interno di un museo monotematico così fortemente pervaso dal “genius loci” di un artista importante e classico come lo stesso Manzù.

Nell'ambito di una rassegna partita nel 2009, dal titolo “Manzù, l'arte e il territorio”, infatti, ho deciso di presentare due progetti en plein air, di Alberto Timossi, autore fra l'altro di una serie di disegni *site specific* dedicati all'esterno dell'edificio museale di Manzù, e di Stefano Trappolini ( vice preside del Liceo Artistico Capogrossi di Pomezia, istituto “adottato” dalla Raccolta Manzù e che a sua volta la ha in qualche modo “adottata”, essendo ad oggi il Comune di Ardea privo di istituti di scuola secondaria superiore), rispettivamente nell'ambito delle mostre *Flussi. Alberto Timossi. Sculture alla Raccolta Manzù*, 5 ottobre 2013- 22 febbraio 2014, a cura di F.D'Achille con M.Cossu e E.Saldari, e *Stefano Trappolini 4114. Il nostro continuo viaggiare*, a cura di F.D'Achille e R.Guidelli, 29 marzo- 12 aprile 2014.

Un terzo progetto di allestimento, indubbiamente *minimal*, riguardante i bozzetti teatrali di Manzù, iniziato lo scorso 30 aprile in seguito allo smontaggio della precedente mostra fotografica di Roberto Galasso, ha però consentito il successivo svolgimento del primo laboratorio didattico della Galleria nazionale d'arte moderna curato dalla Dott.ssa Chiara Stefa-

ni, responsabile della didattica per i musei ad essa “collegati”, insieme con “Coopculture” e “Tiger”, dal titolo *Oggi si recita a bozzetto*.

## **RICERCHE**

Oltre alle già note schede scientifiche di approfondimento dello studio di singole opere della collezione, di scultura come di grafica, che costituiscono l'occasione di appuntamenti a scadenza mensile intitolati “L'Opera del Mese” a cura mia e della Dott.ssa Maria Sole Cardulli, quest'anno si è creduto opportuno aggiungere una serie di “itinerari” didattici trasversali, che si svolgono sotto forma di visita anziché di conferenza, e dei quali *Il Medioevo di Manzù* costituisce il primo esperimento.

Il diario della partecipazione all' annuale appuntamento anziate “Musei in Piazza”, nell'edizione del giugno 2013, organizzato dalla Dott.ssa Giusi Canzoneri del Museo Archeologico di Anzio, costituisce un “assaggio” per quanto molto parziale, dell'attività eco-museale che la Raccolta Manzù ha svolto in modo continuativo dal 2008 in qua. Tra i musei archeologici limitrofi - Lavinium, Anzio, Albano, Nemi, fino al Pigorini dell'E.U.R – e la Raccolta si è nel tempo venuta a stabilire una rete di scambi progetti e conoscenze condivise in modo ininterrotto tra l'antico e il contemporaneo, che supera le specificità dei rispettivi contenuti tematici nel tentativo di individuare una più vasta area ambientale, quella del Lazio latino, con tutti i suoi miti e la suggestione delle favole e dei siti arcaici.

La manifestazione-happening di poesia pittura e recitazione “calata” in mezzo alle sculture di Manzù, con l'installazione pittorica *L'Esaquadro* di Mario La Carrubba e la correlata proiezione del cortometraggio *La Sesta Vocale* tenutasi il 27 ottobre 2014, manifesta la non-interruzione di un dialogo,





**allestimenti**



## ***SAGOMA di Stefano Trappolini e le installazioni all'aperto nel giardino della Raccolta Manzù***

Dal 29 marzo 2014, *Sagoma* (2014), installazione in tek di Stefano Trappolini, si trova temporaneamente nel giardino della Raccolta Manzù. Intervento a cura di Fabio D'Achille e Romina Guidelli. Presentazione di Romina Guidelli.

L'opera si inserisce nella serie degli interventi *open space* che da anni si susseguono all'interno del giardino della Raccolta Manzù, a iniziare nel 2007 con il grande *Nihil Est Ovo* di Marcello Mondazzi, dal 2009 trasferito presso il Giardino delle Fontane della Galleria nazionale d'arte moderna, per continuare con l'*Airone* di Claudio Magnetti, del 2008, la *Capanna Essudatoria* di Pino Genovese, del 2010, la scultura arborea di Nazzareno Flenghi, *E di fiori odorata arborea amica*, del 2012, eseguita in collaborazione con i ragazzi del liceo artistico Capogrossi di Pomezia in un progetto di Daniela De Angelis, la grande *Sfera* di ceramica di Claudio Cottiga, del 2012, i *Tubi Rossi* di Alberto Timossi, le *Steli-Fragments* in castagno e resina di Piero Sanna e appunto, la *Sagoma* di Stefano Trappolini, tutte installazioni, le ultime quattro, curate da Fabio d'Achille tra il 2013 e il '14.

Comune denominatore di tutti questi interventi *en plein air* è la ricerca, a iniziare dalla scelta dei materiali stessi, di un dialogo, o meglio di una comunione profonda, da parte degli artisti (per lo più del territorio), con la natura del parco, e con il *genius loci* identificabile nella presenza materiale e spirituale di Manzù.

Impresa non facile, che gli artisti esercitano inevitabilmente "in punta di piedi", eppure continuativa, nel nome di quell'accoglienza che dicono essere caratteristica del territorio ardeatino, dal tempo di Enea a quello dello stesso Manzù.



**Presentazione della SAGOMA di Stefano Trappolini****ROMINA GUIDELLI**

Buonasera a tutti,  
grazie per essere intervenuti numerosissimi anche oggi, come ogni volta in occasione delle mostre del maestro.

Ho affrontato spesso il lavoro di Trappolini dal punto di vista critico per iscritto, ma è la prima volta che si offre la possibilità di parlarne in una tavola rotonda. Vorrete giustificare l'emozione legata alla sincera partecipazione che sento nei confronti del lavoro di questo artista, come all'affetto che mi lega a lui e alla sua straordinaria moglie, altra eccezionale artista: Carola Masini.

Il mio personale discorso curatoriale con questo artista, ha avuto inizio nel 2008. Da lì è cominciato un rapporto professionale sostenuto vicendevolmente da profonda stima e comune passione per l'arte, condivisa ognuno attraverso il proprio ruolo, mentre io imparavo insieme a Carla e Stefano, quale era il mio.

Il mio lavoro da curatore, che oggi tocca i suoi giovani dieci anni, è legato indissolubilmente a loro. In questa occasione, quindi, permettetemi innanzitutto di ringraziare i miei maestri.

Questo viaggio ha avuto numerose e felici tappe, infatti, ho avuto la fortuna di trovarmi nello studio di Trappolini il giorno in cui sono nate le sue *Sagome*. Sembrava un gioco, Stefano stava cercando il nuovo modulo che caratterizzasse il suo ultimo periodo artistico, che desse voce a questa nuova idea, che ritraesse un desiderio: che instaurasse una moderna comunicazione.

La ricerca sulla figura, già iniziata nel 1996, ripresa nel 2010 con *Figure*, era in procinto di raggiungere un nuovo traguardo nel 2011. L'esercizio dell'artista, stava per dare vita ad un nuovo simbolo contenitore di un concetto e di un progetto, che non sapevo ma speravo, avremmo avuto la fortuna di sostenere insieme.

La pittura di Trappolini aveva già raggiunto i suoi successi ma, come sempre accade, la scintilla cambia. Il progetto nuovo e il discorso artistico, che per responsabilità e necessità è strettamente collegato al momento storico vissuto, muta nel tempo assecondando e costruendo realtà artistica come immagine di vero vissuto. Così Trappolini decide di dipingere *Sagome, Uomini*: il tutto e il niente della nostra nuova epoca di decadente modernità, in cui un discorso che si concentra sulla figura umana, vuole superare il valore fisico delle apparenze o il merito che si riconosce alla ragione che lo rende animale superiore o inferiore, dipende dal punto di vista, per ricondurlo all' esclusiva sembianza come strumento di misura e analisi del vissuto. Così nascono *Sagome-Uomini* interpretate come metri di riconoscibilità, esempi di opportunità, esattamente come di denuncia; perché ci si accorga di come ogni discorso reale, inevitabilmente le attraversi contaminandole.

Le epoche e gli studi sull'uomo e sulla sua immagine, hanno condotto l'arte a nuovi numerosi traguardi nel tempo, fino a che l'indagine dal vero è divenuta pura espressione concettuale capace di trasformare ogni figura in simbolo. Ecco perché possiamo dire che il *Simbolo-Sagoma* rappresenti nel panorama artistico contemporaneo, un emblema che supera il suo aspetto estetico, mantenendo intatta una riconoscibilità necessaria perché di esso si possa indagare, partendo dall'aspetto, il valore concettuale e la motivazione empirico-filosofica racchiusi in un nuovo approccio alla figura: sempre protagonista del tempo e dei suoi accadimenti ma, soprattutto in questo momento, quello che più conta è la riconoscibilità immediata del grado di responsabilità che ogni *Sagoma* riesce a manifestare nei confronti dell'oggettività, motivo che nella pittura la rende camaleontica rispetto ai colori del vero e del possibile.

Allo stesso Uomo da cui Storia dell'arte è partita, sembra voler ritornare per ridiscutere presenza e impegno, attraverso un processo d'analisi che è doveroso affrontare prima di tutto dal punto di vista ideologico. Anche per questo motivo, le Sa-

*gome* di Trappolini camminano: vanno verso il futuro, ineluttabile come la storia da cui provengono. L'unico mistero è la genesi, appaga concepirla come un dono, esattamente come quello attraverso cui pittura le ritrae.

Dalla pittura di un appassionato, feroce, sagace e coinvolgente Informale materico, nascono *Sagome* di uguale fattezze, ma diversissima identità. L'identità è la prima ricerca di Trappolini, ecco perché le caratterizza attraverso diverso colore, scrittura, interventi di collage e combustioni. Raggiunta la presenza di un'identità svelata, le sue *Sagome* iniziano a camminare tutte verso la stessa direzione. Qualcuna urla tramite incisi rubati da un giornale, altre si fermano nei blu a cercare riposo. Altre ancora, incontrano altre *Sagome* e ad esse si uniscono in viaggio. L'esperienza è ritratta dalla pittura, così come l'incontro e questa conoscenza, crea l'identità.

Il gesto su di loro è libero ma controllato, come ogni pennellata, incisione, ogni segno, influisce e caratterizza "carne viva".

In quello studio agli albori di questa ricerca, a *mano a mano* che le *Sagome* nascevano *dalla mano* dell'artista, vedevo corpi prendere anima e quello che più m'interessava era riconoscere la verità che questi corpi portavano con loro, l'intenzione che essi manifestavano, capace di tradursi in un invito: realizzare intenzionalmente un percorso senza lasciarsi portare. Esattamente questo lo spirito che nutre il senso di un viaggio voluto, non capitato, affrontato con consapevolezza che non esclude speranza e voglia di scoperta, ma che non ammette irresponsabilità, perché insegna tolleranza nel momento in cui ci si accorge di quanti sono i compagni di viaggio.

Da questa coscienza e non prima, arriva la voglia e il desiderio del viaggio. Un percorso, quindi, che richiede una prima tappa obbligata: la scoperta e l'accettazione di ogni compagno di viaggio.

Il viaggio nella pittura di Trappolini è infatti azione, desiderio, ricerca, ma non dimentica mai di essere "specchio" di se stesso, un se stesso che non potrebbe mai esistere se non in





relazione all'altro. Ecco perché le sue *Sagome* non sono mai veramente sole. E se le isola su un esclusivo supporto, il percorso si divide solo per il tempo di attaccare vicino al primo quadro il secondo ritratto, poi il terzo e così via...o giusto il tempo d'incontrare lo sguardo del prossimo spettatore.

Nella prima esposizione dedicata a quest'ultima produzione dell'artista, *Passi Partout* nel 2011, le *Sagome* sono interpretate come chiavi di lettura verso cui e da cui guardare il vero dell'esterno.

Il viaggio diventa un percorso dentro e fuori dalla tela rispetto al punto di vista scelto dall'artista: la sagoma quindi fa da guida all'osservatore.

Un anno di mostre da quella data, ci dimostrarono che l'invito era stato accolto.

Ecco perché nel 2012 accade qualcosa: le *Sagome* vogliono parlare, perché Trappolini vuole parlare. Intervengono collage di parole strappate, esse arrivano al quadro attraverso un percorso inverso questa volta: non da dentro il clichè Sagoma a fuori, ma attraversando Sagoma da fuori a dentro, mentre l'artista si sofferma ancora di più sull'identità fisica della Sagoma, definita da un colore sempre più materico e sempre più acceso nei cromatismi. L'immagine dei caratteri, dei temperamenti e delle esperienze di "*Uno, Nessuno e Centomila*", è instancabile input alla pittura per Trappolini. La vita stessa entra a far parte dei suoi quadri, così che le *Sagome*, sembrano voler raccontare il bagaglio d'esperienza raccolto.

Nel 2013 il viaggio continua, le sue *Sagome* hanno visto sicuramente mostre importanti, ricevuto omaggi, ma soprattutto hanno incontrato tanta gente ed è allora che iniziano ad accoglierla nel loro spazio: l'opera.

Le *Sagome* aumentano, le tinte s'intensificano per strati, anche le sfumature sono dense, ma soprattutto l'esperienza assunta ammette l'evoluzione e nascono timbri di *Sagome*, silhouette e clichè giganti delle stesse. La tela non basta più, la carta è poco...Le *Sagome* vogliono *uscire* e se non è possibile, allora "corrono", ecco perché la produzione del maestro si triplica.







***IO LA SAGOMA E TU:  
un dialogo di Marcella Cossu  
con Stefano Trappolini***

La mia conoscenza con Stefano e con la sua opera è cosa recentissima, e passa quasi unicamente per una visita al suo studio di Pomezia, oltre che per questa intervista-dialogo successivamente avvenuta presso la Galleria nazionale d'arte moderna. Filo conduttore del tutto che lo riguarda è senz'altro per me, al momento, la sagoma di un individuo maschio adulto colto di tre quarti mentre cammina con passo misurato e tranquillo, e tale "presenza" riempie di sé tavoli scaffali e pareti, cavalletti e quant'altro all'interno di uno studio non grandissimo ma raccolto nel verde di una zona residenziale prossima al mare, là dove, posso testimoniare, ci sono per davvero un cane e un gatto che vivono in perfetto accordo, e una moglie, anche lei artista e insegnante di materie artistiche, con cui condividere scelte professionali, e, come dichiara Stefano, "stare tranquillo" apprezzando sia la quiete del ritiro in provincia, sia l'internazionalismo di periodiche trasferte berlinesi. "Stencil" di sagome sovrapposte e ritagliate si trovano perfino sul pavimento, perché Stefano non mente quando sostiene che, pur di cogliere un'interazione tra l'osservatore e l'idea dell'opera, i suoi "viaggiatori viaggianti" vanno financo calpestati..l'energia di questi silenziosi viandanti del tempo e dello spazio deborda e si esprime in vive sciabolate di colori che virano da un bianco luminescente e corposo, dalle maglie traspiranti e allargate, a toni caldi e accesi, talvolta infuocati, che non si fatica a credere si smorzino, quasi a comando, al freddo di paesi più settentrionali, com'è spiegato in fondo all'intervista. Stefano, artista stanziato e di frontiera, del pieno e del vuoto, dell'io e dell'altro da me, metropolitano e provinciale, d'avanguardia e di bottega, colpisce – e soprattutto convince-per questa serie di palesate apparenti antinomie, che lo apparentano ulteriormente alle

sue sagome, indagate, forse, anche da molti altri, ma interiorizzate nell'indifferibile esperienza del viaggio, dentro e fuori, soltanto da lui.

(Marzo 2014)

*L'installazione del 2013 dal titolo "Viaggiatori viaggianti" (Roma, Museo Pigorini) prevede l'impiego di "stancil" a forma di sagoma maschile, dall'interno colorato o anche vuoto, del tutto trasparente, che evocano sotto alcuni aspetti le silhouettes reiterate e datate di Mario Ceroli, sotto altre quelle di Renato Mambor, in una nostalgia del Pop romano degli anni sessanta. Disegni, quadri, sagome, per i quali potremmo sostenere che, tutti, in fondo, si rapportano al prototipo dell'uomo leonardesco, che da statico e frontale, misura e centro dell'universo, si fa qui alquanto da parte, ponendosi ritrosamente di tre quarti, in cammino. E' questo un riferimento possibile, ancorchè parziale?*

Questo non lo so. Ho visto - e mi sono rivisto - sicuramente in alcune opere di Mambor, che tra parentesi ho riscoperto solo dopo l'elaborazione della mia sagoma. Perché tutto nasce da un mio vecchio progetto del 1995-96: la realizzazione di un gioco. Per quanto riguarda varie e possibili contaminazioni, un amico gallerista di via Margutta mi aveva detto effettivamente che sia Mambor che Schifano avevano creato delle sagome; ma il mio è un discorso diverso, sebbene la contaminazione vi persista sotto alcuni aspetti. A questo proposito, mi aveva molto colpito un dipinto di Van Gogh, quello in cui nel cortile di un manicomio i detenuti marciano in cerchio, in un percorso infinito. Ho rielaborato l'idea, e avvalendomi della mia esperienza di grafico l'ho convertita in modulo. Mambor e gli altri artisti tuttavia lavoravano con più sagome, con diversi elementi, mentre io lavoro solo con una sagoma, che a volte trasformo in finestra... una finestra sul mondo, come accade nel caso delle mie sagome aperte. Lo

stesso titolo del catalogo *Passi Partout* rivela il concetto- base di un'apertura nei confronti del mondo. La sagoma, così come il ritratto o il paesaggio, è un genere cui hanno attinto in molti; la mia interpretazione punta piuttosto alla ripetizione modulare, ed è lo stesso "gioco" che ho inscenato anni fa con le lettere, rielaborandone grafica e colori, fino a ottenere un punto di vista, uno sfondamento.

*Nell'ambito del tuo intervento presentato al Museo Pigorini nel 2013 - che si interfaccia e si innesta nell'ambito del preesistente progetto demoetnoantropologico sui migranti partito nel 2009 in diverse città italiane - l'icona della sagoma, tra colore e trasparenza, è definita quale "..modello unico ripetibile" (e ripetuto). Quale è il tuo rapporto con la serialità, contrapposta alla caratterizzazione artistico-artigianale dell' "unicum"? Nessuna delle tue sagome, infatti, risulta mai identica alle altre.*

L'installazione *Viaggiatori viaggianti* rientra nell'ambito di questo discorso: è stata concepita per poter essere realizzata in 41 pezzi, 41 sagome che muovono all'unisono verso un unico destino, tant'è che vanno tutte verso destra, nella stessa direzione. Mi piace infatti che siano un gruppo di persone unite, ma al contempo tutte diverse.

*Non sembrano assolutamente comunicare tra loro.*

No, infatti, se non per il comune scopo di compiere tutti lo stesso percorso. Un po' un gioco, un po' una favola, quella di voler credere nella possibilità di una situazione migliore. Vanno tutti verso una meta misteriosa, che mi auguro positiva. Quando ho presentato l'installazione al Pigorini, mi è stato chiesto perché non avessi previsto almeno una sagoma disposta "contromano"; ma no, altrimenti quella racconterebbe alle altre, ancora in cammino, le cose già viste...io sono una delle 41 entità in viaggio, e ognuna di loro ha una storia particolare, contrassegnata al suo interno da colori e segni diversi;



ancora, “vede” attraverso gli occhi – i miei- dell’artista che ha realizzato la sagoma, oltre che attraverso i propri stessi occhi.

*In parte, una situazione analoga a quella del “Giovane di Lorenzo Lotto che guarda lo spettatore” di Giulio Paolini, e la reminiscenza “renvoi miroirique”, il rimando speculare di Marcel Duchamp, esaltato e moltiplicato nel libero sovrapporsi e confondersi di sguardi e percorsi esistenziali fuori e dentro la sagoma e le sagome, il che è molto bello.*

In questo sta l’interazione; l’osservatore, poi, deve anche poter toccare. Per il Museo Archeologico di Spoleto ho realizzato insieme con Valerio Magrelli un’opera particolare, un libro in legno: toccando l’opera con il dito si leggeva una poesia di Magrelli. A me piace che le opere vengano anche toccate; sembra un sacrilegio, forse, ma è un’esigenza dettata dalla necessità di interagire. Molto spesso infatti guardo gli spettatori mentre, a loro volta, stanno guardando le mie opere, in modo da sognare insieme a loro, e loro sognano insieme ai miei segni.

*In che scala, rispetto alla tua arte, che è “da” e “in cui” guardare, quindi, tu consideri l’intervento e il rapporto nei confronti del territorio di appartenenza? Come viaggio dentro e fuori i confini, o dentro e fuori di te, per dirlo “alla Marzullo”?*

Credo che la tendenza alla contaminazione mi giunga dalle opere d’arte che conosco, dalla storia dell’arte in generale, ma anche dal mio ambiente. Ad esempio, sono nato a Gaeta, ma non ho mai vissuto a Gaeta, il che in qualche modo mi avvicina a quanto sostenuto da De Chirico sull’essere o sentirsi apolide ...mia madre solo per un caso non è nata in Emilia Romagna, perché durante la guerra la sua famiglia è sfollata, e tutti i suoi fratelli invece, e ne aveva tredici, hanno vissuto un po’ della loro vita precedente in quella regione. La costante di non appartenere geograficamente a un determinato luogo mi

porta quindi ad essere un “viaggiatore viaggiante”, ad amare il fatto di poter andare avanti all’infinito, così come a desiderare che non si fermi mai nessuno. Chiamiamola una “contaminazione parentale”: tutti i miei parenti hanno origini diverse rispetto a Pomezia che del resto essa stessa, come “Città di Fondazione”, è una città relativamente giovane.

*Ma la “Città di Fondazione” a sua volta in che rapporto ti pone con il cosiddetto Ecomuseo del Lazio virgiliano, e con l’intera pianura pontina- anche se in fondo mi hai già risposto- che è nei secoli luogo deputato di arrivi e partenze, inclusi quelli relativi al ventennio della bonifica, e all’industrializzazione successiva degli anni del boom, e che vive attualmente la realtà alquanto degradante di parcheggio-dormitorio nei confronti di Roma? Che peso ha l’esperienza didattica attuale di docente e vice-preside del liceo artistico di Pomezia per il quale è transitata anni or sonol’illustre sagoma di Ninì Santoro?*

E’ una domanda che mi pongo da sempre. Conosco bene Roma; spesso sono a Berlino dove ho una casa, ma questa provincia per me è un rifugio che mi permette di pensare. E questa dimensione me la voglio tenere molto stretta. Amo stare fuori, ma quando posso, il mio giardino, il mio gatto, il mio cane, stare tranquillo con mia moglie, tutto questo mi porta a potermi permettere uno “sguardo nel vuoto”. A Roma ci vengo spesso e sempre con piacere, però non amo la dimensione metafisica, surreale delle persone che attraversano la strada senza sguardi. Mi inquieta troppo. Prendo a volte ispirazione dalla città, ma mi piace rifugiarmi in provincia. Volontariamente ho scelto di vivere e di lavorare in questi luoghi, dove comunque spero di trovare uno studio più grande. Quanto alla scuola, sono innamorato dell’insegnamento, e credo che i ragazzi abbiano grandissimo bisogno di essere “accompagnati” verso la cultura: appassionarli, creare loro un “humus” favorevole, è compito nostro. Io lo faccio attraverso le opere, quando li porto alle mie mostre e performan-

ces, ma li induco anche a “fare” in prima persona; il coinvolgimento che esercito nei confronti del pubblico presente alle mie mostre è lo stesso che con i miei studenti, i quali ricambiano seguendomi in molti e in diverse situazioni. Purtroppo la condizione attuale mi mette un po’ a disagio, perché non sempre riesco ad essere insegnante al cento per cento per via dei “tagli” e di alcune riforme che non trovo molto chiare.

*Già nel titolo “Oltre le sagome” è implicita una risposta: quale è l’evoluzione del “viaggiatore viaggiante”, e nella tua ricerca è previsto un ulteriore sviluppo della sagoma?*

Vorrei realizzare una serie di grandi opere, e ho già trovato chi ( un carissimo amico) mi metterebbe a disposizione uno spazio. Vorrei “incastrare” le mie sagome, analogamente a quanto fatto da Capogrossi con le sue forchette, creando quasi un’architettura, e per questo sto studiando, le metto in fila, e sto facendo realizzare modelli da alcuni artigiani. Vorrei incastrarle, renderle cioè ulteriormente “modulo”, proprio come Capogrossi. Ho realizzato, per questo mio amico, un’opera di 6 metri, e intendo attestarmi su una serie di “tre per due”, o possibilmente anche più grandi.

*Parliamo sempre di sagome?*

Sì, anche se come il viaggiatore non so cosa ci sia dietro l’angolo. Ho qui con me, come sempre, i miei continui schizzi, nel tablet, e sto studiando delle animazioni e dei video. Mi piace non soltanto essere l’artefice dell’opera, ma anche guardarla da lontano, dal difuori. Una volta mio padre, che non ha mai amato troppo l’arte, davanti a una mia grande sagoma mi ha detto cose straordinarie, e in un attimo si è trasformato lui in artista, e questo è appunto quello che voglio ottenere dalle mie opere, e che considero “integrazione”.

*Una domanda stupida. Meglio Germania o Italia? Sei diverso nei due posti, e in cosa?*

Ho dipinto, e realizzato video in Germania, e ho notato che qui i miei colori cambiavano rispetto all'Italia, nel senso che tendevano a spegnersi. I rossi, i gialli, gli arancioni, alla fine mi sembravano più piatti. Mi piace comunque la sete che c'è in Germania rispetto a un certo tipo di arte contemporanea. Vivo a Berlino, e vorrei risiederci per più tempo nell'anno; ho avuto una proposta per una performance i prossimi mesi di luglio e agosto. E la farò. Dovrò disegnare tutta la notte persone di passaggio; potrei fare lo stesso a Londra, Strasburgo o Dublino. In fondo, sono proprio "viaggiatori viaggianti". Mi piace l'idea della valigia di cartone, della valigia sempre pronta, anche se disordinata e improvvisata. In effetti viaggio pochissimo, essendo molto pigro, ma mi sono mosso sempre in nome della ricerca artistica. Non vado mai al mare, però mi piace l'idea del viaggio come conoscenza. Scambio di opinioni, di colori, di pensieri. In Germania non ho ancora punti di riferimento, pur conoscendo un discreto numero di artisti. Sono un lupo solitario; più che altro, credo di avere talmente tanto da dire, che sono distratto più dal mio lavoro che dal resto. Ho amici nel nord, a Bielefeld; ho un amico musicista, Andreas, che ha suonato per me mentre realizzavo la mia stanza d'albergo a Spoleto. La contaminazione per me è totale, tra pittura, scultura, video-arte...l'importante è che quando vedo l'opera di qualcun altro mi venga voglia di lavorare, il che è il massimo dell'ispirazione.

ALLESTIMENTI



**FLUSSI****Installazioni all'aperto e installazione sonora di  
Alberto Timossi realizzata con Simone Pappalardo**

5 ottobre 2013. Nona Giornata del Contemporaneo.

I *Flussi* di Alberto Timossi sono la naturale continuazione di un percorso iniziato con gli *Innesti* realizzati a partire dal 2004. Le sculture ambientali che operano un dialogo con lo spazio architettonico e urbano, in dialogo con l'opera di Giacomo Manzù e con la struttura architettonica della "raccolta". I tubi rossi di matrice industriale, per solito occultati nel sottosuolo, con Timossi escono allo scoperto, manifestandosi in città, così necessari per soddisfare la vita degli agglomerati di case, strade e piazze, mutando dall'aspetto standard, rigoroso e minimale, per addolcirsi nel movimento fluido che corrompe la rigidità e libera il movimento. In esposizione, inoltre, una serie di studi inediti, *site specific*, in cui è indagata l'ipotetica commistione esterna dell'architettura museale della "raccolta" con altri tubi rossi inaspettatamente aggressivi, talvolta acuminati come la saetta di Zeus. Si rinnova anche la sperimentazione del binomio scultura-suono operato insieme con il musicista elettronico Simone Pappalardo, già presente in *Anywhere*, galleria Trebisonda, Perugia e Teatro Furio Camillo, Roma 2005; *Innesto ad arco*, *OrientaMenti*, Palazzo Ruspoli, Nemi 2009; *Disinnesti*, Premio Arte Rugabella, Castano Primo 2011; *Crisalide*, *Emufest*, Conservatorio Santa Cecilia, Roma 2011; *Accento in rosso*, Torre civica di Pomezia 2012; *Variazioni sull'albero*, *La forma del suono*, Conservatorio di Latina 2012 ; *Acuto*, Castello del Rivellino a Piombino per il Premio Basi 2012; *Accenti*, Muspac , L'Aquila 2012. In mostra, un'installazione composta da più pezzi, ognuno reagente a stimoli tattili e sonori. La scultura di Timossi e Pappalardo, divenuta quindi strumento sonoro, è stata al centro di sperimentazioni acustiche in una sessione

di musica d'avanguardia a cura del Conservatorio Ottorino Respighi di Latina.

A cura di Fabio D'Achille (MAD, Museo Arte Diffusa, Latina); interventi, e testi in catalogo, di Marcella Cossu e Eloisa Saldari.

Di seguito, la presentazione di Fabio D'Achille e un'intervista di Marcella Cossu all'artista.



Simone Pappalardo e Marcella Cossu (*Flussi*, 2014)

allestimenti

**ALBERTO TIMOSSÌ*****Scultura che trasmette cultura*****FABIO D'ACHILLE**

Ho conosciuto Alberto, il suo lavoro, sfogliando un catalogo dove era documentata una sua installazione alla **Torre Civica di Pomezia** qualche anno fa, ed ho immediatamente ritenuto interessanti quei progetti disegnati come approccio all'opera – *innesti* – tant'è che la sua provocazione mi ha subito fatto pensare a quanto sarebbe stato efficace lo stesso lavoro applicato, per esempio, anche alla torre simbolo della mia città (Latina). Ma efficace per cosa? Per esempio per stimolare una curiosità insita in una linea, certo rossa, una linea "immedesimata" in un lungo tubo cavo che attraversa pareti di pietra di un luogo simbolico, istituzionale. La curiosità naturalmente è il primo istintivo approccio ad un modo nuovo di fare scultura, ma l'efficacia è più legata al tema di quanto sia l'impatto con una linea che penetra una parete e poi ne riesce, quasi ci fosse un immenso ago puntato da un altrettanto grande uomo che "cerca" di tenere insieme due elementi, anche se assai diversi strutturalmente tra loro. Tutto questo è sintetizzato nella "poetica" di queste installazioni. Certo il termine "installazione" resterebbe riduttivo, se non fosse l'azione stessa "installativa" o "installante" l'oggetto scultoreo; ma tornando sull'onda dell'efficacia resta il fatto che queste sculture di **Alberto Timossi** hanno una potenza espressiva enorme – forse suggerita anche dalla semplicità del gesto e, perché no, del materiale che usa per le sue opere d'arte.

Credo fortemente che la linea rossa dell'artista sia potenzialmente una vena, magari un'*arteria*, un canale sanguigno, il nodo centrale dell'innesto: esso irroro e distribuisce vitalità anche ad edifici o strutture che l'avrebbero persa negli anni o nei secoli, quasi che i suoi innesti in qualche maniera anelino ad una "trasfusione culturale"! Naturalmente ho avuto l'occasione di conoscere Alberto e anche la fortuna di curare alcune sue esposizioni; questa opportunità mi ha spinto ad indagare e conoscere di più gli elementi della sua ricerca arti-

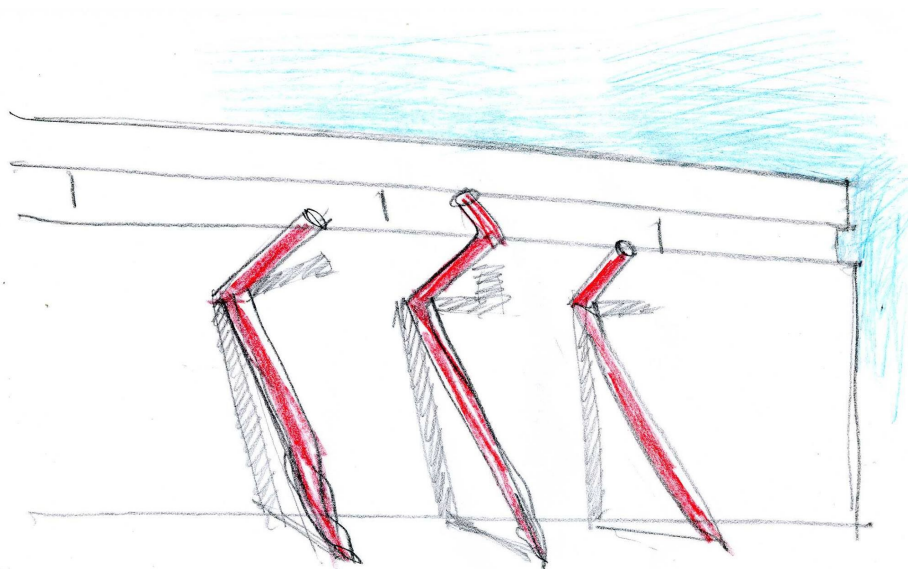




stica, anche se non gli ho mai chiesto perché lo faccia! Non tutta la sua ricerca naturalmente, ruota intorno agli “innesti”, ma il tubo in quanto canale è ormai l’oggetto base del suo lavoro. Il suo studio di Roma ne è pieno – anche – di diversi colori, il prediletto è il rosso; ma nel laboratorio si trova una discreta testimonianza del suo percorso storico che non disdegna – da buono scultore e “manipolatore” – fughe nella ceramica o terracotta. È inoltre interessante la sua fase progettuale, dal bozzetto al progetto su carta, ricca di creatività e gestualità che rasenta l’opera finita, ed infatti questi disegni sono complementari alla scultura nelle fasi espositive. Così per la nona **Giornata del Contemporaneo** - indetta da A-maci – ho curato alla **Raccolta Manzù** di Ardea la sua esposizione “flussi” dove insieme al fenomeno scultoreo e la serie di carte progettuali Alberto Timossi ha esposto, con il musicista contemporaneo **Simone Pappalardo**, una vera e propria scultura sonora. Alberto e Simone collaborano nella realizzazione di questi oggetti produttori di suoni modulati anche dall’elettronica, in una continua ricerca estetico-musicale che si basa proprio sui flussi articolati nei canali non solo uditivi, di qui la scultura che si può vedere ma anche toccare, e con essa il suono diventa tangibile, gestibile attraverso le sinuosità e le percezioni sinestetiche, quindi più esplicitamente visivo, digitale, tattile e uditivo possono agire e scatenare emozioni all’unisono! La coppia Pappalardo-Timossi, posiziona di fronte all’opera di **Giacomo Manzù** “Grande Cardinale seduto” (1955 ca. inventario GNAM5753) questa propria scultura che vede assemblati a terra quattro oggetti come dei tronchi, ma non in legno, tubi rossi in plastica fusa per la maggior parte, a metà tra il naturale (sembrano stilizzare quattro sezioni di giganti canne di bambù – colorate di rosso però) ed il soprannaturale (quattro piccoli totem). Il rapporto con le sculture di Manzù resta in una dinamica di omaggio verso l’**Arte** dello scultore bergamasco. Quest’omaggio si materializza nella relazione, intanto, tra le due “contrapposte” forme di scultura e si materializza nel fatto reale di avere creato un canale in cui fluttua il rapporto tra

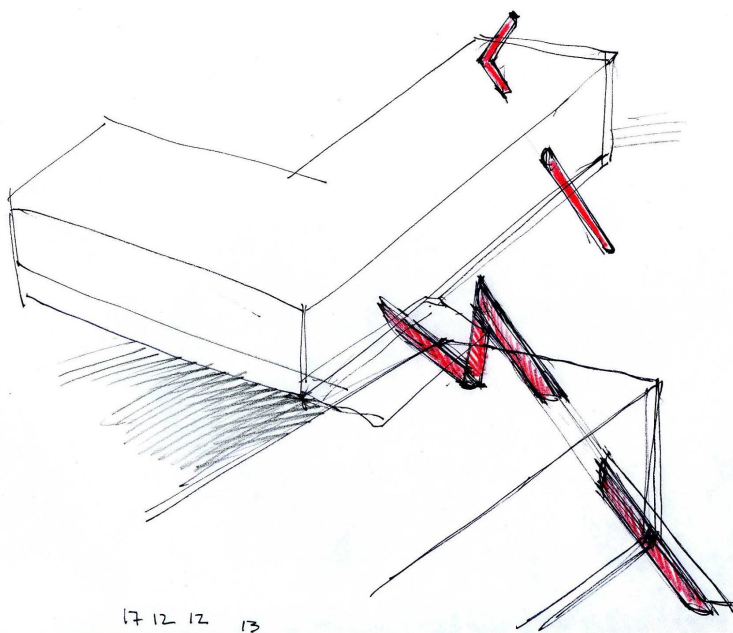
LA  
STORIA  
DELLA  
CULTURA  
E  
DELLA  
RICERCA

l'Arte Moderna e Contemporanea, un flusso che coinvolge il suono perché l'arte e la musica, ci ha suggerito persino **John Cage**, si appartengono, si relazionano, si sovrappongono.



*Tritico per Manzù*

10 12 12 3



17 12 12 13

allestimenti

***I Tubi Rossi Di Timossi***  
**Intervista di Marcella Cossu**  
**Ottobre 2013**

*Se potessi spiegare il perché del tubo e il perché del rosso; il perché, quindi, del tubo rosso e il perché del tubo rosso sono-  
 ro, come quello precedentemente esposto nella Torre Civica  
 di Pomezia (nel rifarmi a questo antecedente, piuttosto che  
 ad altri, di cui peraltro è ricco il tuo curriculum espositivo,  
 non voglio in alcun modo “marcare questo territorio”, bensì  
 intendo, con onestà intellettuale, citare l’unico esemplare  
 per l’appunto sonoro che io abbia precedentemente approp-  
 ciato de visu nell’ambito della tua produzione recente)*

Il desiderio di intendere la scultura come arte dello spazio più che di superficie, mi ha portato a elaborare uno strumento che mi potesse consentire di disegnare dei percorsi, di tracciare dei segmenti che organizzassero in modo diverso lo spazio che c’è intorno a noi. In un primo momento era sufficiente un tondino di ferro e la corda o il cavetto d’acciaio, le sculture che ne derivavano erano chiuse su se stesse, anche se contenenti il vuoto, come disegni solidi (penso alle opere esposte alla mostra del *Periplo della scultura contemporanea 2* nelle chiese rupestri di Matera nel 2000 e al premio di scultura dell’Accademia di S. Luca nel 2002). Poi l’occasione di realizzare un’opera di grandi dimensioni (*Largo gesto*, Albornoz palace Hotel, Spoleto 2003) mi ha posto nella condizione di decidere per una scala allargata, ecco che il tondino è diventato tubo, con maggiore diametro quindi, e che lo spazio si è aperto al dialogo e al confronto con l’architettura e lo spazio urbano. La scelta di coniugare un colore alla forma si è resa necessaria proprio per arricchire questo dialogo. Nel 2008 la duplice esposizione allo spazio Tralevolte di Roma e al MUSMA di Matera mi ha convinto per il rosso (come già in precedenza per gli *Innesti* del Pastificio Cerere nel 2006) in

quanto colore deciso complementare del verde così abbondante in natura, e indispensabile per reggere il confronto con le pareti chiare di tufo dei sassi materani. Una scelta di necessità pratica è poi diventata una scelta poetica per via dei significati che il colore rosso porta con sé, così adatti a collaborare con la scultura che irrompe nello spazio. Ecco che gli *Innesti* si sono declinati di volta in volta in *Accenti* di colore e anche di suono, come nel caso dell'intervento sulla Torre Civica di Pomezia del 2012, a cui fai riferimento. Il suono si è quindi aggiunto in un secondo tempo ed è diventata una componente fondante l'opera, è stato l'ultimo elemento espressivo che si è sommato ad arricchirne i contenuti.

*Se potessi ulteriormente, procedendo con la tua esperienza "di Raccolta", descrivere quale suggestione e quali connessioni emotive o sensoriali ti hanno indotto ad interagire con l'arte di Giacomo Manzù, sia "dentro", nel chiuso del museo, che "fuori", nell'hortus conclusus del parco della Raccolta. Luogo semplice-complesso, fuori da qualsivoglia itinerario mondano, al contrario intriso di silenzio ed elegia, così come l'anima di chi vi riposa..*

Sarebbe semplice dire che il dialogo con lo spazio vissuto dagli uomini vira qui in un tentativo di raccordo con un luogo dello spirito. Certo è che noi tutti, nel fare arte, cerchiamo di costruire ex novo un luogo di riflessione e di raccoglimento, non a caso il termine "Installazione" suggerisce la pratica del modificare i luoghi e la percezione di essi. Posso dire che esporre alla Collezione Manzù significa per me riflettere sul contatto che ancora è possibile con la storia millenaria della scultura, con quegli aspetti di forma e poesia che consentono anche alle opere contemporanee di considerarsi "classiche". Ho cercato di presentare le mie sculture con umiltà, anche se certo della loro capacità espressiva, col desiderio di non interferire con la pace e la solennità del luogo, ma nel tentativo di entrarvi senza inquinarne lo spirito, e spero di essere riuscito ad aggiungere un piccolo spunto di riflessione.

All'interno della collezione ho presentato l'opera *Flussi* composta da quattro elementi verticali, rossi e neri all'interno, e dotati della capacità di esprimersi sonoramente se sollecitati. Il co-autore della scultura, il musicista Simone Pappalardo, sapeva di liberare una voce nella sala fra i due grandi Cardinali. Il mio compito è stato di gestire le forme e il rapporto con i Cardinali stessi come se fosse stato non un accadimento sporadico, ma quasi un giusto calcolo la nostra presenza così diversa in un luogo di estremo equilibrio.

*Mi fa piacere –sempre che sia lo stesso per te- di aver proposto una visione alquanto inedita delle tue opere, che secondo me dal minimal si distaccano notevolmente non fosse altro per quel colore saturo squillante e così impegnativo, così come per quella valenza –violenza con cui, sghembe, impattano aeree in obliquo il terreno, per rifuggirne all'istante, altrettanto leggere e inafferrabili...così come è natural-sensoriale il bosco dei bambù giganti-basta osservare l'ampiezza del fusto cavo e sonoro- nella dicotomia del sangue del fuori, e del nero cavernoso che ne svolge le vellutate profondità. Mi piacerebbe a questo punto che mi confermassi che le acque chete possono in realtà divenire le più impetuose e insospettabili, e che sotto la vernice d'intellettualismo e rigore concettuale può anche convivere la favilla dello Sturm und Drang*

Fino ad un certo punto, nel mio percorso di ricerca nella scultura, ho pensato che semplificare e asciugare la forma, che arrivare alla cosiddetta "idea" fosse il compito principale di un artista. Vero è che l'arte va di pari passo con la vita, e che prerogativa di chi vive è mettere sempre in discussione quello che fa, perché se arrivare all'idea è la meta, non si sa quale forma l'idea debba avere. Certo però una forma la deve avere, non si potrebbe trattare di scultura altrimenti, la scultura non si fa di solo concetto. Di qui la necessità che ho sentito di allontanarmi dall'assoluto minimal a cui avevo teso, per riappropriarmi di un fare "modellato", di un contatto fisico

con la materia. Ne deriva il tentativo di dialogo con l'opera del maestro lombardo, le cui forme sono essenziali eppure evocative. Un fattore che considero fondamentale per questa mia nuova introspezione è la ricerca di equilibrio fra la spinta verso l'idea compositiva, spaziale, semplice e la modifica organica che l'idea accoglie nel suo verificarsi.

*La scultura sonora è un qualcosa di profondamente suggestivo e consolidato( e tra l'altro elemento rivelatore della famosa scintilla di cui sopra..); anni fa ho avuto la fortuna di esporre alla GNAM uno straordinario quanto contestato cespuglio-albero sonoro di Giacinto Scelsi, le cui foglie in lamina metallica ondeggiavano e fremevano al minimo sussulto rendendo l'opera cosa estremamente viva. Nel 2008, per il centenario della nascita di Manzù,, sfruttando proprio la collaborazione con la Fondazione Scelsi, ho anche potuto avere al museo l'esecuzione live del concerto elettronico composto da Luigi Nono nel 1969 in onore dell'artista, e anche lì molti si sono confusi e commossi, come credo fosse profondamente giusto, per la "bronzeità" dei suoni in accordo con quella delle sculture all'intorno. Miracoli del sinestesiismo.*

*Scusa il lungo preambolo; puoi chiarire il tuo rapporto con la musica elettronica e più in particolare la collaborazione così felice e duratura con Simone Pappalardo?*

L'esplorazione della forma mi ha portato ad avvicinarmi al suono. Ho un fratello musicista che, prima di trasferirsi a Londra dove compone e insegna, mi ha accompagnato per molti con i suoni del pianoforte, la mia memoria uditiva è quindi ricca e consolidata. Anni fa però, nel desiderio di distinzione, ero convinto della superiorità di un'arte silenziosa, che non avesse bisogno di suoni, che si esprimesse attraverso la forma e lo spazio, senza comprendere che per leggere profondamente la forma occorre del tempo e che l'arte del tempo è l'arte della musica. Da qui la necessità di dotare una voce agli Innesti che progettavo e realizzavo, soprattutto in occa-

sione della stesura di *S. U. Segnali Urbani* (2009), un segno tubolare rosso, di grandi dimensioni, che attraversa lo spazio compreso fra la Porta San Paolo e la Piramide Cestia. Come sarebbe possibile un'opera di grandi dimensioni all'interno della città, realizzata con i materiali della città (i tubi in PVC), senza che abbia anche la voce della città? Ecco che è diventato per me imprescindibile il rapporto con il suono di matrice elettronica, vale a dire l'unico, al momento, che consente all'opera di esprimersi col suono che la circonda o di cui è intriso, anche simbolicamente, il contesto nel quale vive, modificandolo ed emettendolo con la sua voce tubolare. La ricerca in questo senso va però condivisa con un autore capace di percorrere gli spessi enigmi creativi, capace di suggerire e far lievitare l'idea insieme con te. L'intesa con Simone Pappalardo era nata già nel 2005 quando gli chiesi di collaborare ad un esperimento performativo sui tubi (*Anywhere*), che consisteva nel movimento di tre performers al loro interno. Quell'esperienza ha poi trovato la giusta maturità in *Crisalide* del 2011, dove la danza performativa di Maddalena Gana, nella cavità del "tubo", era causa del prodursi di suoni naturali modificati elettronicamente, in un contesto di forte strutturazione industriale (Il grande innesto era tenuto sospeso da pali innocenti, e il corpo della donna si configurava come elemento di rottura in un paesaggio meccanico).

*Nella tua mente nasce prima il Tubo già ambientato in contesto naturalistico e/o architettonico, o, come per esempio si può ipotizzare (ma solo fino a un certo punto) nella serie dei bellissimi studi di interazione con l'architettura della Raccolta Manzù, nasce prima il disegno, e da quello prende poi vita l'installazione?*

Il disegno educa lo sguardo e la mente a misurarsi e a comprendere lo spazio. Si ritorna al principio, col disegno si tracciano i confini dell'idea, e il luogo dove l'idea si sviluppa, con il disegno diventa parte stessa dell'opera. Per questi motivi il disegno non viene prima e non viene dopo, viene semplice-

mente insieme. Il bel disegno è quello che consente all'autore di giungere alla comprensione dell'opera, non quello tecnicamente o tradizionalmente valido, che di contro rischia di scivolare nell'illustrazione. La capacità che possiede la mente allenata è di immaginare il proprio intervento anche senza il tratto fisico della matita sul foglio, ma su un segno sottile tracciato nella mente e nella memoria, come se pensare l'opera fosse viverla intimamente. In questo caso l'esercizio del disegno può anche avvenire in un secondo momento, e aiuta a comprendere meglio e a perfezionare quel che già si ha in mente.



Alberto Timossi (*Flussi*, 2014) nel giardino della Raccolta Manzu'

allestimenti

raccolta	MANZU'		
galleria	nazionale	d'arte	moderna



grafica A.M. Liguori

# BOZZETTI DI PASQUA

20 APRILE 2014

***Bozzetti di Pasqua*****20 aprile 2014****MARCELLA COSSU**

Ri-allestimento espositivo dei bozzetti teatrali appartenenti alla collezione del museo. Eseguiti a partire dal 1964, rappresentano la fase più fantasiosa e colorata della produzione di Giacomo Manzù, particolarmente sensibile agli influssi della musica del novecento, da Strawinsky a Petrassi, da Richard Strauss a Debussy.

Per l'occasione, nel corso della primavera 2014 la Raccolta ha dedicato alcuni tra gli appuntamenti riguardanti "L'opera del Mese" all'approfondimento dello studio di singole opere o balletti, come *L'Histoire du Soldat* di Strawinsky, *La Follia di Orlando*, di Petrassi, *Elektra* di Strauss, cercando di definire, attraverso l'analisi comparata di singoli bozzetti, una sorta di percorso compiuto da Manzù in senso "liberatorio", dalle

**allestimenti**





prime diafane e ieratiche raffigurazioni per *l'Edipo Re* di Strawinsky, attraverso l'accensione cromatica di *Histoire du Soldat*, il librarsi danzante dei personaggi della *Follia*, dov'è introdotta la tecnica del papier maché a simulazione del pannello, alla costante caratterizzazione umoristica (malgrado la gravità del tema) presente nella tragedia dell'*Elektra*, negli anni 1964-1967.

A coronamento, il laboratorio didattico per bambini dal titolo *Oggi si recita a bozzetto*, curato da Chiara Stefani con "Coopculture" e "Tiger", svoltosi presso la Raccolta Manzù il 31 maggio 2014.





**ricerche**

raccolta **MANZU'**  
galleria nazionale d'arte moderna



grafica A. M. Ligotari

GIACOMO MANZU'  
L'OPERA DEL MESE

28 APRILE 2013

ORE 10.30

28 aprile 2013

Giacomo Manzù. *L'Opera del mese*

*Vaso con fiori, 1966 ca*

MARCELLA COSSU

Il disegno, insieme con altri due della Raccolta Manzù, costituisce una variante dello studio preparatorio per una tavola illustrativa del volume di poesie di Giorgio Ungaretti *Morte delle stagioni*, illustrato da Manzù e pubblicato in un'edizione rara nel 1967-68, in occasione dell'ottantesimo anniversario di nascita del poeta.

*Morte delle stagioni* riunisce le poesie raccolte in *Terra promessa*, degli anni cinquanta, *Taccuino del vecchio*, del 1960, e gli ultimi versi, fino al 1966. Il disegno *Vaso con fiori* pubblicato nel volume e riprodotto nel catalogo generale di Ciranna corrisponde all'inventario 5979 della Raccolta Manzù (che si trova pertanto in possesso delle tre varianti del *Vaso*, delle quali il n. 5869 risulta senz'altro la versione più "minimal", quella cioè in cui il vaso è appena delineato, senza nemmeno l'indicazione del leggero tratteggio a matita che negli altri due fogli ne definisce l'ombreggiatura di spessore).

Tutti e tre i disegni della Raccolta sono stati esposti all'interno della mostra curata nel 2004 da Livia Velani presso il museo Antonino Olmo di Savigliano. E' quindi sembrato consequenziale, in occasione dell'appuntamento di aprile 2013 dell'"Opera del Mese", riproporre tutte queste varianti allestite a trittico sotto il vetro di un tavolo particolarmente adatto ad evidenziare le più impercettibili analogie e differenze tra questi eterei ed elegantissimi vasi allungati, da cui pendono inaspettatamente carnosì e pesanti fiori, lutulenti alla vista, quasi come flora tropicale. Continuare la disamina delle opere "naturalistiche" del museo di Ardea, iniziata con la *Sedia con ramo di vite e pera* del 1966, del mese scorso, inquadrabile nell'ambito del discorso più ampio sulla natura morta in Manzù, ha anche a che vedere con l'attuale presenza presso la galleria nazionale d'arte moderna, nell'ambito della

ricerche

mostra *Il fascino discreto dell'oggetto*, di altre due importanti sculture del medesimo genere provenienti dalla raccolta: *Sedia con frutta* del 1960, e *Cestino con frutta* del 1983-84, e per la trattazione dello specifico argomento rimanderei: A) alle schede scientifiche del catalogo della scultura della Raccolta Manzù di Livia Velani (Latina 1994) B) al contributo dello scorso mese di Maria Sole Cardulli, scaricabile dalla voce "studi e ricerche" del sito del museo.

Che piante e fiori siano tra i primi e più ricorrenti motivi di ispirazione per Manzù, può essere testimoniato dalla serie dei disegni che a partire dalla metà degli anni trenta (illustrazione per la rivista "Il Frontespizio", Firenze 1934, n.6, giugno) così come dai disegni vegetali per il volume *Erbe* pubblicato nel 1942 da Gianni Testori, o dalla preponderanza degli elementi naturalistici nelle acqueforti dedicate nel 1946-47 all'illustrazione delle *Georgiche*, in un'escalation che partendo dalla cronaca di "humilesque myricae" di pascoliana memoria, nobilitate tuttavia da una lenticolare e quasi dureriana cesellatura analitica dei particolari, arriva in breve tempo a perseguire, nelle illustrazioni al poema virgiliano, il grafismo evanescente e dilatato di un tratto dalla purezza simil-ellenica, mai più dismesso, come del resto è provato ad un ventennio di distanza nel trittico dei disegni della Raccolta Manzù.

Per quanto riguarda il tema del vaso con fiori, in particolare, è forse stato trattato da Manzù di preferenza in pittura che non in grafica o in disegno a matita; una bellissima rosa bianca, tempera del 1931 di singolare luminosità dentro il vaso madreperlaceo e cangiante; un vaso con margherite, olio del 1937, dal colore denso e dai contorni decisi, l'esatto opposto del dipinto precedente; altre tempere degli anni trentaquaranta, con fiori di campo che sbocciano rigogliosi da eleganti vasi in vetro ( o cristallo) fumé; esili rose bianche, ora appena schiuse, ora in boccio, a sondare timidamente lo spazio circostante sbucando dal corposo grigio peltro di una caraffa subalpina..il periodo storico è presso a poco lo stesso in cui de Pisis, Afro, Morandi e Mafai, per citare alcuni tra i più

noti, intensificano la produzione pittorica di nature morte e vasi di fiori, considerati soggetti intimisti di nicchia, particolarmente adatti tra l'altro a divenire emblema di un' arte "del dissenso", in palese contrasto con la ridondante solennità di una produzione pubblica ed ufficiale, come i numerosi cicli pittorici e musivi commissionati all'epoca per celebrare i fasti del regime. Un disegno di Giorgio Morandi in particolare può essere accostato, e al tempo steso contrapposto, ai coevi *Vasi con fiori* di Manzù; si tratta di una matita su carta del 1939, dono di Morandi a Cesare Brandi, pubblicata sul frontespizio della raccolta poetica di quest'ultimo *Voce sola* ( Roma, edizioni della Cometa, 1939-40); se la sagoma allungata del vaso è qui molto analoga a quella dei disegni e delle tempere di Manzù, il ductus della linea vi risulta praticamente all'opposto, mosso e atmosferico, come se la corrente di invisibili ma consistenti campi magnetici si frapponesse tra l'oggetto e la visione dello stesso, in palese dissidio con la plastica ed essenziale composizione di Manzù. Così infatti il critico comune ad entrambi gli artisti, Cesare Brandi, scrive a proposito della grafica tormentata di Morandi: "la linea tremolante dei disegni, in quella mano d'acciaio che tracciava il più netto e sottile tratteggio che forse sia stato mai realizzato nell'acquaforte, dimostra con quale precisa coscienza Morandi corresse il rischio implicito in questo doppio moto di avvicinamento e di allontanamento dall'immagine: quella linea tremolante infatti cancella la precisione del referto ottico sull'oggetto e garantisce all'immagine del disegno la stessa struttura di quella della pittura..."(Brandi, 1966).

Manzù, che pure nei primi anni trenta partecipa al clima milanese di "Corrente", condividendone le posizioni ideologiche, e nella seconda metà del decennio è nella capitale a contatto con i maggiori rappresentanti della scuola romana, secondo importante centro dell'arte e della cultura "frondiste", risulta tuttavia, nei suoi vasi di margherite gialle e rosse e rose bianche, sensibilmente più fresco e immediato, come immune dall'angoscia esistenziale del momento storico, in palese apparente contrasto con l'altissima presa di posizione che

di lì a poco si assume nei confronti della storia con le *Croci-fissioni* e *Deposizioni* del 1939-42; e tuttavia, il suo profondo engagement di accusa al mondo politico e religioso tanto più è destinato a colpire la coscienza collettiva, quanto più il linguaggio impiegato mantiene inalterato un tono di classico aulicismo, senza mai arrivare a deliri e deformazioni di origine espressionista. I suoi fiori, in altre parole, risultano del tutto immuni da quella patina di morte, impercettibile quanto reale, che grava, opaca e polverosa, dai sordi trapassi cromatici “di posizione” di Morandi alla decomposizione tragica dei fiori secchi di Mafai. Come nella produzione scultorea, anche qui il senso “classico” di Manzù prevale su toni e tendenze del momento storico, semplicemente testimoniando della bellezza del mondo.

ricerche

raccolta

MANZU'

galleria nazionale d'arte moderna



grafica A.M.Liguori

# GIACOMO MANZU' L'OPERA DEL MESE

26 MAGGIO 2013

ORE 10.30

**26 maggio 2013**

**Giacomo Manzù. L'Opera del mese  
Esiodo. Uomini con bue, 1966 ca**

**MARCELLA COSSU**

*Ci sono molti legni ricurvi: se la trovi porta a casa una bure  
- cercando sui monti e nel piano –  
di leccio: è il più saldo al lavoro dei buoi,  
quando lo schiavo d'Atena al ceppo la lega,  
la ferma coi chiodi e dell'aratro l'adatta al timone.  
Fatti due aratri, costruendoli in casa:  
uno d'un solo pezzo, l'altro commesso, perché così sarà molto meglio:  
se uno si rompe dietro ai buoi attaccherai l'altro.  
D'alloro e d'olmo, immuni dai tarli, siano i timoni;  
di quercia il ceppo, di leccio la bure. Compra due buoi di nov'anni,  
maschi: la loro forza non è facile a vincere;  
sono nel pieno di giovinezza e a lavorare i migliori;  
non lotteranno a mezzo del solco e l'aratro  
non romperanno, lasciando il lavoro incompiuto.  
Un uomo di quarant'anni, robusto, li segua,  
nutrito d'un pane spartito per quattro in otto porzioni diviso,  
che, al lavoro sollecito, il solco dritto ti tracci,  
senza guardarsi d'intorno verso i compagni, ma all'opera  
abbia la mente; un altro più giovane non è migliore di lui  
nello spargere le sementi ed evitare un'altra semina;  
un uomo più giovane è tutto intento dietro i compagni.  
Sta' attento quando della gru la voce tu senti  
dall'alto, di fra le nubi, che il grido annuale ripete;  
ti porta il segno d'arare e la stagione d'inverno  
t'indica, piovosa; s'addolora il cuore di chi non ha buoi;  
è allora che devi ingrassare nella stalla i buoi dalle corna ricurve;  
perché è facile dire "prestami i buoi ed il carro",  
ma facile è anche il negarli: "il loro lavoro già hanno i miei buoi"(...)*

Esiodo, *Le Opere e i Giorni*

Nel 1966 Manzù esegue una serie di disegni di cui dieci confluiscano ad illustrare il volume di Esiodo *Le Opere e i Giorni* (edizioni delle Elefante, Roma, 1966).

La serie intera viene poi ripubblicata all'interno del catalogo generale dell'opera grafica di Ciranna due anni più tardi. Il disegno, quasi evanescente, raffigura una coppia di uomini-contadini- nudi, come Esiodo raccomanda dover sempre appunto essere i contadini nel corso delle fatiche campestri, con

in mezzo un bue, tenuto per la cavezza dal più alto e prestante dei due. Questo personaggio viene rappresentato da Manzù dotato di barba, con tratti molto simili a quelli dell'Ulisse degli stessi anni, o anche ai personaggi maschili delle serie degli *Amanti*, o di *Pittore e modella*, in una trasposizione idealizzante del proprio autoritratto.

Del bue, rappresentato di profilo, non vediamo la testa né il muso, ma in compenso godiamo l'elegante arabesco lineare dell'araldica coda, efficacemente sottolineato da un'ombreggiatura continua. Il personaggio principale, che governa il bue, guarda assorto davanti a sé, mentre il minore - identificabile con il fratello minore dello stesso Esiodo, Perse, cui il poeta si rivolge di continuo - ne cerca ansiosamente forse l'attenzione, forse l'approvazione.

Come si evince dalla lettura diretta dello stralcio dell'*Autunno*, Esiodo vi esalta la forza e la perizia dei "due buoi di nov'anni, maschi...la cui forza non è facile a vincere"; nella rappresentazione dell'uomo di quarant'anni, robusto, che segue i due animali, intento al proprio lavoro senza curarsi dei compagni - così come nella descrizione dell' "uomo più giovane tutto intento ai compagni" - sta tutta la descrizione, compiuta, di questa "opera del Mese".

Colpisce, qui come negli altri disegni della serie dedicata a Esiodo, il ductus grafico di Manzù, lineare qui più che altrove, fino alle estreme conseguenze, fino all'evanescenza e al lirismo della produzione vascolare greca, carattere peraltro già rilevato dalla critica nel 1947, all'epoca delle acqueforti che illustravano le *Georgiche* edite a Milano da Hoepli.

A prescindere da singole illustrazioni - come il *vaso di Pandora* - connesse con particolari episodi di riferimento a *Le Opere e i Giorni*, il repertorio iconografico di Manzù risulta singolarmente analogo in entrambi i cicli illustrativi, ad onta della notevole distanza cronologica che li separa, assumendo particolare spessore ed efficacia poetica proprio nella trattazione di tematiche riguardanti la pace idilliaca della vita dei campi, faticosa quanto rasserenatrice.

Le *Georgiche* del resto sono un poema didascalico scritto sul

E  
 T  
 S  
 S  
 E  
 S  
 S  
 T  
 T

modello di *Le Opere e i Giorni*, e in cui si realizza il programma delle *Bucoliche*.

Virgilio si ispira ad Esiodo in quanto non è sua intenzione comporre un manuale di avviamento all'agricoltura, bensì vuole rappresentare come ideale la vita del contadino italico: essa è frugale e austera, certo esposta a insuccessi e sofferenze, ma se vissuta in armonia con la natura e con l'ordine divino delle cose è moralmente soddisfacente e procura in compenso pace e soddisfazione; il lavoro agreste è il fondamento della grandezza d'Italia. Altro autore a cui Virgilio si ispira, o meglio, con cui si confronta, è Lucrezio, il quale tuttavia intende dare una soluzione ai travagli della morte e del tempo analizzandoli sotto l'ottica filosofica, mentre Virgilio insegna a vivere in pace ed in serenità.

Per quanto riguarda Esiodo, attivo presumibilmente intorno al 750 A.C., venuto a conoscenza della poesia epica forse dagli Omerici, giunti, anche in Beozia, egli decise di usare il loro stesso metro, l'esametro, per cantare argomenti ben diversi dalle gesta eroiche: la dura e tenace attività quotidiana con la quale gli uomini si rivolgevano alla terra contendendole i mezzi per sopravvivere, e, contestualmente, l'insieme delle credenze religiose che rispettava e aveva imparato a conoscere da varie fonti. Nacquero così *le Opere e i Giorni* e la *Teogonia*. Quando il padre del poeta morì, i due figli avrebbero potuto godere di una certa agiatezza, grazie all'eredità toccata loro. Ma Perse dilapidò in poco tempo i suoi beni: e con la complicità di giudici corrotti, riuscì ad ottenere anche una parte delle terre toccate al fratello. Non contento neanche di ciò, intentò al poeta una nuova causa, cercando di spogliarlo anche di quanto restava. Questa lite fornì ad Esiodo lo spunto occasionale per il suo poema più noto, in cui volle esaltare, in un'ottica altamente morale e religiosa, l'origine e il fine del lavoro umano, voluto da Zeus e destinato ad essere la fonte di una ricchezza misurata e onesta, l'unica a cui gli dei accordino stabilità e lunga durata.

L'amore di Manzù per la natura, provato dalla stessa scelta dell'artista di venire ad abitare in mezzo alla campagna lazia-

le, si espande pertanto nelle visioni bucoliche di entrambi i poeti, cogliendone il comune denominatore, che è appunto il convincimento dell'insostituibile qualità dei valori correlati con l'esistenza dei contadini, dall'allevamento del bestiame alla coltivazione della terra, in accordo profondo con il calendario fornito dall'avvicinarsi delle stagioni.

Tutto questo, sovrapponendosi alla grande attrazione provata nei confronti dell'antichità e delle fonti letterarie e poetiche del mito, concorre alla definizione del celebratissimo "classicismo" della produzione artistica di Manzù. Può servire, nell'ambito del presente contesto, ricordare un celebre saggio ad introduzione del catalogo della mostra *Giacomo Manzù*, Villa di Poggio Imperiale, 30 giugno-14 settembre 1986, Contini Edizioni d'Arte, Firenze, in cui G.C.Argan sintetizza mirabilmente la posizione occupata dall'artista, in bilico tra passato e presente nel panorama dell'arte contemporanea: "„Tutta l'opera di Manzù è scritta in un elevato idioma figurativo, che è insieme moderno e antico, ma non per questo fuori dal nostro tempo. Il suo disegno, il cui ritmo largo e sicuro ha tensione e scarti improvvisi, sa legare nel medesimo tratto eventi flagranti e distanze remote, l'istantaneo e l'eterno..." e, a proposito della connessione, elemento costante e ricorrente nella sua produzione, tra scultura e letteratura, Argan così prosegue: "...Manzù non ignora il legame profondo che esiste da sempre tra scultura e letteratura, quasi per un comune impegno di elezione tematica e formale, e sono questi i valori che vuole protetti e salvati in questa società pragmatistica, che li respinge ... l'arte doveva, nel suo pensiero, essere l'ultimo rifugio della storia, alla cui fondamentale umanità il sistema voleva sostituire il meccanicismo del progresso tecnologico. Era follia illudersi che l'arte potesse flettere il sistema rigido dell'industrialismo capitalistico; ma l'arte lega meglio con la morale dei deboli e dei vinti, che conservano nell'intimo la tradizione di una civiltà antica, che non con l'arroganza dei conquistatori che vogliono distruggerla..." Com'è evidente, il discorso si adatta perfettamente al fil rouge che unisce le opere grafiche a tema bucolico di cui si è det-

to, incluso il gruppo di tre litografie sulla vita campestre ( in realtà disegni?) realizzate da Manzù per la rivista *L'Immagine* dell'amico Cesare Brandi tra gli anni quaranta e i cinquanta.

Di qui, infatti, emerge la visione sospesa di un'età dell'oro legata alla concezione di un classicismo che non è certo celebrazione trionfalistica di fasti imperiali, quanto piuttosto, per citare il passo più noto dell'intero saggio di Argan, un ripensamento spiritualistico della *humanitas*, per cui “..talvolta, visitando Manzù nella sua grande casa o nella sua officina tra mare e campagna dell'antico Lazio, m'è venuto fatto di pensarlo come uno dei latini della decadenza descritti da Walter Pater in *Mario l'Epicureo*: già cristiani..nel loro pensiero del naturale, dell'umano e del divino, e tuttavia legati all'antica ritualità dei culti e dei riti pagani...figure sempre vedute dall'altra parte di una soglia invisibile, che può essere il diaframma tra paganesimo e cristianesimo o tra la vita e la morte”.

La stessa scelta di fissare la propria dimora su di un'altura dell'antica campagna ardeatina trova assoluta consonanza nel ritratto psicologico dell'artista delineato da Argan: “..oltre la malinconia elegiaca che lo pervade, il pensiero figurativo di Manzù contiene una verità profonda e ancora piena di saggezza umanistica: quando un'avversa contingenza storica chiude ogni umana prospettiva sul futuro, l'immaginazione non ha altra salvezza che la memoria”.

raccolta

MANZU'

galleria nazionale d'arte moderna



grafica M. Lipari

Da *Spielerei*, particolare

# GIACOMO MANZU'

## L'OPERA DEL MESE

**16 GIUGNO 2013**  
**ORE 10.30**

16 giugno 2013

**Giacomo Manzù. L'Opera del mese**

**Giulia e Mileto in carrozza (Spielerei), 1968 ca**

**Maria Sole Cardulli**

L'iconografia di *Giulia e Mileto in carrozza*, detta anche *Spielerei* (in tedesco "gioco di ragazzi, trastullo, passatempo"), fa la sua comparsa nella produzione di Giacomo Manzù nel 1966. Costante, nelle numerose versioni dell'opera realizzate dall'artista, sia grafiche che scultoree, è la presenza dei due figli di Manzù e Inge Schabel bambini su una sorta di carriola vista lateralmente, ma del motivo esistono molteplici varianti sia di grandi dimensioni, lunghe oltre tre metri, che piccole (per lo più bozzetti): la "carrozza", con o senza manici, è a volte costituita da un asse di legno con le ruote, che in alcuni casi diventa una base sinuosa, per arrivare in altri ad essere sintetizzato in una sorta di nastro variamente intrecciato; le ruote possono essere due o quattro, per lo più con tre raggi, ma il numero di questi può aumentare; i bambini, affiancati o meno da un bagaglio, compiono gesti diversi, seduti o in piedi; a volte la resa materica si spinge fino alla rappresentazione delle venature dell'asse o dei nodi dei manici lignei, mentre in altri casi le forme sono più stilizzate.

Nella versione in esame della Raccolta Manzù di Ardea (inv. 5770) del 1968 c., sulla seduta della carriola, con due ruote, piegata in un'onda, Mileto è rappresentato nudo, in piedi, alla destra di Giulia, seduta, con le gambe che pendono dalla carrozza, vestita di un corto abito. Il "gioco dei bambini" che dà il titolo all'opera in questo caso sembra il cantare una canzone, dal momento che entrambi i figli dello scultore hanno la bocca aperta. È lo stesso Manzù a suggerire tale interpretazione: "Come quella bambina nuda della mia prima scultura, ho voluto raffigurarli come in un trono su quella specie di carrozza inventata da me, che ogni volta cambia di forma. Ma l'essenziale è che sopra ci siano loro, pieni di vita gioiosa, a cantare e giocare insieme. È il mio inno alla vita,

che non mi stanco mai e non mi stancherò di ripetere, in una infinità di varianti” (Manzù in cat. Firenze 1969). Quella continua rimediazione e rieleborazione di modelli formali, anche per e a distanza di anni, che caratterizza il fare artistico di Manzù, in questo caso è giustificata dallo scultore con il piacere della rappresentazione del vitalistico mondo felice dell’infanzia. Un esemplare delle stesse dimensioni di quello della Raccolta Manzù è conservato in collezione E. Brausen, Londra. Presso il museo ardeatino sono presenti anche un’altra variante di grandi dimensioni del 1966 c., agli albori della serie (inv. 5744), e alcuni bozzetti (inv. 5798, del 1966 c.; inv. 5794 del 1968 c., inv. 5741 del 1968 c.), oltre a una decina di versioni grafiche, sia disegni che incisioni (fra i disegni v.: *Bambini per carrozza*, inv. 5875, 1966, matita; *Grande Spielerei*, inv. 5933, 1966 c., pastello e tempera su carta nera; *Studio per carrozza*, inv. 5895, 1967, matita; *Studi per carrozza*, inv. 5967, 1967, matita; *Giulia per la carrozza*, inv. 6000, 1966, matita; *Studio per carrozza*, inv. 6046, 1969 c., carbone e tempera su carta bianca; fra le incisioni: *Giulia e Mileto in carrozza*, inv. 6131, 1970, acquaforte; *Giulia e Mileto in carrozza*, 1970, inv. 6173, acquaforte, *Giulia e Mileto in carrozza*, inv. 6145, 1974, acquaforte).

Nella dichiarazione precedentemente citata Manzù riconnette inoltre questo motivo a quello della bambina sulla sedia, che compare prima nella produzione grafica e poi in quella scultorea dell’artista negli anni trenta, per poi diventare uno dei primi soggetti che realizza, alla fine degli anni quaranta, a grandezza naturale (v. *Bambina sulla sedia*, inv. 5784, 1955 c.; *Giulia sulla sedia*, inv. 5761, 1966). L’attenzione alla tematica dell’infanzia da parte di Giacomo Manzù risale agli esordi della sua carriera. Al ritratto di fanciulla *Carla* del 1936, fa seguito, due anni dopo, *David*, in cui la tematica biblica si inverte nella tensione del ragazzo raccolto sul sasso prima di scattare nel gesto fatale (vedi *David*, inv. 5797, 1939-1940). Se il *Ritratto di fanciullo* del 1940 come già lo studio per il *San Sebastiano* del 1934, in cui la durezza della realtà sembra insinuarsi nel mondo felice dell’infanzia, sono stati inter-



1969 c.). La stessa derivazione ha il nastro intrecciato della balaustra del battistero di San Pietro Apostolo ad Ardea di Manzù (da collegare anche allo *Stellante*, dove però l'aggancio figurativo è offerto dal richiamo alla rappresentazione, per quanto stilizzata, della costellazione dell'Orsa).

Lo stesso allestimento originario di *Giulia e Mileto in carrozza* nella Raccolta Amici di Manzù, (rispecchiato da quello attuale), con la carrozza disposta contro un pannello bianco, sottolinea il valore formale della carrozza. L'opera è infatti offerta a una visione prevalentemente frontale, in cui la carrozza assume un valore bidimensionale, diventando un gioco lineare. Alla resa finale concorre anche la riduzione del numero di ruote da quattro a due.

Il germe dell'astrazione, latente nello studio formale di Manzù, che lo portava, ad esempio, a ridurre i suoi *Cardinali* a solidi geometrici o ad accostare le fattezze di Inge alla forma di un canopo chiusino, negli anni sessanta, a partire dall'immaginifica carrozza dello *Spielerei*, comincia ad assumere rilevanza autonoma. Con un processo simile, disposte in orizzontale, le ruote della carriola diventeranno i lampadari della Parrocchiale di San Pietro Apostolo di Ardea donati da Giacomo Manzù.

Nonostante tale meditazione sui mezzi artistici e le potenzialità espressive della forma e della linea, in *Spielerei* Manzù non rinuncia a una affettuosa rappresentazione del mondo dell'infanzia e degli affetti, mostrando, nell'opera in esame, un Mileto divertito dal tentativo di stare in equilibrio sulla superficie inclinata, mentre Giulia, con un braccio sollevato come a cercare una posizione più comoda, sembra quasi scivolare verso il centro della carrozza. *Giulia e Mileto in carrozza*, opera di un Manzù ormai perfettamente consapevole dei propri mezzi, diventa così il felice incontro fra riflessione metartistica e quella profonda umanità che costituisce il tratto distintivo dell'opera dello scultore, "in un rifiuto permanente d'ogni sofisma, in una coraggiosa adesione ai valori essenziali e universali della vita, non escluso il dolore e il dramma della morte, ma incluso soprattutto in un insopprimibile

STELLE

trasporto per tutto ciò che nella nostra esistenza è lume d'innocenza, incanto d'amore, abbandono del cuore all'onda vivificante dei sentimenti” (De Micheli 1971).

Per la bibliografia specifica su *Giulia e Mileto in carrozza* (inv. 5770) e l'elenco delle esposizioni v. L. Velani, *La Raccolta Manzù. Catalogo delle sculture*, Latina 1994.

Bibliografia di riferimento:

M. De Micheli, *Giacomo Manzù*, Milano 1971;

J. Rewald, *Giacomo Manzù*, Milano - Roma 1973;

*Manzù a Bergamo* (catalogo della mostra, Bergamo 1977), testi di C. Brandi, G. C. Argan, F. Russoli, Bergamo 1977;

*G. Manzù. Esposizione per le celebrazioni del suo settantesimo compleanno* (catalogo della mostra, Firenze 1979), testi di C. Brandi, G. Manzù, Firenze 1979;

*Raccolta Amici di Manzù. Ardea-Roma*, Ardea 1986;

*Giacomo Manzù*, testi di J. Hale, T. Kellein, E. Steingraber, Milano 1995;

*Giacomo Manzù. Opere dal 1937 al 1982* (catalogo della mostra, Savigliano 2003 - 2004), a cura di L. Velani, Cuneo 2003;

*Giacomo Manzù* (catalogo della mostra, Bergamo 2004), a cura di M. C. Rodeschini Galati, Bergamo 2004;

*G. Manzù, 1938-1965. Gli anni della ricerca. The years of research* (catalogo della mostra, Bergamo 2008-2009), a cura di M. Cattaneo, M. C. Rodeschini, Milano 2008.

RICERCA

raccolta

MANZU'

galleria nazionale d'arte moderna



grafica A.M. Ligori

# GIACOMO MANZU' L'OPERA DEL MESE

**14 LUGLIO 2013  
ORE 10.30**

14 luglio 2013

**Giacomo Manzù. L'Opera del mese**

***Morte del partigiano con soldato e cardinale, 1960-1966 ca***

**MARCELLA COSSU**

Il disegno è ascrivibile agli studi relativi all'esecuzione della serie grafica dal titolo *Cristo nella nostra umanità- Variazioni sul tema*, eseguita tra gli anni quaranta e i sessanta, sulla scia del pathos mai più eguagliato delle prime *Crocifissioni* e *Deposizioni* del periodo prebellico.

L'iconografia della Crocifissione che qui riunisce le figure del *Cardinale* e del *Soldato* (nazista) appare infatti la commistione di due celeberrimi temi relativi alla serie dei bassorilievi del 1939-1942 esposti presso la galleria Barbaroux di Milano, ed esemplificati dalla *Crocifissione* del '39 con Adamo, Eva e Longino con elmetto tedesco (inv.5022 della Galleria Nazionale), e da quella del 1942 (inv.5023) con soldato, nonché dalle due *Deposizioni con prelato* del 1941-42 e del 1942 (invv. 9063 e 5021), tutti esposti nell'allestimento del primo Novecento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Il soggetto sacro degli anni di guerra, come già detto, viene proseguito da Manzù nella serie dei bassorilievi intitolati *Cristo nella nostra umanità*, che costituiscono uno soltanto tra i numerosissimi esempi di ripresa nel tempo, da parte dell'artista, di un medesimo soggetto, reinterpretato alla luce di un'incessante evoluzione stilistica, nonché interfacciato con altre personificazioni e figure ricorrenti all'interno della sua stessa produzione.

Accanto al Cristo, crocifisso o depresso, in questo intervallo di tempo si è avvicinata infatti la figura, altrettanto dolente, del partigiano morto, giustiziato, che nella grafica di Manzù spesso è rappresentato appeso a testa in giù, come il *pendu* dei tarocchi quattrocenteschi di Bonifacio Bembo; il climax di queste rappresentazioni, ben più fosche dei bassorilievi del

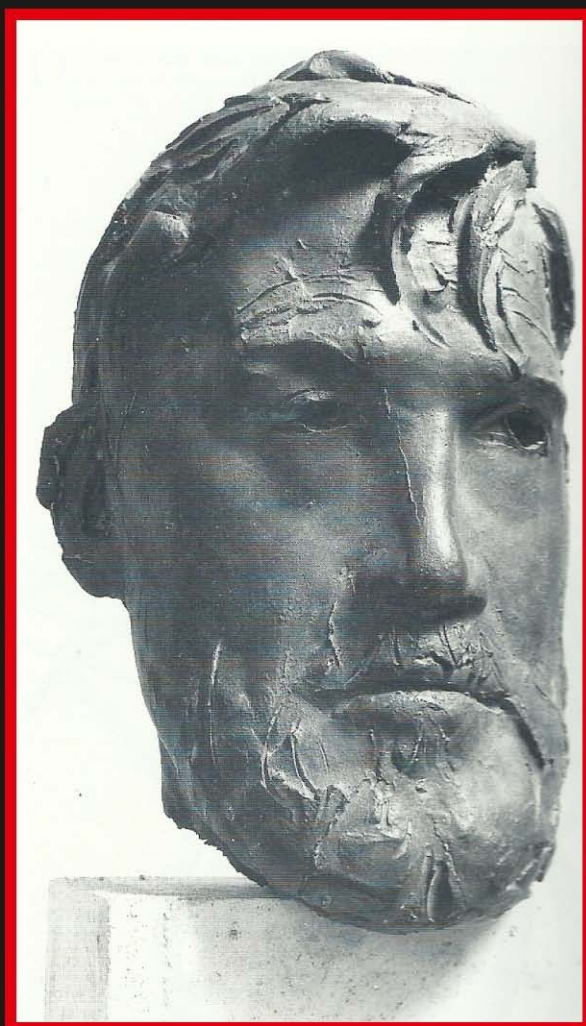


le gambe “tagliate” - compie qui un autentico *transfert* del proprio dramma civile ed esistenziale, offrendo in sacrificio eterno l’Uomo - l’Uomo della nostra storia del ventesimo secolo - al posto di Dio.

raccolta

MANZU'

galleria nazionale d'arte moderna



grafica A.M. Ligouri

**GIACOMO MANZU'**  
**L'OPERA DEL MESE**

**28 SETTEMBRE 2013**  
**ORE 16.00**

**GIORNATE EUROPEE DEL PATRIMONIO**

16 giugno 2013

**Giacomo Manzù. L'Opera del mese**

**Ritratto di John Huston, 1968 ca**

**Maria Sole Cardulli**

Dopo la lirica coloristica della sequenza con la creazione del cielo e della terra, della luce e delle tenebre, del firmamento, e quella naturalistica delle piante e degli animali, nel film "La Bibbia" (1966) di John Huston (titolo originale "The Bible: in the beginning") compare un paesaggio minerale, dove asperità argillose circondano una spianata. La cinepresa passa a inquadrare il suolo terroso, che comincia lentamente a increparsi al vento per coagularsi progressivamente in una forma dalla quale emerge un uomo disteso, che assumerà le sembianze dell'attore Michael Parks. Si tratta della scena della creazione di Adamo, risultato della collaborazione tra il regista e Giacomo Manzù, che realizzò gli studi per la metamorfosi della creta nella figura del primo uomo, tradotti negli effetti speciali di Carlo Rambaldi.

Il *Ritratto di John Huston* in esame, una testa bronzea del 1968 c., è frutto di quell'incontro di Giacomo Manzù con il mondo del cinema (aspetto meno noto rispetto ai rapporti dell'artista con il teatro). Il regista sarebbe poi diventato grande amico di Manzù, che avrebbe celebrato prestando la sua voce per la versione inglese del film-documentario "Il vento e l'amore. Progetto Manzù" di Glauco Pellegrini, sulla elaborazione della *Porta della Morte* di San Pietro, presentato nel 1982 alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia.

Quando nel 1964 John Huston accetta l'incarico di dirigere "La Bibbia", il kolossal, una produzione italiana di Dino De Laurentiis, ha già alle spalle una complessa vicenda. Il produttore, infatti, nel 1960, aveva intenzione di portare sullo schermo tutta la Bibbia, in due capitoli rispettivamente dedicati al Vecchio e al Nuovo Testamento, da affidare a diversi registi. Naufragato nel 1962 il progetto, si decise di mettere

in scena solo i primi ventidue capitoli della Genesi (dalla creazione del cosmo al sacrificio di Isacco) e furono contattati autori del calibro di Robert Bresson, Orson Welles e Luchino Visconti, che abbandonarono però l'incarico dopo aver iniziato a lavorare alla sceneggiatura. Subentrava così John Huston (Morandini 1996). Solo a questo punto veniva chiamato in causa Giacomo Manzù, per volontà del regista, che reclutò diversi artisti italiani contemporanei: a Corrado Cagli venne chiesto di creare l'Albero della Conoscenza e la Torre di Babele, a Mirko Basaldella di allestire il panorama di Sodoma sulle pendici dell'Etna, mentre a Giacomo Manzù di schizzare l'ammasso di terra dal quale doveva prendere forma il primo uomo. Manzù realizzò così tre sculture, che furono riprese separatamente e fatte dissolvere l'una nell'altra in una nuvola dorata a rappresentare il soffio divino vivificante (Lang 2007; Conrad 2007). L'aneddotica sul film narra che Manzù avesse imposto, oltre alla distruzione delle sculture, anche di non essere pagato. Piegato dalle insistenze di Dino De Laurentiis, che desiderava remunerare il suo prezioso contributo, Manzù alla fine disse che avrebbe accettato 100 Lire. Dalle tasche del produttore però uscivano solo banconote di grosso taglio e il tutto finì in una risata (Kezich, Levantesi 2001).

Distrette le opere relative alla scena della creazione di Adamo per volontà dello stesso artista, esistono però alcune sculture riferibili a quella esperienza creativa. *Adamo disteso* (inv. 6313, 1972 c.) è una piccola fusione in oro, che mutua la posizione del corpo del primo uomo nel prologo della pellicola. Nella versione filmica la creazione di Adamo restituisce un'impressione fortemente materica, con l'argilla che si addensa nell'emersione della figura distesa, che ben rende l'atteggiamento del Manzù *artifex*: "Io non so cosa sia l'arte. Alla base della mia attività c'è il mio mestiere, c'è la materia. La materia bisogna vincerla e per vincerla bisogna conoscerla, ossia possedere il mestiere e la tecnica" (Manzù, cit. in cat. Bergamo 2005). Chi meglio di uno scultore come Giacomo Manzù poteva immaginare la creazione a partire dalla materia brutta? Livia Velani riporta tuttavia che l'artista, in un loro

S  
 T  
 R  
 U  
 T  
 T  
 U  
 R  
 E

incontro, riferì: “la difficile resa visiva della nascita di Adamo dalla creta doveva iniziare con l’immagine del sasso, per poi evolvere nel corpo umano” (Manzù cit. in Velani 1994). È interessante che lo scultore avesse inizialmente pensato a un sasso come forma genetica dell’uomo, dal momento che il sasso è elemento ricorrente non solo nella sua produzione (dalla pietra su cui poggia il riccio della *Porta della Morte*, al Fauno, che scruta la Ninfa, pure adagiata su sassi, nell’opera *Ninfa e Fauno* del 1968, alla base del piede del fonte battesimale donato alla parrocchiale di San Pietro Apostolo di Ardea ecc.) ma anche nella riflessione di Giacomo Manzù. A proposito del *David* (v. inv. 5797, 1939-1940) dichiarava: “Avevo in mente di fare un uomo e invece feci un bambino, che esprime nella concentrazione di tutta la figura verso un punto interno ad essa la forza centripeta che mi ha sempre attirato nella forma e nella potenza di un sasso. E del sasso, sul quale sta accovacciato, il mio David è come una proiezione, e da esso riceve a sua volta l’energia di cui ha bisogno, e che lo pervade tutto” (Manzù cit. in cat. Firenze 1979). Manzù suggeriva così una continuità formale fra la pietra e la figura umana. Nell’intenzione originaria, dunque, il passaggio dalla materia bruta alla figura umana doveva avvenire per via di una metamorfosi formale, più che materica, come invece nella resa finale del film. Il che ci riconduce a quella riflessione di Giacomo Manzù sulla forma e sull’universale che lo porta, ad esempio, ad accostare le sembianze di Inge a quelle di un canopo chiusino (v. *Busto di Inge*, inv. 5785, 1960 c.; inv. 5786, 1966 c.; inv. 5776, 1967 c.; inv. 5777, 1967 c.) o a rendere i suoi *Cardinali* come solidi geometrici (v. ad esempio *Grande Cardinale*, inv. 5750, 1960c.; *Cardinale seduto*, inv. 5769, 1957 c.).

Oltre all’*Adamo disteso* è riferibile alla scena della creazione di Adamo della “Bibbia” di John Huston uno *Studio per una roccia*, bronzo patinato alto 18,4 cm, relativo allo scenario roccioso, passato da Christie’s a Londra il 30 novembre 1992 (“Impressionist and Modern Pictures & Sculpture”, London, South Kensington, sale 4845, lot 112), che dovette sopravvi-

vere alla distruzione delle opere per la scenografia voluta da Manzù, presentato all'incanto come l'unica scultura originale ancora esistente. Lo *Studio per una roccia* era stato messo in vendita da Silvana Mangano, moglie di Dino De Laurentiis, alla quale l'aveva regalato proprio Manzù dopo il film. Accompanyava l'opera una lettera di autenticità di Inge Manzù datata "Ardea, 25 agosto 1992".

Forse è la stessa scultura (con il titolo *Composizione. Per le scene "La creazione di Adamo" nel film La Bibbia*) di nuovo nell'asta nel 2010 (Meeting Art, "Opere dell'arte moderna e contemporanea", vendita 701, Vercelli, 24 gennaio 2010, lotto 220).

Se questo studio, come l'*Adamo disteso*, è collegato alla sequenza del film, nella produzione di Manzù può essere individuato anche un nucleo di opere non direttamente riferite alla progettazione della creazione di Adamo, ma comunque legate a quell'esperienza nel mondo del cinema, del quale fa parte il *Ritratto di John Huston*.

Con una resa che lascia evidenti le asperità della fusione, veloce nei rapidi segni di stecco nelle rughe della fronte e nella barba trattata in maniera abbreviata come i capelli, Manzù rende il "tratto nervoso" (Velani 1994) del viso del regista. In questa testa, nella rappresentazione del volto rettangolare dal lungo naso, della fronte alta appena ombreggiata da un ciuffo di capelli, dell'espressione intensa, l'intento ritrattistico appare prevalente rispetto a quella tendenza ad accostare all'aspetto naturalistico lo studio formale che caratterizza invece il più ampio *corpus* dei ritratti femminili di Giacomo Manzù. Lo scultore rappresenta John Huston in sembianze simili a quelle in cui il regista compare come attore nel film ritagliandosi la parte di Noè. La sequenza, a carattere quasi grottesco, portò Dinolandia (gli studios sulla via Pontina di proprietà di Dino De Laurentiis) a popolarsi di ogni tipo di animale, come vuole la tradizione biblica dell'arca e del diluvio, dall'elefante Candy, che amava essere grattato sotto la pancia, a due iraconde giraffe africane, domabili con gli zuccherini, a un corvo che a un semplice richiamo si posava

sulla spalla del regista.

Proprio a causa della tensione realistica il *Ritratto di John Huston* di Manzù appare solo latamente accostabile al tipo barbuto di ispirazione picassiana che popola la produzione dell'artista: dal San Francesco di Assisi apparso a San Konrad di Altotting nella *Porta dell'Amore* della Cattedrale di Salisburgo (1955-1958), ai personaggi maschili della serie *Aman-ti e Pittore con modella*, all'Edipo, che compare a più riprese nella produzione sia grafica che scultorea di Giacomo Manzù dopo l'esperienza scenografica sull'"Oedipus Rex" di Igor Stravinskij per il Teatro dell'Opera di Roma (1964), all'Ulisse delle illustrazioni dell'"Odissea" tradotta da Salvatore Quasimodo (1977). Non è forse un caso che tale tipo, ancorché ricorrente nella produzione di Manzù, compaia però più frequentemente negli anni sessanta, dopo l'incontro con Picasso. In particolare la serie *Pittore con Modella* appare particolarmente vicina alla picassiana *Suite Vollard* degli anni trenta.

L'intento di rappresentazione fisionomica e psicologica accomuna i ritratti maschili dell'artista, come il *Ritratto di Kokoschka* (inv. 5764, 1960 c.), la *Testa di Papa Giovanni* (v. inv. 5793, 1963 c.; inv. 5800, 1963 c.), il *Ritratto di Barnard* (inv. 5752, 1969 c.), la *Testa di Giorgio Morandi* (inv. 6189, 1978 c.). Fa parte del gruppo dei ritratti maschili di Giacomo Manzù anche il *Ritratto di Michael Parks* (inv. 5793, 1964 c.), l'attore che impersonava Adamo nella "Bibbia" di John Huston, conosciuto sul set. "L'intensità di questo ritratto esalta la bellezza del volto maschile, resa ancora più misteriosa dalle folte ciocche dei capelli, che ricadono sugli occhi, come foglie di vite in una natura morta, quasi una reinterpretazione moderna del Bacco michelangiolesco" (Velani 1994). È da riferirsi a quella esperienza cinematografica di Manzù anche una *Testa di Silvana Mangano*, scolpita in quel periodo.

Infine, questo incontro con il cinema suggeriva anche lo spunto per una nuova serie di sculture, *Due attori nel mio studio* (v. inv. 5758, 1968 c.; inv. 6312, 1968 c.), nella quale compaiono un uomo e una donna in diverse varianti. Ripren-

dendo alcuni spunti dalla serie *Pittore con modella*, Manzù, generalmente, anche se non esclusivamente, autore di sculture isolate, si confronta con un gruppo, affrontando la problematica dell'interrelazione spaziale dei personaggi, proprio mentre ha a che fare con questioni di messa in scena cinematografica.

Il *Ritratto di John Huston*, oltre a costituire una prova della capacità ritrattistica dello scultore, rappresenta dunque uno scorcio su un aspetto della multiforme produzione di Manzù, sporadicamente frequentato in letteratura, il suo rapporto con il cinema, che per una personalità recettiva come quella del bergamasco doveva rappresentare una feconda fonte di sperimentazione di nuove idee.

Per la bibliografia specifica sul *Ritratto di John Huston* (inv. 5799) e l'elenco delle esposizioni v. L. Velani, *La Raccolta Manzù. Catalogo delle sculture*, Latina 1994.

Bibliografia di riferimento:

J. Rewald, *Giacomo Manzù*, Milano-Roma 1973;

G. Manzù. *Esposizione per le celebrazioni del suo settantesimo compleanno* (catalogo della mostra, Firenze 1979), testi di C. Brandi, G. Manzù, Firenze 1979;

M. Morandini, *John Huston*, Milano 1996;

T. Kezich, A. Levantesi, *Dino De Laurentiis: la vita e i film*, Milano 2001;

*Giacomo Manzù. Opere dal 1937 al 1982* (catalogo della mostra, Savigliano 2003 - 2004), a cura di L. Velani, Cuneo 2003;

*Manzù: la bellezza classica* (catalogo della mostra, Alatri 2005), mostra a cura di F. De Santi, catalogo a cura di G. Manzoni, Bergamo 2005;

P. Conrad, *Creation: artists, gods and origins*, London 2007;

J. S. Lang, *The Bible on the Big Screen: a guide from silent films to today's movies*, Ada 2007

G. Manzù, 1938-1965. *Gli anni della ricerca. The years of research* (catalogo della mostra, Bergamo 2008-2009), a cura di M. Cattaneo, M. Cristina Rodeschini, Milano 2008.

ESPOSIZIONE

ricerche

***Musei In Piazza******Giugno 2013*****MARCELLA COSSU**

Il secondo weekend di giugno 2013 è stato dedicato dal Comune di Anzio alla sesta edizione di un evento particolarmente significativo, come “Musei in Piazza”, organizzato dalla direttrice didattica del Museo Archeologico della città, la bravissima Giusi Canzoneri, capofila nel Lazio per quanto riguarda la “messa in rete” di musei civici, con particolare riguardo a quelli di tema archeologico o naturalistico-ambientale. E tutttavia, o anzi proprio per questo, ho cercato di inserire la raccolta Manzù di Ardea nel “sistema”, anche se il mio non è un museo civico ma afferente al Ministero per i Beni Culturali, e per di più riguarda un artista contemporaneo, scomparso nel 1991.

Ma dal 2005, anno in cui sono subentrata alla direzione del Manzù, mi sono andata via via rendendo conto che, sebbene possa contare sulla presenza della Galleria nazionale d’arte moderna di cui sia io che il mio Personale dipendiamo, se non cercassimo di collegarci con altre istituzioni culturali ed associazioni eco-museali del territorio, svuoteremmo di significato e di possibilità una situazione di per sé resa difficile dall’isolamento, dal decentramento, dalla pessima condizione dei collegamenti stradali. Ma non è questa la sede di aggiornamento del cahier di doléance universalmente noto, quanto, piuttosto, l’occasione per riassumere i tentativi di “messa in rete”, specialmente nel campo del contemporaneo, della raccolta Manzù:

- Iniziative come “Musei di territorio”, in cui sporadicamente i direttori dei musei del Lazio, archeologici come artistici, sono venuti da noi a tenere brevi conferenze illustrative e di scambio sulle reciproche attività e modalità di gestione

museale;

- “Manzù, l’Arte e il Territorio”, incontri espositivi in cui artisti già noti sul territorio stesso, e con alle spalle esposizioni personali tenute in musei civici di zona, sonostati ospiti della raccolta Manzù; quasi sempre in collaborazione con MAD (Museo d’Arte Diffusa, una specie di bellissimo ecomuseo del contemporaneo pontino) di Fabio d’Achille;

- “L’Arte della Memoria” e una serie di iniziative correlate, come gli incontri con l’Associazione Astronomica Pontina, a cura di Giosuè Auletta e dell’Ecomuseo del Lazio Virgiliano, con sede presso il Manzù;

- Un nuovo progetto, “Un Mare di Musei “, coordinato per la raccolta Manzù da Marco Poma, in collaborazione con il Museo Archeologico di Anzio e, principalmente , con Gloria Galante, direttrice del Civico di Lavinium. In quest’ultimo caso, a partire dallo scorso gennaio, i tre musei di Anzio Pomezia e Ardea hanno dato inizio ad una serie di “presidi mobili di cultura” presso il centro Commerciale 16 Pini di Pomezia, intercettando il pubblico nelle ore di punta da una postazione concordata con la direzione dello stesso centro commerciale. Il progetto, ancorchè necessiti di ulteriori sviluppi e potenziamenti, che ci si augura possano arrivare anche dall’allargamento del gruppo operativo a membri della Pro Loco di Ardea, già abbondantemente varato da Giusi Canzoneri presso diversi centri commerciali anziati, è giudicato uno dei più efficaci strumenti per la promozione e per la valorizzazione sul territorio delle varie potenzialità culturali ed artistiche del territorio stesso, ed è la prova dell’assoluta necessità del “fare squadra” per i “fuori centro”.

Per quanto riguarda le due giornate 8 e 9 giugno in Piazza Garibaldi ad Anzio, in fronte al porto turistico della città, oltre ad invidiare ed ammirare la perfetta organizzazione logistica dell’evento- compresa la mega postazione dei pentoloni che continuavano ad erogare un inarrivabile fritto di calamari e gamberetti serviti fumanti con fettina di limone - e

STORIA

l'altrettanto inesauribile vitalità di Giusi che si moltiplicava da uno stand all'altro, ho avuto occasione di scambiare una serie di contatti con altri direttori come Giovanna Cappelli, delle Scuderie Aldobrandini di Frascati, partner di numerose iniziative insieme con la GNAM, Roberto Libera, del Diocesano di Albano, con cui stiamo ipotizzando di organizzare un itinerario congiunto tra Albano, Manzù e la chiesa di S. Pietro ad Ardea, che appartiene alla medesima Diocesi di Albano, e che contiene una serie di importanti arredi liturgici donati da Giacomo Manzù alla stessa Parrocchiale ardeatina. L'itinerario potrebbe- ho usato il condizionale...- essere completato in futuro dalla visita all'oratorio paleocristiano che verrà a giorni inaugurato alla base della collina tufacea che costituisce l'acropoli, e sarebbe per me un grande piacere contribuire alla formazione di giovani guide da inserire all'interno del progetto. Con Gloria Galante, senz'altro la più attiva tra noi due nel merito, almeno finora, è da alcuni mesi che stiamo affrontando la questione di itinerari di visita condivisi sul territorio. Difficile, ma non impossibile, soprattutto se iniziative come "Musei in Piazza" diventeranno sempre più frequenti.

RICERCHE



Marcella Cossu, Gloria Galante



Marcella Cossu, Giusi Canzoneri, Giovanna Cappelli

raccolta **MANZU'**  
galleria nazionale d'arte moderna



grafica A.M.L. Ligoni

# GIACOMO MANZU' L'OPERA DEL MESE

**27 OTTOBRE 2013  
ORE 15.00**

27 ottobre 2013

**Giacomo Manzù. L'Opera del mese**

**Adamo disteso, 1972 ca**

**MARCELLA COSSU**

*“Uomo non sono eppure già lo sembro,  
chiedo alla terra un corpo rivelato, fedele  
alle stagioni, radicato alla pietra, ossa del mondo,  
al bianco sasso da cui partiamo e torniamo..”*  
(Plinio Perilli, *Adamo disteso*, in “Per incantamento,  
s’impalpiti materia”, 2010)

“Questa piccola fusione in oro è ripresa dalla posizione del corpo di Adamo nel prologo del film *La Bibbia* di John Huston, che Manzù aveva con fatica ideato. Infatti, come mi raccontò durante un nostro incontro, la difficile resa visiva della nascita di Adamo dalla creta doveva iniziare con l’immagine del sasso per poi evolversi nel corpo umano”. Così scrive Livia Velani nella scheda dell’opera all’interno del catalogo museale del ‘94, e davvero in questo sintetico periodo è colta tutta la faticosa e prodigiosa essenza di “faber” e demiurgo dell’artista Manzù.

All’interno della Raccolta di Ardea altre due sculture, più antiche, compongono insieme con *l’Adamo disteso* una terna dedicata al film di riferimento, *La Bibbia* appunto, e sono il ritratto del regista John Huston, datato al 1966, e quello dell’attore Michael Park, datato al ’64, e caratterizzato dalla bellezza classica e moderna insieme dell’Adamo cinematografico, che riprende in pieno la tipologia maschile apollinea adottata da Manzù negli anni sessanta.

Avendo la fortuna di assistere recentemente alla proiezione di parte dell’opera cinematografica di Huston, più precisamente quella in cui dal vortice magmatico della creazione emerge, come da una nebulosa, la silhouette di Adamo giacente, destinato a prendere vita e alzarsi per iniziare la prima

perlustrazione del mondo, non sembra tuttavia di cogliere qui il passaggio dal sasso alla carne, quanto piuttosto dall'indefinito al finito, dal buio alla luce, dalla notte al giorno; la perfezione anatomica dell'Adamo impersonificato da Park, così come la sua coincidenza totale e assoluta, per un interminabile momento, con il modello in creta da cui nel racconto biblico il progenitore prende prima forma e poi vita ("S'impalpiti materia", come scrive Plinio Perilli), è strabiliante, lasciando lo spettatore in una sorta di prolungato ondeggiamento d'incertezza visiva e cognitiva su quale sia all'istante –ancora o di già- l'inanimato o l'animato.

L'ambiguità innescata da tale lettura è ulteriormente potenziata dal mulinello e dal vortice, brunastro e agglomerante, della stessa ambientazione del processo creativo. La posizione supina, con una gamba flessa e una tesa, anticipa - o segue?- concettualmente l'Adamo della Sistina, che, diversamente, si solleva e si appoggia su gomito e avambraccio, teso nel braccio e mano contrapposti a disgiungersi, dito da dito, dalla mano del Creatore. La tipologia fisica del giacente aureo ardeatino è aggraziata, appena abbozzata, memore del *kouros* indefinito della Grecia "severa"; fatto, nondimeno, di materia viva e modellato fremente, corpo di adolescente offerto ai raggi di un primo sole del mondo, ruscillante rivoli e cordoli d'oro che dai riccioli serpentinati, giù per la guancia, e il collo, e il torace, scendono a perdersi fino all'ombelico, patera di luce. L'abbandono del giacente pare totale, sebbene in realtà già entri in gioco l'allungamento – distensione muscolare di braccia e gambe, traducibile forse in quella sorta di "stiracchiamento" proprio del risveglio, che precede di un niente l'atto del levarsi. Un altro Adamo possiede la Raccolta, nel bassorilievo in bronzo del 1929 raffigurante la Cacciata da Paradiso Terrestre; ma l'anatomia sia di Adamo che di Eva in quest'opera della giovinezza artistica di Manzù risente, all'opposto, del gusto arcaizzante e neoprimitivista della cerchia milanese degli anni trenta di Carrà, Severini e Garbari, a contatto diretto con l' influsso del teologo Jacques Maritain.

STORIA

Il *kouros* tutto d'oro ha una proporzione e un'euritmia anatomica paragonabili piuttosto al *Bozzetto per David*, sempre in Raccolta, del 1937 circa, epoca in cui Manzù è del tutto affrancato da influssi "alla Persico", avendo fin d'allora preso le mosse per quella costante ricerca estetico-sentimentale a fondamento del suo migliore classicismo elegiaco.

Sembra appropriato concludere con la citazione della prima cinquina – terza strofa del poemetto *Adamo disteso*, un prodotto artistico "site specific", composto nel 2010 da Plinio Perilli espressamente per la scultura aurea della Raccolta, qui stesso declamato per la prima volta il 9 ottobre dello stesso anno per la Giornata del Contemporaneo.

Il poeta qui immagina che Adamo - l'Adamo di Manzù, non quello di Huston! - avverta, materialmente oltre che metaforicamente, tutto il "peso" dell'oro di cui è composto, e ne provi vergogna, nell'anelito al divino di un'anima vergine, ancora intatta dal peccato e dal dolore.

*"..Ora che d'oro poi rifulgo tutto!, mi vergogno,  
lo giuro, del mio nudo corpo.. Perché credo che  
l'oro valga molto, ma molto meno della carne,  
meno dell'anima.. Quella sì che la sento,  
la vorrei d'oro: monile immenso di Dio che m'incorona  
Uomo, re della Natura.."*

capolista **MANZU**  
galleria nazionale d'arte moderna



# LA SESTA VOCALE

a cura di  
**PLINIO PERILLI**

**27 OTTOBRE 2013**  
**ORE 15.30**

**27 ottobre 2013**

***La Sesta Vocale, a cura di Plinio Perilli***

**MARCELLA COSSU**

A distanza di 3 anni da *S'impalpiti materia, l'Omaggio a Giacomo Manzù* (Ardea, 9 Ottobre 2010, VI Giornata del Contemporaneo), Plinio Perilli e il suo Laboratorio di Poesia Contemporanea sono tornati in massa a dedicare una loro giornata alla Raccolta Manzù, celebrando stavolta la profonda sinestesia artistica che opera tra colore, emozione e parola.

La manifestazione si è articolata su diversi registri d'espressione, come è caratteristico di questo Laboratorio, che continua a crescere sia dal punto di vista artistico che delle possibilità e proposte, che vi si ritrovano via via più numerose.

Al reading poetico - dedicato ancora una volta per larga parte alle opere del Manzù - coi poeti membri del laboratorio "Per-Incantamento", ciascuno dei quali si è "...sintonizzato creativamente sul tema dei colori come gamma stessa immaginativa e sentimentale" (Perilli 2013), si è infatti unita la proiezione del "corto" artistico *La sesta vocale*, di Plinio Perilli, con regia di Iolanda La Carrubba, con Nina Marocco e Fabio Morici, presentazione di Plinio Perilli e Sarah Panatta, fotografie di scena di Amedeo Morrone, già presentato al Festival di Berlino. Si tratta di una serie di Tableaux vivants - anche se il termine può risultare forse riduttivo per un'interpretazione così capillarmente metabolizzata e passata al vaglio di una tra le più sensibili coscienze della nostra cultura contemporanea- in cui Nina Marocco dà vita a figure, o meglio icone femminili dell'Avanguardia Storica.

"... anche in questo breve ma intensissimo film un volto (quello di Nina) si confronta con un altro volto femminile che gli sta idealmente di fronte, racchiuso in un quadro, per ri-

prenderne e rilanciarne il senso. Questa operazione, a suo modo sconvolgente, di moltiplicazione speculare, di rifrazione o di “gemmazione” si ripete prendendo le mosse da sei capolavori pittorici della modernità i cui autori sono, nell’ordine, Munch, Klimt, Matisse, Chagall, Modigliani e Picasso. Ogni volta il gioco di riverbero, la ripresa e lo spostamento del quadro in gesti allusivi e pregnanti, in atteggiamenti tra la recita e la danza, in posizioni e movimenti non solo del viso, della bocca e degli occhi ma anche del corpo, delle mani, dei piedi e delle vesti, assume caratteristiche diverse: i ritratti si fanno *tableaux vivants*, i destini sigillati nelle opere tornano a fluire, dalla pittura si riaprono al mondo con il pathos, con l’urgenza della vita...” (P.Lagalzi, 2013).

A completamento, mostra dell’*Esaquadro* di Mario La Carrubba (2013), installazione pittorica in sei elementi dedicata a *La Sesta Vocale*, con intervista all’autore, dal titolo *Inventiamo i colori delle vocali*, a cura di Iolanda La Carrubba e Sarah Panatta.

E, a seguire, uno dopo l’altro, in ordine alfabetico, ciascuno con una o due sue poesie (ma anche una testimonianza creativa sull’approccio al “colore”...): Marzia Badaloni – Paolo Carlucci – Sabino Caronia – Raffaele Ciminelli – Mauro Corona – Iolanda La Carrubba – Cristiana Lauri - Tiziana Marini – Monica Martinelli – Cinzia Marulli – Maria Luisa Munoz – Chiara Mutti – Marco Righetti – Anita Napolitano – Terry Olivi – Massimo Pacetti – Roberto Piperno – Lorenzo Poggi – Gemma Ravanello – Franca Santacroce – Cristina Sparagana – Marzia Spinelli – Gian Piero Stefanoni. Stefanoni ha letto di fronte all’Opera del Maestro il suo *Oratorio per la Crocifissione di Manzù, Cristo nella nostra umanità*

In conclusione, un fil rouge che continua a collegare nel tempo la testimonianza poetica di Plinio Perilli edei suo Laboratorio con il museo ardeatino di Giacomo Manzù.

A seguire, pubblichiamo *L’Esaquadro*, e *La stella è pianto rosa*, rispettivamente scritto introduttivo al catalogo

E  
S  
A  
Q  
U  
A  
D  
R  
O  
M  
A  
N  
Z  
U  
'

dell'intervento pittorico e poema dedicati da Plinio Perilli a Mario la Carrubba.

Mario La Carrubba e il *Laboratorio di Poesia Contemporanea* di Plinio Perilli



Plinio Perilli e il suo *Laboratorio*



ricerca



Mario La Carrubba e *L'Esquadro*

## L'ESAQUADRO

**che si fa fulcro e prisma,  
Festa moderna di ogni iride,  
vocalizzo cromatico, lessico, pantòne,  
ingranaggio e snodo epocale:  
vocale illuminista...**

**PLINIO PERILLI**

Di una *sesta vocale* parlavano i Signori Filologi già in merito alle antiche attestazioni delle lingue indoeuropee... La sesta vocale breve, il cosiddetto *schwa* o *scevà*, che è una vocale centrale medio-alta, o vocale di timbro zero, lo stesso della "e" atona francese...

Ma noi pensiamo da poeti e ci è piaciuto inventarla – rispolverarla in estasi lirica – sulla scorta del Rimbaud più struggente, che assegna appunto ad ogni vocale un colore intimo e universale, che poi probabilmente varia, ruota per tutti e cambia per ciascuno: "A nera, E bianca, I rossa, O blu, U verde"... *La sesta vocale*, dicevamo a sigillo dello splendido cortometraggio di Iolanda La Carrubba segnalato con plauso internazionale all'VIII "Directors Lounge contemporary art and media" di Berlino (con Nina Marocco che si destreggia fra **sei pittori** e forse **sei colori o avventi poematici**: Munch in nero vapore d'ombra, l'oro altoborghese di un serico Klimt, il verde sensuale di Matisse, il lilla visionario di Chagall, il blue di Modigliani, un rosso onirico – flamencato andaluso – di Picasso che si specchia in García Lorca, ma più gitano e irridente che "oscuro"...), **la sesta vocale è la A di Amore**, romantica e maiuscola, per eterna, intimizzata avanguardia storica... che ancora e sempre è in marcia, combatte per il Nuovo, per tutta la gioia che ci dolora dentro...

Ora **Mario La Carrubba** riprende quest'effuso fulgore e questa grazia pungente – di raffronto e problemi, di ansie si-





Il '900 è finito, il '900 ricomincia anche da qui... Il Maestro Manzù presiede l'evento e, idealmente, non smette di scolpire, bruciare, scozzonare archetipi... Tutto si tiene e tutto si affastella: Ballerine trasognate e Amanti avvinghiati, Giulia e Mileto in carrozza e cestini di frutta, Cardinali e bambini, Pattinatrici e medaglie per la Pace, Adamini distesi in oro, Crocifissioni e ritratti amorosi (le inesauribili, fulgide pose di Inge), il modernissimo "Nastro" geometrico e il grande gruppo di "Pieghe" alto 11 metri... Un silenzio grande, solidale e partecipe, ci attende come il libeccio od il maestrale del mondo, le maree della vita... S'improfila e si staglia – monocromo e imperioso. Giungono poi i colori, a rivestire la nudità di ogni istante:

**sei vocali d'Amore per farne fulcro e prisma,**  
rosa dei venti, ESAQUADRO illuminista,  
festa moderna di ogni iride, vocalizzo  
cromatico, lessico, pantone,  
ingranaggio, ganglio e  
snodo epocale.

Roma/Ardea, 26-27 Ottobre 2013

ES  
AR  
DEA  
2013



Mario La Carrubba



## La stella è pianto rosa...

Sunt lacrimae rerum...

(a Mario La Carrubba:  
nel commosso ricordo futuribile...  
di ogni antica *sesta vocale* sempre  
nuova e struggente, luce inebriata)

1 –

...*La stella è pianto rosa...* intonava, *s'incantò* Rimbaud; ma oggi, Mario, qui Tu Piangi per *tutti* i tuoi Colori – come fossero anni, imprese, gioie o sconforti in mostra allo stesso modo: *tutti* da accogliere in questa tavolozza concreta che è la vita, mentre l'altra ideale la evochiamo a parole, suffragando ricordi che premono da dentro! – e uscendo fanno piangere, s'inventano carezze, ali in pensiero, cromie come turgori, appuntamenti d'anima, *sfumati* fragili e assoluti...

2 –

Mario, romanzi anni, visi troppo lontani eppure qui presenti – l'Accademia, Manzù, una visita ad Ardea, l'*estemporanea* di voi allievi devoti ancora alle Belle Arti, alla Dea *Pictūra* – mentre *Sculptūra* troneggiava egualmente assisa, sorriso nei ritratti di Inge, nelle pose eternate come retaggi fuori del tempo, mentre convulso il Tempo impèra... Era il '65, nella Città Eterna dialogavano Fellini e Flaiano, Moravia e la Morante... ma Pasolini già ammoniva laico il Moderno di non tradire, ferire le radici *in religio*, *Mamma Roma* o il *Vangelo* che ci condanna e ci assolve – pentiti di benessere.



5 –

Le stagioni incolori si compensano, obnubilate per  
 contrafforte d'emozioni, guizzo barocco d'esperienza...  
 Ora *la Sesta Vocale* per ciascuno è diversa, mentre  
 ogni destino sceglie e s'incarna *propri* i colori, il *suo*  
 tono esclusivo, confidato in sereno come un Credo  
 amoroso, od un messaggio riservato all'amata,  
 chiosato dall'amanuense che in segreto scrive, ri-  
 scrive solamente a Dio, dentro codici miniati... Rosso  
 diventa *oro*, e il buio *argento!*, mille notti per pregare  
 la Luna, chiedere alle frecce di Diana di salvare *Eros*.

6 –

Lui riesce a dar colore a ogni bacio in passione –  
 questo cogliemmo da ragazzi, certo senza capirlo  
 lo sentimmo: ma l'Arte vera è *ignota*... soprattutto  
 a se stessa! Musa invocata che seduce, divina l'umano  
 sino a cieli *indicibili*, radiosità *insondate*... *A* nera?  
*E* bianca? *I* rossa? *O* blu? *U* verde? – giochiamo coi colori  
 per profetare l'anima – la Storia/*scimmia* va da sé, ma  
 forse può servire ricondurla in visita al periodo blu, a  
 un orizzonte rosa, come fece Picasso coi saltimbanchi,  
 gli arlecchini o i poveri quasi felici, meno tristi se  
 giunti in riva al mare – il mare da cui *perla* nasce Amore.

EROS

7 –

Ad Àrdea giunse Enea per rifondare un popolo,  
 edificare la pace... Forse anche Giacomo, il Manzù,  
 arrivò qui divinato a restare, a concretare, riplasmare  
 creta come un poeta il linguaggio, i Cardinali la fede,  
 Giulia e Mileto l'infanzia, angioletti ridenti d'ogni gioco...  
 Rotolano sempre e benedetti gli Amanti, stelle infiammate  
 nude a fecondarsi gli astri, un firmamento dove proprio  
*la Grande Storia, crocifissa* è redenta, e perfino una sedia,  
 un canestro di frutta ci assapora – e sazia la Redenzione.

8 –

Prendo la A di Amore come *Sesta Vocale*, e chiedo all'Arte  
 d'avvolgere ancora e sempre nel suo bronzeo pannello  
 il tremore d'un Cuore che, quando ama, a sua immagine  
 e somiglianza, *scolpisce* Quello Stesso di Dio – perde  
 il modello immenso, prospettico, mentre ritrova Luce,  
 qui ad Àrdea, come il pio Enea figlio d'umile Anchise  
 e di Venere sempre troppo bella! Riscopre pura la casa,  
 l'amore, il modellato, la Storia da seminare, rito di fiori o  
 vocali cosparse in petali, baci/colori su di una tomba bianca,  
 soglia d'Eterno e porta trasparente, marmo placato in Arte:  
 dove d'estate sonnacchiano i gatti, e anche il vento si ferma,  
 si rammenta giovane,

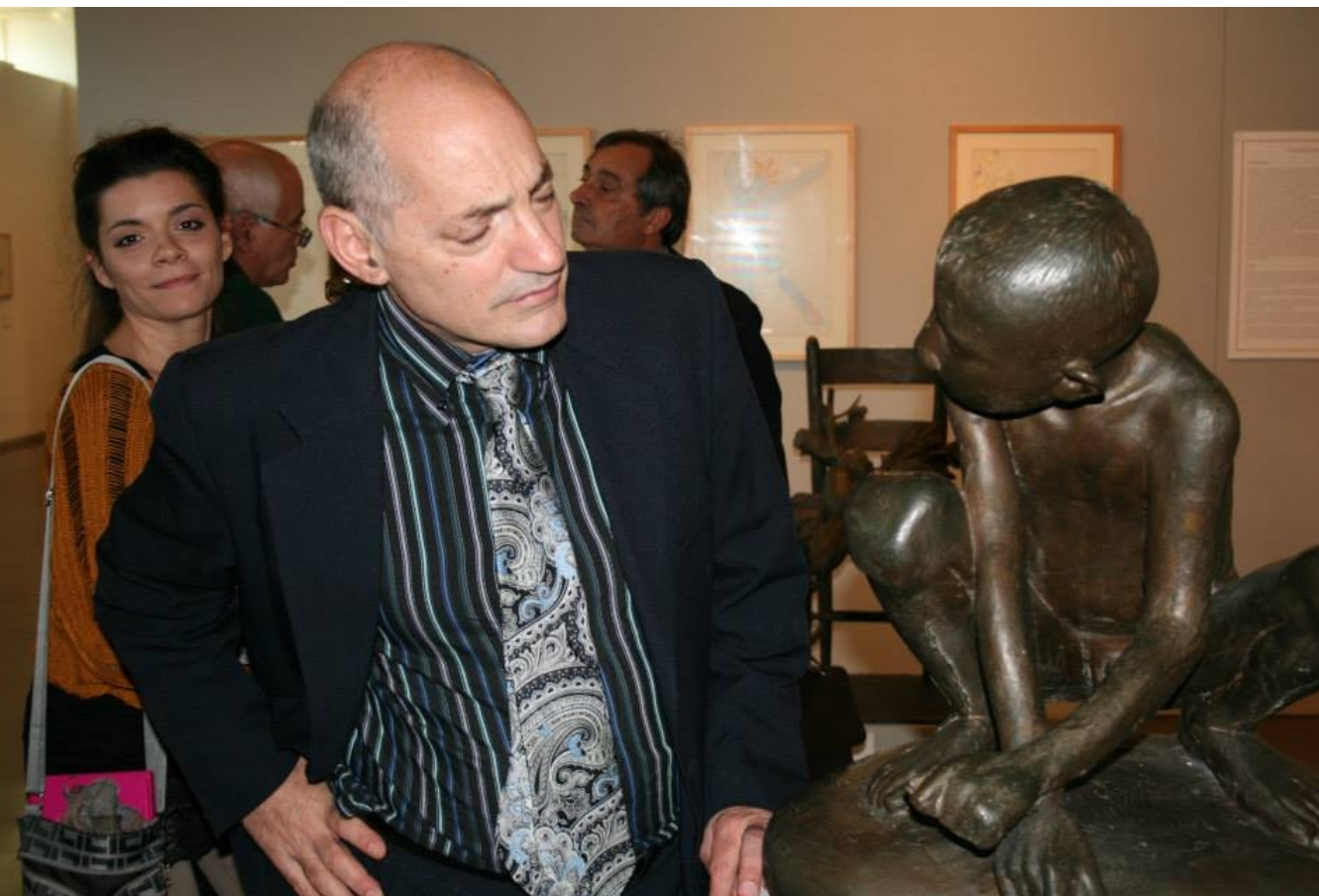
nel sole/specchio di Ripetta

– e piange...

**PLINIO PERILLI**

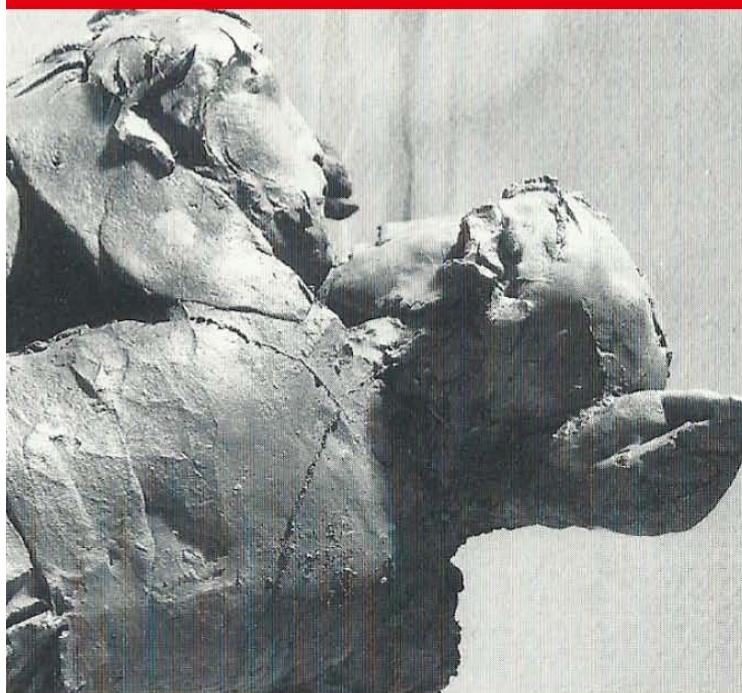
(Roma/Ardea, "Museo Manzù", 27 Ottobre 2013)

STORIA  
 -  
 STORIA  
 -  
 STORIA  
 -  
 STORIA  
 -  
 STORIA



Iolanda La Carrubba, Plinio Perilli e il *David* di Manzù

raccolta **MANZU'**  
galleria nazionale d'arte moderna



**GIACOMO MANZU'**  
**L'OPERA DEL MESE**

**23 NOVEMBRE 2013**  
**ORE 16.00**

**23 novembre 2013**

**Giacomo Manzù. L'Opera del mese**

**Amanti, 1965 ca**

**Maria Sole Cardulli**

“Il mio lavoro è il ritratto della mia voce, l'incontro coi morti della 'spagnola' e con la natura, dai dieci ai quattordici anni. Vi è la sedia, che è l'unica eredità di casa mia, vi sono i cardinali, che sono il ricordo della mia infanzia, vi è il Cristo dell'umanità, che è stato il mio primo conforto e poi sconforto, vi è la vestaglia che portava la signora Lampugnani, vi è il partigiano impiccato che ho visto, vi sono i morti innocenti della guerra, l'incontro con Inge, che mi ha portato l'amore nella vita e nel lavoro, vi è Lenin che ho visto morto, vi sono gli incontri con Papa Giovanni, vi sono i miei figli Giulia e Mileto che vivono con me, vi sono le pieghe che mi perseguitano e, in ultimo, tutti i sacrifici con i quali vivono le mie speranze”. Giacomo Manzù, a commento dell'antologica a cura di Claudio Strinati e Livia Velani tenutasi nel 1976 a Roma a Palazzo Venezia, intrecciava, in una sorta di autobiografia artistica, esperienze di vita e produzione di scultore (cit. in *Galleria d'arte...* 2006).

Il 15 ottobre 1964 l'artista si ritirava nella campagna romana, nella località presso Ardea chiamata Campo del Fico, con la moglie Inge Schabel e i figli Giulia e Mileto, nati dalla loro unione. Nel giugno precedente, a conclusione di una tormentata e quasi ventennale vicenda, era stata inaugurata la *Porta della Morte* di San Pietro, che lo aveva visto impegnato dal 1947. La XXIII Biennale di Venezia gli dedicava una personale, quasi a consacrare il successo dell'opera. Le mostre in Italia e all'estero si moltiplicavano, come i monumenti e le commissioni pubbliche.

In questo felice periodo professionale e personale Manzù celebra gli affetti familiari, come in *Giulia e Mileto in carrozza* (v. Ardea, Raccolta Manzù, inv. 5744, 1966 c.; inv. 5798, 1966

c.; inv. 5770, 1968; inv. 5794, 1968 c.; inv. 5741, 1968 c.), e il senso vitalistico dell'eros, in *Striptease* (inv. 5760, 1967 c.) o negli *Amanti* (inv. 5771, 1965 c.; inv. 5788, 1966 c.; inv. 5791, 1966 c.; inv. 5675, 1966 c.; inv. 5778, 1966 c.; inv. 6188, 1968 c.; inv. 5795, 1968c.), fra le serie più gioiose nel *corpus* dell'artista, che vedono la luce a metà degli anni sessanta.

L'opera in esame, *Amanti* (inv. 5771), del 1965 c., è fra le prime prove di Giacomo Manzù su un tema che lo vedrà impegnato a più riprese negli anni successivi, sia in sculture di diverse dimensioni, in marmo e in bronzo, sia nella grafica. Del bronzo ardeatino esiste una replica dello stesso anno. Manzù concepisce gli amanti, cinti in un appassionato abbraccio, esaltato nell'avvincente vorticare dal panneggio della figura femminile, come una potente massa plastica in cui si fondono uomo e donna. Nella successiva evoluzione del tema gli *Amanti*, rappresentati seduti o in piedi, tenderanno, attraverso "un progressivo spostamento del proprio asse secondo una direzione verticale a [...] una deflagrazione di forze dinamiche [...] in una audacia erotica... lontana dal contenuto sensualismo delle prime sperimentazioni sul tema" (M. C., in cat. Bergamo 2004).

Se "la serie degli *Amanti* testimonia il nuovo rapporto di Manzù con le donne" (De Micheli 1971), la tematica della donna, dell'amore e della bellezza femminile d'altronde è un *fil rouge* di tutta la produzione dell'artista, senza soluzione di continuità, con la sola eccezione del drammatico periodo delle *Crocefissioni* della Seconda Guerra Mondiale. Fra le opere della Raccolta Manzù, all'episodio ellenizzante del bassorilievo *Passo di danza* del 1927 (inv. 5756), fanno seguito il *Ritratto della Signora Birolli*, del 1937 c. (inv. 5857), e la celebre *Francesca Blanc* (inv. 5787), la cui versione definitiva, esposta alla IV Quadriennale Romana del 1943, fece vincere a Manzù il Gran Premio per la Scultura. Mentre l'artista elabora il ritratto di Francesca Blanc prende le mosse la sperimentazione di lunga durata sul motivo della ballerina stante (v. *Passo di danza*, inv. 5783, 1965 c.) che a partire dalla metà degli anni Cinquanta tende ad assumere le sembianze di In-

G  
 I  
 S  
 T  
 R  
 I  
 P  
 T  
 E  
 A  
 S  
 E

ge. La riflessione di Manzù sulla bellezza femminile si declina ora nel fare scattante della *Pattinatrice* (inv. 5804, 1956), che ha le fattezze di Sonia, sorella di Inge, ora nella astrazione formalistica dei busti bronzei di Inge, cosiddetti “a canòpo” datati fra il 1960 e il 1967 (inv. 5785, 1960 c.; inv. 5786, 1966 c.; inv. 5776, 1967 c.; inv. 5777, 1967 c.), ora nella immobilità di *Emy*, la giapponese (inv. 5742, 1973 c.; Manzù eseguì diversi ritratti di donne giapponesi, v. anche *Busto della Giapponese*, inv. 5801, 1968 c.), ora nella vitale solennità di *Donna distesa* (inv. 5768, 1967 c.) e di *Guantanamera*, inv. 5743, 1968 c.), ancora un omaggio a Inge, moglie, madre, compagna e modella, fino alla meditazione degli anni sessanta sulla naturalezza dell’eros, nelle serie *Amanti* e *Striptease*.

La carica passionale degli *Amanti* non prescinde dallo studio sintetico della forma, secondo quell’approccio meditativo, che conserva però la naturalezza della creazione istintiva, proprio di Giacomo Manzù. Lo stesso scultore giustifica in senso formale l’abbraccio impetuoso dei suoi *Amanti*. Le due figure, nelle parole dell’artista, si allacciano in “movimento a formare un tutto unico, proprio come quell’immagine del sasso che non è massa inerte, ma concentrazione di potenza” (Manzù, in cat. Firenze 1979). Il riferimento al motivo del sasso, elemento ricorrente in Manzù, ritorna anche a proposito del *David* (inv. 5797, 1939-1940): “Avevo in mente di fare un uomo e invece feci un bambino, che esprime nella concentrazione di tutta la figura verso un punto interno ad essa la forza centripeta che mi ha sempre attirato nella forma e nella potenza di un sasso. E del sasso, sul quale sta accovacciato, il mio David è come una proiezione, e da esso riceve a sua volta l’energia di cui ha bisogno, e che lo pervade tutto” (Manzù, in cat. Firenze 1979). Il sasso assume il valore di motivo genetico sia del *David* che degli *Amanti*, come metafora di una forza che è in potenza nella massa della materia alla quale lo scultore imprime la propria energia creativa.

La stessa fusione di naturalezza e meditazione formale giustifica anche la compresenza, negli *Amanti*, di un personaggio maschile nudo e di una donna vestita che predomina sulla fi-



insegnare alla Sommerakademie di Salisburgo nel 1954, e del quale lo scultore eseguì un *Ritratto* (inv. 5764, 1960 c.). Il confronto, solo iconografico, è quello di un abbraccio sospeso, mentre, dove in Kokoschka tutto è frammentazione e dissoluzione della forma, negli *Amanti* di Manzù del 1965 diventa forza e vitalità, quella vitalità che avrebbe ispirato a Raffaele Carrieri celebri versi dedicati all'opera:

Di nuovo, di nuovo fanno ruota / Con i raggi dispari gli amanti / Di nuovo roteano e di nuovo / Incagliati in qualche angolo / E triangolo si azzuffano / Fra radici in ombra / Che il furore trattiene./ Di nuovo gli amanti sono fuoco, / Di nuovo lance / Per le nuove ferite / Che non rimarginano. / Di nuovo tessono / Sui complicati telai / E di nuovo strappano / Il leggero ordito / Che fu trionfo agli occhi / In altre stanze. / Di nuovo ha sete amore / Di nuovo ha fame / E la terra rimuove. / Di nuovo cresce il grano / Nel palmo della mano / E la spiga si apre / Al nuovo sole (in Pellegrini 1976).

Per la bibliografia specifica sugli *Amanti* (inv. 5771) e l'elenco delle esposizioni v. L. Velani, *La Raccolta Manzù. Catalogo delle sculture*, Latina 1994.

Bibliografia di riferimento:

- M. De Micheli, *Giacomo Manzù*, Milano 1971;  
 J. Rewald, *Giacomo Manzù*, Milano-Roma 1973;  
 G. Pellegrini, *Manzù e la pace*, Firenze 1976;  
 G. Manzù. *Esposizione per le celebrazioni del suo settantesimo compleanno* (catalogo della mostra, Firenze 1979), testi di C. Brandi, G. Manzù, Firenze 1979;  
 M. De Micheli, *L'arte sotto le dittature*, Milano 2000;  
*Giacomo Manzù. Opere dal 1937 al 1982* (catalogo della mostra, Savigliano 2003 - 2004), a cura di L. Velani, Cuneo 2003;  
*Manzù: la bellezza classica* (catalogo della mostra, Alatri 2005), mostra a cura di F. De Santi, catalogo a cura di G. Manzoni, Bergamo 2005;  
*Galleria d'arte moderna Aroldo Bonzagni di Cento: catalogo generale*, a cura di F. Gozzi, Milano 2006;

raccolta **MANZU'**  
galleria nazionale d'arte moderna



grafica A.M.Liguori

**GIACOMO MANZU'**  
**L'OPERA DEL MESE**

**22 DICEMBRE 2013**  
**ORE 16.00**

**22 dicembre 2013**

**Giacomo Manzù. L'Opera del mese**

***Bambina che gioca, 1943***

**MARCELLA COSSU**

La data di esecuzione, 1943, è incisa sul bordo sottostante; si tratta dell'unica scultura in alabastro della Raccolta Manzù, e, come ricorda Livia Velani nella scheda del 1994, l'alabastro risulta essere un materiale inconsueto nella produzione dell'artista.

Eseguita nel ritiro di Clusone, durante la guerra, è opera in qualche modo ancora prossima, eppure già distante, nei confronti del *David* accovacciato del 1939-40 (quello per cui John Rewald nel '73 parla di "crudo realismo" accostandolo ad un'opera giovanile, il *Custode della porta*), con il quale spartisce l'essenziale e potente volumetria del corpo infantile ripiegato, inscrivibile entro il medesimo solido tra cubo e parallelepipedo, forma autoreferenzialmente conclusa, nonché, alla vista, equivalente da ogni possibile angolazione prospettica, anche se, come nota ancora Velani, "...il punto di vista privilegiato è il retro, dove è messo in risalto l'innesto delle tre forme concentriche della testa, della schiena e del bacino, su cui si staglia il fiocco del grembiolino..".

Vi sono, di quest'opera, due varianti in bronzo, una a Wiesbaden e una a Bristol, entrambe eseguite tra il '43 e il '51, oltre a una serie di ulteriori piccole sculture in bronzo e argento di periodo analogo, e a numerosi disegni, menzionati nella ricordata scheda di Livia Velani.

All'interno della Raccolta Manzù gli esemplari più vicini dal punto di vista iconografico sono costituiti da un bronzetto del 1965, dal titolo *Bambina*, e da un disegno di qualche anno prima, un pastello blu del 1957, inv.1979, dal tema così analogo da essere stato intenzionalmente accostato alla scultura nell'allestimento museale. Naturalmente la posizione della bambina è ogni volta diversa; come assorta in un atteggiamento

mento di chiusura autistica nell' "accoccolamento" del periodo bellico; aggraziata nella grafica a parete memore del gruppo dei disegni sulla danza eseguiti a cavallo tra gli anni cinquanta e i sessanta; frontalmente esposta, in uno scatto evolutivo che preannuncia la modernità ironica del *Grande Streptease* di due anni più tardi, nella rigidità bloccata del volto e della posa d'insieme, lontana anni luce dal naturalismo plastico del Manzù di facciata.

Il tema dell'infanzia all'interno del museo è sempre presente, nella scultura così come nella grafica, e accompagna il divenire della parabola artistica ed esistenziale di Manzù.

Ad iniziare dal carboncino del 1937, *Bambino con anatra*, primo studio preparatorio per il grande bronzo omonimo del museo Revoltella, del '47, e presagio della serie dei bellissimi disegni in cui l'artista ritrarrà da piccolo il figlio Pio nato nel 1939, per proseguire con il già ricordato *David* accovacciato del 1939, così dirompente nei confronti dell'iconografia classica del David dal rinascimento in poi, fino a quelli coevi di Mirko Basaldella e Francesco Messina; alla stessa *Francesca Blanc* e a *Bambina con sedia* degli anni quaranta; al bambino, terribilmente muto e presente, che si affaccia alla finestra per contemplare la madre morta nell'episodio *Morte sulla Terra* della "Porta della Morte", anni 1960-63; ai figli Giulia e Mileto ritratti come genietti mitologico-allegorici nelle composizioni, grandi e piccole, del ciclo *Spielerei* di metà anni sessanta; agli studi per *ragazzo per la libertà* di spalle e per i bambini della *Porta della Pace e della Guerra*, anni 1965-68. Se la donna, rivisitata da Manzù sotto le spoglie di danzatrice, modella o madre, è indistintamente accarezzata dalla visione plastica dell'artista, che indulge nello scivolamento luministico sulla superficie del corpo evocando suggestioni di un erotismo intimamente decantato, il tema dell'infanzia, nell'immediatezza e semplificazione estrema della trattazione che ne fa Manzù, sembra essere ancora più connaturato alla sua poetica primordiale.

Il bambino che è tutt'uno con il nocciolo plastico-luministico del sasso, e il bronzo che si trasforma in materia umana gra-

cile e indifesa, come dolente; la bambina in alabastro mutamente inscritta nell'invisibile cubo di cristallo, bozzolo e corazza agli anni di guerra; Giulia e Mileto, piccoli testimoni di una forse pagana età dell'oro in bilico sul carro della vittoria: un'infanzia del mondo che Manzù, grande "antico" e grande classico, ripropone nel fissare nel bronzo, o come in questo caso, in alabastro, un attimo di immortalità della propria discendenza di giovinezza mortale: sono tutte versioni interpretative del medesimo tema, l'infanzia, ora protagonista, come in *Spielerei*, ora testimone, come nella *Morte sulla terra*, delle alterne vicende del mondo.

raccolta **MANZU'**  
galleria nazionale d'arte moderna



grafica A. M. Liguri

**GIACOMO MANZU'**  
**L'OPERA DEL MESE**

**18 GENNAIO 2014**  
**ORE 16.00**

**18 gennaio 2014**

**Giacomo Manzù. *L'Opera del mese*  
*Manzù e la possibilità dell'Astratto*  
*Idea per un monumento, 1968 ca***

**Maria Sole Cardulli**

Negli studi grafici di *Angeli* per la *Morte di Maria della Porta della Morte* di San Pietro (inaugurata nel 1964), ampiamente documentati nella Raccolta Manzù (v. inv. 5894, 1961; inv. 5957, 1961; inv. 5913, 1962; inv. 5930, 1962; inv. 6081, 1962), si assiste a una progressiva tendenza all'astrazione che porterà nel tempo Giacomo Manzù a ridurre la figura angelica, privata di qualsiasi sembianza umana, a un viluppo di pieghe.

Un simile viluppo trova poi posto, in forma autonoma, al centro della *Porta della Pace e della Guerra* di Rotterdam (1965-1968), come unica decorazione della ampia fascia orizzontale che separa il settore superiore da quello inferiore. “La principale caratteristica di questi rilievi è proprio la fluidità delle linee, poiché l'artista ha insistito assai più qui che nelle opere precedenti sulle possibilità offerte dalle stoffe drappeggiate, sfrangiate o sospese. Questa tendenza era già evidente nelle vesti della Vergine e degli angeli sulla Porta di San Pietro, ed ha portato lo scultore a cimentarsi ancora una volta con forme ricche di fascino e quasi astratte come queste. Nella porta di Rotterdam il loro ruolo è predominante, soprattutto perché rappresentano l'elemento unificatore” (Rewald 1973): è l'attrazione per lo studio formale a condurre Manzù a isolare il motivo compositivo del panneggio.

Il passo ancora successivo sarà tradurre la stoffa nell'*Idea per un monumento* (v. inv. 5748, 1968 c.), l'opera in esame. In occasione della sua personale all'Istituto Latino Americano del 1975 lo scultore realizzava una gigantesca versione indipendente del panneggio in resina poliestere dal titolo *Grandi pieghe al vento* (presso la Raccolta Manzù di Ardea

se ne conserva il bozzetto in bronzo, inv. 5779, del 1968 c., un'altra variante in bronzo del quale è in collezione Barillà a Parma). La derivazione ultima dagli studi della porta petrina era allora evidente anche al pubblico, tanto che Leonardo Sinisgalli, nel titolo di un articolo del 1975 (cit. in Velani 1994) ne ripeteva il commento: "l'angelo c'è, però si vergogna".

Nelle collezioni della Raccolta Manzù è presente inoltre la scultura in argento *Pieghe* (inv. 5822, 1968c.), altro groviglio di stoffa tridimensionale, in questo caso però non concepito per poggiare sull'estremità di un pannello che cade, dunque più lontano dal modello iniziale dell'angelo in picchiata. Il *Bassorilievo di Pieghe* (inv. 5776, 1971c.), in carta e tempera, distende invece il motivo su una superficie bidimensionale. È evidente in questo caso il rapporto con l'attività di scenografo e costumista teatrale dell'artista. Manzù infatti si serve di carte dipinte e increspate per rendere gli effetti di pannello nei bozzetti dei costumi: nella *Follia d'Orlando*, balletto su musica di Goffredo Petrassi, rappresentato al Teatro dell'Opera di Roma nel 1967, protagonista del fondale è un drappaggio che attraversa diagonalmente il sipario, e il motivo della carta dipinta è ripreso anche nella scenografia dell'*Elektra* di Strauss rappresentata alla Deutsche Oper di Berlino nel 1971-1972 (v. Velani in cat. Spoleto 2001). Nel *Bassorilievo di pieghe* Manzù "ha voluto isolare l'effetto della carta increspata, che si presenta come una singolare pittura-scultura; è un dipinto per il supporto e il mezzo usato, ma la modulazione dei chiaroscuri, data dagli aggetti delle pieghe, la colloca fra le opere scultoree del maestro" (Velani 1994). La stessa vicenda genetica della progressiva autonomizzazione del motivo della stoffa nella produzione di Giacomo Manzù è strettamente legata alla sua relazione con il teatro. Negli studi, indipendenti per ogni pannello, di tessuto e carta bagnata, che lo scultore realizzava per i drappi rappresentati sulla Porta di Rotterdam (Rewald 1973), è infatti mutuata la tecnica per la creazione dei bozzetti di scena.

Se nell'analisi delle pieghe da parte dell'artista è stata letta una meditazione su Michelangelo e Picasso (Velani 1994), il

E  
 T  
 S  
 E  
 S  
 T  
 I



mozzo risulterà l'elemento centrale del lampadario, i raggi della ruota diventeranno i bracci, assimilabili alle pale di un'elica. Aggiungendo il cerchio, le catene di supporto e le coppette reggi-lampada, le ruote si trasformano nei lampadari.

La specie sotto cui Manzù è più noto è senz'altro quella figurativa, scelta che fece di lui e degli altri grandi nomi del panorama artistico italiano del XX secolo che la perseguirono, quali Marino Marini e Arturo Martini (le tre "M" della rinascenza della scultura italiana, come venivano definiti), quasi dei classici: se agli inizi del secolo l'astrazione era la novità, col procedere degli anni è la figuratività a diventare una scelta non scontata e, in determinati momenti, rara.

In Manzù lo studio della forma in quanto tale è sempre stato però una tendenza sotterranea, il motivo che lo porta, ad esempio, a ridurre i suoi *Cardinali* a solidi geometrici (v. *Grande Cardinale seduto*, inv. 5783, 1955c.; *Cardinale seduto*, inv. 5769, 1957c.; *Grande Cardinale*, inv. 5750, 1960c.), o ad accostare le fattezze di *Inge* alla forma di un canopo chiuso (presso la Raccolta ardeatina è ospitata una serie di busti a canopo datati fra 1960 e 1967: inv. 5785, 1960c.; inv. 5786, 1966 c.; inv. 5776, 1967 c.; inv. 5777, 1967 c.). Nel caso dei *Cardinali* è lo stesso artista a offrire una interpretazione in senso formale: "La prima volta che vidi i cardinali fu in San Pietro, nel 1934: mi impressionarono per le loro masse rigide, come tante statue, una serie di cubi allineati" (cit. in catalogo Firenze 1979). I *Cardinali*, infatti, se si esclude il caso del *Monumento al Cardinale Lercaro* in San Petronio a Bologna, non presentano mai un intento ritrattistico ma diventano tronchi di cono sormontati dal tratto caratterizzante della mitra. Non che la spersonalizzazione sia l'unica possibilità nell'opera di Manzù, basti pensare alla attitudine alla penetrazione psicologica dell'individuo dei vari *Ritratti di papa Giovanni* (v. inv. 5792, 1963c. o inv. 5800, 1963c.), o ancora alla capacità di rendere sentimenti universali, come la passione della serie degli *Amanti* degli anni sessanta (inv. 5771, 1965 c.; inv. 5788, 1966 c.; inv. 5791, 1966 c.; inv. 5675, 1966

c.; inv. 5778, 1966 c.; inv. 6188, 1968 c.; inv. 5795, 1968c.). La rarefazione dell'accidentale, fino a pervenire alla sintesi formale, è in Manzù una scelta, fra le tante praticabili ed effettivamente praticate.

Tale approccio stilizzante, che rievoca l'operazione sintetica attuata da artisti quali Henry Moore, Constantin Brâncuși o Alberto Giacometti, sembra trovare le sue fonti nella scultura medievale: non è un caso che fra le prime opere di cui Manzù subì la fascinazione ci siano state le porte (XI-XII secolo) di San Zeno a Verona, dove lo scultore, non ancora ventenne, prestava il servizio militare.

La critica non ha mancato di rilevare, a più riprese, tale orientamento formale da parte di Manzù. Giulio Carlo Argan, nel 1948, scriveva che "taluni disegni, e specialmente le prime idee per le Deposizioni, le Crocifissioni e i gruppi statuari sono di fatto piuttosto designazioni di spazio o di dimensione che di gesti o figure", mentre Roberto Tassi rilevava che "eliminando ogni moto non controllato, non fluente, ogni inquadramento, ogni scoria decorativa, ogni fattore formale che non sia la purezza della linea, l'espressività della superficie, il segno essenziale dell'oggetto e delle figure, Manzù istintivamente, naturalmente si difende dalla vacuità complicata, dalle gonfiezze di tono, dalle presenze non necessarie" (cat. Milano 1980).

Il germe, la possibilità dell'approdo all'astratto, sia pure anche semplicemente come sperimentazione, era dunque latente nelle opere di Manzù, che dagli anni sessanta, in modo sempre più significativo, anche sulla scala monumentale, non manca di sondare questa via, sia pure circoscritta dal punto di vista quantitativo nell'ambito del ricchissimo *corpus* di un artista tanto prolifico, o limitata a un certo tipo di opere, che hanno spesso un carattere prevalentemente decorativo o funzionale. Oltre a ciò nello stesso fare creativo di Manzù, che procede selezionando, isolando e ri assemblando elementi compositivi ricorrenti (che a volte evolvono in autonome sculture non figurative), si rintraccia un atteggiamento di astrazione combinatoria.

*Sull'idea per un monumento* (inv. 5748) v. L. Velani, *La Raccolta Manzù. Catalogo delle sculture*, Latina 1994.

Bibliografia di riferimento:

M. De Micheli, *Giacomo Manzù*, Milano 1971;

J. Rewald, *Giacomo Manzù*, Milano-Roma 1973;

G. Manzù. *Esposizione per le celebrazioni del suo settantesimo compleanno* (catalogo della mostra, Firenze 1979), testi di C. Brandi, G. Manzù, Firenze 1979;

*Giacomo Manzù. Dipinti – sculture* (catalogo della mostra, Milano 1980), Milano 1980;

*Manzù. Le porte. Roma, Salisburgo, Rotterdam*, testi di C. Brandi, J. C. Ebbinge Wubben, F. Fuhrmann, B. Heynold von Graefe, Cinisello Balsamo 1989;

*Manzù e il sacro. L'incontro con Papa Giovanni* (catalogo della mostra, Bergamo 1991 – Venezia 1991-1992), a cura di G. Manzoni, Bergamo 1991;

L. Velani, *La Raccolta Manzù. Catalogo delle sculture*, Latina 1994;

*Manzù e Spoleto* (catalogo della mostra, Spoleto 2001), a cura di L. Velani, C. Bon Valsassina, Roma 2001;

*Galleria d'arte moderna Aroldo Bonzagni di Cento: catalogo generale*, a cura di F. Gozzi, Milano 2006;

*Giacomo Manzù. Grafica autobiografica 1937-1980* (catalogo della mostra, Ardea 2008), a cura di M. Cossu, Verona, 2008.

ricerche

raccolta

MANZU'

galleria nazionale d'arte moderna



**GIACOMO MANZU'**  
**L'OPERA DEL MESE**

**22 FEBBRAIO 2014**  
**ORE 16.30**

**22 febbraio 2014**

**Giacomo Manzù. L'Opera del mese**

***Histoire du Soldat*, bozzetto**

**MARCELLA COSSU**

Il balletto di Igor Strawinsky dal titolo *Histoire du Soldat* (1918) costituisce la seconda prova di scenografo e costumista teatrale per Giacomo Manzù, reduce dall' *Oedipus Rex* del '64; il debutto è l'11-14 ottobre del 1966 con l' Accademia Filarmonica Romana e con coreografia di Maurice Béjart; nel 1970 lo spettacolo è alla Scala di Milano.

In una testimonianza di Blida Heynold Von Graefe ( Milano 1972) è chiarito come l'artista Manzù, pur amante della musica classica e frequentatore di teatri, quando nel 1962 viene invitato da Massimo Bogiankino, allora direttore dell'Opera di Roma, e dal regista Luigi Squarzina ad occuparsi della scenografia dell'Edipo, non ha tuttavia la minima esperienza operativa nel settore, il che costituisce per lui motivo di iniziale perplessità.

Nondimeno, l'artista affronta la questione con il massimo impegno, realizzando per le singole scenografie piccoli modelli di palcoscenico "arredati" in argilla. Passa quindi ad interessarsi anche della scelta dei tessuti per scene e costumi con una particolare attenzione per i materiali più nuovi, e assistendo personalmente alle prove generali (dove si costruisce, a diritto, la fama di inflessibilità per quanto riguarda eventuali defezioni, anche minime, dal suo "originale").

La Von Graefe individua in due fattori principali la felicità inventiva del Manzù "di spettacolo": il senso del colore - di cui si è spesso parlato nelle schede scientifiche di altre opere della Raccolta, come ad esempio per il grande olio *Pittore e modello* del 1958, sottolineando il carattere matissiano e squillante della tavolozza dell'artista - e il senso teatrale, tale da indurre Manzù a "comparsate" da monsignore con il breviarario in mano, così come ad essere convinto collezionista di una

considerevole serie di cappelli (una cinquantina) a volte bizarramente adorni di piume.

Nel caso di *Histoire du soldat*, pare che l'artista inizialmente non intendesse, a stretto seguito dell'*Edipo*, reimbarcarsi in una fatica simile, ma che l'invito della organizzatrice Panni della Accademia Filarmonica romana, insieme con l'accattivante opportunità di lavorare con Béjart, abbiano un po' forzato la sua decisione, in “..un vertice creativo cui non starebbe male anche un pizzico di diabolicità” (Von Graefe...). Del resto, si tratta stavolta di una favola piena di personaggi, come il soldato o la principessa ballerina; la maggior parte dei costumi ideati da Manzù riguardano i numerosi travestimenti con cui il diavolo nel corso del racconto affronta il soldato, nell'intento, ogniqualevolta, di rubarne il violino, che Manzù “sente” d'oro, ad esaltarne l'importanza agli occhi del diavolo stesso.

Che compare qui come filosofo tutto paludato in turchese, o prete, con una lunga tonaca nera piena di bottoncini, o gentiluomo con la camicia dal collo a jabot, cappello floscio o a larghe tese, bastone da passeggio. Fino a palesarsi come diavolo vero e proprio, ma in versione sicuramente sdrammatizzante rispetto all'iconografia abituale. Anche la resa iconografica del *Soldato*, cui in ragione della data del 1918 viene attribuito un elmetto dichiaratamente guglielmino, è in un certo senso decontestualizzata e attualizzata da Manzù, che bilancia la presenza di quel preciso e identificabile copricapo bellico con una maglietta da gondoliere veneziano a righe orizzontali bianche e rosse, stridente al massimo grado con la marzialità dell'elmo.

Le sei scenografie, candide e minimali, sono contenute in un cubo altrettanto bianco. Nella Sala del Teatro dell'Accademia delle Arti di Berlino costruita nel 1957 il cubo bianco spicca nel buio totale, favorendo al massimo il risalto dei costumi di Manzù: “la scenografia di Giacomo Manzù conferisce all'azione una raffinata suggestione visiva: sullo sfondo di un bianco accecante e contro un paesaggio e interni sobriamente accennati, i costumi elaborati con grande precisione offrono

un effetto cromatico di altissimo rilievo "(H.O.Spingel, *Opernwelt* '67, in Von Graefe, Milano 1972).

Di seguito si riporta la trama, molto elaborata, di questo lavoro "leggero" di Igor Strawinsky.

Il primo periodo stilistico di Stravinskij comincia quando a ventitré anni conobbe Rimskij-Korsakov diventando suo allievo di composizione e dando vita alla *Sinfonia in Mi bemolle*, alla suite *Le faune et la bergère* del 1905, a due lavori sinfonici del 1908: *Fuochi d'artificio* e *Scherzo fantastico*, scritti insieme a un canto funebre per Rimskij-Korsakov, andato perduto; prosegue con il primo balletto (*L'uccello di fuoco* che Stravinsky compose per Diaghilev il quale decise di commissionarglielo dopo aver sentito *Fuochi d'artificio* e *Scherzo fantastico*, i due lavori che aprirono la strada della fama al compositore.

*L'uccello di fuoco*, presentato a Parigi nel 1910, ebbe grande successo. Per quanto riguarda la partitura è da notare per la sua introduzione inusuale (terzine lente dei contrabbassi) e orchestrazione movimentata.

Anche *Petruška*, d'altronde, si distingue, come *L'uccello di fuoco*, per la sua partitura ed è il primo tra i balletti di Stravinskij a porre l'attenzione sulla mitologia russa: impressionò molto Debussy per il suo ritmo. Ma è il terzo balletto, *Le Sacre du Printemps* del 1913 (un anno dopo l'altrettanto "scandaloso" *Pierrot Lunaire* di Schoenberg), a venir generalmente considerato l'apoteosi del "periodo fauve" di Stravinskij.

Nel balletto il compositore mette in scena un rito pagano di inizio primavera proprio della Russia antica: una giovanetta veniva scelta per ballare fino allo sfinimento e la sua morte era un sacrificio offerto agli dei per renderli propizi in vista della nuova stagione. Molti i passaggi famosi, ma due degni di particolare nota: il motivo d'apertura suonato da un fagotto con note all'estremo del suo registro, quasi fuori estensione; e il poliaccordo di otto note eseguito dagli archi e accentato dai corni in controtempo. La ritmica ossessiva a blocchi unita alla politonalità fece scandalo nella Parigi dell'epoca

STRASZ

quasi come un secondo Wagner.

Nel 1914 Stravinskij ebbe successo con *Le Rossignol* (L'usignolo), opera in tre atti cominciata già durante gli studi con Rimskij-Korsakov: da quest'opera verrà ricavato il balletto *Le chant du rossignol* del 1920. Altre opere di questo periodo comprendono *Renard* (1916), e *Histoire du soldat* (1918), opere composte dopo l'abbandono di Pietroburgo e il trasferimento a Morges, in Svizzera nel 1914.

*L'Histoire du soldat* è un'opera da camera in cui Stravinskij fonde tutte le esperienze accumulate fino ad allora, dall'impressionismo alla politonalità, dal cabaret al jazz, genere in cui il compositore si interessò anche nella strumentazione, sostituendo il sassofono al fagotto, considerato più penetrante (nel 1918 compose anche *Ragtime* per undici strumenti); l'ambientazione dell'opera è stata accostata da alcuni al cubismo: sono state trovate analogie proprio tra l'evoluzione dei linguaggi di Stravinskij e di Picasso, accostando il periodo russo-impressionista del compositore ai periodi rosa e blu del pittore. Al contagio non sfuggì lo stesso Igor Stravinskij, che aveva manifestato senza riserve la sua attrazione per il ragtime più autentico. L'influsso su Stravinskij si palesa maggiormente nella sua *Histoire du soldat* e forse ancor di più nel suo *Ragtime* per undici strumenti e in *Piano Rag Music* del 1919: brano –quest'ultimo– che il grande pianista russo Arthur Rubinstein rifiutò di suonare, anche se scritto e pensato per lui dall'autore, perché troppo percussivo per la propria indole.

Joseph è un soldato in licenza che sta tornando verso casa; si accoccola appresso alla riva di un ruscello e fruga nel proprio zaino, estraendone un medaglione portafortuna raffigurante il suo santo protettore, uno specchio, la foto della sua ragazza ed infine un violino da pochi soldi cui è però attaccatissimo. Mentre lo suona gli si avvicina un anziano signore con un retino per farfalle, che è in realtà il diavolo sotto mentite spoglie: egli si avvicina a Joseph, chiedendogli di vendergli il suo violino. Joseph rifiuta, ma il diavolo gli propone di barattarlo con un misterioso libro che contiene indicibili ricchezze; sfo-

gliandolo Joseph si accorge che vi sono riportati fatti che ancora non sono accaduti: in questa maniera potrebbe facilmente diventare ricco e potente.

Il diavolo propone al soldato un patto: resteranno tre giorni insieme durante i quali Joseph gli insegnerà a suonare il violino e lui insegnerà a Joseph a leggere il libro. Il soldato accetta. Allo scadere dei tre giorni, però, tornando finalmente a casa, Joseph si rende conto che non sono passati tre giorni ma tre anni: la sua ragazza si è sposata con un altro ed ha un bambino, e la madre lo crede morto, come tutti in paese. Joseph va alla ricerca del diavolo, lo trova ad un incrocio in veste di mercante di bestiame e ci si scontra, furioso. Il diavolo cerca di consolarlo ricordandogli che ora ha il libro: il soldato lo prova ed effettivamente accumula in breve enormi ricchezze, ma si rende conto ben presto che gli interessa di più riottenere gli affetti e la vita che aveva prima. Diventato ricchissimo, Joseph reincontra ancora il diavolo sotto forma di una vecchia mezzana, che prova a vendergli un medaglione portafortuna, uno specchio, la foto della ragazza ed infine un violino; Joseph riconosce i suoi oggetti e recupera il violino, ma si rende conto che non è più in grado di suonarlo: il violino resta muto.

Il soldato si sbarazza di tutti i suoi averi e di tutte le sue sostanze; più povero di prima e senza neppure il suo vecchio zaino con le poche cose care e significative dentro, si rimette in marcia, convinto almeno di essersi liberato definitivamente del diavolo (dato che ha infranto l'incantesimo del libro magico) e di poter ricominciare daccapo a vivere sotto il segno dell'autenticità.

Ma, invece di tornare al suo paese, parte all'avventura e finisce in un nuovo posto a lui ignoto: appena entrato in una locanda per rifocillarsi, salta di nuovo fuori un personaggio (evidentemente ancora il diavolo) che dice di essere stato soldato come lui un tempo e di volerlo aiutare, giacché lo vede male in arnese. Contemporaneamente passa un banditore che annuncia che la figlia del re è gravemente malata e che chiunque riuscirà a guarirla l'avrà in sposa. Lo sconosciuto

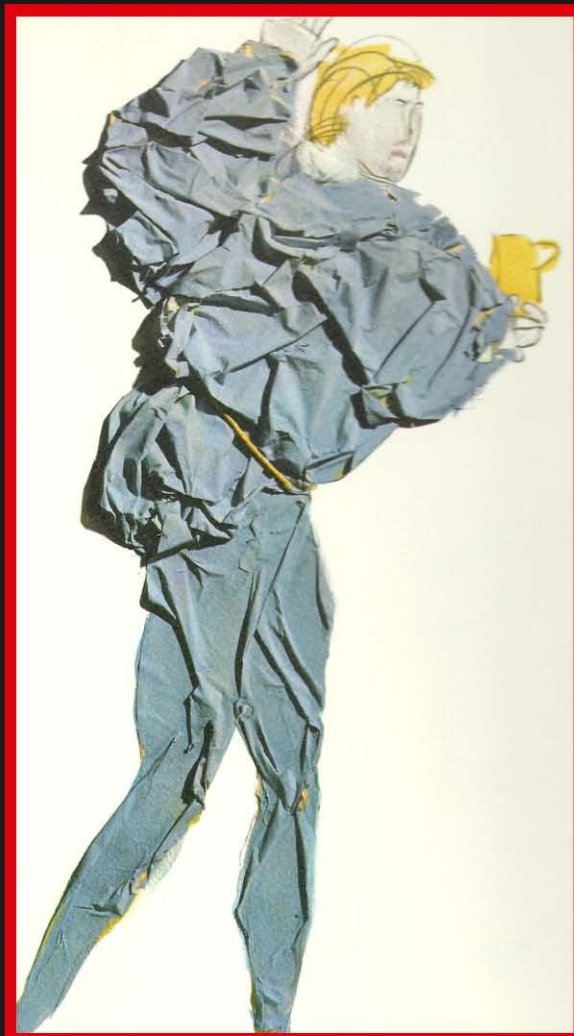
esorta il soldato a farsi avanti, dicendo di essere un medico-soldato (cosa naturalmente falsa) e il soldato, sentendosi per questo ringalluzzito e comunque consapevole di non avere niente da perdere da questa avventura, gli dà retta. Appena uscito dall'albergo, però, si ritrova come d'incanto alle porte dei giardini del palazzo reale. Il soldato si fa avanti chiedendo del re e viene accontentato. La fanciulla sta male perché è posseduta dal demonio e il diavolo stesso, in tenuta da violinista virtuoso, accoglie come un cameriere di corte il soldato in una camera del palazzo, dopo che lo stesso sovrano gli ha fatto gli onori di casa dando il suo benessere alla prova cui il soldato intende sottoporsi (e che già molti, prima di lui, hanno fallito). Il diavolo rimprovera però anche il soldato della sua sconsideratezza e si diverte a provocarlo, mentre quest'ultimo sa di non potere nulla contro la sua potestà infernale. Ma il narratore interviene a questo punto per incitare il soldato a ribellarsi e a vendicarsi, cosicché il soldato decide di sfidare il diavolo a carte a lume di candela facendo leva sul suo stesso orgoglio: così lo fa ubriacare e vincere la partita. Pur avendo per questo perduto tutti i soldi che gli rimanevano, il soldato riesce a riprendere possesso del suo violino e si mette a suonarlo sul corpo del diavolo, rovinato a terra completamente sbronzo. Si riapre il sipario. Una grande luce inonda la camera della principessa, la quale giace nel suo letto e non si muove. Il soldato entra nella stanza e comincia a suonare tre danze: subito dopo le prime battute del Tango, ella apre gli occhi, si volta verso il soldato, si siede sul letto, si alza in piedi e, finalmente, si mette a danzare. Poi il soldato e la principessa si abbracciano, mentre riappare in scena il diavolo in tenuta da... diavolo, camminando a quattro zampe. I due provano a ricominciare a danzare, questa volta insieme, ma il diavolo incalza per riavere il violino finché il soldato ha un'idea: si rimette a suonare lo strumento costringendo il diavolo a ballare fino allo sfinimento. Il soldato e la principessa possono riabbracciarsi al cospetto del diavolo stramazzone al suolo ma, poco dopo, questo è già in piedi e li maledice. Il soldato e la principessa sono ormai

sposati; il soldato è convinto di avere finalmente tutto ciò che conta nella vita, ma la principessa lo induce suo malgrado in tentazione, rinfocolando nel cuore del suo amante la divorante nostalgia del suo paese natio. E proprio alle soglie del suo paese giungono insieme per quella che vorrebbero fosse soltanto una innocua rimpatriata mordi e fuggi: ma appena il soldato passa il confine del regno il diavolo, che lo attende al varco, se lo porta via per sempre al suono di una marcia trionfale, tenendo fede alla sua maledizione.

raccolta

MANZU'

galleria nazionale d'arte moderna



**GIACOMO MANZU'**  
**L'OPERA DEL MESE**

**29 MARZO 2014**  
**ORE 16.30**

**29 marzo 2014**

**Giacomo Manzù. L'Opera del mese**  
**La follia d'Orlando Astolfo, 1967**

**MARCELLA COSSU**

Goffredo Petrassi compone le musiche del balletto *La follia d'Orlando* nel 1942-43.

La prima rappresentazione integrale ha luogo nel settembre 1947 presso il teatro alla Scala di Milano, con la coreografia di Aurelio Millos e i costumi di Felice Casorati.

Nel 1948 il balletto viene replicato all'Opera di Roma; nel '55 in una versione modificata Millos lo ripropone all'aperto nel giardino di Boboli in occasione del Maggio Fiorentino; nel 1955-56 Tatiana Growsky ne realizza una coreografia personale per la Scala.

Nel 1966-67 Millos sceglie quindi di reinventare un nuovo spettacolo avvalendosi della collaborazione di Giacomo Manzù, reduce dall'aver di recente assistito al debutto del primo balletto per il quale aveva creato costumi e scenografie, *l'Histoire du Soldat* di Igor Strawinsky.

Il testo trae spunto dall'omonimo poema di Ludovico Ariosto; tra un quadro e l'altro un baritono (il *Cantante*) spiega lo svolgersi degli eventi sotto forma di recitativo, e sulla scena viene rappresentato solamente il climax drammatico dei fatti, con un minimo di mimica danzata che si intensifica in corrispondenza dei "crescendo" musicali. La scenografia quindi è caratterizzata dalla massima essenzialità e rarefazione, in modo da lasciare il maggiore spazio possibile alla coreografia; il che del resto appare in perfetta sintonia con il senso del vuoto e dello spazio che accompagna l'intera produzione scultorea e grafica di Manzù, dove risulta impossibile trovare un solo caso di *horror vacui* o anche di semplice affollamento all'interno della composizione.

Anche i costumi dei personaggi sono liberamente reinterpretati, senza alcun vincolo diretto nei confronti dell'antico, an-

zi, con punte di ironica modernità che - come scrive Blida Von Graefe - possono richiamare in qualche caso il look degli hippies di quegli stessi anni. Rispetto alla ieratica solennità dei costumi e alla monumentalità scenografica dell'*Edipo Re* di Strawinsky, *La follia d'Orlando* risulta senz'altro molto più vicino a *Histoire du Soldat*, non fosse altro che per il comune genere trattato, quello appunto del balletto, contrapposto alla tragedia greca.

Ma anche rispetto a *Histoire du Soldat* vi si può comunque notare un'ulteriore evoluzione: se nel primo i colori si fanno squillanti, anzi sfavillanti, e i personaggi spiritosamente, argutamente caratterizzati- dalla *Principessa*, al *Soldato* con l'elmo guglielmino, ripreso in parte dal *Rinaldo* della *Follia...*, ai diversi travestimenti del simpatico *Diavolo* - nel secondo, Manzù ormai cavalca a briglia sciolta nel mondo lunare e metafisico della fantasia ariostesca, e i suoi personaggi fluttuano in un'aura "senza tempo tinta", dove ognuno mescola suggestioni, colori, reminiscenze, addirittura tecniche diverse.

Infatti in molti bozzetti è introdotto l'uso di papier-mâché, o meglio, stoffa ripiegata, per definire e arricchire i costumi dei singoli personaggi.

Il *Cantante* ad esempio è una sinfonia di spiegazzamenti - e filamenti - grigi, sembrando quasi un nido di uccelli; la *Guerriera* e anche *Astolfo* vestono due costumi, lei giallo con cintura azzurra, lui azzurro con cintura gialla, caratterizzati dallo stesso procedimento esecutivo, a panneggi "congelati", pieghe congelate, derivante in Manzù proprio dalla serie delle pieghe singolarmente indagate, e poi realizzate, per la *Porta della Morte*.

*Angelica*, nelle due versioni contigue della Raccolta, e il *Ragazzo*, invece, vengono rappresentati senza vestiti, ad eccezione di un ciuffo di piume colorate, molto simili al pennacchio di un cappello da bersagliere, per il *Ragazzo*, e significativo al proposito è quanto ricordato da Von Graefe: "...Tutti sembrano muoversi in spazi eterici abbandonati. Manzù fa svolgere i movimenti in lontananza...egli stesso dice "la cosa migliore sarebbe stata nessun costume o scenografia di sorta,



sta della sperimentazione e contaminazione delle esperienze pregresse, un'oasi felice in cui senso cromatico, ritmo, inventiva, si sposano inimitabilmente alla visione poetica.

ricerche

ricerche

raccolta

MANZU'

galleria nazionale d'arte moderna



**GIACOMO MANZU'**  
**L'OPERA DEL MESE**

**31 MAGGIO 2014**  
**ORE 16.00**

**31 maggio 2014**

**Giacomo Manzù. L'Opera del mese**

**Bozzetti, Elektra, 1972**

**MARCELLA COSSU**

*"...solo per una figura di secondo piano, il servo, impiega l'effetto tanto piacevole del collage di carta sgualcita vista per la prima volta nell'Orlando" ( B. Von Graëfe, 1972)*

La prima alla "Fenice" di Venezia del marzo 1971 è l'occasione per Egon Seefehlner, soprintendente all'opera di Berlino est, di concordare con Manzù l'allestimento di un'opera per la stagione berlinese 1972-73 e la scelta cade su *Elektra* di Richard Strauss.

Nei primi mesi del '72 Manzù ne esegue gli studi preliminari mentre fa il monumento funebre per Giorgio Morandi e la composizione per la tomba di Strawinsky , in marmo bianco con croce d'oro al centro . Il tema della morte - presente fin dalla "Porta" del '64, qui si arricchisce del pathos che deriva dall'imprescindibilità del dover uccidere qualcuno, compiendo una vendetta per ordine degli dei.

"Oreste mi affascina, visto come grande guerriero". "Elektra è una donna piena di vita, di verità, di giustizia" ( "Manzù dixit").

Drammaticità totale del grande teatro antico, che si impadronisce di Manzù come ai tempi dell'*Edipo Re*, il suo primo intervento teatrale del '64. Spazio d'azione di grande semplicità, caratterizzato dall'impiego dell' accordo cromatico generalmente preferito da Manzù nelle scenografie, rosa-celeste-bianco, anche se qui risulta alquanto più carico; quattro arcate asimmetriche nell'architettura del palazzo reale di Micene, con un pozzo rosa che fa da contrappunto ad un masso ovoidale bianco e liscio, che è un altro motivo ricorrente nel-

ricerche



na...anche Oreste è giallo nella sua romantica divisa ( l'aspetto di guerriero è appena accennato da due pungiglioni sul braccio sinistro...il culmine della drammatica astuzia viene sottolineato dal manto nero che lo rende irriconoscibile. Sembra un sazio borghese Egisto, nella sua tunica bianca. Le figure laterali completano l gamma di sfumature spirituali: ancelle in bianco, sorvegliante in rosa pallido con sandali turchese, servo in rosa antico, pedagogo in blu turchese con berretto viola, solo le confidenti del coro appaiono in gradazione meno eterea nelle loro tuniche blu cobalto..”( B. von Graëfe, *Manzù e il palcoscenico*, Milano 1972 ).

*Elettra (Elektra)* è un'opera in un atto di Richard Strauss su libretto di Hugo Von Hofmannstahl che lo derivò dalla sua tragedia *Elettra*, la quale si rifà alla tragedia omonima di Sofocle. L'opera fu rappresentata in prima assoluta al Königlich-Opernhaus ( Semperoper ) di Dresda il 25 gennaio 1909, diretta da Ernst von Schuch, raccogliendo scarso successo. La fortuna dell'opera iniziò quando fu eseguita al Royal Opera House Covent Garden di Londra, diretta da Thomans Beecham il successivo 19 febbraio. Insieme a *Salomè* rientra nel primo periodo del teatro musicale di Strauss, caratterizzato in chiave espressionista. L'orchestra, estremamente nutrita, tiene i fili di un discorso musicale caratterizzato da aspre dissonanze e sonorità parossistiche, spesso travolgendo le voci a cui è affidato un canto prevalentemente declamatorio.

### **La trama**

La reggia di Micene. Agamemnon, tornato dalla guerra di Troia, è stato ucciso dalla moglie Klythaemnestra e dal suo amante Aegisth. Dei tre figli della coppia reale, Orest era stato allontanato dalla reggia al tempo dell'omicidio del padre; Chrysothemis cerca disperatamente di rifarsi una vita; ed Elektra vive nell'angoscioso ricordo del padre, emarginata da tutti, covando propositi di vendetta. All'apertura del sipario cinque serve del palazzo parlano fra di loro di Elektra: è l'ora

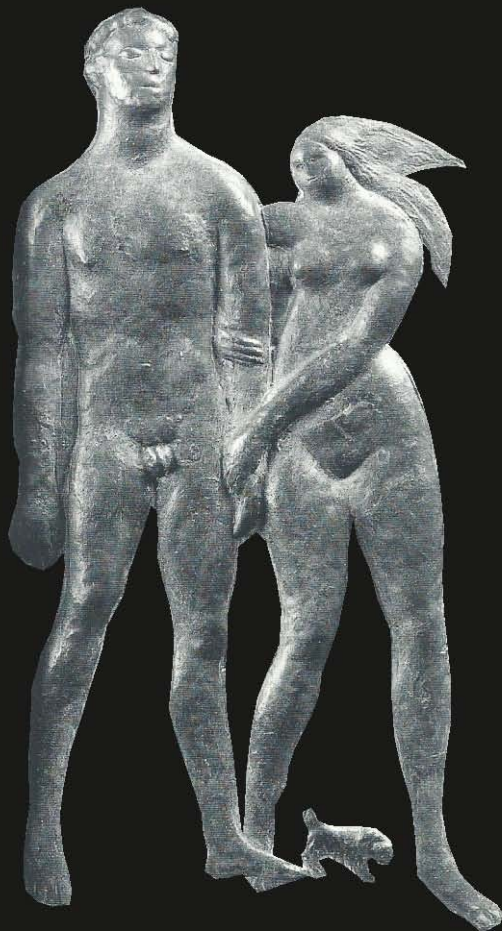
in cui la ragazza lamenta da sola la perdita del padre. Solo una ragazza, la più giovane, la difende; ma è picchiata dalle altre. Appare Elektra, e inizia il suo lamento quasi rituale che inizia con la solennità di una sacerdotessa, invocando il suo nome e ricordando il momento in cui è stato ucciso nel bagno dalla coppia di amanti adulteri. Aspetta il momento della vendetta, in cui i due amanti saranno uccisi, e i tre figli danzeranno sulla tomba del padre. Al termine del suo lamento compare Chrysothemis, che rivela ad Elektra che la madre ha paura di lei e che ha intenzione col suo amante di rinchiuderla in una torre. Chrysothemis non può più sopportare questa tensione continua cui è costretta dalla caparbieta della sorella. Ha paura di diventare troppo vecchia prima di riuscire a diventare madre. Elektra disprezza la sorella e le ordina di rientrare nel palazzo quando un rumore fa venire in mente a Chrysothemis il motivo per cui aveva cercato la sorella: la loro madre ha avuto un incubo. Secondo le serve, Klythaemnestra avrebbe sognato Orest e avrebbe gridato durante il sonno. La supplica di non provocare per l'ennesima volta la madre, ma Elektra, per tutta risposta, freme dal desiderio di trovarsi di fronte alla propria nemica. È il grandioso momento del dialogo fra madre e figlia. Klithaemnestra è dapprima diffidente, ma viene quasi convinta dagli accenti ipocriti della figlia, e le racconta di aver avuto un incubo. Ormai questi incubi sono frequenti, e devono finire. Cosa suggerisce Elektra? Un sacrificio? Inizia qui un gioco di allusioni su chi debba essere sacrificato: per la Regina, una vittima in più non ha importanza. È disposta a tutto per far finire l'angoscia. Ma qui scatta Elektra, nella sua terrificante invettiva: sarà la nuca della madre che sanguinerà, quando il cacciatore le staccherà la testa: allora, una volta che l'ascia sarà calata, Klythaemnestra non sognerà più. Al parossismo della violenza di Elektra e del terrore di Klythaemnestra, giunge una serva che parla all'orecchio della Regina: la sua espressione terrorizzata diventa un rictus di orrido trionfo, mentre urla di far accendere le luci del palazzo. Elektra si chiede sgomenta cosa possa avere scatenato il trionfo della Regina. La risposta non si fa at-

STRENGTH

tendere. Arriva Chrysothemis piangente: Orest è morto. Elektra non riesce a crederci, ma poi si rassegna: se il fratello è morto, toccherà a loro due portare a termine il compito. Chrysothemis si ritira, spaventata: Elektra cerca invano di blandirla ricorrendo anche ad una sottile seduzione, ma è tutto inutile. La sorella scappa e, una volta di più, si ritrova sola. Improvvisamente si ritrova dietro di sé uno straniero, che le chiede se sia una delle serve del palazzo. Durante il dialogo, Elektra apprende che lo straniero è uno dei due messaggeri che hanno portato la notizia della morte di Orest. Poco a poco cadono le resistenze: lo straniero apprende che la donna di fronte a lui è di sangue reale. I servi che si avvicinano e riconoscono nello straniero Orest fanno cadere le barriere di Elektra che cade a terra, sconvolta dall'emozione. La scena fra i due fratelli, intensamente lirica, è interrotta dal precettore di Orest che gli ricorda il carattere sacro della sua missione. La casa è deserta, e la Regina è da sola; i due uomini rientrano nel palazzo. Nel silenzio teso ed angosciante che segue risuona il grido della madre, uccisa. Arriva Aegisth, che sorprende Elektra barcollante. Pensa che la ragazza stia male, ma lei amabilmente gli rivela che sta ballando. Aegisth è sorpreso della gentilezza dei modi di Elektra, e rientra nel palazzo. La reggia risuona quasi istantaneamente di un altro grido: la vendetta è finalmente compiuta. Elektra si scatena finalmente nella danza di fronte allo sguardo attonito della sorella, poi cade a terra, esanime.

R  
I  
C  
E  
R  
C  
H  
E

raccolta **MANZU'**  
galleria nazionale d'arte moderna



**QUARANTACINQUESIMO  
ANNIVERSARIO  
DELLA RACCOLTA MANZU'**

**24 MAGGIO 2014  
ORE 15.30 - 18.30**

**24 maggio 2014**  
***Il medioevo di Manzù***  
**Maria Sole Cardulli**

È noto che gli esordi artistici di Giacomo Manzù, fra la fine degli anni venti e i primi anni trenta, si verificano all'insegna del primitivismo che informava la cultura dell'epoca, nel ritorno a forme arcaiche e prerinascimentali (v. ad esempio, fra le opere della Raccolta Manzù, il bassorilievo bronzeo *Adamo ed Eva*, 1929, inv. 5763, o quello in stucco *Annunciazione*, 1929 c., inv. 5754), mentre a Milano, dove Manzù si trasferisce definitivamente nel 1930, dominavano le idee di Carlo Carrà, teorico della rinascita di un'arte sacra moderna, vicino al movimento modernista che a Parigi faceva capo a Jacques Maritain.

Fonti tre-quattrocentesche sono state evocate a più riprese a proposito di Manzù, anche per quanto riguarda la produzione successiva a quella prima fase: se Carlo Ragghianti cita scultori quali Pollaiuolo, Verrocchio, Francesco di Giorgio Martini o pittori come Masaccio e Ghirlandaio (Ragghianti 1957), più recentemente Flaminio Gualdoni rimanda ad esempio al Tino di Camaino del Monumento Orso in Santa Maria del Fiore a proposito dei *Cardinali* (v. *Grande Cardinale seduto*, 1955 c., inv. 5753; *Cardinale seduto*, 1957 c., inv. 5769; *Grande Cardinale*, 1960 c., inv. 5750) o a Mino da Fiesole per “affine scala armonica di tali sfumature” per quanto riguarda la Bambina sulla sedia (v. inv. 5784, 1955 c.), tematica più volte affrontata dall'artista fin dalla metà degli anni trenta, richiamando anche Donatello, l'arte etrusca e la scultura romanica quali possibili modelli (Gualdoni, in cat. Milano 2004).

Solo una presa d'atto del sostanziale antidogmatismo di Manzù consente tuttavia di approcciare in maniera appropriata alla questione delle sue fonti. È l'artista stesso, in alcune dichiarazioni in risposta a un questionario di “Domus” del

1937, a fornire un metodo per l'analisi dei suoi modelli: *“Lascio il mio spirito libero a tutte le forme del bello e posso così emozionarmi davanti a un'opera greca, d'un primitivo come davanti a una cera di Rosso [...] i nostri anziani hanno cercato la via del compromesso, lasciandoci in una situazione di equivoco. Essi hanno trascurato di continuare la strada tracciata dagli impressionisti e da Cézanne e quella di Rosso, di Degas e di Renoir scultori, di Rude e Carpeaux, la cui tradizione non si poteva spegnere se non grazie a una spiritualità nuova. Per questo credo che l'opera del Novecento, o meglio del Novecentismo, sia condannata alla sterilità [...]. La mia generazione deve rifiutare questi vezzi formalistici degli “ismi”. Come gli impressionisti, forti dell'insegnamento romantico, hanno trovato il loro linguaggio, così noi sul loro esempio sapremo esprimere con mezzi nostri quello che è profondamente nostro [...]. Un fatto plastico puro esiste quando gli elementi contingenti diventano universali”* (cit. in Gualdoni, in cat. Milano 2004). Con queste parole Giacomo Manzù innanzi tutto fissa la sua libertà di ispirazione, che non rifiuta di emozionarsi davanti a un primitivo come all'arte dell'Ottocento. In tali fonti poi stabilisce non tanto modelli formali, quanto l'indicazione di un percorso (*la strada tracciata*), che deve condurre a una spiritualità nuova. Il rifiuto degli “ismi” comporta cioè, senza dimenticare la lezione dei predecessori, intesa come metodo creativo, l'elaborazione di un nuovo *linguaggio*, per esprimere *con mezzi nostri quello che è profondamente nostro*.

Fra le fonti di Manzù il Medioevo e il momento di trapasso verso il primo Rinascimento occupano un ruolo di primo piano, nella misura in cui si tenga presente che il rapporto dell'artista con il Medioevo non riguarda - almeno non solo e non semplicemente - la ricerca di modelli, quanto una questione di metodo creativo, da intendersi da svariati punti di vista: come approccio formale, come ambito di ispirazione per quanto riguarda i contenuti, come rapporto con la tecnica e la materia, e, infine, come linguaggio. La lezione di sintesi di stampo medievale, appresa già nel 1927 dalle porte di San

Zeno a Verona (XI-XII secolo) viste quando, non ancora ventenne, svolgeva il servizio militare, rimarrà non solo una costante, ma l'*imput* di ricerca sotteso praticamente a tutta la sua opera, che lo porta allo studio del *fatto plastico puro* che esiste *quando gli elementi contingenti diventano universali* (v. *supra*). Nella riduzione della forma all'essenziale, o meglio nell'estrapolazione dell'essenziale dalla forma, procedimento che vede la sua espressione più evidente nella riduzione dei *Cardinali* a solidi geometrici, e che condurrà il Manzù maturo, in alcuni casi, a esiti astratti (come nei *Nastri* realizzati a partire dalla fine degli anni sessanta, alcuni dei quali popolano il giardino della Raccolta Manzù, v. *Grande nastro*, inv. 5805, 1969 c.; *Grande nastro*, inv. 5087, 1973 c.), la sua produzione denuncia il modello della scultura romanica, recepito però non come ripresa iconografica ma come metodo creativo: Manzù, piuttosto che riprendere questo o quel soggetto, elabora la forma come lo scultore romanico.

D'altronde, se per uno scultore contemporaneo che pratica l'arte sacra (dalle opere giovanili della cripta e della cappella dell'Università Cattolica di Milano, alle porte di San Pietro, inaugurate nel 1964, di Salisburgo, 1955-1958, e di Rotterdam, 1965-1968, agli arredi della parrocchiale di San Pietro Apostolo ad Ardea), scelta non scontata nel Novecento, il Medioevo non può non rappresentare in qualche modo una fonte di ispirazione, Manzù condivide con Giotto e i suoi quella capacità, che va oltre la circostanza della committenza ecclesiastica, di esprimere il senso del sacro attraverso suoi umanissimi personaggi. Nella serie delle *Crocifissioni e Deposizioni*, che aveva esposto nel 1941 alla Galleria Barbaroux, riproposta negli anni Cinquanta e Sessanta con il titolo *Variazioni sul tema. Cristo nella nostra umanità*, Manzù ritrova una religiosità genuina, non filtrata: "Bergamasco, egli è nato per così dire in Chiesa, egli è cristiano e cattolico come si è di capelli castani o crespi; è religioso come è scultore, il perché non lo sa nemmeno lui distintamente, ma sa che non potrebbe cambiare. Manzù ha scoperto una poesia profonda di là dai soliti temi grandi delle rappresentazioni religiose,

nei più umili e quotidiani e nei più inavvertiti momenti della vita cattolica” (così nelle parole di don Giuseppe de Luca, cit. in cat. Bergamo 1991). Nelle *Variazioni sul tema*, dove soldati nazisti o prelati assistono a drammatiche crocifissioni o impiccagioni, che pure non mancarono di attirargli le critiche di una certa parte del mondo religioso, ripropone pure quel tragico senso del grottesco della *Danza macabra* (dove vivi e morti ballano sfrenatamente insieme) o *dell'Incontro dei tre vivi con i tre Morti* (tre baldi cavalieri incontrano tre morti viventi che li ammoniscono sul loro futuro) o del *Trionfo della Morte* (che sorvola sulle folle, ignorando chi la evoca e abbattendosi sugli ignari), temi diffusi nella pittura medievale, dal duomo di Atri (XIII secolo), al Camposanto pisano (XIV secolo) a Palazzo Sclafani a Palermo (XV secolo), per citare solo alcuni esempi. Il recupero cristiano, in questo caso, come illustrato da Giulio Carlo Argan, si carica del valore di resistenza al tentativo di distruzione “della cultura umanistica, delle classiche origini cristiane” da parte del Nazismo e del Fascismo (Argan, in cat. Milano 1987).

Manzù d'altronde sa essere anche lo scultore della bellezza, dalle ballerine di *Passo di Danza* (v. ad esempio inv. 5783, 1965 c.), alle *Pattinatrici* (inv. 5084, 1956 c.), alla serie *Pittore con Modella* (inv. 5749, 1941-1942), allo *Striptease* (inv. 5760, 1967 c.), ai numerosi ritratti di Inge. Tale approccio, che adatta lo stile al contenuto, è erede del plurilinguismo medievale di Dante, che sa descrivere le brutture dell'Inferno e cantare la soavità del Paradiso, o, per restare in ambito scultoreo, di un Lorenzo Maitani, che nella facciata del duomo di Orvieto (del quale fu capomastro, ante 1310-1330) trapassa dalla delicatezza di trattazione della Genesi alle durezze dei dannati. Fra i temi trattati da Manzù “gli uni tendono alla vita, alla vitalità, alla bellezza, gli altri allo spirito e alla disciplina spirituale: sono aspetti antitetici, ma che si riuniscono nella *coniunctio oppositum*, come amore e morte, luce e tenebre” (J.P. Hodin, in Manzù 1972).

Sempre gli orrori della guerra, altre volte, conducono Manzù al Medioevo, inteso però come rifugio, come nel caso

S  
T  
R  
I  
P  
T  
E  
A  
S  
E





Sulle opere della Raccolta Manzù: L. Velani, *La Raccolta Manzù. Catalogo delle sculture*, Latina 1994.

Bibliografia di riferimento:

C.L. Raghianti, *Giacomo Manzù scultore*, Milano 1957;

G. Manzù, *Raccolta Amici di Manzù*, Roma-Ardea 1972 (II ed.);

*Manzù* (catalogo della mostra, Edimburgo – Liverpool - Oxford 1988), a cura di L. Velani, Milano 1987;

*Manzù e il sacro. L'incontro con Papa Giovanni* (catalogo della mostra, Bergamo 1991 – Venezia 1991-1992), a cura di G. Manzoni, Bergamo 1991;

*Manzù accademico* (catalogo della mostra, Roma 1994), Roma 1994;

*Giacomo Manzù. Le opere e i libri* (catalogo della mostra, Milano 2000) a cura di F. Gualdoni, Milano 2000;

*Manzù in Università Cattolica*. Un contributo del '900 all'arte sacra, Milano 2004;

*Giacomo Manzù*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Accademia Carrara Bergamo. Collezioni permanenti, a cura di M.C. Rodeschini Galati, Bergamo 2004;

*Giacomo Manzù. Trenta studi di erbe e fiori* (catalogo della mostra, Bergamo 2004-2005), a cura di M. C. Rodeschini Galati, Bergamo 2004;

*Giacomo Manzù. Grafica autobiografica 1937-1980* (catalogo della mostra, Ardea 2008), a cura di M. Cossu, Verona, 2008;

M. Cossu, *Manzù e "l'arte riconciliata con Dio". Iconografia del "Pius Pellicanus" nei cibori della cappella di San Francesco della "Cattolica" di Milano e della chiesa parrocchiale di San Pietro Apostolo di Ardea*, in «Belle Arti 131», I (2012), pp. 51 segg.

raccolta	MANZU'		
galleria	nazionale	d'arte	moderna



**GIACOMO MANZU'**  
**L'OPERA DEL MESE**

**21 GIUGNO 2014**  
**ORE 16.30**

## *Le modelle di Manzù. Tebe (e le altre)*

**MARCELLA COSSU**

*“Tutte le altre statue di questa raccolta degli ultimi tre anni, che sembra ed è il sunto di una vita interamente votata all’arte, sono di una qualità bellissima, si va da quei nudi come su di un piatto, l’altro nudo in un uovo...”*

*Cesare Brandi*

“L’altro nudo in un uovo” di cui scrive Cesare Brandi nel 1984 è da identificare senz’ombra di dubbio con la bellissima scultura in bronzo datata al 1983, la più recente della Raccolta Manzù insieme con il cestino di frutta caravaggesco, e che rappresenta una ragazza tra sonno e veglia, in bilico da una semicalotta a guscio, che in qualche modo, instabile e precario, ancora, ma non per molto, la contiene. Troppo giovane ormai per poter essere scambiata per Inge, cui comunque non somiglia nemmeno alla lontana, ne conosciamo il nome classico, Tebe, che dà il titolo all’opera. Quanto infatti i tratti del volto di Inge risultano, fin dagli esordi della giovinezza, inconfondibilmente e plasticamente salienti, con il profilo greco, lo sguardo diretto e penetrante, l’ovale definito, la fisionomia di quest’ultima, estrema modella di Manzù è tenue e mutevole come la giovinezza stessa, e il modellato anatomico morbido e a tratti indefinito.

La resa scultorea della modella Inge, negli anni cinquanta-sessanta, si condensa nelle due tipologie fondamentali per il cui tramite Manzù, parossisticamente, per tempo immemorabile, reinterpreta il canone di bellezza femminile che, molto più profondamente e durevolmente che in nessun’altra occasione, permea di sé ogni sua creazione artistica del filone erotico e mondano; da un lato, la serie dei ritratti “a canopo”, in cui la testa è un ovoide, il collo un cilindro, il busto un’anfora che, allargandosi verso il basso, consente alla luce di espandersi uniformemente scivolando in rivoli simmetrici lungo la superficie del bronzo; dall’altro, il totem della danzatrice rigi-



qualità esimia e di immagine nuova...”; e, riferendosi a un'altra opera molto nota di poco preesistente, un bronzo del 1980 in cui la modella Tebe seduta su una sedia in bilico “vola” come librandosi nello spazio e, in torsione, volge lo sguardo al di là della spalla in direzione dello spettatore, continua: “...la plastica è di una dolcezza vereconda, scivola dalla testa ai piedi come lubrificata dalla luce. Ma la luce non sarà mai quella violenta di un meriggio estivo: è piuttosto il lume discreto di un crepuscolo rosato che impasta le ombre di riflessi tenui. Ne risulta un alone delicato che la statua emana come una fluorescenza...una simile scultura, che è l'ultima o quasi di Manzù, è come un inizio di stagione, una primavera remota o di là da venire, il palpito di una giovinezza appena fiorita, e come una ricompensa sognata e mai conseguita; sull'orlo della grazia e del peccato...”.

Tebe quindi, modella dell'ultimo Manzù, nell'estrema grazia aurorale data dalle fattezze mutevoli e appena abbozzate della prima giovinezza, bene si addice al “maestro sempre giovane, che come la Fenice rinasce da se stesso senza tradirsi e senza estenuarsi”, capace di reinventarsi ogni volta pur perseverando nelle stesse tematiche di sempre, simile in questo al perenne, ma proprio per questo sempre uguale, rinnovamento della natura; e bene si addice, in questa fase conclusiva, il lumen crepuscolare all'artista di cui, nello stesso 1984, Giulio Carlo Argan pone in risalto la malinconia elegiaca, in equilibrio precario tra la vita e la morte, così come Tebe stessa oscilla, avvitando sulla sedia volante o spenzolando in dormiveglia una gamba dall'uovo di contenimento.

Bibliografia di riferimento:

C.Brandi, in catalogo *Giacomo Manzù, ieri e oggi*, Shimonoseki-Iwaki, 1984

G.C.Argan, *ibidem*, 1984

L.Velani, *La Raccolta Manzù*, Ardea, 1994, n.79 p.132

E  
 T  
 S  
 E  
 S  
 T  
 I



COMUNE DI ARDEA

Galleria nazionale d'arte moderna  
Raccolta Manzù

***Manzù, L'Arte e il Territorio***

Ore 16,00: visita e laboratorio didattico per bambini dal titolo *OGGI SI RECITA A BOZZETTO* nell'ambito del progetto *Musei fatti in casa!* promosso dalla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea e da CoopCulture, con distribuzione finale di gadget da parte dello sponsor TIGER

Ore 16,00: *L'Opera del Mese. Giacomo Manzù, bozzetti, Elektra* di R. Strauss (1972), a c. di M. Cossu. Scheda scientifica scaricabile da "le ricerche e gli studi" in [www.museomanzu.beniculturali.it](http://www.museomanzu.beniculturali.it)

Raccolta Manzù, Ardea

**Sabato 31 maggio 2014**

**Raccolta Manzù**

Via Laurentina, km. 32, Ardea (Roma), tel. 06 9135022

Orari di apertura al pubblico:

Martedì, sabato ore 10,30-18,30;

Lunedì chiuso, aperto 4ª domenica del mese

Direttore: Marcella Cossu, tel. 06 32298425

[marcella.cossu@beniculturali.it](mailto:marcella.cossu@beniculturali.it)

Ufficio Stampa e Organizzazione Eventi:

Marco Poma, cell. 347 6177408

[marco.poma@beniculturali.it](mailto:marco.poma@beniculturali.it)

[www.museomanzu.beniculturali.it](http://www.museomanzu.beniculturali.it)



**TIGER**

***Musei fatti in casa!***  
***Sinergie di un progetto di didattica nel circuito dei musei satelliti della Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea***

**CRISTIANA MELE – CHIARA STEFANI**

Premessa

Che i servizi “di assistenza e di intrattenimento per l’infanzia”, così come quelli “di guida e assistenza didattica”, debbano rientrare nei servizi di assistenza culturale e di ospitalità per il pubblico complessivamente denominati “servizi aggiuntivi”, è cosa nota, sancita dall’articolo 117 del Codice dei Beni Culturali. Quali siano però le modalità effettive del rapporto che si instaura tra l’istituzione e il concessionario di tali servizi – laddove esista una relazione di mutuo scambio tra le due parti –, questo è un aspetto che prescinde da qualsiasi normativa vigente e al quale si crede di dover dare spazio in questa sede per un duplice ordine di motivi.

Innanzitutto, per l’unicità del progetto didattico dal titolo *Musei fatti in casa!* - concluso a fine maggio 2014 proprio presso la Raccolta Manzù di Ardea - che risiede nel suo carattere di *prima* in assoluto e quindi, al contempo, nell’impossibilità di istituire paragoni con altre esperienze simili. In secondo luogo perché, volendo attenersi alla pura terminologia, la definizione di “aggiuntivo” per il servizio di didattica museale è par-



ricerche



Con la recente attivazione di un servizio educativo comune per tutti i musei satelliti della Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea, si è imposta invece una riflessione sulla necessità di promuovere le varie realtà museali all'interno di un circuito di attività didattiche, in prima battuta rivolto al pubblico delle famiglie con bambini. Se l'individuazione di tale pubblico è stata dettata da precedenti esperienze che avevano segnato un deciso incremento di affluenza di utenti all'interno del museo Mario Praz, in particolare nel corso dell'anno 2012, l'offerta didattica della quale si da notizia in questa sede si presuppone rivolta – in un futuro prossimo e con le debite varianti - anche alle scolaresche e ai visitatori adulti.

Tale offerta didattica prende le mosse proprio dall'aspetto differenziato di ogni museo satellite, considerandolo un punto di forza all'interno di un circuito che vuole incentivare il pubblico a spostarsi da una sede all'altra, garantendo ai bambini nuove proposte di laboratori. Il generoso supporto di uno sponsor tecnico esterno - la multinazionale danese *TIGER*, che ha affiancato le attività con materiali distribuiti ai bambini, sempre diversi a seconda degli incontri - ha concorso a rafforzare il concetto di una novità, pur nella continuità del percorso. Si è pertanto creato un circolo virtuoso, all'interno del quale l'istituzione pubblica (*Mibact*) e il concessionario (*CoopCulture*), affiancati da un privato (*TIGER*), hanno reso possibile gli eventi sotto indicati operando in perfetta sintonia e sinergia. Questo è avvenuto non solo in fase progettuale ed organizzativa, ma anche sul campo. Se per ogni laboratorio didattico gli operatori formati all'interno di ogni singolo museo si sono trovati a cooperare con quelli cresciuti in seno a *CoopCulture*, la presenza del personale *TIGER*, che ha premiato i bambini alla fine di ogni attività educativa, è stata il segno tangibile di una collaborazione che va ben oltre l'aspetto promozionale e della quale non si può che essere grati.

Le pagine e le immagini che seguono illustrano le visite e i laboratori didattici svolti nelle quattro sedi dei musei satelliti

Museo Boncompagni



della Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea che per quanto possano essere definite realtà museali “piccole”, in base ai parametri ministeriali, richiedono di essere promosse, tutelate e rese fruibili al pari delle realtà maggiori<sup>2</sup>. Se non altro perché, a prescindere da qualsiasi obbligo di natura deontologica, hanno tanto da offrire – come il progetto *Musei fatti in casa!* ha rivelato – anche agli utenti anagraficamente più piccoli.

*Chiara Stefani*

*Musei fatti in casa!*

Parallelamente all'attività che CoopCulture già svolge come Concessionario all'interno della Galleria Nazionale d'arte moderna, si è pensato di proporre un progetto unitario anche nei musei che attualmente fanno parte del medesimo

circuito: Museo Mario Praz, Museo Boncompagni Ludovisi, Museo H. C. Andersen e Raccolta Manzù.

L'idea è stata quella di trovare un fattore comune, o comunque un aspetto che potesse essere percepito come unitario, e declinarlo in quattro temi diversi che rispondessero in qualche modo ad aspetti caratterizzanti dei luoghi stessi.

Per questo motivo il titolo riprende l'idea della Casa Museo, intendendo "casa" come luogo fisico del vissuto dell'artista o anche come casa musealizzata. Questo elemento lega in modo preciso i primi tre Musei, lasciando fuori il Manzù che comunque è situato in una zona fortemente frequentata ed amata dall'artista.

I quattro temi guida scelti come argomento dei laboratori sono stati: il viaggio per il Museo M. Praz, la moda e il costume per il Museo Boncompagni Ludovisi, le tecniche artistiche per il Museo H. C. Andersen ed il teatro per la Raccolta Manzù.

E' importante sottolineare che per la progettazione dell'attività didattica, CoopCulture tiene conto della varietà dei destinatari in relazione al bagaglio di conoscenze e competenze già possedute e ha come obiettivo principale la funzione educativa dei luoghi d'arte per la comunità locale e per tutto il pubblico nazionale e internazionale che ne è potenzialmente fruitore. Altri obiettivi, invece, scaturiscono da alcuni principi di carattere generale tra cui la fruizione del patrimonio culturale come diritto di ogni individuo; l'adesione al programma di azione comunitaria nel campo dell'apprendimento permanente o *Lifelong Learning* (Strategia di Lisbona); l'avvicinamento di un pubblico sempre più vasto al patrimonio culturale, tenendo conto delle diverse abilità e ponendo costante attenzione alla creazione di valore; la sensibilizzazione delle coscienze al patrimonio culturale come bene della collettività da tutelare e come fattore di integrazione sociale per la comunità territoriale; l'ampliamento e approfondimento della base di conoscenze su un argomento specifico.

S  
T  
R  
U  
T  
T  
U  
R  
A  
L  
E





Museo Andersen









Museo Boncompagni



RICERCA

“OGGI SI RECITA A BOZZETTO”

**Raccolta Manzù, 31 maggio**

Per questo museo è stata fatta una scelta abbastanza non convenzionale, cioè si è pensato di focalizzare l'attenzione non sulle sculture in bronzo, che danno all'esposizione la connotazione preponderante, ma sui bozzetti realizzati per il Teatro dell'Opera a partire dal 1964.

Il teatro e la teatralizzazione sono infatti un *medium* interattivo e partecipativo che spesso viene utilizzato per la didattica dell'arte.



Raccolta Manzù

Nella visita al museo propedeutica all'attività sono stati sperimentati con successo due catalizzatori di attenzione: il kamishibai e una marionetta a mano. Il primo, teatro da tavolo di origine giapponese, ha dato il benvenuto ai bambini e li ha proiettati immediatamente, con una storia sulla guerra, nella dimensione oltre il racconto che è stato opportunamente collegato con i bozzetti della “Storia del soldato” con cui l'operatore ha fatto interagire i bambini, stimolandoli a trovare

nomi e ruoli dei bozzetti di fronte ai quali erano seduti. Un altro operatore manovrava la marionetta Giacomino che aveva il compito di rendere la visita più ludica interagendo con l'operatore guida e il pubblico.

L'altra storia scelta è stata quella di "Tristano e Isotta" in cui, dopo il racconto è seguita la richiesta ai bambini di far interagire anche le altre opere presenti nella sala, sculture e rilievi, inventando altri ruoli e situazioni compatibili con l'intreccio reale. Nella stessa modalità è stata trattata anche la serie di bozzetti relativi a "L'Orlando Furioso".

Per ogni sequenza l'attenzione dei bambini non è stata focalizzata soltanto sul racconto ma anche sulle tecniche di realizzazione a tempera e soprattutto a collage: entrambi gli elementi sono stati utilizzati come collegamento con l'attività del laboratorio che si è svolto nella fase successiva.

Nella sala conferenze del museo ad ogni partecipante è stata consegnata una scatola di cartone già presagomata con frontone e lato aperto come un teatro ed è stato chiesto sia di de-



Raccolta Manzu'



Raccolta Manzù



esplorare



Raccolta Manzù

corare il contenitore con colori ed elementi diversi da applicare, comprese le tende del sipario, sia di scegliere due personaggi tra le storie precedentemente ascoltate, realizzarli con cartone, muoverli con spiedini di legno ed inventare una breve storia da mettere in scena.

Al termine ci si è riposizionati nella postazione iniziale e ciascun bambino davanti al pubblico dei genitori è diventato il regista della sua storia, nel suo teatro e con i suoi personaggi.

*Cristiana Mele*

NOTE AL TESTO

<sup>1</sup> M.M.Ligozzi – C.Stefani, “Indagine conoscitiva sul pubblico del museo Praz”, *Belle Arti 131. Rivista on-line della Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea*, n.1, 2012, pp.175-189, per la quale si rimanda al seguente link: <http://www.ufficiam.beniculturali.it/index.php?it/136/publicazioni/3/bellearti131-n1-anno-2012>.

<sup>2</sup> Si vedano le *Linee guida in materia di affidamento dei servizi per il pubblico. Integrazioni e aggiornamenti*, pubblicate dalla Direzione Generale per la valorizzazione del patrimonio culturale (Roma, 1 giugno 2010), p.8 .







## introduzione

- 5** M. Cossu  
*Raccolta Manzù: allestimenti e ricerche 2*

## allestimenti

- 11** *SAGOMA di Stefano Trappolini e le installazioni all'aperto nel giardino della Raccolta Manzù*
- 13** ROMINA GUIDELLI  
*Presentazione della SAGOMA di Stefano Trappolini*
- 22** *IO LA SAGOMA E TU:*  
un dialogo di Marcella Cossu  
con Stefano Trappolini
- 31** *FLUSSI*  
*Installazioni all'aperto e installazione sonora di Alberto Timossi realizzata con Simone Pappalardo*
- 33** FABIO D'ACHILLE  
*ALBERTO TIMOSSÌ*  
*Scultura che trasmette cultura*
- 38** *I Tubi Rossi Di Timossi*  
Intervista di Marcella Cossu
- 45** MARCELLA COSSU  
*Bozzetti di Pasqua*  
20 aprile 2014







## **RACCOLTA MANZU': ALLESTIMENTI E RICERCHE**

**SOPRINTENDENTE**

**MARIA VITTORIA MARINI CLARELLI**

**DIRETTRICE**

**MARCELLA COSSU**

**PROGETTO GRAFICO**

**ALESSANDRO MARIA LIGUORI**

**FABIANA VEROLINI**

**FOTO**

**COPERTINA, INTRODUZIONE E COLOPHON:**

**ROBERTO GALASSO**

**SAGOMA:**

**CLAUDIO MORETTI**

**STEFANO TRAPPOLINI**

**FLUSSI:**

**SALVATORE IACOBELLO**

**ARCHIVIO FOTO TIMOSSÌ**

**BOZZETTI DI PASQUA:**

**MARCELLA COSSU**

**MUSEI IN PIAZZA:**

**MARCO POMA**

**LA SESTA VOCALE/L'ESAQUADRO:**

**MAURO CORONA**

**ROBERTO GUGLIELMAN**

**IOLANDA LA CARRUBBA**

**TIZIANA MARINI**

**MONICA MARTINELLI**

**AMEDEO MORRONI**

**CHIARA MUTTI**

**OGGI SI RECITA A BOZZETTO:**

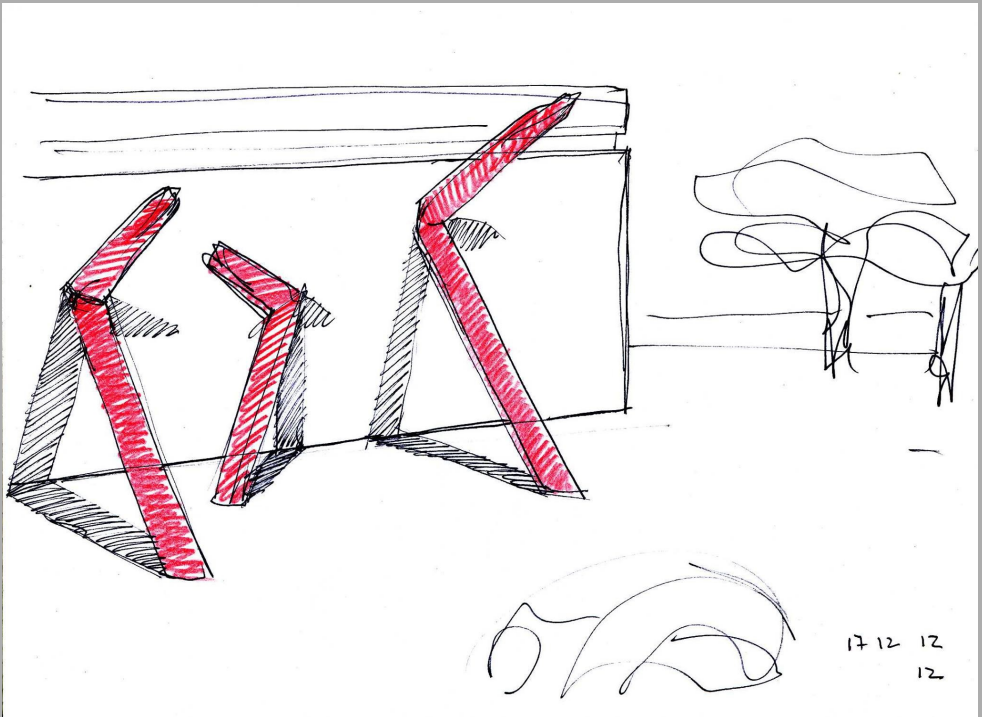
**CHIARA STEFANI (BONCOMPAGNI E MANZÙ)**

**VALERIA BARATTINI (ANDERSEN)**

**SILVIO SCAFOLETTI**

# RACCOLTA

MANZU'



17 12 12  
12