



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

**Università degli Studi di Venezia, Cà Foscari.  
Dottorato di ricerca in Storia delle Arti 29° ciclo.**

## **QUANDO IL GIOIELLO D'ARTISTA PARLA.**

**Uno studio selettivo, un'osservazione analitica degli esiti più rilevanti dell'oreficeria d'autore in Italia dal secondo novecento al primo decennio del terzo millennio.**

**Una scoperta, un'esperienza emblematica ARTURO MARTINI tra piccola scultura, medaglie e gioielli gli ultimi anni 1940 – 1947.**

**Autore: Dott. Alberto Gerardo Zorzi**

**Coordinatrice : Professoressa Martina Frank**

**Relatore: Professore Nico Stringa.**

## INDICE

**Introduzione:** ..... pag. 5

Capitolo 1:

**MARIO MASENZA**, IL GIOIELLIERE, IL COLLEZIONISTA DI OPERE D'ARTE E IL MAGGIORE  
COMMITTENTE DI OREFICERIA D'AUTORE PER GLI ARTISTI DAL 1946 AL 1985.....pag. 17

Capitolo 1a :

**AFRO, DINO e MIRKO BASALDELLA** , TRE FRATELLI ARTISTI ORAFI POLIVALENTI, DALLA  
PITTURA ALLA SCULTURA, AI GIOIELLI. ....pag. 27

Capitolo 1b:

L'AVVENTURA INFORMALE E COSMICA RISOLTA NEL OGGETTO DI OREFICERIA, LE OPERE DI  
**EDGARDO MANNUCCI**..... pag. 55

Capitolo 1c:

**LORENZO GUERRINI**. LA PROFONDITA' DELLA SUPERFICIE, L'IMPRONTA NEL MICROSPAZIO  
AUREO. ....pag. 71

Capitolo 1d :

**UMBERTO MASTROIANNI**, DINAMISMO TRIDIMENSIONALE E MECCANICO RIFORMULATO  
NELL'ORNAMENTO. ....pag. 81

Capitolo 1e :

LA FORZA PLASTICA IRROMPE NELLA DIMENSIONE AUREA, L'AZIONE **DININO FRANCHINA**  
..... pag. 93

Capitolo 1f :

**PIETRO CONSAGRA**. LA FRONTALITA' DELLA SCULTURA - LA BIDIMENSIONALITA' DEL  
GIOIELLO, UNA CONNESSIONE ININTERROTTA. ....pag. 105

Capitolo 1 g :

QUANDO UN SEGNO, UNA SCRITTURA DIPINTA SI TRASFORMA IN UNO SPAZIO DA  
INDOSSARE,I GIOIELLI **DIGIUSEPPE CAPOGROSSI**. .... pag. 115

Capitolo 1h :

LE STRUTTURE GEOMETRICHE, I MURI D'OMBRA DIVENTANO FORME PLASTICHE DA  
ESTENDERE NEL CORPO, LE OREFICERIE DI **GIUSEPPE UNCINI**. .... pag. 125

Capitolo 2:

**DANILO E MASSIMO FUMANTI** GIOIELLIERI E COLLEZIONISTI D'ARTE IN ROMA.  
ARTEFICI DEL GIOIELLO D'ARTISTA DALLA FINE DEGLI ANNI '60 AGLI INIZI DEGLI ANNI  
OTTANTA. ....pag. 157

Capitolo 2a :	
<b>GETULIO ALVIANI</b> , RAPPRESENTA IL PASSAGGIO DALLA TENSIONE CINETICA E OPTICAL AL GIOIELLO DA INDOSSARE. ....	pag. 163
Capitolo 2b :	
LA FIGURAZIONE SINTETICA NELLA SCABRA PLASTICITA', DIVENTA PREZIOSITA' PER IL CORPO, IL LAVORO DI <b>MARIO CEROLI</b> . ....	pag. 177
Capitolo 3 :	
<b>GIANCARLO MONTEBELLO</b> E <b>TERESA POMODORO</b> EDITORI DI GIOIELLI D'ARTISTA DAL 1960 AL 1975.....	pag. 187
Capitolo 3a :	
<b>LUCIO FONTANA</b> , PORTABILITA' DELLO SPAZIALISMO, LA GIOIELLERIA RIVOLUZIONATA E CONCETTUALE.....	pag. 193
Capitolo 3b :	
<b>PIETRO CONSAGRA</b> , IL GIOIELLO IN EQUILIBRIO TRA PITTURA E PLASTICA ORNAMENTALE. ....	pag. 215
Capitolo 3c :	
L'OREFICERIA E' SCULTURA , LA SCULTURA E' OREFICERIA, LE OPERE DI <b>ARNALDO POMODORO</b> . ....	pag. 229
Capitolo 3d :	
<b>GIO' POMODORO</b> , LA TENSIONE PLASTICA E' TRADOTTA NELL'ORNAMENTO. ....	pag. 265
Capitolo 4:	
QUANDO LA FOTOGRAFIA INCONTRA IL GIOIELLO D'ARTISTA. UNA VISIONE CHE DIVENTA OPERA D'ARTE, LE IMMAGINI DI <b>UGO MULAS</b> .....	pag. 287
Capitolo 5:	
ARTE E ARCHITETTURA , MULTIPLO E UNICITA', DESIGN E GIOIELLO IN <b>ETTORE SOTTASS</b> . ....	pag. 331
Capitolo 6:	
LA POESIA VISIVA NELLA POETICA DEL GIOIELLO, L'ESPERIENZA DI <b>MIRELLA BENTIVOGLIO</b> . ....	pag. 403
Capitolo 7:	
UNA SCOPERTA, <b>ARTURO MARTINI</b> TRA PICCOLA SCULTURA, MEDAGLIE E GIOIELLI GLI ULTIMI ANNI 1940 – 1947.....	pag. 445
<b>CONCLUSIONI</b> .....	pag. 503
<b>Bibliografia</b> .....	pag. 513





## INTRODUZIONE

Questa ricerca si rende necessaria, ed è indispensabile per giungere a una maggiore e più approfondita conoscenza e comprensione di un contesto delle arti visive, rimasto sempre laterale, sotto – traccia, e relativamente in disparte rispetto alla creazione artistica di maggiore rilievo che si è ampiamente manifestata in Italia dalla seconda metà del novecento ad oggi in ambito plastico e pittorico.

E' evidente che si tratta di capire, indagare, con un profondo lavoro di scavo quali rapporti e interventi operativi sono intercorsi dalla fine degli anni '40 fino al primo decennio del terzo millennio, tra alcuni degli Artisti e Architetti più rilevanti che si sono espressi nella scultura, in pittura e nel design in un ambito nazionale, ma con esiti e ripercussioni ad un alto livello qualitativo anche sul piano internazionale e l'oreficeria, il gioiello e i manufatti, cioè gli oggetti di argenteria d'uso quotidiano.

Gioielleria, considerata come espressione di micro opere d'arte, d'autore, con le caratteristiche di unicità, originalità che ha l'opera d'arte in quanto tale, quando viene ideata, immaginata e realizzata dell'artista.

E' da sottolineare che sostanzialmente ad oggi non sono presenti nel nostro paese, degli studi specifici precisi e articolati, i pochissimi saggi relativi in merito al rapporto - relazione intercorso tra artisti, scultori, pittori da una parte e architetti dall'altra in connessione dinamica e propositiva con il "prodotto" orafo, con il gioiello sono sempre stati in gran parte generici, non sufficientemente documentati e privi di una ricerca storico - critica che entrasse nel merito di una questione creativa oggettivamente trasversale.

E' necessario, direi urgente invece iniziare seriamente e con un metodo preciso e stringente ad approfondire temi fondamentali come il rapporto tra arte maggiore e arte cosiddetta minore, tra arte visiva e arte applicata, tra arte e design, tra astrazione immaginativa e funzionalità d'uso, tra design d'autore e design industriale, tra opera unica e multiplo .

Argomenti che sono entrati a pieno titolo nella ricerca e ai quali ho cercato di proporre delle risposte e letture interpretative adeguate, mi auguro il più corrette possibili . Con un impostazione storiografica e teorica che intende aprire alcuni varchi nel contesto delle arti visive contemporanee e sia in un rapporto dialettico al periodo storico e sociale che stiamo vivendo ora, e a quello appena trascorso.

Siamo di fronte a una reale problematica che si è determinata nell'arte contemporanea, a partire soprattutto dagli anni'50 del novecento fino a giungere ai nostri giorni, che ha invece un bisogno estremo di una adeguata profondità di analisi e di ricerca sul campo, di rigore e metodo storico , critico e scientifico.

Questa è una ricerca che ha un punto centrale di riferimento, dato da una selezione mirata e fortemente motivata di un gruppo limitato di artisti che hanno determinato per innumerevoli ragioni, obiettivi, e scelte creative coerenti e articolate nel tempo un significativo contributo all'innovazione e sperimentazione del linguaggio orafo.

Inoltre è la prima volta che si cerca di capire quali apporti di comunicazione e visibilità di rilievo ha determinato il linguaggio fotografico; come un fotografo in particolare stiamo parlando di Ugo Mulas, abbia avuto la capacità di palesare allo scoperto e dare un senso ulteriore di autonomia e di densa soggettività alle realizzazioni degli artisti nel confronto e rapporto con i gioielli e i manufatti d'uso.

Mulas, ha indubbiamente rafforzato la riconoscibilità del gioiello d'artista all'interno del contesto più generale dell'arte contemporanea ed è riuscito ad elevarlo al livello dell'opera d'arte.

In ordine alfabetico la selezione effettuata ha individuato questi autori: Getulio Alviani, Afro Basaldella, Dino Basaldella, Mirko Basaldella, Mirella Bentivoglio, Giuseppe Capogrossi, Mario Ceroli, Pietro Consagra, Lucio Fontana, Nino Franchina, Lorenzo Guerrini, Edgardo Mangucci, Arturo Martini, Umberto Mastroianni, Ugo Mulas, Arnaldo Pomodoro, Giò Pomodoro, Ettore Sottsass, Giuseppe Uncini.

Un riscontro che immediatamente si evidenzia agli inizi del secondo dopoguerra, tra gli anni '46 - '50 del novecento, sul piano dell'importanza stilistica, dei relativi cambiamenti ideativi, che potremmo già definire di ordine progettuale e delle nuove proposte sul piano della tecnica esecutiva che vengono applicate all'oreficeria, senza dimenticare le intuizioni introdotte relativamente alla nuova metodologia commerciale e di promozione da sostenere nel mercato del gioiello e dell'arte contemporanea, sono da ricondurre senza alcuna ombra di dubbio all'iniziativa che mette in campo a Roma, il noto gioielliere dell'epoca Mario Masenza.

Masenza, sulla base della ricostruzione storica effettuata è di fatto il primo e unico committente molto importante, che ha iniziato a realizzare e a promuovere il gioiello d'artista in Italia.

Mario Masenza è innanzitutto un mercante di alta gioielleria della grande tradizione italiana, la famiglia Masenza è di origine piemontese ed è stata tra i principali fornitori di alta gioielleria della Casa Reale Italiana.

Mario Masenza è una figura culturalmente elevata, è un collezionista di opere d'arte moderna e contemporanea, che diventa anche un committente straordinario di gioielli progettati e pensati dagli artisti.

Conosce personalmente gli artisti in particolare gli esponenti della "Scuola Romana", dai quali acquista regolarmente opere d'arte. Ma il suo sguardo si posa anche su nuovi artisti emergenti che operano sostanzialmente a Roma e rappresentano le nuove tendenze in atto, da Afro, Mirko e Dino Basaldella a Pericle Fazzini, da Nino Franchina a Giuseppe Capogrossi, a Leoncillo, da Renato Guttuso a Lorenzo Guerrini, e infine agli scultori marchigiani Edgardo Mangucci e Giuseppe Uncini, che gravitano costantemente per interessi culturali e mercantili nella capitale.

La gioielleria di sua proprietà posta in Via del Corso a pochi passi da Piazza Colonna, era considerata come una galleria d'arte, luogo d'incontro degli artisti che avevano l'abitudine a fine giornata di visitarla per riunirsi a dialogare sul lavoro che avevano intrapreso.

Diversi di loro avevano lo studio non lontano dalla gioielleria tra via Margutta, Piazza del Popolo e Trinità dei Monti.

L'attività di Masenza, in rapporto e in relazione con gli artisti fu condotta per un periodo molto esteso, è giunta alla seconda metà degli anni ottanta del novecento, sostanzialmente è sempre stata in atto fino alla sua morte avvenuta nel 1985, e poi proseguirà ancora per pochi anni, fino al 1988, attraverso l'intervento del figlio Cesare Masenza, questo permise evidentemente la realizzazione di una collezione di gioielli progettati dagli artisti molto ampia e una presenza sul mercato dell'arte e dell'oreficeria continuativa.

Dal suo straordinario e prestigioso negozio a Roma, diffuse e fece conoscere il gioiello d'artista italiano anche al collezionismo internazionale, in particolare ad un pubblico nord americano e anglosassone in genere.

In questo modo diede origine a una scelta operativa e strategica decisiva, che permise di affermare l'importanza e la validità dell'oreficeria e gioielleria italiana, pensata e immaginata dagli artisti, e riuscì a fare emergere queste creazioni da indossare come tra le più qualificate e straordinariamente interessanti per tipologie di forme proposte per risultati estetici ottenuti in Europa e negli Stati Uniti d'America.

Un impulso ulteriore avvenne sempre a Roma a partire dalla metà degli anni '60 con i fratelli Danilo e Massimo Fumanti, mercanti di pietre preziose (erano i fornitori per le pietre di Mario Masenza), anche loro provenivano da una antica famiglia di gioiellieri, ed erano convinti che il gioiello progettato dagli artisti, poteva avere una prospettiva di ampio sviluppo.

Pensavano che il gioiello d'artista si poteva affermare sul piano commerciale e mercantile ad un alto livello.

E' evidente e bisogna sottolinearlo, che solo l'azione precedente e per certi versi pionieristica di Mario Masenza, ha permesso ai fratelli Fumanti di capire i riferimenti, il tracciato dal quale partire e successivamente indicare una direzione diversa, un percorso del gioiello d'artista articolato con altri presupposti e intenzioni.

Innanzitutto i Fumanti, concentrarono la loro azione maggiore su figure emergenti, operanti non solo a Roma dell'arte contemporanea di quegli anni, da Mario Ceroli a Getulio Alviani, da Nicola Carrino a Gino Marotta e Franco Angeli.

Memorabile fu la mostra "*Gioielli di Artisti Contemporanei*" allestita nel loro atelier di via Frattina a Roma nel dicembre del 1970.

Successivamente e in parallelo alle esperienze che si andavano a delineare e a definire a Roma, un'altra importante iniziativa a partire dal 1967 fu condotta a Milano dagli editori Giancarlo Montebello e Teresa Pomodoro, i quali avviarono uno studio – laboratorio di progettazione e costruzione di oreficeria, gioielleria a disposizione degli artisti più rilevanti in quel periodo in ambito milanese e noti sul piano nazionale.

Coinvolsero immediatamente il maestro dello spazialismo Lucio Fontana, gli scultori Arnaldo e Giò Pomodoro, Pietro Consagra, i pittori Piero Dorazio, Gastone Novelli, Rodolfo Aricò ed altri.

L'aspetto centrale che bisogna considerare e che impose un cambiamento d'indirizzo e di prospettiva al lavoro finora svolto a Roma dai gioiellieri Masenza e Fumanti, fu la decisione di proporre e iniziare a realizzare a Milano con la GEM Montebello la costruzione di gioielli e oreficeria pensati e ideati in una dimensione di multiplo, di opera che doveva mantenere il carattere dell'alta qualità concettuale e esecutiva, ma doveva avere anche le caratteristiche della sua riproducibilità.

Un ulteriore elemento fondamentale e decisivo, introdotto dalle edizioni GEM Montebello, fu spostare l'impiego per quanto riguarda l'uso dei materiali, non più esclusivamente sull'oro, le pietre preziose, i brillanti, gli zaffiri, i rubini e gli smeraldi, ma introdurre e inserire l'uso di materiali "poveri", rivolgere la propria attenzione anche ai metalli non preziosi, pensare a interventi cromatici relativamente meno costosi utilizzando pietre dure e semi – preziose come i quarzi, i lapislazzuli, i coralli, agate e onici.

Passare dagli smalti a gran fuoco della tradizione millenaria, ad alta temperatura estremamente laboriosi e costosi da realizzare, a smalti e resine di carattere industriale che potevano essere eseguiti con maggiore facilità ed avevano un prezzo inferiore agli smalti di origine vetrosa.

Naturalmente queste scelte indussero a un dibattito che possiamo dire sia ancora in atto nel "mondo" del gioiello d'artista, relativamente a una questione centrale che è stata posta allora nella seconda metà degli anni '60, tra oreficerie e gioielli immaginati e costruiti come opere d'arte uniche e in alternativa invece opere che potevano essere moltiplicate, riprodotte in piccole e ridotte serie limitate e numerate, da introdurre nel mercato dell'arte e del gioiello a costi inferiori rispetto alle opere di gioielleria uniche, difficilmente riproducibili, particolarmente complesse da eseguire ed estremamente costose, innanzitutto per gli elevati valori dei materiali impiegati.

Unicità e multiplo diventano due strade distinte che si muovono parallelamente e entrambe sono di pari livello per quanto riguarda la qualità dell'oggetto artistico realizzato, ma determinano una selezione in relazione al fruitore, al pubblico e al suo collezionista.

Da un lato i gioiellieri romani Masenza e i fratelli Fumanti decisero di continuare nella costruzione di un gioiello costosissimo, che già partendo dai soli materiali preziosi con il quale veniva realizzato (oro, platino, brillanti, zaffiri, rubini e smeraldi etc.) implicava un prezzo molto elevato.

Inoltre vollero mantenere assolutamente il carattere di opera preziosa unica e originale, non riproducibile e firmata dall'artista.

Questo ragionamento e le conseguenti scelte d'indirizzo introdotte, significavano evidentemente rapportarsi a un collezionista – cliente con determinate e precise caratteristiche, doveva essere un aristocratico, un industriale, era indispensabile appartenere all'alta borghesia, in definitiva a personaggi dell'élite, con notevoli disponibilità di risorse economiche.

La scelta invece, in alternativa dell'editore Giancarlo Montebello, tendeva a raggiungere un pubblico culturalmente elevato dai professionisti, agli architetti, ai medici, ingegneri, etc.; un fruitore che capiva l'arte contemporanea e gli autori - artefici, ma ovviamente aveva una disponibilità economica inferiore, e considerava il gioiello prezioso, importante e significativo non tanto per i materiali, ma per la proposta di forma, stile e contenuto creativo che l'artista riusciva a mettere in campo.

Certamente il contesto culturale, sociale e politico della società a Milano a metà degli anni '60 del XX secolo, ha inciso e indotto a capire con maggiore facilità e disponibilità queste scelte che volevano attraverso anche il gioiello avvicinare all'arte contemporanea un pubblico consistente. L'arte dell'attualità, contemporanea non doveva essere più un monopolio per pochi eletti e inarrivabile, quasi irraggiungibile ma doveva diventare una parte culturalmente importante della vita quotidiana di centinaia – migliaia di persone.

Recentemente, a partire dal 1998, un'esperienza condotta da un'orafa romana Elena Levi Palazzolo e dal gallerista di origine torinese Franco Noero, si muoveva in una direzione analoga a quella che aveva svolto oltre vent'anni prima Giancarlo Montebello e Teresa Pomodoro.

Il loro ragionamento pose in atto una volontà che considerava ancora il gioiello come opera unica o riproducibile solo in alcuni casi in piccoli numeri, limitati da uno a dieci, a venti esemplari, senza andare oltre questa quantità, naturalmente tutti firmati dall'autore, dall'artista coinvolto.

La loro attenzione si rivolse verso giovani artisti della generazione più vicina ai nostri anni recenti, di questo inizio del XXI secolo, come Stefano Arienti, Maurizio Cannavacciuolo e Massimo Kaufmann, successivamente dal 2000 in poi coinvolsero altri artisti come Alighiero Boetti, Giacinto Cerone, Luigi Ontani e Paola Pivi.

Artisti che gravitavano per interessi di lavoro e conoscenze professionali soprattutto nell'ambiente della capitale.

Va detto comunque che questo tentativo di operare nel gioiello d'artista non ha avuto molto seguito e si è dimostrato sostanzialmente un'esperienza limitata.

Il gallerista Franco Noero comunque, dal 2002 in poi, propone con regolarità una mostra all'anno di gioielli d'artista nel suo spazio romano che l'ha nominato: *"Roma RomaRoma"*.

La ricerca, l'indagine che è stata affrontata ha considerato un periodo di quasi settanta anni e ha individuato con decisione un preciso e definito gruppo di artisti che per innumerevoli motivi, di scelta linguistica, per esigenze personali e operative, di committenza specifica, di realizzazione e progettazione indotta e provocata dal collezionismo d'arte hanno rivolto il loro immaginario creativo al micro spazio del gioiello.

Questo è avvenuto attraverso un'analisi d'insieme che ha potuto osservare una consistenza di oltre duecento autori, artisti, architetti, designers di diverse generazioni provenienti da movimenti e campi d'intervento creativo articolati e lontani tra loro per modalità espressive e scelte operative adottate, che si sono occupati del gioiello e della sua applicazione.

Questo studio analitico non intendeva fare una carrellata e una panoramica compilativa di tutte o quasi le personalità che nell'ambito delle arti visive e della progettazione, hanno a volte deciso di prendere in considerazione l'oreficeria come spazio creativo per realizzare un gioiello.

E' una ricerca con caratteristiche decisamente selettive, ritenendo che si debbano evidenziare gli artisti, autori che hanno inserito nel loro percorso immaginativo e creativo l'opera di oreficeria, come parte integrante, coordinata e correlata al lavoro plastico, pittorico e progettuale che li aveva contraddistinti e resi noti.

In definitiva nel lavoro degli artisti scelti per sviluppare questa ricerca, analisi e tesi finale, il linguaggio nell'arte cosiddetta maggiore trovava un suo corrispettivo tematico e poetico anche in una dimensione, in una scala di misura più ridotta.

L'opera nel micro spazio del gioiello diventava arte, agendo quindi, non sporadicamente o occasionalmente ma con un percorso creativo che nel corso del tempo si è dimostrato coerente e continuativo e che in alcuni casi ha indicato delle prospettive linguistiche ancora attuali e da studiare.

Andando oltre e superando di fatto con esempi di straordinaria lucidità inventiva, associata ad una ottima ed efficace qualità esecutiva, l'anacronistica, inutile e dannosa suddivisione tra arti maggiori e arti minori.

Un ulteriore elemento di scelta è indotto dalla continuità del lavoro dell'artista nell'ambito del gioiello, è interessante e ha un senso registrare l'attività di chi ha effettivamente pensato, ideato, immaginato e scoperto quali possibilità linguistiche il micro – cosmo del gioiello racchiude.

Questo ha significato innanzitutto rivolgere la propria attenzione a quelle personalità che hanno compreso che la condizione fondamentale, ineludibile per entrare e dispiegare un linguaggio alto, qualificato nella gioielleria, doveva passare attraverso la conoscenza delle possibilità espressive e delle caratteristiche peculiari che il metallo possiede, sia esso prezioso, e sia quando si intenda utilizzarlo nell'ampia gamma dei metalli o materiali genericamente definiti " poveri " e "alternativi".

L'oreficeria e la gioielleria intesa nella sua accezione più ampia, non può essere tale se non riesce a plasmare e a formare la propria materializzazione concreta attraverso i metalli. Dai più preziosi: platino, oro, argento, palladio ai metalli non preziosi bronzo, ferro, acciaio, rame, ottone, titanio, alluminio, piombo alpaca, tantalio etc.

Queste sono alcune delle ragioni principali e fondamentali che hanno determinato la scelta degli artisti che si sono espressi a diversi livelli, con grande qualità complessiva nel periodo preso in considerazione, che corrisponde alle iniziali esperienze di questa tematica, per poi proseguire e estendere fino ad oggi la tendenza del gioiello creato e progettato dagli artefici di maggiore risultanza linguistica.

Un altro aspetto da considerare che è dentro a questa analisi è il concetto di misura, il senso della proporzione e della dimensione corretta e adeguata che deve essere presente in un'opera d'arte. Ho dimostrato che questo principio non viene meno quando si occupa di gioielli, di opera d'arte da indossare, da "utilizzare" e non solo osservare.

Gli artisti che ho selezionato hanno dimostrato che questo passaggio, estetico e funzionale è possibile e a un senso come opera d'arte.

Nella documentazione prodotta e nelle testimonianze che ho avuto modo di raccogliere ad esempio per i fratelli Afro, Dino e Mirko Basaldella, il pensare al gioiello ha determinato ulteriori ragionamenti da trasporre nella loro scultura o nella pittura, attraverso verifiche di forma e di efficacia luminosa che solo analizzando una forma e un segno realizzato in una micro - dimensione plasticasi poteva ottenere.

Oppure per i fratelli Arnaldo e Giò Pomodoro i gioielli sono una riduzione di scala della loro scultura, oreficeria e scultura hanno una dimensione di ragionamento e circolarità interna evidente e per certi versi in alcuni casi sovrapponibile.

Lo stesso Giuseppe Uncini per fare un ultimo esempio, nel suo operato più volte avveniva che il pensare ai gioielli gli ha permesso di immaginare la scultura e viceversa in molti casi la scultura ha dato forma in una misura e dimensione ovviamente minore all'oreficeria.

Inoltre l'indagine intende dimostrare attraverso il percorso complessivo della ricerca e lo svolgimento specifico di ogni capitolo, come l'oreficeria, i gioielli proposti dagli artisti scelti e selezionati, sia effettivamente diventato attraverso le esperienze avvenute un autentico e particolare linguaggio autonomo, in grado di reggere il confronto con le opere dell'arte visiva, "ritenuta maggiore", e cioè la pittura e la scultura.

I gioielli da semplici e banali monili, da micro oggetti che assumono in sé solamente, la qualità decorativa e la utilizzano sostanzialmente per dare al fruitore da una parte e all'osservatore dall'altra esclusivamente un "piacere estetico"; sono diventati con l'intervento degli artisti piccoli capolavori, che esprimono concetti, idee e proposte creative.

Riescono a comunicare messaggi, contenuti in quanto risultano essere degli esiti della rappresentazione artistica portata ad un alto livello, pur lavorando su una dimensione a volte molto piccola.

Si evidenzierà come il gioiello sia di ordine plastico o pittorico, oppure di segno "architettonico" e anche nel momento in cui è stato inteso come micro spazio per scrivere, indicare e comunicare proposizioni, enunciare concetti "filosofici", possa diventare effettivamente nelle menti e nelle mani delle personalità artistiche più preparate e colte che ho individuato, una vera e propria arte autonoma e indipendente, allo stesso livello della cosiddetta arte maggiore.

Il limite che costantemente viene posto in luce anche nell'ambito del gioiello d'artista è il fatto che deve mantenere e rispettare l'obbligo ineludibile della portabilità e funzionalità, ma si dimostrerà negli esempi presi in esame che è un falso problema.

Infatti questa relativa problematica può essere superata dall'idea, dal concetto, dal progetto di partenza, dando un senso, una qualificazione in definitiva che imprime al gioiello una dimensione di apertura verso altri orizzonti immaginativi, la piccola dimensione come formulazione interiore di una grande proposizione ideativa.

In questo quadro generale gli esempi attuati con esiti sorprendenti dall'architetto, designer e artista Ettore Sottsass sono stati analizzati con cura per la loro carica innovativa e posti in rapporto alle esperienze degli scultori e pittori delineati nella ricerca.

Questo perché è un lavoro espressivo che ha dimostrato enormi possibilità inventive, decisamente originali e non omologate assolutamente con la tradizione orafa.

Inoltre la scelta dell'architetto Sottsass, (tra gli innumerevoli professionisti del progetto, e designer che hanno in diversi momenti pensato al gioiello e alla sua realizzazione), è dovuta anche al fatto che è l'unico in Italia ad essere riuscito dagli anni '50 in poi, a esprimere una ricerca, un ragionamento compiuto, con un senso preciso e determinato nella gioielleria d'autore.

Sottsass, è sempre capace di pensare al progetto complessivo in ogni sua articolazione, dalla casa privata, agli edifici pubblici, agli arredamenti degli interni, all'ufficio, all'oggettistica d'uso, senza tralasciare, o dimenticare mai la creazione e ideazione del gioiello, un gioiello d'avanguardia che ha "rivoluzionato" gli stili consueti.

Queste ragioni delineano una figura paradigmatica della cultura del progetto, che si è sempre distinta al di sopra di altre espressioni e esperienze poste sul campo.

Tali iniziative che, seppure meritevoli, e degne di nota, non erano all'altezza delle proposte, delle ipotesi di avanzamento della sperimentazione e ricerca sul gioiello d'artista e d'autore che l'architetto Ettore Sottsass, sosteneva con forza e estrema lucidità fino al termine della sua vita e avventura professionale.

Un'altra personalità, un artista, una donna, la Mirella Bentivoglio, che proveniva dal movimento della poesia visiva, (un'esperienza di rilievo affermatosi in Italia, soprattutto nella metà degli anni '60, ed è proseguita fino agli inizi degli anni '80); è stata inserita in questa ricerca con delle precise motivazioni.

La principale di queste è data dalla capacità inarrestabile della Bentivoglio di portare alla luce, in piena visibilità la forza espressiva del linguaggio, della scrittura, che poteva darsi in termini provocatori e suggestivi.

Questo contesto di conseguenza determinava un fenomeno comunicativo che innescava le proposizioni - proposte del suo particolare pensiero che si poteva esplicitare anche all'interno del micro spazio immaginato, nel gioiello di ricerca, d'artista.

Una donna - artista che nonostante abbia sviluppato la dimensione del gioiello in un numero limitato di esemplari concreti, è riuscita a determinare degli esiti, soprattutto sul piano comunicativo, del messaggio al fruitore molto convincenti.

Risultati che hanno introdotto una prospettiva, un segno, uno sguardo altro, diverso, provocato e propositivo nel classico e tradizionale "mondo" dell'oreficeria e che hanno indotto il pubblico a pensare con tutta probabilità sulla condizione della donna nella società contemporanea.

Il fotografo dell'arte Ugo Mulas, è stato inserito a pieno titolo nella ricerca e tesi finale, essendo un testimone chiave delle esperienze che sono avvenute in Italia nell'ornamento di origine plastica e di matrice pittorica.

Un fotografo, Ugo Mulas, artista dell'immagine che ha sempre colto l'arte, le sue manifestazioni, le opere realizzate e i suoi autori, i maggiori protagonisti, nei momenti topici, esemplificativi, con una chiarezza rappresentativa e una sensibilità comunicativa straordinaria, che non ha eguali.

Il suo lavoro di attenzione, promozione e valorizzazione dei risultati più elevati e migliori da tutti i punti di vista, raggiunti in Italia dagli artisti nella gioielleria, e documentati con uno sguardo elegante, pregnante ed estremamente definito si sono svolti tra la fine degli anni '50 e lungo tutti gli anni '60 e i primi '70.

Un genio della fotografia d'autore che è morto purtroppo prematuramente all'età di soli 45 anni, nel 1973 a Milano, ma che è riuscito a raffigurare e a rafforzare gli esiti più significativi che in quel scorcio di poco più di una decina d'anni ha potuto cogliere con il suo occhio fotografico, un grandissimo osservatore privilegiato.

Possiamo sostenere senza possibilità alcuna di essere smentiti che il suo contributo per fare apprezzare le immagini dell'arte italiana e del gioiello d'artista nel mondo sia stato decisivo e fondamentale.

Un capitolo a parte di questo lavoro riguarda Arturo Martini, la ragione di questa scelta è data da un'ipotesi di ricerca che ritiene lo scultore, tra i maggiori del novecento italiano ed europeo, al centro delle problematiche sulla piccola scultura.

Particolarmente negli ultimi anni della sua vita tra il '40 e il '47 esistono prove documentali, emerse dall'indagine e ricerca in corso che dimostrano come il grande scultore si sia occupato anche di medaglie e gioielli.

Ritengo che Martini pur essendosi dedicato lungo tutta la sua carriera professionale, esclusivamente alla scultura, al linguaggio plastico, abbia avuto modo tra il '45 e il '47, di dedicarsi all'ideazione di gioielli, di grande formato, prove evidenti a questo proposito emergono dalla lettura e verifica precisa delle sue lettere e dichiarazioni intercorse innanzitutto con la moglie

Brigida Pessano e con lo studioso e amico Giuseppe (Bepi) Mazzotti, tra l'autunno - inverno del 1946 e primi mesi del 1947.

Lui stesso parla e scrive di avere pensato e modellato alcuni bracciali, realizzati dapprima in cera e poi successivamente fusi con la tecnica della microfusione a cera persa.

Inoltre su precisa committenza ha ricevuto alcuni incarichi per la realizzazione di medaglie commemorative, in ricordo di alcuni avvenimenti di carattere storico legati al secondo conflitto mondiale.

Non dimentichiamo che nella formazione iniziale dello scultore, si evidenziano tre anni trascorsi a " bottega " da un valente orafo di Treviso: Alberto Schiesari, che ha avuto modo di spiegare al giovane Martini, alcune delle tecniche fondamentali dell'oreficeria.

Bisogna anche dire che durante la sua carriera d'artista plastico, Martini ha avuto l'opportunità di conoscere e frequentare a Roma, nel 1920, Renato Brozzi, noto orafo, argentiere e scultore dell'epoca, che ha lavorato molti anni per soddisfare la committenza di Gabriele D'Annunzio.

Certamente questo rapporto con Brozzi ha influenzato lo scultore trevigiano sul terreno dell'oreficeria e argenteria e più in generale ha generato in Martini una maggiore consapevolezza e sensibilità nella lavorazione del metallo entro dimensioni contenute.

Infine Martini ha avuto un forte legame in rapporto al suo lavoro plastico, determinato attraverso un dialogo, un dibattito aperto e costante con l'allievo prediletto dell'epoca: Mirko Basaldella.

Mirko nel '46 aveva iniziato a realizzare alcuni gioielli scultorei per il famoso gioielliere di Roma, Mario Masenza.

Certamente Mirko informò il "vecchio " maestro di queste esperienze in corso a Roma sul gioiello e della mostra in preparazione per Milano, che il gioielliere Masenza stava organizzando.

Infatti nell'autunno del '49, s'inaugurò alla Galleria *Il Milione* a Milano, un'importante esposizione sul gioiello d'artista, presentata in catalogo da Mario Valsecchi.

La galleria *Il Milione* del mercante Ghiringhelli, trattava da alcuni anni anche il lavoro di Martini, e aveva l'esclusiva per la città di Milano delle opere dello scultore.

Quindi è evidente che Martini, con tutta probabilità conosceva questa nuova realtà maturata negli ambienti romani e che a Milano nella sua galleria di riferimento emerse pubblicamente.

L'ipotesi che continuerò a sviluppare nel tempo, intende dimostrare, che lo stesso Martini a partire già dal '46, due anni prima di morire, sia stato il primo artista italiano a indicare attraverso i gioielli e le medaglie la possibilità che una forma d'arte cosiddetta minore potesse rientrare in un contesto di maggiore prestigio, in termini di contenuti e proposta d'impiego.

Un'ulteriore dimostrazione di questa volontà emerse appunto nel '46, quando Martini realizzò per un parente della moglie Brigida Pessano, proprietario di un negozio di gioielleria a Stresa, alcuni anelli che erano stati richiesti per essere esposti e eventualmente venduti ai clienti del negozio.

Una gioielleria che era collocata in una importante posizione turistica sul Lago Maggiore, ed era già all'epoca luogo di un turismo colto e ricco proveniente in gran parte dalla Svizzera e aveva tra i suoi clienti alcuni collezionisti di gioielli.

Per tutte queste ragioni quindi, Martini va considerato come uno scultore che nell'immediato dopoguerra aveva percepito e compreso che l'interesse di una parte del collezionismo d'arte si andava spostando verso forme e manufatti che pur avendo una funzione precisa, potevano essere posti sullo stesso piano delle opere d'arte di maggiori dimensioni, e andavano considerati quindi come piccole sculture da indossare.

Inoltre la scelta di Martini di rimanere a vivere a Milano e guardare al collezionismo di oltre confine di matrice svizzera, era un segnale evidente che andava, come da lui stesso testimoniato, nella direzione di un pubblico che era rimasto ai margini del secondo conflitto mondiale e aveva una disponibilità maggiore di risorse, utili per acquisire gioielli d'artista e opere d'arte.



La ricerca in più, intende evidenziare, scoprire e “riordinare” il ruolo che l’Ente pubblico, il Museo e le istituzioni hanno svolto in relazione a queste opere d’arte realizzate nell’ambito della gioielleria d’artista.

E’ evidente che la Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma, in particolare tra gli anni compresi tra il 1950 e il 1970, attraverso la direzione del Soprintendente Palma Bucarelli, si sia dimostrata un’istituzione attenta a queste proposte d’arte da indossare come piccole sculture, che provenivano in gran parte dal contesto artistico della capitale.

Infatti un buon numero di gioielli, progettati dagli artisti che gravitavano attorno ai gioiellieri della capitale Mario Masenza e i fratelli Fumanti sono entrati a far parte in permanenza della collezione della GNAM.

Un’altra istituzione pubblica nel decennio racchiuso tra gli anni ’50 e ’60, che ha avuto un certo interesse a occuparsi del gioiello proposto dagli artisti è stata la Triennale di Milano, soprattutto grazie all’apporto dei fratelli Arnaldo e Giò Pomodoro.

Recentemente tra fine novecento e inizio del nuovo secolo la Triennale è ritornata a occuparsi sporadicamente del gioiello d’autore, ma è stato considerato con un’ottica, una visione critica che privilegiava quasi esclusivamente una sorta di nuovo design applicato al gioiello, senza verificare e analizzare l’apporto sostanziale degli artisti che provengono dal contesto più generale delle arti visive contemporanee.

L’esperienza più interessante e significativa che un Museo pubblico e le sue Istituzioni hanno posto in atto è avvenuta a Firenze, dove la Soprintendenza della città in accordo con il Ministero dei Beni Artistici e Culturali, ha individuato in Palazzo Pitti e nelle sale all’interno del Museo degli Argenti, il luogo, la sede istituzionale più idonea, con delle caratteristiche di elevata eccellenza, a ospitare in permanenza le opere di oreficeria degli autori più importanti del panorama nazionale e europeo.

A partire dall’anno 2000, con delle esposizioni di grande rilievo scientifico, di ampio respiro storico e critico, con un serio impianto metodologico e filologico, a iniziare dalla prima: *"L’Arte del gioiello e il gioiello d’artista dal '900 ad oggi - The Art of Jewelry and artists' jewels in the 20th century"* a cura di Marilena Mosco che è stata alla direzione del Museo degli Argenti e successivamente dalle mostre organizzate da Ornella Casazza tra cui *"Gioiello Contemporaneo"* del 2007, e recentemente nell’autunno del 2015 la straordinaria esposizione *"Lapislazzulli Magia del Blu"* curata da Maria Sframeli entrambe direttrici del Museo, solo per citare tre grandi eventi dove la presenza del gioiello creato da artisti e autori era posto in primo piano.

Possiamo sostenere che in questa sede istituzionale ha preso avvio all’interno degli spazi e delle sale a disposizione un’importante sistemazione delle realizzazioni, e “produzioni”, artistiche e d’autore di maggiore importanza e rilevanza linguistica, avvenute nel gioiello contemporaneo in questi ultimi settant’anni.

E’ stata avviata un’opera di catalogazione e studio delle numerose opere di oreficeria presenti nella collezione, regolarmente si svolgono mostre a tema e antologiche, personali, esposizioni monografiche sul gioiello d’artista.

E’ manifesta un’attenzione e una volontà istituzionale a seguire l’evoluzione che avviene in questo campo, dell’operato non solo degli artisti, scultori o pittori, ma anche degli architetti, orafi, designer e delle più importanti e qualificate grandi case di gioielleria di ambito nazionale e di altre note sul piano internazionale.

Grazie alla lungimiranza e all’attenta programmazione, prima del Soprintendente Antonio Paolucci (ora direttore dei Musei Vaticani, ed ex Ministro ai Beni Culturali della nostra Repubblica) e successivamente dalla direttrice dei Musei fiorentini Cristina Acidini, il Museo degli Argenti è diventato il primo spazio museale riconosciuto dallo Stato Italiano per quanto riguarda le collezioni del gioiello d’artista e d’autore.

L'intenzione politica e la volontà culturale presente è di riuscire in pochi anni a portare ad una ulteriore e più approfondita conoscenza queste esperienze uniche del panorama nazionale.

Precedentemente al percorso istituzionale iniziato a Firenze, anche un'altra città toscana: Arezzo, ha intrapreso un lavoro di promozione, collezione e catalogazione dalla metà degli anni '80 del novecento del gioiello contemporaneo di ricerca.

Questa iniziativa denominata "*Oro d'Autore*", che prosegue ancora oggi è promossa dal Comune della città, dall'Ente Fiera e dalla maggioranza degli imprenditori orafi aretini.

Ricordo che i tre poli produttivi di grande rilievo per il manufatto prezioso di carattere industriale e artigianale del nostro paese si trovano ad Arezzo, Valenza Po e Vicenza.

Il progetto, quindi prevedeva con una precisa intenzione di politica culturale e imprenditoriale di legare il comparto orafo e produttivo della città di Arezzo agli esempi più avanzati e qualificati di evoluzione linguistica e di indirizzo stilistico innovativo proposti dalle personalità più interessanti provenienti dal mondo dell'arte, dell'architettura, del design e addirittura dagli stilisti più importanti del settore della moda.

La ricerca in atto cercherà nei limiti degli spazi preposti e attraverso i diversi capitoli di trattare brevemente questi aspetti che rientrano nelle nuove e possibili condizioni di miglioramento di un settore in parte slegato dalle continue sollecitazioni provenienti dagli ambienti del design e dell'arte.

La ricerca e lo studio evidenzieranno anche aspetti fondamentali di orientamento e formazione culturale, didattica e professionale di carattere pubblico che in anni recenti hanno avuto una certa forza e capacità di emergere sul piano nazionale.

Dopo diversi anni di meritevole attività didattica, che ha avuto notevole successo tra gli utenti, un'esperienza rilevante, iniziata nella prima metà degli anni '90 dall'Università degli Studi di Firenze, è stata definitivamente chiusa nel 2008.

Si trattava di un Corso di Laurea specifico per l'oreficeria e la gioielleria condotto e coordinato da alcune Facoltà: da Lettere e Filosofia, ad Architettura, a Economia e Commercio, a Chimica e Mineralogia.

Nel 2012, tenacemente, ancora in Toscana l'istituzione universitaria della città aretina sede staccata del Polo Universitario della città di Siena, ha avviato un Master in Storia e Design del Gioiello, dimostrando lungimiranza e una visione che cerca di costruire una formazione di alto livello che sia aggiornata in relazione alle innumerevoli e diverse forme di design e alle metodologie nuove e moderne di studio della storia, in rapporto al mondo della gioielleria dalla classicità al periodo moderno e contemporaneo.

Certamente è un progetto ammirevole, che vuole coprire un vuoto formativo e culturale che persiste da parecchi anni nel nostro paese in ambito pubblico, a livello Universitario e negli studi Accademici di alta formazione artistica.

Soprattutto per quanto riguarda l'insegnamento della Storia del Gioiello, delle sue tecniche specifiche, dall'ambito progettuale nel Design e Industrial Design moderno e contemporaneo fino a giungere allo studio della mineralogia, della glittica e della lavorazione e taglio delle pietre preziose e semi – preziose, e delle gemme.

Infine un'altra esperienza formativa pubblica consistente è stata posta in essere da oltre un decennio dal Politecnico di Milano, orientata prevalentemente sulla formazione progettuale. Certamente questa tesi non potrà affrontare nella loro globalità questi temi, che saranno solo in parte enucleati attraverso i diversi capitoli della ricerca, ma evidentemente prima o poi si dovrà farlo, con particolare attenzione da parte delle istituzioni preposte a dal Ministero dell'Istruzione dell'Università e della Ricerca Scientifica.

Questa ricerca ha l'ambizione di portare alla luce i livelli più alti raggiunti nel campo della gioielleria d'autore, selezionando le forme e le proposte più importanti raggiunte in Italia in questi ultimi settant'anni.

Probabilmente potrà essere uno strumento, un mezzo che servirà per lo studio e l'analisi, al quale guardare e riflettere per cercare di superare i limiti culturali già noti e mai affrontati seriamente come la divisione tra arti maggiori e minori, e iniziare a effettuare con determinazione i primi passi nella direzione giusta e correttamente impostata.



## Capitolo 1:

### **MARIO MASENZA, IL GIOIELLIERE, IL COLLEZIONISTA DI OPERE D'ARTE E IL MAGGIORE COMMITTENTE DI OREFICERIA D'AUTORE PER GLI ARTISTI DAL 1946 AL 1983.**

MARIO MASENZA (1913 – 1985), a Roma nell'immediato dopoguerra tra il 1946 e il 1949 eredita dal padre l'intera gestione della gioielleria di famiglia, che ha sede nella centralissima via del Corso al civico 410 in spazi prestigiosi che appartengono a Palazzo Fiano. Locali arredati con gusto in un raffinato stile liberty.

Masenza proveniva da una famiglia di grandi gioiellieri. Il bisnonno materno era un commerciante di pietre preziose e il padre aveva aperto a Roma, agli inizi del novecento una gioielleria in Piazza di Spagna che trasferirà poi nel 1924 nella sede di Via del Corso.

La famiglia Masenza è di origine piemontese, ed è stata il principale fornitore di gioielleria della Casa Reale Italiana.

Mario Masenza si caratterizza a differenza del padre, per la sua propensione verso la cultura, è interessato all'arte, frequenta le gallerie e i musei, incontra gli artisti e colleziona arte moderna e contemporanea.

Inoltre è convinto che gli artisti possano dare un loro apporto in termini di originalità e qualità all'oreficeria, dovrebbero cercare però, di pensare a come entrare in relazione con il gioiello da indossare.

E' certamente il primo gioielliere di rilievo, in Italia, che intende realizzare, esporre e vendere un gioiello creato dall'artista contemporaneo, pittore o scultore che sia, e non da disegnatori delle grandi case di gioielleria, oppure prendere in considerazione proposte di abili artigiani orafi, come era sempre avvenuto, in genere nel passato.

Masenza è un committente illuminato, individua i pittori e gli scultori emergenti in questo periodo a Roma, che s'identificavano in quella che storicamente sarà definita come la prima *Scuola Romana*, e commissiona a loro alcune opere plastiche e pittoriche.

A Roma, verso il 1927, si va costituendo un gruppo di artisti che prenderà il nome di *Scuola Romana*, non in antitesi, ma piuttosto come parallelo italiano della *Scuola di Parigi*.

Una breve precisazione in merito alla *Scuola Romana*, per evidenziare come Masenza fosse interessato a capire le ragioni che muovevano l'azione di questo gruppo di artisti e per dimostrare come un gioielliere culturalmente elevato potesse considerare le opere di questi pittori e scultori. Ricordo il legame che aveva con Argan, che ebbe molta parte nel iniziare a individuare e scegliere nella galleria - negozio di Masenza, assieme a Palma Bucarelli, gioielli d'artista per la collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Indico brevemente, alcuni dati storici, innanzitutto bisogna dire che il principale animatore del gruppo è stato il pittore Scipione ( Gino Bonichi, 1904 – 1933 ) ; gli sono vicini in questa esperienza i pittori Mario Mafai ( 1902 – 1965 ), la pittrice di origine lituana, Antonietta Raphael (1895 – 1975) appena giunta da Parigi, lo scultore Renato Marino Mazzacurati ( 1907 – 1969).

Giulio Carlo Argan, critico e storico dell'arte di grande qualità e di indubbia notorietà internazionale, per citare uno tra gli innumerevoli studiosi che si sono occupati della *Scuola Romana* identifica in modo chiaro la matrice culturale di questa esperienza, scrivendo che:

" Il fondo culturale della *Scuola Romana* è l'espressionismo strisciante, oppressivo della *Scuola di Parigi* (Vlaminck, Soutine, Pascin, Chagall).

*Scipione è anche sensibile all'incipiente rivalutazione dell'arte barocca per merito principalmente di Roberto Longhi: è un argomento contro la retorica classicista ma anche, ed è il più importante, contro la classicità ideale dell'estetica crociana.*

*Scipione adora e oltraggia la Roma vera, cattolica e barocca,devota e peccatrice, splendida e in rovina: la contrappone alla Roma imperiale di cartapesta degli archeologi e degli architetti di Mussolini.*

*Roma nella visione fosca e luministica di Scipione, è l'Europa, ma non l'Europa utopistica della libertà e del progresso: Roma è il complesso di colpa su cui si è costruita la babele di una Europa ipocrita e reazionaria ormai minata da un'antica decadenza, sul punto di crollare.*

*Senza saperlo Scipione ha scoperto il pessimismo esistenzialista: la sua è la pittura della malattia mortale, dell'angoscia e della disperazione".(1)*

Nell'intreccio di situazioni e gruppi che agivano in quegli anni dalla *Scuola Romana*, al *Gruppo Corrente* e al precedente gruppo dei *Sei Pittori* di Torino; Giulio Carlo Argan ne interpreta e comprende il clima culturale e politico che pervade gli intellettuali e artisti italiani del tempo, esemplifica con i testi e gli innumerevoli dialoghi con Masenza i motivi che avevano condotto gli artefici del tempo a fare determinate scelte. Queste ragioni interessavano moltissimo il gioielliere romano, perchè in questo modo poteva avvicinarsi alla comprensione del lavoro più rilevante degli artisti di quegli anni e pensare a come introdurre l'artista nel "mondo" dell'oreficeria.

Prendendo in considerazione ad esempio il *Gruppo Corrente*: " ...quasi contemporaneamente, ed in collegamento con Roma (il riferimento è al pittore Renato Guttuso che operava a Roma.

Guttuso fu un artista che a partire dagli inizi dell'attività di Masenza, nel '46, diede avvio a una collaborazione fattiva con il gioielliere, infatti già nel 1949 lo troviamo ad esporre alcuni gioielli e oggetti per la casa alla Galleria Il Milione a Milano, nella mostra dal titolo "*Gioielli di Masenza*", presentata in catalogo da Mario Valsecchi. Successivamente a partire dalla metà degli anni '50 non fu più coinvolto da Masenza a disegnare gioielli per la sua "produzione") *si forma a Milano il gruppo giovanile Corrente, con a capo Renato Birolli (1906 – 1959): vi aderiscono Aligi Sassu (1902 - 2000)*,(un altro artista che ebbe modo di disegnare e realizzare a fasi alterne gioielli, medaglie , bassorilievi e targhe in metalli preziosi, ricordo l'interessante collezione dedicata al gioiello che assieme a Salvatore Fiume e Gianni Dova alla metà degli anni '80 realizzò sulla base di un progetto della gallerista milanese Antonella Pintor) *Giuseppe Migneco (1903 - 1997 ).Bruno Cassinari ( 1912 – 1992) e vari altri. (2)*

*Il fattore di coesione non è un determinato indirizzo figurativo, ma la ribellione morale ai misfatti in Spagna, l'insofferenza del sempre più pesante intervento del regime, ormai deciso a imitare l'alleato tedesco, nella vita culturale e artistica.*

*Al falso classicismo ufficiale si contrappone polemicamente una tendenza neo – romantica, sia pur soltanto come partecipazione degli intellettuali alla realtà storica, la cui gravità imponeva ormai scelte e responsabilità individuali. Corrente reagisce decisamente al Novecento, presto scaduto dal moderatismo al conformismo ed al servilismo; e indirettamente reagisce anche al formalismo rigoroso, ma non politicamente impegnato, degli "astrattisti" lombardi." (3)*

1 ) Giulio Carlo Argan, " *L'Arte Moderna 1770 – 1970* ", pag. 460 – 466, Firenze, 1977, Sansoni Editore, Firenze.

2) Antonella Pintor, *Prima collezione di gioielli: Gianni Dova, Salvatore Fiume, Aligi Sassu*, Milano 1986, Edizioni Solo Arte.

3) *Ibidem*, ...op. cit pag. 466, 467.

Per una maggiore conoscenza della realtà che si era formata attorno ai gruppi di quel preciso periodo storico consiglio: Mario De Micheli, *Scultura italiana del dopoguerra*, Milano 1958, Schwarz Editore,

Giulio Carlo Argan, Nello Ponente, *L'arte in Italia dopo il 1945*, Milano 1959, Il Saggiatore Editore.

Antonello Trombadori in Maurizio Fagiolo Dell'Arco (a cura di) , *Scuola Romana*, Roma 1986, De Luca Editore.

Guido Ballo, *La linea dell'arte italiana dal simbolismo alle opere moltiplicate*, Roma 1964, Edizioni Mediterranee

Carlo Pirovano, *Scultura Italiana, dal Neoclassicismo alle correnti contemporanee*, Milano 1968, Editoriale Electa.

Successivamente tra la fine degli anni '30 e l'inizio degli anni '50 alla cosiddetta *Scuola Romana*, si aggiungono nuovi adepti, artisti importanti che avranno in seguito una notorietà a livello nazionale e internazionale e che avranno un rapporto diretto con il gioielliere Masenza, dal pittore Giuseppe Capogrossi, che realizzava una pittura ancora d'impianto figurativo, ai fratelli Afro, Mirko e Dino Basaldella, allo scultore Pericle Fazzini.

Masenza, nonostante dovesse affrontare i primi anni del proprio lavoro in un contesto storico che per molti aspetti era drammatico e tragico, (il nostro paese soffriva di una fortissima crisi economica, usciva dalla pesantissima seconda guerra mondiale), riesce ancora a far desiderare e apprezzare i gioielli al pubblico, ad una clientela molto selezionata.

Alle enormi difficoltà iniziali, Masenza reagisce con un programma espositivo che esce e va oltre la propria città, si sposta a Milano ottenendo un grande successo sia per quanto riguarda la critica, ma anche sul piano commerciale, delle vendite l'iniziativa raggiunge ottimi risultati.

Infatti già nell'ottobre del 1949 il gioielliere – collezionista, riesce ad organizzare a Milano alla Galleria *il Milione*, un'esposizione di una prima e selezionata collezione di gioielli e oggetti di argenteria, per l'uso quotidiano, da utilizzare nella propria casa, dal centro tavola, ai vasi, caraffe, teiere etc.

*Il Milione* è un importante e prestigioso spazio privato, che ebbe il grande merito di portare in Italia numerosi artisti europei e americani e di far conoscere le ricerche dell'astrattismo del nostro paese.

Si trattava di trentasei opere di oreficeria e sedici oggetti di argenteria d'uso funzionale, per la casa, gli artisti che esposero a Milano e che erano già inseriti nel progetto sull'oreficeria avviato a Roma da Masenza sono stati all'epoca: Afro e Mirko Basaldella, Leoncillo, Lorenzo Guerrini, Franco Canilla, Pericle Fazzini, Renato Guttuso, Emilio Greco, Giuseppe Capogrossi, Edgardo Mannoni.

"*Gioielli di Masenza*" era il titolo della mostra, presentata in catalogo da un influente storico e critico d'arte contemporanea di quegli anni, Mario Valsecchi, che già allora, ormai quasi settant'anni fa, poneva all'attenzione generale, una problematica che ancora oggi è attuale, ovvero il rinnovamento dell'artigianato orafo e il rapporto tra tecnica applicata, lavoro manuale e ricerca poetica dell'artista.

La Galleria d'Arte *il Milione*, fu fondata nel 1930 a Milano in via Brera da Gino Ghiringhelli e diretta inizialmente dal critico d'arte Edoardo Persico.

Fu la prima galleria d'arte del nostro paese, che promuoveva le nuove tendenze dell'arte internazionale, fu il fulcro dell'astrattismo e fece conoscere artisti di grande livello come Fernand Léger, Vasilij Kandinskij, Josef Albers, Wols (Wolfgang Schulze), Giorgio Morandi, Mauro Reggiani, Lucio Fontana, Fausto Melotti, Luigi Veronesi, Emilio Scanavino.

Nei primi anni di attività, la Galleria fu il punto d'incontro per un gruppo di architetti italiani che si riconoscevano e confrontavano entro l'orizzonte del razionalismo astratto: nel 1932 Mario Radice formò nella sede del *Milione*, insieme a Giuseppe Terragni, Figini, Pollini, P. Bottoni, P. Lingeri, il gruppo "*Quadrante*".

Verso la fine degli anni quaranta *Il Milione* ospitò la prima memorabile esposizione dello Spazialismo, un movimento di artisti che aveva come figura centrale, di riferimento sia sul piano creativo e teorico Lucio Fontana.

Gli spazialisti in seguito identificarono la Galleria *Il Naviglio* sempre a Milano, come luogo espositivo permanente, come unico riferimento.

Bisogna dire inoltre, del ruolo fondamentale che la Galleria *il Milione* ebbe nel riuscire a portare nella metropoli lombarda, per la prima volta in Italia artisti del calibro di Jackson Pollock, Alexander Calder, Jean Dubuffet.

*Il Milione* organizzò anche la prima personale milanese all'astrattista romano Giuseppe Capogrossi, che operò anche in campo gioiellistico con Mario Masenza e Danilo e Massimo Fumanti.

Valsecchi, nel catalogo di presentazione dell'iniziativa espositiva al *Milione* sosteneva che: " ... *Mi auguro che possono nascere da questa esperienza frutti insperati, invidiati e nuovi insegnamenti: all'artigianato, che ora langue appunto per l'anemia di ingegni e di modelli originari; all'artista che nel rinnovato impegno al mestiere, alla sapienza manuale, alla perfezione tecnica, troverà stimoli per la diuturna lotta con la bellezza.* " ( 4 )

Un altro aspetto che Valsecchi metteva in luce in quell'esposizione, che dopo la tappa milanese si trasferì a Roma alla Galleria dello *Zodiaco*, è la dimensione della serialità, della produzione meccanica e anonima che nell'oreficeria e gioielleria industriale si avverte costantemente, alla stessa maniera sia ieri, nel passato e ancora oggi.

Infatti, purtroppo anche nella produzione attuale del terzo millennio, il mondo industriale del settore orafa ha difficoltà ad accettare ed inserire una progettualità altra e diversa rispetto alla consuetudine.

Particolarmente in questa fase di crisi economica l'imprenditore non si pone in un piano dove propone e rischia nel mercato globale, nuove e diverse forme di design innovativo, ma tende a riproporre materiali e oggetti già noti.

Ma bisogna anche dire però, che negli ultimi anni si manifestano maggiormente degli interventi di designers, di nuove figure professionali, che cercano in parte di innovare un comparto economico fondamentale del nostro paese.

Mario Valsecchi prosegue in catalogo sostenendo che: "*.. Una società come la presente, dominata dalla macchina, ha quanto mai bisogno di reagire all'onda anonima, alla monotona ripetizione in serie con la creazione di un oggetto perfetto, nato quindi dalla mano squisita di un artista abituato a sciogliere gli enigmi di una geometria a numeri d'oro...*" e prosegue acutamente dicendo che : "*..alla potenza della macchina, per sua necessità livellatrice, si sostituisce la delicata sapienza di poche dita, il colpo fermo di un occhio acuto e un gusto affinatosi per studi e scelte innumerevoli.*" (5)

Gli artisti nel proporre l'idea di gioiello che intendevano realizzare con Masenza, inizialmente operavano attraverso un disegno, oppure preparavano con le loro mani un modello, di solito in cera da fondere successivamente.

Capitava anche, come nel caso di Afro e Mirko Basaldella, che avendo loro stessi delle conoscenze tecniche specifiche della lavorazione dei metalli preziosi, in particolare della tecnica del cesello e dello sbalzo, costruivano già un gioiello, che poi Masenza poteva dare da rifinire e trattare nei dettagli a maestri orafi della città che lavoravano in esclusiva per Lui.

Quando un gioiello d'artista prevedeva l'inserimento di pietre preziose, il posizionamento corretto e tecnicamente perfetto nel castone del brillante, del rubino o del zaffiro blu (una pietra che spesso Afro utilizzava), veniva affrontato da abilissimi artigiani romani che incastonavano le pietre in modo tale da esaltarne il colore e la luce, all'interno di un gioiello, considerato e costruito con attenzione, soprattutto dei dettagli più complessi, cercando di realizzare un gioiello prezioso e perfetto in ogni sua parte, in tutto il suo insieme costruttivo.

Gli artisti nel proporre l'idea di gioiello che intendevano realizzare con Masenza, inizialmente operavano attraverso un disegno, oppure preparavano con le loro mani un modello in cera da fondere successivamente.

Capitava anche, come nel caso di Afro e Mirko Basaldella, che avendo loro stessi delle conoscenze tecniche specifiche della lavorazione dei metalli preziosi, in particolare della tecnica del cesello e

4) Mario Valsecchi, "*I Gioielli di Masenza*", Edizione Galleria Il Milione, Milano 1949.

5) Mario Valsecchi, "*I Gioielli di Masenza*", cit.

Claudio Cerritelli, Luisa Somaini, "*Gioielli d'Artista in Italia*" Electa Editore, Milano 1995, pag.31,34,39,42.  
Ludovico Pratesi, Francesca R. Morelli, "*Ori d'Artista*", Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2004, pag. 21 – 23.



dello sbalzo, costruivano già un gioiello, che poi Masenza poteva dare da rifinire e trattare nei dettagli a maestri orafi della città che lavoravano in esclusiva per Lui.

Quando un gioiello d'artista prevedeva l'inserimento di pietre preziose, il posizionamento corretto e tecnicamente perfetto nel castone del brillante, del rubino o del zaffiro blu ( una pietra che spesso Afro utilizzava), veniva affrontato da abilissimi artigiani romani che incastonavano le pietre in modo tale da esaltarne il colore e la luce, all'interno del gioiello, considerato in tutto il suo insieme costruttivo.

E' interessante notare che nel retro di ogni gioiello che veniva realizzato con Mario Masenza ogni artista firmava l'opera e a fianco veniva posta anche la firma del gioielliere romano.

Questa scelta serviva per garantire l'autenticità del gioiello che usciva e andava alla vendita, al pubblico.

La validità di questo modo di procedere si è riscontrata sia alle aste di gioielli nazionali e in ambito internazionale e sia nelle opere entrate in collezioni pubbliche, all'interno del museo. ( 6 ).

A partire dall'immediato dopoguerra Masenza offre agli artisti la disponibilità del proprio laboratorio orafa e la possibilità di sperimentare la loro creatività avvalendosi di artigiani competenti, che mettevano a disposizione tutte le conoscenze orafe che possedevano, relative anche ad antiche tecniche di lavorazione del gioiello ormai desuete, ma che apparivano comunque per diversi artisti, decisamente interessanti da applicare nell'oreficeria contemporanea.

Un laboratorio orafa artigianale che nella capitale il gioielliere Masenza, attraverso un contratto di esclusiva utilizzava con assiduità a partire dall'immediato dopoguerra fino al 1973 era di proprietà del rinomato orafa artigiano, Diderico Gherardi.

Gherardi è un orafa di grande esperienza, che dimostra una notevole capacità interpretativa della volontà, dell'intenzione dell'autore, dell'artista sia esso scultore che pittore.

Per diversi pittori e scultori è la prima volta nel loro percorso creativo che si pongono il problema dell'oreficeria, come possibile campo d'intervento.

E' il loro primo approccio al gioiello, finora un'opera completamente estranea, alla propria produzione artistica consueta.

Gherardi si dimostra negli anni un grande esperto della microfusione a cera persa che associata all'alta qualità professionale espressa nelle tecniche orafe da banco, nelle loro vastissime e diverse articolazioni, fanno sì che a Roma sia l'unico in quegli anni il vero interprete dell'opera degli artisti. Il Gherardi si rende disponibile a cercare quelle soluzioni tecniche indotte dalla progettualità creativa dell'artista, che a volte sono completamente da inventare oppure le stesse tecniche tradizionali e consuete vanno ripensate e riformulate per rispettare l'idea, la cifra stilistica di ogni autore.

Si determina un clima di completa fiducia tra l'abile orafa artigiano romano e gli artisti che sempre più si rivolgono a Lui attraverso Masenza.

Mario Masenza divenne il regista di tutte queste operazioni sul gioiello, potendo coordinare l'attività dell'artista in relazione agli artigiani, agli esecutori materiali del progetto di ogni autore.

Aveva le conoscenze e le competenze necessarie sulla materia in questione e una forte sensibilità, associata ad una chiara visione generale dell'intero progetto che gli permetteva di poterlo condurre ad un approdo corretto, esatto, sia negli esiti formali, stilistici e sia per quanto riguarda gli aspetti tecnici e esecutivi.

6) Il 21 maggio 2013, a Firenze la Casa d'Aste Pandolfini, nella vendita: " *Argenti, Gioielli, Orologi da polso e numismatica del '900* " ha posto in asta alcuni gioielli realizzati negli anni '50 da Mario Masenza assieme agli artisti Afro, Cannilla, Capogrossi e Uncini.

E' interessante notare che ogni gioiello nel retro, reca la firma dell'autore assieme a quella di Masenza.

Era un modo per certificare l'autenticità dell'opera, che era stata realizzata e eseguita in esclusiva dalla gioielleria Masenza, nei propri laboratori e non da altri.

Una grande qualità personale che aveva Masenza, in quanto committente e collezionista , testimoniato più volte dallo scultore Giuseppe Uncini, con il quale ebbe un sodalizio di collaborazione lunghissimo fino alla morte di Masenza e verificata anche nei racconti di altri artisti e critici d'arte, era non porre limiti alla libertà creativa dell'autore. (7 ).

Particolarmente nell'ambito del contesto orafa, carico di regole tecniche caratterizzanti, dove il senso delle misure e delle proporzioni da rispettare deve essere sempre presente, Masenza trovava il modo per fare esprimere l'artista in piena libertà creativa, senza alterare o modificare il segno distintivo, il linguaggio che ogni artista aveva già consolidato in campo pittorico e scultoreo. Masenza non pensava minimamente di stravolgere completamente l'opera orafa proposta dagli artefici, per farla rientrare nei canoni classici della tradizione gioiellistica.

Naturalmente l'apparato di regole e leggi tecniche ed esecutive da considerare a volte come vincoli insuperabili, era evidentemente dettato, imposto, da criteri di funzionalità e portabilità che il gioiello deve mantenere per essere tale, per poter dialogare e relazionarsi con il corpo, con le dita, il polso, il collo, il décolleté, le orecchie della donna.

Inoltre da millenni il gioiello porta con sé l'aurea della bellezza, il canone del bello deve essere sempre tenuto in primo piano.

Il gioiello nel momento in cui viene proposto da un artista, deve mantenere un perfetto equilibrio tra l'idea progettuale, la concezione dell'opera e il suo risultato estetico finale.

L'esito dell'opera deve essere molto interessante , di forte impatto emotivo, in definitiva il gioiello per essere accettato e quindi acquistato dal collezionista, e dal pubblico più in generale, deve apparire in tutta la sua bellezza e armonia costruttiva.

Dopo i primi anni di notevole diffidenza del pubblico, e anche dal mondo dei cosiddetti esperti del settore, che vedevano per la prima volta nella vetrina di Via del Corso gioielli di questo tipo; iniziò già a partire dal 1951 un'attenzione particolare, e una reale considerazione da parte della stampa più diffusa e qualificata. La rivista " *Epoca* " del dicembre 1951 pubblica un articolo dal titolo premonitore: " *Gioielli d'Autore* " dove descrive come Masenza sia riuscito a costruire una sorta di " *cenacolo di artisti* " che " ... *studiano i monili per le donne moderne, adeguandoli alle loro esigenze, ai loro gusti, alla loro cultura, alla loro sensibilità* " . ( 8 )

Nella primavera del 1953 il lavoro di Masenza viene notato e osservato con attenzione anche dalla stampa nordamericana, sul " *The Daily American* " , si parla particolarmente, in maniera diffusa di Afro Basaldella. I gioielli realizzati da questo artista, sono opere senza ombra di dubbio di alta gioielleria, che riscuotono un interesse straordinario da parte di numerosi collezionisti di arte contemporanea americani in visita a Roma.

Inoltre si deve considerare la capacità del gioielliere – committente Masenza di relazionarsi con il mondo dello spettacolo, del cinema, di riuscire a far capire e a fare indossare il gioiello d'artista alle attrici e attori famosi che gravitavano molto spesso negli anni ' 60 nella nostra capitale.

Memorabile l'articolo nel settimanale " *Incom* " del settembre 1955 dal titolo: " *L'Arte e la Moda. Mostri e Ballerine nei Nuovi Gioielli* " , " ... *Pittori e scultori italiani di fama internazionale, hanno creato ispirandosi agli antichi orafi, anelli, bracciali, collane* ... ". La pagine dell'articolo illustravano gioielli di Afro e Canilla realizzati da Masenza e indossati dall'attrice Sylva Koscina, una star del cinema, dell'epoca. ( 9 )

7) Alberto Zorzi, *Il rapporto dell'Artista Orafo contemporaneo con il pubblico*, in *Gioielli in Italia Il Gioiello e l'Artefice Materiali, Opere Committenze*. Marsilio Editore, Venezia, 2005. Pag. 218 – 220.

8) Claudio Cerritelli, Luisa Somaini , *Gioielli d'Artista in Italia 1945 – 1995*. Electa Editore, Milano 1995. Pag. 115 – 116.

9) *Ibidem* , *Gioielli d'Artista in Italia 1945 – 1995*. Electa Editore, Milano 1995. Pag.116.

Marina Robbiani, *La Spilla metamorfosi di un oggetto*. Editore L'Orafo Italiano, Milano, 1992. Pag. 132 – 133.

E' interessante a questo punto per capire la personalità e la mentalità di Mario Masenza, all'interno del contesto e del clima economico, culturale degli anni '50, sentire i ragionamenti che indussero a decidere certe scelte molto precise e nette nel campo orafa, riportate in una sua testimonianza diretta, scritta e pubblicata dalla rivista "Italia" nel 1950 a Roma:

*"Durante l'ultima guerra i gioiellieri italiani furono costretti a sospendere ogni attività; si fermarono le vendite, la produzione e il nostro lavoro si ridusse a quello di semplici sequestratori delle stesse aziende che ci appartenevano.*

*Ma se l'ozio è il padre dei vizi lo è anche della riflessione, e alcune volte soltanto attraverso una sospensione del proprio lavoro si può raggiungere una pienezza di analisi, direi addirittura una severità di autocritica che non è possibile nei periodi di attività.*

*Tra gli oggetti invendibili e le lime inoperose, nella nostra mente alcuni nuovi elementi acquistarono forma.*

*Nel passato ogni epoca e ogni popolo avevano avuto i loro gioielli: ma non così ai nostri tempi.*

*Gli artisti trascuravano, anzi disdegnavano il gioiello che era divenuto un prodotto dell'artigianato, perfetto nella tecnica ma ripetuto all'infinito, addirittura, un prodotto della industria, fabbricato meccanicamente, in serie, ibrido nello stile e tale da poter essere venduto, ad individui di ogni latitudine, e dai gusti più diversi, come alcuni vestiti tagliati per essere facilmente adattabili sia ai grassi sia ai magri: unica preoccupazione era quella di vendere.*

*Per invogliare gli acquirenti si è arrivati perfino alla vendita a peso, come per i generi alimentari, con il risultato che a un certo punto il prototipo del gioiello era rappresentato da oggetti d'oro eseguiti a stampo e di peso così elevato da consentire la vendita a bassissimo prezzo!*

*Non ci accorgevamo nemmeno di essere diventati degli agenti di borsa e che a noi si rivolgevano solo chi voleva investire i propri risparmi in oro.*

*Dove erano finite le tradizioni dell'antica arte orafa italiana? Dove gli esempi etruschi, lombardi, fiorentini?*

*C'era di che mortificarsi. Eppure bisognava tornare al passato, bisognava tentare un ravvicinamento fra gli artisti e il gioiello. Da principio non fu facile.*

*Gli scultori e i pittori contemporanei non intendevano essere distolti dalla loro arte pura: fra l'altro il gioiello ha delle esigenze proprie e pertanto presenta problemi diversi da quelli di un quadro o di una statua.*

*E il pubblico abituato alle solite cose di stile floreale, come avrebbe accolto questa innovazione?*

*Cominciarono le prime esperienze. Si trattava di oggetti esclusivamente fusi che dal punto di vista tecnico lasciavano molto a desiderare. Ma quale freschezza d'inventiva e quale originalità.*

*Anche i gioielli meno riusciti erano pur sempre qualcosa di diverso: erano un prodotto dell'intelligenza.*

*Poi si fecero i primi sbalzi, gli artisti riappresero il mestiere dello sbalzatore che da troppi anni avevano dimenticato e intanto si appassionavano ai riflessi dei metalli e ai colori delle pietre con le quali dipingevano le loro minuscole statue funzionali.*

*Si perchè queste statuette dovevano servire a fermare delle perle, dei coralli, a cingere un braccio o un dito.*

*Ma gli artisti si entusiasmano, scoprono che questa minore attività li aiuta a risolvere tanti problemi della loro arte pura e amano questi loro prodotti minori che eseguono in esemplari unici, firmandoli e mostrandoli fra le cose più riuscite.*

*Si è arrivati così alle mostre di gioielli contemporanei che si tengono periodicamente nelle gallerie d'arte, come prima si faceva solo per i gioielli antichi.*

*La rivoluzione è fatta. "*

Già in questo breve testo, Mario Masenza pone all'attenzione la questione centrale e cioè il riportare l'artista ad occuparsi del gioiello, come avveniva nel passato in Italia, ad esempio nel Rinascimento, e a Firenze particolarmente da Lorenzo Ghiberti a Benvenuto Cellini, solo per citare alcuni dei geni rinascimentali che affrontarono il lavoro in oreficeria, considerata come arte, sullo stesso piano della scultura o della pittura.

Oppure come avvenne in periodi più vicini a noi, con i movimenti del Liberty e del Decò, dell'Art Nouveau che attuarono, in maniera tangibile, soprattutto in Francia e nel Belgio la grande rivoluzione degli inizi del novecento prodotta nel campo orafa, ma con influssi decisamente europei. ( 10 )

Figure emblematiche di orafi artisti quali Renè Lalique e Georges Fouquet, che trovarono ed imposero uno stile decisamente riconoscibile, da fare scuola ed essere imitato in tutta Europa.(11) Da questi movimenti culturali sviluppatasi prevalentemente in Francia, che invasero tutto il mondo dell'arte e dell'ornamento, in definitiva il vivere quotidiano, si arrivò quasi contemporaneamente all'Arts and Crafts in Inghilterra e alla Wiener Werkstatte in Austria.

La Wiener Werkstatte, vide coinvolti architetti di grandissimo livello come Joseph Hoffmann e Kolo Moser, decisamente intenzionati a rinnovare con progetti di grande qualità, tutto il campo d'intervento legato all'ambiente, alla casa: dal mobile, all'arredo, agli oggetti d'uso domestico.

Questa brevissima digressione storica per dimostrare come i gioielli e l'ornamento per la persona fossero stati sempre posti in relazione al tempo e al contesto culturale della società presa in esame.

Possiamo affermare che in genere, in Europa, e in particolare in alcuni paesi come la Francia, Belgio, Germania, Inghilterra, Svizzera e Austria, l'oreficeria è stata vista quasi sempre come espressione artistica integrata all'arte visiva considerata nella sua estensione più globale in senso generale.

Ricordo brevemente per esemplificare maggiormente il ragionamento quanto sia significativo osservare gli interventi dell'importante architetto belga, Van De Velde, un autore fondamentale del movimento art nouveau – decò in Europa.

Van De Velde, svolse un'attività progettuale in tante direzioni, dall'architettura, all'arredo, dall'argenteria, all'oreficeria, alla grafica ai tessuti ed altro ancora.

In questo vedo una fortissima similitudine e analogia con gli interventi e le azioni progettuali degli architetti Giò Ponti e Ettore Sottsass che ho avuto modo di trattare ampiamente in questa ricerca, Van De Velde è stato un architetto al quale Sottsass come ha avuto modo di dichiarare e scrivere ha guardato.

Van De Velde, fu un vero e proprio maestro che si relazionò negli ultimi anni della sua vita con l'artista svizzero Max Bill, un pilastro dell'arte programmata ( il quale progettò dei lavori di oreficeria) e anche con l'architetto finlandese Alvar Aalto, un padre del movimento modernista europeo.

Certamente la figura di Aalto, in ulteriori ricerche e studi andrebbe analizzata in questa ottica, con questo metodo d'indagine, sapendo che è considerato uno dei maggiori maestri della generazione post-razionalista, il massimo esponente dell'architettura organica, che ebbe la capacità di intervenire progettualmente anche in campi legati al design e alle arti applicate.

10) Klaus – Jurgen Sembach , *Art Nouveau*, Benedikt Verlag GmbH, Koln, 1991. Pag. 8 – 39.

Nel capitolo: *Armonia il nuovo stile a Vienna*, pag.206 – 237, è interessante per una lettura organica del movimento in rapporto anche alle significative manifestazioni in campo architettonico.

Matteo Fochesati, *Art Nouveau between modernism and romantic nationalism*, Milano 2012, Editore 24 Ore Cultura.

Kirk Varnedoe, *Wien 1900, Kunst, Architektur & Design*, Colonia 1987.

11) Franco Cologni, Melissa Gabardi, Lodovica Rizzoli, Victor Arwas, Vittorio Sgarbi, *I Gioielli degli anni '20 - 40 - Cartier e i grandi del Déco*, Milano 1986, Edizioni Electa. pag. 11 - 25.

Questa ulteriore digressione per evidenziare l'ampiezza degli interessi e della capacità di interagire con altre personalità dell'architetto belga, una dimensione culturale e progettuale che ritroviamo come ho dimostrato in Ettore Sottsass, che anzi sarà ancora più densa e ricca d'interventi e sfaccettature che ci porta a dire che siamo di fronte a un intellettuale a tutto tondo, che spazia nell'universo del sapere con competenza e vivacità ancora più elevata e raffinata rispetto a Van De Velde.

Inoltre la vera intenzione era di dimostrare che solamente una visione unitaria delle arti, permette di comprendere nella sua organicità le azioni e i risultati degli artefici in campo, ma certamente si tratta di argomenti per ulteriori ricerche e studi che ora non è possibile affrontare, e sposterebbero l'attenzione dal centro del lavoro in atto.<sup>(12)</sup>

In effetti, l'intuizione di Masenza come egli stesso ha dichiarato e scritto, evidenzia nello specifico questo aspetto, rendere unitaria e organicamente legata la visione dell'arte.

Le azioni nell'arte "maggiore" e nell'arte "minore", appartengono al sistema delle arti, non ha alcun senso dividerle.

Possiamo affermare che per Mario Masenza questo era l'obiettivo da raggiungere, cercare quanto meno di avvicinarsi a questo risultato, per cercare di colmare il ritardo complessivo nelle arti applicate che il nostro paese risentiva rispetto al nord Europa.

La sua intenzione era tesa a ricostruire le condizioni e i presupposti affinché in Italia, dal 1946 in poi avvenisse nuovamente questo cambiamento culturale nel mondo della gioielleria.

Infatti nella vicina Austria anche i gioielli entrarono a far parte della progettazione, in maniera uniforme e integrale al sistema produttivo della Wiener Werkstatte, furono progettati e realizzati dagli architetti coinvolti nel movimento viennese, che assieme all'industriale Fritz Waerndorfer, costituirono particolarmente a Vienna, ma anche in altre importanti città austriache come a Salisburgo, Graz e Linz, un insieme di laboratori, uffici e spazi espositivi, che rappresentavano e commercializzavano i diversi "prodotti" costruiti, dall'oggettistica per la casa all'ornamento personale.

Una caratteristica distintiva della Wiener Werkstatte, è la pari importanza data all'ideazione e alla realizzazione concreta del manufatto, infatti sull'oggetto finito compaiono il marchio del disegnatore – progettista e quello dell'artigiano – esecutore.

Sottolineo che in questa azione non secondaria, c'è la stessa modalità di procedere che il gioielliere Masenza, anni dopo assunse a Roma nei laboratori orafi che lavoravano per la sua gioielleria.

L'intenzione era di mettere in relazione diretta l'architetto e i diversi gruppi di qualificatissimi artigiani, individuati nel territorio nazionale, in questo caso dell'Austria.

S'intravede già in queste azioni, con grande anticipo, quello che sarà successivamente lo sviluppo fino ai nostri giorni del fenomeno legato al design industriale, che avrà notevoli e indubbi riscontri economici.

Questa forte organizzazione ha permesso che le opere realizzate fossero innumerevoli e a distanza di tempo si possano trovare nel mercato dell'arte e del design dei lavori originali della Wiener Werkstatte, con una sufficiente facilità.

12) K. Jurgen Sembach, B. Sculte: *Henry Van De Velde*, Wienad Verlag, Koln, 1992. Pag. 132 – 167, pag.253 -337, pag.432 – 447.

Si veda a questo proposito il pregevole volume di David Watkin: *Storia dell'Architettura Occidentale*, Zanichelli Editore, Bologna 1999, pag. 627 – 638.

Inoltre per un ulteriore approfondimento il libro di Karl Fleig: *Alvar Aalto*, Zanichelli Editore, Bologna 1978, pag. 8 – 204.

Poi si consideri Claudio Cerritelli, Giulio Carlo Argan, *Max Bill*, Bologna 1988, Edizioni Grafis, pag. 9 - 129.

Arturo Carlo Quintavalle, *Max Bill*, Parma 1977, Centro studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma.

Lucidamente il gioielliere romano Mario Masenza, ritiene che è un fatto di civiltà, di cultura di un paese, riuscire a mantenere un legame molto stretto tra l'evoluzione culturale, artistica, e più in generale l'evolversi del costume di un popolo, di una nazione e l'ornamento da indossare.

I gioielli in definitiva, come aveva correttamente compreso Masenza, devono rappresentare lo spirito del tempo in cui viviamo, sono elevate e colte espressioni d'immagini e forme da indossare, da mostrare nella quotidianità, oppure in particolari circostanze.

In quegli anni il clima culturale nelle arti visive è ancora pervaso in larga misura, da movimenti e gruppi che si riconoscono nelle poetiche dell'Arte Informale, a partire dal gruppo *Forma 1* del 1947 al quale aderirono i pittori e scultori Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Turcato, al gruppo *Origine* nato nel 1951 e formato dai pittori, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi e dallo scultore Ettore Colla, ma che vide coinvolti anche il pittore Corrado Cagli, e gli scultori Edgardo Mannucci e Mirko Basaldella.

Infine a Roma gli aderenti al gruppo *Corrente* con il pittore Renato Guttuso e lo scultore Nino Franchina, un artista che ha dato con continuità un notevole contributo all'evoluzione del linguaggio orafa e alla sua sperimentazione.

Masenza ebbe la capacità di coinvolgerlo nel suo progetto, e questo permise all'artista di procedere al passaggio fondamentale sul piano materico e cioè dal gioiello fuso e saldato in ferro, all'ornamento prezioso in oro.

Mentre a Milano legati a *Corrente* c'erano i pittori Birolli, Sassu, Migneco e Tassinari, in questo clima culturale in Lombardia esordisce anche lo scultore Manzù.

Giacomo Manzù è un altro degli artisti plastici da segnalare, che riuscì a lavorare nell'ambito della gioielleria a fasi alterne e con esiti sempre di ordine figurativo, seguendo con linearità il linguaggio del suo lavoro maggiore nella scultura.

Masenza con un grande intuito e coerenza culturale individua inizialmente in questo ambito le personalità artistiche da avvicinare e introdurre al mondo dell'oreficeria, sceglie gli artisti che storicamente in quel momento, appunto come avveniva nel passato rappresentavano il livello di pensiero e di ricerca creativa più alto, in un senso fortemente innovativo e originale.

In definitiva, insomma, un moderno mecenate che usciva dal ruolo anche a Lui troppo stretto ormai del gioielliere tout court. Per diventare sempre più un collezionista con un atteggiamento e spirito da moderno gallerista di particolari opere d'arte contemporanea, che contenevano al loro interno la funzione dell'ornamento personale.

## Capitolo 1a :

I FRATELLI **BASALDELLA**: **AFRO** ( Udine 1912 – Zurigo 1976), **MIRKO** (Udine 1910 – Cambridge 1969), **DINO** (Udine 1909 – 1977).

Cercando di mantenere un criterio cronologico dovremmo iniziare a parlare degli artisti che immediatamente Masenza prese in considerazione:

AFRO, MIRKO e DINO BASALDELLA tre fratelli di origine friulana ma gravitanti come formazione e soprattutto come attività artistica su Roma, entrarono in relazione in diversi momenti, ma con continuità nel corso del tempo con il gioielliere Mario Masenza.

I Basaldella partivano tutti e tre da un'iniziale attività espositiva ad Udine, e nel lontano 1928, costituirono con determinazione una sorta di " *Scuola Friulana d'Avanguardia* ", fu un esordio che avveniva in un clima potremmo definirlo di rivolta generazionale, insieme agli artisti Angilotto Modotto e Alessandro Filippini.

AFRO BASALDELLA ( Udine 1912 – Zurigo 1976 ), è pittore straordinario, ed è il colore nelle sue opere informali a raggiungere qualità e livelli di stesura compositiva originalissimi.

Il riferimento più emblematico è alla pittura praticata alla fine degli anni quaranta e lungo i cinquanta e particolarmente alla fase pittorica decisamente informale degli anni sessanta e settanta del novecento.

*" Può, una forma pittorica, avere anche valore come apparizione? Può il rigoroso organismo formale di un dipinto, contenere la luminosità, l'alito vivente di un'evocazione, lo scarto o il brivido della memoria? Questo è il mio problema, e infatti precisava: " questa è la ragione della costante inquietudine che mi fa dipingere ".*

Proseguiva sostenendo che: *" .. Il dipinto sarebbe un mondo chiuso , se entro i suoi limiti il dramma non si rivelasse; e questo comporta vittoria o sconfitta.*

*Proprio ieri un amico notava che nella mia pittura le forme sembrano vibrare e muoversi come possedute da un'ansia o da una speranza di un'atmosfera diversa - forse la hanno attraversata nella loro via alla concretizzazione ?*

*Non posso stabilire se questa sensazione di animazione, di un'eccitante brezza, investa attualmente le mie immagini, ma spesso anche sento che la sostanza del mio colore, che lo sviluppo delle mie linee, creano uno spazio che implica le dimensioni di memoria: Le forme si manifestano come tracce, tracce che hanno compiuto un lungo percorso. .... Spesso penso di me stesso, continua Afro, ... come di un pittore che racconta delle storie " .*

Così Afro scriveva nel catalogo " *The New Decade 22 European Painters and Sculptors* " pubblicato negli Stati Uniti durante un'esposizione itinerante che è circolata in quel paese tra il 1955 e il 1956. (10)

*" Se nei secoli la forma e il colore hanno espresso l'armonia collaudata di un connubio inscindibile, con Afro e altri pittori che in quegli anni avevano scelto questa separazione netta dalla forma, si giunse all'epilogo di questa formula, dando fiducia al colore che, in fondo a sentire Afro, nulla ha da rimproverarsi rispetto alla perdita di " credibilità " e alla " morte " della pittura tradizionale." (11)*

10) Enrico Crispolti, *Dino, Mirko, Afro Basaldella*, Edizioni Mazzotta, Milano 1987. Pag. 20 – 21.

11) Ernesto D'orsi, Mario Verdone, *Afro le due dimensioni del gioiello*. Edizioni Data Ars, Vicenza 2002. Pag. 45 - 46.

Nel gioiello, Afro, scopriva con una naturalezza sorprendente, un dispiegarsi della sua creatività in un senso ricco di cromatismi, mantenendo nel metallo una sensibilità pittorica efficace e coerente con il suo linguaggio nelle arti visive.

Per queste molteplici ragioni la realizzazione dei gioielli è decisamente fluente, ampia e svolta con una passione e entusiasmo che può manifestarsi esclusivamente nel caso in cui il passaggio da un campo d'intervento ideativo quotidiano, come la pittura, ad un' altro completamente diverso come l'oreficeria avvenga in totale armonia poetica ed emotiva. (Fig.1)

La luce, la brillantezza che si crea nell'opera orafa nel momento in cui la collocazione delle pietre preziose entra in relazione con lo spazio metallico, che Afro offre con una qualità di cesellatura unica, trattato sia a lucido che opacizzato o satinato, determina le condizioni per vedere l'idea della pittura, una pittura aurea, che diventa indossabile. (Fig.2)

Il cromatismo, i contrasti di colore erano ottenuti e rafforzati da Afro attraverso una presenza ampia di pietre preziose dal taglio tradizionale, brillanti tondi, rubini e zaffiri taglio carrè, che venivano collocate nel gioiello in esecuzione con estrema raffinatezza e con un giusto equilibrio estetico tra quantità di metallo prezioso e numero di gemme incastonate. (Fig.3)

E' particolarmente interessante e acuta la testimonianza dello scultore Giuseppe Uncini, che dal 1958 iniziò una collaborazione intensa con Mario Masenza, che terminò alla morte del gioielliere nel 1985 e proseguì con il figlio Cesare sino al 1988, riportata in un libro a cura del collezionista d'arte e antiquario, Emanuele Marano, dal titolo: " *Il Disegno Prezioso* ".

In questo modo rifletteva Uncini: " *La pittura di Afro era così fascinosa e puntuale con i tempi, che affascinava un pò noi tutti. I suoi segni, I suoi grovigli mentali, le sue immagini febbrili ed eccitanti lui le traduceva in maniera splendida anche in oreficeria sbalzando e cesellando.*

*Molto spesso l'ho visto lavorare sulla pece. Lui poteva fare con gran classe l'inserimento del colore delle pietre. Lui le inseriva come nessuno di noi.*

*E lo sbalzo? La lamina di oro sotto lo sbalzo diventava in Afro luce, e in qualche modo diventava pittura anche se poi l'oggetto era di metallo ! ". (12)*

Afro, con i lavori di oreficeria dimostra una elevata sensibilità a trattare il metallo prezioso con segni tesi, nervosi, con una grafia in rilievo ottenuta attraverso lo sbalzo e l'uso assai ponderato e attento dei ceselli.

E' notevole la sua capacità ad affrontare una tecnica di antica tradizione estremamente complessa, che si determina con l'uso di strumenti specifici: i ceselli. (Fig.4)

Potremmo definirli come dei " pennelli ", delle " matite " che devono scorrere, attraverso la battitura a martello velocemente e con continuità sul metallo lasciando il loro segno, sia nella parte frontale della lamina metallica che nel retro della stessa.

L'esecuzione del gioiello, la sua lavorazione può avvenire solamente quando la lastra metallica d'oro è fissata sulla pece, a questo punto con diverse tipologie e forme di ceselli, strumenti realizzati su misura in ferro o acciaio, in genere la loro lunghezza è tra i dieci o quindici centimetri, si riproduce il disegno che si intende eseguire.( 13)

Naturalmente per ottenere il disegno che l'artista si era proposto, ci sono diverse fasi da eseguire, dalla modellazione, alla ricottura del metallo, al decapaggio dello stesso fino a giungere dopo una lunga lavorazione al risultato che si era prefissato l'autore.

Afro, a differenza dei fratelli Mirko e Dino che avevano avuto una formazione specifica nella lavorazione dei metalli, Mirko aveva studiato all' Istituto d'Arte di Monza lo sbalzo e il cesello, riuscì comunque a capire immediatamente, quali azioni tecniche fondamentali andavano svolte

12) Emanuele Marano, Mario Verdone, *Il Disegno Prezioso*, Storia Patria Editrice, Federico Motta Editore, Milano, 1987. Pag. 25 – 30.

13) Per un approfondimento sulle tecniche applicative si veda Herbert Maryon, " *La Lavorazione dei Metalli*" Hoepli Editore, Milano , 1998. Pag. 113- 126.



per ottenere una cesellatura efficace e raffinata, corrispondente al suo lavoro in pittura.

Dino fu il primo tra i tre fratelli ad occuparsi di progettazione orafa, già agli inizi degli anni '30 e assieme ai valentissimi orafi friulani Leo Zoratti Jannich e i fratelli Mazzola realizzò nelle loro botteghe i gioielli che disegnava.

E' da immaginare inoltre che la presenza, la vicinanza del loro zio Remo, spesso a contatto con tutti e tre i fratelli Basaldella, che svolgeva l'attività di orafo artigiano a Udine, abbia comunque determinato suggerimenti, insegnamenti evidenziando concretamente alcune delle possibilità tecniche che si potevano applicare nella lavorazione del metallo prezioso.

E' importante per comprendere il percorso artistico e professionale dei tre Basaldella, capire quali componenti comuni sono presenti nella loro matrice culturale.

Lucidamente Enrico Crispolti a questo proposito proponeva un'analisi interessante, in un suo testo del 1987 in occasione della mostra antologica, "Dino, Mirko, Afro Basaldella" alla Galleria d'Arte Moderna di Udine: "Sono sostanzialmente due le componenti ... La prima, non relativa però soltanto alla loro primissima formazione, è relativa ad una cultura "veneta", da intendere nello specifico di una tradizione di cultura figurativa alla quale variamente vengono a corrispondere.

*E' certo la stessa cultura familiare, anzitutto, sia il tiepolismo artigianale del padre, sia la perizia orafa dello zio. Un' impronta non solo di probità e di perizia artigiana del lavoro, ma una profonda consapevolezza di manualità, e di manualità raffinata. Contro la quale a volte anche combattono, e che tuttavia riaffiora in ciascuno in una volontà di precisione, di controllo del lavoro, di qualità del manufatto fin nei suoi minimi dettagli. Una professionalità artistica che si fonda su una consapevolezza artigiana di base."* ( 14 )

Afro, non avendo alcuna conoscenza specifica delle tecniche di lavorazione, ma con una curiosità e un desiderio di apprendere velocemente, chiese allo scultore Lorenzo Guerrini, riconosciuto a Roma come indiscusso maestro del cesello, di essere edotto sulle tecniche della incisione e dello sbalzo su lastra.

A questo proposito ricordo l'episodio iniziale del loro incontro, testimoniato da Lorenzo Guerrini ad Emanuele Marano, gallerista e collezionista romano che ha seguito negli anni '80, il lavoro nel gioiello di diversi artisti che avevano collaborato con Masenza ed è stato il principale curatore del libro

già

citato

*"Il Disegno Prezioso".* Guerrini così raccontava: " .. Con Afro a differenza di Mirko avevo rapporti più continui, maggiori. Lui insegnava pittura all' Istituto d'Arte, mentre io insegnavo metallo.

*Mi ricordo un giorno in Istituto, Afro mi chiese come si faceva la pece. Cominciai a spiegargliela.*

*Ad un certo punto ebbe come un moto di fierezza: ... Sai bene: io sono pittore ...; e prosegue Guerrini sostenendo che : .. Afro aveva la possibilità di accontentare di più la committenza, poteva giocare più sull'inserimento della pietra preziosa, perchè era pittore ".* (15)

Afro passa delle " giornate di studio " nel laboratorio di Roma dell'orafo Gherardi, al quale chiede di metterlo a conoscenza delle tecniche tradizionali ma desidera sapere " i segreti professionali più nascosti ", di questo abilissimo artigiano che tanta parte ebbe nel progetto di Masenza.

L'offerta d'iniziare ad avere una collaborazione continuativa con il gioielliere Mario Masenza, arriva in un momento opportuno, i primi gioielli di Afro, usciti dal laboratorio e presentati nelle vetrine di Via del Corso sono del 1946.

Afro può attraverso la realizzazione di questi oggetti di oreficeria, passare da una ricerca introspettiva attuata sulla tela ad una oggettivazione straordinaria di micro forme tridimensionali, arricchendo ulteriormente la propria ricerca complessiva.

14) Enrico Crispolti , *Dino, Mirko, Afro Basaldella*, cit. Pag. 26 – 27.

15) Lorenzo Guerrini in Emanuele Marano, Mario Verdone, *Il Disegno Prezioso*, cit. Pag. 22 .

Pendenti, pettini, orecchini, anelli, spille rappresentati in diversi esempi con la riproduzione di immaginarie figure antropomorfe, oppure in altre soluzioni viene proposta la raffigurazione di animali fantastici. Certamente si caratterizza una sorta di sintesi figurativa post – cubista e talvolta come ebbe a definirlo Antonello Trombadori , analizzando la sua opera pittorica di questo periodo potremmo parlare di un " *astrattismo metafisico surrealista, che in più parti si esemplifica coerentemente e concretamente nella realizzazione del gioiello, dell'ornamento*". ( 16 )

I rilievi provocati dalla martellatura sulla " massa " aurea lavorata, sulla materia preziosa in rapporto con la luce evidenziano ora i profili esterni delle immagini riprodotte, ora quelli interni. Le pietre preziose che Afro, utilizzava andavano dal rosso rubino al verde smeraldo, ottenendo una stesura del colore d'impianto completamente pittorico, creando un fascino, una suggestione cromatica piena di luce meravigliosa.

Mario Masenza lascia ad Afro come agli altri artisti la libertà più assoluta nel disegno e nell'invenzione ideativa del gioiello.

La capacità che ha avuto Masenza nella gioielleria in rapporto ai grandi artisti che ha coinvolto, è fare in modo che il presupposto della libertà diventasse regola, che le divisioni , gli steccati tra l'arte cosiddetta maggiore e l'arte applicata non fossero più considerati, e che l'Artista si sentisse inserito a pieno titolo in un progetto creativo che ha la stessa valenza, lo stesso peso culturale della creazione pittorica e scultorea.

Già i Futuristi furono tra i primi che più operarono per spezzare le frontiere delle espressioni tradizionali, ragionando sull'universo arte e arti con una visione e spirito globale, rivendicando il diritto alla creatività in qualsiasi campo d'intervento artistico.

Quel che realizzarono nel settore dell'abbigliamento, dell'ornamento, dell'oggettistica, della gioielleria ( ne fece, a testimonianza di Mario Masenza, anche l'architetto Sant'Elia e i pittori Balla e Severini), dimostra che consideravano il " prezioso " un pretesto, un'ulteriore occasione per esprimersi, come avveniva nella ceramica, nella tipografia, nella lavorazione del mobilio e in tutta quell'area immensa dell'oggetto, del manufatto per la casa, per l'ambiente che è poi stata occupata dagli anni '60 in poi dal design, fino a giungere per molti aspetti alle forme del design industriale attuale.

Si consideri ancora cosa scrisse nel 1948 Mario Valsecchi, quando Masenza espose a Milano alla Galleria del Milione, una collezione di 52 oggetti preziosi eseguiti in esemplari unici con la collaborazione degli artisti: "*.. E' sempre stato questo il modo più sicuro di vincere la cortina dei secoli bui e di riallacciarsi alla luce, spenti gli anni della vita, con un'opera che ha in sè, fusi, il respiro della bocca ansiosa, il fervore dei polpastrelli solerti e l'ansia di vincere la materia, di superare l'onda del tempo, di ghermire una favilla dell'eternità con un miracolo della perfezione e della pazienza*". ( 17 )

Ritornando a quel periodo iniziale intorno agli anni 1946 – 1947, e all'intuizione straordinaria di Mario Masenza, d'introdurre, e inserire attivamente gli Artisti nella progettazione orafa, nel contesto storico e sociale terribilmente drammatico del dopoguerra, sia stata paradossalmente un'idea vincente anche sul piano della commercializzazione, una proposta svolta nel momento giusto.

Infatti l'artigiano orafo tradizionale era giunto ad un tale decadimento della sua professionalità, ( questa constatazione è purtroppo valida ancora oggi), dovuto sia al tentativo di contrastare la concorrenza dell'industria, e sia per cercare di seguire la produzione commerciale, di costo e di qualità molto bassi, da essere diventato nel corso del tempo esclusivamente un passivo, inerte esecutore.

16) Antonello Trombadori in M. Fagiolo Dell'Arco ( a cura di ), *Scuola Romana*, Catalogo della mostra, Roma 1986.

17) Marco Valsecchi, *I Gioielli di Masenza*, op. cit.

In questa situazione negativa del settore, in un contesto culturale per il mondo dell'oreficeria sostanzialmente fermo, immobile, giunse l'iniziativa di Masenza che determinò invece un reale cambiamento e pose le basi per una nuova gioielleria, alternativa alla produzione corrente, dimostrando anche sul piano commerciale la correttezza di questa impostazione.

Mario Masenza aveva visto giusto, aveva colto nel segno, pur essendo anni molto difficili per il nostro paese, il coraggio e la volontà di questo grande committente costituirono le fondamenta di un nuovo, moderno sistema, d'intendere l'oreficeria e la gioielleria in Italia.

Credo che questa notevole esperienza di lavoro, così duratura e vasta svoltasi in un arco di tempo di oltre 40 anni, sia da studiare in relazione e in riferimento anche ad un contesto europeo e internazionale. Esempi di committenza e collezionismo a questo livello e peso non si sono manifestati in altri paesi a noi vicini. Ovviamente è un ulteriore motivo di ricerca per il futuro.

*" ... C'è fame effettiva di soluzioni nuove, per rivitalizzare un mestiere stanco e rielevarlo alla nobiltà di una professione.*

*Il progetto dell'Artista, Pittore o Scultore, risente, nel clima di libertà ritrovata, dell'anelito volto a cancellare le brutalità della guerra e i ricordi di un mondo in rovina.*

*Accanto a questa prima inter-azione di rottura, l'Artista per entrare nell'idea della progettazione orafa, deve modificare il proprio processo creativo, rapportandolo ad una dimensione diversa di forma e di materia.*

*E le combinazioni materiche (assemblaggi di metalli diversi, metalli più altri materiali, metalli più pietre preziose) costituiscono per l'Artista una visualità nuova di osservazione estetica: in luogo delle incrostazioni da fusione, rivestiture di zaffiri e di smeraldi creeranno giochi di colore mai immaginati nella progettazione della statuaria maggiore o dell'affresco o del dipinto." ( 18 )*

Il lavoro di MIRKO BASALDELLA (Udine 1910 – Cambridge 1969), nell'oreficeria avviene parallelamente al percorso nella scultura e immediatamente, all'inizio della sua avventura creativa nel 1935.

Un'attività nell'ambito orafa che proseguirà a fasi alterne lungo tutto il percorso creativo della sua carriera, ma sostanzialmente l'artista non abbandonerà mai definitivamente il proprio interesse per l'ornamento prezioso.

Si deve anche ricordare la intensa frequentazione che Mirko ha avuto con Arturo Martini, nel periodo che va dal 1930 al 1934 e particolarmente tra il '32 e il '34 collabora attivamente nello studio milanese dello scultore, che certamente ha influenzato, solo inizialmente però, il suo linguaggio, mi riferisco in particolare all'arcaismo e al primordiale, ma Mirko giunse abbastanza rapidamente ad una personale elaborazione di motivi decisamente astratti e informali.(Fig. 5)

Tipici i suoi grovigli ad intreccio fittissimo, che nell'opera – scultura risolta in un cancello – barriera, di grandi dimensioni, realizzato in bronzo tra il 1949 e il 1951 che chiude il sacrario delle Fosse Ardeatine a Roma esplodono in tutta la loro forza, e stanno a significare lo scontro, la violenza, la drammaticità del luogo a testimonianza dell'eccidio e di quegli anni tragici, terribili e oscuri per l'Italia. (Fig.6)

Già nella sua formazione all'Istituto d'Arte di Monza, studia con particolare attenzione, in primis, lo sbalzo e il cesello, inoltre come ricordavo nelle pagine precedenti, assieme al fratello Dino frequenta con assiduità a Udine, il laboratorio orafa con negozio dello zio Remo Basaldella, il quale gli indica i principi base delle tecniche per l'intaglio, l'incisione e lo sbalzo sul materiale prezioso, l'oro e l'argento.(Fig.7)

La caratteristica fondamentale delle oreficerie di Mirko tra il '35 e il '42 è la ripresa di motivi figurativi arcaicizzanti, di temi mitici, s'ispira a un certo primitivismo che in parte si rifà all'arte etrusca e romana come nella fibbia del 1935 dal titolo: " *Antigone* " in argento dorato, oppure con

18) Ernesto D'Orsi, Mario Verdona, Emanuele Marano, *Afro le due dimensioni del Gioiello*, cit. Pag.47.

Il tondo – medaglia dal titolo : “ *San Giorgio* “ del 1938 in argento realizzato in microfusione a cera persa e successivamente cesellato. ( 19 ).

Nelle medaglie, Mirko interpreta diffusamente l’immagine del Cristo e la pone su croci, come in : “ *Crocefissione* “ del 1940, prosegue questo ciclo fino a tutto il 1942, ed è rilevante una croce di medie dimensioni ( cm 28 x 17,8 ) in argento dove utilizza assieme, nello stesso soggetto, due tecniche , tra le principali dell’oreficeria, la fusione a cera persa e successivamente interviene con la cesellatura.

Attraverso questo secondo intervento riesce a ravvivare dei dettagli di figure minute, dei particolari del soggetto che tenderebbero a rimanere in ombra, perdendo in definizione.

Il risultato è la tenuta stilistica generale dell’opera, nonostante la complessità del soggetto affrontato.

Questo tema della crocefissione è affrontato ampiamente tra gli anni ‘ 40 - ‘ 41, e il risultato creativo di maggiore rilievo si ha in una emblematica formella in argento, un insieme costruttivo completamente cesellato ad altissimo livello, entro una dimensione di pochi centimetri 12 X 9,7 dal significativo titolo:“ *Crocefissione del Partigiano* “. Viene rappresentata con evidente forza espressiva la sofferenza dell’uomo, dovuta alle ingiustizie, alle guerre tra i popoli.

Sul piano creativo si evidenzia un parallelismo interpretativo palese tra la figura del Cristo, morto sulla croce e l’immagine del partigiano, del combattente, come nuovo liberatore dall’oppressione nazi – fascista, che perirà per portare giustizia nel nostro paese.

E’ da ricordare che sono anni di guerra cruenti e particolarmente nei territori veneti e friulani le popolazioni vivono in una costrizione dittatoriale, dove la militarizzazione delle città e dei paesi è totale.

L’altra tecnica orafa che Mirko utilizza maggiormente, quando non interviene con il cesello e lo sbalzo è la modellazione del bozzetto, del modello in gesso e successivamente in cera.

Una volta ottenuto il prototipo con una definizione precisa della sua forma che s’intende realizzare, si passa alla fase della microfusione a cera persa. (20)

Questo è il tipico agire dello scultore, a ulteriore dimostrazione che tra la scultura e l’oreficeria c’è una continuità di approccio operativo innegabile, una circolarità di tecniche applicative comuni che avviene da sempre, da millenni, che fa parte più in generale della cultura materiale dell’uomo. Interessanti pagine di spiegazione sulla fusione a cera persa, tecnica e storia di una pratica orafa e scultorea ampiamente utilizzata nel passato, (e ancora oggi è tra le principali tipologie di lavoro adottate), si possono vedere nel libro di Herbert Maryon sulla lavorazione dei metalli.

E’ una tecnica costruttiva che è stata nel corso del tempo, ulteriormente migliorata nella sua applicazione esecutiva, in questo modo, attraverso il modello in cera l’artista può definire e realizzare l’immagine che intende creare in maniera molto precisa.(Fig.8)

L’ulteriore passaggio è la fusione che riprodurrà il disegno, l’idea dell’artista, che non subirà alcuna modifica, rimanendo in definitiva inalterata l’intenzione e la volontà iniziale dell’artefice in questo caso di Mirko Basaldella. ( 21)

19 ) Germano Celant, *The Italian Metamorphosis 1943 – 1968*, si veda in particolare il testo di Pandora Tabatabai Asbaghi , *Art in Jewels*, Catalogo Guggenheim Museum, New York, 1995.

*Il Disegno Prezioso*, op. cit. pag. 34 – 42

20) Herbert Maryon, *La Lavorazione dei Metalli – Oreficeria, Argenteria*. Hoepli Editore, Milano 1998, pag.213 – 238.

21) Inoltre si possono vedere questi due volumi uno edito a Parigi e l’altro a Torino che descrivono sinteticamente, ma con una buona definizione il lavoro di Mirko Basaldella.

Margherite De Cerval ( a cura di ), *Dictionnaire International du Bijou*, Editions du Regard, 1998, Parigi.

Pag.14 e pag.61.

Lia Lenti ( a cura di ), *Dizionario del Gioiello Italiano del XIX e XX secolo*, Umberto Allemandi Editore, Torino, 2005. Pag. 33 – 36.

L'evoluzione e i passaggi stilistici che Mirko mise in evidenza nella sua produzione orafa, che analizziamo e ricordiamo fu sostanzialmente autonoma e indipendente anche se ebbe fino alla metà degli anni '50 una importante relazione con la committenza del Masenza.

Certamente il suo operare nel percorso aureo fu particolarmente felice nel momento in cui riusciva a coagulare in diverse opere una sintesi creativa ed esecutiva, tra le diverse tecniche di lavorazione che utilizzava e il pensiero poetico che intendeva imprimere.

Un esempio straordinario, paradigmatico è l'opera " *La Caccia* ", realizzata sul finire degli anni '50, si tratta di un bracciale in oro giallo con la presenza di alcuni rubini collocati con molta discrezione vicino ai bordi esterni del gioiello. (Fig.9).

Mirko sostanzialmente agiva ancora su un percorso di carattere figurativo e realistico, ma introducendo e riportando in rilievo la tecnica della traforatura su lamina, tra elemento ed elemento, creando degli spazi vuoti nella materia, pose le basi e mise in evidenza il passaggio linguistico successivo, determinato in quel decennio che va dagli inizi degli anni '50 ai primi anni '60, l'esplicitazione di un *modus operandi* astratto -segnico estremamente costruttivo.

Infatti la cifra stilistica ottenuta dalla frenetica tensione a formare grovigli di segni, trame di fili, intrecci sempre più complessi sia nelle opere di oreficeria e sia nella scultura di grandi dimensioni, divenne la tendenza prevalente della sua poetica.

Si vedano i bracciali " *Motivo Astratto* " del 1955, e " *Motivo di Danza* " del 1960 entrambi in oro privi completamente di pietre preziose, che si risolvono in una soluzione decisamente astratta, non più figurativa e la materia aurea con questa interessante e felice soluzione della traforatura, dell'intaglio assume un respiro e una lettura iconografica efficace. (22)

Mirko unisce in queste opere tre diverse tecniche applicative, dalla microfusione a cera persa, alla cesellatura e infine la traforatura. E' interessante come unisce e lega i diversi riquadri del bracciale di solito a quattro o sei elementi di forma rettangolare con l'utilizzo delle cerniere imperniate, la chiusura terminale del bracciale è scomparsa. (Fig.10)

In definitiva la tecnica orafa si piega al linguaggio, alla poetica di Mirko e i meccanismi di carattere funzionale (cerniere, chiusure) sono misurati e collocati in modo tale che non interferiscano minimamente con l'opera vista nel suo insieme completo.(Fig.11)

E' molto significativa questa testimonianza di Lorenzo Guerrini per capire la personalità, il carattere di Mirko: " *Afro e Mirko li conoscevo benissimo.*

*Con Mirko ebbi una piacevole discussione alla Biennale del '68 a Venezia.*

*Eravamo io, Novelli, Mirko, Leoncillo. Stavamo in quel piccolo ristorante che c'è alla Biennale.*

*Parlavamo appunto del cesello. Mirko diceva che il cesello è opera del cesellatore. Io affermavo che era praticamente la rifinitura dell'opera. Ma era una discussione amabile.*

*Avevamo ragione entrambi.*

*Ho saputo dall'orafo Turrini, che è stato molto vicino a Mirko, che Mirko mi stimava molto.*

*A me non l'ha mai detto, perchè era un tipo fiero, un personaggio.*

*Lui aveva fatto la scuola dell'Umanitaria di Monza, io quella di Milano ... ci si vedeva la sera, lì da Masenza.*

*C'erano ottimi rapporti. Lo conoscevo sin dall'epoca in cui Lui aveva fatto la mostra alla Galleria La Palma."*

E ancora Guerrini entrando nel merito dell'oggetto di oreficeria di Mirko, così si pronunciava:

*"I gioielli di Mirko erano la scultura stessa sua. Non c'era distacco. Era talmente cesellatore !*

*Fare il gioiello era fare il proprio mestiere..."*, e di seguito riferito alla personalità di Mirko, così Lorenzo Guerrini proseguiva:

22) Luisa Somaini, Claudio Cerritelli, *Gioielli d'Artista in Italia*, cit., Pag. 71 – 75

*" ... Voglio ricordare un episodio per rappresentare in maniera simpatica il carattere di Mirko ; Mirko aveva appena finito il cancello delle Fosse Ardeatine. Io andai subito a vederlo e rimasi sbalordito dalla bellezza.*

*Per me è una delle cose più belle che lui ha fatto.*

*Incontrai Mirko proprio in quei giorni, all'angolo tra Viale Manzoni e via Filiberto. Il suo incedere fiero, il guanto in mano sorridente. Oh, Mirko! – gli dissi – Ho visto il cancello delle Fosse Ardeatine. Mi è piaciuto moltissimo. E' bello ! Ma bello ! Però – aggiunsi, perchè mi piace essere sempre sincero – quelle porticine all'interno mi piacciono meno.*

*Lui aveva quella fierezza ! ... Mi disse: Ritorna e ... guardale bene!.. Guardale bene ! . " (23)*

*E prosegue Lorenzo Guerrini nel ricordo: "... Che carattere! Un giorno io gli domandai: perchè non vai in America, tu che te lo puoi permettere?. Mi rispose sempre con quell'aria fiera, quegli occhi lucidi, tanti capelli...: E, no a Roma c'è il sole !. Eravamo in via Tomacelli." ( 24)*

Ricordo infine, in conclusione, un interessante testimonianza e analisi apparsa in un libro su Mirko Basaldella del 1993, scritto da Tito Maniaco, un poeta, narratore e storico di origine friulana che si sofferma sulle creazioni orafe dello scultore, segnalando un punto importante sul piano del linguaggio, della poetica e cioè individua correttamente, che non si presenta alcuna differenza tra gioielli e amuleti e totem in Mirko Basaldella.

Riporto brevemente alcuni tratti del testo sul gioiello di Mirko: "... Lévi -Strauss si chiede perchè gli uomini usino i gioielli. La risposta rientra in qualche modo nella poetica di Mirko.

*L'arte della gioielleria ha come caratteristica principale quella di associare e combinare le opposizioni della materia, il duro e il molle ad esempio.*

*Adornandosene, gli uomini, oltre a fermare la bellezza, cercano di rappresentare il corpo umano in tutti i suoi aspetti: le parti molli, la pelle, la carne, e le parti dure, le ossa. Nello stesso tempo l'oro, per la sua inalterabilità, appare come il datore di vita per eccellenza.*

*Non essendoci differenza di sorta fra gioiello e amuleto, il primo viene messo a guardia del corpo e delle parti molli e vulnerabili. Ecco perchè, al di là dell'apparenza e della moda, scavando via via dentro il suo rapporto con la civiltà, il gioiello perde la sua effimera e apparente superficialità per entrare come elemento determinante nel "pensiero selvaggio".*

*Molti artisti hanno dunque visto nel gioiello la possibilità di esplorare nuove strade, di ricavare nuove forme, nuove sonorità, e anche un nuovo gusto.*

*Mirko ha frequentato l'Umanitaria, la Scuola d'arte di Monza (dalla quale usciranno in seguito artisti come Guerrini e Uncini). Ha dunque una conoscenza molto sottile dello sbalzo, del cesello, dell'oreficeria e della medagliistica in genere, delle cui tecniche si è servito per imparare a incidere direttamente sul gesso.*

*Il mondo creato da Mirko, con le sue popolazioni, i suoi totem, le sue divinità, i suoi animali in un insieme variopinto e terribile, si presta al gioco dell'oro e dell'argento. E se non fosse stato usato fino all'eccesso, tanto da assottigliarne pericolosamente il profilo, l'aggettivo "barbarico" potrebbe prestarsi benissimo a dare un suono caratteristico e facilmente riconoscibile all'impegno dello scultore in questo campo. " (25)*

DINO BASALDELLA ( Udine 1909 – 1977 ), ebbe anch'egli un'importante collaborazione di lavoro sul gioiello con Mario Masenza, prendiamo in considerazione le opere di oreficeria principali realizzate con il gioielliere romano, anche se Dino già precedentemente a questo rapporto realizzava i suoi gioielli parallelamente alla primaria attività creativa in ambito scultoreo.

23) Corrado Maltese , *Mirko - Cancelli delle Fosse Ardeatine*, Roma 1968, Accademia Editrice, pag. 11- 24, 35 - 146. Enrico Crispolti, *La Scultura di Mirko*, Bologna 1974, Edizioni Bora, pag.7 -29, 57- 60, 75 - 77, 89 -91, 92 -107,135 -151.

24) Lorenzo Guerrini in Emanuele Marano ( a cura di), *Il Disegno Prezioso*, cit. Pag. 21 – 24.

25) Tito Maniaco, *Mirko Basaldella*, Pordenone 1993, Edizioni Studio Tesi, pag. 74 - 75.

Intendo dire che il rapporto con il committente Masenza non diventa totalizzante, ma permane in Dino a differenza di Afro, una propria autonomia operativa, simile a Mirko, nel senso che, per questi due fratelli Basaldella il loro operare nel mondo del gioiello è sempre stato un fatto ordinario, che era già ben definito e organizzato nel loro percorso professionale e artistico. (Fig.12) Inoltre avevano individuato valentissimi collaboratori, orafi artigiani friulani, che vivevano ad Udine, molto tempo prima di iniziare a lavorare con Mario Masenza, che interpretavano correttamente le loro intenzioni creative sul gioiello. (26)

Il primo orafo a collaborare con Dino Basaldella fu Eliseo Zoratti ( Udine, 1907 – 1998 ), nel periodo che va dalla metà degli anni trenta agli anni cinquanta del novecento. Si distinse particolarmente nelle fusioni a cera persa realizzate da incisioni su gesso o da sbalzi su brattea e curava in modo esemplare la finitura finale dei gioielli.

Rino Jannis (Udine, 1913) dalla fine degli anni cinquanta, collaborò in ogni momento con Dino, fino alla morte dell'artista; occupandosi principalmente della cesellatura e dello sbalzo degli oggetti, inoltre seguiva personalmente le ultime fasi della realizzazione dei gioielli da spedire a Roma nel laboratorio orafo che lavorava per Mario Masenza.

Sergio Mazzola (Calto , 1943), conobbe Dino nel 1959 all'Istituto d'Arte di Udine e tra i due nacque una tale intesa, da indurre Dino a portarlo a lavorare con lui direttamente nel suo Studio di Piazzale Osoppo ad Udine, già a partire dal 1960. Attraverso l'intensa collaborazione con Mazzola, Dino impresso una forte spinta alla sua produzione orafa, anche sul piano tecnico – operativo ampliò notevolmente le possibilità costruttive del gioiello.

Insieme misero a punto la tecnologia più adatta a riprodurre i gioielli con calchi in gesso, ( prima di utilizzare, agli inizi degli anni '70, per il tutto tondo una resina siliconica).

Riuscirono a mettere a punto, con forte determinazione anche delle tecniche efficaci per le dorature ad amalgama di mercurio, particolarmente difficili e pericolose da realizzare. (27)

I fratelli Mazzola seguivano anche con straordinaria perizia, la costruzione dell'incastonatura. Decidendo di volta in volta quale tipologia di incassatura aveva senso da adottare, per riuscire a dare maggior rilievo alle pietre preziose, sapendo con quale attenzione ed equilibrio Dino le inseriva nel gioiello da eseguire.

Sergio Mazzola, parlando di Dino così lo definiva:

*“ Dino era un artista inimitabile nei disegni e negli sbalzi eseguiti sul recto e sul verso, un artista che dava piena fiducia all'artigiano orafo, collaborando con Lui in tutte le fasi esecutive “. (28)*

Masenza realizzò con Dino dei lavori di oreficeria significativi come la spilla dal titolo *“ Rapace “* del 1960 in oro, perla e turchesi azzurri, un'altra spilla sempre a carattere zoomorfo dal titolo *“ Il Pavone “* anch'essa del 1960, in oro, brillanti e turchesi, ed ancora la spilla *“ Farfalla “* del 1963 in oro e brillanti tondi di varie dimensioni.

Seguirono in quegli anni altre spille, (una delle tipologie gioiellistiche frequentata con assiduità da Dino), sempre con questo soggetto in oro, smeraldi e brillanti.

Creò inoltre una piccola collezione di spille dal titolo *“ Galletto “* in oro, brillanti e rubini tra il 1966 – 1967, e altre con lo stesso titolo dei primi anni '60, invece erano composte da oro, turchesi e brillanti. Ricordiamo inoltre un'importante raccolta di spille definite *“ Libellula “* sempre della metà degli anni '60 in oro, brillanti e smeraldi.

26) Giuseppe Appella, Isabella Reale, *I Gioielli di Dino Basaldella – L'oro e l'argento nella scultura di Dino*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2008 , Pag.18

27) Luigi Vitiello, *L'Oreficeria Moderna*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1986, Pag.263 -284, Pag. 309 – 314, Pag. 357 - 369, Pag. 388- 431. Pagine decisamente interessanti per chi desidera approfondire la conoscenza di tecniche orafe e artistiche utilizzate nel passato e ancora oggi valide e praticate nell'epoca contemporanea

28) Sergio Mazzola, in Giuseppe Appella, Isabella Reale, *I Gioielli di Dino Basaldella*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2008. Pag. 50.

Ed ancora dei gemelli sempre nel decennio degli anni '60 in oro e turchesi, realizzati anche in una seconda versione con una variante cromatica maggiormente preziosa, venivano realizzati in oro e smeraldi dal titolo esemplificativo: " *La Civetta* ".

Il tema animalier che in diversi periodi della storia e cultura dell'oreficeria riappare, in Dino viene reinterpretato con un segno molto destrutturante dell'immagine, rimane una rappresentazione della figurazione volutamente non delineata con precisione.(Fig.13)

La scelta dello scultore d'inserire regolarmente le pietre preziose o semi preziose in un rapporto dinamico con il metallo aureo, sopravvivono evidentemente per rafforzare il linguaggio tematico proposto.

Infatti le pietre, oltre a ravvivare con il colore e la luce la forma ideata da Dino, in genere venivano collocate per delineare, raffigurare e rappresentare con maggiore forza espressiva gli occhi di questi soggetti, piccoli animali o insetti che siano. (Fig.14)

Questa scelta linguistica determina che gli occhi, diventino sempre un punto di riferimento centrale all'interno dell'equilibrio complessivo dell'opera.

Una divagazione da questo tema " animalier ", sempre in rapporto alle realizzazioni svolte per il collezionista- committente Masenza è da ricordare la raccolta di spille dal titolo: " *Caravella* ", in oro e rubini, una sorta di costruzione che ricorda il vascello che solca il mare e che riprende sostanzialmente vecchi motivi già enunciati nel 1948, nella specificità della scultura.

Sono particolarmente interessanti dei bracciali e collane non titolate in oro, brillanti e smeraldi del finire degli anni '60, dove appare un segno, una matrice più geometrizzante, con il susseguirsi di linee spiraliformi, circolari e squadrate.

Il soggetto non è più rappresentativo di immagini individuate nella realtà, il dato dal vero, del reale svanisce e emerge l'astrazione.( Fig.15)

La tecnica orafa applicata a tutto il lavoro svolto per Masenza tra la fine degli anni '50 e i primi anni '70 è una sintesi tra parti microfuse a cera persa e altre incise e cesellate a mano.

In più sono presenti diversi interventi di incastonatura, tali da permettere l'inserimento delle pietre preziose nell'insieme della forma in maniera coerente con lo stile, il progetto pensato dall'artista.

E' ampia e articolata la raccolta di schizzi, disegni, progetti che Dino preparò per Mario Masenza e poi l'orafa Gherardi di Roma concretamente pose mano per la loro realizzazione.

Il disegno del gioiello in Dino è più fortemente definito, minuzioso, con particolare attenzione ai dettagli, a differenza del segno, della linea costruttiva del fratello Afro, che si è sempre caratterizzata con minore precisione e di aspetto nervoso, secca, aspra.

Dino invece è più descrittivo, diventa addirittura pignolo nell'evidenziare graficamente le sfaccettature delle pietre preziose e semi - preziose, segnala con chiarezza estrema i chiaroscuri, le colorazioni dei metalli proposti.

Il disegno – progetto diventa una tavola che parla, ricca di innumerevoli annotazioni, indica dove collocare le pietre e le loro particolari dimensioni, evidenzia le differenze tra i metalli preziosi da utilizzare. (29)

Dino evidentemente portò sempre avanti nella sua ricerca e sperimentazione il lavoro plastico principale nella scultura, ma sempre in parallelo con l'oreficeria, con i gioielli e l'oggettistica per la casa, ricordo i piatti, le scatole, i particolarissimi coperchi per scatole, i posacenere, i numerosi pannelli per mobile bar, che tanta parte assunsero nella sua complessiva attività artistica e professionale.

29) Giuseppe Appella, Isabella Reale, *I Gioielli di Dino Basaldella*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2008. Pag. 155 – 163.



Per oltre un decennio collaborò con Masenza, ma prima di entrare in rapporto con il gioielliere romano, e anche dopo al termine della loro relazione professionale, sino alla morte dello scultore friulano avvenuta nel 1977, continuò a produrre e a fare arte su questo doppio binario creativo: la scultura e il gioiello.

Dino è un artista che ha emblematicamente dimostrato che non esiste cesura tra arte maggiore e arte cosiddetta minore, tra attività immaginativa plastica e microdimensione dell'ornamento .

In una ricca monografia, pubblicata nel 1998 la studiosa Isabella Reale, che ha analizzato l'operato dei Basaldella in più occasioni , coglie con puntualità e precisione le motivazioni e le scelte dello scultore per quanto riguarda il gioiello, inteso come opera d'arte e naturale prolungamento dell'agire plastico in medie e grandi dimensioni.

*"... C'è una motivazione profonda, alla base della storia di Dino, che spiega chiaramente perchè il suo gioiello nasca dalla stessa matrice creativa e dallo stesso impegno della scultura, anche quella monumentale, senza cambiamenti sostanziali di registro, senza abbassamenti di tensione, ed è la sua stessa forma – mentis che lo porta a concepire la forma costruendola, padroneggiando l'antica arte della metallurgia e della toreutica, saldando, forgiando, fondendo e cesellando e incidendo, aspetto ben evidenziato dalla critica nel delineare la figura di Dino quale artista vocato ad una primordialità barbarica.*

*Ma aggiungerei che tale vocazione e l'innato talento naturale s'innestano su una vera e propria tradizione artigiana che è uno dei primi punti fermi di quella straordinaria e unica vicenda umana e artistica che connota l'attività dei fratelli Dino, Afro e Mirko Basaldella, ponendo come uno dei primari obiettivi della loro formazione l'acquisizione della tecnica (secondo l'antico concetto di " technè ") fino al virtuosismo, per poi senza indugio piegarla, reinventarla a esprimere compiutamente se stessi ; è questo il motivo per cui la produzione orafa di Dino non va ascritta alla categoria dell'artigianato artistico ma a quella dell'arte plastica, a tutti gli effetti. " (30)*

Pochi anni fa si è svolta alla Galleria d'Arte Moderna e alle Gallerie del Progetto di Udine, dal 15 settembre 2007 al 30 marzo 2008, una significativa mostra monografica dal titolo:

*I Gioielli di Dino Basaldella – Progetti, Bozzetti, Oreficeria*, che ha raccolto e documentato in maniera molto convincente l'opera nel manufatto prezioso di questo grande artista, conosciuto soprattutto per il lavoro attraverso la scultura, e assai poco noto per le opere d'arte orafe, pur essendo state innumerevoli e prodotte lungo tutto l'arco della sua vita.

*L'Oro di Dino*, è un importante monografia, una pubblicazione rara e ormai introvabile che mette in luce gran parte dell'attività orafa di Dino, esemplifica anche le realizzazioni nell'ambito dell'oggetto d'uso ed è corredata da un'ampia raccolta di immagini fotografiche relative al disegno, al progetto prezioso.

Il disegno del gioiello per Dino è essenziale nel definire un'idea, e si può ritenere che tra i fratelli Basaldella, ci fosse una circolarità di confronto e dibattito in merito alle esperienze orafe, in particolare per quanto riguarda il disegno esiste una forte analogia immaginativa e compositiva dei temi affrontati, che si rincorre costantemente tra i tre fratelli.

A volte sembra d'individuare in Dino l'inizio di uno schizzo grafico che propone delle soluzioni, delle ipotesi riprese in seguito da un altro fratello, da Afro o Mirko.

In questo senso esiste un'analogia tra i fratelli Basaldella e i fratelli Pomodoro, infatti Arnaldo e Giò, soprattutto nel periodo in cui condividevano lo studio a Milano, agli inizi degli anni '50, ebbero modo di dichiarare che a volte non si riusciva a dire quando finiva il lavoro sul gioiello di uno e dove iniziasse il nuovo lavoro dell'altro, sembrava di lavorare a quattro mani.

30) Isabella Reale, Ennio Brandolini, *L'Oro di Dino*, Forum Editrice Universitaria, Udine, 1998, pag. 9 – 23, pag. 113 – 126

Credo che in rapporto a queste considerazioni finali sarebbe estremamente interessante allargare il ragionamento, indicando le convergenze e le dissonanze tra i fratelli Basaldella e i fratelli Pomodoro, in relazione alla scultura e pittura da una parte e all'oreficeria, dall'altra, ma credo che sarà oggetto di un altro studio e pubblicazione successiva, per ora fermiamo la nostra attenzione e ricerca a questa fase che è fondamentale.

Per queste innumerevoli ragioni è decisivo riconoscere l'importanza dell'opera di Afro, Mirko e Dino nell'ornamento, è stata la prima esperienza preminente per importanza poetica e per contenuti stilistici apparsa nel panorama artistico nazionale a partire dal secondo novecento.

Articolando una forza immaginativa che andrebbe ancora oggi indagata, ma con un'attenzione metodologica fondamentale, si dovrebbe considerare tutto il loro lavoro nell'ornamento come un costruito unitario, da osservare complessivamente come un'unica fonte di rappresentazione omogenea del gioiello d'autore.

E' auspicabile che personalità artistiche di questo rilievo siano osservate e studiate con attenzione sia nell'ambito del gioiello per le innegabili innovazioni, per le originalissime proposte d'impiego avanzate e sia in ambito soprattutto pittorico e plastico.

Considerando che tutto il loro immaginario creativo si formulava con un metodo di ricerca unitario, legando assieme concettualmente e concretamente arti maggiori e minori, senza cesure e steccati, con una visione progettuale d'insieme.

Tutto il loro agire che è emerso con una chiarezza linguistica senza precedenti, sono riusciti ad esprimerlo in maniera estremamente convincente e va considerato globalmente in tutto il suo insieme. E' stato senza alcun dubbio, un lavoro che ha raggiunto un alto livello qualitativo e che ha permesso ai fratelli Basaldella di ottenere dei risultati artistici di grande rilievo sia nella gioielleria che in pittura e scultura.

*Parare*, 1960 ca.  
Oro, brillanti;  
Firmata sul retro: Afro  
Realizzazione Diderico  
Gherardi, Roma  
Collezione privata, Roma

Figura 1



*La guerra di Troia, 1950*  
 Bracciale  
 Oro, diamanti  
 Realizzazione: Mario  
 Masenza, Roma  
 Collezione Paolini,  
 Venezia



*Spilla, 1935 ca.*  
 Oro sbalzato, brillanti,  
 rubini e zaffiri  
 Firmato sul retro:  
 Afro Masenza Roma  
 Realizzazione: Mario  
 Masenza, Roma  
 Collezione privata, Roma



Figura 2

*Spilla, 1950 ca.*  
 Oro, corallo  
 Firmato sul retro: Afro  
 Realizzazione: Diderico  
 Gherardi, Roma  
 Collezione privata, Roma



*Bracciale e orecchini*  
Oro, diamanti, rubini,  
zaffiri e smeraldi  
Collezione privata



*Spilla, 1934 ca.*  
Oro, diamanti, rubini  
e smeraldi  
Collezione Zanmatti,  
Roma



*Prezioso maschero,*  
1948-1950  
Oro, rubini e smeraldi  
Realizzazione Mario  
Masenza, Roma  
Collezione Barilla, Roma

**Figura 3**



Afri

Bracciale, 1960 ca.  
Oro  
Firmato sul retro: Afri  
Realizzazione Diderico  
Gherardi, Roma  
Collezione privata, Roma



Figura 4



Bracciale, 1958 ca.  
Oro  
Firmato sul retro: Afri  
Realizzazione Diderico  
Gherardi, Roma  
Collezione privata, Roma

Spilla, 1962 ca.  
Oro  
Firmato sul retro: Afri  
Realizzazione Diderico  
Gherardi, Roma  
Collezione privata, Roma

Ciondolo/medaglietta,  
1962 ca.  
Oro  
Scritto sul retro: Ferrand  
Realizzazione Diderico  
Gherardi, Roma  
Collezione privata, Roma



Mirko Basaldella

*Bracciale, anelli e sigillo*  
Argento nobile su oro  
Collezione Farrogha  
Fenui, Roma

Figura 5





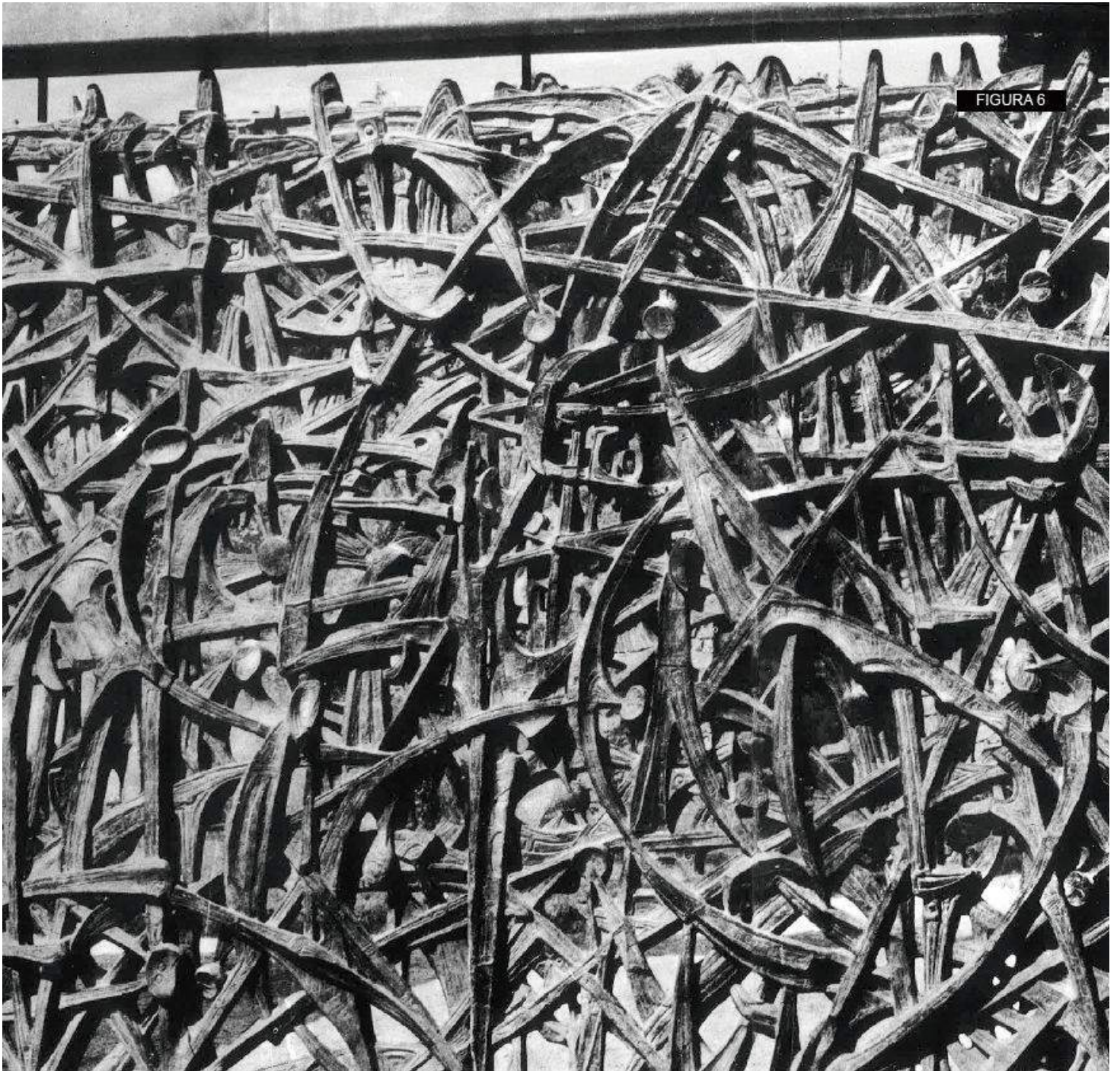


FIGURA 6



*Arturiani*, 1950  
Serie di sci spoille  
Argento  
Archivio Mirko  
Basaldella, Roma



Figura 7



*Lotta di bobo*, 1950  
Spilla  
Argento  
Archivio Mirko  
Basaldella, Roma

Collana e orecchini, 1958  
Oro, brillanti  
Antonio Mirco  
Jascelilla, Roma

Figura 8



La casa  
Biancale  
O. o. rumm  
Collezione Paola Ferdi,  
Audi

Figura 9





Mirco Anselmi, 1955  
Bracciale  
Oro cesellato  
Archivio Mirco  
Basaldella, Roma



Figura 10

*Il gatto e il serpente*, 1955 ca.  
Spilla  
Oro sbalzato dall'artista,  
rubini e turchesi  
Archivio Mirco  
Basaldella, Roma



*Il gatto e il serpente*, 1950  
Spilla  
Oro sbalzato dall'artista,  
rubini, brillanti, smeraldi  
e turchesi  
Archivio Mirco  
Basaldella, Roma



Mestre asseste, 1952  
 Spilla e due cinghi  
 Oro sbalzato e all'inciso  
 Archivio Mirko  
 Basaldella, Roma



Figura 11



Mestre asseste, 1953  
 Spilla  
 Oro sbalzato dall'antico,  
 smaltati e rubini  
 Archivio Mirko  
 Basaldella, Roma



Mestre di base, 1955  
 Bracciale  
 Oro  
 Archivio Mirko  
 Basaldella, Roma

Dino Bassidella

*Composizione musicale, 1948*

Spilla  
Argento sbalzato  
dall'artista, rubini  
Collezione privata

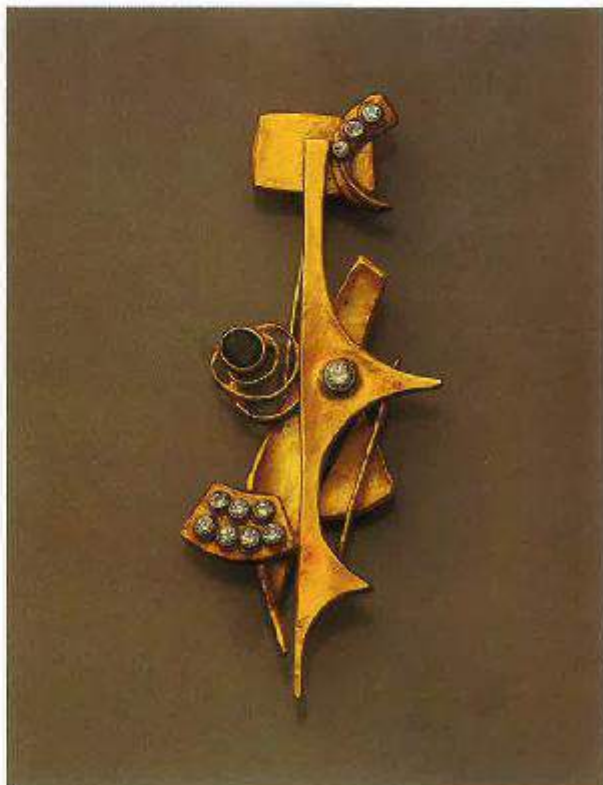
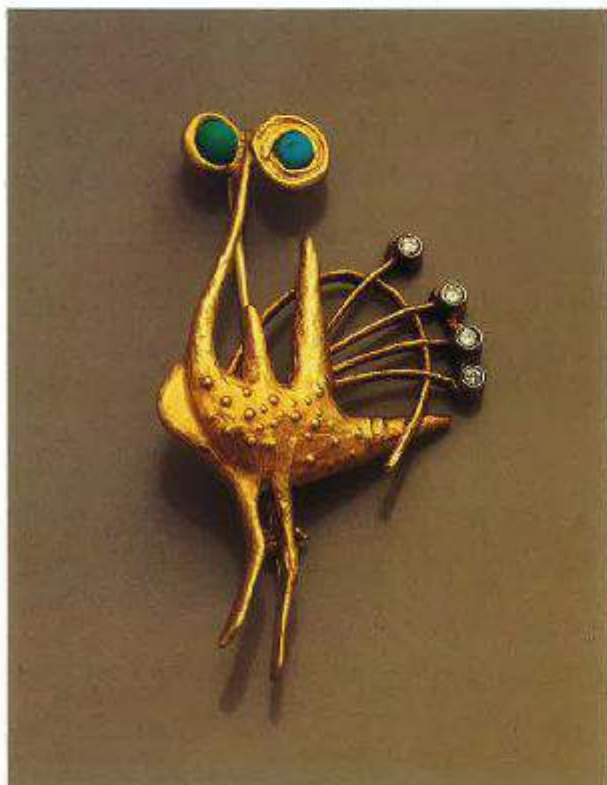
*Parona, 1960*

Spilla  
Oro sbalzato e cesellato  
dall'artista, brillanti e  
turchesi, finitura Rino  
Janni, Udine  
Firmato sul retro  
Collezione privata

*Motivo astratto, 1970*

Spilla  
Oro, brillanti e smeraldo  
Firmato e datato sul retro  
Realizzazione dell'artista  
Collezione privata

Figura 12





*Minotaur*, 1952 ca.  
Spilla  
Oro sbalzato dall'artista,  
finitura Riso Janakis,  
Udine  
Firmata sul retro in basso  
a destra  
Collezione privata

*Clivone*, 1955  
Spilla  
Oro sbalzato e cesellato  
dall'artista, finitura Riso  
Janakis, Udine  
Firmata e datata sul retro  
Collezione privata

Figura 13



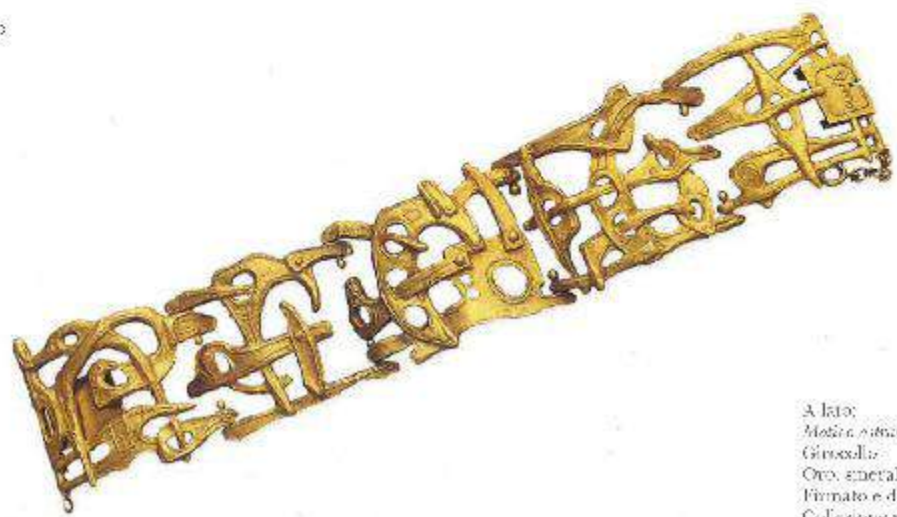


Venezia di San Pietro, 1956  
 Bracciale a due elementi  
 Oro e argento cesellato  
 dall'artista, finitore Rino  
 Janini, Udine  
 Firmato  
 Collezione privata

Genova, 1959 **Figura 14**  
 Spilla  
 Oro sbalzato e cesellato  
 dall'artista, perla, finitura  
 Rino Janini, Udine  
 Firmata e datata sul retro  
 in basso a destra  
 Collezione privata



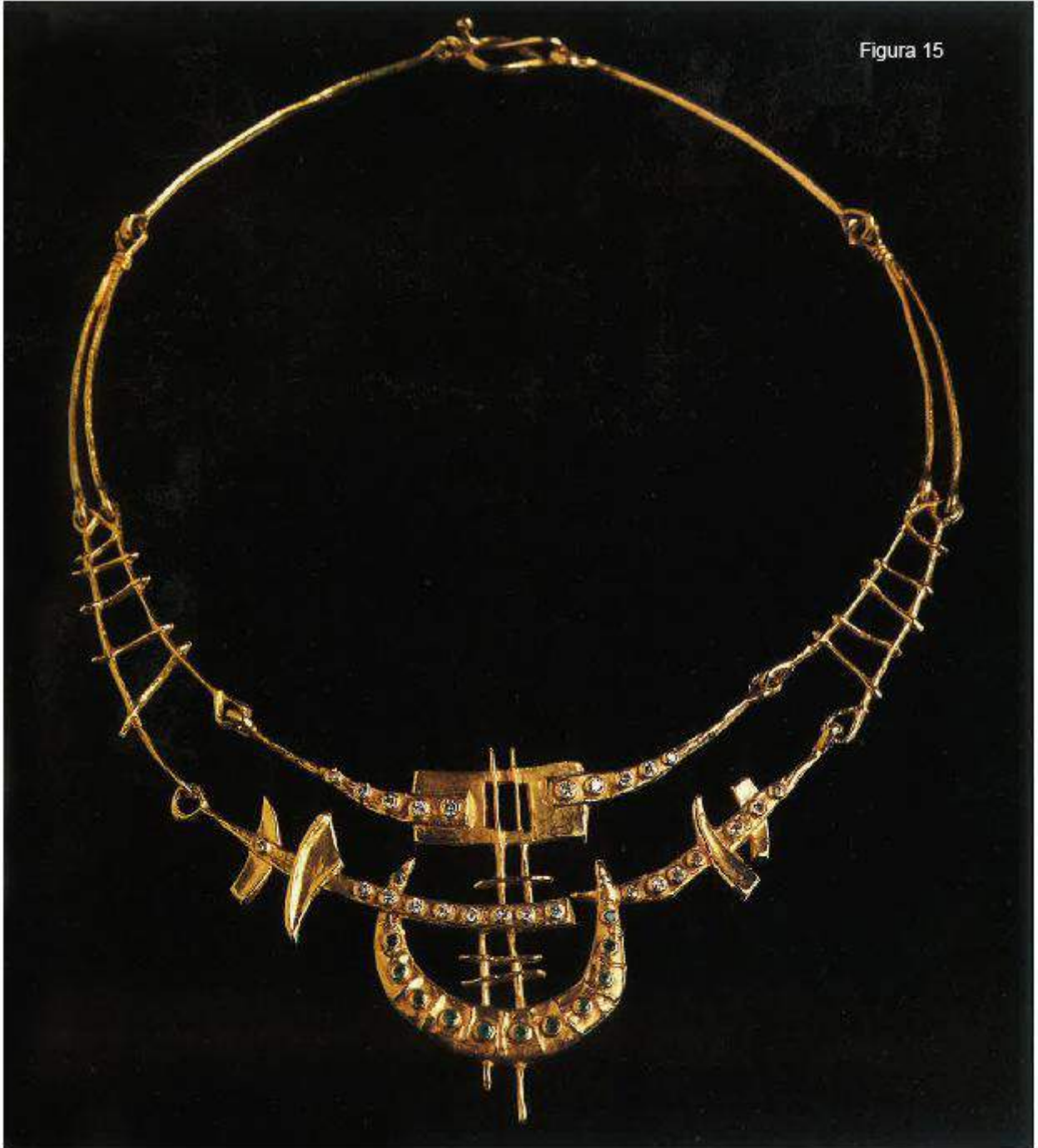
Milano, 1957  
 Bracciale in cinque  
 elementi  
 Oro, finitura Sergio  
 Mazzola, Udine  
 Firmatissimo  
 Collezione privata



A lato  
 Milano, 1962  
 Gioielleria  
 Oro, smeraldi e diamanti  
 Firmato e datato sul retro  
 Collezione privata



Figura 15





## Capitolo 1b :

### **EDGARDO MANNUCCI** ( Fabriano 1904 - Arcevia 1986 )

Scultore di grande originalità creativa, ritenuto dalla critica nazionale tra le personalità in Italia ed in Europa più autentiche e sorprendenti che hanno operato nelle arti plastiche, nei decenni centrali del XX secolo.

Mannucci ha avuto certamente un rapporto costante, anche se non si può parlare sempre di continuità, con l'inventare, il pensare e il costruire nel micro cosmo della gioielleria d'artista.

E' evidente che la sua capacità e volontà di realizzare i gioielli si muoveva in parallelo al suo lavoro nella scultura, non c'era e non c'è mai stata una frattura tra i due momenti operativi, e sicuramente le "pagine " che ha scritto nell'oreficeria di ricerca dimostrano che il suo apporto è stato rilevante in un ambito non solo nazionale ma certamente europeo.

A Roma nei primi anni cinquanta, il committente – collezionista Mario Masenza lo coinvolge nel suo progetto di cambiamento del mondo tradizionale dell'oreficeria.

Nel decennio successivo Mannucci , sempre a Roma inizia a intraprendere una fattiva collaborazione con la Galleria Odysia, realizzando numerosi gioielli che ebbero un notevole riscontro commerciale nel contesto internazionale, particolarmente tra i collezionisti nordamericani. (Fig.16)

Fino a dentro gli anni ottanta del novecento, Mannucci lavorò con un deciso impegno inventivo nell'ambito dell'oreficeria d'autore. Possiamo stabilire che lo scultore per oltre un trentennio tra gli inizi degli anni '50 e metà degli anni '80, operò con grande interesse nel contesto della gioielleria d'avanguardia.(Fig.17)

Si evidenziano immediatamente nelle opere di gioielleria, quelle qualità nell'affrontare la materia, corrispondenti, (attraverso una tecnica esecutiva estremamente pronunciata) al linguaggio praticato nella scultura di medie e grandi dimensioni.(Fig.18)

Uno snodarsi di lamine auree squarciate, tagliate, con parti fuse sullo stesso piano, sovrapposte tra loro e unite da una fitta ramificazione di fili d'oro torti, piegati e ripiegati attorno alla struttura di base, in lastra.(Fig.19)

Zone e aree precise martellate in contrapposizione ad altre superfici lucidate a specchio come nella *Maschera*, un pendente – spilla realizzato tra il 1975 e il 1978.

E' un manufatto costruito all'interno di una forma circolare, che a sua volta racchiude una gabbia costituita da un groviglio di filo d'oro che definisce dei cerchi concentrici, che trattengono, incastonano una pietra turchese, di forma sferoidale, schiacciata.(Fig.20)

Mentre nell'opera dal titolo *Girocollo* del 1957, Mannucci interviene esclusivamente con il metallo, con l'oro, usato in larga profusione, a determinare delle maglie di carattere geometrico, rettangolari, definite sempre da matasse di filo a profilo tondo, torto e ritorto, fuso, con martellature e colature.

Un filo che si raddoppia, che si raggruma, con continue sovrapposizioni, un pronunciamento materico tale, che cercando di definirlo si potrebbe dire d'impronta primordiale.

Lo stesso ragionamento si può fare per il *Collier*, del 1958, considerando però che l'artista in questo caso opera, con delle soluzioni più ordinate. (Fig.21)

Infatti attraverso una scansione geometrica simmetrica, tra una metà pensata in lamina con dei passaggi solo sulla superficie di filamenti che disegnano dei cerchi, delle spirali, ( la spirale, un archetipo linguistico continuamente proposto nella sua scultura).

Mentre nell'altra parte, nell'altra metà della collana, Mannucci ricrea uno spazio simmetricamente in relazione all'insieme costruito, ma sostanzialmente vuoto, solo un groviglio di filo con ampie aperture ne definisce la forma.

Nel *Bracciale* invece del 1960, la lamina d'oro è violentemente aperta, con lacerazioni del metallo effettuate a fuoco, ad alta temperatura.

Un modo di procedere, un'azione creativa nella specificità del gioiello, che sarà ripresa in seguito dallo scultore Nino Franchina, che introdurrà inoltre il ferro come materia, per la donna da indossare e portare a passeggio. Continuando, naturalmente anche ad utilizzare i consueti e tipici metalli preziosi, oro e argento.

E' molto interessante osservare come Mannucci in due *Collane* del 1960, abbia avuto una notevole capacità a riordinare e coordinare in maniera equilibrata l'uso del metallo prezioso.

L'oro in rapporto ad una ampia presenza di pietre semi – preziose, turchesi e coralli che il committente gli aveva consegnato per poterle collocare all'interno del gioiello, dello spazio aureo e renderle indossabili, riesce a mantenere la propria autonomia cromatica e materica e non "scompare", di fronte all'eloquenza "invadente" delle pietre. (Fig.22)

In definitiva Mannucci in queste opere è riuscito a mantenere la propria cifra stilistica che lo caratterizza, riuscendo comunque a inserire felicemente la pietra di colore nel gioiello senza snaturare la forza del segno, decisamente informale che queste piccole sculture preziose esprimono.

Alcuni anni fa in un'esposizione antologica dell'opera di Mannucci, svoltasi nel 2005 a Fabriano, è stata pubblicata una voluminosa monografia a cura dello storico dell'arte Enrico Crispolti, il quale individuava esattamente il percorso dell'artista nell'ambito orafa, sostenendo che: *"Per Mannucci la preziosità del gioiello non nega infatti la qualità spaziale della ricerca plastica materico-segnica, stabilendovi anzi una sorta di continuità senza effettiva soluzione, se non d'ambito tipologico.*

*Infatti, in certo modo, nel gioiello la ricerca materico – segnica, tipicamente plastica, si miniaturizza, e naturalmente si affina materiologicamente, ma in senso espressivo, non preziosistico. Il gioiello recepisce l'idea plastica e spaziale della scultura, in certa misura se ne fa partecipe e portavoce.*

*"... Quelli di Mannucci non sono infatti gioielli minuscoli ma preziosi, sebbene in senso plastico e materico e non tanto in senso strettamente materiologico pregiato.*

*Sono infatti sculture minime, in metallo prezioso. Ma la loro preziosità maggiore resta tuttavia di ordine plastico.*

*E il gioiello di Mannucci risulta rivoluzionario proprio perchè introduce nuovi valori di espressività entro la possibilità del gioiello, aprendole a nuove prospettive.*

*... vi ha lavorato con l'attenzione tipicamente artigiana alla qualità della forma e del segno nella dialettica fra materia e spazio.*

*La materia preziosa esalta la qualità plastica, quasi entro questa celandosi nella sua esteriorità materica più clamorosa e materiologicamente preziosa (l'uso di pietre preziose e non, scelte tuttavia con l'intelligenza anzitutto d'espressività materica).*

*Risolvendo insomma la preziosità dei materiali orafi in plusvalori materici e segnici in senso di capacità d'espressività plastica, del tutto attuale. " (29)*

Si veda anche per un ulteriore approfondimento specifico sul lavoro dello scultore nell'ambito del gioiello:

29) Enrico Crispolti, *L'Oro della ricerca Plastica*, Milano, Mazzotta Editore, 1985, pag. 60 – 64.

Emanuele Marano, *Il Disegno Prezioso*, Milano, Federico Motta Editore, 1987, pag.118 – 120 .

Claudio Cerritelli, Luisa Somaini, *Gioielli d'Artista in Italia 1945 – 1995*, Milano, Edizioni Electa, 1995, pag.43 – 45, pag. 104 – 110.

Enrico Crispolti, *Mannucci e il Novecento – l'immaginario atomico e cosmico*, Milano, Silvana Editoriale 2005, pag. 256-264

E' da ricordare nella relativa ricostruzione storica dell'attività dello scultore l'invito che la Biennale Internazionale di Venezia nel 1956 rivolse a Lui e ai fratelli Pomodoro, di portare in esposizione gioielli e medaglie, in una sala personale. (30)

Mannucci si può considerare a tutti gli effetti la personalità che determinò la scuola orafa di ricerca marchigiana, e parte importante in questo processo di esperienze avvenne attraverso l'insegnamento diretto all'interno della scuola, nella sezione di Arte dei Metalli e dell'Oreficeria dell'Istituto Statale d'Arte di Fano.

Successivamente l'artista ne assunse anche la direzione in qualità di Preside per diversi anni.

Per Scuola Orafa Marchigiana intendo indicare quegli autori rilevanti nel campo della scultura, che continuarono anche nell'oreficeria il percorso che aveva tracciato Mannucci, mi riferisco agli artisti giunti alla notorietà nazionale e internazionale come Uncini, Mattiacci, Trubbiani e in ambito prettamente orafo, vanno segnalati per qualità di risultati raggiunti e per le particolarità delle ricerche individuali prodotte gli orafi – artisti: Giorgi, Facchini, Mariani.

Il lavoro didattico che dal 1962 Mannucci fece, in qualità prima di docente, all'Istituto Statale d'Arte di Urbino e dopo, successivamente, fu chiamato alla direzione in qualità di Preside anche all'Istituto d'Arte di Cagli, Fano e Ancona, creò i presupposti per sedimentare il valore di una ricerca e sperimentazione nel gioiello, inserendo l'oreficeria a tutti gli effetti nel campo delle arti cosiddette maggiori.

Tutto questo dimostra l'importanza della presenza di istituzioni formative pubbliche quali gli Istituti Statali d'Arte nel territorio nazionale, istituzioni che cercavano di proporre un percorso di studio che coniugava il momento formativo di carattere teorico generale con l'aspetto centrale, caratterizzante dell'Istituto e cioè la specificità artistica, progettuale e creativa.

Si dovrebbe aprire un'intero capitolo di questa ricerca, ma non c'è lo spazio, per riflettere anche sulle relazioni e indicazioni di carattere stilistico, di professionalità, di vera e propria cultura materiale e sapienza tecnica-costruttiva, che specifiche scuole come gli Istituti Statali d'Arte hanno creato e condotto nel territorio nazionale.

Per capire inoltre quanta influenza ha avuto un'istituzione scolastica di questo tipo, formulata in questo modo nel panorama artistico nazionale, bisognerebbe partire dalle professionalità che ha formato, indagare inoltre tra le innumerevoli personalità che dopo questa esperienza e il proseguo degli studi prevalentemente nelle Accademie di Belle Arti e nelle Facoltà Universitarie di Architettura e Design, o nelle Facoltà Umanistiche, hanno raggiunto esiti complessivamente sorprendenti. Credo che ci sarebbe la necessità di scrivere un libro, un testo d'indagine e analisi su questi processi formativi e di studio, che probabilmente sarà oggetto di un mio ulteriore lavoro.

Per concludere questa digressione, pensiamo solo, brevemente a un'analogo avventura, in parte simile alla Scuola Orafa Marchigiana, avvenuta nel campo dell'oreficeria e del gioiello d'autore, nel Veneto a partire dagli anni '50 in poi e che ha avuto come epicentro l'Istituto Statale d'Arte Pietro Selvatico di Padova.

Dove un orafo – artista Mario Pinton, attraverso l'insegnamento prima in progettazione e laboratorio dei metalli per l'oreficeria e dopo attraverso la direzione dell'Istituto, riuscì ad imprimere una strada, ad aprire uno spazio per giungere alla creazione di un gioiello sempre più legato ai movimenti culturali e artistici del nostro tempo.

30) Enrico Crispolti, *Immaginazione Aurea in Italia nel secondo Novecento, in Immaginazione Aurea Artisti – Orafi e Orafi – Artisti in Italia nel secondo Novecento*, Milano, Silvana Editoriale, 2001, pag. 12 -15, pag. 28 – 30.

Lia Lenti, Maria C. Bergesio, *Dizionario del Gioiello Italiano del XIX e XX secolo*, Torino, Umberto Allemandi Editore, 2005, pag. 164 – 165, pag. 371 – 373.

Marilena Mosco (a cura di), *L'Arte del Gioiello e il Gioiello d'Artista dal '900 ad oggi*, Firenze, Giunti Editore, 2001, Pag.317 – 318, pag.330.

Come nelle Marche, si determinò un contesto culturale che permise di far emergere altre importanti figure e personalità che diedero impulsi diversi e nuove direzioni di ricerca come gli orafi – artisti Babetto, Pavan, Zorzi e Corvaja.

Nel 1984 la città di Fano (Pesaro), dedicò a Mannucci una mostra antologica sul gioiello nell'ambito dell'esposizione " *L'Oro delle Marche* ".

Nel 1962 è invitato nuovamente alla Biennale di Venezia ad esporre questa volta le sculture, in una sala personale. Mannucci presenterà il ciclo delle *Idee*, e nel catalogo dell'esposizione il curatore Gordon Bailey Washburn, scrivendo dell'opera scultorea, come un'espressione " *di grandi simulacri ondegianti, orditure grafiche nello spazio che ruotano attorno a nuclei di materia informe,*" non dimentica di ricordare la sua produzione orafa.

Sostenendo che: " *fa tornare alla memoria tutta la storia dell'artigianato italiano e specialmente degli Etruschi che amavano i ricchi contrasti di struttura sviluppando al loro tempo un costante opporsi di superfici lisce, e che preferivano l'oro a tutti gli altri colori. Di particolare regalità archeologica, di misteriosa bellezza sono le grandi collane degli anni sessanta e settanta, complesse scritte di filo d'oro saldato, arricchite dall'intrusione di pietre dure e coralli* ".

Un ulteriore contributo di analisi della figura di Mannucci in ambito orafa, viene offerto dalla curatrice Pandora Tabatabai Asbaghi della sezione Art in Jewels, pubblicato nel catalogo della esposizione svoltasi nel 1995 al Guggenheim Museum di New York , a cura di Germano Celant dal titolo *The Italian Metamorphosis 1943 – 1968*.

Enunciava nel testo in questo modo Pandora Tabatabai Asbaghi: " *il gusto di ricavare e plasmare liberamente la sostanza dischiusa, nel 1953, un universo plastico quello di Edgardo Mannucci, un artista nato a Fabriano, nelle marche, ma residente a Roma, noto per i suoi lavori con materiali grezzi e semilavorati, come i rottami metallici, allo scopo di realizzare strutture dinamiche, monumenti che sembravano privi di peso.*

*La sua pratica nella scultura e nell'oreficeria può considerarsi la matrice dello sviluppo creativo della gioielleria d'arte italiana dopo gli anni sessanta, da Afro Basaldella, ad Alberto Burri, da Corrado Cagli a Giulio Turcato.*" (31)

E' interessante notare questa accentuazione storico – critica, con la quale si può essere in gran parte concordi, ovvero la capacità che ha avuto Mannucci di aprire e indicare nuove strade immaginative praticabili, (che coniugano l'arte plastica di grandi e medie dimensioni con l'oreficeria, con il micro-spazio tridimensionale), agli artisti più importanti della sua generazione degli anni '40 – '50 del novecento e anche ai più giovani scultori emersi negli anni successivi, in quel fervido contesto marchigiano.

Pensiamo allo straordinario pittore Alberto Burri, agli scultori Giuseppe Uncini , Valeriano Trubbiani e Eliseo Mattiacci, oppure nell'ambito degli orafi – artisti a Mariani, Giorgi e Facchini che si sono formati nell'Istituto Statale d'Arte di Fano e Pesaro, dove Mannucci è stato per alcuni anni il direttore.

E' indubbio che se tutto questo è avvenuto, si deve innanzitutto all'enorme capacità comunicativa e didattica dell'artista.

Certamente Mannucci, possedeva la sua innata e notevole forza plastica e creativa, che però se non era sostenuta anche da reali e concrete conoscenze specifiche della lavorazione dei metalli, e quindi delle loro conseguenti tecniche di costruzione che si dovevano applicare, ( considerando le caratteristiche tra loro diversissime che ha il ferro, dal bronzo, il rame, dal piombo, l'ottone dall'acciaio, fino a giungere ai metalli preziosi, oro, platino e argento), non poteva evidentemente

31) Germano Celant ( a cura di ), *The Italian Metamorphosis 1943 – 1968* , si veda in particolare il testo di Pandora Tabatabai Asbaghi, *Art in Jewels*, pag. 73 – 76, Catalogo della mostra al Guggenheim Museum di New York, 1995.

esprimere la propria ricerca ai livelli altissimi e con gli esiti fervidi che raggiunse lungo tutta la sua carriera, e particolarmente tra gli anni che vanno dalla seconda metà dei '40 a tutti gli anni '70. Tutto questo insieme complessivo di competenze tecniche, gli permise di agire e di muoversi agevolmente sia in ambito progettuale e sia nella successiva pratica manuale all'interno di entrambi i campi creativi, la scultura da una parte e l'oreficeria dall'altra.

Evidentemente se questo patrimonio culturale del saper fare, del pensare con le mani non era dato in questi termini, non si poteva determinare un "insegnamento", che esemplificava il parallelismo non solo poetico ma anche di pratica artistica sul campo, tra le due arti, tra i due ambiti e che solo nella figura di Edgardo Mannucci potevano essere rappresentati e resi palesi con una chiarezza sorprendente.

Così proseguiva la curatrice Pandora Tabatabai Asbaghi: " *Le impressionanti figure in materia brunita di Mannucci, modellate da un impasto di metalli e legno, costituiscono fondamentali esempi di mescolanze organiche di oro, bronzo e argento.*

*Furono la premessa alle prime sperimentazioni di Alberto Burri, che nel 1962 incaricò Mannucci di eseguire alcuni pezzi su suoi disegni.*

*Dopo una prima collaborazione, che portò alla realizzazione di una notevole cintura – collana e di un piccolo portacipria, Burri affermò la propria autonomia con le spille del 1965 – 1967, che riflettono l'iconografia in plastica bruciata della sua serie "Combustione". (32)*

Mannucci è stato sicuramente un vero Maestro, che ha scritto delle pagine nell'oreficeria moderna e contemporanea di grandissimo rilievo, ha posto in essere una poetica che si riconosceva nell'arte visiva e plastica d'avanguardia più generale, e nello specifico movimento denominato dell'Informale, una definizione ormai accettata da tutta la critica nazionale e internazionale più rilevante.(33)

L'universo creativo di Mannucci era totale, globale e cosmico, e per queste ragioni ha influenzato grandi personalità e artisti di diverse generazioni.

Attraverso la sua poetica personalissima e originale è riuscito a spaziare in diverse e specifiche discipline dalla scultura, alla pittura, passando all'oreficeria, in un flusso armonico che non poneva cesure tra mondi creativi a prima vista, in parte lontani e diversi tra loro.

Ancora oggi se analizziamo le influenze che il suo operato ha avuto nella scuola orafa marchigiana, gli orafi- artisti che ha indotto a lavorare seguendo certi percorsi, (penso in particolare a Alberto Giorgi e Claudio Mariani solo per citare alcune delle personalità di maggior peso), emerge una figura complessa indubbiamente capace anche sul piano della didattica, del vissuto creativo di apportare contributi sempre e comunque rilevanti, di praticare esempi concreti d'invenzione orafa di grande qualità.

32) Germano Celant ( a cura di ), *The Italian Metamorphosis 1943 – 1968* , si veda in particolare il testo di Pandora Tabatabai Asbaghi, *Art in Jewels*, pag. 73 – 76, Catalogo della mostra al Guggenheim Museum di New York, 1995.

33) Indico nello specifico ambito dell'opera scultorea, tenendo presente che esiste un'ampia bibliografia in merito sull'artista, alcuni dei volumi più significativi :

Armando Ginesi, Mariano Apa, *Edgardo Mannucci protagonista e precursore nell'arte del xx secolo*, Bologna, Edizioni Bora , 2004.

Enrico Crispolti, *Mannucci e il Novecento – l'immaginario atomico e cosmico*, Milano, Silvana Editoriale 2005,

Mario De Micheli, *Scultura Italiana del dopoguerra*, Milano, Schwarz Editore, 1958, pag.287 – 329.

Giulio Carlo Argan, Nello Ponente, *l'Arte in Italia dopo il 1945*, Milano, Il Saggiatore, 1959, pag.113.

Guido Ballo, *la linea dell'Arte Italiana dal Simbolismo alle opere moltiplicate*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1964, Pag. 160, 186, 208, 214, 303, 306, 373 – 393.

Enrico Crispolti, *Ricerche dopo l'Informale*, Roma, Officina Edizioni, 1968, pag. 185 – 201.

Giovanni Carandente, *Dizionario della Scultura Moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1968, pag. 235 – 236.

Guido Ballo, *Omaggio a Edgardo Mannucci*, catalogo della mostra personale di Pesaro, 1990.

Naturalmente, l'analisi il più possibile completa del suo lavoro ci porterebbe lontano dal centro di questa ricerca, per ora intendo concludere citando una breve puntualizzazione di Crispolti (che è il maggiore conoscitore e studioso dell'intera opera dell'artista), specifica e precisa dell'immaginario orafa che Mannucci ha proposto durante la sua avventura artistica e intellettuale.

*" La sostanziale novità del gioiello di Mannucci è nell'aver sostituito alla valorizzazione preminente della sontuosità dei metalli e delle pietre la valenza plastica espressiva di un oro e di pietre trattate del tutto matericamente, cioè nelle loro possibilità espressive plastiche, segnico - strutturali, in una mentalità tipicamente d'impronta informale.*

*E in questo senso ha operato una frattura nel decorso formalistico dell'oreficeria contemporanea, a metà del XX secolo." (34)*

Devo comunque sostenere che in Mannucci, quando interviene nel gioiello, riesce a mantenere sempre un senso di misura e proporzionalità delle dimensioni, sia in collane, spille e bracciali, in questo modo la funzione dell'ornamento prezioso viene rispettata, infatti Mannucci crea un gioiello facilmente indossabile, la sua portabilità non viene mai abbandonata.

Pur stabilendo un rapporto con i materiali preziosi che esalta le qualità materiche, attraverso un trattamento delle loro superfici con un senso plastico, da scultore d'impronta informale, non dimentica mai che il gioiello d'artista deve rimanere in ogni caso un'opera d'arte da portare con sé, che si deve rapportare al corpo della donna che lo indossa.

Questa è un'ulteriore motivazione che ci permette di dire che il gioiello proposto da Mannucci, rimarrà un'esperienza molto importante all'interno della storia dell'oreficeria nazionale e internazionale.

A questo proposito è significativo osservare i disegni preliminari, ad esempio gli *Studi di gioielli* del 1975 - 1976, oppure lo *Studio di girocollo* della prima metà degli anni ottanta, assieme a *Studio di gioiello* sempre degli anni ottanta, dove appare il senso di misura, proporzione ed eleganza che lo scultore mantiene con coerenza e una sensibilità grafica nel complesso delicata, pur proponendo forme decisamente innovative, che rompono con la tradizione classica della gioielleria e aprono a uno spazio d'intervento molto ampio. (Fig.23 - 24)

34) Enrico Crispolti, *Mannucci e il novecento l'immaginario atomico e cosmico*, Milano 2005, Silvana Editoriale, pag. 256. Si veda in particolare *Mannucci nel gioiello*, da pag. 256 a pag. 264, testo e immagini che documentano la sezione della mostra antologica dedicata alle creazioni orafe dello scultore marchigiano. L'esposizione si è svolta a Fabriano nel 2005, all'interno della sede della Cassa di Risparmio di Fabriano.



Edgardo Mannucci

*Brazale*, 1951  
Argento  
Realizzazione dell'artista  
Collezione privata

*Giardola*, 1952  
Argento  
Realizzazione dell'artista  
Collezione privata

Figura 16



Bracciale, 1937  
Oro  
Realizzazione dell'artista  
Collezione privata

Figura 17



Bracciale, 1964  
Oro, lamina rastrellata  
e fili fusi dall'artista  
Collezione privata

Spillo, 1953  
 Oro, cesellato e fuso  
 dall'artista, vetro  
 e agata verde  
 Collezione privata

Spillo, 1968  
 Oro, lamina stobata  
 e cesellato, fili fusi  
 dall'artista  
 Collezione privata

Figura 18



Spillo, 1958  
 Argento martellato e fuso  
 dall'artista, turchese  
 Collezione privata, Roma



Figura 19



Collana con rubini  
oro giallo saldato, 19x16 cm  
Spoltore, collezione privata



Bracciale  
oro giallo saldato, 7x3 cm  
Spoltore, collezione privata



Spina, 1963  
Oro martellato e sbalzato,  
fil di ferro dell'artista,  
fil di lana  
Collezione privata

Spina, 1966  
Oro, lamina martellata  
e fil di ferro dell'artista,  
rinchiodato  
Collezione privata



Figura 20



Spina, 1979  
Argento, lamina sbalzata  
e fili fusi dall'artista,  
zaffiro  
Collezione privata

Figura 21



Colonna, 1962  
oro saldato e turchese, con pendente,  
18x16x2 cm  
Spoltore, collezione privata

Colonna, 1958  
oro sbalzato e saldato, 16x22x3 cm  
Spoltore, collezione privata



Colonna, 1957  
oro giallo saldato, 13x18 cm  
Spoltore, collezione privata



Collana nei fusi, 1972  
Oro, fil. fusi dall'artista,  
sintetici  
Collezione privata.



Collana, 1970  
Oro, fili fusi dall'artista  
e pietre sintetiche blu  
Collezione privata.



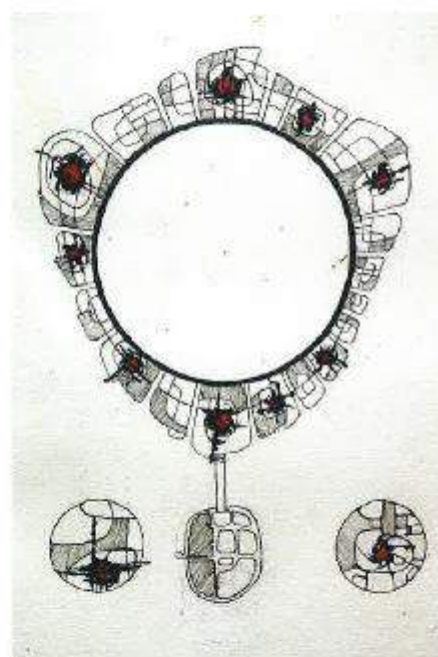
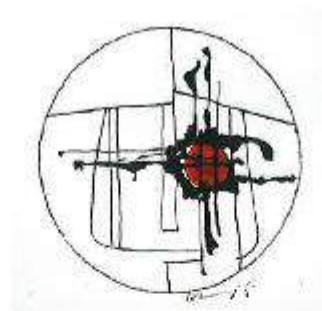
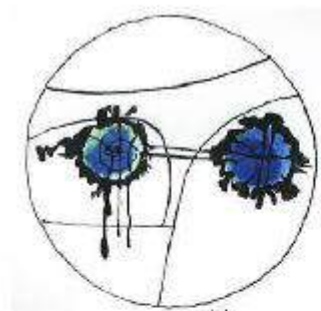
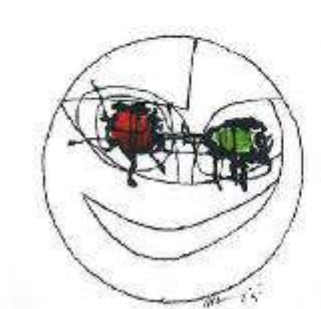
Collana, 1960  
Oro fuso dall'artista,  
turchesi  
Collezione privata.



Figura 22

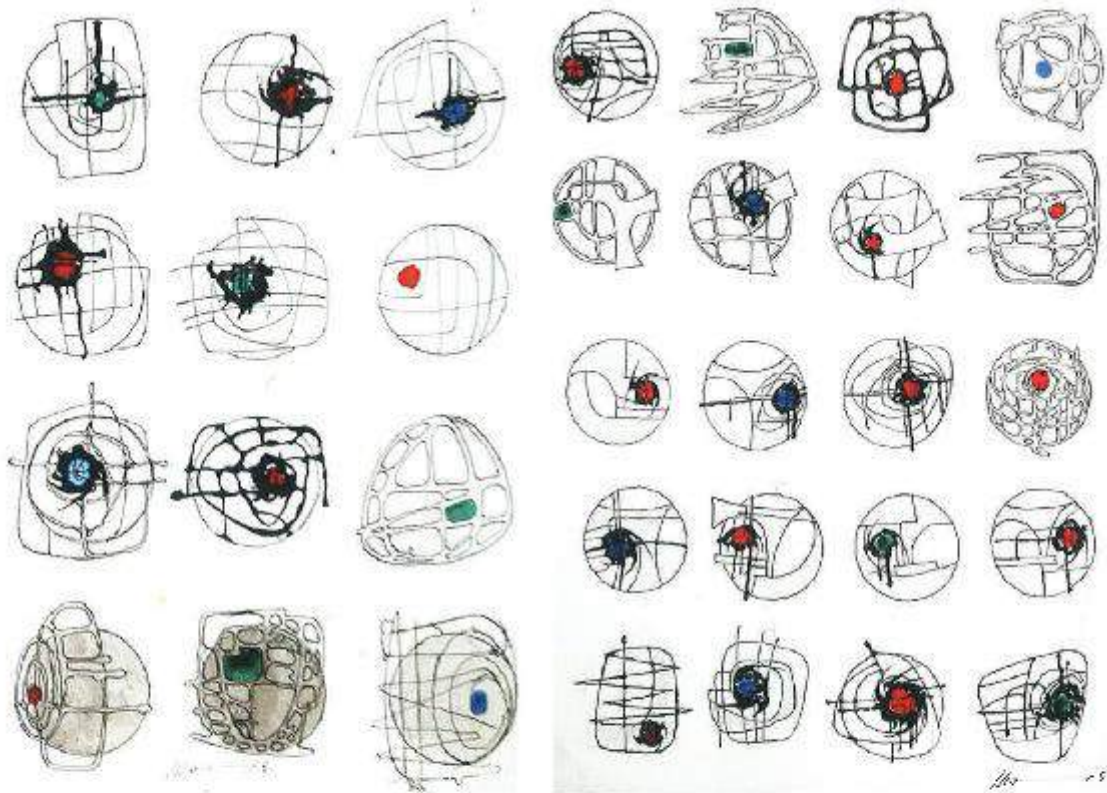
224-229  
**Edgardo Mannucci**  
Stato di guerra,  
prima metà anni ottanta

230  
**Edgardo Mannucci**  
Stato di guerra,  
prima metà anni ottanta





320-324  
Edgardo Mannucci  
Studio di geometria, 1975-1976 c.





Capitolo 1c :

**LORENZO GUERRINI, ( Milano, 1914 – Roma, 2002)**

Scultore, cesellatore, medaglista e orafo con una formazione molto intensa e appropriata effettuata fin da giovanissimo all'Accademia di Belle Arti e al Museo Artistico Industriale di Milano. Successivamente tra il 1935 e il 1938, andò a vivere in Germania, per seguire il corso di scultura alla Akademie für Bildende Kunst di Berlino.

Quando entrò in rapporto con il gioielliere - collezionista Mario Masenza era il 1946, Guerrini aveva spostato il suo studio e la famiglia da Milano a Roma, decidendo di risiedere definitivamente nella capitale.

La collaborazione di lavoro con Masenza non ebbe una lunga durata, terminò nel 1953, dopo sette anni di successi e riscontri positivi nell'ambito della realizzazione del prezioso per entrambi.

Il primo lavoro che realizzò per il gioielliere romano fu in collaborazione con Leoncillo, era un servizio di oggetti da toilette, Guerrini si occupò delle parti da costruire in argento sbalzato, mentre Leoncillo realizzò gli elementi dov'era prevista la ceramica.

Guerrini era un abilissimo cesellatore e sbalzatore, aveva appreso le tecniche a Milano ai corsi che in quel tempo si svolgevano al Museo Artistico Industriale e alla Scuola Umanitaria d'Arte e Mestieri sempre di Milano.

Il capoluogo lombardo ancora oggi, vanta una fama invidiabile nell'ambito della cesellatura e dello sbalzo su lastra e lamina metallica preziosa, di solito in argento, oppure a volte anche su materiali meno nobili come il rame e l'ottone.

Guerrini quando giunse a Roma, aveva alle spalle già delle significative esperienze espositive, in una sua testimonianza resa nel 1986 al collezionista di gioielli d'artista Emanuele Marano, raccontava che : *"nel 1946 esposi degli sbalzi su lastre d'argento e di rame alla galleria Barbaroux, allora era la più quotata galleria di Milano, dove convergevano Marino Marini, Martini, Carrà, Messina. Nel gennaio del '47 la mostra fu portata qui a Roma alla galleria Obelisco.*

*Dopo un viaggio a Parigi che feci nel '47, un paio di anni di riflessione, per maturazione personale, per voler fare del nuovo, per non vivere di varianti, di eredità.*

*Sentii di dirigermi verso le forme astratte che già avevo scoperto a modo mio, attraverso le lastre luccicanti, il luccicare del metallo". (33)*

La collaborazione con Masenza , in quel periodo si sviluppava senza alcuna interruzione, con ottimi esiti, gli oggetti in sbalzo di Guerrini erano accettati molto bene dai clienti e soprattutto i collezionisti molto esigenti del gioielliere comprendevano e acquistavano le opere di argenteria e oreficeria che l'artista realizzava, con convinzione e piacere. (Fig.23)

Purtroppo però nel 1952, avvenne un episodio che segnò negativamente il procedere regolare dell'attività tra l'artista Guerrini e il committente Masenza.

Guerrini aveva ormai maturato delle decisioni e delle scelte nella scultura, nella ricerca plastica che conduceva, che dovevano coerentemente rispecchiarsi nell'oggettistica per la casa in cesello e sbalzo e evidentemente anche nei gioielli.

Infatti l'artista nell'intervista – testimonianza che fece a Emanuele Marano, a proposito del momento di rottura che ebbe con Masenza, così delineava con chiarezza: *" Quando io portai a Masenza nel '52, dei modelli di bracciali astratti, lui li rifiutò chiedendomi di proseguire la linea degli oggetti che avevo fatto fino a quel momento.*

33) Emanuele Marano, Mario Verdone, *Il Disegno Prezioso*, Milano , Federico Motta Editore, 1987, pag.21.

*Mi spiegò che i miei oggetti erano ben apprezzati, erano richiesti, per cui .... Se volevo fare degli esperimenti li facessi pure per mio conto, ma per lui avrei dovuto eseguire quegli oggetti che piacevano tanto.*

*Siccome sono fatto tutto d'un pezzo rifiutai: non potevo spaccarmi in due per fare qualcosa di cui non ero più convinto.*

*Quando mi accorsi che con una lastra di metallo, sempre più ingrandendo questi sbalzi ( lavoravo su lastre fino a un metro per due metri), ne piegavo la parte destra, ne piegavo la parte sinistra, ne facevo praticamente un blocco, mi domandai: perchè non prendo direttamente un blocco?*

*Ebbi una crisi: come, io, maestro del cesello, dovevo ricominciare daccapo? E ricominciasti da capo: per scolpire la pietra. " (34)*

Il carattere, la personalità di Guerrini era molto intransigente, non accettava mediazioni, oppure delle pur minime limitazioni che non riguardavano la sua ricerca, ma erano date da esigenze di vendibilità che il committente registrava tra i clienti e i collezionisti di preziosi, e così inevitabilmente, il rapporto di collaborazione e lavoro con il gioielliere romano terminò.

Fu l'unico artista tra quelli che lavorarono con Masenza che testardamente, volle interrompere l'attività dopo pochi anni che era iniziata.

Non per questo Guerrini smise di realizzare gioielli, medaglie e oggetti sbalzati. Continuò a fasi alterne a lavorare nella preziosità per tutta la sua vita, non dovendo dipendere direttamente da tecnici e artigiani dell'oreficeria era più facilitato a differenza di altri artisti, (che non avevano le competenze specifiche per affrontare la costruzione di opere di gioielleria), a " produrre " autonomamente, nel proprio studio i gioielli o gli oggetti che più propriamente erano in relazione diretta con la sua scultura.(Fig.24)

Mantenne comunque un ottimo rapporto con gli artisti che lavoravano ancora con Masenza, particolarmente con Mirko e Afro Basaldella, molto spesso alla sera avevano un appuntamento fisso nella gioielleria romana e discutevano amabilmente di tecniche del cesello, di oreficeria del proprio lavoro con la scultura e la pittura. (Fig.25)

E' interessante riportare un'altra parte della testimonianza resa sempre a Emmanuele Marano, nella quale Guerrini svela la sua maniera di procedere nella realizzazione del gioiello, il suo modus operandi nell'affrontare l'opera specificatamente preziosa: " *io prendevo la lastra senza fare un disegno o altro, prendevo i miei ferri da cesello e attaccavo, come adesso attacco la pietra, prima attaccavo la lastra d'oro, al massimo potevo fare un segno con la matita.*

*E poi mi documentavo . Ricordo che cercavo di arricchire la mia conoscenza.*

*In Francia frequentavo gli orafi e i gioiellieri di Parigi.*

*A Parigi esisteva perfino la differenza tra orafi che lavoravano l'oro bianco e quelli che lavoravano l'oro giallo o l'oro rosso e quelli che lavoravano il platino.*

*C'era una netta distinzione tra oreficeria e bigiotteria. " (35)*

A questo punto, alla fase nella quale era giunto Guerrini, s'innescò quella riflessione che lo porterà a distinguere fortemente e in gran parte allontanare i due momenti operativi: la scultura da una parte e l'oreficeria associata all'oggetto d'uso quotidiano dall'altra.

Per Lui, per il tipo di ricerca plastica che aveva deciso di sviluppare in quegli anni, essere costretto ad avere la mente occupata anche dalla progettazione orafa, o semplicemente pensarci di volta in volta, diventava una sorta di grande ostacolo per continuare coerentemente a immaginare la creazione tridimensionale, per affrontare l'opera scultorea di media e grande scala., mantenendo un'alta concentrazione mentale.

34) Emanuele Marano, Mario Verdone, *Il Disegno Prezioso*, Milano, Federico Motta Editore, 1987, pag. 21 – 22

35) *Ibidem*, ... *Il Disegno Prezioso*, Milano, Federico Motta Editore, 1987, pag. 22.

Infatti così prosegue nel suo ricordo, nella sua testimonianza a Marano:

*"Mi accorsi però ad un certo punto che lo scultore che si mette a fare gioielli ha sempre la mente presa dalla progettazione orafa*

*E viene il momento che lo scultore finisce per fare delle sculture che sono dei gioielli ingranditi.*

*Ed allora dato che sentivo in me il desiderio di esprimermi con maggiore potenza e maggiore grandezza, mi accorsi che stavo facendo esattamente l'opposto.*

*Decisi che preferivo non essere disturbato mentre facevo la scultura.*

*Man mano che camminavo nella pietra vedevo sempre più allontanarsi il fatto della preziosità.*

*Ho usato ancora la tecnica del cesello e sbalzo solo per fare delle medaglie.*

*A modo mio ! Nel '50 creai le prime medaglie astratte con la tecnica del cesello e sbalzo, e poichè questa tecnica mi dava una sensibilità troppo pittorica, ricorsi alla creta e quindi al bronzo che poi cesellavo, ma che mi dava quelle forme rigorose che non potevo ottenere col cesello." (36)*

Possiamo ritenere che è sostanzialmente valido ancora oggi, quanto scriveva Benvenuto Cellini, nel suo trattato sulle tecniche orafe scritto nella seconda metà del cinquecento a proposito dello sbalzo e del cesello.

E' da ribadire e tenere sempre a mente che nel Rinascimento sono state lasciate pregevolissime opere di oreficeria in cui la tecnica artistica del cesello e dello sbalzo veniva utilizzata con sapienza da sommi artisti dell'epoca, oltre al Cellini, il Brunelleschi, il Botticelli, Donatello, Ghiberti, Pollaiuolo, Verrocchio.

E' un arte che ha origini antichissime, era già praticata da Egizi, Cratesi, Greci e Romani.

Un esempio di notevole rilievo si trova nella Cappella della Chiesa di San Nazaro a Milano, dove si possono ammirare straordinarie opere di cesellatura del VI secolo dell'era cristiana. In tutta la nostra penisola è sufficiente osservare la quantità e la notevole qualità di manufatti esistenti, collocati soprattutto in ambito ecclesiastico.

La città di Venezia è ricca in questo senso, è sufficiente osservare il *Tesoro di San Marco* nella Basilica, oppure nella vicina città di Padova le prove di altissima cesellatura collocate nel Duomo e nella Basilica di Sant' Antonio.

Possiamo affermare che nelle medaglie, per essere più precisi nel tondo, nella forma circolare affrontata in diverse soluzioni e accezioni, analizzate per lungo tempo dal Guerrini si percepisce tutta la forza della scultura, del linguaggio preminente dell'artista. (Fig.26)

Nonostante l'opera sia racchiusa in un micro – spazio, tipicamente gioiellistico e ornamentale, non perde le caratteristiche segniche, espressive ed estetiche della tridimensionalità plastica.

E' molto significativo, di notevole spessore creativo, il corpus di 425 medaglie – tondi che l'artista ha donato alla sua città natale, collocate ora al Castello Sforzesco a Milano.

In questa poderosa raccolta, si sente, e si ha la netta percezione pur trattandosi di opere di piccole dimensioni tutta la personalità dello scultore, le linee della sua poetica. (Fig.27)

Si evidenziano attraverso le medaglie, che è un lavoro svolto nell'arco intero della sua vita e carriera artistica, i momenti principali, i tratti evolutivi della sua cifra stilistica. (Fig.28)

36) *Op. Cit., Il Disegno Prezioso....* pag.23.

Si veda per una conoscenza tecnica precisa del cesello e dello sbalzo, Luigi Vitiello: *L' Oreficeria Moderna*, Milano, Hoepli Editore, 1986, pag.357 – 370.

Herbert Maryon, *La Lavorazione dei Metalli*, Milano, Hoepli Editore, 1988, pag.113 – 126.

Sylvia Wicks, *Manuale di Gioielleria Classica e Moderna*, Milano, Tecniche Nuove Editore, 1987, pag. 126 – 131, pag. 144 – 147.

E' un'ulteriore dimostrazione come l'immaginare, l'ideare apparentemente sintetico e chiuso sul piano spaziale, possa invece aprire visivamente una dimensione altra, che si trasforma nella mente dell'artista in un linguaggio plastico compiuto. (37)

Possiamo dire che esista già nel disegno un'assonanza - vicinanza con la lavorazione del metallo, infatti come sostiene anche la studiosa Tonelli Landini, individua e segnala correttamente che esiste un nesso di ordine immaginativo tra la pratica creativa del cesello e i grandi disegni su carta dell'artista, infatti nel testo in catalogo così scrive:

*".. Lorenzo Guerrini nella scelta iniziale, dimostra di per sé una sensibilità spiccatamente pittorica: il cesello persegue infatti, tramite la lenta battitura, sfumature sapienti, calibrate zone di lucentezza alternate a zone di penombra.*

*Cesella alcuni splendidi piatti in rame, decorati a sbalzo con motivi floreali, per l' ENAPI ( Ente Nazionale Artigiano e Piccole Industrie), vincendo nel 1935 le gare giovanili dei Littoriali.*

*Nel 1938 l'ENAPI lo invia a Berlino in qualità di supervisore del settore metalli all'Esposizione Internazionale di Arti Decorative.*

*"... Lo scoppio della guerra lo costringe ad abbandonare Berlino e l' Akademie fur Bildende Kunste, ritorna a Roma dove termina gli studi ... e sul terrazzino interno della casa paterna in via Etruria, dove vive tutt'ora, cesella i suoi metalli, ormai maestro riconosciuto a livello internazionale." (38)*

37) Pier Carlo Santini, *Aurea, Progettare con l'Oro*, Firenze, Catalogo della Mostra a Palazzo Strozzi, 1979 – 1980, pag. 28- 35.

Enrico Crispolti, *l'Oro della Ricerca Plastica*, Milano, Mazzotta Editore, 1985, pag.52 – 55.

38) Enrica Tonelli Landini, *Dalla Carta alla Pietra*, Livorno, Edizioni Peccolo, 1995, pag. 2 – 6.

Lorcazo Guerrini

Medaglia  
Oro  
Finito sul retto  
Collezione Palma  
Bianchi, Roma

Figura 23

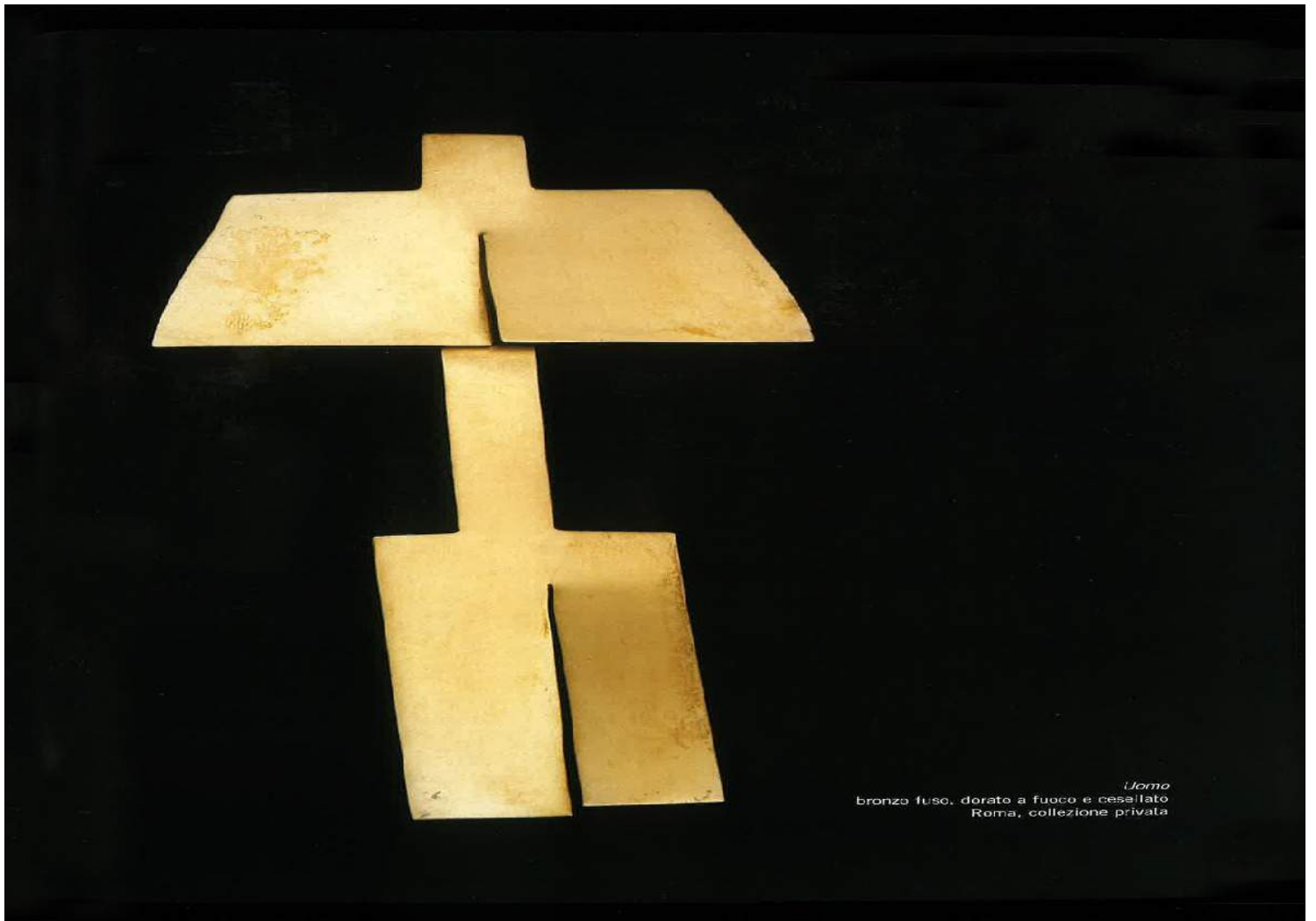


Spilla, 1960  
Oro  
Collezione privata





Figura 24



*Spilla, orecchini e polsini,*  
1960  
Oro sbalzato e cesellato  
dall'artista  
Collezione privata

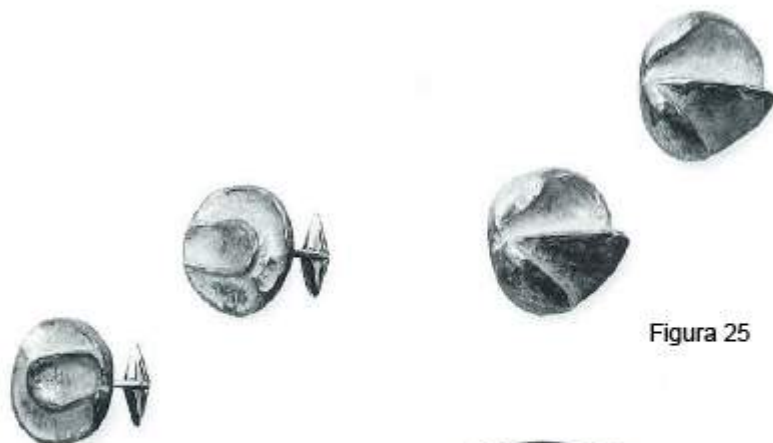


Figura 25



*Bracciale, 1966*  
Oro  
Realizzazione dell'artista  
Collezione Maria Grazia  
Olivia Lapadula, Roma

Figura 26



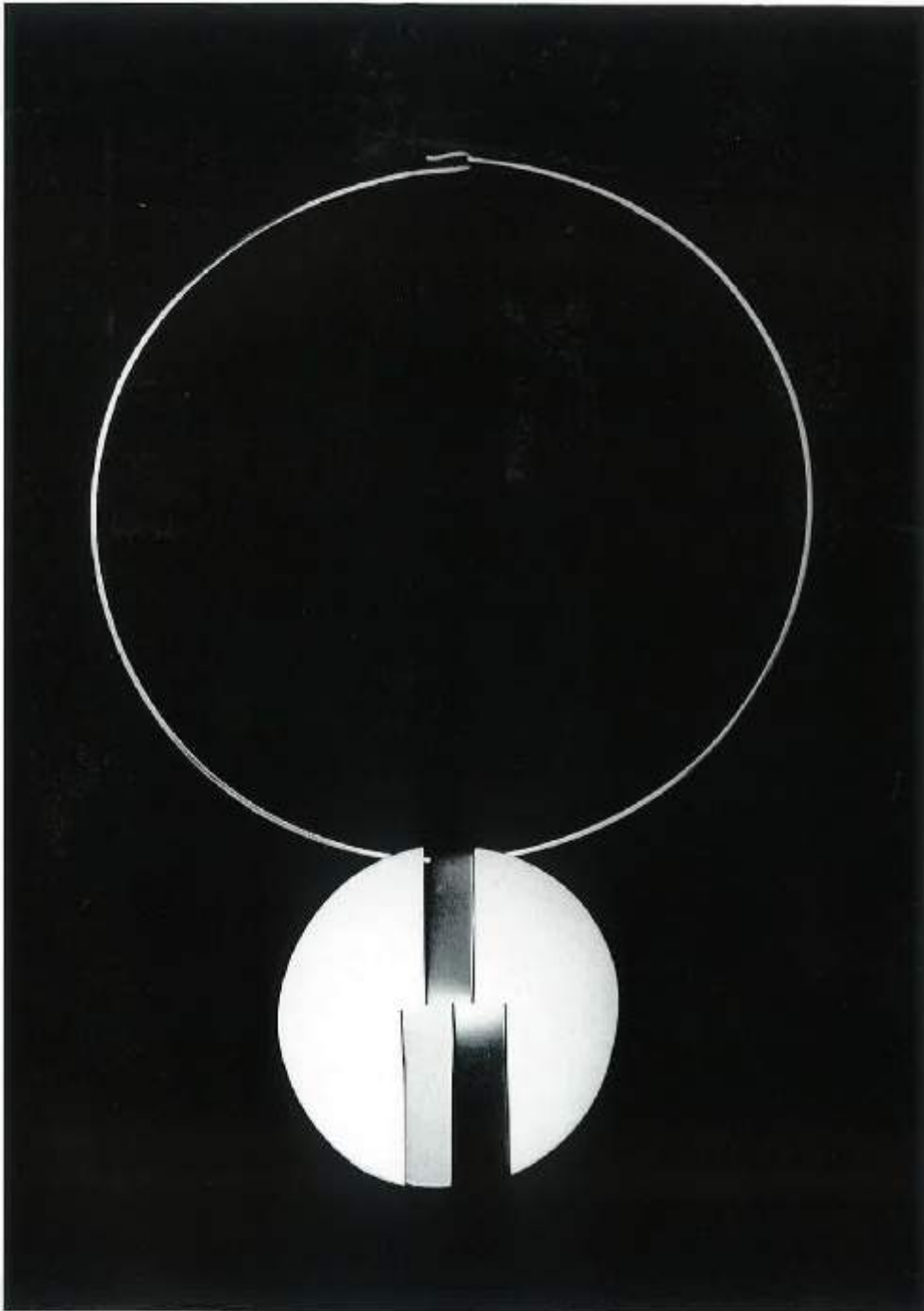
*Striatura e spillo*, 1989  
Oro  
Collezione privata

Figura 27



*Collare con pentagono,*  
1989  
Oro  
Collezione privata

**Figura 28**



Capitolo 1 d :

**UMBERTO MASTROIANNI** (Fontana Liri, 1910 - Marino, 1998 ).

Scultore di incredibile energia, che affronta autonomamente l'intervento creativo sul gioiello già a partire dai primi anni '50, successivamente verrà coinvolto anche lui nel circolo degli artisti che lavoravano per Masenza, fino alla fine degli anni '60.

Ma a differenza di altri artisti che collaborarono con il gioielliere romano, i quali si affidarono completamente per la realizzazione del lavoro, alle conoscenze tecniche e applicative di Masenza e delle sue maestranze, in primis al laboratorio di Diderico Gherardi, lo scultore Mastroianni continuò a realizzare per proprio conto, ricerche orafe di grande rilievo e realizzò gioielli lungo tutto l'arco della sua prolifica carriera artistica.

E' inconfondibile nelle oreficerie l'impronta delle sue sculture, del violento e lacerante dinamismo plastico che pervade tutta la sua opera di grande dimensione, che si muove tra rimandi al futurismo di impianto e impostazione boccioniano e aperture astratto informali sempre più coinvolgenti. (Fig.29)

Nell'opera monumentale Mastroianni raggiunge esiti colmi di significati, anche di carattere storico, non perdendo mai di vista quel rapporto dell'arte con la città, con il contesto sociale, che oggi nel terzo millennio, come allora, (stiamo parlando degli anni settanta), mi sembra sia al centro del dibattito storico – critico e delle situazioni di ricerca più avanzate, così dell'arte, come della città.

Palma Bucarelli direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, dal 1941 al 1975, che tanta parte ebbe per la valorizzazione del lavoro sul gioiello progettato e creato dagli artisti, è stata una studiosa particolarmente attenta dell'operato di Mastroianni, infatti in occasione della mostra antologica avvenuta nel 1974 a Roma all'interno della Galleria Nazionale, scrisse nella presentazione del catalogo che: *“ l'artista negli oltre trent'anni di intenso e quasi febbrile lavoro, ha sempre posto al centro della sua attività il rapporto dell'arte con la città.”*

Infatti la Bucarelli sosteneva che: *“ E' un problema che, naturalmente non concerne soltanto le opere studiate per una specifica destinazione pubblica, ma tutta l'attività dell'artista: perfino i gioielli, i piccoli rilievi polimaterici, la grafica sono concepiti secondo moduli spaziali che si riportano, con una semplice differenza di scala, alla dimensione urbana.*

*Mastroianni è indubbiamente uno scultore di monumenti anche se, nel suo pensiero, il monumento non è più il simulacro di marmo o di bronzo posto nelle pubbliche piazze a commemorare eventi e personaggi storici o ad esortare al culto dei supremi valori della tradizione.*

*Tutta la sua scultura è intrinsecamente, strutturalmente monumentale ed ha necessariamente una destinazione pubblica; ed anche quando il monumento è veramente un monumento, non è mai pensato come un episodio di arredamento urbano, ma come chiave di lettura e d'interpretazione del significato profondo della città.*

*Ed è o dovrebbe essere chiaro che una città moderna, per il fatto di essere tale, non cessa di essere una creazione storica .”* (39)

Un esempio fortemente rappresentativo è il monumento alla Resistenza a Cuneo, un'opera tra le più significative in Italia, ma non solo in ambito nazionale, direi di respiro europeo.

39) Palma Bucarelli, *Mastroianni*, Roma, De Luca Editore, 1974, pag. 4 – 12.

Si veda anche, Giulio Carlo Argan, *Umberto Mastroianni - La Simbologia delle Forme*, Bari 1980, Dedalo Libri, pag.105 – 120.

In questa dimensione plastica c'è una notevole volontà di recupero della destinazione pubblica e della pregnante funzione storica, della grande scultura, con una concreta esemplificazione di una nuova visione dell'opera monumentale

Mastroianni, non occorre dirlo, ha compreso pienamente che la Resistenza, il movimento partigiano in Italia è stato la grande svolta storica del nostro secolo, appena trascorso, la fine delle oppressioni autoritarie, la conquista di una coscienza democratica: la città di Cuneo è stata tra le prime a ribellarsi all'occupazione nazi – fascista, e a costituire le forze d'avanguardia della resistenza italiana.

Palma Bucarelli nel descrivere e analizzare questa opera monumentale nel catalogo della mostra antologica del 1974 a Roma così proseguiva: “... *la concezione urbanistica del monumento come fatto concreto, visibile, di una nuova definizione del significato storico della città.*

*Sorge infatti al margine dell'abitato, dove convergono le prospettive urbane; domina la grande vallata al di là della quale si erge la catena montuosa dove più aspra si è svolta la lotta partigiana; è quasi un segnale col quale dal centro politico della città si rassicurano ed incitano i combattenti.*

*Il rapporto tra città e territorio, tema centrale dell'urbanistica moderna, viene dunque interpretato, attraverso il monumento, come rapporto storico.” (40)*

Ritornando a riflettere in merito al lavoro sul gioiello con il quale l'artista continuava a mettersi in gioco, si evidenzia nettamente una corrispondenza con la propria scultura, si afferma un procedere coerente nei rilievi colorati in metallo che richiamano e determinano una percezione visiva che si coglie analogamente nel gioiello prodotto. (Fig.30)

I rilievi, in definitiva piccole e medie sculture in metallo costituite da tagli, compressioni materiche, grovigli di segni, sbalzi e incisioni che l'artista riesce a riportare in una dimensione di scala più ridotta si raffigurano nel gioiello prezioso da indossare. (Fig.31)

Mastroianni decise di progettare e dedicare un'ampia collezione di gioielleria a Palma Bucarelli, e nella serie di anelli, collane, bracciali e spille, realizzate in gran parte con la modellazione della cera, e successivamente tradotte in metallo prezioso attraverso la tecnica orafa della microfusione a cera persa, vengono alla luce i ritmi segnici, le fremmenti frantumazioni della composizione complessiva, con uno scavo diretto della materia preziosa, dimostrando che il linguaggio aureo seguiva precisamente la poetica dello scultore.(Fig. 32)

Questa coerenza plastica che in genere avveniva nella media e grande tridimensionalità, e che si può osservare con maggiore attenzione nei rilievi su cartone, sacchi e sia sulle carte coloratissime, raschiate e tagliate, Mastroianni riusciva a portarla dentro il campo dell'oreficeria, del gioiello come rappresentazione di una piccola scultura indossabile.

Ritengo che dove l'analogia diventa evidente con il gioiello è nei rilievi cromatici, di straordinaria efficacia estetica, che Umberto Mastroianni realizza in metallo, in genere utilizza argento, rame, acciaio, ottone, zinco e piombo.

L'argento nelle sue diverse leghe è il metallo più usato, a volte con inserti in acciaio e oro come nel *Rilievo Teatro n. 2* del 1967, molto incisivo e determinato all'interno di una forma rettangolare, che viene tagliata e incisa, sezionata e colorata in alcuni punti dalla vivacità del rosso.

Oppure adopera il cartone molto spesso e inserisce a sbalzo del rame come in *Rilievi*, del 1954, ottenendo una forte suggestione cromatica.

Nel *Rilievo plastico*, del 1965, in acciaio, pietre dure e tempera su cartone graffiato, per proseguire nel *Rilievo plastico* del 1966, in zinco colorato e piombo, oro e smalto, la predominante posizione dei diversi metalli, trattati con segni, squarci, buchi, sembra presagire come in realtà avvenne,

40) Palma Bucarelli, *Mastroianni*, cit., pag. 8 .



la stessa dinamica operativa applicata all'oreficeria, ma con un'attenzione maggiore e delle caratteristiche esplicative dell'azione creativa più contenute. (41)

La *Collana con pendente* del 1972, in oro e smalti colorati per Palma Bucarelli, sintetizza in maniera esemplare, procedimenti costruttivi corrispondenti ai rilievi.

Il tutto viene sviluppato sulla bidimensionalità, le ampie aperture sulla lamina metallica, associate a piccoli buchi e innumerevoli segni che definiscono e uniformano la circolarità del pendente caratterizzano questo importante gioiello .

Lo stesso ragionamento ha senso per la grande *Collana con pendente* del 1973 e per il Bracciale, del 1971 entrambi realizzati completamente in oro e anch'essi parte della collezione Bucarelli, in questi due esempi di alta oreficeria, dove il colore e la diversa materia di altri metalli non è presente come in genere avviene nelle opere e composizioni dell'artista.

Qui è il giallo dell'oro, l'oro 18 Karati che appare con la sua luce calda in tutta la sua espansione cromatica. (42)

La modellazione su cera permetteva a Mastroianni di giungere ad ottenere il più rapidamente possibile delle suggestioni immaginative, da tradurre nel gioiello.

Questo procedimento tecnico tipico dell'oreficeria era sostanzialmente in sintonia con la frantumazione energetica e volutamente prolissa e espansiva che avveniva nel rilievo, una pratica portata nella tridimensionalità, che l'artista non abbandonerà mai, oppure anche nella grande scultura di ordine monumentale, si evidenzia una plasticità a segmenti, a volte a fratture con un ordine ritmico e multiforme.

E' da ritenere che la microfusione a cera persa era l'unico modo tecnicamente possibile per definire e comporre l'ampia e vasta articolazione di gioielli in linea con la cifra stilistica dell'autore.

Ovviamente nel micro – spazio, segni e immagini caratteristici di Mastroianni, diventavano così fortemente sintetizzati, che in parte snaturavano la complessità del suo linguaggio .(Fig.33)

Il vortice dinamico, magmatico e plastico osservabile nei rilievi o nelle sculture tridimensionali a volte, in alcuni casi si perdeva completamente, rimaneva di fatto una percezione immaginativa che riportava alla sua opera principale, la scultura.

Certamente l'artista ha indicato nuove strade per l'oreficeria d'autore, ha messo particolarmente in luce i trattamenti possibili, anche i più estremi, che la materia aurea è in grado di esprimere e reggere, senza diventare un banale esercizio esecutivo, un tecnicismo fine a se stesso.

41) Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, *Umberto Mastroianni, la Simbologia delle Forme*, cit. pag. 56, 96, 97, 101, 115, 123, 132, 133, 137, 152, 171, 179, 202, 204.

Per ulteriori approfondimenti che permettono una maggiore conoscenza dell'opera dello scultore segnalo alcune delle monografie più importanti:

Floriano De Santi, Leo Strozzi, *Umberto Mastroianni – Sculture e Bassorilievi policromi*, Milano, Edizioni Mazzotta, 1988, pag. 7 – 16.

Floriano De Santi, Mirella Bandini, *Mastroianni nelle Collezioni Private Piemontesi*, Milano, Fabbri Editori, 1991, pag.5 – 32.

Floriano De Santi, *Umberto Mastroianni – Materiali*, Ascoli Piceno, Edizioni Stamperia dell'Arancio, 1992, pag. 7 – 10.

Per una bibliografia essenziale che mette in luce in parallelo alla scultura anche il lavoro prodotto per il gioiello, indico: Giulio Carlo Argan, *Mastroianni*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1958.

Nello Ponente, *Mastroianni*, Roma, Edizioni d'Arte Moderna, 1963.

Carmine Benincasa, *Umberto Mastroianni – Dall'esodo all'Apocalisse*, Roma, Editrice Magma, 1975.

Michel Tapié, Jacques Lassaigue, *Mastroianni*, Parigi, Catalogo Mostra Antologica, al Musée d' Art Moderna de la Ville de Paris, 1976.

Floriano De Santi, *Mastroianni. La dialettica dell'avanguardia*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

42) Luisa Somaini Claudio Cerritelli, *Gioielli d'Artista in Italia*, cit., pag. 120 – 123.

Lia. Lenti ( a cura di ), *Dizionario del Gioiello Italiano del XIX e XX secolo*, cit., pag. 177 – 178.

G. Bologna, G.F.Grassetto (a cura di), *Gioielli e Legature Artisti del XX secolo*, cit. pag. 99.

E' stato uno scultore che ha realizzato delle costruzioni in metallo per l'oreficeria d'artista memorabili, nel contesto di quegli anni, tra il '50 e il '70.

Mastroianni ha utilizzato in minima parte il cromatismo dato da smalti e pietre di colore, l'oro, il giallo oro è sempre stato al centro delle sue opere, del suo immaginario. ( Fig.34)

Ma ovviamente non poteva trasporre le stesse modalità operative adottate nella scultura nel gioiello, nelle piccolissime dimensioni.

Mastroianni in una dichiarazione del 1955, afferma che: *“ l'intima ribellione della scultura mi fa sovrapporre volumi a volumi nella fluidità di un contrappunto ritmico, che nasce da un umano travaglio. “* (43)

E' evidente che nel gioiello non è possibile agire in una forma di automatismo esecutivo e costruttivo continuo.

Le soluzioni più felici dell'artista, che evidenziano un senso compiuto sono i lavori che affrontano la spilla, i pendenti e i bracciali, nel momento in cui Mastroianni si avventura nella realizzazione di anelli e orecchini s'interrompe un equilibrio tra procedimento costruttivo e risultato estetico finale.

Purtroppo, a volte si osserva, nella sua proposta per i gioielli, una continua ripetitività degli stessi motivi compositivi.

Le strutturazioni della forma non si trasformano nel tempo, e questo ha certamente determinato una minore originalità, che nel corso degli anni si è sempre più andata a caratterizzare in gioielli privi di quello slancio e molteplicità di soluzioni materiche di grande risultanza estetica, presenti nei rilievi di piccolo formato e nelle opere di oreficeria degli anni '60.

I gioielli rimangono comunque testimonianze, prove concrete di come sia possibile indicare e rafforzare un segno plastico personalissimo entro una micro dimensione materica, evidenziando ipotesi e nuove formulazioni di risultato che rendono il lavoro nell'oreficeria di Mastroianni, certamente di rilievo, e al quale fare ancora riferimento per nuove riflessioni .

43) Claudio Cerritelli , *Tra Peso e Leggerezza, Figure della Scultura Astratta in Italia*, Mantova, Edizioni Corraini, 1996, pag. 23 - 24, pag. 75.

Umberto Mastroianni

*Bianchioli*  
Oro  
Finito  
Collezione Palma  
Bucarelli, Roma

Figura 29



*Spilla*  
Oro  
Finito sul vetro  
Collezione Palma  
Bucarelli, Roma



*Collana con pendente*  
Oro, giada  
Firmata sul retro  
Collezione Palma  
Bucarelli, Roma

Figura 30



*Collana con pendente*  
Oro e smalti colorati  
Firmata sul retro  
Collezione Palma  
Bucarelli, Roma

*Collana con pendente*  
Oro  
Firma sul retro  
Collezione Palma  
Bucarelli, Roma



**Figura 31**

Figura 32



Figura 33



Umberto Mastroianni  
Spalla  
Oro  
Firmata sul retro  
Collezione Palma  
Bucarelli, Roma



*Spillo.*  
 Oro e argento, brillanti,  
 rubini, smeraldi e zaffiri  
 Firmato sul retro  
 Realizzazione Fumantu,  
 Roma  
 Collezione privata, Roma

Figura 34



*Anello.*  
 Oro  
 Collezione Stagliola, Asti



*Anello.*  
 Oro  
 Firmato  
 Collezione Palma  
 Buccarelli, Roma



*Anello.*  
 Oro  
 Firmato  
 Collezione Palma  
 Buccarelli, Roma



*Anello.*  
 Oro  
 Firmato  
 Collezione Palma  
 Buccarelli, Roma



*Aggregazione di forme - 1971 - Argento sbalzato e colorato - cm. 68x33*





1925 - 1930 - Vetro colorato - cm. 28x18

Capitolo 1 e :

**NINO FRANCHINA** ( Palmanova, 1912 - Roma, 1987 )

Artista nato in Friuli Venezia Giulia da genitori siciliani, all'età di dieci mesi torna con la famiglia in Sicilia, dove trascorre l'infanzia e l'adolescenza fino al servizio militare.

Frequenta quindi il corso di scultura di Antonio Ugo presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo.

All'inizio degli anni '30 attraversa una fase di lavoro fortemente espressionista e realista, d'ispirazione agreste, sincera e immediata.

Nel 1934 a Milano, espone alla Galleria Il Milione con gli amici siciliani Renato Guttuso, Giovanni Barbera, Lia Pasqualino Noto, con i quali forma il " *Gruppo dei Quattro* ".

Nel 1937 a Roma, espone alla Galleria La Cometa, è invitato nel '39 alla *Terza Quadriennale Romana*, ed anche alla successiva nel 1943, decide a questo punto di trasferirsi dalla Sicilia, stabilmente a Roma, dove risiederà fino alla sua morte.

Nel 1947 aderisce al *Fronte Nuovo delle Arti*. Nel 1948 partecipa con il gruppo del *Fronte Nuovo delle Arti* alla prima *Biennale veneziana del dopoguerra*, la *XXIV*.

E' nel 1949 che si osserva la svolta decisiva del suo immaginario plastico con l'opera in bronzo dal titolo *Rottura*, si configura come un lavoro sulla tensione di forme nello spazio.

Da questo momento la ricerca di Franchina giungerà rapidamente, attorno agli anni '53 – '55, alla sua tipica formulazione poetica, risolta in senso dinamico – spaziale, e introdurrà con una volontà ferma e decisa la lavorazione del ferro.

Attraverso la tecnica della saldatura e della brasatura diretta sul metallo, svilupperà una sensibilità materico – segnica in linea con il proprio personalissimo linguaggio che si poneva coerentemente in dialogo con il movimento informale.

Presenterà con grande successo questi nuovi lavori alla *VII Quadriennale*, a Roma nel 1955.

Franchina è uno scultore che predilige esclusivamente il metallo come medium operativo, e sceglie il ferro, come materia principe delle sue opere.

Nella sua ricerca dalla metà degli anni '50 in poi, sviluppa un carattere plastico – drammatico, che si configura essenzialmente lungo una verticalità decisamente accentuata, attraverso ritmi costruttivi pienamente liberi e astratti.

Realizzerà anche sculture di grandi dimensioni, come l'opera in ferro costruita interamente negli stabilimenti Italsider, nel 1962, della considerevole altezza di nove metri, la scultura monumentale verrà poi collocata definitivamente a Spoleto nel 1965, nella piazza antistante il Municipio della città umbra.

Nel 1970 in Svizzera, nella città di Losanna, nel piazzale di fronte all'azienda Castolin, ( il castolin è una lega metallica estremamente duttile e malleabile che Franchina utilizza frequentemente), lo scultore sistema in una posizione definitiva un lavoro plastico dell'altezza ragguardevole di 12 metri, realizzata con metalli diversi e ricchi di innumerevoli policromie.

Nel 1982 collocherà un'altra enorme scultura dal titolo *Grande Araldica* a Cortona, in occasione della sua ampia mostra personale all'interno del Palazzo dei Consoli. (Fig. 43)

Fin dai primi lavori plastici, esegue anche in parallelo degli ornamenti per il corpo femminile di carattere e gusto, potremmo dire prettamente barbarico, per certi versi selvaggio. (Fig.35)

In genere non utilizza per i gioielli materie preziose, (tranne in alcuni casi su richiesta della committenza), e nel corso della sua carriera, il tratto caratteristico che ne evidenzia la sua originalità fortemente innovativa è proporre il ferro, in collane, bracciali e spille da indossare.

In alcune soluzioni addirittura, il castolin che è una lega di metallo a base prevalentemente di ottone e che si utilizza per saldare i metalli ferrosi, diventa nelle mani dell'artista materia nobile per creare i gioielli. (Fig.36)

E' rilevante osservare come Franchina intervenga sul ferro, per trasformare la materia vile e non preziosa in gioielli, in vere e proprie sculture da passeggio, da indossare con disinvoltura.(Fig. 37)

Attraverso la tecnica della brasatura, e della successiva fusione diretta di intere parti metalliche, l'artista delinea con queste azioni degli spazi vuoti nella lamina, delle aperture e un relativo e conseguente raggrumarsi della materia in alcuni punti precisi del gioiello. (44)

Il procedimento tecnico che applica negli ornamenti, delinea una poetica espressiva, che è in stretta coerenza linguistica con la grande dimensione della scultura.

Franchina ottiene dei notevoli risultati estetici, pur lavorando una materia estremamente povera come il ferro.

Certamente introducendo il ferro nell'oreficeria, Franchina ha determinato un disorientamento tra il pubblico e i collezionisti italiani, che associano sempre al gioiello materie preziose e molto costose come il platino, l'oro e l'argento.(Fig. 38)

Indubbiamente questa scelta operativa ha inizialmente determinato dei forti dubbi interpretativi per chi si avvicinava in qualità di fruitore e possibile collezionista agli interventi degli artisti nell'oreficeria, va sottolineato il rischio al quale Franchina andava incontro, ma con un coraggio creativo sorprendente per quegli anni d'inizio '60, la scelta di utilizzare in gran parte il ferro nel gioiello è risultata convincente.

In Europa, soprattutto in paesi come l'Austria, la Germania e la Svizzera era abbastanza abituale che l'acciaio, materiale ferroso per eccellenza, fosse usato frequentemente dagli artisti come una materia adeguata a costruire il gioiello.

Ricordo innanzitutto le esperienze impostate geometricamente e orientate verso una plasticità cinetica, di forte impianto matematico e percettivo, di Friedrich Becker in Germania, che sia nella gioielleria e sia nella scultura di medie e grandi dimensioni tra anni '60 e '80 ha realizzato quasi la totalità delle sue opere in acciaio. (45)

Per non dimenticare in Austria nel periodo che va dagli anni '60 e prosegue fino agli anni '90, delle proposte (costruite in acciaio e altri metalli poveri, come l'ottone e l'alluminio), sia in scultura e gioielleria che artisti come Peter Skubic, Fritz Maierhofer e Gert Mosettig hanno posto all'attenzione del pubblico.

Franchina, nonostante abbia agito prevalentemente con il ferro, metallo non prezioso e sostanzialmente "brutto" da osservare, una materia "fredda" e poco appariscente, ha dimostrato, la sua grande capacità nel renderlo "vivo" e "pregevole" attraverso intelligenti soluzioni tecniche ed esecutive efficaci, come le fusioni associate a brasature, battiture, punzonature e traforature.

Lo scultore è sempre riuscito a definire delle forme da indossare, "piegando" il ferro in rapporto alle idee creative che intendeva realizzare.

Ha costruito dei gioielli pensati e progettati, rispettando in gran parte i principi di portabilità e proporzionalità, pur agendo con un'azione creativa apparentemente casuale, gestuale, ma invece era "ragionata", di notevole impatto plastico - dinamico, inoltre ha evidenziato con una forte determinazione che era una strada percorribile e che conteneva elementi di straordinaria innovazione.(Fig. 39)

Una modalità creativa storicamente anticipatrice, di ricerche orafe contemporanee, nel campo del design e dell'artigianato artistico emerse dagli anni '70 in poi.

44) Luigi Vitiello, *Oreficeria Moderna*, Milano, 1986, pag. 263 – 285. Per un approfondimento relativo alla fusione dei metalli preziosi e le relative tecniche applicative, questo testo è esemplificativo e scientificamente solido.

45) Christopher Frayling, Rudiger Joppien, Beate Christine Arnold, Anna Beatriz Chadour-Sampson, *Friedrich Becker Schmuck Kinetik Objekte - Jewellery Kinetic Objects*, Stoccarda, 1997, Arnoldsche Art Publishers, pag. 9 - 303.

La collaborazione che si snoda per oltre un decennio tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '70, con il gioielliere romano Mario Masenza, contribuì inevitabilmente ad innescare e a protrarre nel tempo il doveroso cambio del medium espressivo che il committente - collezionista desiderava.

Franchina, dovette misurarsi con l'oro, la materia preziosa per eccellenza.

Intelligentemente, l'artista nella sua progettazione e conseguente realizzazione operativa considerò il metallo aureo alla stregua del ferro.

I gioielli che Mario Masenza realizzò, rispettarono pienamente la volontà dell'artista.

Fusioni a gran fuoco, oltre i mille gradi di temperatura, attuate direttamente sul gioiello in oro e argento, durante l'evolversi della sua lavorazione al banco dell'orafo.

Brasature, forature, "squarci", trattamenti delle superfici simili a corrosioni, eseguiti con la stessa intensità e forza espressiva di quelli ottenuti sul ferro. (Fig.40)

Successivamente a partire dalla metà degli anni '70, fino ai primi anni '80, collaborò anche con i Fratelli Fumanti, gioiellieri sempre in Roma, che eseguirono correttamente, rispettando lo spirito dell'opera, che l'artista intendeva esprimere in alcuni gioielli che oltre alla ricca eloquenza dell'oro contenevano al loro interno delle pietre preziose.

Franchina, continuerà a lavorare autonomamente con i gioielli indipendentemente dalle richieste della committenza, l'artista intese verificare e tradurre in materiali preziosi le sue originali sperimentazioni sui metalli.

Realizzerà di sua mano gioielli sempre in ferro, fino alla fine della sua vita, e intuì coraggiosamente che inserendo un ulteriore procedimento applicativo, una sorta di "dripping", poteva giungere a esiti creativi unici e particolarmente interessanti.

Delle gocce metalliche fuse, completamente liquide di ottone e castolin, venivano stese a "dripping" sul ferro caldo, attorno ai mille gradi di temperatura, in questo modo riusciva a unire materie ferrose povere, decisamente in contrasto cromatico tra loro.

Lo scultore riuscirà a riportare queste felici e originali esperienze anche nell'oro e nell'argento.

Giovanni Carandente, critico d'arte, che ha seguito il percorso dell'artista fin dai suoi esordi sintetizza con efficacia, l'azione creativa di Franchina, sostenendo che sono: "Poemi scritti con la fiamma e l'incudine". (46)

Lo stesso Carandente, nella presentazione della esposizione antologica di Cortona del 1982, scriverà in riferimento al gioiello che l'artista: "...A differenza di Brancusi, Franchina ha sempre amato far nascere le sue invenzioni dalla forgia, non dall'idea concettuale della pura forma affusolata o tonda. Da ciò la sua dedizione al lavoro del metallo - che si è esteso, con successo, ai piccoli oggetti d'arredamento e ai gioielli, in semplice ferro battuto e nei metalli nobili, l'oro, il platino, l'argento.

La materia per Franchina è una sostanza viva durante la creazione: tale deve restare fino all'opera compiuta, un ideogramma, abbiamo scritto altrove carico di significati.... lo scatto lambente della fiamma..., la trasformazione della forma inutile nell'eterna utilità della contemplazione". (47)

Sono certamente di grande suggestione *Il Collare e Bracciale*, del 1965 – 1966, interamente in ferro, presentano una plasticità fortemente pronunciata, le dimensioni sono ragguardevoli, ma l'artista ha risolto in maniera egregia e proporzionata l'aspetto fondamentale della portabilità, della indossabilità del gioiello. ( Fig. 41)

In queste due opere di oreficeria si evidenziano in modo preciso i legami e le corrispondenze con le opere di scultura tridimensionali, di maggiori dimensioni che Franchina ha praticato quotidianamente.

46) Giovanni Carandente, *Gioielli d'Artista ... cit.*, pag. 39 – 40.

47) Giovanni Carandente, *Nino Franchina*, Roma, 1982, Edizioni Officina, pag. 11

Coerentemente in altri due gioielli: *Collana e Bracciale* del 1967, pur introducendo l'uso in entrambi i lavori del castolin, che è un materiale molto pastoso, essendo un legante per saldatura, l'artista riesce ad ottenere comunque quella tensione fatta di squarci devastanti della forma - base di riferimento associati a una macerazione materica rilevante.

Questo risultato di texturizzazione della materia, è evidentemente più efficace e risulta più interessante nel ferro, come nel *Bracciale* del 1965 e nella *Collana* del 1966. (48)

Le particolarità esecutive che Franchina introduce nell'oreficeria contemporanea d'autore, hanno delle caratteristiche costruttive e degli aspetti relativi alle risoluzioni tecniche adottate che guardano al passato, ad un passato antico.

L'ampia raccolta di collane, che sono articolate in un'unica lastra metallica, lavorata direttamente alla fiamma e successivamente modellata con la battitura a martello nell'incudine, che non presentano alcuna chiusura terminale e snodo costruttivo, ricordano sul piano della tecnica orafa, evidentemente, degli ornamenti delle popolazioni barbariche del nord Europa.

Un esempio eclatante di grande fascino è palese nel *Collare* del 1967, completamente in oro, che, come si può osservare presenta questa particolarità, non ha alcuna chiusura e snodi o cerniere anatomiche, si indossa forzandone l'elasticità, come fosse una grande molla metallica. (49)

*Oro del Ferro* è il titolo di un'opera scultorea di Franchina che realizzò nel 1986, l'artista costruì in parallelo un gioiello a scala ridotta che formulò in una spilla indossabile.

Questo titolo seppur tardivo, spiega la posizione dell'artista in merito all'impiego costante del ferro nella realizzazione di multiformi e variabili oreficerie, il metallo ferroso è da Lui considerato evidentemente sul piano estetico e comunicativo, più prezioso dell'oro.

Certamente le innovazioni linguistiche che Franchina ha introdotto e portato avanti lungo tutta la sua vicenda artistica nel mondo della ricerca orafa d'autore andrebbero prese in considerazione anche dalle nuove generazioni di artisti che per la prima volta iniziano a progettare gioielli.

Sapendo che tra la fine degli '40 e la metà degli anni '80, l'oreficeria sperimentale fu prodotta dai maggiori artisti italiani.

Proposte d'impiego che invitano ad una seria riflessione e ad uno sguardo attento, per comprenderne tutti gli elementi di originalità messi in luce dall'artista.

Queste valutazioni sono da affrontare, essendo innanzitutto queste idee di gioiello, ancora oggi senza alcun dubbio delle immaginazioni creative di grande attualità e di alta qualità estetica e concettuale, che meritano un'analisi e considerazione da parte anche degli studiosi di oreficeria moderna e contemporanea.

Franchina si è segnalato fin dagli esordi per l'emozionante e originalissimo linguaggio creativo proposto in entrambi gli ambiti sia orafa che plastico ad un livello non solo nazionale ma internazionale, ricordo solo alcune specifiche esposizioni di fondamentale importanza per la storia dell'oreficeria contemporanea alle quali lo scultore fu invitato a partecipare, dal 1967 a New York al Museum of Modern Art, *Jewelry by contemporary painters and sculptors*, l'anno seguente nel 1968 prese parte su invito a una mostra itinerante, *Moderner Schmuck von Malern und Bildhauern* al Hessisches Landesmuseum di Darmstadt in Germania e successivamente in Olanda a Rotterdam nel prestigioso Museum Boymans van Beuningen.

In Italia, ha esposto a Roma già dal 1970 alla gioielleria Fumanti, nel 1974 a Firenze alla Biennale di arte dell'oreficeria *Aurea 74*, nel 1985 viene invitato a *L'Oro della ricerca plastica*, nelle Marche a Fano, infine nel 1988 all'interno della manifestazione *Oro d'Autore*, che si svolge ad Arezzo, gli viene dedicato un *Omaggio*, esclusivamente per l'importanza del percorso dell'artista nell'oreficeria, all'interno del suggestivo Museo Archeologico della città.

48) Giovanni Carandente, *Gioielli d'artista ..op. cit.*, pag. 96 – 99

49) Enrico Crispolti, *L'Oro della ricerca Plastica*, cit., pag. 44 - 47



Naturalmente , parallelamente a questa attività potremmo dire in parte "secondaria", il suo lavoro nella scultura era apprezzato dalla critica e dalle istituzioni culturali di maggiore rilievo, e su invito partecipò ad alcune edizioni della *Biennale d'Arte Internazionale* di Venezia, con una sala personale in tre esposizioni alla XXIX del 1958, successivamente nel 1966 alla XXXIII e infine nel 1972 alla XXXVI.

Innumerevoli le mostre di scultura alle quali venne invitato, ma vorrei citarne una in particolare, che ha introdotto un terreno di ricerca e di avanzamento del linguaggio plastico in rapporto all'architettura e al sociale che si è svolta all'interno dei luoghi e spazi all'aperto di Spoleto, nel 1962, *Sculture nella città*, su idea, programmazione e cura di Giovanni Carandente.

Franchina presentò una enorme *Stele in ferro* di dieci metri di altezza collocata a fianco del municipio della città di Spoleto, ed è ancora oggi possibile osservarla *in situ*. (Fig. 42)

E' stata una mostra straordinaria, che ebbe il merito di aprire inoltre un dibattito culturalmente importante sul futuro della scultura, dell'opera plastica come elemento strutturato organicamente con la città, con l'architettura del luogo in cui andava a collocarsi.

Infatti già nel 1973, a Volterra, Enrico Crispolti , riuscì a pensare ad un ulteriore passaggio in avanti, proponendo e organizzando l'intervento degli scultori nella città, a diretto contatto con gli spazi architettonici medioevali e rinascimentali, all'interno e a ridosso del centro storico, del magnifico borgo toscano.

Gli scultori progettarono e realizzarono le opere specificatamente per la realtà architettonica di Volterra, non portarono le loro opere già pronte dallo studio, ma costituirono un'esperienza in rapporto diretto con l'ambiente, con il sociale nel quale erano stati invitati a intervenire.

Anche questa fu una esposizione memorabile che ancora oggi viene vista come un riferimento straordinario, sia dagli artisti che dagli studiosi di arte contemporanea perchè ha indicato una strada nuova e reale al futuro della scultura, ha dato un senso al linguaggio plastico, che può manifestarsi compiutamente esclusivamente in rapporto all'ambiente.

A questo proposito si veda un mio precedente lavoro del 2012 dal titolo "*Ambiente - Azione - Partecipazione 1970 -1990. La Scultura entra nella realtà urbana, l'arte diventa sociale*". (51)

51) Enrico Crispolti, *immaginazione Aurea Artisti – Orafi ... cit.* , pag. 14, 30 – 31, 169.

Marilena Mosco (a cura di), *L'Arte del Gioiello e il Gioiello d'Artista.. cit.*, pag. 322, 344.

Lia Lenti (a cura di) , *Dizionario del Gioiello Italiano ... cit.*, pag.104 – 105.

Lara Vinca – Masini, Giuliano Centrodi, *Oro d'Autore. Materiali e Progetti per una nuova Collezione Orafa. Omaggio a Nino Franchina*, Arezzo, Museo Archeologico, Edizioni Centro Affari e Promozioni, 1988.

G. Bologna, G.F.Grassetto (a cura di), *Gioielli e Legature ...*, cit., pag. 104 – 105.

Enzo Biffi Gentili, Giuseppe Bonini, Graziella Folchini Grassetto, Silvano Tagliapietra, *Grafica e Oggetti d'Arte*, Milano, Mondadori Editore, 1996. Pag.198.

Cesare Vivaldi, *Il Gioiello d'arte contemporanea della Gioielleria Fumanti*, Perugia, Edizioni Galleria Cecchini, 1970.

Francesca Romana Morelli (a cura di), *Ori d'Artista*, Milano, Silvana Editoriale, 2004, pag.60 – 61, 123 -124.

Per una maggiore esplorazione e conoscenza delle opere di scultura di Franchina si vedano:

Claudio Cerritelli, *Tra peso e leggerezza, figure della scultura astratta in Italia*, cit..., pag.22 – 23.

Enrico Crispolti, *Mannucci e il Novecento*, Milano, Silvana Editoriale, 2005, pag. 34 – 35, 79, 174.

Mario de Micheli, *La Scultura del Novecento*, Milano, Garzanti Editore, 1992, pag. 208 – 211.

Carlo Pirovano, *Scultura Italiana – dal Neoclassicismo alle Correnti Contemporanee*, Milano, Editoriale Electa, 1968, pag.45, tav. 134 .

Eduard Trier , *Figura e Spazio la Scultura del XX secolo*, Bologna, Cappelli Editore, 1961, pag. 47, tav.147.

Enrico Crispolti, *VIII Biennale del Metallo, Gubbio*, Catalogo della mostra, 1975. In questa occasione espositiva a Nino Franchina gli viene dedicata un'ampia antologica dagli anni '40 a metà degli anni '70.

Giuseppe Marchiori, *Nino Franchina*, Roma, De Luca Editore, 1954.

Giovanni Carandente, *Nino Franchina*, Roma, Edizioni Officina, 1968.

Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Franchina* , Roma, Bulzoni Editore, 1979.

Pier Luigi Siena, Piero Dorazio, Giovanni Carandente, Ester Coen, *Nino Franchina*, Bolzano, monografia consistente pubblicata dal Museo D'Arte Moderna, Bolzano 1990.

*Bonvicini, 1905-1930*  
Ferro  
Realizzazione dell'artista  
Collezione J. Franchina



Figura 35



*Coliva, 1905-1960*  
Ferro  
Realizzazione dell'artista  
Collezione J. Franchina

Nico Franchina



Collana, 1967-1968  
Argento  
Finito  
Realizzazione dell'artista  
Collezione privata

Figura 36



Collana, 1967  
Castolin  
Realizzazione dell'artista  
Collezione J. Franchina



Bracciale, 1967  
Castolin  
Realizzazione dell'artista  
Collezione J. Franchina

Nino Franchina  
*Collare e bracciale*  
1965-1966  
Ferro  
Realizzazione dell'artista  
Collezione privata, Roma

Figura 37



Figura 38



*Grande collare*  
ferro e castolin  
firma in alto vicino al gancio di sinistra  
Roma, collezione Franchina

*collare*  
ferro e castolin  
firma in alto vicino al gancio di sinistra  
Roma, collezione Franchina



*Orecchini*  
oro  
non firmato  
Roma, collezione Franchina



*Collana*, 1966  
Argento e oro  
Realizzazione dell'artista  
Collezione A. Franchina



Figura 39



*Pendente*, 1974  
Ferro e ottone  
Realizzazione dell'artista  
Collezione A. Franchina

Figura 40



*Spilla*  
oro  
firma sul lato interno  
Roma, collezione Franchina



*Bracciale*  
oro  
firma all'interno  
Roma, collezione Franchina



30/06, 1955  
Argento e oro  
Realizzazione dell'artista  
Collezione privata

Stato, 1970  
Oro  
Realizzazione dell'artista  
Collezione privata

Colloz, 1967  
Oro  
Firma: H  
Realizzazione dell'artista  
Collezione privata

Figura 41



Capitolo 1f :

**PIETRO CONSAGRA** (1920 Mazara del Vallo – Milano 2002).

### **LA FRONTALITA' DELLA SCULTURA – LA BIDIMENSIONALITA' DEL GIOIELLO, UNA CONNESSIONE ININTERROTTA.**

Si può iniziare ad analizzare il lavoro di Consagra a partire da questo parallelismo e relazione intercorsa tra la sua opera plastica che s'identifica in questo aspetto tipico della sua poetica che è la frontalità, una dimensione scultorea che quasi non presenta profondità di spessore e il gioiello., in definitiva tra la dimensione plastica e gli ornamenti in un senso complessivo.

L'artista ha trasferito con continuità nell'oreficeria, con coerenza d'intenti il suo linguaggio primario che si esponeva e determinava quotidianamente nella tridimensionalità.

Lo scultore ha affrontato il microcosmo della gioielleria in diversi momenti, ma con una potremmo dire, regolarità d'impegno consistente, lasciando numerose opere in collezioni private e pubbliche, attraverso una lunghissima e incessante carriera artistica.

Già nel 1947, giunto a Roma, Consagra ha ventisette anni e decide di realizzare il suo primo ornamento, per un'amica, si tratta di una lastra di ottone, tagliata e piegata con la trancia.

La sua gentile amica la portava al collo in risposta a chi non apprezzava la scultura che Consagra realizzava in quegli anni. (Fig. 42)

In una testimonianza resa nel 1995 al critico d'arte Claudio Cerritelli, Consagra raccontava che:

*" ..questa sua amica diceva di voler apparire una "cavernicola" a chi rifiutava l'astrattismo.*

*Non la capiva nessuno.*

*Quando poi, negli anni Cinquanta, facevo le spille d'oro per mia moglie, non le arrivava nessun complimento, erano fatte con le mie mani ed erano troppo insolite.*

*Le difficoltà dell'arte astratta e del gioiello andavano di pari passo. Il concetto di astrazione allontanava il gioiello dalle fantasie del concupire.*

*Masenza stesso mi cercò per la prima volta nel 1960 quando vinsi il gran Premio per la Scultura alla Biennale di Venezia." (49)*

Mario Masenza, fu il primo gioielliere di alto livello che portò Consagra a lavorare per Lui, certamente è immaginabile che anche nello stesso gioielliere romano i dubbi, le "paure", le forti perplessità ad iniziare la realizzazione di gioielli così eccessivamente astratti e " strani ", fosse una scelta molto rischiosa e improduttiva sul piano commerciale, ma decise di farla.

Ad uno sguardo attento invece, l'oreficeria proposta da Consagra appare come un ornamento che esplica compiutamente una funzionalità precipua: è estremamente indossabile, il gioiello proposto da Consagra può essere portato con facilità da parte della donna, che dovrà utilizzarlo.

Questa è una qualità decisamente importante nel contesto della gioielleria, che permette una comprensione e vendibilità maggiore dell'opera eseguita.

E' un gioiello facilmente indossabile, proprio perchè è pensato con un ragionamento che considera fondamentale, la bidimensionalità dell'oggetto di oreficeria, non presenta forti volumetrie e aspetti tridimensionali tali da renderlo una piccola scultura, pur essendo l'espressione di un lavoro che nasce dalla dimensione plastica, da un certo tipo di visione della scultura.

49) C.Cerritelli, L.Somaini, *Gioielli d'Artista in Italia 1945 – 1995*,cit., pag. 84 – 89.

Se nella scultura, la scelta di Consagra della frontalità è stata la sua originalità rivoluzionaria, il lavoro nel gioiello risolto in una costruzione che fa della bidimensionalità, della lieve presenza dello spessore, della quasi mancanza del volume, le sue preminenti espressioni, lo rende paradossalmente consueto, comprensibile e dopo il primo naturale smarrimento dato dalle forme astratte, è facilmente apprezzabile. (50)

Questo è dovuto proprio perchè rispetta uno dei principi cardine dell'oreficeria, del gioiello in quanto tale, ovvero deve essere proporzionato alla portabilità.

La donna e l'uomo che lo indossano, non devono avere alcuna difficoltà ad indossarlo, eventualmente anche nella quotidianità il gioiello dovrebbe sempre essere un ornamento possibile da utilizzare.

Consagra ha felicemente coniugato il suo linguaggio dalla grande dimensione plastica, alla piccola, piccolissima forma preziosa. (Fig.43)

Il suo contributo maggiore nell'oreficeria, è stato nell'offrire un raffinato lavoro di segni, linee, percorsi e tracce costituiti da tagli, traforature, texture della superficie e minute sovrapposizioni di lamine auree.

Ha in questo modo introdotto una nuova concezione del gioiello pur concentrando l'operato solo ed esclusivamente sulla superficie, sul piano bidimensionale. Dall'altra parte, come è sempre avvenuto da secoli, nella tradizione consolidata dell'oreficeria, e come avviene in genere anche oggi, il gioiello è sempre stato visto come una minuta opera di carattere bidimensionale.

Per queste ragioni e impostazioni di carattere progettuale e esecutivo si può spiegare il successo che ebbe l'artista tra gli innumerevoli gioiellieri – committenti che lo chiamarono a lavorare e progettare i gioielli per le loro collezioni.

50) A.Imponente, R.Siligato, A.Monferini, *Pietro Consagra, 1964 – 1989*, Milano, Mondadori Editore – De Luca Edizioni d'Arte, 1989, pag. 11 – 14.

Augusta Monferini definisce con chiarezza e correttamente questo concetto riferito alla frontalità: *“ Scultura frontale perchè non consiste in un volume a più facce corrispondenti ad altrettanti punti di vista o in un volume arrotondato gradualmente con lo sguardo girandogli intorno; ma consiste invece in un piano che si impone frontalmente allo spettatore.*

*La scultura frontale è sempre esistita, in fondo, ed è il bassorilievo. Ma nel bassorilievo la frontalità non è una scelta, è una condizione materiale dell'oggetto scultura, alla quale gli artisti del passato hanno reagito fingendo al suo interno effetti prospettici e schieramenti trasversali.*

*Quella di Consagra è invece una scelta plastica. La scultura non fa corpo con una parete ma vive autonomamente nello spazio, scandisce lo spazio e nello spazio si ritaglia con i suoi contorni frastagliati che più che delimitarla la aprono.”*

*Pietro Consagra, Consagra che scrive – Scritti teorici e polemici 1947 – 1989*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1989, pag. 57 – 60.

Giovanni Carandente, *Pietro Consagra*, Catalogo della mostra antologica svolta in tre sedi Palazzo dei Normanni e Galleria Civica d'Arte Moderna di Palermo, e al Villaggio Rampinzeri di Gibellina, 1973.

Carandente, nella presentazione in catalogo, individua con chiarezza le linee guida del lavoro di Consagra e in un punto così scrive: *“ Una sua opera può nascere indifferentemente prima come scultura poi come pittura o viceversa. Ma sempre il suo metodo operativo ha la razionalità di quello dell'architetto: progettazione accurata, logica previsione del punto d'arrivo, analisi e calcolo delle incidenze ideologiche sul prodotto finito.*

*L'invenzione dell'immagine esaurisce, comunque, l'intera problematica dell'artista e ciò – può darsi per certo – perchè l'artista ha convinzioni assolute sul suo lavoro. Il leit-motiv è stato, come tutti sanno, per anni il “ Colloquio “, poi ad un certo momento ha attinto da una particolare idea della natura e dei simboli naturali un repertorio di forme dietro le quali si estende come un orizzonte illimitato.*

*Di nuovo, ha ripiegato su forme simboliche, quintessenze dell'idea di forma ecologica, presenza necessaria in un paesaggio – ambiente non necessariamente fatto di alberi, fiumi e cielo e tuttavia riecheggiante il simbolo di tutte queste cose..... Spesso, la pittura è un'impaginazione di temi secondo il colore più che secondo la forma, in questo evitando la metafora di una scultura dipinta; ma anche può accadere, come è per esempio, in una serie di tecniche miste su tela degli anni recenti, che l'impaginazione non è più di motivi iterati bensì di un'immagine unitaria, di una indipendente composizione cromatica “.*

Infatti dopo un primo stupore di fronte all'idea di gioiello proposto da Consagra, si passa alla sua accettazione, si presenta con esiti di estrema portabilità e di una bellezza estetica facilmente comprensibile.

A partire dagli anni '60, l'artista è stato l'unico autore che ha collaborato inizialmente con Masenza, e successivamente a differenza di altri artisti, pittori o scultori, fu invitato a lavorare con diversi gioiellieri, con i fratelli Fumanti, con l'editore Giancarlo Montebello, ma anche con una folta schiera di gioiellieri della tradizione da Giò Caroli, ad Ars Gioiello, a Petochi e Luciano Soletti, ed altri ancora ma meno importanti lo vollero per disegnargli delle collezioni.

Ovviamente a questo interesse per Consagra, concorsero inoltre la reputazione, la fama raggiunta, l'alta qualità delle opere maggiori sia in scultura che pittura, un'attività espositiva di livello internazionale, da considerare anche la presenza di diverse sculture nelle collezioni di alcuni prestigiosi musei, e i premi internazionali raggiunti.

Un nome, un maestro in definitiva dell'arte contemporanea consolidato e con un valore economico certo delle sue opere, evidentemente acquistare un lavoro di Consagra era un sicuro investimento.

In questo contesto, l'attività creativa, cosiddetta " minore "dell'oreficeria, condotta dal maestro poté avere una visibilità e una diffusione significativa, che gli permise di avere un mercato di un certo rilievo.

Ma evidentemente, si deve sottolineare che il tipo di approccio progettuale che Consagra aveva con il gioiello era di più facile lettura per il committente, ma anche per un pubblico maggiore, più vasto, l'immediata comprensione del suo lavoro permetteva, a differenza di altri scultori da Mannucci a Guerrini, da Franchina ai fratelli Pomodoro, da Fontana ad Uncini per esempio, di considerarlo e capirlo a prima vista e acquistarlo quindi per la propria collezione privata. (51)

L'intelligente inserimento da parte di Pietro Consagra del colore, che è giocato sia con il vivace cromatismo dello smalto a fuoco, e sia con l'apporto puntuale del bianco diamante, taglio brillante, ravviva complessivamente di luce l'intero gioiello.

La pietra preziosa è inserita tra i lievi spostamenti del piano principale, in questo modo si determina un rafforzamento stilistico dell'oggetto di oreficeria.

Oppure, a volte le pietre preziose venivano incastonate a pavè su un piano leggermente più arretrato, tale da proiettare la luce sfavillante del brillante frontalmente.

Straordinaria è la Spilla in platino e brillanti del 1964 pensata per Masenza, dove il piano, una sorta di rettangolo costruito con un andamento curvilineo, è completamente ricoperto da piccoli brillanti tondi, che inducono gli occhi dell'osservatore ad una visione d'insieme decisamente abbagliante. (Fig. 44)

Si presentano inoltre un susseguirsi di percorsi curvi, vuoti, all'interno dello spazio che racchiude l'intera forma, in questa maniera l'articolazione del gioiello, diventa ancora più efficace.

51) Enrico Crispolti, *L'Oro della Ricerca Plastica*, cit., pag.40 – 43.

Segnalo a questo proposito la constatazione critica di Crispolti, in riferimento al linguaggio, alla formulazione " stilistica " dello scultore: "...La sua originale ricerca di " colloquio " dell'opera con lo spazio, lo avvicina progressivamente a scelte formali di più accentuata semplicità, e quindi sostanziale " frontalità," distaccandosi sempre più da qualsiasi interesse di tridimensionalità. I suoi lavori si risolvono allora prevalentemente al di dentro di uno schema quadrato, e di una composizione attraverso linee rette ed orizzontali.

Ma già nel 1956 sente il bisogno di inserire elementi curvi nella composizione quasi del tutto bidimensionale, nella serie dei " colloqui ", che occupano il suo lavoro nel decennio tra il 1952 e il 1962."

Sempre per il committente Masenza due Spille del 1960 in oro, una con un piano irregolare tagliato a traforo in più punti, che presenta dei leggeri slittamenti della superficie aurea, l'altra invece ha delle parti incise e fresate al trapano a frusta con la funzione di sottolineatura e dialogo con le zone della spilla completamente aperte attraverso la traforatura su lamina. (52)

Gioielli che rappresentano in piena coerenza d'immagine, il percorso dell'astrazione, del movimento informale che Consagra aveva intrapreso decisamente con la scultura, divenendone un maestro assoluto riconosciuto anche sul piano internazionale, non solo nazionale.

Un esempio ben calibrato e proporzionato sul piano delle misure e della modularità dei diversi elementi che compongono l'insieme, è il Bracciale, progettato nel 1993 per la Ars Gioielli, in oro e smalti. (Fig. 45)

In anni più vicini, a partire dal 1998 in poi va segnalato un ciclo di Spille e Orecchini che l'artista ha disegnato per una importante casa di gioielleria di Roma, la Petochi Gioielli, fondata nel 1883. (53)

In questa collezione il segno, l'impronta di Consagra è meno decisa, si sente e visivamente si percepisce una evidente sofisticazione, una cura per i dettagli eccessiva, maniacale, tale da rendere il lavoro perfettissimo sul piano esecutivo, ma senza calore, non provoca emozioni.

L'interpretazione in questo caso dei maestri artigiani della gioielleria Petochi, che hanno realizzato i gioielli progettati, non ha completamente gli esiti pensati dallo scultore. (Fig. 46)

Succede più volte che le diverse aziende, o gli artigiani che lavorano per le gioiellerie non riescano a comprendere fino in fondo lo spirito di un gioiello d'artista, si tende ad eseguirlo come un manufatto di alta gioielleria classica, della tradizione, dove politezza assoluta e eliminazione di ogni segno "casuale", o voluto dall'artista si tende ad eliminarlo violentemente.

In ogni caso il giudizio per la collezione voluta dalla gioielleria Petochi, rimane di alto livello, le materie preziose sono esaltate, i brillanti a profusione e l'oro decisamente in primo piano con i tipici segni, piccoli rilievi andamenti curvilinei che l'artista in genere utilizza sono rispettati.

(Fig. 47)

Le stesse contrapposizioni materiche, tra oro giallo e bianco, tra oro giallo e brillanti, tra oro bianco e brillanti che l'artista in genere inserisce nella progettazione sono coerentemente realizzate dagli orafi della gioielleria romana.

E' interessante a questo punto riportare alcuni passi della testimonianza resa da Consagra al critico d'arte Luisa Somaini nel 1995, che chiarisce sinteticamente l'approccio e la "metodologia" che utilizzava con il prezioso e conseguentemente con la piccola dimensione della "scultura da indossare".

Appare degna di nota la parte riferita al rapporto tra artista e gioielliere, e infine la riflessione dello scultore che immagina come il gioiello possa diventare un possibile strumento di comunicazione tra le persone.

*"... per l'artista che ha adoperato materie diverse per sculture, trattate con arnesi e macchinari di varia potenza, la preziosità dell'oro, la piccola dimensione, diventano un salto mortale nella propria esperienza.*

*Una lastrina d'oro in mano vuole avere una destinazione strategica, la più ramificata al successo, nella direzione unica da uomo a donna.*

*La dimensione del gioiello va calibrata, il messaggio è implicito: adescamento, conferma, interesse. Il gioiello per l'artista è carica emotiva, estasi nel piacere di ciò che tiene in mano, nelle forme allusive che gli riescano anche esplicite.*

52) Enzo Biffi Gentili, Giuseppe Bonini, Graziella Folchini Grassetto, Silvano Tagliapietra, *Grafica e Oggetti d'Arte*, Milano, Mondadori Editore, 1986, pag.192 – 194.

53) Enrico Crispolti, *Immaginazione Aurea*, cit., pag.44 – 45.

*Succede che di mezzo si mette il gioielliere a chiederti disegni, progetti per gioielli da mettere in vetrina.*

*Allora fai da reggimoccoli, tu e il gioielliere per primo che ha il rapporto con il terzo uomo, quello stratega che con il regalo ha un piano nella perfezione maschile a rafforzarsi negli intenti.*

*Chi sa con quanti mezzi in azione.*

*Tu stai preparando un gioiello per una donna che probabilmente non vedrai mai. Tale rapporto da ingoiare ha la sua attrattiva. Aiutare con una propria opera una coppia è come avere assegnato uno spazio riservato, esclusivo, il più profondo come l'artista sensibile che hai dimostrato di essere.*

*Oppure sei un insopportabile intruso.*

*Forse vuoi essere uno che lascia, sparisce e pensi che lei forse ti potrà seguire.*

*Tu fai un gioiello che ha un'esistenza nel tempo in cui può accadere di tutto.*

*Quei gioielli esposti da Mario Masenza in via del Corso a Roma si agiteranno come anime caricate di energia, anche se la vetrina non esiste più.*

*Il gioiello appare micidiale e vitale insieme.*

*E' stato bello rivedere un mio gioiello indossato da una signora mai vista prima." (54)*

54) Pietro Consagra in, *Gioielli d'Artista in Italia*, (a cura di) Claudio Cerritelli, Luisa Somaini, cit. , Milano, Electa Editore, 1995, pag. 84.

Per una maggiore conoscenza del maestro Consagra, in ambito plastico, oltre alle fonti già citate, si consigliano alcuni testi, selezionati nell'ampia e sterminata bibliografia:

Pietro Consagra, *Necessità della Scultura*, Roma, Edizioni Lentini, 1952.

Giulio Carlo Argan, *Pietro Consagra*, Neuchatel, Editions du Griffon, 1962.

Pietro Consagra, *Vita mia*, Milano, Feltrinelli Editore, 1980.

Giuseppe Appella, *Colloquio con Consagra*, Roma, Edizioni della Cometa, 1981.

Carlo Pirovano, *Scultura Italiana*, Milano, Electa Editore, 1968, pag. 46.

*Collana*, 1947-1948  
Ottone (dieciassette  
elementi)  
Realizzazione dell'artista  
Siglata: PG  
Collezione privata,  
Milano

Figura 42





*Pendente*, 1970  
Oro  
Realizzazione dell'artista  
Collezione privata, Milano



*Spilla*, 1990  
Oro  
Realizzazione dell'artista  
Collezione privata, Milano



Figura 43



*Spilla*, 1972  
Oro  
Realizzazione dell'artista  
Collezione privata, Milano



*Spilla*, 1970-1992  
Oro giallo  
Realizzazione Porro,  
Milano  
Collezione privata, Milano



*Spilla*, 1970-1971  
Oro  
Realizzazione dell'artista  
Collezione privata, Milano



*Pendente*, 1994  
Prova d'artista  
Oro  
Nove esemplari  
Realizzazione Maurizio  
Zanardi, Meda Lunellina  
Museo per l'Oreficeria  
Contemporanea, Castello  
di Santirana

*Bracciale a elementi mobili,*  
1971  
Oro rosso  
Firmato e numerato  
Dieci esemplari  
Edizione GEM  
Monzebbio, Milano  
Collezione privata

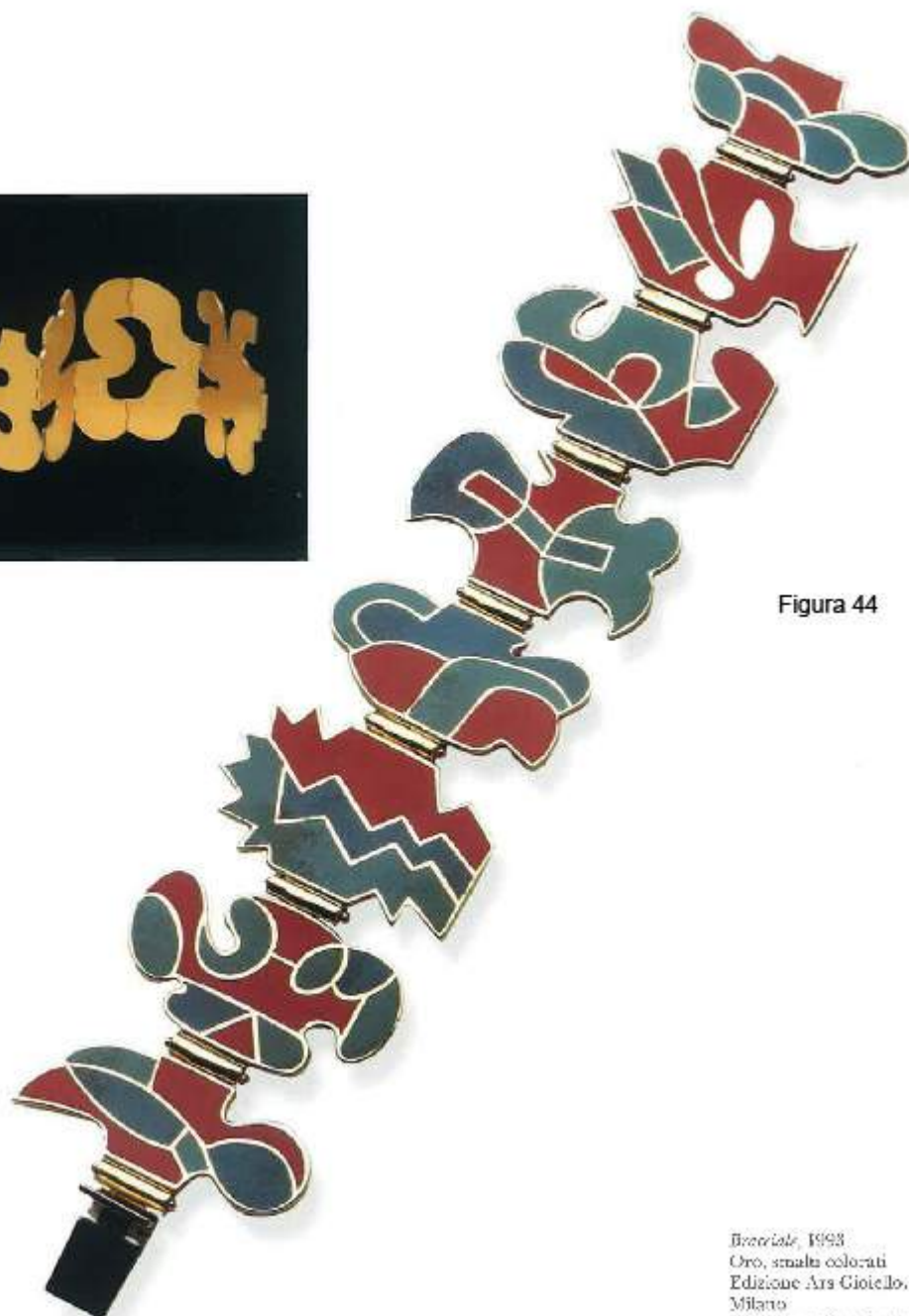


Figura 44

*Bracciale,* 1993  
Oro, smalti colorati  
Edizione Ars Gioielli,  
Milano  
Collezione Ornella Leva,  
Milano

Figura 45

Orecchini, 1998  
oro giallo, riporti in oro bianco  
e diamanti,  
1,72 kt, 4x1,55 cm  
firma sul verso  
Roma, Gioielleria Petochi  
(fotografia A. Idini, Roma)



Spilla, 1998  
reticolo in oro bianco e diamanti,  
1,63 kt, 3,6x3,9 cm  
firma sul verso  
Roma, Gioielleria Petochi

Spilla, 1998  
oro giallo, riporti in oro bianco  
e diamanti  
1,81 kt, 4,5x4,1 cm  
firma sul verso  
Roma, Gioielleria Petochi  
(fotografia A. Idini, Roma)



Pietro Consagra  
Spilla, fine anni Settanta  
Oro, lapis azzurri  
e brillanti  
Collezione Vittoria  
Spadari Saltona, Milano



Pietro Consagra  
Spilla, fine anni Settanta  
Oro, coralli e brillanti  
Collezione Vittoria  
Spadari Saltona, Milano



Figura 46

Piero Consagra  
Spilla, 1964-1965 ca.  
Fotino, pavé di diamanti  
Collezione privata, Roma



Capitolo 1 g :

## GIUSEPPE CAPOGROSSI ( Roma 1900 – Roma 1972 ).

Nel 1949, Capogrossi, con un processo lucido, rapido e risolutivo ha attuato un passaggio di fortissimo cambiamento, ha superato la pittura figurativa ed è entrato a pieno titolo nella non figurazione, nell'astrattismo, ha deciso di lavorare definitivamente attraverso la pittura di puro segno. Pittore che ha attraversato il XX secolo evidenziando una cifra inimitabile, una pittura informale – astratta la Sua, ma con un elemento grafico, un segno, un modulo forte, utilizzato ossessivamente in diverse declinazioni.

Era una " figura " caratteristica, che aveva una verosimiglianza molto evidente con un utensile, un oggetto di uso comune: il pettine, oppure si potrebbe definire anche come una sorta di dentatura della forchetta.

La studiosa Lara Vinca - Masini in un importante e corposo libro sull'arte contemporanea dal titolo: *La Linea dell'Unicità - La Linea del Modello*, del 1989, riporta puntualmente nelle pagine dedicate a Capogrossi un testo scritto dall'artista nel '68, a soli quattro anni dalla sua morte che avverrà nel '72, e a me pare nella sua struttura semplice, precisa e diretta molto utile a chiarire il senso della propria ricerca e entra nel merito dell'utilizzo specifico, ripetitivo, ossessivo, dell'emblematico modulo, una sorta di sigla araldica che si configura sempre più in forma simbolica, elaborata cromaticamente, spesso in nero su fondo bianco: " *...Come nei vent'anni precedenti al mio passaggio dal figurativo all'astratto, il mio lavoro continuava a procedere nella norma seguita dai tempi antichi: attraverso una serie di disegni, studi, gouaches, acquarelli, di chiarimento per me stesso.*

*Ho subito e subisco spesso anche ora che non sono più giovane molte umiliazioni ( ma sono sempre preferibili alle sterili lodi ) ; quella che mi intristisce di più è la banale domanda – spesso in buona fede – fatta con tono di compatimento: ma seguiti sempre a lavorare con la solita forchetta? E la chiamavano anche " pettine ", " tridente ", " mano ", " scarafaggio " ..... a ciascun giorno il suo affanno: un muro è composto di mattoni, e bisogna andare al lavoro con sulle spalle il mattone di quel giorno e non il muro. Un monumento alla pazienza. " (55)*

Capogrossi delinea una pittura meditata, con l'assenza del gesto, non presenta forme di automatismo espressivo. E' decisamente un'astrazione pensata e calcolata, con una cura del dettaglio pittorico quasi maniacale, non c'è casualità e nemmeno un gesto caotico o impulsivo.

Mario Masenza lo introdusse all'oreficeria, e Capogrossi era fortemente intenzionato a verificare se era possibile passare dalla bidimensionalità della tela alla micro dimensione del gioiello senza snaturare il proprio linguaggio, mantenendo il cromatismo pittorico estremamente definito, "pulito " e preciso presente nelle opere di grande formato.

Collabora con Masenza fino alla fine degli anni '60, successivamente a partire dagli inizi degli anni settanta, prepara una raccolta di disegni su richiesta di un altro importante gioielliere della capitale, Massimo Fumanti, che desidera presentare nuovi manufatti preziosi.

Entrambi i gioiellieri eseguirono con una cura particolare, in ogni minimo dettaglio le proposte, le idee di alta gioielleria che l'astrattista romano pensava.

55) Lara Vinca – Masini , *Arte Contemporanea: La Linea dell'Unicità – La Linea del Modello*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1989, pag. 703 – 705.



L'inserimento delle pietre preziose e semi-preziose, come i coralli, gli onici, sono da considerare scelte felici e adeguate al progetto che Capogrossi enunciava graficamente.

Pietre che oltre a definire e a dare una luce cromatica precisa, senza lasciare nulla al caso, costituiscono anche degli spazi, dei piani, delle stesure che si richiamano alle opere pittoriche, sia di piccolo che di grande formato. (Fig.48)

La decisa sintesi proposta da Capogrossi, in disegni indicativi dell'idea, del progetto che intendeva lasciare alle mani intelligenti e operose di Masenza e delle sue maestranze prima, e successivamente anche ai Fratelli Fumanti, sono determinanti per dare quel senso di gioiello, di alta gioielleria che identifica comunque l'autore, l'artista riconosciuto come pittore.

Capogrossi in definitiva non ha riprodotto fedelmente l'ideogramma, il segno che diventa una sorta di modulo che tanta fortuna ebbe in pittura, ma nell'oreficeria del pittore si evidenzia un ragionamento, un intelligente calcolo costruttivo, che delinea un gioiello in quanto tale, nella sua autonomia linguistica, nella sua bellezza straordinaria.

L'artista è riuscito a mantenere senza dubbio alcuno, una coerenza di linguaggio e di poetica espressiva, ma sapientemente rapportata al micro cosmo gioiellistico.

È significativo inoltre considerare nel percorso storico - critico dell'artista una ricca monografia curata dal critico Luciano Caramel, che pubblica una osservazione acutissima del poeta Giuseppe Ungaretti sul pittore e amico Capogrossi: *" È il più vario, così furiosamente uguale a se stesso, il più vario pittore che ci sia al mondo "*.

L'affermazione del poeta potrebbe sembrare ironica e divertente, ed è invece una definizione folgorante della forza creativa dell'artista romano.

È interessante anche il racconto colmo di umanità che Capogrossi, descrive in un suo scritto, riprodotto in questa monografia:

*"...Avevo dieci anni e mi trovavo a Roma. Un giorno andai con mia madre in un Istituto di ciechi. In sala due bambini disegnavano. Mi avvicinai: i fogli erano pieni di piccoli segni neri, una sorta di alfabeto misterioso, ma così vibrante che, per quanto a quell'età non pensassi affatto all'arte, provai una profonda emozione.*

*Sentii fin da allora che i segni non sono necessariamente l'immagine di qualcosa che si è visto, ma possono esprimere qualcosa che è dentro di noi, forse la tensione che deriva dall'essere immersi nella realtà?*

*In quel preciso momento nacque, credo, la mia vocazione artistica*

*Non posso dimenticare il piccolo cieco che con i suoi segni vibranti e minuti " trovava " la forma dello spazio che i suoi occhi non vedevano ma che tuttavia intensamente sentiva e viveva ...*

*.Il ragazzo cieco, mio primo maestro, rappresentava come tempo, lo spazio che non poteva vedere. La mia ambizione è di aiutare gli uomini a vedere quello che i loro occhi non percepiscono: la prospettiva dello spazio nel quale nascono le loro opinioni ed azioni."*

L'impianto pittorico creato da Capogrossi costituito da segni – tracce e da una modularità ripetuta nello spazio e nel tempo, è stato analizzato con profondità di pensiero da Giulio Carlo Argan, uno storico dell'arte e critico che ha particolarmente seguito il lavoro del maestro, in un suo scritto, presente in questa poderosa monografia, sostiene che:

*".. Il sistema segnico è estremamente semplice, ma aperto a infinite possibilità combinatorie: come un alfabeto ridotto ad un'unica lettera che però si possa pronunciare e scrivere in infiniti modi o, piuttosto, con un'infinita serie di intervalli.*

*Il sistema non è dato una volta per sempre, ma si costruisce o ricostruisce sotto i nostri occhi; non è una struttura strutturata, ma strutturante.*

*Non dichiara la propria immobile essenza, quasi fosse lo specchio dell'universale e dell'eterno, ma la propria flessibilità e la propria tendenza a mutare; tutto ciò che comunica, in definitiva, è la propria capacità e necessità di comunicare". (56)*

L' utilizzo dei brillanti, affiancati alle pietre dure e di colore, segnano un percorso di indubbia valenza pittorica, la capacità di dare luce e colore senza utilizzare lo smalto a fuoco, come invece in genere, storicamente era sempre avvenuto nella gioielleria, dimostra come sia possibile con un'idea d'artista superare abitudini e metodologie esecutive superate.

Una pittura la Sua, dentro l'universo della gioielleria, che si pone come compatta, densa, per piani ben definiti e uniformi.

Lo stesso ragionamento è valido anche nel caso della stesura dei brillanti, posti per creare delle tavole cromatiche, uniformi e sfavillanti di luce bianca e trasparente.

Mi sembrano di grande risultanza le spille disegnate per Masenza tra il '67 e il '70, particolarmente una Spilla, del 1969, in oro giallo, onice, corallo e brillanti dove simmetricamente, in apparente opposizione vengono posti i moduli costruttivi tipici, dell'immaginario del pittore.(Fig. 49)

Capogrossi, come si evidenzia dal disegno preparatorio, isola e precisa la tipicità della forma – segno che ossessivamente utilizza in pittura, questa soluzione lo porta ad un risultato di forte esplicazione, che determina un gioiello di notevole impatto visivo.

Certamente la capacità interpretativa degli esecutori materiali dell'opera è riuscita a donare al semplice disegno, potremmo dire uno schizzo, una concreta formulazione che rientra nei canoni dell'alta gioielleria.

Esempi di rilievo si esplicitano in altre due spille del '70 e del '72, la prima in oro bianco e giallo, brillanti, onice nero e corallo; l'altra in oro giallo, diamanti, corallo e onice.

Gli interventi di colore denso, dati dal corallo e dall'onice, costituiscono un dialogo cromatico con l'oro giallo e bianco e un forte contrasto di luce con i brillanti, incastonati a pavè. (57)

Oltre alla principale collaborazione con Mario Masenza, tra il 1970 e il 1975, l'artista è stato invitato dal gioielliere Massimo Fumanti a disegnare in esclusiva, delle piccole collezioni di gioielli.

In questa lettera che riproduco integralmente, del 19 gennaio 1972, e che fa parte sia dell'Archivio del gioielliere Massimo Fumanti e sia dell'Archivio dell'Artista, si percepisce la chiarezza delle intenzioni, con cui Capogrossi affronta questa committenza:

*Caro Fumanti,*

*Come da sua richiesta le confermo che sono disposto ad eseguire numero 10 (dieci) disegni per gioielli che Lei realizzerà in un unico esemplare.*

*Il prezzo convenuto per ciascun disegno (prezzo che verrà stabilito di volta in volta all'atto dell'ordinazione), è fissato oggi in lire 200.000.*

*Ogni disegno sarà da me firmato e riprodotto in due copie fotostatiche, una per lei che darà a garanzia al cliente e una per me per l'Archivio.*

*Con distinti saluti*

*f.to Giuseppe Capogrossi*

*Sig. Massimo Fumanti*

*Gioielliere*

*26, via Frattina – ROMA*

56) Luciano Caramel, *La Libertà Strutturante del Segno*. Reggio Emilia, Edizioni d'Arte 2000 & novecento, 2003, pag. 6-10.

57) Luisa Somaini, Claudio Carritelli, *Gioielli d'Artista in Italia*, cit., pag. 80 – 83.



Nella Collana e nel Pendente del 1972 realizzati da Fumanti, il pittore Capogrossi raggiunge degli esiti rilevanti sul piano costruttivo e la stessa composizione generale delle diverse parti che formano il gioiello sono disposte in maniera elegante e proporzionata.

La collana con pendente nella sua essenzialità, indica sullo stesso piano un modulo – segno in pietra semi – preziosa, il lapislazzulo bordato da una lamina d'oro giallo.

L'altro modulo invece tutto in oro bianco contiene una quantità impressionante di brillanti, tutti con la stessa misura e di forma circolare, distesi nella loro radiosa lucentezza. (Fig.50)

Il contrasto, la relazione di qualità e quantità del segno, che è stato uno dei problemi centrali di tutta la sua opera non figurativa, della sua personalissima astrazione, in questa situazione pur essendo sintetizzato in un micro spazio prezioso emerge e si esplicita con determinazione.

A maggior ragione nel pendente, in platino, oro, brillanti bianchi e gialli, si può osservare nella ripetitività e continuità dei diciotto moduli, disposti all'interno di una circonferenza, questo rapporto tra quantità e qualità. (58)

Si dimostra che è la quantità come ripetizione omogenea, che muta la qualità, come unità dell'insieme. (Fig.51)

A differenza di altri artisti, soprattutto gli scultori, che avevano sufficienti conoscenze tecniche per costruire e affrontare autonomamente le loro creazioni nell'ambito dell'oreficeria, Capogrossi ha sempre fatto realizzare le sue idee per i gioielli a Mario Masenza e a Massimo Fumanti.

A conferma di questo ragionamento, pur nella sintesi estrema indotta da un dizionario, di carattere enciclopedico, di grandissima qualità in tutti i suoi aspetti, come è nella tradizione culturale francese, alla voce Capogrossi (Giuseppe) è scritto:

*" Peintre et créateur de bijoux italien ( Rome, 1900 – Rome, 1972). Il suit des études artistiques à Paris, où il vit de 1928 à 1933.*

*D'abord influencée par le cubisme et le constructivisme, sa peinture devient, dès la fin des années 1940, un langage de signes élaborés, que l'on re'rouve dans ses bijoux.*

*Les premiers sont réalisés par Masenza. Il travaille ensuite pour Fumanti.*

*Evoquant des lettres ou des idéogrammes, les formes qu'il imagine créent un langage symbolique et poétique immédiatement identifiable.*

*Il joue du contraste des couleurs en associant l'or jaune et l'or blanc ou le platine, qu' il pave de diamants, ou en opposant le noir de l'onyx au corail.*

*Capogrossi participe à de nombreuses expositions, don't International Exhibition of Modern Jewelry, 1890 – 1961,*

*à Londres en 1961, Aurea '72, à Florence en 1972, Gioielli e Legature. Artisti del XX secolo, à Milan en 1990. "* (59)

Inoltre, bisogna dire che in genere il pittore, ha pensato all'oreficeria sempre su incarichi precisi, ben definiti sul piano contrattuale, che entrambi i gioiellieri romani gli proponevano.

Per questa ragione, le opere di gioielleria di Giuseppe Capogrossi, sono disperse in numerose collezioni private italiane ed europee e la sua produzione, pur essendo stata di una certa consistenza numerica, è evidentemente meno prolifica e ampia, rispetto ad altri artisti che collaborarono con Masenza e Fumanti.

I quali poi proseguivano indipendentemente dai due grandi gioiellieri a realizzare oreficeria nei propri atelier, laboratori, a questo proposito ricordo solo alcuni nomi importanti come Dino e Mirko Basaldella, Lorenzo Guerrini, Nino Franchina, Edgardo Mannucci, Giuseppe Uncini, Mario Ceroli, che costruirono loro, direttamente molti gioielli.

58) *Op. cit., Gioielli d'Artista.....* pag.202.

59) Marguerite De Cerval, (a cura di), *Dictionnaire International du Bijou*, Paris, Editions du Regard, 1998, pag.107.

Infatti quando terminava il lavoro che gli era stato commissionato, Capogrossi non aveva alcuna possibilità di eseguire e costruire concretamente, anche se lo desiderava fare, per la propria ricerca ulteriori gioielli, non avendo alcuna conoscenza tecnica, e nemmeno sul piano concreto, operativo e manuale poteva affrontare una eventuale realizzazione orafa.

Inoltre il suo studio – atelier non era organizzato e attrezzato per affrontare la lavorazione dei metalli preziosi e tanto meno a differenza degli scultori di altre tipologie metalliche, cosiddette povere come il ferro, l'acciaio, il rame o l'ottone. (60)

60) Per un maggiore e ulteriore approfondimento segnalo alcuni libri specifici, in gran parte dedicati al gioiello d'artista e d'autore, dove Capogrossi è indicato, ed è ritenuto un artista che ha dato un segno di grande originalità e innovazione nel mondo della gioielleria italiana e internazionale:

Marilena Mosco, (a cura di), *L'Arte del Gioiello e il Gioiello d'Artista dal '900 ad oggi*, Firenze, Giunti Editore, 2001 pag.328, 337, 347.

Enzo B. Gentili, G. Bonini, G.F. Grassetto, S.Tagliapietra, *Grafica e Oggetti d'Arte*, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1996, pag. 190, 191.

G.Bologna, G.F. Grassetto (a cura di), *Gioielli e Legature Artisti del XX Secolo*, Milano, L'Orafo Italiano Editore, 1990, pag. 92, 100, 101.

Francesca Romana Morelli (a cura di), *Ori d'Artista Il gioiello nell'arte italiana 1900 – 2004*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2004. Pag. 17, 22, 23, 59, 116, 117.

Lia Lenti, M.C. Bergesio (a cura di), *Dizionario del Gioiello Italiano del XIX e XX secolo*, Torino, Umberto Allemandi Editore, 2005, pag. 61.

Indico anche in riferimento alla bibliografia dell'artista alcuni libri – cataloghi importanti per conoscere l'attività pittorica e la posizione che ha avuto in relazione all'astrattismo e ai movimenti non figurativi:

G.C.Argan, M.Fagiolo dell'Arco, *Capogrossi*, Roma, Editalia Editore, Roma, 1967.

P.Bucarelli, B. Mantura, *Giuseppe Capogrossi*, catalogo, relativo alla mostra antologica alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1974.

Stefania Frezzotti, Carolina Italiano, Angelandrea Rorro (a cura di), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna & Maxxi Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo Le collezioni 1958 – 2008. 1° Volume*, Milano, Editoriale Mondadori Electa, 2009, pag. 1-2, pag.168 – 177.

E' interessante verificare come Capogrossi nelle sequenze di opere dal 1952 al 1967 in collezione alla GNAM, utilizzi costantemente il titolo " *Superficie* ", associato a un numero che cambia per ogni opera: 329, 523, 553, 576 etc. Questo modo di procedere, di caratterizzare i titoli delle opere è evidentemente estremamente coerente con le immagini realizzate e successivamente riprodotte in catalogo.

C. Maltese, L.Caramel, P.Fossati, F.Sborgi, *1930 – 1980 Astrattismo in Italia nella raccolta Cernuschi Ghiringhelli*, Milano, Electa Editrice, 1985, pag. 12.

Claudio Parmiggiani (a cura di), *Emilio Villa poeta e scrittore*, Milano, Mazzotta Editore, 2008, pag. 195 – 201.

Le pagine pubblicate in questa raccolta corrispondono al testo apparso nel 1970 sul libro scritto da Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947 – 1967*, Milano, Feltrinelli Editore, 1970, pag.17 – 22.

Riflessioni autentiche e originali dove lo scrittore definisce il tipico segno di Capogrossi, come sigma, morfema, cifra, sigla – stigmata, parla di superficie scritta, di trame, etc.

Maria Vittoria Marini Clarelli, Mariastella Margozzi (a cura di), *Palma Bucarelli. Il Museo come Avanguardia*, Roma – Milano, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Editrice Mondadori Electa, 2009, pag. 32 – 33.

E' rilevante in queste pagine scoprire il ruolo della Soprintendente Palma Bucarelli, rimasta alla guida della GNAM per oltre un trentennio dal 1944 al 1975, la quale riuscì ad acquisire a partire dal 1964, un'ampia raccolta di dipinti del Capogrossi, coinvolgendo anche la Galleria il Naviglio di Milano, di proprietà di Renato Cardazzo.

Questa spregiudicata operazione che si concluse nel 1976, le permise di allestire una sala personale dedicata al pittore informale romano.



Figura 47

Spalla (su disegno del 1967)  
Oro, onice, corallo e brillanti  
Collezione Pedicou, Roma



Spalla (su disegno del 1970)  
Oro, diamanti, corallo e onice  
Collezione privata, Roma

*Spilla*  
Oro bianco, brillanti  
Collezione privata, Roma

*Spilla*  
Oro bianco e giallo,  
brillanti, onice nero  
corallo  
Realizzazione Fumani,  
Roma  
Collezione privata

Figura 48





Collana  
Oro, brillante e onice  
nero  
Collezione privata

Figura 49



Spilla  
Oro e brillanti  
Collezione Ferrari,  
Firenze

Figura 50

*Pendente*  
Oro giallo e bianco,  
brillanti  
Realizzazione Eumanti,  
Roma  
Collezione privata



*Bracciale, 1972*  
Platino, oro, brillanti  
bianchi e gialli  
Firmato e datato  
Collezione Massimo  
Fumozzi, Roma



Giuseppe Capogrossi  
*Disegno per penne  
di biliseta. 1972*  
Inchiostro su carta  
da lucido  
Firmato e datato in basso  
a destra. Archivio Massimo  
Furiani, Roma

Giuseppe Capogrossi  
*Penne, 1972*  
Piatino, oro,  
brillanti bianchi e gialli  
Firmata e datata sulla  
filigratura  
Collezione Massimo  
Furiani, Roma

Figura 51





Capitolo1 h:

### **GIUSEPPE UNCINI (Fabriano, 1929 – Trevi, 2008)**

L'artista Uncini, ebbe una lunga collaborazione con il committente e collezionista Mario Masenza, assieme portarono avanti un lavoro nel campo dell'oreficeria d'autore sorprendente, con risultati e esiti convincenti e originali.

Tra il gioielliere Masenza e lo scultore Giuseppe Uncini, si crearono le condizioni che andavano oltre il rapporto di lavoro, ci fu vera vicinanza umana e una forte e decisa intesa creativa e progettuale che si snoda in un arco di tempo molto esteso.

Lavorarono assieme per oltre trent'anni, iniziarono tra la fine degli anni '50 e dovettero terminare perchè non era possibile fare altrimenti nel 1988, ultimo anno dell'attività della gioielleria Masenza in Roma, che era condotta dal 1985 data della morte di Mario Masenza, dal figlio Cesare. Uncini è scomparso da meno di un decennio, senza volere in questo momento fare dei bilanci, bisogna affermare con forza però che è stato una personalità paradigmatica in relazione al rapporto tra arti maggiori e arti minori, un punto di riferimento nel panorama nazionale.

Per Lui, questi due aspetti del pensare l'arte sono stati sempre considerati allo stesso livello, sullo stesso piano, con pari importanza e dignità culturale.

Per Uncini non è mai esistita, non era nemmeno immaginabile una divisione manichea tra la scultura e l'oreficeria, entrambe queste due categorie espressive appartengono all'arte vista come un sistema creativo unitario, che l'artista nella sua azione quotidiana interpreta e caratterizza.

Uncini realizza il suo primo gioiello nel 1958, questa pratica fu una felice scoperta, che avvenne nel laboratorio odontotecnico di un amico dell'artista. Il quale per costruire e modellare le protesi dentarie, utilizzava la cera che successivamente veniva fusa per riprodurre tutta o parte della struttura dei denti interessati.

La micro fusione a cera persa è un procedimento tecnologico che si applica costantemente nella costruzione del gioiello, particolarmente nella produzione di carattere artigianale e industriale.

Uncini modellò una cera, costruì un prototipo e volle fonderlo assieme all'amico odontotecnico, il risultato finale fu soddisfacente e da quel momento " *il vizietto* ", così come lo definisce l'artista in una testimonianza data alla studiosa d'arte milanese Luisa Somaini, di creare gioielli non lo abbandonò più. (61)

Uncini nella sua dichiarazione alla Somaini, sostiene che: "*...da allora ho sempre continuato a fare gioielli... Naturalmente ho sperimentato molti modi, dall'incisione su seppia all'assemblaggio, a saldatura diretta, su lastra, mettendo insieme acciaio e argento, comunque la fusione a cera persa è stata la tecnica che ho frequentato di più.*

*...Del resto anche al di fuori del mio lavoro, fin da giovanissimo, ho sperimentato un pò tutte le cosiddette arti applicate: il mosaico, la vetrata, il legno, il ferro ... Ma creare gioielli mi divertiva parecchio e diventò per me quasi una seconda attività.*

*"Seconda attività " che in certi periodi mi ha permesso di sbarcare il lunario! Poi arrivò l'insegnamento e per molti anni ho diretto la Sezione di Oreficeria e Metalli Preziosi all' Istituto Statale d'Arte di Roma ". (62)*

61) Claudio Cerritelli, Luisa Somaini, *Gioielli d'Artista in Italia 1945 – 1995*. cit. , pag. 162

62) *Ibidem*, pag. 162, 163.

Già nel lontano 1958 Uncini iniziò a lavorare con Masenza, e in quel periodo artisti come Afro, Mirko, Canilla, Mannucci, Capogrossi, Fazzini, Franchina, Guerrini e Turcato erano già attivi con il gioielliere romano.

Uncini considerava Afro come un suo maestro, per quanto riguarda i gioielli, si conoscevano bene, avevano stima reciproca.

E' interessante un passaggio di un'intervista rilasciata nel 1987 da Uncini al gallerista, antiquario e collezionista di gioielli Emanuele Marano: *"... Contrariamente a quanto si potesse credere in quegli anni non c'era grande differenza tra le Arti.*

*L'artista in quel periodo era anche artigiano: le arti applicate erano molto frequentate.*

*Il mio lavoro, d'altronde, non ha mai tenuto conto della distinzione tra pittura e scultura, e ancora oggi mi sembra di stare lì, in mezzo al quadro, e mi piace starci."* (63)

E' molto significativo come l'artista intenda concettualmente porsi di fronte alla problematica progettuale del gioiello, come uno scultore immagina e disegna l'oreficeria, con quale impostazione e ragionamento affronta la micro dimensione: *"...Per me fare un gioiello non comporta un grande spostamento di ingegno e di materiale. Nel mio lavoro frequento tante materie e c'è molta manualità, per cui modellare un gioiello è sì un momento particolare ma più come tensione nervosa che come spostamento concettuale.*

*Concepire un gioiello non significa concepire una piccola scultura in oro o argento.*

*Al gioiello sono legati particolari aspetti tecnici (non deve pesare molto, ad esempio, le pietre devono essere bene incastonate etc.).*

*Il gioiello è un veicolo molto ben preciso, collocabile in un ambito che non è quello della scultura e della pittura."* (64)

Uncini con questi ragionamenti riesce a centrare delle problematiche di carattere teorico che continuamente si ripropongono nel momento in cui un artista decide di affrontare seriamente il gioiello come opera d'arte, senza scadere in una semplicistica e banale riduzione di scala dell'opera maggiore. (Fig. 52)

L'artista precisa con molta arguzia che innanzitutto per procedere a questo passaggio, potremmo definirlo come un transito, uno spostamento dalla scultura al gioiello: *"...Occorre vedere se lo stile dell'artista è adattabile alla progettazione orafa. E non basta essere scultori per poter realizzare un gioiello: bisogna essere padroni delle tecniche orafe.*

*Inizialmente i miei gioielli ho cominciato a farli interamente con le mie mani, dal modello in cartone alla fusione.*

*...Il disegno! Da un disegno che è solo un'idea, passo ad un disegno più dettagliato, più preciso ed in scala. Poi direttamente con la cera realizzo questa idea.*

*La fusione inizialmente la facevo io stesso, cominciando addirittura con la fionda a mano che è uno strumento molto antico, credo addirittura etrusco, poi con le centrifughe varie."* (Fig.53)

Per quanto riguarda la poetica, la cifra stilistica di un artista così Uncini si definisce: *"... La mia poetica di base? Io penso con le mani. Mi posso definire un uomo "faber".*

*"L'uomo faber spesso è un concettuale. Lavorando si pensa e pensando si lavora."* (65)

Giuseppe Uncini a differenza di molti artisti che hanno in parte o solo sporadicamente affrontato la tematica del gioiello, si dimostra anche capace di sostenere sul piano teorico, con il proprio personale pensiero, attraverso scritti e dichiarazioni le scelte individuali, molto precise nelle loro formulazioni, in un campo creativo per certi versi "estraneo" o laterale alla grande arte.

63) Emanuele Marano, Mario Verdone, *Il Disegno Prezioso*, cit. pag. 25 – 27.

64) *Ibidem*, pag.26.

65) *Ibidem*, pag.27

Proseguendo nel dipanare il groviglio di rapporti e passaggi che si sono susseguiti nel percorso immaginativo, di carattere "aureo", prezioso di Uncini in relazione alla casa di gioielleria Masenza, è interessante riportare per capire con profondità di analisi, alcuni punti del suo racconto scritto preparato dall'artista per il critico d'arte e studioso milanese Claudio Cerritelli, in procinto di curare assieme a Luisa Somaini una storia del gioiello d'artista italiano del secolo scorso, a partire dal dopoguerra fino alla metà degli anni novanta.

Nello scritto Uncini, partendo dall'inizio di questa avventura, ricorda che il letterato, poeta e critico d'arte Emilio Villa, molto influente all'epoca ebbe modo di presentarlo per la prima volta a Mario Masenza.

*"... Masenza guardò con attenzione le mie cose, mi espose quali fossero le esigenze della sua clientela, mostrò interesse alle mie sperimentazioni, ci intendemmo subito.*

*Inizì quella collaborazione che sarebbe durata per molti anni .... L'ultima consegna alla gioielleria Masenza l'avevo effettuata il 14 febbraio 1988.*

*Masenza era un uomo gioviale, simpatico, professionalmente molto serio ed esigente, elegante nel trattare con gli artisti. Mai un'imposizione o un suggerimento a sproposito.*

*Era anche un collezionista d'arte, seguiva assiduamente le mostre, conosceva personalmente gli artisti e lasciava loro la massima libertà di espressione.*

*Si limitava a dire che aveva necessità di un paio di anelli, di una spilla o di un fermaglio per coralli, tutto qui. Ogni artista era libero di usare le sue tecniche, lo sbalzo, il cesello, la fusione o qualsiasi altra.*

*Mario Masenza è stato il primo nell'Italia del dopoguerra ad avere l'idea di promuovere il gioiello d'artista moderno, aveva alcuni bravissimi artigiani a Roma, che lavoravano per Lui, incassatori di vaglia, specialisti della fusione come Diderico Gherardi ... e più tardi Fulvio Mura." (66)*

In merito agli aspetti di carattere potremmo dire commerciali e mercantili, che stavano alla base dell'iniziativa sul gioiello d'artista, che Masenza intendeva proporre ad un selezionato pubblico d'élite nazionale e internazionale, Uncini dimostra di avere compreso esattamente l'intenzione del committente con un ragionamento molto lucido:

*" ... La sua attività si basava su un'idea commerciale precisa: avere gioielli molto originali in esclusiva, tutti pezzi unici, gioielli di eccelente fattura con pietre di solito molto scelte, dove anche la qualità dell'oro era particolare (il cosiddetto "oro Masenza" o oro verde, di aspetto più pallido e lunare dell'oro giallo perchè nella lega veniva impiegata una quantità maggiore di argento. (67 )*

*Mirava a tenere alta la qualità del gioiello Masenza, inconfondibile rispetto a quella che si poteva trovare in giro in quegli anni.*

*Le sue vetrine a via del Corso erano una grande attrattiva, erano molto viste da stranieri, giovani col blocco di schizzi alla mano, signore, ma anche da gioiellieri di professione che le frequentavano sistematicamente.*

*Certamente insegnò a molti cosa fosse il gioiello moderno.*

*Diceva che se non fosse riuscito a vendere quegli oggetti straordinari li avrebbe tenuti per sè.*

*In questa frase, che soleva ripetere agli artisti e ai clienti, c'era tutto lo spirito della sua iniziativa, bilanciata tra mercato e collezionismo. " (68)*

66) C. Cerritelli, L. Somaini , *Gioielli d'Artista*, cit. pag.162.

67) *Ibidem*, pag.162.

Per una conoscenza scientifica delle innumerevoli possibilità che i metalli preziosi offrono per quanto riguarda le leghe e le loro conseguenti variazioni cromatiche si veda, Luigi Vitiello, *Oreficeria Moderna*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1986, pag. 183 – 226.

68) *Ibidem*, pag.163

Un'altra questione che Uncini affronta e risolve correttamente è il caratteristico aspetto in questo contesto della duplice azione d'intervento dell'artista. Il rapporto tra scultura e gioiello, tra l'opera di medie e grandi dimensioni che è pura oggettivazione di un pensiero estetico, che non ha alcuna funzionalità concreta e invece il gioiello e l'oreficeria più in generale che si presenta attraverso la micro – dimensione, con una funzionalità precisa da rispettare. (Fig.54)

Inoltre l'ornamento prezioso, ma anche quello alternativo o povero come materiali e lavorazioni specifiche e specialistiche, interagisce con la persona, la quale deve apparire nella società e nei luoghi di lavoro, dove vive quotidianamente.

*" ... C'è parallelismo tra la mia attività di scultore e quella di " gioielliere" ? Direi di sì.*

*Naturalmente tenendo conto del diverso spirito delle due cose.*

*Ritengo che il gioiello non debba essere una semplice riproduzione, in piccolo, di una scultura (anche se qualche volta mi è capitato di farlo) perchè non sempre le forme e i modi dell'artista sono trasferibili, adattabili, alle esigenze di un gioiello.*

*Per dirla in breve, il gioiello ha una funzione, va indossato, la scultura no!*

*Infatti il gioiello è un ornamento che caratterizza l'abito e la persona che lo indossa.*

*Di uso antichissimo ha sempre accompagnato l'uomo sia nel quotidiano che nelle forme più alte del cerimoniale e si pone come elemento importante nella storia del costume.*

*Il gioiello d'artista, a differenza della produzione corrente, non deve e non può seguire la moda.*

*Nel realizzare gioielli lo scultore segue piuttosto lo spirito e l'evoluzione del suo lavoro, ed è quest'ultimo che si inserisce nel dibattito culturale del tempo.*

*L'artista è un testimone del suo tempo ma porta sempre con sé, nella sua attività, una certa dose di sperimentazione: attorno al 1968 per esempio ho realizzato una piccola serie di gioielli "poveri" nei quali, per la prima volta trasferivo pari pari le "materie" della mia scultura. (Fig.55)*

*Erano in cemento e argento, argento nero che rimandava al ferro. Ero influenzato dai tempi?*

*Forse sì, perchè no ?*

*.... Mi chiedo se il gioiello possa aver influenzato in qualche modo la mia scultura: credo che avendo fatto gioielli e opera, contemporaneamente, per molti anni, le due esperienze abbiano contato l'una per l'altra.*

*La scultura si è trasferita nel gioiello tenendo conto il più possibile del suo specifico: il gioiello forse ha portato nella scultura un affinamento nei rapporti di spazialità, un'attenzione maggiore nel dosaggio delle materie, del colore... Del resto nulla cade nel vuoto, tutto quello che si fa serve a portare avanti un pensiero.*

*Tuttavia i miei gioielli rimangono sempre cosa distinta dall'immagine delle mie sculture, anche perchè i materiali e le tecniche di realizzazione sono molto distanti tra loro.*

*Il gioiello contempla l'uso dell'oro, delle pietre, il ricorso all'incisione e alla fusione, materie e tecniche antichissime; la mia scultura si avvale invece dei modi e dei materiali forniti dall'industria contemporanea." (69)*

A questo punto del ragionamento Uncini precisa che una tale impostazione non è una sorta di normativa, di statuto che si deve sempre applicare per uno scultore o pittore che sia, infatti riferendosi ad altri grandi scultori italiani così prosegue:

*"... comunque tutto questo non è "la regola" per un artista che voglia fare gioielli.*

*Lo dimostrano i lavori di grandi artisti come Mannucci, Franchina, o i fratelli Arnaldo e Giò Pomodoro: le tecniche e l'immagine delle loro sculture si ritrovano tutte nelle tecniche e nelle immagini dei loro gioielli. "(Fig.56)*

69) *Ibidem*, pag.163.

Un'altra considerazione che Uncini pone con arguzia e ironia, ci deve fare riflettere, soprattutto in relazione al dibattito oggi in corso sull'oreficeria di ricerca, l'artista continuando nel suo scritto sostiene che: " ..Oggi i metodi industriali molto avanzati, uniti alla figura emergente del designer, sono in grado di coprire molte esigenze nel campo del gioiello.

*Sta scomparendo però l'idea del pezzo unico, del gioiello firmato e la qualità si attesta su di un livello medio, spesso generico.*

*Adesso sono più spiritosi i creatori di " bigiotteria ". Confesso di tenere d'occhio le loro esperienze e acrobazie." (70)*

Una notevole capacità di Uncini è tradurre nel gioiello, nell'ornamento prezioso la strutturazione lineare, fatta di corde di ferro tondo, di filo di ferro in tensione presente in tutte le sculture, sia in quelle di medio formato e sia particolarmente nelle opere di grandi dimensioni.

Le fitte trame di ferro, di linee filiformi, distese in un groviglio organizzato e definito determinano delle opere scultoree che contengono al loro interno, nel loro insieme una fortissima tensione, ma rappresentano anche contemporaneamente un senso di misurato equilibrio.

Un equilibrio, un ordine, legato ad un'idea di architettura e alle sue figure caratteristiche: colonne, archi, portali, immagini con un peso specifico, fisico che segnano il confine dello spazio.

Per Uncini il senso della scultura sta nel porsi come dimora. La dimora contiene le cose ma è, allo stesso tempo, contenuta dalle cose, in questo modo l'artista inventa uno spazio denso, forte, ma è nello stesso momento poetico e suggestivo come può essere un luogo di ferro armato, di materia duratura capace di sostenere la precarietà dei pensieri, dei percorsi della scultura contemporanea. Uncini, nell'ampia raccolta di gioielli realizzati, riesce a sintetizzare coerentemente il proprio linguaggio, costituendo dei preziosi che vivono e si autorappresentano autonomamente.

Non imita in alcun modo le sue stesse sculture, pensando a miniaturizzarle in scala ridottissima, per riproporle in termini di gioielli.

Sono formulazioni di un'oreficeria concreta, reale che proviene evidentemente dal mondo della scultura, dalla terza dimensione unciniana, ma non la riproducono. (Fig.57)

Un suo grande merito è stato proprio questo, muoversi sul terreno del gioiello, rispettandone le sue caratteristiche fondamentali, creando soprattutto opere di oreficeria significative, che sono comunque entrate nella storia del gioiello d'autore più qualificato e stilisticamente più avanzato e interessante prodotto in Europa nel XX° e XXI° secolo. (71)

Certamente l'ampia creazione orafa è stata possibile pensarla, progettarla e realizzarla grazie ad un insieme di fattori positivi che si sono delineati congiuntamente.

70) *Ibidem*, pag.163

71) Mariastella Margozi (a cura di), *La Scultura Italiana nel Gioiello d'Artista dalla seconda metà del novecento*, Roma, Edizioni Cromosema – Impressioni d'Arte, 2008. Pag. 8, 9, 11.70, 71, 97, 98.

E' interessante trarre da questa pubblicazione realizzata in collaborazione tra la GNAM di Roma e il Museo Attilio e Cleofe Gaffoglio di Rapallo, oltre alla documentazione strutturata e definita con precisione alcune affermazioni della Soprintendente Palma Bucarelli, che dirigeva la GNAM e che diede un impulso straordinario alla promozione, collezione e catalogazione del gioiello d'artista.

Nel 1973 in un testo pubblicato nella guida alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Palma Bucarelli scriveva:

*" Nell'arte moderna il gioiello ha un significato nuovo: non è soltanto un ornamento con un senso naturalistico e allegorico, ma il mezzo con cui si pone l'opera d'arte in contatto diretto, fisico, con la persona. Si ritrova così, su un altro piano, il valore dedicatorio e quasi rituale che il gioiello ha avuto nelle società primitive ".*

Già a partire dal 1967, in occasione dell'Esposizione Universale di Montreal, la Bucarelli riuscì ad inserire nel Padiglione Italiano, una sezione di gioielli degli artisti: Afro, Cannilla, Mannucci, Mastroianni, Lorenzetti, Libertucci, Novelli, Gnutti, Arnaldo e Giò Pomodoro, Santoro, Sanfilippo, Turcato, Uncini.

Gli iniziali riferimenti operativi suggeriti o visti da Edgardo Mannucci, nel suo studio a Roma sono stati essenziali, in questo Mannucci si è dimostrato un grande didatta nell' evidenziare all'allora giovane Uncini, la vicinanza, il parallelismo immaginativo tra scultura e gioielleria. (72)

L'incontro con il committente illuminato Mario Masenza, che nel rapporto di lavoro con l'artista non ha mai anteposto come primari gli interessi specifici di mercato, della propria Casa di Gioielleria, ma anzi gli ha aperto nuovi orizzonti e possibilità creative.

L'artista ha potuto lavorare con la massima libertà, senza alcuna preoccupazione o responsabilità legata alla commercializzazione e vendibilità dei gioielli che eseguiva, Masenza si occupava di tutto questo. (Fig.58)

Lo scultore aveva la possibilità di concentrarsi esclusivamente sulla qualità dell'opera orafa.

Masenza interveniva di rado nel procedere inventivo di Uncini, proprio perchè l'artista aveva colto il senso, lo spirito del gioiello d'autore che si aspettava fosse progettato da Lui.

Infine, il fattore che qualifica l'intera complessità che Uncini ha posto nell'operare con i gioielli e che diventa una sorta di matrice, che definisce la cifra dell'autore: è la coerenza tra pensiero progettuale, teorizzato e scelto, e la sua concreta realizzazione nell'oreficeria.

E' riuscito sostanzialmente a raggiungere l'oggettivazione del pensare e del fare in una sintesi straordinaria.

Anche nei passaggi più vicini, analoghi agli interventi nella scultura, Uncini sceglieva i materiali idonei, i trattamenti della materia, i suoi corrugamenti, gli slittamenti, le incisioni più corrette ed esatte per rappresentare nel gioiello la sua scultura, il suo segno identificativo.

Il riferimento è particolarmente indicato per l'argento brunito (colorazione nera opaca), come mimesi del ferro. Oppure all'argento con una densa satinatura, fatta di segni, di incisioni (colorazione grigia scura), come rappresentazione del cemento. (Fig. 59)

Nel momento in cui si materializzava l'idea del gioiello, la sintesi rappresentativa che ne scaturiva raccoglieva emblematicamente delle caratteristiche della sua scultura, che non travalicavano mai però i limiti imposti dall'oggetto – gioiello, legati innanzitutto alla sua portabilità. (73)

A titolo di esempio il bracciale dei primi anni '60 in argento, di forma circolare, costituito da una serie di piccole barre rettangolari ottenute in fusione a cera persa e accostate tra loro, ma lasciando con particolare attenzione anche degli spazi vuoti, solo in parte occupati da filo tondo che richiama le trame in ferro della scultura. ( Fig. 60 )

Oppure l'articolazione di collane e spille sempre realizzate con Masenza alla fine degli anni '50 e lungo tutti gli anni '60, dove si evidenzia sempre questo contrasto tra parti piene ed altre filiformi che trattengono delle pietre dure, dei quarzi. Attraverso questa duplicità compositiva data dalle costruzioni filiformi da una parte e spazi pieni dall'altra si creano delle scansioni che dividono lo spazio, uno spazio di carattere prevalentemente geometrico che si trattiene insieme con la struttura a fili, in genere di filo tondo. (Fig. 61 )

L'artista unisce tecniche di esecuzione diverse, dalla microfusione a cera persa, alla battitura, alla saldatura e incisione, utilizza spesso l'incastonatura per pietre preziose sia battuta a martello che a filo ripiegato sulla montatura.

La tecnica in definitiva viene piegata alle esigenze espressive dell'opera, non prende mai il sopravvento. Nel lavoro di Uncini non c'è mai un tecnicismo fine a se stesso.

72) Ricordo che nei primi anni '50 del novecento, Giuseppe Uncini frequenta assiduamente lo studio di Mannucci, che lo ospitò e lo introdusse all'oreficeria. Mannucci aveva già consolidato da tempo una lunga esperienza di lavoro con il gioielliere Mario Masenza.

73) Francesca Romana Morelli ( a cura di), *Ori d'Artista il gioiello nell'arte Italiana 1900 – 2004* , Milano, Silvana Editoriale, Fondazione Cassa di Risparmio di Roma, 2004. Pag 22, 23, 74, 75, 137.

Rilevante la collana con pendente dal titolo "Mattoni" del 1971 in oro e brillanti, dove su una strutturazione geometrica complessiva, a forma di parallelepipedo, segnato parallelamente da spesse e precise incisioni, che delimitano una sorta di piccoli mattoni in miniatura, si determina nella parte terminale uno slittamento che sposta, deviando con una accentuata modifica, la formazione lineare della costruzione. ( Fig.62 )

I brillanti incassati con la tecnica a pavè, evidenziano il moto generatore di questo movimento e si integrano felicemente con la colorazione dell'oro giallo, satinato, leggermente poroso e corrugato. Oppure sempre degli anni '70, precisamente tra il 1972 e il 1977 la serie di lavori dal titolo "Ombre", "Muri" che in collane con pendente e in spille di chiara formulazione geometrica si esemplificano in originalissime e nette costruzioni che riprendono i temi immaginativi tipici delle strutturazioni di Uncini.

In questo caso l'oro è estremamente polito, e si costituisce in incastri, piegature, e piani che evidenziano l'apparire dei brillanti in tutta la loro luce espansiva. Nel momento in cui il committente Masenza pone Uncini di fronte al problema di costruire un fermaglio, di pensare ad una chiusura per una imponente collana di corallo, l'artista affronta il problema e riesce a risolvere l'intervento mantenendo una qualità stilistica e costruttiva che non cade in una facile portabilità dettata dall'uso già predefinito dei diversi fili di corallo. (Fig.63)

E' un'opera che mantiene una coerenza espressiva tipicamente unciniiana.

Attraverso degli elementi solidi di forma rettangolare, che ruotano leggermente e fanno apparire tra gli spazi che si ricavano delle scansioni che portano alla luce degli smeraldi e dei brillanti, viene posto in particolare rilievo una chiusura che diventa anche pendente. (74)

Parallelamente al lavoro sul prezioso che porta avanti con Masenza a Roma, l'artista accetta le sollecitazioni di progettazione orafa, avanzate dalla sua galleria di riferimento in ambito nazionale per quanto riguarda il lavoro plastico, che si trova a Torino, si tratta di Christian Stein, una delle gallerie d'arte contemporanea più in vista anche nel panorama internazionale di allora.

Lo stesso si può dire anche oggi, è uno spazio privato che rappresenta una qualità di programmazione artistica e importanza culturale di tutto rispetto.

Siamo agli inizi degli anni '70, tra il 1972 e il 1975, e Christian Stein desidera verificare una sua idea, possiamo definirla una intuizione, e cioè incoraggia Uncini nonostante i suoi forti dubbi a realizzare una piccola serie di gioielli in cemento da costruzione vero e proprio, e argento brunito.

La brunitura dell'argento provoca immediatamente a contatto con il metallo prezioso una colorazione che si avvicina al nero opaco. " En Beton " era il titolo della collezione, ma non ebbe successo, il pubblico della galleria non comprese e non acquistò un gioiello concepito in quella maniera, in quell modo estremamente povero. (75)

Questo fatto pur essendo di quarant'anni fa, conferma che il pubblico italiano, anche nelle sue accezioni più colte e interessate, considera il gioiello quasi esclusivamente come opera preziosa rimanendo sostanzialmente un fruitore conservatore.

L'oro, il platino, le pietre preziose, i brillanti e soprattutto gli zaffiri, i rubini e gli smeraldi devono essere comunque sempre presenti nel gioiello anche se è d'avanguardia, creato da un artista.(76)

74) L. Lenti, M.C. Bergesio (a cura di), *Dizionario del Gioiello Italiano del XIX e XX secolo*, Torino, Umberto Allemandi Editore, 2005, pag. 280 – 281.

75) Jean Louis Maubant, Francisco Jarauta, *Collezione Christian Stein – Una storia dell'arte italiana*, Milano, Editore Mondadori Electa, 2010, pag.138 – 143, pag 341,,349.

76) Marilena Mosco (a cura di), *L'Arte del Gioiello e il gioiello d'artista dal '900 ad oggi The Art of Jewelry and artists' jewels in the 20<sup>th</sup> century*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 2001, pag. 307, 319 -320, 332, 340

Enzo Biffi Gentili (a cura di), *Grafica e Oggetti d'Arte*, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1996, pag.178 – 180, pag.215.

Enrico Crispolti, *Immaginazione Aurea Artisti-orafi e Orafi-artisti in Italia nel secondo Novecento*, Milano, Silvana Editoriale, 2001, pag.88, 173.



Purtroppo ancora oggi i canoni classici, tradizionali in Italia, per quanto riguarda i materiali devono essere sempre rispettati.

Gli stessi collezionisti di opera d'arte seppur sensibili all'ornamento d'artista, lo accettano se questi criteri di preziosità non vengono meno.

Permane sempre l'opinione, che i gioielli siano anche un investimento economico, per certi versi sicuro, il valore del prezioso effettivamente rimane costante nel tempo, a differenza invece a volte della scultura e della pittura contemporanea che ha un valore oscillante e assai mutevole.

Questi sono solo alcuni dei motivi, che non permettono una vera e costante affermazione nel mercato dell'arte, dell'opera di oreficeria d'autore, pensata dagli artefici, con appunto caratteristiche di assenza della preziosità, ma con l'unico valore dell'oggettività dell'opera in quanto tale, come rappresentazione di concetti e valori estetici.

C'è da dire comunque che emergono in questo ultimo decennio, anche in Italia, sempre più segnali e indicazioni verso un gioiello, un ornamento d'artista che presenta materiali alternativi al prezioso, mantenendo comunque un'alta qualità esecutiva e progettuale.

Cercando di concludere questa parte, relativa alle testimonianze dirette dell'artista, intendo evidenziare come sia già apparso in: Il rapporto dell'artista orafo contemporaneo con il pubblico, argomento di un convegno nazionale che si è svolto a Valenza Po, altro polo di riferimento del nostro paese per l'oreficeria, assieme a Vicenza ed Arezzo, che per Uncini il gioiello a differenza della grande scultura non è mai stato pensato per la sua facile e semplice vendibilità. (77)

Il connotato della portabilità è stato considerato nella sua massima estensione possibile e come mi diceva direttamente il grande maestro in una sua testimonianza orale, l'aspetto della commercializzazione non è mai rientrato nelle problematiche, nei pensieri dell'artista.

Uncini ha ideato i suoi gioielli quasi esclusivamente per la casa di gioielleria Masenza, la quale si occupava anche della loro vendita sia ovviamente in Roma ma anche sul territorio nazionale e all'estero.

Una tipica caratteristica che distinse parecchia produzione orafa fatta da Mario Masenza dall'inizio della sua avventura con gli artisti, coerentemente fino alla sua morte è stata la creazione del cosiddetto Oro Masenza.

Si trattava di una lega d'oro che aveva una particolare colorazione, ottenuta con un procedimento complesso di preparazione: visivamente l'aspetto dell'oro è più pallido, tecnicamente viene definito oro verde.

Per giungere a questo risultato quando si prepara la lega, nell'oro puro va aggiunta una quantità maggiore di argento puro (titolo 999, 9), solitamente la proporzione in un grammo è di 750 parti per l'oro e di 250 parti per l'argento.

Ma questo rapporto si può modificare reinserendo nella lega ternaria il rame, oltre naturalmente all'argento e all'oro. (78)

Una lega ternaria molto dura e resistente di questa composizione perfettamente stabile si può ottenere con l'impiego del platino. In genere funziona correttamente con questo rapporto: le parti in oro devono essere 690, in platino 60, e in argento 250.

I canoni classici relativi ai materiali preziosi, consolidati nel tempo e apprezzati dal pubblico e dai collezionisti più esigenti erano da Masenza sempre rispettati.

77) Alberto Zorzi, *Il rapporto dell'artista-orafo contemporaneo con il pubblico*, in *Gioielli in Italia. Il gioiello e l'artefice. Materiali, opere, committenze*. Lia Lenti (a cura di), Venezia, Marsilio Editori 2005. pag.211 -233.

Si veda anche il volume pubblicato in occasione di un importante convegno milanese: *Gemme e Arti preziose in Italia dal XV al XX secolo* : Alberto Zorzi, *Brevi riflessioni sul gioiello d'artista dal 1945 ad oggi*, Milano 2006, Camera di Commercio, Cisgem Milano, pag.107 - 115. pag. 121 - 123.

78) Herbert Maryon, *La Lavorazione dei Metalli*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1998, pag. 201 – 238.

Ma dalle innumerevoli possibilità cromatiche che potevano essere introdotte dalle leghe metalliche, ai trattamenti della superficie aurea, ai tagli delle pietre preziose c'era sempre una forte tensione da parte della casa di gioielleria romana alla sperimentazione, alla continua ricerca di nuove soluzioni tecniche originali.

Nell'incontro con Uncini, che ho avuto modo di raccogliere, egli sosteneva che Mario Masenza come committente non condizionava mai l'operato degli artisti e non poneva limiti all'ideazione, era un grande amico degli artisti che lavoravano per Lui. (Fig. 64)

*“ Mario Masenza non ha mai condizionato la scelta delle mie forme, sono sempre stato totalmente libero, spesso queste erano in parallelo con l'evoluzione del mio lavoro sulla scultura”.* (79)

Giuseppe Uncini nella primavera del 2003, pochi anni prima della sua morte, espone in una mostra personale alla galleria d'arte contemporanea Fumagalli di Bergamo una strepitosa collezione di nuovi gioielli dal titolo: *A Cera Persa*, fatta da trentatre opere di oreficeria uniche e inedite che rappresentano compiutamente la poetica dell'artista.

Uncini partendo dal principio guida così ben sinteticamente definito lungo tutta la sua carriera di “pensare con le mani” attua un percorso estetico e tecnico straordinario.

In questa raccolta la fusione a cera persa è il procedimento di tecnologia orafa che utilizza per ogni gioiello. (Fig.65)

Per realizzare correttamente questa tecnica fondamentale dell'oreficeria il primo passaggio che dà l'impronta, il segno, del progetto è la costruzione del prototipo in cera. Questa primaria e centrale operazione è stata svolta direttamente dall'artista in ogni sua parte.

Successivamente le fasi relative alle micro fusioni vere e proprie, alle saldature, alle diffuse e variegiate finiture delle superfici preziose, ai diversi trattamenti, texture, incisioni per creare una sorta di “pelle” del metallo sono state realizzate da Uncini assieme all'orafo Fulvio Mura, a Roma, che era già stato a suo tempo collaboratore di Masenza.

Naturalmente per quanto riguarda il cromatismo dei metalli, e l'intervento sulla loro superficie, c'è da parte dell'artista un'azione in molte situazioni costruttive e creative che ritorna all'uso della brunitura sull'argento

Brunire l'argento significa portarlo a una colorazione nera opaca, la quale entra in forte contrasto con il colore dell'oro giallo satinato. (Fig.66)

Questo avviene nel momento in cui oro e argento sono saldati tra loro e creano un'unica forma di ornamento, Uncini più volte determina questa unione bicolore, oro da una parte e argento dall'altra. (Fig.67)

L'argento brunito, che si ottiene in un bagno di fegato di zolfo, è una felice soluzione che rende molto simile al ferro questo materiale prezioso. (80)

Il ferro è la materia principe che Uncini presenta nelle sue sculture, dai primi Cementoarmati, ai Muri d'Ombra, fino ad arrivare agli anni novanta agli Spazi di Ferro e agli ultimissimi lavori dal titolo Spazicimento.

L'argento che non è brunito viene usato da Uncini con la sua colorazione naturale, non viene lucidato o spazzolato meccanicamente, è satinato con decisione, inoltre la superficie è trattata con segni, tagli, corrosioni definiti con precisione e pignoleria estrema.

Mantenendo il colore bianco argenteo si crea in questa maniera una analogia cromatica con il grigiore omogeneo del cemento, altro materiale ossessivamente presente nella scultura, sia di medie che di grandi dimensioni dell'artista. (Fig.68)

79) Alberto Zorzi, *Il rapporto dell'artista-orafo contemporaneo con il pubblico*, cit., pag. 220 .

80) Luigi Vitiello, *Oreficeria moderna*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1986, pag.90 – 91.

Diego Pinton, *Tecnologia orafa*, Milano, Edizioni Gold, 1999, pag.369.

Herbert Maryon, *La Lavorazione dei Metalli*, Milano, Editore Hoepli, 1998, pag.266 – 268.

La presenza delle pietre preziose è limitata e distribuita nell'opera aurea con attenzione e cura maniacale, il numero dei diamanti taglio brillante è studiato e deve riflettere esattamente l'idea del gioiello che ha l'artista. (Fig.69)

I brillanti dice Uncini: "*..sono lì non per arricchire o impreziosire, ma per essere piccoli colpi di luce, lievi barbagli. Per rendere con discrezione il mio lavoro il più possibile vicino alla natura del gioiello.*" (81)

Molto significativa e interessante come sintesi matura del suo pensiero immaginativo sul gioiello è la collana: Senza Titolo del 2001 presentata nella mostra personale alla galleria Fumagalli di Bergamo, denominata *A Cera Persa*, dove Uncini porta a conclusione e sintesi un'idea del 1960, mai definita compiutamente, con l'aggiunta inoltre di nuove soluzioni e dettagli, un lavoro che segna una continuità tra passato e contemporaneità. (82)

E' un'opera che si presenta come un rettangolo fatto da tratti rettilinei, da segni e nervature.

Poggia su un cerchio di filo d'argento brunito, ma nella parte più vicina al vertice del rettangolo c'è un'apertura geometricamente perfetta che fa apparire sul fondo un altro rettangolo, in questo caso d'oro con alcuni piccoli brillanti tondi che emanano luce e un lieve splendore. ( Fig.70 )

Il tutto viene raccolto e tenuto assieme da una catena composta da strette e lunghe maglie ovali, sempre di colorazione nera.

Il grigio – nero domina il cromatismo dell'opera, l'argento brunito coinvolge l'intera superficie, ma uno spazio diventa predominante e il fruitore ne viene attratto senza possibilità alcuna di sfuggirgli, un luogo aureo e prezioso appare, rompendo il muro di "ferro e cemento".

In questa raccolta conclusiva sul gioiello Uncini, mette in luce tutti gli elementi di riferimento della sua poetica, aggiungendo anche delle preziosità ulteriori.

Il filo d'oro e d'argento tondo, teso come le corde di ferro delle sue sculture. (Fig. 71)

Questi filamenti preziosi con piccole pietre incastonate, in un ordine – disordine pensato e voluto sono un tratto caratteristico del suo pensiero da scultore – orafo.

Piccolissimi mattoni rettangolari in oro, con lievi slittamenti, spostamenti, ricreano una sorta di muro apparente; muri che si aprono e dischiudono parti auree e brillanti con bagliori, con luci evanescenti, discrete e misurate.

Sono grumi di metallo, di materia aurea raggruppata, a esplicitare la pasta cementizia, il cemento nel momento in cui si rapprende.

Forti contrasti cromatici, ma posti armonicamente nello spazio – gioiello, come nel bracciale: *Senza Titolo* 2002, in argento bianco satinato, argento nero – grigio brunito e oro giallo satinato e opacizzato. (83)

Questa sua ultima personale sul gioiello, è una testimonianza creativa che l'artista lascia a tutti noi e dimostra come il pensiero di una grande personalità come quella di Uncini, non conosce cesure e distacchi tra un momento operativo sulle grandi dimensioni e un altro sulle piccole dimensioni.

Le componenti mentali, concettuali non si disgiungono mai dalla pratica del fare.

In un incontro del 2002 con la studiosa – critico d'arte Ada Masoero, Uncini parla degli inizi e del suo modo di procedere: "*.. Non so quando ho cominciato a fare l'artista. So che da bambino mi fabbricavo da me i giocattoli, le figurine del presepe, perfino gli sci.*"

81) Si consideri come riferimento centrale per comprendere il microcosmo aureo che ha indagato e la sua lunga avventura in termini di tempo nell'oreficeria, la mostra antologica che Uncini nel 2003, fece alla Galleria Fumagalli Arte Contemporanea di Bergamo, a cura di Ada Masoero dal titolo: *A Cera Persa – Pensare con le Mani*, fu pubblicata allora, una pregevole monografia dedicata solo alle creazioni di gioielleria del maestro, *A Cera Persa*, Bergamo, Edizioni Fumagalli, 2002, pag.6.

82) *Ibidem*, pag. 46, 47

83) Op. cit. ., *A Cera Persa – Pensare con le Mani*, pag.58 – 59.

*Ho sempre avuto una forte curiosità per le tecniche, le tecnologie, i materiali, amo pensare con le mani e vedere tradotto in realtà ciò che penso.*

*Mi accade infatti che il lavoro parta proprio dalle mani, e che solo in un secondo tempo io formuli la scultura. " (84)*

*E' chiarificatrice per capire tutta l'opera del maestro in tutti i suoi diversi campi d'intervento, un'altra osservazione, analisi critica, scritta, inviata con una lettera nel 1976, allo storico dell'arte Maurizio Fagiolo Dell'Arco, ecco un breve estratto: " .. Attorno al '66 – '67 mi accorsi come ciascuno di noi, guardando un oggetto, non ne consideri la luce e l'ombra allo stesso livello di valore:*

*Cioè non le (ombre) oggettiviamo (quasi fossero elementi di serie B), non le consideriamo materie alla stessa stregua della materia che costituisce l'oggetto al quale stiamo dedicando la nostra attenzione.*

*Da questa osservazione alla concretizzazione materiale dell'ombra nello spazio, il passo fu breve." (85)*

*In una ulteriore riflessione Accame , specifica e individua correttamente un passaggio creativo determinante che Uncini ha messo in atto, raggiungendo esiti di notevole intensità costruttiva, si tratta del tema delle " Dimore " :*

*"L'oggetto fisico di Uncini risponde ad una saggezza percettiva fatta d'intuizione e invenzione.*

*La geometria come poi, specificatamente, l'architettura sono filtrate infatti da un processo che investe la memoria in quanto pensiero che riflette su quanto è accaduto.*

*... Ed è caratteristico di questo artista accostare indissolubilmente una pratica materiale, artigianale, del comporre ad un percorso mentale fatto di limpide razionalità e pulsioni intuitive.*

*... Uncini ha trovato con le attuali serie di " Dimore " un ulteriore e acuto momento di approfondimento del rapporto tra realtà fisica e pensiero sulla realtà.*

*Tra oggetti tramandati dall'arte e dall'architettura e il vederli , intenderli, appropriarsene e tradurli in un linguaggio proprio. Un linguaggio, quello di queste opere, che non vuole rappresentare altro da quanto in esse è presente.*

*Certo, le proiezioni che queste soglie, questi piani socchiusi possono suggerire sono palesi quanto seducenti, ma è proprio qui che si dovrà fare attenzione. Non c'è infatti racconto, non si propongono dei fuori scena, non vi è alcun accenno e alcun accadimento che non sia quello fissato nel cemento di queste " Dimore ". (86)*

*Un interessante contributo critico che inquadra la specificità del lavoro dell'artista è dato dalla storica dell'arte e critica d'arte contemporanea Lara Vinca - Masini, quando sostiene che: " Uncini nel portare avanti il suo lavoro geometrico – strutturale di impianto rigoroso ma estremamente duttile, che lo ha fatto spesso avvicinare alla Minimal Art, in realtà senza assumere il carattere di "spiazzamento" e di "fuori misura" di quella.*

*Del resto Uncini considera la Minimal Art una sorta di " Pop Geometrica " .*

84) *Ibidem*, pag.7.

85) Gillo Dorfles, Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Le Ombre di Uncini. Una Collezione 1959 - 1976*, Milano, 1976.

Si veda inoltre in merito a queste problematiche:

Filiberto Menna, *La superficie piana*, Edizioni Studio Marconi, Milano, 1995, pag.10.

Bruno Corà, Giuseppe Uncini, *L'Immaginaria Misura*, Pistoia, 2000 (catalogo della mostra personale a Palazzo Fabroni), pag.24.

Giovanni Maria Accame, *Figure del Pensiero – Uncini*, Edizioni T x T, Rimini 1984, pag. 7 – 21.

Una interessante monografia che mette in luce ulteriori aspetti della ricerca di Uncini, evidenziando come la questione dello spazio entra per non uscirne più dal suo lavoro: Uno spazio che già da ora si annuncia come luogo della ragione e della memoria, contenitore di oggetti e progetti, di storia e immaginazione.

86) Op.cit. , *Figure del Pensiero*: pag. 8 – 9.

Il suo lavoro è, da sempre, legato alla manualità, al problema materiale dell'esecuzione. (87)

Nello specificare la motivazione della scelta della forma del mattone, che è uno degli elementi – moduli tipici del suo lavoro, Uncini racconta che: "...Il mattone serve a indicare il volume positivo mentre il cemento quello negativo dell'ombra, il caldo bruno del primo gioca in contrasto cromatico col grigio spento del secondo..." (88)

Uncini è stato un artista, tra i pochi a proporre nel gioiello soluzioni ideative di grande qualità, sia in termini di pensiero, di concetti enunciati e sia per quanto riguarda le tecniche esecutive adottate ha sempre dimostrato un'estrema attenzione nel scegliere le più corrette e idonee azioni costruttive, in rapporto al progetto iniziale da cui era partito e al risultato che intendeva raggiungere.

Inoltre non è da sottovalutare la continuità, la persistenza e incisività del suo lavoro nel gioiello che non lo ha sostanzialmente mai abbandonato, pur essendo riuscito a raggiungere una notorietà e fama internazionale esclusivamente sul terreno dell'arte plastica.

In ultima analisi possiamo affermare senza ombra di dubbi che è stato uno scultore orafo geniale, che si dovrà studiare con la giusta attenzione e importanza che merita.

Credo che sarebbe doveroso e urgente proporre un riesame generale di tutto il suo lavoro nel gioiello, all'interno di un ragionamento più generale sul tema degli ornamenti, proposti e realizzati dagli scultori più innovativi che dagli anni '60 in poi sono apparsi sulla scena nazionale.

Si dovrebbe giungere, con la collaborazione degli studiosi e dei critici italiani più preparati e avveduti di oreficeria moderna e contemporanea a progettare una esposizione personale e antologica dell'artista, che sveli e analizzi compiutamente (a distanza ormai di dieci anni dalla sua morte), come Uncini abbia "rivoluzionato" il linguaggio plastico nel gioiello.

87) Si veda inoltre per un inquadramento generale del lavoro dell'artista in relazione anche al *Gruppo Uno*, fondato a Roma nel 1962 e che concluderà la sua attività nei primi anni '70. Un gruppo che era supportato dall'aiuto critico di Giulio Carlo Argan, il quale dichiarava: " *Il Gruppo Uno non si riuniva intorno ad un programma, ma ad una direzione di ricerca: l'esame di una situazione, la verifica di certi lavori, l'esperimento di sviluppi possibili* ".

Era formato da Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro e Giuseppe Uncini.

Lara Vinca - Masini, *Arte Contemporanea, La linea dell'Unicità – La linea del Modello*, Firenze, Giunti Editore, 1989, pag. 410, 411, 412.

88) *Ibidem*: pag. 412.

Claudio Cerritelli, *Tra peso e leggerezza figure della scultura astratta in Italia*, Mantova, Corraini Editore, 1996, pag.31,32.

Si consideri, sulla questione delle ombre, dell'ombra provocata e in molti casi determinata all'interno dell'opera dall'artista sia in pittura che scultura, il testo di Victor I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra, dalle origini della pittura alla Pop Art*, Milano 2000, Edizioni Il Saggiatore, pag. 175 - 225.

Si veda inoltre sulla stessa problematica, per un inquadramento storico, Nuccio Ordine: *La soglia dell'ombra Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia 2003, Marsilio Editori, pag. 163 - 253.

E' da leggere sempre su questo tema, per considerazioni prevalentemente di carattere filosofico l'interessante libro di Franco Rella, *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*, Milano 1994, Giangiaco Feltrinelli Editore, in particolare le da pag. 97 a pag. 113.

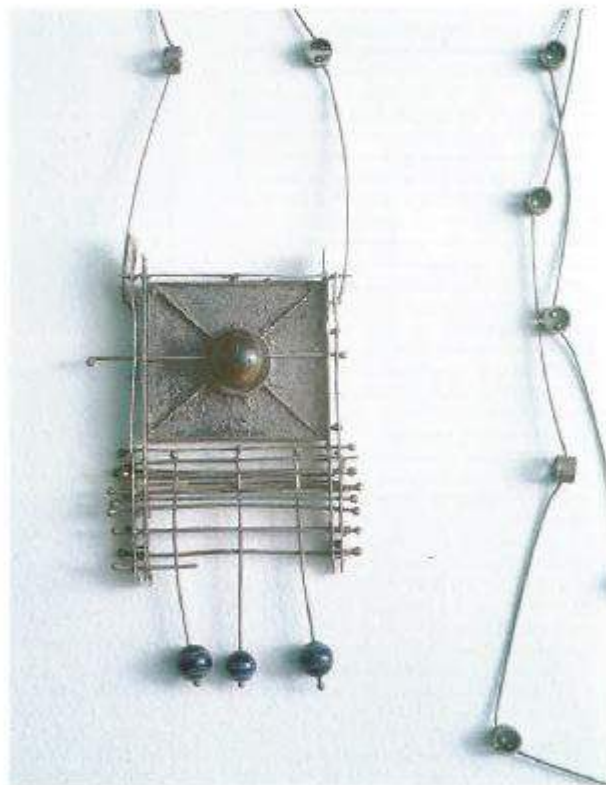
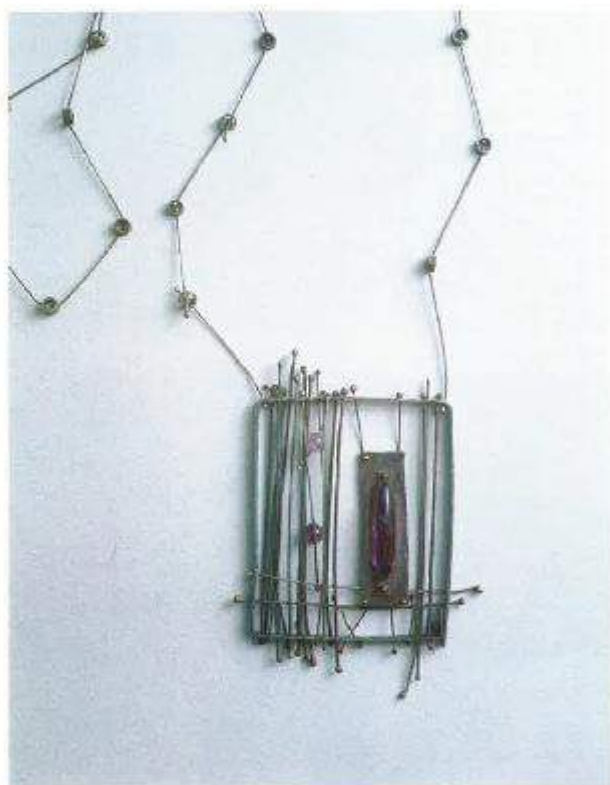
Collana, 1959  
Argento, anacuita,  
Collezione privata

Collana, 1959  
Argento, pietre dure  
Collezione privata



Spilla, 1959  
Argento, quarzo  
Collezione privata

Figura 52



Giuseppe Uncini  
Dama, 1952  
Collana con porta  
chiusibile  
Oro, zaffiri  
Collezione privata

Figura 53



Giuseppe Uncini  
Sella, 1960  
Oro, brillanti  
Collezione privata



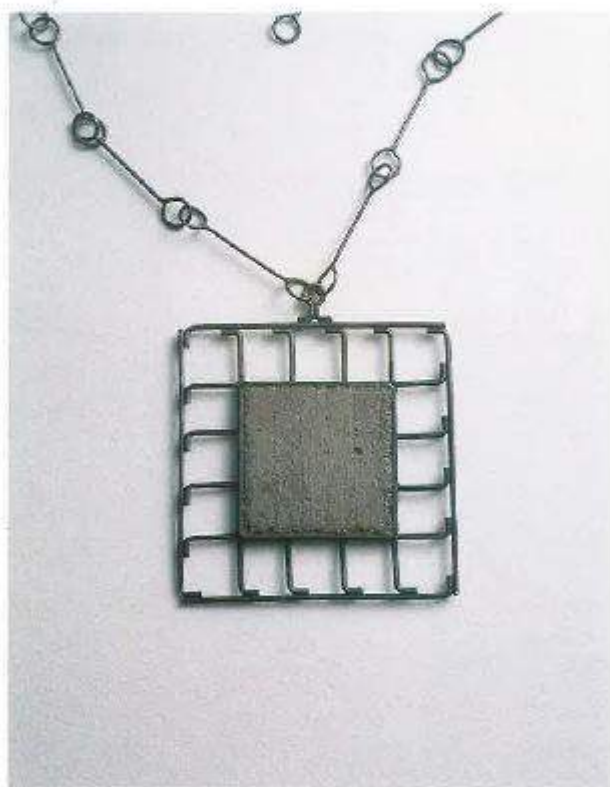


Coltano, 1968  
Argento, cemento  
Firmata  
Collezione privata

Anoli, 1968  
Argento, cemento  
Collezione privata

Coltano, 1968  
Argento, cemento  
Collezione privata

Figura 54





Parure, anni sessanta  
oro giallo, brillanti e smeraldi

*Bracciale, 1990*  
Argento  
Collezione privata

*Spille, 1960-1961*  
Oro  
Collezione privata

*Spille, 1989*  
Oro  
Collezione privata

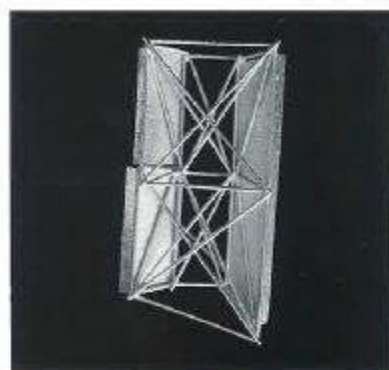


Figura 56



Ombre, 1972-1973  
Collana  
Oro, pave di brillanti  
Realizzazione  
Mascera, Roma  
Collezione privata



Ombre, 1976-1977  
Spilla  
Oro, pave di brillanti  
Realizzazione  
Mascera, Roma  
Collezione privata

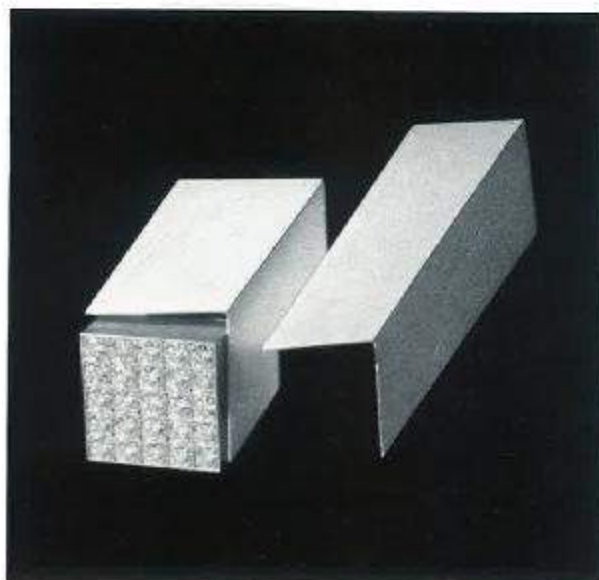


Figura 57

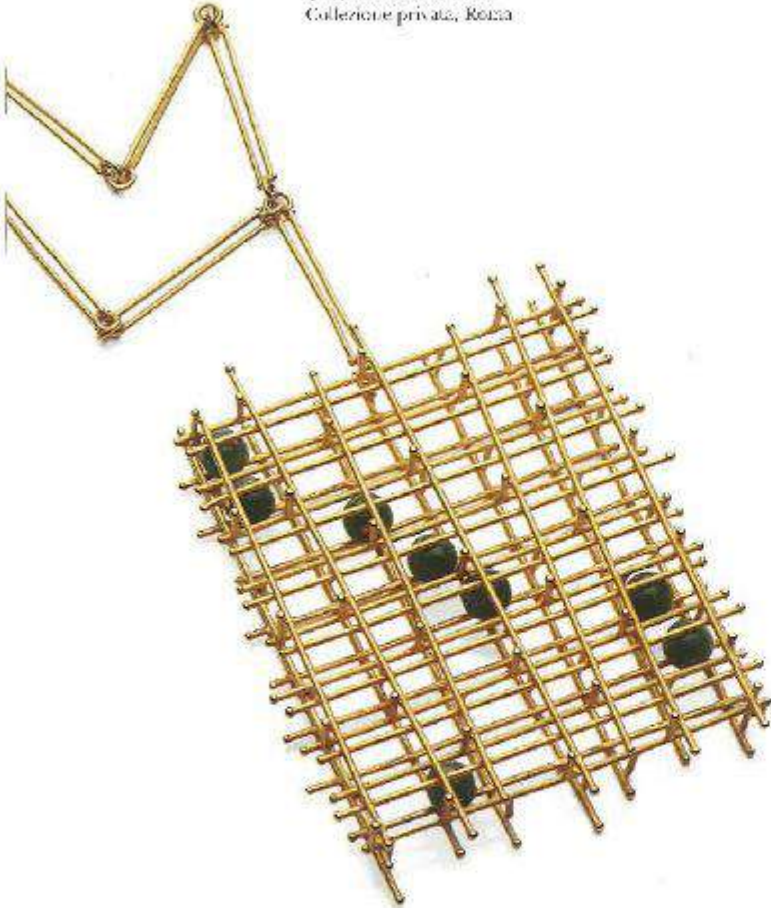
Milioni, 1971  
Oro, pavé di brillanti  
Dedicata e datata sul retro  
Realizzazione Finzanti,  
Roma  
Collezione privata

Figura 58



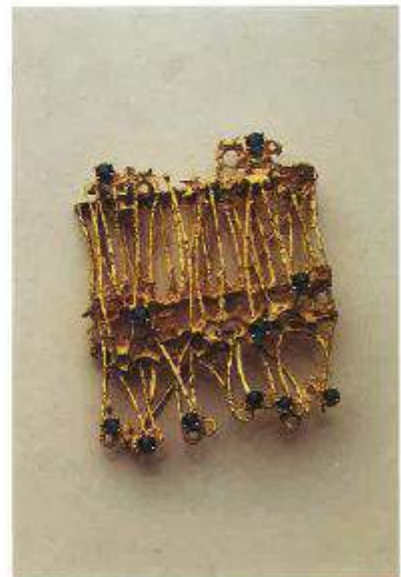


Giuseppe Uncini  
*Collana con pendente  
 a segmenti rigati con sfere  
 smeraldine, 1967-1968*  
 Oro, avventurina verde  
 Collezione privata, Roma



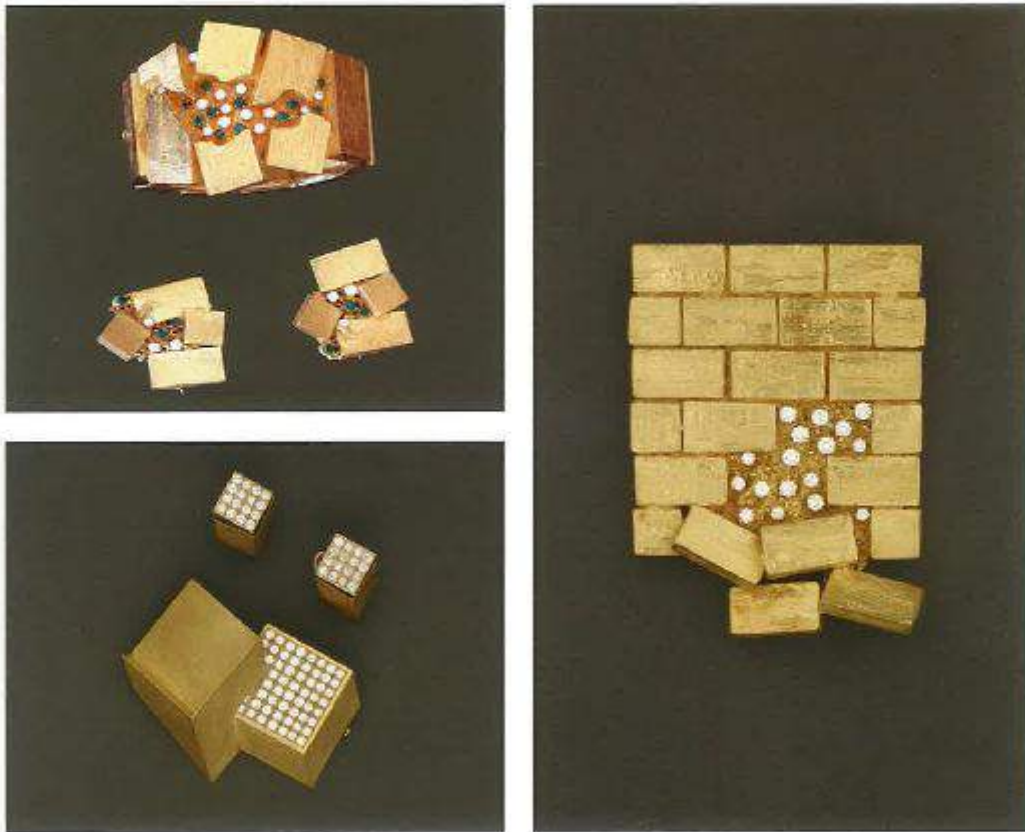
Giuseppe Uncini  
*Baciok, primi  
 anni Settanta*  
 Oro, brillanti e smeraldi  
 Finito: Lucio Fumani  
 Collezione privata, Roma

Figura 59



Giuseppe Uncini  
*Stella, 1953-1961*  
 Oro, zaffiri  
 Collezione privata, Roma

Figura 60



Bracciale e due spille  
oro giallo e pietre preziose

Caliana Muro, 1971  
oro giallo di fusione e brillanti

Spilla e anellini, 1974 circa  
oro giallo e brillanti



*Pomigli, per collana  
di corallo, 1972 ca.  
Oro, diamanti  
e smeraldi  
Collezione Fialoni,  
Firenze (in deposito  
presso il Museo  
per l'Arte e l'Arca  
Contemporanea,  
Castello di Saracena)*

Figura 62



Figura 63

*Spille*, 1975  
oro giallo, fusione a cera, zaffiri e brillanti  
firma sul retro, esemplare unico  
Roma, collezione privata

Giuseppe Uncini

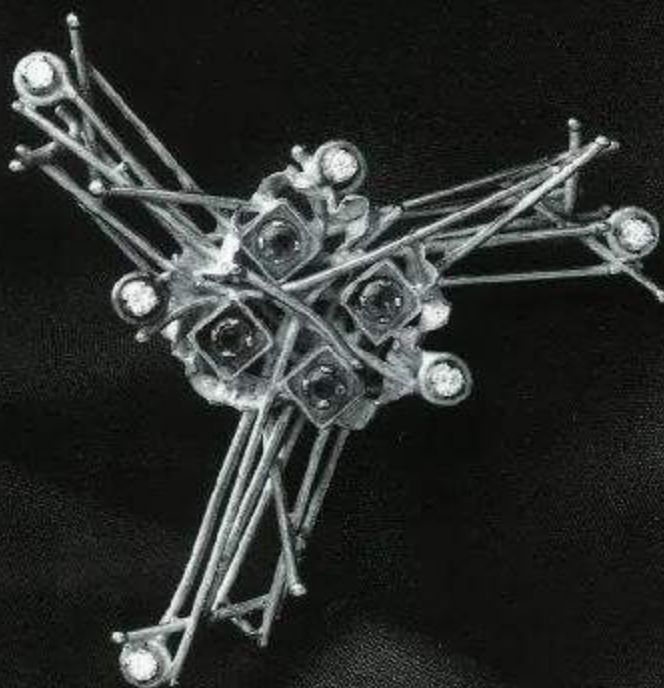




Figura 64



Figura 65



Figura 66

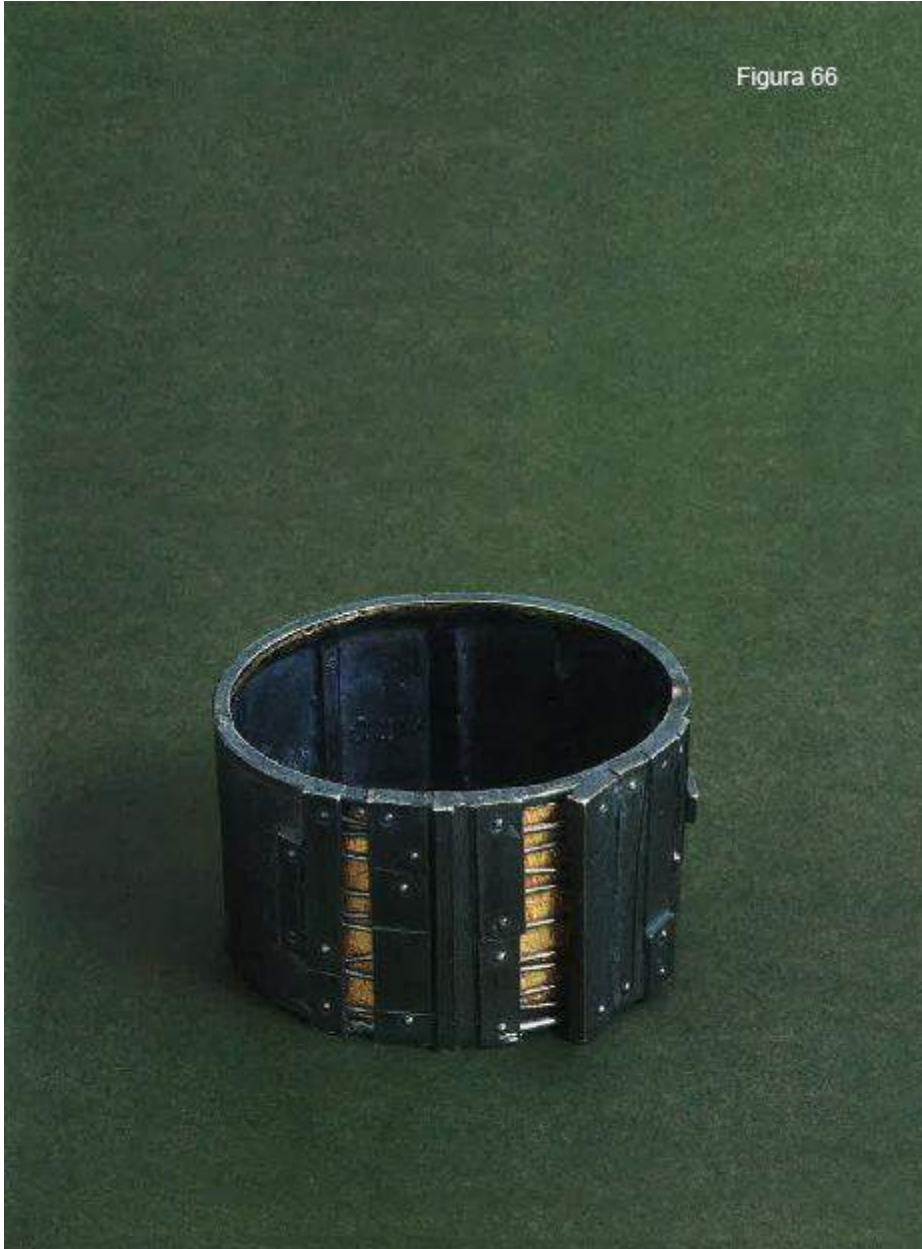




Figura 67



Figura 68

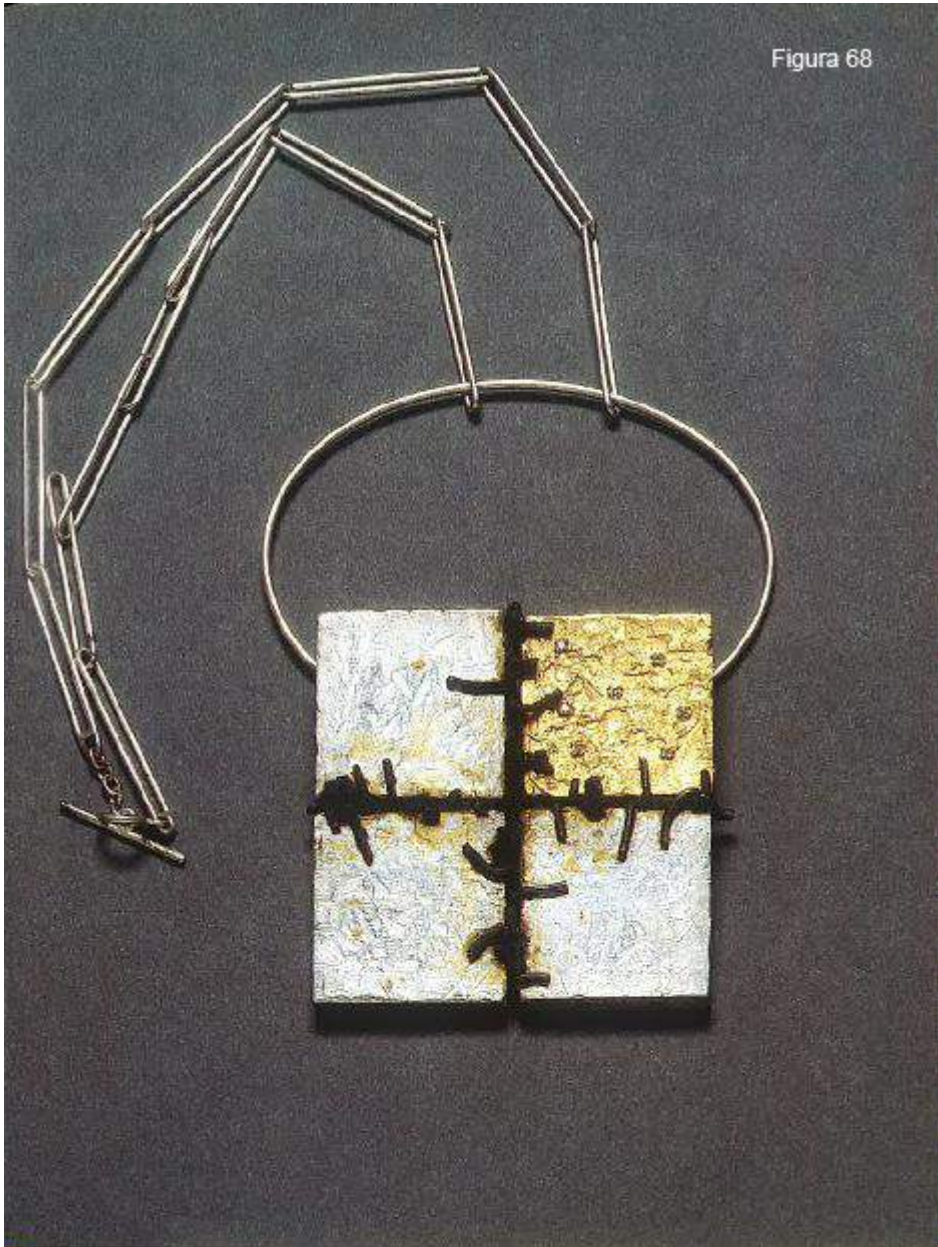




Figura 69

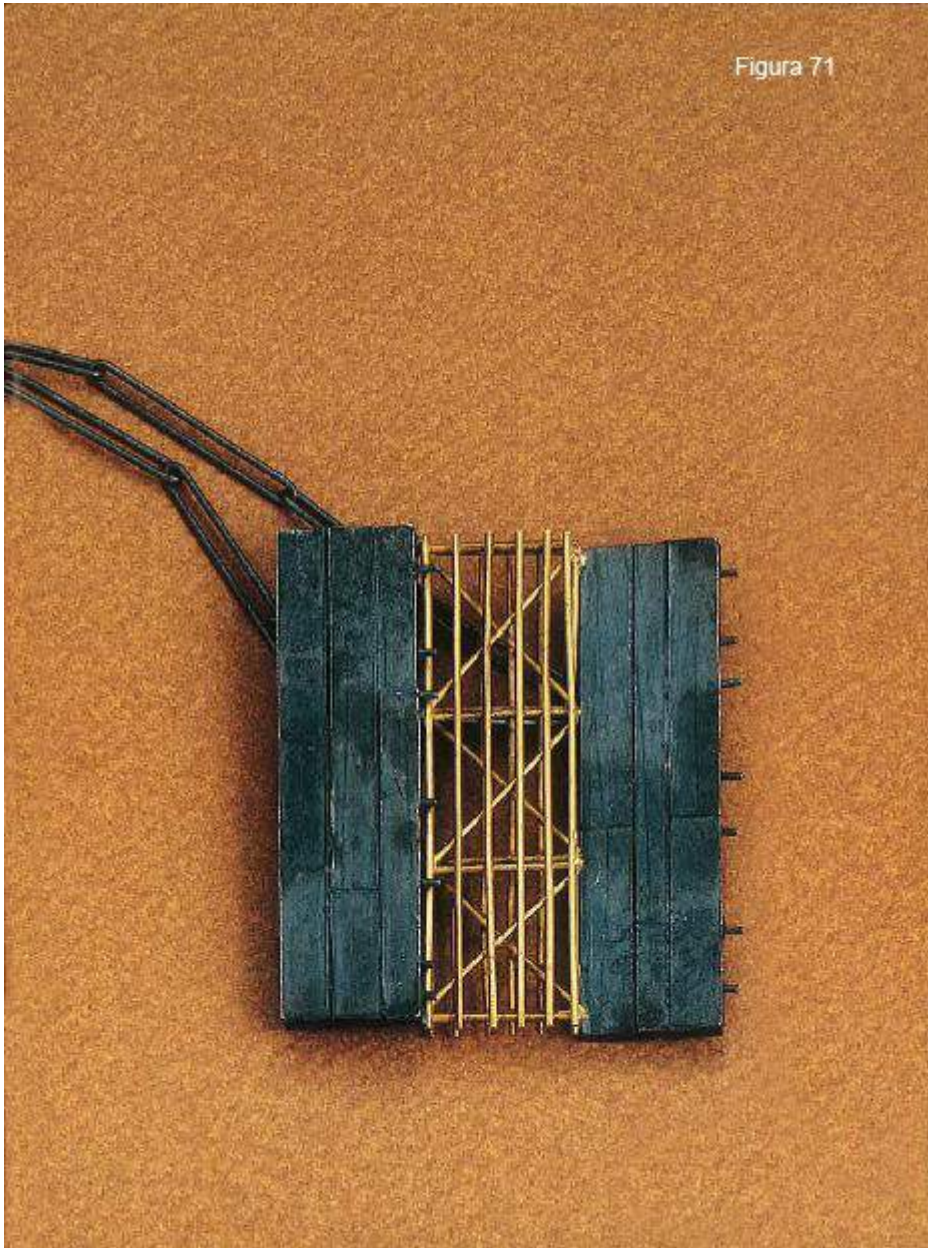




Figura 70



Figura 71





## Capitolo 2:

### **DANILO E MASSIMO FUMANTI GIOIELLIERI E COLLEZIONISTI D'ARTE IN ROMA.**

#### **ARTEFICI DEL GIOIELLO D'ARTISTA DALLA FINE DEGLI ANNI '60 AGLI INIZI DEGLI ANNI OTTANTA.**

Introdurre l'esperienza che i fratelli Fumanti, Danilo e Massimo hanno intrapreso con gli artisti contemporanei italiani, significa collocare il loro ruolo in rapporto all'antesignano Mario Masenza. Al loro esordio, entrarono in contatto inizialmente con il mondo dell'arte attraverso la collaborazione fattiva che avevano già da diverso tempo con Masenza.

Infatti i fratelli Fumanti erano i fornitori privilegiati per quanto riguarda le pietre preziose e semi-preziose del gioielliere romano.

Sul finire degli anni sessanta, decisero di proporre ad alcuni artisti che già lavoravano con Masenza una collaborazione, ma l'aspetto interessante di questa iniziativa e va sottolineato, è che si rivolsero anche ad artisti che non gravitavano a Roma, oppure erano attivi su tematiche e filoni nuovi della ricerca visiva che emerse in quegli anni e non avevano mai fino ad allora nemmeno progettato o lavorato concretamente sulla gioielleria.

Il riferimento maggiore ad esempio riguarda l'artista milanese di adozione, ma friulano di nascita, Getulio Alviani, importante e famoso operatore cinetico, uno dei precursori in Italia dell'Arte Programmata, molto conosciuto e noto anche sul piano internazionale.

Indubbiamente la scelta, e l'attenzione verso gli artisti dell'arte cinetica e programmata è una delle caratteristiche principali del lavoro della gioielleria Fumanti, che venne risolta con un'alta capacità professionale e questo permise a loro di ottenere degli esiti nell'oreficeria d'autore molto rilevanti.

Inoltre i Fumanti ebbero una grande considerazione per quegli artisti del cosiddetto Pop Italiano, da Mario Ceroli a Gino Marotta, a Franco Angeli, che operavano comunque sempre in ambito romano.

Per essere precisi sotto il nome di Scuola di Piazza del Popolo, definizione data grazie al fatto che la sede della Galleria La Tartaruga a Roma, spazio espositivo di riferimento per i nostri artisti Pop, era proprio in questa piazza centrale romana. Diversi pittori lavoravano in una direzione concomitante allo spirito del Pop Americano, per questa ragione la critica italiana identificò in questo gruppo di artisti delle affinità con il movimento Pop di oltre oceano.

La caratteristica principale del Pop era il decontestualizzare, il prelevare l'oggetto di uso quotidiano e portarlo all'interno dell'opera d'arte e riprodurlo.

Si volle vedere nelle opere degli artisti italiani una sorta di analogia concettuale e operativa, che sembrava avere sostanzialmente lo stesso spirito creativo e spessore immaginativo della Pop statunitense, se pur indipendente.

E' rilevante per capire l'approccio che i gioiellieri Fumanti assunsero nei confronti del gioiello progettato dagli artisti, analizzare una delle tante domande alle quali tentarono di dare una risposta, probabilmente era la domanda principale che si ponevano: l'arte è forma o materia? (89)

In una conversazione – intervista avvenuta nel 2004 a Roma e raccolta in un saggio a cura di Andrea Cilento, Massimo Fumanti ha spiegato che alla base di questa scelta di tradurre in gioielli reali e concreti i pensieri e le idee creative degli artisti in merito alla preziosità, partiva da una riflessione fondamentale che considerava: ... Di certo l'arte non può essere, in termini teorici e quindi generali, nè soltanto forma nè soltanto materia. L'esempio della Capella Sistina ci aiuta a comprendere che naturalmente un'opera è sia la sua forma, sia la materia di cui è composta.

89) Andrea Cilento, *Massimo Fumanti*, Roma, Edizioni Mediaway, 2004, pag.6

E soprattutto che le due essenze sono strettamente intrecciate e che si sono influenzate vicendevolmente.

In altri termini un'opera ha quella forma anche perchè è composta di quella materia.

E viceversa, ha quella materia perchè essa era particolarmente adatta a ricevere quella forma.(90) Certamente nelle arti visive questa problematica è sempre stata assolutamente centrale nel corso dei secoli, nella pittura e nella scultura quantomeno la materia di cui è costituita l'opera d'arte, è l'opera stessa.

Non si può sostituire, modificare o alterare, se ciò avvenisse l'opera d'arte originale diventerebbe un'altra cosa, non si potrebbe nemmeno più attribuirne l'autore, e non potremmo più, nel caso fossimo alla presenza di un capolavoro, considerarlo tale.

Non riuscendo a stabilirne l'autore entreremmo in quell'ambito che tanta parte negativa ha avuto nell'arte attraverso i secoli, ovvero la falsificazione tout - court dell'opera d'arte.

Per fare un esempio un dipinto di Caravaggio è se stesso solo quando è l'oggetto, il manufatto realizzato fisicamente e unicamente dal maestro.

Il soggetto dell'opera, l'immagine, il materiale, la tavola, la tecnica, ha un senso solo nel momento in cui l'artista raccoglie tutto questo insieme di esperienze, e crea l'opera d'arte, il capolavoro in questo caso.

Questo ragionamento non funziona, non ha alcun significato in ambito letterario o musicale, è decisamente superfluo e sbagliato porsi questo problema.

La Divina Commedia di Dante Alighieri, una poesia di Prèvert, o un saggio di Karl Marx che siano stampati su carta riciclata o su una pergamena, oppure su carta patinata lucida, non perderebbero assolutamente nulla della loro autenticità, dell'originalità del pensiero espresso, della forza morale, poetica e politica che queste opere intendevano trasmettere.

In definitiva il loro messaggio rimane autentico e inalterato nel tempo, risulterà sempre, complessivamente ad un altissimo livello, come quando è stato scritto per la prima volta.

Tutto questo vale anche per la musica, per qualsiasi genere, una sinfonia di Beethoven, una sonata di Mozart, un'opera sperimentale di Stockhausen o una partitura di Philipp Glass, che risieda incisa su un disco di vinile, su un compact disc oppure sia registrata nella forma più immateriale possibile che oggi abbiamo a disposizione, quale il formato digitale Mp3, non muta, non altera minimamente il testo musicale originale e il valore creativo di queste straordinarie pagine musicali scritte in periodi e contesti culturali e storici diversi e lontani tra loro.

E' interessante a questo punto dell'analisi svolta citare Cesare Brandi che nel suo breve ma emblematico saggio: *Teoria del Restauro*, entra nel merito di queste problematiche e cerca di chiarire ad un certo punto, con una sorta di principio generale quali relazioni o rapporti esistano tra forma e materia nell'arte visiva: Per distinguere l'arte dall'artigianato, Brandi osserva che nel primo caso la materia non è decisiva per l'essenza dell'opera che è soprattutto formale; su questa essenza la materia incide moderatamente. (91)

I fratelli Fumanti volendo creare con gli artisti dei possibili capolavori dell'oreficeria e gioielleria, si ponevano anche la domanda che: realizzare un gioiello in oro e con dei diamanti, anzichè inserire dei vetri trasparenti, evidentemente non era un dettaglio.

Non solo in termini di valore finanziario, ma anche sotto il profilo della realizzazione estetica, del taglio della pietra, della sua brillantezza.

90) *Ibidem*, pag. 6

91) Cesare Brandi, *Teoria del Restauro*, Torino, Einaudi Editore, 1977, pag.6

Massimo Fumanti, proseguiva nel ragionamento in questo modo: " *nei gioielli la materia pesa maggiormente nel definire la componente dell'opera. In questo senso si tende a classificare un oggetto quale opera d'arte o di artigianato in funzione del rapporto dominante tra forma e materiali in esso riscontrato.* "(92)

A questo punto però il gioielliere, ha uno scatto mentale, un'intuizione che rivela il perchè del suo operato con gli artisti e il cambio di prospettiva nell'immaginare i nuovi gioielli:" .. *Ma è essenziale chiarire che l'uso dei materiali preziosi non implica necessariamente che questi schiaccino la capacità e la raffinatezza ideativa e formale di chi con essi crea un oggetto.*

*E' artigianato ciò in cui la materia ha il valore prevalente perchè la componente formale non possiede la dignità che potrebbe renderla dominante.*

*Dunque, in alcuni casi, potremmo trovarci di fronte ad oggetti preziosi in termini materiali, in quanto composti da materie prime di elevato valore finanziario, e contemporaneamente preziosi in termini formali, in quanto i materiali sono stati lavorati e guidati ad essere parte di un progetto estetico raffinato e di grande spessore intellettuale.* " (93)

Massimo Fumanti che è stato il principale attore della vicenda intercorsa dalla sua famiglia di gioiellieri con gli artisti, discende da una delle maggiori e più illustri ed antiche famiglie italiane di orafi. (94)

Il capostipite fu Antonio Fumanti I , nato a Roma nel 1658, il quale nel 1696 riceve la patente di orefice, raffigurata in un punzone metallico con incisa l'immagine di un cigno. Si servirà di questo punzone come marchio d'identificazione per bollare, " timbrare " gli argenti e i gioielli prodotti dalla sua gioielleria.

Antonio Fumanti I ebbe ruoli di grande prestigio nella Roma del diciassettesimo secolo, fu Console e Camerlengo dell'Università degli Orafi.

La sede della bottega orafa era posizionata in un luogo molto ambito, si trovava al Palazzo della Cancelleria . Quando il capostipite morì nel 1730 fu sepolto a Roma in San Lorenzo in Damaso.

Gli succede nella conduzione Giovanni Andrea suo figlio, ma purtroppo dopo pochi anni morì, ma grazie a sua moglie, nonostante la grave perdita l'attività riuscì a proseguire.

Con il successivo intervento del nipote Antonio Fumanti II , figlio di Giovanni Andrea, i Fumanti tra il 1787 e il 1788 conseguirono un grande successo che li portò ad aprire un secondo negozio nel Palazzo della Cancelleria.

Dalla fine del XIX secolo con Roberto Secondo Fumanti che venderà la sede precedente e si sposterà sempre a Roma in via della Croce, nel nuovo negozio che rimarrà in attività fino agli anni trenta del novecento, era annesso un laboratorio orafa con oltre 10 operai che realizzavano le creazioni disegnate dal titolare Roberto Secondo.

Massimo Fumanti, nipote di Roberto Secondo è il secondo genito di Gustavo Fumanti che svolgeva principalmente un'attività di grossista di pietre preziose.

Il padre coinvolge già dalla metà degli anni cinquanta, il proprio figlio Massimo nei frequenti viaggi d'affari a Londra e Anversa.

Nel 1957 Massimo Fumanti, che avrà in eredità la gestione dell'azienda di famiglia, viene collocato a fare apprendistato ( ora si definisce come stage o lavoratore a progetto),a Parigi da Max Halpern, in quella che era in quegli anni l'azienda di alta gioielleria più importante del mondo, produceva

92)Jacques Legrand (a cura di), *Il Diamante*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981. Opera poderosa che svela attraverso scritti di venti studiosi e specialisti della materia le innumerevoli problematiche di carattere economico e sociale che il diamante pone in essere nelle nostre società, prendendo inoltre in considerazione tutti gli aspetti estetici, culturali, e le specificità del minerale, le sue caratteristiche straordinarie e uniche.

Margherita Superchi, *Dizionario Gemmologico*, Milano, L'Orafo Italiano Editore, 1999, pag.10, pag.22 -24.

93) Andrea Cilento, *Massimo Fumanti*, Roma, Edizioni Mediaway, 2004, pag. 7 – 9.

94) *Ibidem*, pag. 10.



la maggior parte della produzione di Cartier e di altre grandi firme del firmamento francese e non solo.

Nel 1958 Massimo Fumanti e il fratello Danilo vengono a conoscere il gioielliere di Roma, all'epoca con la maggiore reputazione e una notevole fama consolidata, si trattava di Mario Masenza, che già in precedenza aveva rapporti di lavoro con il loro padre Gustavo. Masenza acquistava da Gustavo Fumanti alta gioielleria prodotta a Parigi e in Europa, ma era particolarmente interessato ad acquisire innumerevoli pietre preziose, che poi rivendeva nel negozio di via del Corso.

Nel 1960 muore il padre dei fratelli Fumanti e dal quell momento sarà Massimo a condurre l'azienda di famiglia e diventerà il fornitore privilegiato di pietre preziose dai brillanti agli smeraldi, dai rubini agli zaffiri di Masenza, il quale manterrà una collaborazione fattiva con i Fumanti che terminerà solo alla sua morte.

Massimo Fumanti ha la possibilità attraverso questo sodalizio di conoscere le realizzazioni che Masenza aveva già avviato da oltre un decennio con gli artisti, poté conoscere direttamente i gioielli di Mirko, Afro, Canilla, Franchina, Mannucci, Capogrossi, Dino Basaldella e altri.

L'aspetto critico che immediatamente avverte Massimo Fumanti, è la limitata produzione che Masenza attua delle proposte progettuali che gli artisti gli sottopongono.

Finché i gioielli già realizzati e posti in vendita non fossero entrati a far parte della proprietà di collezionisti o clienti individuali, non ne commissionava altri a nessuno degli artisti che erano parte del suo cenacolo.

L'intenzione e l'azione invece che resero operativa negli anni sessanta e settanta Massimo e Danilo Fumanti, fu una produzione su scala più ampia e ambiziosa, sia in termini artistici e sia in termini di carattere imprenditoriale e commerciale.

Nel 1964 i fratelli Fumanti inaugurarono il loro primo negozio, che sarà ampliato nel 1968, in una via centralissima di Roma, via Frattina.

Organizzarono numerose mostre nella gioielleria e ebbero l'attenzione e un qualificato consenso da parte dello storico dell'arte Giulio Carlo Argan e dall'allora Direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Palma Bucarelli.

In quegli anni "strepitosi" per il mondo dell'arte e grazie anche all'interesse molto determinate di Palma Bucarelli, che fece acquisire per la Galleria Nazionale un consistente primo nucleo di gioielli creati dagli artisti che lavoravano con i gioiellieri Masenza e Fumanti, portarono alla ribalta in ambito nazionale e internazionale la città di Roma.

La nostra capitale divenne tra la fine degli anni '60 e primi anni'80 il punto di riferimento per osservare e capire le ricerche in atto, le realizzazioni date nel campo del gioiello d'artista, molto prezioso ed estremamente raffinato.

Il tutto faceva presagire che si potesse delineare una sezione per i gioielli degli artisti all'interno della Galleria Nazionale, ma a parte il lavoro importantissimo che fece di promozione, studio e catalogazione Palma Bucarelli, nel momento in cui Lei lasciò la Direzione, non ci fu più nessuna iniziativa in questo senso. (95)

Attualmente i gioielli non sono nemmeno esposti in una sala adibita a questo scopo, che il fruitore possa osservare e studiare, non rientrano nella collezione permanente della Galleria Nazionale esposta al pubblico, sono da anni archiviati e collocati in deposito

95) S. Frezzotti, C. Italiano, A. Rorro (a cura di), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna & Maxxi – Le Collezioni 1958 – 2008, Volume I e II*. Ministero per i Beni e le Attività Culturali Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Fondazione MAXXI – Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo. Milano, Editoriale Mondadori Electa, 2009. Pag. 232, pag.309 – 310, pag.312, pag.399 – 401, pag.587, pag.704 - 715.

L'attività dei fratelli Fumanti con gli artisti che collaboravano con loro fin dai primi anni '60, proseguì fino al 1982, data che coincise con la chiusura definitiva della sede espositiva di via Frattina.

Ma Massimo Fumanti continuò in quanto collezionista, in grado di avere ancora la disponibilità di diversi lavori di oreficeria e gioielleria importanti realizzati con gli artisti, a intrattenere rapporti di lavoro e collaborazione con diverse istituzioni museali italiane e internazionali.

Numerose richieste di prestito avvengono anche in questi anni del terzo millennio e da parte loro c'è sempre stata una risposta positiva a dare temporaneamente i gioielli degli artisti che fanno parte della loro collezione privata.

Ricordo particolarmente la presenza di diverse opere di oreficeria della collezione Fumanti nell'esposizione memorabile: *L'arte del Gioiello e il Gioiello d'Artista dal '900 ad oggi – The Art of Jewelry and Artists' Jewels in the 20<sup>th</sup> century*, che si è svolta a Firenze al Museo degli Argenti di Palazzo Pitti, dal 10 marzo al 10 giugno del 2001.

Un'altra mostra dove la collaborazione dei fratelli Fumanti è stata importante è: *Ori d'Artista Il Gioiello nell'Arte Italiana 1900 – 2004*, che ha avuto luogo a Roma al Museo del Corso dal 30 marzo al 27 giugno 2004.

Inoltre tra la fine del 2008 e la primavera del 2009, gioielli d'artista realizzati dai fratelli Fumanti erano esposti nella mostra: *La Scultura Italiana nel Gioiello d'Artista dalla seconda metà del novecento*, avvenuta a Rapallo al Museo Attilio e Cleofe Gaffoglio.



**GETULIO ALVIANI (Udine 1939 ).**

Alviani è uno dei precursori dell'Arte Programmata e Cinetica in Italia, è stato infatti un esponente di primo piano del gruppo Nuove Tendenze, ed ha operato principalmente a Milano.

E' un ricercatore tra i più raffinati e sensibili nel campo delle strutture speculari e visive, delle superfici trattate a testura vibratile, memorabili i lavori con i metalli, particolarmente con l'alluminio, l'artista a raggiunto esiti di straordinaria efficacia visiva e comunicativa.

Alviani ci conduce a pensare sui dati percettivi, sulla riflessione della luce, in relazione ai diversi materiali, dai metalli ai tessuti.

Emblematici a questo proposito i lavori del 1964 per la stilista milanese Germana Marucelli, dove progetta dei tessuti per abiti, con un disegno e una lavorazione che si materializza in una creazione cinetico – visuale, che può essere indossata come un abito. (Fig. 72)

Il tutto attraverso strutturazioni a carattere geometrico, dal cerchio, al cono, dal triangolo, al quadrato, mette in campo delle composizioni e suddivisioni lineari e ottico – dinamiche della superficie. (Fig.73)

In definitiva potremmo dire che l'artista, opera una ricerca e un'azione creativa molto attenta, considerando la psicologia della visione e analizzando la percezione prodotta dall'oggetto artistico sul fruitore. In questo modo introduce una riflessione sull'opera d'arte come risultato di un ragionamento a priori, che prevede un calcolo soggettivo e programmato, senza lasciare spazio alla gestualità e al caos.(97)

Alviani si avvicina al gioiello inizialmente per propria iniziativa, realizzando dei lavori da tenere per sé, infatti in una sua risposta scritta alle molteplici domande che il critico d'arte Luisa Somaini, gli aveva posto, nel 1994, per capire il lavoro progettato per l'oreficeria, l'artista risponde in questo modo: Per quanto riguarda i gioielli le cose che ho fatto sono forme semplicissime a uno, due, tre, quattro lati, da tenere in mano, in oro, che è sempre il materiale tattilmente e simbolicamente più prezioso, sono oggetti da tenere con sé come colloquio o come presenza, per avere, come avviene con tutte le cose, che sono il parametro della nostra vita, una relazione concreta per sentirsi in senso fisico presenti con la mente o per sollecitare la memoria: una rassicurazione per essere presenti con noi stessi, da non dimenticare, da sapere dov'è, da analizzare, per la fattura, per la pesantezza, per la temperatura.

Possedere l'oro poi è una cosa sempre particolarissima, con un grande concentrato di valenze.(98)

E' il gioielliere Massimo Fumanti, già collezionista delle opere pittoriche del maestro, che dopo diverse richieste e sollecitazioni riesce a condurre l'artista, attorno ai primi anni '70 del novecento a progettare dei gioielli importanti.

Alviani parla e descrive minuziosamente questo momento:

*“ Quando mi fu chiesto da Massimo e Danilo Fumanti di progettare un gioiello costosissimo e rarissimo, non ricordo se per una principessa o una grande attrice.*

*Era un rombo di brillanti con, all'angolo superiore, il brillante più grande possibile, color champagne, degradando poi fino al centro con brillanti sempre più chiari e più piccoli, per poi*

97) Alberto Argenton, *Arte e Cognizione Introduzione alla psicologia dell'arte*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996, pag. 43 – 59, pag 199 – 226, pag. 235 – 261, pag. 273 – 295.

98) Getulio Alviani in C. Cerritelli, L. Somaini, (a cura di), *Gioielli d'Artista in Italia 1945 – 1995*, cit. pag.164 – 177.

*ricominciare con un'altra serie di gradazione fredda e finire all'angolo opposto con una pietra grande come quella iniziale, ma azzurrata. (Fig.74)*

Alviani parla e descrive minuziosamente questo momento:

*" Quando mi fu chiesto da Massimo e Danilo Fumanti di progettare un gioiello costosissimo e rarissimo, non ricordo se per una principessa o una grande attrice.*

*Era un rombo di brillanti con, all'angolo superiore, il brillante più grande possibile, color champagne, degradando poi fino al centro con brillanti sempre più chiari e più piccoli, per poi ricominciare con un'altra serie di gradazione fredda e finire all'angolo opposto con una pietra grande come quella iniziale, ma azzurrata. (Fig.74)*

*La differenza cromatica di queste sfumature era quasi inavvertibile ma già ottima per acutizzare la percezione.*

*Tutti gli oggetti, anche i più modesti, come gli smalti spettrologici o i quadrati di alluminio e oro, hanno avuto uguale attenzione e uguale impegno.*

*Tutto e sempre ha un preciso senso e un preciso significato, come in tutto quello che faccio.*

*Ora mi chiedo solo perchè e per chi; perchè ancora non lo so e per chi, so che è certamente per l'uomo, l'essere umano, la donna, che sono un tramite per l'esistenza dell'oggetto, ma soprattutto, pensandoci meglio, proprio per le cose in sè, perchè a differenza degli uomini che muoiono loro restano."*

Alviani, attraverso un suo scritto, pubblicato a fine anni novanta del novecento, in un libro sulla storia dei gioielli d'artista in Italia, chiarisce molto bene la sua posizione relativamente al momento progettuale, alla progettazione orafa, e si percepisce l'estremo rigore, con il quale imposta tutto il suo agire creativo.

Sono interessanti anche le precisazioni e indicazioni di carattere metodologico sul pensare e fare il gioiello, che si differenziano enormemente da altre impostazioni creative, da altri artisti pittori o scultori che hanno affrontato il prezioso: " .... Io, ripeto, penso alle cose in sè e credo che alla base di ogni fare, e quindi anche nel " fare gioielli ", ci deve sempre essere la volontà di risolvere al meglio un problema, che per me è strutturale e conseguentemente ottico, perchè è proprio attraverso gli occhi che assumiamo circa il novanta per cento delle informazioni che ci raggiungono.

*Possono esserci, di volta in volta, anche altri significati, ma, specie se simbolici, devono incidere in maniera minima.*

*Il " fare gioielli " ha lo stesso senso del fare pittura o scultura e non ha, per me, nessun altro fine se non il " fare ", men che meno scopi commerciali e redditizi.*

*I gioielli che ho fatto o li ho regalati, oppure, quando il risultato era " da record ", irripetibile, li ho tenuti per me, come testimonianza.*

*Ne ho fatto pochissimi, ma potrei ritenerli parte integrante della mia produzione globale, e li inserirei senz'altro in una pubblicazione riguardante tutto il mio lavoro.*

*Ogni mostra, invece, ha un suo problema specifico; finora non ho mai affrontato, questo tema come fatto espositivo, ma se un giorno decidessi di affrontarlo lo farei con lo stesso rigore con cui preparo qualsiasi altra mostra...*

*... Da ciò mi sembra che appaia chiaramente che non ritengo affatto l'oreficeria d'artista un'arte minore. Per me un'opera è sempre e soprattutto un'opera, e deve riuscire sempre al meglio.*

*I miei gioielli non sono mai stati " riduzioni " di sculture o pitture, come avviene nella maggior parte dei casi.*

*Semmai, lavorando su qualcosa di molto piccolo ci può essere una ulteriore ricerca di perfezione nell'esecuzione e questo può servire ad acutizzare ulteriormente sia il fare che il vedere.*

*Tutti i miei lavori hanno in comune una necessità intrinseca di funzionalità.*

*Tutto per me è e dev'essere funzionale, anche il puramente visivo, dentro al quale ci potrebbe essere anche una libertà senza limiti.*

*Tutto deve essere e significare qualcosa. All'interno del mio pensiero artistico tutto ha un suo ruolo e posizione specifica, caratterizzata dalla stessa spiritualità; che però non vuole determinare, anzi rifugge, l'esistenza di uno "stile"...." (99)*

Bisogna soffermarsi con attenzione sulla precisa e determinata volontà dell'artista, sull'estrema cura con la quale segue la realizzazione del progetto proposto.

Alviani non lascia nulla al caso e coerentemente la programmazione del prezioso, come documenta questa lettera del 21.04.1974, depositata all'Archivio Massimo Fumanti a Roma, dimostra e evidenzia che l'artista non ha remore o difficoltà a porre delle critiche all'operato del rinomato e prestigioso gioielliere, committente e collezionista romano.

*"Caro Fumanti, ho sempre impressa negli occhi la catena tipo "sommelier" che hai messo al mio gioiello – Cerchi Virtuali – purtroppo così non può rimanere – snatura decisamente tutto l'oggetto, Quindi la devi cambiare.*

*Puoi fare o A o B con il tuo sistema di filo rigido in oro – BISOGNA FARE COSI' –*

*( sono allegati alla lettera due piccoli schizzi esplicativi per chiarire ulteriormente l'intenzione dell'artista).*

*Per quanto riguarda i gioielli in costruzione penso potrò vederli al mio rientro. Spedisci fotocopie senza prezzo del ( allegato altro schizzo di un pendent a forma di rombo). E fotocopia dello stesso con prezzo a Spaggiari – a Gina Carola il centro lo farei fare più grande – in più a Spaggiari manda fotocopia e prezzo di quello in corallo per il dottor Conti.*

*Caro Fumanti ti saluto e ti abbraccio*

*Getulio Alviani.*

*Ti raccomando anche il quadrato 4,4 x 4,4 levigatissimo e desidererei con l'angolo ben netto in maniera non ci sia diversità di luce nel perimetro. " (100)*

*( in allegato ulteriore schizzo esplicativo).*

Lettera inviata dal maestro che si trovava in Australia, a Sydney il 21.04.1974, in deposito all'Archivio Massimo Fumanti, a Roma. Fortunatamente il gioielliere con avveduta lungimiranza ha raccolto con perizia e ordine una ricca documentazione delle collaborazioni che ha avuto con gli artisti tra gli inizi degli anni '60 e fine '70 del novecento.

Già queste poche righe sono sufficienti per cogliere aspetti della personalità dell'artista, emerge con chiarezza da queste annotazioni una sorta di apprensione, di preoccupazione nei riguardi di Massimo Fumanti. E' evidente che il maestro dell'arte cinetica, immagina che il gioielliere romano proceda nel frattempo nell'esecuzione dei gioielli progettati e sbagli inevitabilmente alcuni particolari e dettagli costruttivi, degli aspetti che sembrano ininfluenti per il gioielliere, ma non lo sono assolutamente per l'artista.

Indubbiamente Alviani in un altro gioiello del 1967, realizzato sempre da Fumanti, ha introdotto con profonda originalità un ornamento per l'orecchio, ma che coinvolgeva di fatto tutto il viso, Orecchino – Monorecchio in alluminio lucidato a fresa milleluci. (Fig.75 )

La fervida intuizione di scoprire tutto l'orecchio e creare una forma circolare, in definitiva un disco che determina attorno all'orecchio un'ampia circonferenza di contorno, realizzato in un metallo estremamente leggero come l'alluminio, con un diametro di 13 centimetri, è la dimostrazione che

99) *Op. cit., Gioielli d'Artista...* pag.198 – 199.

100) *Ibidem*, pag. 198 – 200



un intervento lucido e rigoroso pur nella sua semplicità costruttiva sia molte volte più efficace e rappresentativo di opere ritenute molto complesse e articolate e quindi dichiarate erroneamente di maggiore qualità.(Fig.76)

Dall'archivio di Danilo e Massimo Fumanti che ho avuto la fortuna insperata di verificare, indico due lettere una dattiloscritta del 12.7.1971, e l'altra manoscritta senza data, ma con molta probabilità della primavera del 1978, relative al Orecchino – Monorecchio, che ebbe tanta fortuna critica e innumerevoli richieste di acquisizione.

Lettere ora in parte pubblicate nel catalogo a cura di Francesca Romana Morelli : “ Ori d'Artista “ Milano 2004, Silvana Editoriale, pag. 34 – 36.

*“ Caro Fumanti ti ho spedito a parte un disco di alluminio come campione per il gioiello in oro giallo. La dimensione del diametro potrà essere cm.12,5 o 13 (come il campione sul quale ho anche tracciato la sagoma per il foro per infilare l'orecchio – tu potrai fare quest foro e provarlo).*

*Terrei poi leggerissimamente un pò di curva (di un paio di millimetri) la sezione qui sotto ti rifaccio più esattamente il profilo del foro dell'orecchio (che poi puoi farlo sia per l'orecchio sinistro che per quello destro).*

*Ho combinato per la lucidatura e attendo quindi come da accordi il materiale in oro con profili ecc.poi te lo rimanderò e tu farai il foro definitivo e la protezione con la speciale vernice.*

*Ti saluto augurandoti buon lavoro.” Alviani*

La seconda lettera che a differenza della prima è completamente manoscritta, parla ancora dell' Orecchino – Monorecchio, ma descrive anche un aspetto di possibile relativa “ concorrenza “ tra il gioielliere Fumanti di Roma e l'editore milanese di gioielli d'artista Giancarlo Montebello:

*“ Caro Fumanti, sono per qualche giorno a Cortina d'Ampezzo e penso a te e penso anche che potresti venire ancora (non c'è sempre la bufera di neve, ora ad esempio è bellissimo).*

*Ti scrivo con estrema chiarezza la cosa come m'è stata detta.*

*Una grossa collezionista di gioielli, svedese, credo molto ricca ho sentito parlare da “ Gem “ Montebello gioielliere in Milano ed ex produttore di gioielli d'artista (è cognato di Pomodoro) del mio orecchino ha visto credo una fotografia e vuole acquistarlo solo che Montebello non vuole dare il tuo indirizzo (avrà senz'altro paura che le venga portata via un cliente .... mi dicono che nel mondo degli affari si fa così) a me farebbe piacere tu lo vendessi per due ragioni perchè questa signora e suo marito svedesi hanno una grossissima collezione che va da gioielli antichissimi ai nostril giorni.*

*Una collezione anche ufficialmente di grande prestigio perchè così puoi guadagnare qualche cosa (anche per il danno avuto dalla perdita dell'altro gioiello per il quale mi sento sempre in debito e vorrò non quattrini perchè non ho più una lira e vivo con il solo stipendio dell'Accademia, fare o progettare, come già ti scrissi qualche cosa per te).*

*Vendendo questo orecchino potresti senz'altro farne un altro con delle modifiche per cui per fare il prezzo tieni conto a quanto potresti spendere per rifarlo oggi.*

*Ecco come vuoi fare hai qualche persona a Milano a cui puoi affidarlo affinché quando vengono gli svedesi brevi manu glielo dà e ti danno il quattrino?*

*Oppure per intanto mandami una foto buona magari a colori, le dimensioni, il peso, la qualità dell'oro, e il prezzo.*

*Provvederò io a farla avere agli svedesi (non pensare che Montebello voglia guadagnare qualche cosa è solo per una ragione di concorrenza).*

*Allora attendo una tua lettera ad Udine, via palladio, 8*

*Altra cosa tu un giorno mi dicesti che una tua facoltosa cognoscente voleva un gioiello di*

*Pomodoro Arnaldo c'è una mia amica che ne possiede uno e lo vorrebbe vendere se sei interessato scrivimi e allora vi potrei mettere in contatto.*

*Come sta tua moglie e Tu? Perchè non ti fai mai vivo? Adesso chi sa dove sei?*

*Io vado a Caracas il 30 agosto ti serve qualche cosa? Vuoi venire con me c'è un grosso avvenimento nel mondo dell'arte antica e potresti incontrare tutto il mondo che conta. Ti abbraccio. Getulio "*

Questo ragionamento ha la sua validità d'essere sia nell'ambito del gioiello e dell'oreficeria più in generale che nelle arti visive, infatti spesso ci si trova di fronte ad opere che non presentano un'idea forte di base, che mancano di una progettualità e di un concetto creativo significativo, pur essendo apparentemente di ampia complessità.

E' da sottolineare come si evidenzia la lucida mente e la mano creativa di Getulio Alviani anche in questo particolare esempio, estremamente definito, che implica un'azione progettuale e visiva ideata specificatamente per l'ornamento della persona.

Per l'artista, l'oreficeria pur essendo un'attività relativa, certamente non centrale della propria avventura creativa è comunque sempre giunta ad esiti e risultati sorprendenti, per questa ragione ha suscitato l'interesse di studiosi, critici e curatori di mostre di gioielleria contemporanea.

Infatti ne è testimonianza il fatto che è sempre stato invitato alle maggiori rassegne espositive nazionali e internazionali dedicate al gioiello d'artista, tra cui citiamo la Biennale d'Arte Orafa che si svolgeva a Firenze nel Palazzo Strozzi dal titolo, Aurea '72, Aurea '74, Aurea '76, sempre a Firenze ha partecipato all'importante esposizione del 1980, Progettare con l'Oro, con sede espositiva, ancora una volta nel Palazzo Strozzi. (Fig.77)

Sempre dalla ricerca nell'archivio Danilo e Massimo Fumanti, indico una lettera manoscritta di Alviani del 20.06.1976, relativa alla Biennale d'Arte Orafa di Firenze: "Caro Fumanti, siccome sono stato invitato ad Aurea '76 e mi richiedono tra le altre cose delle foto formato 18 x 24 di opere già fatte ti sarei molto grato se tu mi potessi inviare quanto materiale fotografico o diapositive hai di mio, poi te lo restituisco.

*Le foto vanno bene sia se gli oggetti sono addosso a delle bellissime donne sia se isolate, se ne hai riguardanti il primo caso meglio.*

*Ti abbraccio e attendo perchè ne avrei bisogno per fine mese.*

*p.s. eventualmente saresti interessato a fare per il 1 settembre un gioiello mio perchè questi vogliono oggetti inediti.*

*Scrivimi il telefonarmi è pressochè impossibile perchè sono sempre fuori. "*

Segnalo infine un'altra lettera manoscritta, sempre dall'archivio Fumanti, del 10.10.1978, che mette in luce il rapporto di amicizia che si è instaurato tra l'artista e il committente. Una relazione che permette di superare delle situazioni a volte spiacevoli che vengono a determinarsi nel corso del tempo:

*"Caro Danilo,*

*so che mi hai cercato. Vivo esclusivamente a Carrara dove insegno in quella Accademia irta dura senza il minimo di soddisfazione in un mondo in cui mi ritrovo sempre sprovveduto!*

*Il problema del tuo gioiello assieme ad un gruppo di alcune piccole opere un Yves Klein, un Picabia, un disegno di Tobey non riesco più a trovarlo il terremoto che in pochi giorni mi fece sbaraccare tutto da una parte all'altra ha fatto un vero macello oltre che nelle cose anche nella testa mia.*

*In questi giorni che sono stato a Udine non ho fatto altro che cercarlo, sono mortificatissimo dimmi Tu come possiamo fare dimmi quanto oro c'era, cosa t'è costato, ti farò dei progetti per altri gioielli, ti darò qualche cosa che ti possa interessare. Fai tu.*

*A Roma non sono più venuto, è tutto tanto difficile e poi ho trascorso degli anni spaventosi sull'orlo del suicidio, ma mi piacerebbe molto vederti, per quella calma che hai e che sai infondere assieme a quella serenità e candore di Simona.*

*Scrivimi in Accademia. Via Roma 1, Carrara.*

*Ti abbraccio e spero di rivederti presto. Ciao Getulio."*

A Vienna nel 1980 nella sede prestigiosa della Kunstler Haus è stato invitato ad esporre alla mostra, *Schmuck International 1900 – 1980*. Successivamente in Svizzera a Lugano nel 1988 a Villa Malpensata era presente nella sezione italiana della *Biennale Svizzera del Gioiello d'Arte Contemporaneo*. (Fig.78)

Nel 1995 lo troviamo al Guggenheim Museum di New York, nell'esposizione internazionale curata da Germano Celant : *The Italian Metamorphosis, 1943 – 1968* , che pur essendo dedicata in grandissima parte alla ricostruzione storica dei movimenti, e i fenomeni creativi avvenuti in tutti i campi dell'agire artistico in Italia, in un periodo che va dai primi anni '40 del novecento fino al '68, presentava anche una ricca sezione denominata *Art in Jewels*, che analizzava l'operato di diversi artisti che avevano determinato nel nostro paese delle ricerche significative nel campo del gioiello, tra cui appunto Getulio Alviani. (101)

Infine in ordine di tempo nel 2005 è stato chiamato a presentare i propri manufatti preziosi al Palazzo della Triennale di Milano nell'ambito della rassegna: *Il Design della Gioia: Il Gioiello fra Progetto e Ornamento*. (Fig.79)

101) Enrico Crispolti, *Immaginazione Aurea...*, cit., pag.80, 81, 167.

Marilena Mosco (a cura di), *L'Arte del Gioiello ...*, cit., pag. 321, 322, 332, 333, 341.

Renzo e Paola Hildenbrand (a cura di) , *Biennale Svizzera del Gioiello d'Arte Contemporaneo*, Lugano, Dicastero Musei e Cultura della Città di Lugano, 1988, pag.221 – 225.

Alba Cappellieri, Marco Romanelli ( a cura di ), *Il Design della gioia*, Milano, Charta Editore, 2005, pag. 130 – 133. *Grafica e Oggetti d'Arte...*, cit., pag.184.

G. Bologna, G.F.Grassetto (a cura di), *Gioielli e Legature ...*, cit. pag.110.

Germano Celant , *The Italian Metamorphosis 1943 – 1968*, cit., pag. 373.

Lara Vinca – Masini, *Arte Contemporanea: La Linea dell'Unicità – La Linea del Modello*. Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1989 , pag. 472 – 473.

E' interessante porre l'attenzione (all'interno di questa poderosa raccolta in due volumi interamente dedicati all'arte contemporanea nazionale e internazionale), ad un breve passaggio della studiosa e storica dell'arte Lara Vinca – Masini.

La Masini, nel corso della lunghissima attività critica, ha avuto un particolare sguardo nell'osservare il lavoro degli artisti, architetti e designers che si sono occupati di oreficeria e gioielleria. Infatti ha avuto modo d'indagare anche il lavoro di Getulio Alviani.

"... l'artista alla fine degli anni Cinquanta dava vita alle Strutture monocromatiche polivalenti, e a una serie di opere plastiche moltiplicate, ottico – dinamiche; sugli stessi temi portava avanti anche il suo lavoro grafico e, dal 1963, i suoi progetti per tessuti (stampati secondo una rigorosa strutturazione cinetico – visuale ) e di gioielli che Germana Marucelli, una tra le più vivaci e intelligenti stiliste italiane, presentava con i suoi modelli, tra le prime manifestazioni di moda " optical " ...

Per una maggiore conoscenza del fenomeno cinetico e programmato consiglio alcune letture indispensabili:

Francesco Poli ( a cura di ), *Arte Contemporanea – le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2007, pag. 55, 60, 62, 63, 69, 102.

Angela Vettese, *Capire l'Arte Contemporanea*, Torino, Allemandi Editore, 2006, pag. 99.

Lea Vergine, *L'Arte in trincea lessico delle tendenze artistiche 1960 – 1990*, Milano, Skira Editore, 1996, pag. 91 – 93.

Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna 1770 – 1970*, Firenze, Sansoni Editore, 1977, pag. 664.

Gillo Dorfles, *Ultime Tendenze nell'Arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli Editore, 1978, pag. 75, 87, 88, 93, 200, 201 .

Frank Popper, *L'arte Cinetica l'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1970, pag. 148 - 149, pag. 319 - 323.

Frank Popper studioso di fama internazionale negli anni in cui le esperienze di arte programmata e cinetica avvenivano nel campo riuscì a inquadrare esattamente alcune delle operazioni visive che Alviani conduceva, infatti scrisse che:

"Le linee luminose di Getulio Alviani fanno apparire sopra superfici d'alluminio segni curvi, uguali, di base identica ma di altezze e disposizioni diverse.

Queste superfici riflettono linee di luce che differiscono secondo l'angolo visuale dello spettatore".



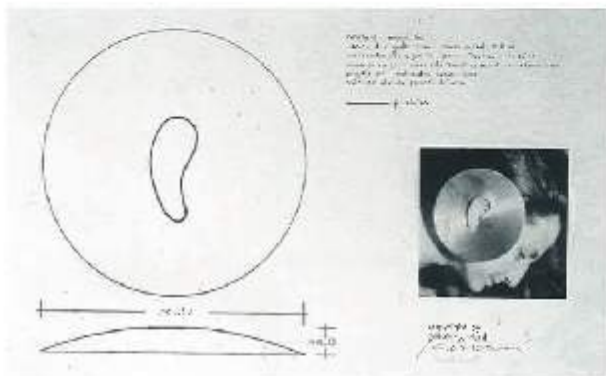
Tessuto a lavorazione  
cinetico-visuale per  
un modello di Germano  
Marucelli, 1951

Figura 72



*Sofit Tape* a nastro adesivo  
che lascia passare i raggi  
del sole, 1966

Progetto per *Discechi-  
magnosocchia*, 1967  
Lacchiositi di duna  
e fotografia del prototipo  
in alluminio  
Firmato in basso a destra  
Archivio Danilo Farnati,  
Roma



*Discechi-Magnosocchia*,  
1967  
Alluminio lucidato a fresa  
millimetri  
Collezione privata

Abito per Germana  
Marucelli, 1968

Figura 73



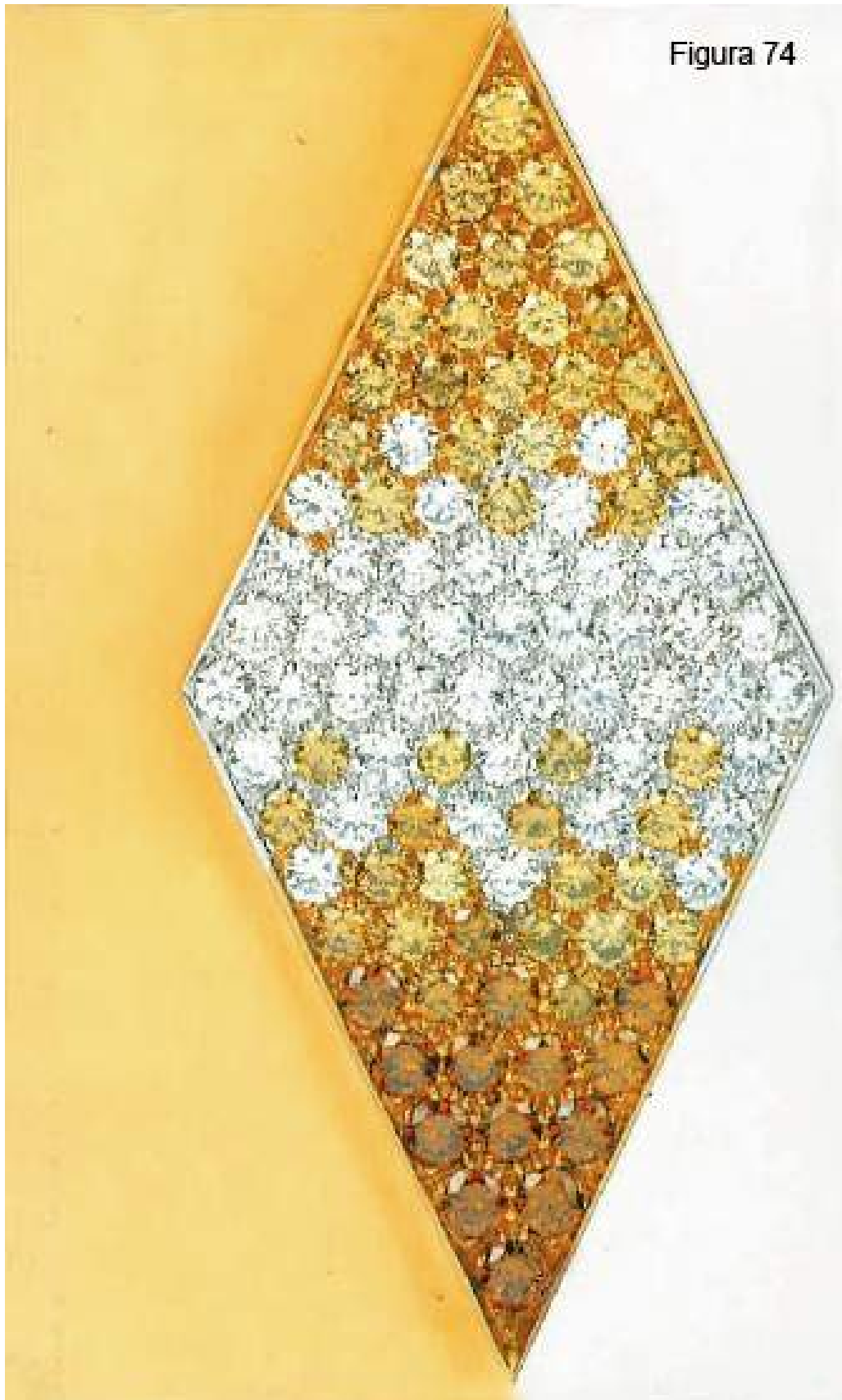
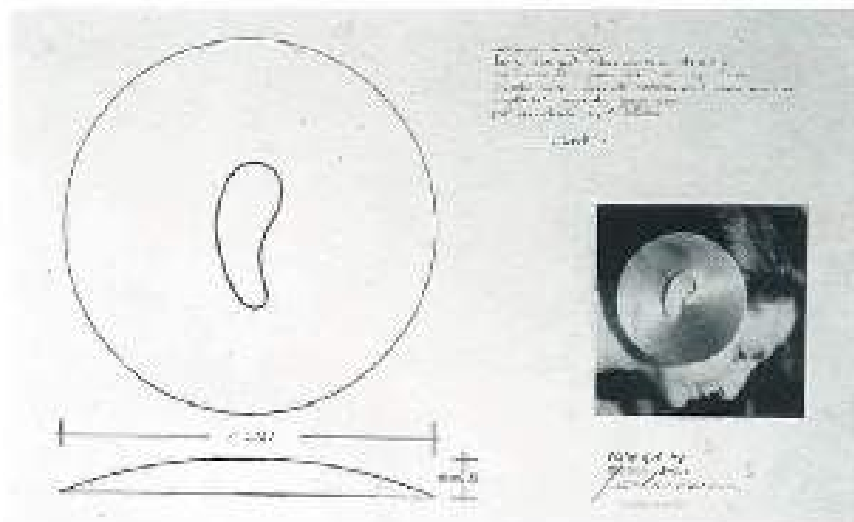


Figura 74

Figura 75

Progetto per Occhiali-  
Monocromatici, 1967  
Inchiostro di china  
e fotografia del prototipo  
in alluminio  
Firmato in basso a destra  
Archivio Danilo Fumanti,  
Roma

Occhiali Monocromatici,  
1967  
Alluminio, nichelato a fresco  
in lega  
Collezione privata





*Progetto per gioielli*  
*di Castelli, 1965*  
 Inchiostro di china su  
 carta con fotografia del  
 prototipo su cartoncino  
 Collezione dell'artista.

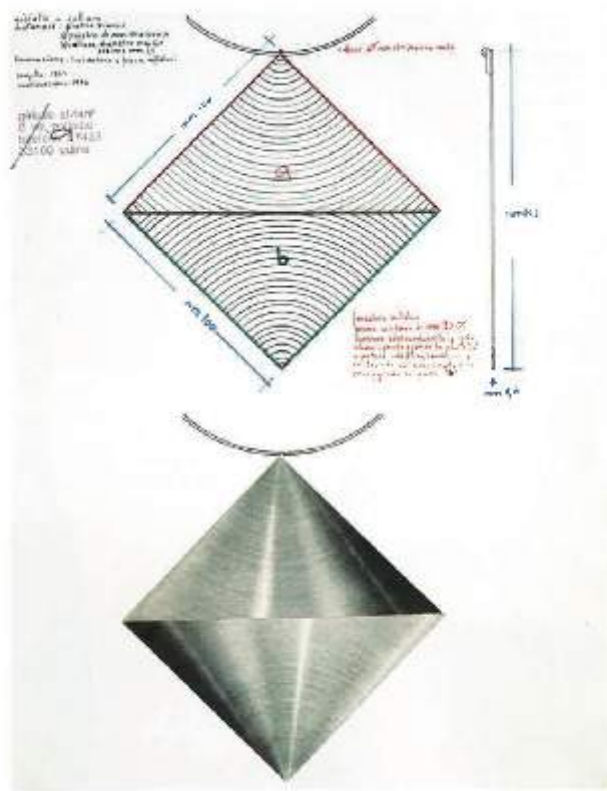


Figura 76



*Alleanza = oro, 1970*  
 Spilla  
 Alluminio lucidato a fresa  
 mille/oca, oro giallo,  
 Finito sul retro  
 Collezione dell'artista

Figura 77



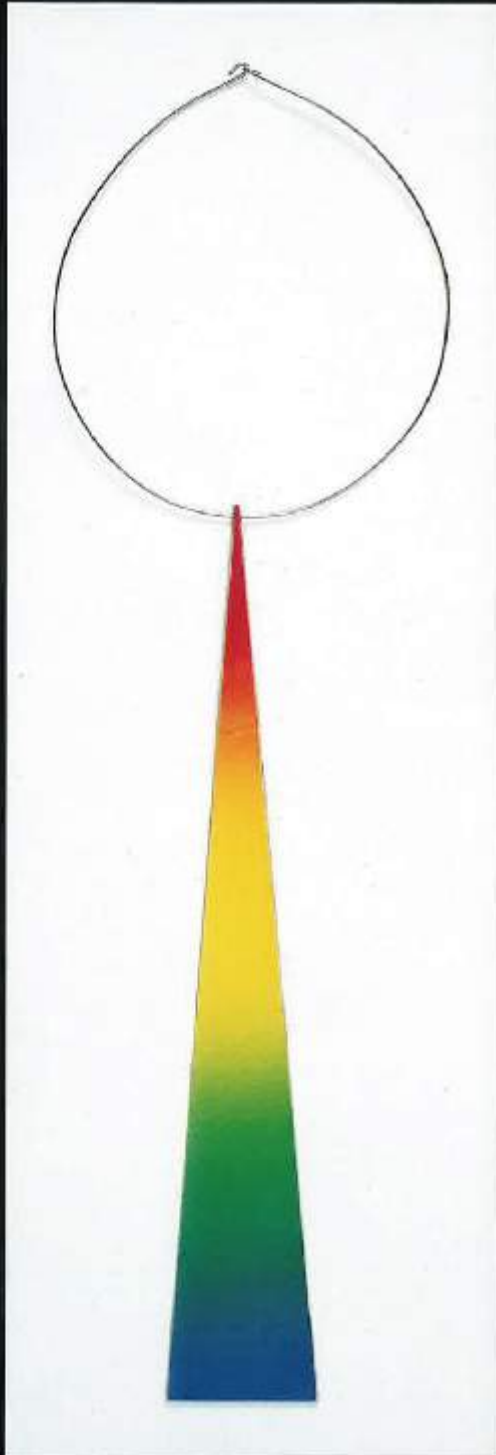
Convesso e Concavo  
ambra e oro, 1,5x2x1 cm  
Milano, proprietà dell'artista  
fotografia Salvatore Licita, Milano



Affondato = Oro  
alluminio e oro, diametro 3,4 cm  
Milano, proprietà dell'artista  
fotografia Salvatore Licita, Milano



Anello  
oro, 2x2,2x2,2 cm  
Milano, proprietà dell'artista  
fotografia Salvatore Licita, Milano



Cronia scelfirelyca, 1970  
colore su acciaio, 28,8x5x0,2 cm  
Milano, proprietà dell'artista  
(fotografia Salvatore Licita, Milano)

Figura 78

Suzore  
acciaio e paglia, 19,7x5x2 cm  
Milano, proprietà dell'artista  
(fotografia Salvatore Licita, Milano)

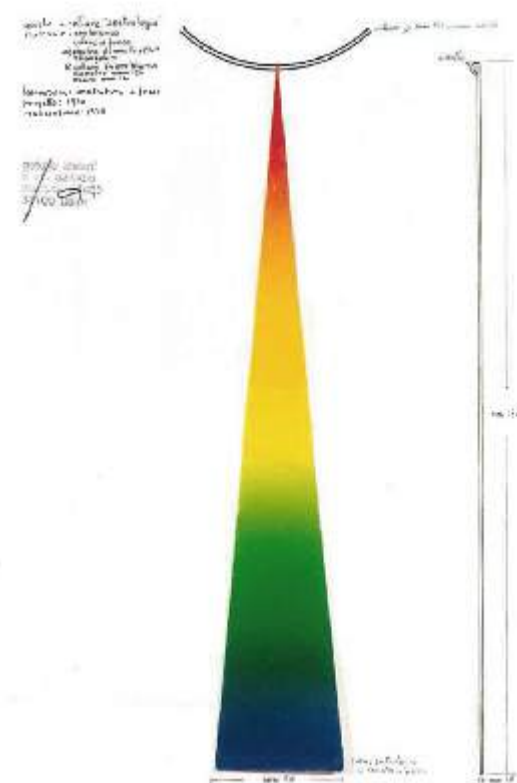
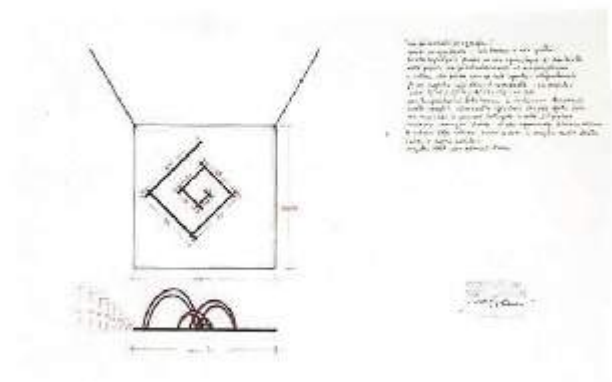




*Cerchi virtuali progressivi,*  
1967  
Collana con pendente  
Oro giallo e bianco  
Realizzazione Danilo  
Fumanti, Roma  
Collezione dell'artista

*Progetto per Cerchi virtuali*  
*progressivi, 1967*  
Inchiesta di chiusa  
su cartoncino  
Firmato in basso a destra  
Archivio Danilo Fumanti,  
Roma

Figura 79



*Progetto di gioiello a collana*  
*Spaziologia, 1970*  
Tecnica mista  
su cartoncino  
Siglato in alto a sinistra  
Collezione dell'artista

Capitolo 2b:

### **MARIO CEROLI (Castelvetrano, 1938 )**

Ceroli è stato allievo di Leoncillo e ha ereditato dal maestro, la passione per l'agire concreto, per una pratica artigianale e laboratoriale continua.

Lo scultore acquisisce fin dagli esordi una elevata e decisa capacità manuale che si dispiega con risultati sorprendenti, attraverso la manipolazione, costruzione e modellazione del legno grezzo.

In definitiva inventa un nuovo approccio, nello scolpire il legno, attua delle modalità di lavorazione del legname in ambito plastico del tutto originali.

Un'azione la sua, di strutturazione lamellare, compone e assembla delle lastre, delle fette e dei grandi listelli in legno d'abete, che viene lasciato completamente grezzo, con tutte le sue asperità, i nodi a vista e le ruvidità naturali esposte, non levigate e nascoste.

La plasticità della scultura, il volume tridimensionale è dato dall'attenta posizione che ogni parte in legno deve avere nell'opera, utilizzando la particolare tecnica del double – face si viene a determinare la volumetricità delle figure ideate.

Tutti gli elementi in legno, in particolare i diversi e vari listelli che utilizza frequentemente, di solito vengono posti non solo orizzontalmente o verticalmente, ma inclinati e sovrapposti, in un gioco di incastri e inserimenti molto attento e calcolato.

Naturalmente Ceroli, agisce in maniera continuativa anche sul piano della bidimensionalità, questo è un territorio costruttivo nel quale s'immerge con assiduità.

Lo scultore ha un impianto stilistico, un'impostazione di carattere sostanzialmente figurativo.

Una figurazione schematica, che a volte diventa la riproposizione di una silhouette, di una figura - modulo spogliata di ogni espressività, volutamente fredda, nella sua strutturazione fatta di crudo legname, con un materiale sostanzialmente povero.

Certamente la modularità, composta dall'elemento seriale iterato, che si può riprodurre senza limiti nello spazio, diventa in Ceroli un momento costitutivo del suo procedere inventivo, è certamente uno degli aspetti predominanti della ricerca plastica che produce.

Una figurazione che abbraccia anche forme vegetali, invece in altre declinazioni plastiche, il mondo animale, cavalli alati e non solo vengono alla luce.

A volte la rappresentazione della scultura immaginata si apre a tensioni geometriche, figure di uomo e di persone, sono in relazione dialettica con la tridimensionalità di solidi geometrici definiti e precisi.

Nella mostra tra le tante, è un artista noto internazionalmente, è rilevante l'esposizione personale di quasi vent'anni fa, era il 1998 svolta nel Palazzo Vecchio a Firenze, dal titolo: Discorsi Platonici sulla Geometria.

L'artista si è misurato, in un confronto tra figurazione e geometria, esaltando notevolmente la relazione tra architettura medioevale del luogo e scultura contemporanea.

Palazzo Vecchio è diventato in quella occasione, il teatro di un evento che rinnovava il fasto storico del palazzo e ne prolungava l'uso nella nostra contemporaneità, in modo da non creare una frattura evidente tra passato e presente.

Anzi, si è evidenziata una continuità, rinnovata dalla forza delle sculture, che Mario Ceroli, aveva preparato immaginando una sorta di dialogo con il sito, con la sede storica che le ospitava.

Queste opere, otto grandi figure maschili, di oltre tre metri di altezza che forzatamente reggono in spalla, sulla schiena, tra le braccia dei solidi geometrici fondamentali, dal dodecaedro al cilindro, dalla piramide al cono, dalla sfera al prisma ed infine dal parallelepipedo al cubo, sono anche

diventate la prova lampante della guerra pacifica condotta dall'artista, contro la semplificazione elementare della tecnologia, che smaterializza le cose e le riduce a forme standardizzate.

Il critico d'arte Achille Bonito Oliva infatti a proposito di Ceroli sostiene che: " *La tua manualità non è regressiva, piuttosto diventa il valore aggiunto dalla tua fantasia ad un'idea progettuale dell'arte che fonda una continua differenza rispetto all'orizzontale panorama della produzione corrente.*

*Per questo le geometrie del pensiero qui presentate hanno diritto al piedistallo, al rispetto che si porta ai monumenti che ornano musei e città.*" (102)

L'artista giunge al gioiello, per volontà di Massimo Fumanti, che lo coinvolge attivamente nella preparazione di una nuova idea per l'oreficeria.

Fumanti nel 1970 decide di affidare a Ceroli, la progettazione di un lavoro impegnativo e importante, si trattava di creare una grande collana per l'attrice Liz Taylor, una cliente molto speciale della casa di gioielleria romana. L'opera di oreficeria fu realizzata in oro, quarzo e ametista e fu terminata nel 1971. (Fig. 80)

L'irascibile e volitiva attrice inglese, desiderava una collana con l'immagine del suo volto e dell'amato Richard Burton.

Ceroli propose una soluzione intelligente, in coerenza con il proprio linguaggio, che riprendeva sostanzialmente le silhouette di volti e immagini che realizzava nell'ambito del percorso sul disegno, attraverso le carte. Questo mi sembra il riferimento più diretto al progetto sul gioiello, risolto anche in rapporto alle dimensioni e alla portabilità. (103)

Certamente la committenza si persuase di questa idea – gioiello, nel momento in cui l'artista riprese i profili di Liz Taylor e Richard Burton e li moltiplicò, in una sequenza ravvicinata e molto convincente.

La vicinanza dei volti visti di profilo, il loro susseguirsi, determinava una chiara lettura e riconoscibilità dei due attori, e l'esigente e imprevedibile Liz Taylor, approvò definitivamente la proposta di Ceroli. (104)

Sempre per la star cinematografica Liz Taylor, l'artista ha creato in collaborazione con Massimo Fumanti, una grande Farfalla in oro del 1970 da indossare sia come spilla oppure come pendente. L'opera è stata replicata per soddisfare la richiesta di un'altra attrice, che era affascinata da questo oggetto prezioso: Pamela Tiffin. (Fig.81)

Un gioiello figurativo, di grande suggestione emotiva definito da un andamento curvilineo e sinuoso, una forma che poteva essere indossata in diverse soluzioni.

Innumerevoli lamine sottili d'oro, piegate in modo tale da ricostruire la forma – silhouette di una farfalla immaginaria, costituiscono la struttura di questa opera di oreficeria d'autore.

Volutamente l'artista lasciando gli spazi completamente vuoti tra una lamina e l'altra ha determinato una ripetitività leggera, aerea che non ha appesantito esteticamente l'opera.

Al tema della farfalla, a questa emozione - fantasia, Ceroli aveva già lavorato in precedenza.

L'artista rimandava la riflessione all'idea evocativa del volo, essendo infatti un argomento creativo che lo coinvolgeva da tempo, emblematica a questo proposito fu la mostra personale di sculture in legno, allestita nel 1967 a New York alla Bonino Gallery.(105)

102) Achille Bonito Oliva, *Ceroli – discorsi platonici sulla geometria*, Firenze, Mandragora Edizioni, 1998, pag. 9 – 12.

103) L. Ficacci, A.M. Positano, E. N. Mino, *Mario Ceroli – Carte* " Milano, Edizioni Mazzotta, 2002, pag. 54 , 55, 60, pag. 70 -74, 76, 77, pag.81 – 84. E' interessante notare in questa monografia che tra il 1963 e il 1975, l'artista è molto concentrato sulla sequenza moltiplicata e continua di profili, di volti, realizzati in legno di balsa, cartoncino, fogli di carta. Questo periodo, arco di tempo coincide con la realizzazione della collana per la Taylor avvenuta tra il '70 e il '71, e si dimostra molto coerente con il percorso creativo che l'artista conduceva in quegli anni.

104) *Gioielli d'Artista*, cit. .. Pag. 54, 55, 57.

105) L. Ficacci, A.M. Positano, E. N. Mino , *Mario Ceroli – Carte* " Milano, Edizioni Mazzotta, 2002, pag. 18 -20

E' da considerare e valutare con attenzione l'interpretazione che Ceroli ha dato in forma aurea, (si tratta di una collana con pendente) ad un fiore tipico dell'immaginario femminile La Ninfea, del 1973. (Fig.82)

Un lavoro costruito in oro e brillanti colorati, realizzato magistralmente dai Fratelli Fumanti. (106)  
E' un gioiello che si colloca all'interno della tradizione dell'oreficeria floreale, che tanta fortuna ebbe attraverso i secoli, particolarmente tra Otto e Novecento.

Mario Ceroli riprende la classica configurazione delle foglie, ma le sistema in una base quadrata, romboidale che fa da sfondo all'insieme.

Geometrizza decisamente le forme costruttive e inserisce felicemente i brillanti nella parte centrale del pendente, con una collocazione sottostante alle foglie in evidenza, in acceso primo piano.

Un altro episodio di straordinaria efficacia estetica è l'opera Applausi del 1974, si tratta di una collana con pendente in oro giallo satinato, eseguita con una tecnica orafa eccellente dalla gioielleria Fumanti. (Fig.83)

E' evidente che è una proposizione di gioielleria da collocarsi in rapporto al mondo teatrale, dello spettacolo in genere, che l'artista conosce molto bene essendo stato più volte coinvolto nel ruolo di scenografo di teatro.

E' un lavoro costituito da diverse sagome di una mano aperta, completamente in lamina d'oro di uno spessore inferiore al millimetro che ruotano su loro stesse, mantenendo la stessa dimensione e conformazione figurativa. (107)

Questo gioiello, rimanda nella conformazione compositiva a Mezzo Sole, del 1971 – 75, un'opera che rientra tra le carte e i disegni dell'artista, realizzata da ritagli profilari in fogli di legno di balsa, moltiplicati in sequenza continua, in una dimensione di cm. 49,5 X 100. (108).

Oppure potremmo dire che evoca un'altra Carta dal titolo Sole, sempre del 1971 – 75, formata da ritagli profilari di carta gialla e grafite su cartoncino Fabriano, dimensioni cm. 100 X 140. (109)

Ceroli a partire dal 1968 lavora per il teatro, sviluppando successivamente l'attività di scenografo anche per il cinema e la televisione, inoltre l'artista ha ricoperto per diversi anni la cattedra di scenografia all'Accademia di Belle Arti di Bologna.

A tale proposito fu memorabile la scenografia che lo scultore predispose per l'opera lirica Norma di Vincenzo Bellini, nel 1972 – '73, al Teatro La Scala di Milano, dove, delle immagini del palcoscenico e delle figure scarne apparivano in tutta la scena, ed erano costituite da un unico materiale, il legno, tipico medium dell'artista, che rispettando perfettamente la Sua poetica immaginativa doveva essere assolutamente lasciato grezzo, senza alcun cromatismo in più.

Ceroli, in un suo scritto ha chiarito in maniera estremamente semplice il perchè del legno, che ossessivamente ripercorre la sua ricerca plastica: "*Io voglio realizzare la cosa. Uso il legno, perchè mi piace, ma è solo un mezzo. Il legno è l'unico materiale che ti dà la possibilità di realizzare immediatamente un'idea. Se le farfalle sono un'idea, in Mariposa nel 1967, con quattro sassi, una cerniera, un pò di legno, un gancio e un occhiello ho creato un rozzo giocattolo infantile, che può persino muovere le ali.*" (110)

106) Andrea Cilento, *Massimo Fumanti*, Roma, Edizioni Mediaway, 2004, pag.107.

107) *Gioielli d'Artista*, cit. pag. 191.

108) Op. cit., *Mario Ceroli - Carte ....*

109) Mario Ceroli – *Carte*, cit. pag.76 -77.

110) Mario Ceroli in: Lara Vinca – Masini, *Arte Contemporanea: la linea dell'Unicità – La linea del Modello*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1989, pag. 866, 867.



Udo Kultermann è uno dei più accreditati specialisti d'arte contemporanea a livello internazionale, in particolare di scultura e architettura, nel volume dedicato agli scultori contemporanei, nel presentare l'opera di Ceroli, *L'ultima Cena*, del 1965, centra un aspetto preminente del lavoro dello scultore:

" *L'artista, che ha dedicato molta della sua attività agli allestimenti scenici e alle sculture politiche, usando tavole di legno grezzo, riduce le figure alle due dimensioni, affidando alle ombre che la luce produce battendo su di esse il compito di renderne il volume.*" (111)

Lo stesso Gillo Dorfles, nell'inquadrare Mario Ceroli nell'ambito delle ricerche contemporanee in Italia, giunge a delle conclusioni analoghe a Udo Kultermann, infatti lo studioso italiano capta il procedimento creativo dello scultore in questo modo pertinente:

".. *Un caso a sè è quello di Ceroli, uno dei più singolari artisti della generazione di mezzo, che, partito da una ricerca che si potrebbe apparentare a quella della pittura metafisica degli anni Trenta, è approdato ad una vasta operazione spaziale dagli allestimenti scenici (Riccardo Terzo), alle imponenti sculture politiche (La Grande Cina), ai gustosi episodi ironici (La Cassa Sistina, L'Aquilone), sempre elaborando una sua personalissima tecnica basata sull'uso prevalente di tavole di legno grezzo, con le quali l'artista costruisce le sue figure essenzialmente bidimensionali, dove il compito volumetrico è affidato alle ombre portate che il lavoro proietta.*" (112)

E' interessante osservare come nella mostra personale dal titolo " *Il sesto senso*", del 2000 a Milano alla Fondazione Mudima l'artista riesca risolvere con soluzioni nuove, che rispettano meno l'immagine figurativa consueta della persona, (proponendo in alternativa una serie di personaggi con caratteristiche più geometrizzanti e maggiormenti lineari), l'idea stessa della figura.

Una figura che può avere e sostenere innumerevoli rappresentazioni mantenendo comunque un'intensità d'immagine efficace.

Infine altre due opere di oreficeria del 1974 vanno evidenziate essendo di notevole qualità, realizzate su disegno dell'artista da Fumanti, si tratta di: "*Collana*" in oro satinato e "*Adamo ed Eva*" pendente in oro bianco ossidato e oro giallo lucido. (Fig. 84)

E' evidente che le proposte, le idee espresse nel gioiello da Ceroli sono pur trattando in genere esclusivamente temi figurativi, delle rappresentazioni con un'impostazione, un " taglio" che entra in una relazione armonica con i metalli preziosi, rispettandone le loro qualità e determinando delle immagini di grande eloquenza, esteticamente superlative.

Inoltre il gioiello di Ceroli è sempre e comunque un manufatto indossabile, che non suscita problemi a chi dovrà portarlo, e questa è una ulteriore qualità che bisogna sottolineare.

111) Udo Kultermann, *I Contemporanei, Storia della Scultura nel mondo*, Arnoldo Mondadori Editore, 1979, pag. 56, 153, 155.

Si veda inoltre di Stefania Laurenti, *Mario Ceroli*, ampia monografia che si sofferma innanzitutto sugli interventi dell'artista nel teatro, nell'opera come in: *Ricardo III, Norma, Aida, Il Trovatore, Tosca, Don Carlo, Romeo e Giulietta, Addio fratello crudele*, etc. Bologna, Edizioni Bora, 1992, pag. 17 - 224.

112) Gillo Dorfles, *Ultime Tendenze nell'Arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli Editore, 1978, pag. 122, 123.

Adriana Iftimie, *Mario Ceroli Il Sesto Senso*, Milano, Fondazione Mudima Giampaolo Prearo Editore, 2000, pag.3 - 15.

Figura 80



Marco Ceroli  
Farfalle, 1990  
Spilla incassata da Pamela  
Tiffin  
Ovo  
Realizzazione Furranti,  
Roma  
Collezione privata

Figura 81



Figura 82

MARIO CEROLI



Federico Applausi, 1974  
oro, gielle scintate

Colana con pancerna fiore, 1974  
oro, gielle e diamanti tagliati a do e a pavé



Figura 83



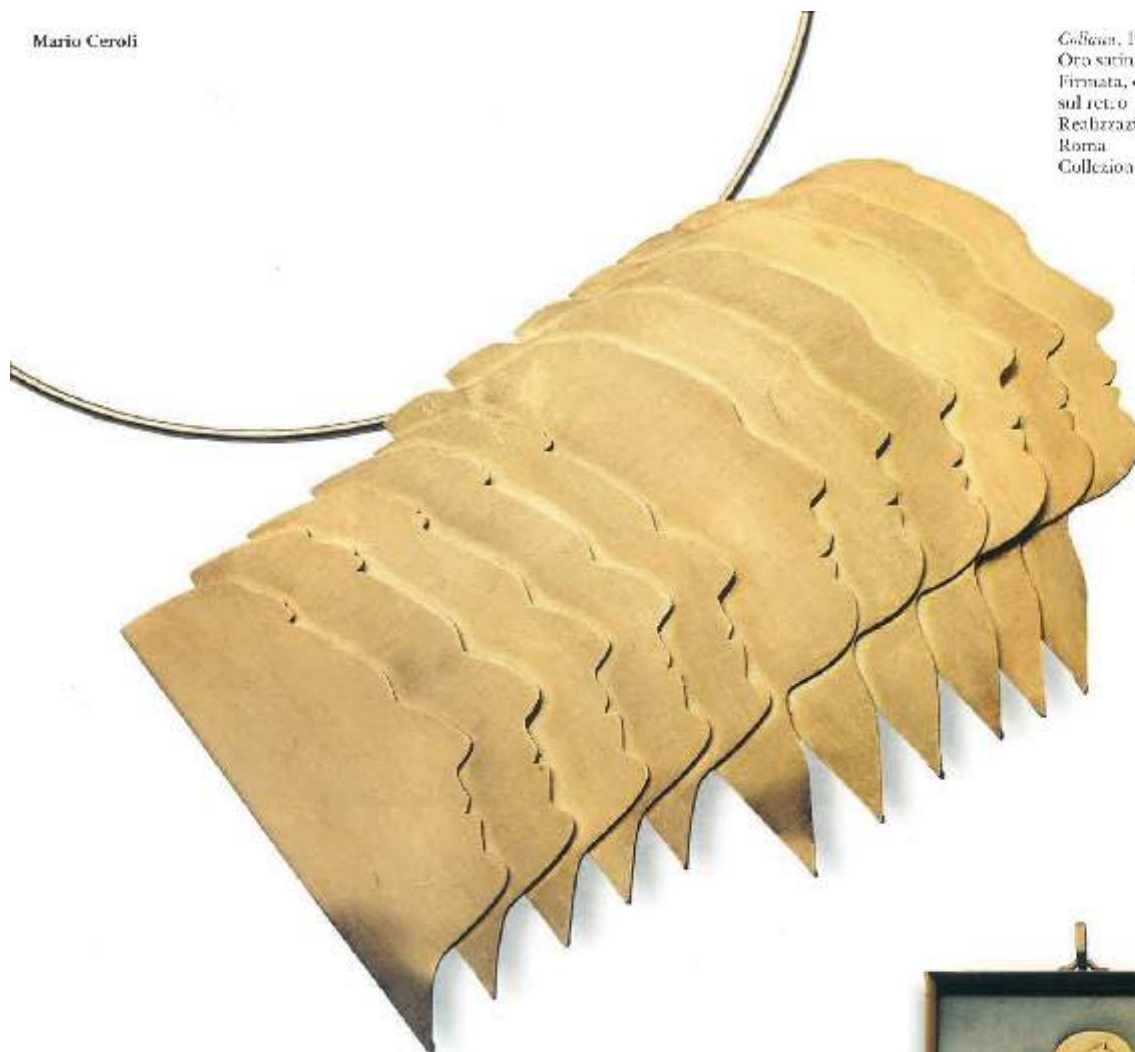
Silva, 1992  
Oro, smalto, pietre dure  
Realizzazione Sila  
Collezione Centro Affari  
e Promozioni, Arezzo

Agazzi, 1974  
Collana con pendente  
Oro satinato  
Realizzazione Furruti,  
Roma  
Collezione privata

Mario Ceroli

*Collier*, 1974  
Oro satinato  
Firmata, datata e dedicata  
sul ret. o  
Realizzazione Fumanti,  
Roma  
Collezione privata, Roma

Figura 84



*Adamo et Eva*  
Pendente  
Oro bianco ossidato e oro  
giallo lucido  
Firmato sul retro  
Realizzazione Fumanti,  
Roma  
Collezione privata, Roma







### **GIANCARLO MONTEBELLO E TERESA POMODORO, EDITORI DI GIOIELLI D'ARTISTA DAL 1960 AL 1975.**

Parlare e analizzare l'impresa Gem Montebello, introdurre il percorso svolto nel gioiello d'autore a partire dai primi anni '60 fino al 1975, comprenderne le novità che ha prodotto, può avvenire esclusivamente in modo storicamente corretto, considerando soprattutto il contesto culturale, i comportamenti sociali e politici in quegli anni a Milano.

Inoltre parallelamente a questo lavoro d'indagine del periodo 1960 – 1975, si deve pensare al ruolo di promozione e innovazione che avevano anticipato nel campo del gioiello d'artista già alla fine degli anni '40 del secolo scorso due fratelli, entrambi scultori di fama internazionale, Arnaldo e Giò Pomodoro, giunti nella metropoli milanese dal territorio romagnolo – marchigiano, nel 1954. Certamente a Milano senza la precedente attività pionieristica effettuata con determinazione e particolare attenzione alle scelte creative da proporre in ambito gioiellistico da parte dei fratelli Pomodoro, la Gem Montebello probabilmente non avrebbe nemmeno avuto ragione di esistere, non ci sarebbe stata quella urgenza, quel desiderio di dare forma ad un progetto che poteva sembrare in quel tempo, completamente utopistico e privo di un reale significato per il mondo dell'arte contemporanea intesa in tutte le sue accezioni e sviluppi.

Indubbiamente la Gem Montebello, creata e diretta da Gian Carlo Montebello e da sua moglie Teresa Pomodoro, sorella dei due fratelli scultori – orafi Arnaldo e Giò Pomodoro si innestava all'interno di una realtà e di un lavoro che aveva già mosso i suoi primi determinanti passi, ma ebbe la forza di introdurre delle importanti novità per quanto riguarda la concezione del gioiello proposto dall'artista e conseguentemente anche le possibili forme della sua commercializzazione nel mercato dell'arte e del design d'autore contemporaneo.

La Gem introduceva una visione del fare gioiellistico che si sganciava dai canali del collezionismo tipico dell'arte, e si poneva su un terreno dove il design e la sua committenza entravano in gioco.

In più a differenza delle esperienze romane nate precedentemente, e ancora in atto da parte di Mario Masenza e dei fratelli Fumanti, la Gem Montebello riuscì a dare un respiro internazionale alla propria attività, coinvolgendo non solo artisti nazionali ma anche numerosi, importanti autori europei e americani, ne ricordo solo alcuni Man Ray, Pol Bury, Niki de Saint Phalle, Matta, Arman, Soto, César, Meret Oppenheim.

Questa impresa “a conduzione familiare” ebbe la capacità di aggredire con forte volontà il mercato europeo e nord americano portando delle mostre della propria collezione non solo in gallerie d'arte private ma anche in sedi pubbliche, di alcuni musei molto prestigiosi, come il Museum of Arts di Boston, il Philadelphia Museum of Art, di Philadelphia, l'American Craft Art Museum ora è diventato il Museum of Arts and Design di New York, in Europa il Museo Zonnehof di Amersfort, in Olanda ed altri.

La Gem negli anni '60 a Milano, agisce in un contesto, in un ambiente, che già di per sé è estremamente vivace, e colmo di sollecitazioni culturali intensissime in tutti i campi, dalle arti visive, alla letteratura, dalla poesia, al teatro, al cinema e alla musica contemporanea.

I cambiamenti e le tensioni sociali che investono la società italiana nel suo complesso, a Milano trovano un suo epicentro: con la rivolta studentesca e operaia del '68 e i movimenti di liberazione ed emancipazione della donna.

Il capoluogo lombardo diviene il centro di una teorizzazione e sperimentazione costante in tutti i campi del sapere e della creatività.

Principalmente il dibattito e il confronto avviene nel pensiero politico e sociale, nella trasmissione delle conoscenze, viene indagato il rapporto tra docenti e studenti, nella scuola e nell'università, si determina una maggiore consapevolezza e maturazione di una coscienza di classe nel mondo operaio e sindacale, il politico diventa sociale.

Emerge un nuovo ragionamento nell'ambito della vita quotidiana, matura la volontà di cambiare e migliorare i rapporti interpersonali tra uomo e donna: nasce il femminismo, come forma di emancipazione della donna nella società contemporanea.

Tutto l'universo artistico e progettuale viene investito e coinvolto anche da questa forte tensione culturale e deciso desiderio, di un cambiamento radicale della società.

Le stesse sperimentazioni e ricerche proposte dagli artisti nella creazione del gioiello sono accolte con estremo interesse e curiosità dalla borghesia illuminata milanese, se ne parla nelle gallerie d'arte, nei primi negozi di design che stavano nascendo, nell'ambiente della moda di maggiore tendenza e innovazione, nei diversi salotti culturali molto diffusi in quegli anni '60 irripetibili.

In una città molto recettiva e disponibile ai cambiamenti e alle nuove proposte che provenivano da moltissime istanze e proposizioni e che coinvolgevano tutti i versanti della cultura.

Ricordo che i fratelli Pomodoro, nel 1957 furono incaricati dalla Triennale, di realizzare in qualità di curatori una mostra pensata esclusivamente per i gioielli, per i gioielli progettati e realizzati dagli artisti, dagli artefici italiani più importanti che in quel periodo si erano occupati dell'oreficeria.

I fratelli Pomodoro invitarono artisti e progettisti di grande prestigio, come: Ettore Sottsass, Gianni Dova, Enrico Baj, Emilio Scanavino, Lorenzo Guerrini, Bruno Martinazzi e altri.

Lo stesso allestimento, estremamente oculato di tutta la mostra fu ideato dai due fratelli Pomodoro.

I diversi artisti invitati fecero giungere alla sede della Triennale innumerevoli disegni e dei modelli progettuali, i gioielli in parte furono realizzati da abili artigiani orafi individuati nell'area milanese dai curatori della mostra, ma i fratelli Pomodoro ebbero anche la brillante idea di interagire con aziende orafe collocate a Valenza Po (Alessandria), noto centro produttivo per la gioielleria di grande livello.

Questa importante iniziativa espositiva, associata all'intensa attività che diversi artisti condussero nella capitale lombarda in ambito orafa permise al lavoro successivo che produsse la Gem Montebello di collocarsi all'interno di un contesto recettivo e interessato al gioiello d'autore.

La Gem come Editore d'Arte determinò uno spiazamento nell'ambito dell'oreficeria d'artista, al quale ancora oggi si guarda, gli stessi Musei o grandi collezionisti di gioielli d'artista, quando organizzano una mostra uno dei riferimenti principali per procedere correttamente è ragionare sull'esperienza della GEM.

Il pensare che potesse essere fattibile perseguire la strada del multiplo d'arte a tiratura limitata, del gioiello riproducibile, come fosse un'incisione o una stampa era già di per sé un fatto rivoluzionario.

In un campo molto elitario e per pochi come è sempre stata la gioielleria nel corso della storia e della vita dell'uomo, introdurre una sorta di visione, di matrice culturale, sostanzialmente democratica, che tenacemente voleva avvicinare il grande pubblico all'arte da indossare, all'opera che poteva essere portata con sé, sul proprio corpo e vestito, pur essendo firmata dall'artista irraggiungibile nelle arti visive, nella pittura e scultura, sembrava decisamente utopistico.

Un'intenzione, un progetto che non avrebbe avuto la possibilità di successo, anche nel caso in cui privilegiasse nella proposta di partenza un fruitore già coinvolto nelle vicende artistiche e culturali del nostro tempo.

Ma non fu così, anzi questa intuizione di Giancarlo Montebello e Teresa Pomodoro ebbe notevoli risultati culturali ed espositivi, senza sottovalutare i positivi e interessanti esiti economici.

Ed ultimo in ordine di tempo la recentissima asta di “ *Important 20<sup>th</sup> Century Decorative Art & Design*” da Christie’s avvenuta il 13 giugno 2008 a New York, nella quale una nutrita collezione di gioielli creati dalla Gem ha raggiunto quotazioni impensabili per un gioiello che è un multiplo, anche se a tiratura limitata.

I diciannove gioielli aggiudicati facevano parte di un’unica collezione, e si distinguevano per qualità, rarità e importanza, delle vere e proprie sculture da indossare, firmate da Lucio Fontana, Roy Lichtenstein, Gastone Novelli, Pol Bury, Lucio Del Pezzo, Giò e Arnaldo Pomodoro, Ettore Sottsass, Jesús Rafael Soto, Amalia Del Ponte, Edvil Ramosa.

Le opere sono state tutte vendute al di sopra delle più rosee aspettative, con aggiudicazioni che talvolta hanno più che raddoppiato le stime massime, come nel caso di due bracciali di Fontana del 1969, in argento e lacca, aggiudicati a 28.100 euro (stime 7.500 – 11.500), e a 44.000 euro (stime 5 – 7.500 euro).

Sempre di Fontana, un altro bracciale in oro del 1967 ha spuntato 35 mila euro (stime 7.500 – 11.500). (113)

E’ bene ricordare a questo punto, attraverso alcuni estratti, come Giancarlo Montebello spiega nel 1995, per la prima volta, uscendo da un lungo riserbo, alla studiosa e storica dell’arte Luisa Somaini, la nascita e lo sviluppo dell’impresa Gem:

*"... L’idea iniziale, verso l’estate del 1967, insieme a Teresa Pomodoro, con la quale mi ero da poco sposato, era di produrre gioielli disegnati da artisti.*

*... Era il momento dell’industrial design, della geometria ritrovata, del costruttivismo e del funzionalismo recuperati dalle strutture portanti del costume di quel periodo.*

*In accordo con i tempi, nutrivamo buone speranze di impostare una produzione di alta qualità destinata alla divulgazione, pensavamo di poter allargare il ristretto circuito degli estimatori dell’arte contemporanea, raggiungendo quelle persone che, pur non disponendo di molti mezzi economici, desideravano accedervi.*

*Il progetto prese corpo, si iniziò la sperimentazione delle idee e della sua fattibilità; stabilimmo, con i primi artisti invitati Amalia Del Ponte, Rodolfo Aricò, Gastone Novelli, Arnaldo e Giò Pomodoro, Fausta Squatriti e il giovane artista indio – brasiliano Edival Ramosa, che i materiali da impiegare non dovevano esser giusto quelli confermati come “preziosi”, ma i più svariati, atti a restituire al meglio il lavoro di ciascuno di loro e al contenimento del prezzo.*

*E così fu.*

*Agli artisti piacquero sia l’idea sia le modalità del progetto.*

*Teresa e io eravamo contenti: l’avventura era iniziata.*

*Investimmo le nostre energie umane e anche i nostri piccoli risparmi; eravamo giovani, poco più che venticinquenni.*

*L’entusiasmo non mancava; incoraggiati anche dagli amici e dalla stessa società che ruotava intorno all’arte, fondamentale fu l’appoggio di Carla Panicali di Montalto, allora direttrice della Marlborough di Roma, che in seguito ci introdusse presso i collezionisti internazionali.*

*... Diventammo editori di gioielli d’artista quali Lucio Fontana, Jesús Rafael Soto, Pol Bury, Cruz Diez, Piero Dorazio, Pietro Consagra, Lucio Del Pezzo, Man Ray, Cèsar, Arman, Niki de Saint – Phalle, Matta, Sonya Delenau, Meret Oppenheim e naturalmente i fratelli Pomodoro e parecchi altri.*

*Un vero fervore, tant’è che dal 1967 al 1978 realizzammo gioielli di circa sessanta artisti della scena internazionale di allora, organizzando mostre in Italia, in Europa e nelle Americhe in gallerie private e musei."*

113) Carla Cerruti, *New York – Gioielli d’Artista: arte per signore*, in Il giornale dell’Arte, Torino, n. 278 luglio – agosto, 2008, pag.56.

Silvia A.Barrilà, Marina Mojana, *Investire nel gioiello d’artista*, in Plus 24 - Il Sole 24 ore, Milano, 3 gennaio 2015

E' interessante riportare anche un breve estratto che racconta la serie di viaggi negli Stati Uniti, che dal 1972 la Gem intraprese per coinvolgere nel progetto artisti di oltreoceano molto importanti nell'arte contemporanea:

*"... era l'autunno del 1972 e si apriva un nuovo capitolo per la GEM.*

*Conoscemmo Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Bob Indiana, Carl Andre; non si arrivò a nulla di fatto per le nostre edizioni, ma questi incontri meriterebbero un racconto.*

*Riuscimmo comunque nel nostro intento realizzando gioielli di Larry Rivers, Lowell Nesbitt, Allan D'Arcangelo, Alex Katz, veri capolavori di oreficeria e smalto, con l'opera dell'ultimo grande smaltatore europeo Adolfo Del Vivo.*

*Riuscii a visitare anche lo studio di Alexander Calder, che faceva monili forgiati da lui stesso, quando c'incontrammo per invitarlo a lavorare con noi, mi disse: " non posso cedere a nessuno il mio divertimento ! ", fui contento lo stesso, avevo avuto la possibilità di conoscerlo e questo bastava; la Galleria Multiples a New York produceva le sue grandi tirature, inoltre lavorava con gli artisti pop; e altri ancora, l'elenco sarebbe lungo. " (114)*

Un'altra novità, particolarità di estrema importanza sul piano della comunicazione e della stessa archiviazione delle opere che la Gem introdusse, a differenza di Masenza e dei fratelli Fumanti è la consapevolezza che il lavoro, i gioielli realizzati dagli artisti andavano documentati, raccolti in una o più pubblicazioni a tema. Ma soprattutto dovevano essere fotografati molto bene, da un fotografo professionista, in grado di rappresentare ad alto livello i risultati raggiunti, cercarono il migliore di allora nell'ambiente dell'arte contemporanea, che era Ugo Mulas.

*"... Teresa e io ci si guardava allarmati per i costi (altri soldi da trovare); in più volevamo belle foto come quelle che faceva Ugo Mulas!*

*Ugo fotografava il lavoro di quasi tutti gli artisti di allora, ma con quale coraggio rivolgersi a lui anche se amico dei fratelli di Teresa. Lui era famoso! L'avevo incontrato alcune volte e non avevo dimenticato il suo volto intenso di umanità e dagli occhi sorridenti. Come spesso accade, tutto venne da sè.*

*Lo incontrammo in giro per qualche mostra e Ugo ci venne incontro e ci prevenne: " Ho Saputo che fate gioielli d'artista, e non me lo dite! Non mi fate vedere il lavoro!*

*Lo invitammo per la domenica successiva.*

*Era di pomeriggio quando arrivò e noi gli mostrammo subito i primi esemplari; entusiasta, si complimentò con noi per l'iniziativa e ci chiese chi avrebbe fotografato i gioielli.*

*" Non sappiamo ancora", dicemmo, e Ugo per risposta: " Li fotografo io ", e noi : " Non possiamo permettercelo ".*

*Ugo ci disse che non era un problema, il vero problema era fotografare bene i gioielli e che quando fosse stato per noi possibile avremmo dato qualcuno dei gioielli a sua moglie Nini.*

*Quando lascio casa nostra eravamo raggianti, non ci pareva vero.*

*Poi sorse il problema che i gioielli dovevano essere indossati specialmente " quei " gioielli, altrimenti si sarebbe persa la scala e la relazione con il corpo; alcuni gioielli erano al limite.*

*Le modelle costavano ma Ugo ci rincuorò ancora: " Ci penso io, con tutte le persone che conosciamo vuoi che non si trovi qualche bella ragazza, figlia di amici, disposta a posare? ". E così fu.*

*La sua generosità, ci portò qualche anno dopo all'incontro con Benedetta Barzini, reduce dagli Stati Uniti, che accettò di posare indossando gli straordinari ornamenti per il viso di Pietro Consagra: Ugo aveva il dono della semplicità aureolata dal suo sorriso." (115)*

114) Claudio Cerritelli, Luisa Somaini, *Gioielli d'Artista in Italia...cit.* pag. 218 – 220.

115) C.Cerritelli, L.Somaini, " *Gioielli d'Artista in Italia* " ... cit. pag.220 -221.

E' da segnalare per una maggiore ricostruzione e conoscenza dell'avventura della Gem, l'intervento che Giancarlo Montebello fece nella mostra della primavera del 2004 a Roma, al Museo del Corso dal titolo: "Ori d'Artista".

Oltre a collaborare per individuare delle opere di oreficeria prodotte dall'impresa Gem, da rendere disponibili per l'esposizione è interessante riportare alcuni passi riportati in catalogo della sua testimonianza precisa, che inquadra correttamente l'intenzione e la volontà dell'artista nel momento in cui decide di pensare alla forma gioiello:

*"... non è corretto definire " belli " i gioielli d'artista, con il semplicistico criterio che il bello è l'opposto del brutto. Essi tendono a essere in primo luogo " inusitati ed esorbitanti " in quanto evadono dal criterio di normalità d'uso, alla quale il gioiello normalmente assolve. Perché possiedono la caratteristica di scardinare la consueta relazione tra l'oggetto (il gioiello stesso) e il corpo, dato che quest'ultimo non è al centro dell'interesse dell'artista, nè è solo un'accidentale appendice.*

*L'artista infatti tende a utilizzare il corpo a proprio vantaggio, astraendo il gioiello dal suo abituale destino di decorazione.*

*Sovvertendo le regole del gioco, è l'oggetto che diviene il soggetto, e questo ribaltamento è stato sempre così esplicito, da poter essere definito una costante di tutti gli artisti, qualsiasi fosse la loro ricerca formale". (116)*

Giancarlo Montebello, continua a raccontare come in quegli anni a Milano, la metropoli offrì innumerevoli stimoli che provenivano da universi diversi oltre all'arte contemporanea, si era determinato un intreccio vivace tra cultura e moda, tra mondanità e tendenze del costume che cercavano di delineare nuovi stili di vita:

*"...si vedevano certe signore vestite da Jole Veneziani, Curiel, Pirovano, Biki, esordiva Mila Schon, Germana Marucelli faceva sfilare abiti con provocatori tagli nati dagli incontri di Lucio Fontana e faceva indossare alle sue modelle straordinari ornamenti di Getulio Alviani, altre signore portavano abiti di Courrège o Paco Rabanne o psichedelici abbigliamenti provenienti dalla California.*

*Il movimento hippy dilagava .... Da lì a qualche anno avrebbe accolto nelle sue piazze e strade la dirompente e pirotecnica energia del " Nouveau Realisme " o il Teatro in Piazza di Luca Ronconi.*

*Ben lontano dal pensare che da lì a un quindicennio si sarebbe consegnata alla monocultura dei trend – mediatici e del marketing finanziario ". (117)*

La Gem concluse la sua attività nel 1978, aveva iniziato nel 1966 e dopo dodici anni d'intensa attività che gli permise di lavorare con oltre cinquanta artisti e realizzare duecento modelli e tipologie di gioiello diverse l'uno dall'altro, decise di chiudere l'impresa.

Molto probabilmente un elemento decisivo che determinò la chiusura definitiva fu la fatale e imprevedibile rapina a mano armata dell'intera collezione che era esposta in una mostra pubblica a Udine nel 1978.

Giancarlo Montebello, decise comunque di continuare a realizzare e progettare gioielli, ma solo ed esclusivamente i propri.

E' evidente che un'esperienza di questo genere, che era giunta a raggiungere un alto livello di qualità estetica e contenutistica, associata ad un'ottima organizzazione, dovrebbe essere presa come riferimento per affrontare ancora oggi, l'eventuale progettazione e produzione seriale limitata, di opere di oreficeria ideate dagli artisti.

116) Ludovico Pratesi, Francesca Romana Morelli, *Ori d'Artista il gioiello nell'arte italiana. 1900 – 2004*, Milano – Roma, 2004, Silvana Editoriale, pag. 17, 24 – 26.

117) *Ibidem* .., pag. 26.

Una simile impresa è stata portata avanti successivamente da un collezionista e editore di manufatti proposti dagli architetti, ovviamente la selezione cadeva su i progettisti di maggiore rilievo nazionale e internazionale

Cleto Munari in molti anni di attività dal '80 al 2000 e oltre fece realizzare un grande numero di gioielli e oggetti – argenti per la casa esclusivamente dagli architetti, oppure a designer e autori che provenivano tutti dal mondo del progetto, gli artisti che invitò furono molto limitati.

Certamente anche questa esperienza è stata molto importante nel nostro paese e non solo, anche sul piano internazionale, grazie al lavoro di Cleto Munari, in Europa e negli USA principalmente, i designer e gli architetti italiani hanno evidenziato e fatto conoscere le loro qualità progettuali nell'ambito del gioiello d'autore e negli argenti d'uso quotidiano.

Capitolo 3A :

**LUCIO FONTANA (Rosario di Santa Fè, Argentina 1899 – Varese 1968).**

Fontana raccolse l'invito che Giancarlo e sua moglie Teresa Pomodoro gli rivolsero, accettò di uscire dalla torre d'avorio, in cui viveva la propria opera, e con una precisa volontà e convinzione decise di ideare dei gioielli intesi come multipli a bassa tiratura.

Dalle cento alle duecentocinquanta riproduzioni dello stesso gioiello, naturalmente il lavoro doveva essere curato e realizzato con una definizione estrema, rispettando esattamente le idee progettuali dell'artista. (Fig.85)

Fontana prima di iniziare a lavorare con Montebello, aveva già avuto modo di esprimersi nel gioiello, avvalendosi della collaborazione di Arnaldo e Giò Pomodoro.

E' da sottolineare che i gioielli dell'artista costruiti in questa prima fase, avevano la caratteristica fondamentale di essere opere uniche, inoltre a differenza del lavoro proposto successivamente alla Gem, mantenevano un alto livello di preziosità data dall'utilizzo esclusivo dell'oro titolo 999,9 oppure 750, ovvero 18 Karati. (Fig.86)

Riporto uno stralcio della testimonianza di Arnaldo Pomodoro che mette in luce l'approccio mentale e se vogliamo la metodologia che Fontana, aveva pensato per queste opere di oreficeria uniche:

Con Fontana il rapporto è stato diverso. Abbiamo avuto la soddisfazione di realizzare il suo primo gioiello. Ricordo che Fontana veniva nel nostro studio di via Orti con il chiodo in tasca per forare la lamina d'oro puro preparata dal nostro orafo.

Perdeva sempre la pazienza, perchè i suoi buchi nella piccola dimensione del gioiello finivano per condensarsi come in una grattugia per il formaggio.

Così bisognava rifare tutto da capo, fondere l'oro, tirare la lamina eccetera.

Riprendere in mano tutto e arrivare dopo molti tentativi al risultato che Fontana voleva. (118)

Con la Gem, Lucio Fontana riuscì a definire delle forme, dei segni tipici del suo lavoro in pittura e scultura evidenti in maniera straordinaria nei bracciali di grandi dimensioni " *Elisse con fiori* "

" *Concetto Spaziale* ", e " *Elisse con taglio* ", " *Concetto Spaziale* " entrambi del 1967 e nella collana dal titolo: " *Anti – Sofia* ", pensata in " *contrapposizione e dialogo* " con la bellezza un po' arrogante, decisamente " *esuberante e volgare* " dell'attrice Sophia Loren. (Fig. 87 - 88)

Naturalmente portare nel gioiello, nelle piccole dimensioni, i tagli, i buchi, le slabbrature, gli scavi materici, che in pittura e scultura assumevano un tono, un respiro, un senso e una misura spaziale incredibilmente decisa, netta, diventava evidentemente un'operazione creativa con una forza chiaramente attenuata, e con un impatto emotivo decisamente minore.

Ma non è questo parallelismo visivo e mentale che bisogna attuare e osservare, guardando l'opera in oreficeria di Fontana.

I gioielli di Fontana, vanno visti e sentiti nella loro esclusiva oggettività, solo come tali, come microsculture da indossare, oppure come piccoli oggetti in forma di pittura da portare assieme all'abito personale, in questo modo si possono apprezzare con tutta la carica innovativa ed emozionale che contengono ed esprimono.

Non si deve vederli, osservarli con categorie pregiudiziali, utilizzare come una sorta di rimando, un'eco ai grandi e poderosi *Concetti Spaziali*, ai dipinti, alle sculture oppure alle ceramiche, sarebbe un grave errore interpretativo.

118) *Gioielli d'Artista, cit....*, pag.129



Se pensiamo che la collana *Anti – Sofia* è del 1967, già la sua misura, il pendente lunghissimo che scende dal collo, supera il seno della donna che lo indossa e giunge all'altezza del suo ombelico, è già di per sé una scelta dimensionale rivoluzionaria rispetto alla tradizione dell'ornamento, in riferimento ai rapporti e principi classici di proporzione e misura della gioielleria.

Ma anche se guardiamo il lavoro prodotto nel gioiello dal design d'avanguardia, nel corso degli ultimi cinquant'anni, questo collier con pendente va oltre, è pura invenzione, è idea pura, nella sua essenzialità estrema. (Fig.89)

In una testimonianza che ha raccolto Harry Ruhé, collezionista ed editore d'arte da Gian Carlo Montebello, è rilevante osservare come Fontana reagisca positivamente alla proposta di collaborare al progetto sul gioiello d'artista ideato come multiplo, e come la collana *Anti – Sofia* sia tra i primi prototipi di gioiello pensati dall'artista, per l'editore.

*"..Una volta mia moglie ed io abbiamo fatto visita a Fontana per chiedergli di partecipare al nostro progetto, e abbiamo fissato un appuntamento per il giorno dopo. Il giorno dopo abbiamo scoperto, così, che Fontana aveva già pronti diversi schizzi di gioielli. Schizzi che, adesso, sono conservati nell'Archivio Lucio Fontana. Uno di questi era per il progetto di una collana da intitolare Anti – Sofia. Tempo prima, Sophia Loren e Carlo Ponti avevano fatto visita all'atelier di Lucio Fontana. L'atteggiamento arrogante dei due ha irritato molto Fontana, che ha deciso allora di progettare una collana che la Loren, coi suoi seni prosperosi, non avrebbe mai potuto portare.*

*Mia moglie Teresa si è messa questa collana una volta che siamo andati a ballare in un club molto chic di Londra. Era il 1969, l'epoca della "Swinging London".*

*Teresa ballò con così tanto entusiasmo che cadde. Meno male che non si è fatta male.*

*Così si è anche dimostrato che la collana si poteva portare benissimo. A quei tempi le coppe del reggiseno erano unite tra loro da un davantino. Con un busto come quello della Loren, la collana si sarebbe protesa in avanti come una spada. Senza reggiseno, il gioiello fa bella mostra di sé tra i due seni. In questo modo anche Sophia Loren avrebbe potuto portare la collana".(119)*

Fontana ha cercato di esprimere i tipici e famosi ormai in tutto il mondo *Concetti Spaziali*, simboli primari del linguaggio fontaniano, elaborati per la grande dimensione, dove si percepiva un'immediata relazione tra spazio interno e spazio esterno, attraverso la penetrazione irreversibile della superficie, nella misura minima del gioiello, all'interno di uno spazio micro, è stata una sfida esaltante che l'artista ha raccolto consapevolmente e ha risolto con sicurezza. (Fig.90)

I grandi bracciali laccati con smalti industriali presentano una forma ovoidale molto accentuata, diventano dei veri e propri ornamenti per il corpo. (Fig. 91)

L'intero braccio femminile è "colpito" dall'imponenza di questa forma, che comunque si modella plasticamente con le parti del corpo, creando un equilibrio e un rapporto estetico felicemente risolto tra il gioiello e la donna che lo indossa. (120)

119) Harry Ruhé, Camillo Rigo, *Lucio Fontana, incisioni, grafica, multipli, pubblicazioni, gioielli*, Amsterdam, 2006, Tuja Books Editor, pag.167.

120) *Grafica e Oggetti d'Arte, cit....* Milano, Mondadori Editore, 1996, pag.197.

Nella sezione del volume dedicate al gioiello d'artista in riferimento all'opera orafa di Fontana si osserva che:

*... I segni, I tagli, I buchi sulle piastre auree dinamizzano la materia evidenziandone la sensualità, la forza erotica;*

*Il famoso bracciale con l'aggettante uovo squarciato, "dove l'ovale vi ha il valore di richiamo al simbolo primario"*

*come annota Enrico Crispolti, coniuga " il valore della fertilità alla violenza del gesto ", quale " appropriazione compiuta sulla materia " afferma sempre Crispolti.*

I bracciali *Elissi*, opera tarde del 1967, realizzati in multipli da Gian Carlo Montebello, ricordano i famosi ovali

*"La Fine di Dio",* pitture monocrome a olio, con interventi di buchi e strappi, *" una sorta di conversione spaziale di ogni ipotesi di figurazione divina centropomorfa",* illustra sempre Crispolti: *" ma i bracciali, realizzati in materiali acrilici, forati meccanicamente superano le intenzioni emotive per collocarsi in una atmosfera meccanicistica, futuribile, da "Odissea nello Spazio".*

L'aspetto della sensualità, del fascino femminile, di una sentita sensazione di erotismo, viene esaltato nel gioiello di Fontana.

Nelle stesse opere d'arte visiva, con una volontà precisa, e particolarmente solo in alcuni dipinti Lucio Fontana intenzionalmente, con estrema chiarezza intende mostrare, portare alla luce, ricordare, o meglio far tornare alla mente e quasi immaginare i genitali femminili.

Il critico e storico dell'arte inglese Brian Sewell in una monografia sull'artista del 1988, sostiene che: " ..... *Era indubbiamente consapevole che alcuni suoi Concetti Spaziali avevano l'aspetto di genitali femminili, e scelse volutamente di enfatizzare questa somiglianza con tocchi di rosa carne...*" (121)

Lo stesso Gian Carlo Montebello, in un incontro personale che avvenne a Brera a Milano, nella primavera del 2007 mi rese una testimonianza orale in questo senso, che metteva in luce quale idea di donna l'artista desiderava sentire e fare emergere nel proprio lavoro :

*" Per Lucio Fontana, la donna è magia, è la creatura che va considerata, rispettata, ma anche esaltata nella sua totale bellezza e sensualità ".*

Fontana è riuscito anche nell'universo sfaccettato e complesso della gioielleria, a segnare un momento importante della sua avventura artistica. (Fig.92)

E' indubbiamente un fatto di grande rilievo che in molti aspetti dell'agire immaginativo e progettuale dell'uomo, questo gigante della creatività riesca sempre e comunque a lasciare un segno inconfondibile, che rimane nel corso del tempo e degli anni che si susseguono.

Ed inoltre pone alla nostra osservazione delle ulteriori possibili tendenze di sviluppo, che sono insite del proprio lavoro, un lavoro fertile aperto a innumerevoli suggestioni e problematiche.

Per queste ragioni si può parlare che l'opera di Fontana ha trovato una vasta risonanza nell'ambito della pittura e scultura contemporanea italiana, europea e internazionale.

Senza la sua presenza, connotata da una forte e dinamica personalità, sarebbe stato quasi impensabile presupporre le successive ricerche e impostazioni in pittura e scultura che si delineavano nell'opera di altri importanti artisti italiani.

Certamente nel nostro paese l'influenza di Fontana ha coinvolto maggiormente artisti come:

Piero Manzoni, Enrico Castellani, Agostino Bonalumi, Paolo Scheggi e in parte Mario Nigro, Enzo Mari e per certi versi anche Getulio Alviani.

Riporto una precisa e puntuale analisi di Dorflès che individua con precisione e lucidità due aspetti principali della personalità, della genialità del linguaggio poetico di Fontana: "*In Fontana, l'alternativa tra la purezza d'una ricerca spaziale, libera da ogni allettamento materico, e una voluttuosa e sensuale creazione di forme neobarocche (quale venne esemplificata in molte sue opere di ceramica) rimase sempre alla base della sua attività creativa. Per cui sarebbe impossibile voler identificare Fontana in uno solo di questi due aspetti, sostanzialmente contrastanti.*

*In questo senso, Fontana costituisce anche un esempio positivo, perchè non ha voluto mai condannare uno dei due aspetti a favore esclusivamente dell'altro, mantenendo alla sua opera quella duplice possibilità di una indagine intellettuale e d'una sensualità spontanea che molto spesso viene oggi ingiustamente sacrificata."* (122)

121) Barbara Hess, *Lucio Fontana 1899 – 1968*, Colonia, 2009, Taschen GmbH, pag.56.

122) Gillo Dorflès, *Ultime Tendenze nell'Arte d'oggi*, Milano, 1978, Feltrinelli Editore, pag.10, 14, 17, 19, 52, 67, 68, 70 – 73, 75, 80, 81, 85, 173 – 174, 200, 201.

Lea Vergine, *Parole sull'Arte*, Milano, 2008, Il Saggiatore, pag.11, 36, 162, 179, 295.

E' interessante riportare uno stralcio del testo in catalogo di Lea Vergine del 1963, per la studiosa è la scena dell'inizio del suo lavoro, è l'anno della mostra personale di Lucio Fontana alla Galleria Il Centro di Napoli, è la prima volta che il maestro dello spazialismo espone in una antologica a Napoli:

*"Fontana è una figura quasi leggendaria, in cui i giovani artisti vedono il protagonista principe della rivolta degli anni trenta, il pioniere dell'astrattismo italiano, l'inventore di spazi colorati che sfuggono al controllo visivo tradizionale."*

Pittura, scultura, ceramica, interventi in rapporto all'architettura, i memorabili ambienti spaziali, grafica, incisioni, serigrafie, litografie, multipli, mosaico, tessuti, scenografia, disegno e altro ancora è stato l'universo inventivo di Fontana. (123)

Il gioiello è dentro a pieno titolo in questo incredibile, fluido, armonico e incessante mondo creativo personalissimo.

Personalità dotata di una estrema coerenza e convinzione, dettata da una serietà potremmo dire "professionale", pensando solo all'episodio del racconto che ho citato di Arnaldo Pomodoro: il fatto cioè, che Fontana partiva dal suo studio con un chiodo e con una lama precisa, ben definita per effettuare i tagli, i buchi nell'oro puro, titolo 999,9 una materia molto tenera e di facile intervento manuale, a differenza dell'oro di titolo 750, molto resistente e tenace, ci permette d'intuire quali enormi qualità possedeva il personaggio Fontana, l'uomo e la sua arte.

Trovo anche in questi episodi minimi, in questi comportamenti di preparazione all'intervento diretto sulla materia la grandezza dell'artista che accetta di scendere dal livello più alto raggiunto nell'arte visiva, nella pittura e scultura e decide di misurarsi con questi piccoli, fragili e teneri oggetti d'uso estetico per la donna. (Fig.93)

Per una maggiore conoscenza del lavoro di Fontana in rapporto agli ambienti spaziali da una parte e alla pratica incessante del disegno dall'altra indico alcuni libri essenziali, di riferimento. (124)

123) Francesco Poli (a cura di), *Arte Contemporanea le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2007, Pag. 52, 57-59, 62-66, 100-101, 124, 345.

Francesco Poli, in questo volume a più voci estremamente interessante mette in luce con precisa puntualità storico-critica il ruolo di Fontana in riferimento agli ambienti spaziali, sostenendo che: *...Indubbio è il fondamentale ruolo anticipatore di Lucio Fontana che, all'interno della sua poetica spazialista, arriva coerentemente a superare (o se si vuole a dilatare) i limiti della pittura e della scultura attraverso la realizzazione di opere ambientali, i cui "materiali" sono essenzialmente lo spazio e la luce.*

L'interesse per le teorie futuriste e le sue esperienze di collaborazione con gli architetti sono elementi importanti per gli sviluppi ambientali della sua ricerca, che tuttavia hanno caratteristiche decisamente originali.

Fontana allestisce il suo primo ambiente, Ambiente Spaziale con forme spaziali ed illuminazione a luce nera, nel 1949 alla Galleria del Naviglio di Milano.

E' una sala con pareti dipinte di nero e con sospese nel vuoto sinuose forme astratte organiche colorate, emergenti dal buio come presenze fluorescenti grazie alla luce di Wood.

L'effetto è di completo spaesamento spazio-temporale. *"E' stato il primo tentativo di liberarsi di una forma plastica statica" - questo il commento dell'artista che si legge in una lettera a Enrico Crispolti - "l'ambiente era completamente nero, con la luce nera di Wood, entravi trovandoti completamente isolato con te stesso, ogni spettatore reagiva col suo stato d'animo del momento "... L'importante era non fare la solita mostra di quadri e sculture, ed entrare nella polemica spaziale". Fontana, precisa Crispolti, "mi ricordava così il senso di provocazione psicologica di quell'ambiente spaziale, senso attualissimo ancora di fronte alle proposte di opere - ambiente degli anni sessanta - settanta".*

124) Francesco Poli, *Op. cit.* pag. 100-101, 345. E' significativa questa riesamina degli ambienti e interventi spaziali: Del 1951 è Luce Spaziale - struttura al neon, un immenso ghirigoro realizzato con un sottile tubo fluorescente sospeso sopra lo scalone del Palazzo della Triennale di Milano: un intervento, nitidamente lineare che trasforma radicalmente la percezione dello spazio architettonico esistente.

Tra i successivi ambienti possiamo ricordare quello per la mostra *"Lo Spazio dell'Ambiente"* (Foligno 1967), una stanza scura dove una sequenza di punti dipinti con colori fluorescenti è evidenziata dalla luce di Wood; e il *Labirinto Bianco*, dove protagonista è una parete con un grande taglio (Documenta 4, Kassel 1968).

Renato Barilli, *Informale Oggetto Comportamento*, Milano, Feltrinelli Editore, 1979, pag. 9, 26, 46, 77, 223.

Jan Van Der Marck, Enrico Crispolti, *Lucio Fontana*, Bruxelles, La Connaissance Exclusivité Weber, 1974, pag. 7 - 21, pag.97-143.

Segnalo uno specifico e importante volume a cura del CSAC dell'Università degli Studi di Parma, diretto da Arturo Carlo Quintavalle, che mette in luce la forma del disegno del maestro.

Per Fontana il disegno era una scrittura che parlava, l'espressione di un'idea, un'ipotesi che si poteva tradurre in un probabile progetto, il disegno come strumento di verifica e interrogazione personale.

Nel catalogo sono analizzati oltre trecento fogli che la Fondazione Fontana e in particolare la moglie Teresita Rasini Fontana ha voluto donare, rispettando le volontà del marito, all'Università Statale di Parma.

Nell'intervista del 1963 a pagina 247 del catalogo, pubblicata inedita a cura di Carlo Cisventi, Fontana oltre a dire la sua posizione sull'arte, e chiarire il punto di vista personale su figurazione e astrazione, entra ancora nel merito degli ambienti spaziali e definisce il suo approccio all'operazione artistica: *"..Potrebbe essere filosofia l'arte, non so ... l'ambiente spaziale del 1949 è importantissimo e in Italia si fa finta di dimenticarlo...Questo ambiente nero che lasciava il pubblico come in stato di choc, lo choc di essere lui stesso il padrone della sua idea che può essere suggerita attraverso un discorso, attraverso l'educazione, senza obbligare la gente a stare davanti a un quadro o davanti a una scultura in bronzo che dopo dieci anni non dice più niente. In questo modo l'uomo si sente stimolato a pensare da solo che cosa possa essere il cielo, una pianta, il mare ...*

*e attraverso un'educazione può sentirne l'emozione e definirla senza che un altro glielo faccia in malo modo, perchè il pittore può fare un mare schifoso e uno lo subisce perchè non capisce l'arte e crede che sia bello.*

*Perchè non tutto quello che fanno gli artisti è bello, il novantacinque e novantasei per cento è brutto.*

*Perchè l'arte è una scienza come la matematica che non è per tutti.*

*E' lì lo sbaglio: è per poche persone, come la musica e come la matematica: tu puoi essere un genio in matematica e non capire niente d'arte, io posso essere un genio in pittura e non avere orecchio musicale, pur avendo una cultura musicale.*

*L'arte è una manifestazione del pensiero dell'uomo; il mondo marcia per le scoperte, per gli uomini che hanno queste doti di scoprire, e dopo dieci, venti, quarant'anni queste scoperte diventano di proprietà dell'uomo della strada." (125)*

C'è un ragionamento, un pensiero propositivo anche in un micro spazio come il gioiello, che Fontana pur nella brevità degli anni in cui si è dedicato ha risolto con grande efficacia compositiva, con originalità e una coerente inventiva.

Ha affrontato materiali inconsueti per l'oreficeria come le lacche industriali applicate all'argento.

E' riuscito a mantenere nelle ricerche che ha sviluppato una alta qualità per certi aspetti decorativa, una decorazione neo – barocca.

Decorazione intesa non come inutili orpelli, o elementi che si aggiungevano alla struttura costruttiva della forma data al gioiello, ma invece come scelte cromatiche, una selezione di cromatismi e di trattamenti della superficie tali da rendere il prezioso da indossare comunque come un oggetto da desiderare e volere per la sua preminente bellezza. (126)

Lara Vinca - Masini, è assieme a pochi altri studiosi italiani ad essersi sempre occupata del gioiello d'autore, ed ha particolarmente indagato l'opera degli artisti e degli architetti nell'oreficeria contemporanea.

125) Gloria Bianchino, *Lucio Fontana Disegno e Materia*, Parma – Milano, 2009, Skira Editore, pag.13 -62, 247 – 253.

126) A.Schloen, H.Gamper (a cura di), *Brillant (e)*, Nurnberg , Verlag fur Moderne Kunst , 2004, pag.42 , 110.

Enrico Crispolti, *Immaginazione Aurea*, Milano, Silvana Editoriale, 2001, pag. 14, 18 – 19.

Presentando la selezione degli autori e protagonisti nella seconda metà del novecento, invitati ad esporre in una memorabile e meravigliosa mostra a Firenze al Museo degli Argenti di Palazzo Pitti nel 2001, così descrive il gioiello di Fontana:

*" Si pensi a certi straordinari gioielli di Lucio Fontana (la collana col lunghissimo pendente con i "buchi", i grandi bracciali che assumono pur seguendo la sigla classica di Fontana "il taglio", "il buco", una loro elegantissima, preziosa autonomia formale, in tutto aderente alle "regole" del gioiello per antonomasia (grazia, connotazione simbolica, omaggio alla bellezza femminile e, anche, assunzione a "status symbol", come espressione di modernità e di cultura...).*

*E si pensi, anche, al bel gioiello presente in questa mostra: una miniaturizzazione di uno dei suoi Concetti Spaziali.... "* (126)

E' illuminante per cercare di capire ulteriormente Lucio Fontana riportare un'intuizione che il critico e curatore inglese Lawrence Alloway, (successivamente curator del Guggenheim Museum di New York) ebbe nel 1961, presentandolo nel catalogo della mostra personale, " *Ten Pain of Venice* ", lo definì: " *un uomo di confine* ".

*" E' chiaro che Fontana è antagonista alla tradizione moderna che affida agli artisti il possesso di un medium singolo. Quando l'artista dichiara che " il quadro, la statua non hanno più significato ", non sta rivolgendo un omaggio alla plastica, ma sta ponendo una linea di confine.*

*Egli è nemico del medium puro, e sceglie il confine ambiguo tra le arti, dove la pittura sembra scultura e la scultura incontra la pittura a metà strada, in una serie di sovrapposizioni e combinazioni ".* (127)

Un altro passaggio di confine nell'opera del Maestro, secondo Lawrence Alloway, è quello tra la cosiddetta arte elevata e l'arte applicata o minore; ciò diventa esplicito, tra l'altro, con l'uso di frammenti di vetro sulle sue tele.

*" .. Fa parte delle sue attività di confine, che le sue opere si avvicinano spesso allo chic.*

*E' lo chic stesso che si fa lirico e problematico; questo era lo spirito in cui Mallarmè scriveva su una rivista di moda ".* (128)

Certamente il paragone con il poeta francese Stéphane Mallarmè (1842 -1898), uno dei fautori più significativi del Simbolismo, nonché un precursore della lirica moderna, serviva senza ombra di dubbio allo studioso e critico americano per nobilitare e dimostrare la validità del ciclo dell'artista dal titolo: " *Paintings of Venice* ".

Tuttavia a quel tempo le reazioni della critica tradizionalista, ma influente di origine inglese e americana nei confronti di questa straordinaria raccolta di opere d'arte uniche, furono fredde e fortemente distaccate, sino agli anni ottanta.

Infatti nel 1987 in occasione di una grande retrospettiva dedicata all'artista al Centre Pompidou di Parigi, il critico Yves – Alain Bois, ebbe a scrivere che : " *...l'aroma penetrante del gusto e della raffinatezza aristocratica dell'opera di Fontana, la rendono indigesta per lo stomaco anglosassone. Ma ciò va a discapito loro, non suo* ". (129)

126) Marilena Mosco (a cura di), *L'Arte del Gioiello e il Gioiello d'Artista dal '900 ad oggi*, Firenze, Giunti Editore, 2001, pag.361.

127) Enrico Crispolti, *Lucio Fontana catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux*, Bruxelles, La Connaissance Exclusivité Weber, 1974, pag. 7 – 216.

V. Bramanti, F. Menna, *Fontana, la libertà dell'intelligenza*, Firenze, Vallecchi Editore, 1980.

Flaminio Gualdoni, *Lucio Fontana, Il Disegno*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990.

P.Halley, D.Paparoni, *Lucio Fontana, opera su carta 1946 – 1967*, Torino, Galleria In Arco, 1982.

128) *Lucio Fontana 1899 1968*, cit...., Colonia, Taschen GmbH, 2006, pag. 56 – 62.

129) *Ibidem*, pag.62 – 63.

E' evidente che uno degli aspetti principali tra i molteplici della forza creativa di Fontana, è stato il riuscire ad intervenire e collegare in un processo simbiotico e immaginativo mondi, percorsi inventivi apparentemente lontanissimi.

Passare e attraversare con una fluidità di pensiero sorprendente dalla grande tela, alla lavorazione del metallo, come nelle grandi lastre di rame squarciate e tagliate per il ciclo "*Paintings of Venice*", alla creazione di oggetti e accessori anche da indossare come foulard, tessuti, abiti.

Alle ceramiche scolpite, straordinariamente policrome.

Inoltre senza cesura alcuna tra una fase e l'altra del proprio lavoro si è inoltrato sul terreno delle "*Nature*", enormi fusioni in bronzo, ai disegni, all'incisione, ai mosaici, agli allestimenti con i progetti di illuminazione, come segni nello spazio e riuscire inoltre a risolvere e affrontare i gioielli, coerentemente con il proprio linguaggio, seguendo la sua personalissima poetica e le ricerche in atto, dimostra che per Fontana non esiste un'arte alta, maggiore e un'altra che si deve considerare esclusivamente arte applicata, e quindi arte minore.(130)

L'arte è un universo complesso, articolato e inscindibile e Fontana lucidamente con tutta la creatività possibile l'ha percorso completamente.

Le sue opere di oreficeria erano già presenti nella mostra *International Exhibition of Modern Jewelry 1890 – 1961* alla Goldsmith's Hall di Londra, curata da Graham Hughes e svolta appunto nel 1961.

Questa esposizione è una pietra miliare per comprendere e inquadrare storicamente e criticamente l'evolversi della ricerca orafa contemporanea, già in questa sede Fontana assieme ai fratelli Arnaldo e Giò Pomodoro, Mannucci, Martinazzi e Pinton, rappresentava l'Italia in ambito internazionale.

Fontana pur essendo impegnato e riconosciuto internazionalmente come un maestro nelle arti visive, e la quantità di opere di oreficeria che realizzò nel corso della sua carriera era sostanzialmente modesta, a differenza dei fratelli Pomodoro, oppure di Franchina, Mannucci e Guerrini che seppur occasionalmente continuavano a realizzare gioielli nel corso degli anni, venne sempre in ogni caso invitato ad alcune delle esposizioni più importanti per la ricerca orafa.

Nel 1967 espose alla *Moderner Schmuck von Malern und Bildhauerer*, nel prestigioso museo tedesco Hessisches Landesmuseum di Darmstadt, nel 1969 fu invitato a rappresentare l'Italia a Bruxelles nella mostra *Europalia 69*, svoltasi al Palais des Beaux Arts, nel 1970 sempre a Bruxelles espose ad *Art et Bijoux*, nel Théâtre National de Belgique.

Germano Celant nella monumentale esposizione che ha curato nel 1994 – 1995 per il Salomon R. Guggenheim Museum di New York, *The Italian Metamorphosis 1943 – 1968*, ha presentato Fontana esponendo oltre alle opere di pittura e scultura, i suoi straordinari gioielli.

130) Naturalmente la bibliografia dell'opera di Fontana è vastissima, indico solo alcuni testi esemplificativi per entrare più a fondo e nel merito della sua ricerca:

Enrico Crispolti, *Lucio Fontana, catalogo generale, vol. I – II*, Milano - Ginevra, Skira Editore, 2007.

Precedentemente nel 1986 era già stato pubblicato sempre a cura di Crispolti, che è considerato il maggiore esperto sia in ambito nazionale che internazionale di tutta l'opera dell'artista, il catalogo generale completo e complessivo del lavoro di Fontana, per le Edizioni Electa Elemond.

Enrico Crispolti, Rosella Siligato, *Lucio Fontana*, Milano, Electa Editori, 1998.

Luca Massimo Barbero, Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Venezia / New York, New York*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2006.

Vanni Bramanti, Filiberto Menna, *Fontana, la libertà dell'intelligenza*, Firenze, Vallecchi Editore, 1980.

Paolo Fossati, *Fontana / disegni*, Milano, Electa Editrice, 1977.

C.Cerritelli, P.Campiglio, L.Caramel, G.Dorfles, R.Radici, T.Trini, *Lucio Fontana e il mosaico di Cantù*, Milano, Edizioni Mazzotta, 2003.

Peter Halley, Demetrio Paparoni, *Lucio Fontana opere su carta 1946 - 1967*, Torino, Edizioni In Arco, 1982.

Nel 2001 le sue opere di gioielleria erano presenti ad *Immaginazione Aurea*, mostra curata e organizzata da Enrico Crispolti, svoltasi ad Ancona nella sede molto suggestiva della Mole Vanvitelliana, e sempre nel 2001 a Firenze nel Museo degli Argenti di Palazzo Pitti nell'esposizione *L'Arte del Gioiello ed il Gioiello d'Artista dal '900 ad oggi*, curata dalla direttrice del Museo Marilena Mosco con interventi di studiosi di grande fama sia nazionali che internazionali.

Nel 2004 i diversi curatori di *Brillant (e)*, svoltasi a Merano nella Kunst Meran im Haus Sparkasse, e nell'altra esposizione *Ori d'Artista – Il Gioiello nell'arte italiana 1900 – 2004*, sempre del 2004, avvenuta nel Museo del Corso, di Roma, hanno ritenuto di esporre comunque, considerandone l'alto valore estetico e concettuale diverse opere di gioielleria di Fontana.

Recentemente da febbraio ad aprile 2015 a Venezia al Vittraria Art Museum, un'istituzione privata è stata esposta la collezione di Diane Venet che presentava due gioielli di Fontana. (131)

Questo in relazione e dialogo espositivo con proposte di altri artisti di giovane generazione, è un'ulteriore dimostrazione che anche a distanza di decenni il lavoro nel gioiello di Lucio Fontana non teme confronti e indica sempre nuove sollecitazioni emotive e suggerisce ipotesi di pensiero progettuale ancora d'attualità.

Ricordo come ancora oggi in questi anni d'inizio millennio, Fontana venga esposto in mostre di oreficeria a tema, specifiche iniziative sempre più qualificate sul piano delle scelte e delle proposte di ricerca.

In questo ultimo ventennio è certamente aumentata la sensibilità e l'interesse verso il gioiello d'artista, questo ha portato ad un proliferare di manifestazioni espositive, di pubblicazioni che hanno permesso di far conoscere questa realtà artistica a un maggiore numero di persone.

Fontana è stato inserito nelle esposizioni di maggiore spessore culturale e i suoi gioielli sono molto ricercati e considerati. (Fig.94)

Segnalo l'importante mostra che si è svolta in Francia a Roubaix nella primavera del 2008 a La Piscine Musée D'Art et D'Industrie André Diligent, dal titolo emblematico *Bijoux Sculptures L'art vous va si bien*, a cura di Diane Venet e Marc Pottier.

Un'esposizione che metteva in luce artisti e maestri noti internazionalmente come Picasso, Arp, Braque, Max Ernst, a César, Arman, Chamberlain, Rauschenberg, Klein, Calder, Chillida, Man Ray, a fianco al nostro Fontana, ai fratelli Pomodoro, Dorazio e Manzù. (132)

Questa esposizione è stata la premessa per una più ampia ricostruzione storica e critica che Diane Venet assieme a Barbara Rose e Adrien Goetz studiosi di cultura anglosassone e francese hanno successivamente dato alle stampe in una ampia pubblicazione edita da Skira nel 2011 dal titolo *From Picasso to Jeff Koons The Artist as Jeweler*.(133)

131) Lia Lenti (a cura di), *Dizionario del Gioiello, ... cit.*, pag.107 – 108.

*Gioielli d'Artista*, cit .., pag.8, 15 – 17, 90 – 95, 219, 220.

Francesca Romana Morelli (a cura di), *Ori d'Artista*, Milano, Silvana Editoriale, 2004, pag. 56 – 57, 123.

*Dictionnaire International du Bijou*, cit..., pag.228.

*Grafica e Oggetti d'Arte*, cit..., pag.197

Martine Newby Haspeslagh, *Sculpture to Wear Jewellery by Post – War Painters and Sculptors*, Londra, Didier Micropress Printers, 2010, pag.3 – 5, 25.

Guido Gregoriotti, *I Gioielli*, Milano, Mondadori Editore, 1977, pag.135.

J. Anderson Black, *Storia dei Gioielli*, Novara, Edizioni De Agostini, 1977, pag. 307.

Graham Hughes, *The Art of Jewelry*, New York, A Studio Book The Viking Press, 1972, pag.153 – 156.

D. Venet, B. Rose, E. Stastny, *Precious La Collezione Diane Venet*, Venezia, Vittraria Glass Museum, 2015, pag.38 - 107.

132) Diane Venet, Marc Pottier, *Bijoux Sculptures – L'Art vous va si bien*, Paris, Editions Gallimard, 2008, pag. 15, 21, 56-57.

133) Diane Venet, Barbara Rose, Adrien Goetz, *From Picasso to Jeff Koons The Artist as Jeweler*, Ginevra, Milano, Skira Editore, 2011 pag. 12, 17, 204 – 208.



Un lavoro che naturalmente inseriva Fontana come maestro indiscusso, come ricercatore instancabile anche nel campo del gioiello, questa raccolta di oltre duecento gioielli d'artista che spaziava dagli autori storici di altissimo livello come Giacometti, Bourgeois, Nevelson Melotti, Baj, Indiana, Caro, e tanti altri, fino alle nuove generazioni, Hirst, Kapoor, Koons, Kabakov, Penone etc., con una impostazione e uno sguardo di carattere internazionale, ha determinato l'interesse di diverse istituzioni e musei, intenzionati ad organizzare delle mostre in merito.

Ricordo che dopo Roubaix, l'intera collezione è stata esposta a New York al Museum of Arts & Design a partire dal settembre 2011, poi ha fatto tappa nel 2012 al Benaki Museum di Atene e al IVAM Institut Valencia d'Art Modern, di Valencia in Spagna, per spostarsi poi nel 2013, in Florida a Miami al Bass Museum of Art e infine nel 2014 in Corea a Seoul al Hangaram Design Museum.

Fontana, lo ritroviamo anche in altre due importanti esposizioni internazionali che si sono svolte in Francia tra il 2009 e il 2010, al Musée du Temps a Besancon e poi a Parigi nel suggestivo e importante spazio per l'arte contemporanea, Passage de Retz. ( Fig.95)

Il titolo della mostra era *Bodyguard Une Collection Privée de Bijoux d'Artistes*, si tratta in effetti di una collezione privata di oltre trecento gioielli d'artista, molto probabilmente l'unica sul piano internazionale di questo livello e ampiezza. (134)

Per cercare di concludere questa analisi, pur sapendo che le prospettive di ricerca sarebbero articolate e innumerevoli, bisogna considerare senza alcuna prevenzione che l'azione di un grande artista, di un gigante del '900, ha posto in primo piano, il superamento di alcuni fondamentali limiti di interpretazione storico - critica.

Attraverso il suo operato Lucio Fontana ha dimostrato che non si devono creare muri e steccati di ordine culturale tra le forme dell'arte ritenuta maggiore, dove si esprimono concetti e dimensioni estetiche pregnanti, dense di contenuti, da un'altra arte invece considerata minore, con un profilo di carattere generale più basso.

E' evidente che questo ragionamento ha senso solo e esclusivamente quando il risultato concreto, l'esito reale dell'opera è di alto livello, dove la qualità tra forma e contenuto raggiunge una sintesi preminente e indica una strada di ricerca originale e unica, che determina anche una forte emozione all'osservatore, al fruitore attento.

Il rischio latente soprattutto quando si lavora sull'arte "applicata", su una realtà immaginativa che ha una funzione precisa, è di fare emergere in primo piano il lato dell'utilità, in questo caso della portabilità, della funzionalità a danno invece del contenuto, del concetto, del pensiero che s'intende proporre.

Indico infine alcuni libri indispensabili per studiare Fontana, sapendo che esiste una letteratura vastissima in merito, ma a volte tale quantità di pubblicazioni nasconde al proprio interno dei testi di incerta affidabilità, questi materiali scelti invece sono lavori egregi, di studiosi preparati e attenti al percorso e all'evoluzione che il linguaggio di Fontana ha avuto nel corso del tempo. (135)

134) Jacqueline Frydman, Chantal Bizot, *Bodyguard, une Collection Privée de Bijoux d'Artistes*, Paris, Editions Passage De Retz, 2010, pag.12 – 13, 16, 71.

135) E.Crispoli, R.Siligato, *Lucio Fontana*, Milano, Electa Editori, 1998.

Luca Massimo Barbero, Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Venezia / New York*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2006.

Vanni Bramanti, Filiberto Menna, *Fontana, la libertà dell'intelligenza*, Firenze, Vallecchi Editore, 1980.

Flaminio Gualdoni, *Lucio Fontana, Il Disegno*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990.

Peter Halley, Demetrio Paparoni, *Lucio Fontana, opera su carta 1946 – 1967*, Torino, Galleria In Arco, 1982.

Claudio Cerritelli (a cura di), *Lucio Fontana e il mosaico di Cantù*, Milano, Mazzotta Editore, 2004.

D.Astrologo Abadal, R.Bedanda, E.Crispoli, L.Giusti, A.Montrasio: *Lucio Fontana attraversando la materia*, Milano, Silvana Editoriale, 2008.

Enrico Crispolti, *Lucio Fontana*, Parigi, Tornabuoni Art Contemporain International, 2009.

Giorgio Mascherpa, Cecilia De Carli, *Lucio Fontana e il sacro*, Milano 1986, Federico Motta Editore.

Segnalo infine un punto di vista originale che Paolo Biscottini, direttore del Museo Diocesano di Milano in un suo libro di recente pubblicazione, rivolge a Fontana, sostenendo che: " *Fontana non cessa di cercare nella forma e nella materia non solo tutta l'energia possibile, ma anche ciò che è oltre essa stessa, fino ad intuirne il limite in una spazialità in cui avverte il senso concettuale dell'infinito, ".. la scoperta del cosmo è una dimensione nuova, è l'infinito"* .

" *I tagli, i buchi, le attese., vengono via via evidenziando come la consistenza progettuale e mentale, concettuale per usare il termine storico, si sposti dalla struttura preminentemente disegnativa dell'immagine per l'intuizione di valori metafisici, in cui l'opera rivela finalità nuove e davvero impensabili prima:*

" *dare a chi guarda il quadro un'impressione di calma spaziale, di rigore cosmico, di serenità nell'infinito"*.

*Non si tratta evidentemente di una forzatura confessionale, ma di riconoscere quell'attitudine alla spiritualità di cui si parlava.*

*Un cielo è un cielo, sta in alto e può mostrare qualcosa di non prevedibile.*

*Non tutto è progetto, come non tutto è istinto.*

*Avviene qualcosa nel farsi dell'arte che rivela il desiderio, di saltare più su, di andare oltre l'esperienza del quotidiano". (136)*

Un interessante analisi su questi temi viene proposta in *Lucio Fontana e il sacro*, una mostra memorabile del 1986, che si è svolta a Milano al Centro Culturale San Fedele e la disamina delle opere e interventi "sacri" è illuminante del percorso attuato su questa strada da Fontana, in particolare mi soffermerei brevemente sul ciclo la " *fine di Dio*" del 1963 e il successivo concetto spaziale " *La Trinità*" del 1966, infatti a questo proposito in catalogo si scrive:

"..*Ciò che più mi ha colpito nell'arte di Fontana è questa sorta di inevitabile aspirazione a ciò che si è soliti definire con termini come assoluto o sublime; questa aspirazione che sembra permettere, nelle opere più raggiunte - in particolare in certi "concetti spaziali" attorno al 1950 alcune "attese" o alcuni "teatrini" essenziali, alcuni ovali dal titolo da non sottovalutare, "la fine di Dio", e poi (in perfetta) correlazione "La Trinità" - di cogliere in una sola immagine, in un solo luogo espressivo ben definito, il senso emblematico del ciclo vitale dell'esistenza, nascita e morte trasfigurante, dove terrestrità e natura convivono con tutto il loro peso insieme ad una spiritualità che, proprio perchè deputata da ogni inflessione moraleggiante, si eleva a paradigma d'una visione misteriosamente cosmica..." (137)*

Ritengo Fontana, un gigante nel percepire e sondare il senso creativo dell'azione estetica, ogni suo atto è teso a guardare oltre il livello che è stato raggiunto negli anni in cui Lui è intervenuto, soprattutto nell' ambito pittorico e plastico.

Anche nel gioiello, possiamo affermare pur essendo esperienze abbastanza limitate, sul piano numerico, che Fontana abbia introdotto tali elementi di cambiamento che ancora oggi sono da studiare e capire, è un lavoro che offre suggestioni e induce a riflettere sulle ulteriori possibilità di costruzione e immaginazione di un gioiello innovativo, che non si chiude in se stesso ma apre nel contesto dell'oreficeria, spazi di pensiero nuovi e originali.

136) Paolo Biscottini, *L'immagine diario del silenzio*", Milano - Udine 2015, Mimesis Edizioni, pag. 40 - 41.

137) Giorgio Mascherpa, Cecilia De Carli, *Lucio Fontana e il sacro*, Milano 1986, Federico Motta Editore, pag. 9.

*Elise*, 1967  
Bracciale con taglio  
Argento laccato  
industrialmente  
Duecento esemplari non  
firmati, centocinquanta  
firmati e numerati  
Edizione GEM Montebello,  
Milano  
Collezione privata, Milano

Figura 85



*Spillo*, 1962  
Oro  
Firmata davanti  
e sul retro  
Collezione privata, Milano

*Spillo*, 1962  
Oro, due pietre azzurre  
Collezione privata, Milano

Figura 86



*Spillo*, 1964-1965  
Oro  
Collezione Carla Paccab, Roma

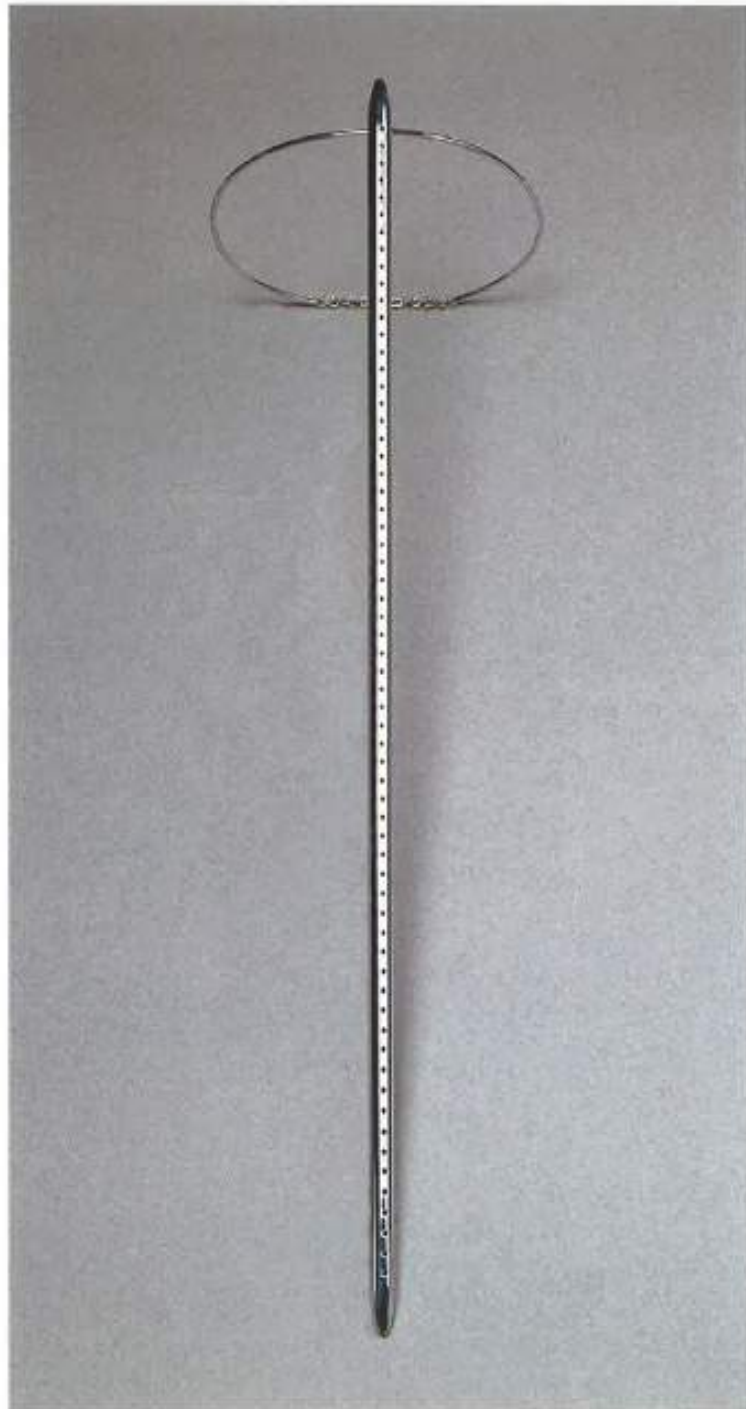
*Disegno per collana*  
*Anti-Sofia, 1987*  
Buro su carta  
Archivio Lucio Fontana,  
Milano



*Anti-Sofia, 1967*  
Collana  
Argento  
Duecento esemplari  
non firmati, trenta in oro  
firmati e numerati  
Edizione GEM  
Mornello, Milano  
Collezione privata, Milano

Figura 87





Collana con filo spaziale con un  
Anel. Soho (171), 1967  
oro giallo



Lucio Fontana  
Anni Soffi, 1967  
Collana  
Argento  
Duecento esemplari non  
firmati, trenta in oro  
firmati e numerati  
Edizione 1/11  
Montebello, Milano  
Collezione privata, Milano

Figura 89



Lucio Fontana  
*Concetto spaziale, Eliso*  
1967  
Bracciali  
Argento laccato  
industrialmente  
Duecento esemplari non  
firmati, centocinquanta  
firmati e numerati  
Edizione GEM  
Montebello, Milano  
Collezione privata

Figura 90



Lazio Fontana  
*Concepto speciale*, 1967  
Bracciale  
Argento  
Duecento esemplari non  
firmati, trenta in oro  
firmati e numerati  
Edizione 2004  
Montebello, Milano  
Collezione privata

**Figura 91**



*Bracciale, 1964-1966*  
Oro bianco e giallo  
Firmato  
Collezione Pina Morini,  
Milano



Figura 92

*Bracciale pendente, 1963*  
Argento, scaglie di vetro  
colorate  
Firmato  
Collezione Parisi, Como



*Bracciale*  
Oro  
Firmato all'interno  
Collezione Fallani,  
Firenze



**Figura 93**

*Esse*, 1967  
Bracciale con taglio  
Argento laccato  
industrialmente  
Duecento esemplari non  
firmati, centocinquanta  
firmati e numerati  
Edizione G&V Montebello,  
Milano  
Collezione privata, Milano



Lucio Fontana

*Concetto spaziale con taglio*,  
1968  
Oro  
Firmato e numerato  
TVC cacoplari  
Edizione GEM Montebello  
per Marlborough, Roma  
Collezione privata, Roma

Figura 94



*Bracciale*, 1962  
Oro  
Firmato all'interno  
della fascia  
Collezione privata, Milano





Bracciale concetto spaziale con fili  
Cassella Spaziale IF/2, 1967  
oro

Bracciale concetto spaziale  
con taglio Filise IF/2, 1967  
argento





**PIETRO CONSAGRA. (1920 Mazara del Vallo – Milano 2002)**

Consagra è stato l'unico artista che ha lavorato con tutti e tre gli editori di gioielli progettati e proposti dagli artisti, dapprima con i romani Mario Masenza, Danilo e Massimo Fumanti e successivamente con i milanesi Gian Carlo Montebello e Teresa Pomodoro, creando con loro nella metropoli lombarda alcune opere di oreficeria tra le più innovative e provocatorie.

Mi riferisco a *Ornamento per il Viso*, del 1969, in oro rosso e corallo rosso, realizzato in cinque esemplari firmati e numerati e sempre del 1969 a *Ornamento per Ombelico con Cache – Sexe* separabile, in oro rosso e bianco, un multiplo a tiratura limitatissima come il precedente in soli cinque oggetti di oreficeria, che potremmo definire d'impostazione "intima". (Fig.96)

Consagra in un suo scritto dal titolo *Gioielli a senso unico*, racconta brevemente come a Milano nel laboratorio della Gem di Montebello e Teresa Pomodoro avvennero queste creazioni, al limite della gioielleria e decisamente inoltrate verso un ornamento che introduceva un cambiamento di costume, di caratterizzazione personale, di pronunciamento femminile o femminista:

*"... Prima del Femminismo, dal 1969 al 1971, fare un gioiello era ancora facile.*

*Si visse molto entusiasmo nel laboratorio più eccitante del mondo inventato da GianCarlo Montebello. Gioielli d'Artista a Milano.*

*Progettai "Maschere" d'argento che portavano davanti alla bocca una asticella orizzontale che funzionava come linguaggio muto per frustrazione, come morso per recitare obbedienza.*

*Era un convivere e un incontrarsi politico con Carla Lonzi. Le maschere perciò non erano soltanto ornamentali.*

*Con l'insorgere del Femminismo si nascosero le fantasie. i gioielli entrarono in crisi anche per il Terrorismo e si passarono anni tormentosi e bui.*

*L'oro divenne peccaminoso.*

*Avevo progettato da Montebello, sempre in diretto rapporto con la femminilità nel modo più lampante, un cache – sex, con un leggero pulsante, come un conforto nello star sole.*

*Il Femminismo cambiò tutti i registri, tutti i rapporti uomo – donna si arrotondarono e il gioiello sofisticato sparì come se non fosse mai esistito.*

*... Il Terrorismo portava paura e moralismo. Si stavano inventando dei Santi.*

*Per fortuna che l'estremismo è tutto crollato.*

*Quando ero un giovane comunista pensavo che i lingotti d'oro dei caveaux potessero essere portati alla luce per realizzare multipli di opere d'arte, senza interrompere la circolazione dei valori.*

*...Il gioiello nasce come una cosa bizzarra che non ha nè capo nè coda dal punto di vista statico, si giova di una certa assenza di rigore.*

*Vorrei sapere quante signore desiderano un gioiello progettato da me.*

*Vorrei sapere anche chi vi rinuncerebbe e perchè.*

*... Un commosso pensiero ai brillanti, rubini, smeraldi e che l'oro mi sia vicino.*

*Un saluto agli Artisti dell'Arte Povera. " (137)*

Già in questi brevi estratti del 1995 si intuiscono alcune delle problematiche che Consagra affrontò nel pensare all'ornamento, a un possibile gioiello alternativo e d'avanguardia.

Naturalmente il grande artista evidenzia una sensibilità e un'attenzione viva e partecipata al contesto storico di quegli anni di fine anni '60 e inizi anni '70.

137) *Gioielli d'Artista in Italia*, cit..., pag. 84.

Consagra considera e analizza il periodo in cui si crearono certi lavori di oreficeria pensati e dedicati all'universo femminile.

Sente le contraddizioni che un gioiello seppur interessante sul piano estetico e concettuale pone all'ambiente in cui si colloca.

Anni di contestazione sociale, politica, di nuove relazioni nel rapporto tra le persone, tra il mondo maschile e femminile.

L'artista riesce a proporre, nonostante le avversità e difficoltà date dagli enormi cambiamenti che si addensavano nella società italiana, degli oggetti da indossare con ironia, dove la fantasia, la leggerezza e l'allegria giocosa può ancora far parte della vita vissuta. (Fig.97)

Naturalmente con l'editore Montebello, l'artista riesce a coniugare intenzionalità provocatorie e poste dialetticamente in rapporto alla donna, quale "suprema entità" che si "veste" attraverso anche il gioiello e una dimensione più collaudata, dove gli ornamenti rientrano in un quadro di maggiore volontà estetica e di ridotta o completamente esclusa azione di provocazione.

Il ciclo dei pendenti, dove potremmo affermare che l'artista "giocando" abilmente con le colorazioni dell'oro, gli interventi dello smalto e delle pietre preziose riesce a rendere estremamente indossabili forme miniaturizzate di tipici interventi che attua nella scultura, ripropone nel gioiello aspetti plastici minimi che nascono, prendono origine dalle piccole e medie sculture "frontali" di sua invenzione. (Fig. 98)

Oppure nella serie di spille che raffigurano nel micro spazio aureo, soluzioni risolte in dimensioni maggiori nelle grandi opere, mi riferisco ai tagli portati con traforature e spostamenti lievissimi dei piani dove Consagra per differenziarli pone i diamanti taglio brillante, come punto di riferimento dell'intera composizione, oppure progetta contrapposizioni tra oro giallo e bianco efficaci sul piano cromatico. (Fig.99)

Altri esempi in questo senso che evidenziano un gioiello che può avere dei riscontri di carattere commerciale, pur mantenendo un livello di proposta d'immagine interessante si manifesta nelle catene o collane di una certa lunghezza, costruite con un insieme di moduli ripetitivi, ma che non sono mai uno uguale all'altro.

Il maestro con acume percepisce che la ripetizione può definire anche una possibile limitazione creativa e un risultato estetico inferiore, per questo ogni elemento modulare è traforato in maniera diversa e presenta delle forme che variano, si passa da piccoli rettangoli a elissi, quadrati, cerchi e altre innumerevoli variazioni, il tutto risolto sul piano orizzontale, senza alcuna soluzione che possa creare un eventuale difficoltà nell'indossabilità del gioiello proposto. (Fig.100)

Una riflessione a questo punto si pone, ed è indispensabile per comprendere a fondo l'artista, l'uomo Pietro Consagra e la sua opera complessiva, bisogna considerare il rapporto personale più che decennale che ha avuto con Carla Lonzi.

Una storica dell'arte e critico militante, una donna, un intellettuale di grande levatura che è intervenuta (creando una sorta di cesura con il lavoro svolto in precedenza nel contesto artistico e critico), anche nelle problematiche politiche e sociali, assumendo posizioni di chiara ed esplicita rivolta femminile - femminista.

La Lonzi è stata una teorica instancabile del femminismo più radicale e già agli inizi degli anni '70, aveva scritto e pubblicato testi considerevoli di analisi critica e sociale dell'universo specifico della donna nella nostra società, una società ritenuta allora d'impianto patriarcale, dove l'uomo aveva un potere illimitato e la donna sostanzialmente era in una posizione di subalternità assoluta.

E' del 1970 il "*Manifesto di rivolta femminile*" nello stesso anno scrive il noto e molto interessante "*Sputiamo su Hegel*", è del 1971 invece il lungimirante testo, che rimane un punto di riferimento

chiaro e fondamentale per le donne, per la loro coscienza e consapevolezza dal titolo: "*La Donna clitoridea e la Donna vaginale*". (138)

Quindi una personalità di questa qualità e importanza in rapporto con l'artista Pietro Consagra che è stato il compagno della sua vita, ha evidentemente determinato una relazione, un dialogo - scontro che ha influenzato delle decisioni personali e non solo, e a volte ha inciso notevolmente nel costruire dei cambiamenti, delle oscillazioni, delle scelte diverse, degli spostamenti d'indirizzo in ambito creativo.

E' illuminante questa intervista che la Lonzi articola per il suo compagno nel 1967, che è stata pubblicata in occasione di una mostra personale a Milano alla Galleria dell'Ariete, a partire dall'8 giugno, sempre del '67.

Possiamo sentire da parte della Lonzi la partecipazione e l'interesse ai cambiamenti che lo scultore attua nel proprio percorso di ricerca, ai "consigli" potremmo dire, alle osservazioni pertinenti che la donna, la studiosa, la compagna dell'artista indica come nuovi orizzonti possibili.

*Carla Lonzi:* " Negli ultimi due - tre anni dai Piani sospesi sei passato ai Ferri trasparenti girevoli, ai Piani di alluminio appesi alle pareti come se fossero dei quadri. Si può notare come questi nuovi aspetti del tuo lavoro abbiano un carattere particolare che mi sembra in relazione a certe premesse di origine del tuo lavoro. Qual'è questo legame? "

*Pietro Consagra:* " Il legame più evidente è un legame tecnico che proviene dal costruttivismo.

Io ho sempre costruito una scultura. L'ho disegnata, ho preso del materiale - laminati metallici o assi di legno - li ho ritagliati, incollati, saldati, inchiodati, e quindi già tecnicamente la mia scultura si distingue da tutta la scultura modellata in genere.

Però l'aspetto dominante del mio lavoro, che coincide da un lato con la mia particolare sensibilità di scultore e dall'altro con una scelta diciamo cosciente, ideologica delle possibilità della scultura, è la frontalità.

Il costruttivismo avrebbe potuto portarmi a fare delle sculture tridimensionali, come è avvenuto per altri artisti, invece io ho scartato questa tridimensionalità della scultura perchè la frontalità, e quindi il carattere bidimensionale, mi è subito apparso come il più ricco di aperture.

La frontalità è nata dentro di me come alternativa al totem, cioè alla scultura che doveva sorgere al centro di uno spazio ideale. Presentando un'urbanistica diversa, cioè quella della frontalità, mi sono tolto dal proposito di occupare uno spazio al centro del quale costruire qualcosa, un punto di attenzione convergente.

La frontalità io l'ho sentita come un ridimensionamento delle pretese che si erano accumulate intorno alla scultura, pretese religiose, sociali, di ordine costituito passato o futuro; ho voluto scaricare la scultura da tutte quelle pretese di simbolo per creare un rapporto più diretto, frontale appunto, a tu per tu, con lo spettatore.

E' evidente che una cosa qualunque, da noi posta al centro dello spazio che abitiamo, acquista un valore particolare. Quando ho preso coscienza della responsabilità, del significato che assume qualsiasi gesto che fa l'artista, ho sentito questo bisogno: togliere la scultura dal centro ideale.

Nello stesso tempo mi accorgevo che questo spostamento dava un carattere di drammaticità alla scultura."

*Carla Lonzi:* " Perchè? "

*Pietro Consagra:* " Probabilmente perchè avevo soppresso la terza dimensione, il volume e lo spazio ideale, quindi gli elementi essenziali di cui la scultura viveva, si determinava una situazione complessa tra la sofferenza, che in fondo il ruolo classico della scultura fosse scaduto, e il riscatto che mi sentivo di voler dare - perchè tengo moltissimo a questo riscatto della scultura da una

138) Carla Lonzi, *Manifesto di rivolta Femminile. Sputiamo su Hegel*, Roma 1970, Edizioni di Rivolta Femminile.  
Carla Lonzi, *La Donna clitoridea e la Donna vaginale*, Roma 1971, Edizioni di Rivolta Femminile.

situazione emblematica che non aveva più senso, a cui la società stessa non poteva più dar credito su un piano di verità, ma solo su un piano di mistificazione. " (139)

Il dialogo tra i due artefici, compagni anche nella vita prosegue e la Lonzi, riesce a fare emergere con chiarezza le intenzioni di Consagra, cruciali in quegli anni per definire il passaggio alla scultura cosiddetta frontale, indico un ulteriore estratto estrapolato dall'intervista:

*Carla Lonzi* : " Adesso hai parlato della frontalità come problema di base del tuo lavoro, ma rispetto a questi Piani di alluminio appesi alle pareti?"

*Pietro Consagra*: " Vedo che a me interessa condurre il lavoro in due modi: da un lato c'è la tendenza a un'immagine della scultura molto semplice che si può programmare. Dall'altro c'è il senso dell'arricchimento partendo dall'esperienza stessa del tuo linguaggio, cioè della possibilità di pensare attraverso quegli elementi che hai ormai assimilato come fatti tuoi.

Questi elementi sono agganciati con i tuoi pensieri per cui disegnare una scultura è come pensare senza escludere niente dalle complessità del proprio pensiero in un processo per così dire ininterrotto.

Quanto ad aver appoggiato i piani di alluminio alla parete, si può osservare da tutto il mio lavoro precedente che ho cercato sempre di tenere la scultura staccata dalla parete perchè il dialogo fosse più chiaramente inserito nella polemica con gli aspetti plastici della scultura tridimensionale e non confuso invece con atteggiamenti riguardanti la pittura.

Adesso l'aver concepito questi piani colorati e appesi alla parete, così come Piani sospesi e i Ferri trasparenti girevoli, è stato per me un atto di liberazione da tutte le polemiche" (140)

Lo scavo della Lonzi prosegue nei confronti di Consagra, con l'intenzione di giungere a capire quali motivazioni hanno indotto lo scultore a fare determinate scelte plastiche, quali cambiamenti di segno e linguistici nuovi ha intrapreso.

*Carla Lonzi*: " Le tue sculture di questo periodo hanno abbandonato la struttura a forma quadrangolare per una più curvata e più ritmata. che significato ha per te questo nuovo atteggiamento?"

*Pietro Consagra*: " Nelle mie sculture tra il 1950 e il 1960, gli elementi che componevano il dialogo tra le forme nella frontalità nascevano in una struttura quadrangolare. Questo non è avvenuto per scelta, ma per il bisogno di dare una certa chiusura, un certo limite al dialogo; volevo tenerlo dentro una dimensione immediata con lo spettatore ed evitare che la scultura dominasse da se stessa, facesse un racconto per conto suo.

Tenendomi al piano quadrangolare (invece che al rettangolo, per esempio) mi sentivo più sicuro dentro l'ipotesi che mi ero dato della frontalità come colpo diretto, vis - à - vis nei confronti di chi guarda, e come successioni, a direzione orizzontale, delle immagini.

Ora, nel corso del mio lavoro, la dimensione quadrangolare si è scomposta, si è rotta verso la linea curva, circolare e sono nati nuovi problemi: le immagini non sono più differenziate e in colloquio nello schema quadrangolare: una direttrice a spirale dà origine ad un'immagine unica.

Vado con la spirale dal dentro verso il fuori e dal fuori cerco di ritornare verso il dentro: per me è come respirare. Questi sono i movimenti che seguo io facendo queste sculture.

quanto agli Inventari, ho preso un triangolo, un quadrato, un rettangolo, un cerchio ecc., e ho evidenziato al massimo ogni singola forma geometrica personalizzandola attraverso l'imposizione di interventi schematici."

*Carla Lonzi*: " Nelle sculture degli ultimi anni, c'è anche un altro fatto nuovo, il colore."

*Pietro Consagra*: " Colorare una scultura per me non è nuovo. Quando facevo le sculture in ferro, soprattutto dal 1947 al 1950, dovevo colorarle per difenderle dalla ruggine.

139) Carla Lonzi, *Scritti sull'Arte*, Milano 2012, Etal Edizioni, pag. 510 - 511.

140) *Ibidem*... pag. 511.

Generalmente adoperavo il minio perchè volevo che non si perdesse il senso del ferro a cui tenevo tanto: però alcune volte sono dipinte intenzionalmente, di blu, grigio e nero per esempio."

*Carla Lonzi: " Erano le prime sculture, quelle di tipo totemico, non quelle frontali ? "*

*Pietro Consagra: "Si, erano sculture di tipo totemico legate agli stessi problemi ideali dei maestri dell'astrattismo come Brancusi, Gabo, Pevsner.... La frontalità l'ho colorata raramente perchè il bronzo e il legno scoperti al vivo mi permettevano un'aderenza maggiore alla drammaticità.*

*Da qualche anno, anche per sciogliere questa densità formale ed espressiva, ho inserito il colore come un alleggerimento della tensione dalla mia scultura e dal senso polemico della frontalità.*

*Il colore, quindi, per me non è stato un aggiungere, ma un togliere, diciamo.*

*Alcune volte ho la sensazione che una scultura in se stessa prenda un certo tipo di colore., mi sembra proprio di intuire come una scultura deve avere un suo colore, non so fino a che punto questo sia vero. altre volte mi succede che prima di aver raggiunto il colore definitivo di una scultura vado a tentoni, attraverso tante prove, e così vedo che piano piano la scultura stessa mi porta a centrare l'attenzione su un certo colore. " (141)*

*Infine il rapporto personale con il suo compagno di una vita, ha un'epilogo memorabile trascritto nel libro, " Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra ", del 1980 dove riemergono temi cari alla Lonzi e ai concetti legati al movimento femminista, ma un punto è da considerare di svolta e cioè l'idea di autenticità, nel senso che dovrebbe esistere per la Lonzi, una continuità, un dialogo aperto senza alcuna cesura tra i momenti, le situazioni che determinano da parte dell'artista l'opera e la quotidianità, la vita vissuta oltre la creazione artistica : "... quel processo autentico tra sè e l'opera che mi aveva tanto convinto non si estendeva a ogni aspetto della vita, non si estendeva al momento della relazione". (142)*

*Una delle problematiche principali che la Lonzi palesa come aspetto fondamentale della condizione della donna, ma che si ripropone anche nella relazione personale con Consagra è che:*

*"... La Lonzi ha piena consapevolezza, radicata nel suo vissuto, che l'uomo è disposto a decretare la fine del rapporto piuttosto che rinunciare al bisogno di andare nel mondo caricato dell'amore e della forza presa con la donna. Di appoggiare su di Lei la propria identità e realizzazione" (143)*

*E' indubbio che la Lonzi in anni a noi lontani , ormai sono trascorsi cinquant'anni dalle prime pubblicazioni abbia: "... incarnato in modo inedito la dissoluzione delle barriere che separavano pubblico e privato. In questo senso la decisione di fare della propria vita personale e privata il materiale di una scrittura pubblica, prima con la pubblicazione del diario (Taci, anzi parla, 1978) e poi con la trascrizione delle conversazioni con il suo compagno Pietro Consagra (Vai pure, 1980), trova pochi paragoni in quegli anni". (144)*

*Carla Lonzi, dopo anni di abbandono dalla critica d'arte, decide nel 1981, di ritornare ancora a scrivere di arte contemporanea, grazie all'invito del Musée Beaubourg di Parigi e del curatore Germano Celant, di preparare un testo per il catalogo della mostra: *Identité Italienne. L'Art en Italie depuis 1959.**

*A Milano, purtroppo nel 1982 la Lonzi muore prematuramente a causa di un tumore a soli 51 anni, ( era nata a Firenze nel 1931), lasciando un vuoto incolmabile tra gli intellettuali, gli artisti e le donne militanti del movimento femminista italiano.*

*Certamente una figura di questo spessore culturale e personale ha indubbiamente determinato in Consagra, riflessioni e considerazioni, dubbi e certezze a tutto campo e anche per quanto riguarda le creazioni dei gioielli, i pensieri della Lonzi hanno avuto il loro peso, e Consagra lo dice apertamente nella testimonianza riferita all'attività progettuale portata avanti con Montebello:*

141) Carla Lonzi, *Scritti sull'Arte*, Etal Edizioni, pag. 512 - 513.

142) Maria Luisa Boccia, *Con Carla Lonzi La mia opera è la mia vita*, Roma 2014, Ediesse Edizioni, pag. 53

143) *Ibidem*.... pag. 36.

144) Carla Lonzi, *La duplice radicalità - dalla Critica militante al femminismo di Rivolta*" pag.118 - 119.

*"... Progettai " Maschere " d'argento che portavano davanti alla bocca una asticella orizzontale che funzionava come linguaggio muto per frustrazione, come morso per recitare obbedienza.*

*Era un convivere e un incontrarsi politico con Carla Lonzi.*

*Le maschere perciò non erano soltanto ornamentali.*

*Con l'insorgere del Femminismo si nascosero le fantasie. I gioielli entrarono in crisi anche per il Terrorismo e si passarono anni tormentosi e bui.*

*L'oro divenne peccaminoso." (145)*

Non è oggetto di questa ricerca, ma va segnalato con chiarezza il fatto che la figura della donna in rapporto al grande artista o architetto come nel caso ad esempio di Ettore Sottsass con Fernanda Pivano, abbia lasciato un segno, una traccia importante, ritengo determinante nella personalità del grande autore, professionista o artista.

Una donna di pari levatura personale e intellettuale in rapporto a una eguale personalità maschile riesce a definire e impostare con il proprio compagno un sistema di studio, lavoro e attenzione che di conseguenza innesca uno scambio reciproco fruttuoso e ricco di esperienze, di idee, analisi e ragionamenti a tutto campo dall'arte alla società, dalla vita personale al contesto sociale e così via. Dalle esperienze ai ragionamenti su qualsiasi argomento, alle discussioni su quali strade percorrere nella ricerca artistica e progettuale, agli interessi letterari, musicali e non solo, ma anche nel campo del teatro e del cinema il dialogo - scambio può produrre interessanti idee e iniziative.

Probabilmente altri studiosi avranno modo di affrontare questi temi e quel periodo di fine anni '60 e lungo tutti gli anni '70, dove anche la stessa Bentivoglio che rientra in questa ricerca ha maturato certe scelte di autonomia della donna artista, della volontà di emergere in un mondo patriarcale.

Purtroppo ancora oggi, anche nell'ambito dell'arte contemporanea la supremazia e il potere maschile, dell'uomo artista, architetto, scultore o pittore che sia è ancora prevalente.

Gli anni '70 furono un enorme e vastissimo laboratorio di fertili proposizioni, un crogiuolo di grandi cambiamenti e un'altra figura merita la nostra attenzione in stretto rapporto con Pietro Consagra, si tratta di Carla Accardi pittrice di grande fama, scomparsa a Roma nel 2014, all'età di 90 anni, era nata a Trapani nel 1924, e fondatrice nel 1970 a Roma assieme alla Lonzi del gruppo di Rivolta Femminile, è stata una femminista militante.

Inoltre diede origine in ambito artistico ad un altro gruppo, *Forma 1* negli anni tra il 1946 e il 1949 formato da Consagra, Attardi, Dorazio, Guerrini, Mugerì, Perilli, Sanfilippo, Turcato. (146)

Quindi la connessione tra attività pubblica e vita privata aveva nella Accardi un'unico filo diretto, da un lato l'intenzione e precisa volontà di affermare l'astrattismo in Italia e dall'altra s'intendevano modificare i rapporti tra uomo e donna, superare l'impostazione egemone maschile e fare emergere anche la donna nella scena artistica e culturale.

Con la Accardi, lo scultore Consagra ebbe una felice collaborazione artistica che ebbe modo di esprimersi anche nel gioiello, numerose le mostre svolte assieme con i gioielli, gli stessi committenti e collezionisti dei loro ornamenti erano comuni.

A questo proposito riporto una brevissima testimonianza dello scultore che specifica in maniera precisa l'influenza del femminismo nella propria proposta di gioiello d'artista, degli anni '70:

*"...Avevo progettato da Montebello, sempre in diretto rapporto con la femminilità nel modo più lampante, un cache – sex, con un leggero pulsante, come un conforto nello star sole.*

*Il Femminismo cambiò tutti i registri, tutti i rapporti uomo – donna si arrotondarono e il gioiello sofisticato sparì come se non fosse mai esistito...." (147)*

145) *Gioielli d'Artista in Italia*, cit..., pag.84.

146) Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Gillo Dorfles, Corrado Maltese, Nello Ponente, Marisa Volpi Orlandini, *Forma 1 (Roma 1946 / 1949)*, Venezia 1976, Alfieri Edizioni d'Arte.

147) *Gioielli d'Artista in Italia*, cit..., pag.84.

Un altro aspetto fondamentale che si identifica in tutto il percorso di Consagra e ha delle precise ripercussioni nel gioiello è la funzione del disegno, la pressante e costante presenza del disegno in ogni suo atto creativo è sottolineata in un testo di Manuela Kahn - Rossi, dove parla della serie di collane di origine quasi "modulare", costituite da piccole lamine traforate, una diversa dall'altra, che si ripetano in un ordine armonico; è un progetto del 1970.

*".. L'ornamento offre una forza distintiva propria: la sua stilizzazione della forma, e la restrizione a certi modi organizzativi, in cui rientra anche la ripetizione di unità simili, qui mai modulari, ha un impulso visivo non indifferente.*

*Sul finire degli anni settanta Consagra realizza alcuni disegni per una collana in cui si concatenano singoli elementi frontali piatti e leggeri, i frammenti della scultura - gioiello sono come arabeschi che coniugano e nello stesso tempo astraggono, nel modo così peculiare a Consagra, organico e geometrico, e nella disposizione verticale sul foglio stanno tra la calligrafia e il ricamo.*

*Il bisogno di Consagra di saggiare a trecentosessanta gradi le possibilità della frontalità lo avvicina al teatro, alla musica e all'oreficeria, dove ogni oggetto è da considerarsi come una piccola scultura.*

*Il libero e felice bisogno di impreziosire la propria frontalità - (fino a sostenere " lo vorrei fare delle sculture di brillanti ") - proviene in parte forse dalla stessa matrice, che si spinge fino al lavoro di cesellatura e di incastonatura delle pietre ( Bifrontale nero del Belgio, 1994).*

*Egli è attirato dalla bellezza dell'oro come apice della materia e come risultato del processo di dematerializzazione dei colori.*

*La stessa insistenza, a partire dalle Addossate, sull'intreccio prezioso e raffinato dato dal materiale (onice, alabastro, marmi rari) di due fogge accorpate, non manca di richiamare stilemi della cultura artistica araba e bizantina, che spesso sovrappone due forme geometriche diverse come quadrato e stella ". (148)*

E' corretto sostenere che esiste una correlazione tra preziosità lavorata e esibita nell'ornamento e frontalità della scultura, la bidimensionalità dell'azione plastica che in alcuni esempi è formulata con marmi di qualità molto alta come l'onice, il giallo siena e il bianco carrara, fino a giungere all'utilizzo del diaspro e del quarzo in definitiva di pietre semi-preziose, avvicina ulteriormente la pratica scultorea, il segno plastico alle tecniche e ai materiali utilizzati per la costruzione dell'oreficeria.

Per essere precisi le tecniche che Consagra mette in campo quando si avvicina alle pietre, ai marmi sono in proporzioni maggiori evidentemente ma molto simili alla glittica che è il procedimento di taglio e modellazione delle pietre semi-preziose rapportato a dimensioni minori, minime che si pratica nel gioiello con pietre dure e non preziose.

Esempi in questo senso di forte caratterizzazione cromatica si possono ammirare nel gioiello che propone Ettore Sottsass e a volte negli stessi fratelli Pomodoro, che più volte hanno inserito gli onici, i diaspri, quarzi e agate nel proprio lavoro.

Credo che per Consagra, si debba necessariamente svolgere una valutazione di ampio raggio quando si osservano i risultati che ha raggiunto nel gioiello, Il suo atteggiamento propositivo nel prezioso è analogo a l'azione di Fontana.

Entrambi pur provenendo da ambiti molto lontani dall'oreficeria, sono riusciti con le loro proposizioni a indicare dei percorsi convincenti, originali e molto innovativi.

A differenza dei fratelli Pomodoro e Basaldella in particolare di Mirko e Dino che provenivano da esperienze della lavorazione del metallo prezioso, per cui erano già in grado d'immaginare le loro idee risolte sul piano tecnico, Consagra invece nonostante la mancanza assoluta di conoscenze

148) Manuela Kahn - Rossi, Mario Botta, *Consagra - Colloquio con la vita*, Milano 2004, Edizioni Mazzotta, pag. 17 -18



specifiche della materia è riuscito a inventare gioielli memorabili, progetti straordinari che altri, i committenti da Masenza a Montebello sono riusciti a concretizzare e a realizzare con coerenza e preciso rispetto delle aspettative del maestro.

Con Consagra avviene quel particolare e decisivo " fenomeno ", che è avvenuto anche con Fontana, di penetrazione e identificazione con il progetto del gioiello, dell'ornamento da indossare.

Per Consagra la risoluzione del problema avviene con una quantità propositiva elevata di disegni su carta, correttamente interpretati successivamente, dai diversi committenti o collezionisti, mentre per Fontana la sua inesauribile forza d'azione diretta sulla materia preziosa avviene di getto, con prove e riprove continue fino a giungere all'idea che l'artista intendeva tradurre nell'oro. Mi riferisco soprattutto ai tagli e ai buchi da effettuare nella lamina d'oro puro.

E' indicativo per capire la grandezza dell'uomo, raccontare questo episodio: partiva dallo studio con alcuni chiodi che riteneva adatti per sprigionare il proprio intervento e si recava nello studio - laboratorio dei fratelli Pomodoro che potevano prepargli la fusione della lamina d'oro, sulla quale poi iniziava ad agire con i chiodi.

Quante volte come ha raccontato Arnaldo Pomodoro, Fontana non era per niente soddisfatto del risultato ottenuto, quindi si doveva fondere l'oro e prepararlo in lamina nuovamente, finchè Fontana non trovava la risoluzione corrispondente alla sua idea di gioiello si continuava a fondere e rifondere il metallo prezioso, quasi all'infinito.

In conclusione consiglio di approfondire l'indagine su Consagra, analizzando l'articolata, vasta e ampia bibliografia, che permette di capire anche le scelte linguistiche intraprese nel gioiello. Considerando innanzitutto in termini di studio l'enorme catalogo pubblicato nel 2007 in occasione di una mostra di grande respiro dal titolo: " *Pietro Consagra necessità del Colore sculture e dipinti 1964 - 2000* ", curata da Luca Massimo Barbero e Gabriella Di Milia, esposta contemporaneamente al Museo di Castelvecchio e alla Galleria dello Scudo di Verona.

Tra le innumerevoli testimonianze e i testi specifici è importante verificare le argomentazioni dell'artista, quando parla del disegno e del colore nella scultura.

Il disegno è una forma incessante di scavo interiore e ha una forte connessione con i progetti che si riferiscono in alcuni esempi ai gioielli, agli ornamenti.

Per Consagra: " *Disegnare è come pensare lasciando delle tracce*". (149)

Un ulteriore strumento di studio efficace per ragionare sul passaggio dai " *Colloqui* " alla più chiara e precisa definizione linguistica della " *Scultura frontale* ", risulta essere il catalogo pubblicato in occasione dell'antologica del 1989, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. (150)

149) Luca Massimo Barbero, Gabriella Di Milia: *Pietro Consagra necessità del colore sculture e dipinti 1964 - 2000*, Ginevra - Milano 2007, Skira Editore, pag. 35 - 37, 195 - 197.

150) Anna Imponente, Rosella Siligato, *Pietro Consagra*, Milano - Roma 1989, Mondadori Editore - De Luca Edizioni d'Arte.

Figura 96



Pietro Consagra:  
*Ornamenti per il viso, 1969*  
Oro rosso, corallo rosso,  
Fianzo e ruscato  
Cinque esemplari  
Edizione 0/25  
Montebello, Milano  
Collezione privata

Man Ray  
*Les yeux et le pendule*, 1970  
 Orecchini  
 Lamina d'oro rosso  
 Firmati e numerati  
 Dodici esemplari  
 Edizione GEM  
 Montebello, Milano  
 Collezione privata



Figura 97

Pietro Consagra  
*Marche*, 1969  
 Oro bianco e rosso, sfere  
 di turchese  
 Firmati e numerati  
 Cinque esemplari  
 Edizione GEM  
 Montebello, Milano  
 Collezione privata

Pol Bury  
*Bracciale rotondo  
 con sfere multicolori*  
 Oro rosso  
 Firmato e numerato  
 Ventidue esemplari  
 Edizione GEM  
 Montebello, Milano  
 Collezione privata





*Spillo/pendente per collana,*  
1971  
Oro rosso e giallo  
smaltato opaco  
Firmata e numerata  
Dieci esemplari  
Edizione casa  
Montebello, Milano  
Collezione privata

*Spillo/pendente per collana,*  
1971  
Oro rosso e giallo  
smaltato opaco  
Firmata e numerata  
Dieci esemplari  
Edizione casa  
Montebello, Milano  
Collezione privata

Figura 98



*Pendente,* 1994  
Prova d'artista  
Oro  
Nove esemplari  
Realizzazione Maurizio  
Zanardi, Niede Longellina  
Museo per l'Oreficeria  
Contemporanea, Castello  
di Sartirana



Spilla, 1969 circa  
oro giallo, perle e diamanti

Spilla/colana PC/B, 1971  
oro rosso e oro giallo smaltato,  
filo d'oro in oro giallo

Collana, 1979  
oro giallo, trentadue elementi

Disegno per *Maschera* PC/1, 1967  
perla s. n. n. n., 29,5 x 21 cm

Bracciale a elementi scaldati PC/2, 1971  
oro rosso smaltato



*Collana*, 1979  
 Oro (trentacinque elementi)  
 Ottantotto esemplari  
 numerati in numeri arabi,  
 otto in numeri romani  
 Edizione Arts Gioielli,  
 Milano  
 Collezione privata, Pavia

*Bracciale*, 1986  
 Oro lucidato e satinato  
 Trenta esemplari  
 Firmato e incucrato  
 Edizione Arts Gioielli,  
 Milano  
 Collezione privata, Pavia

Figura 100



*Stilipoliana*, 1992  
 Oro, brillanti  
 Realizzazione Porro,  
 Milano  
 Collezione privata,  
 Milano



*Spilla*, 1988-1991  
 Oro, pave di brillanti  
 Collezione privata, Roma





Carla Lonzi - Pire Comunque New York 1963 (1/20 ed. della 1987) per l'aggiornamento all'immagine dell'artista  
alla Marlborough Gallery. Collezione di Salvatore Gregorietti. Foto: courtesy Archivio Contino



Capitolo 3 c:

### **ARNALDO POMODORO ( Morciano di Romagna – Forlì 1926 )**

Arnaldo Pomodoro nasce come orafo - artista, inizia la sua carriera professionale come orafo, le prime opere che ha prodotto sono dei gioielli di ricerca, fortemente innovativi e originali, che già si evidenziano come segni plastici autonomi. (Fig.101)

Segni preziosi che vanno oltre la tradizione e innestano nella ricerca orafa una quantità di elementi di cambiamento e novità che inducono a parlare senza ombra di dubbio di una modalità di pensare e realizzare l'oreficeria in un'altra dimensione. (Fig.102)

Si tratta di un diverso e completamente alternativo mondo creativo, che si pone su un altro piano rispetto alla gioielleria "classica". (Fig. 103)

Viene alla luce con Pomodoro un tipico gioiello d'artista con una precisa e articolata conformazione progettuale e esecutiva che si esprime attraverso le linee dell'informale e dell'astrazione geometrica. (Fig.104)

Successivamente il suo linguaggio si sposta nella scultura, e l'oreficeria lungo tutto il suo percorso d'artista pur continuando in determinate occasioni a costruirla, diventa un'attività minore, non è più sviluppata con continuità, privilegiando innanzitutto l'opera plastica e la grande scultura monumentale, che lo ha reso famoso e affermato come maestro indiscusso a livello non solo nazionale ma internazionale.(Fig. 105)

Fin dai primi anni cinquanta del novecento Pomodoro ha affrontato l'oreficeria scegliendo e praticando una tecnica d'intervento sulla materia, che determina e fa emergere un linguaggio, un alfabeto di segni, una poetica, si tratta della fusione in osso di seppia.(Fig.106)

Il procedimento tecnico che utilizza ci porta a riflettere sulle prime forme che l'uomo ha utilizzato fin dall'antichità per riprodurre delle immagini, dei simboli in metallo.

La fusione in osso di seppia si ottiene molto semplicemente scavando in negativo direttamente sull'osso di seppia, oppure utilizzando un modello, un prototipo da imprimere sulla sua superficie. E' un materiale naturale sorprendente che facilmente può essere lavorato, scavato, inciso, non è resistente e soprattutto permette di versare il metallo fuso prezioso e anche metalli poveri come piombo, bronzo e rame ad alte temperature, molto elevate oltre i mille gradi, come per l'oro, il platino e l'argento.

L'invenzione e l'originalità di Pomodoro è stata la capacità di coniugare questa tecnica orafa tradizionale, antichissima, con il suo linguaggio scultoreo, con una poetica che si manifestava nell'ambito del movimento informale, della nuova astrazione geometrica contemporanea.

E' una tecnica operativa che gli permette tuttora di mantenere nel gioiello quella coerenza stilistica e di segno in parallelo con la macro - dimensione, con la tridimensionalità dell'opera scultorea.(Fig.107)

Si stabilisce a Milano dal 1954, assieme al fratello Giò, fin dal loro arrivo nella metropoli lombarda, la creazione di gioielli fu intensissima e la realizzazione avveniva a quattro mani, infatti in un suo scritto, Arnaldo così spiegava il procedimento che i due fratelli Pomodoro eseguivano:

*"..Cominciavo io, finiva mio fratello e viceversa. Fino alla soglia degli anni sessanta a volte è molto difficile individuare i miei gioielli e quelli di Giò.*

*Poi il nostro lavoro ha preso strade diverse, io ho continuato a sviluppare la mia scultura e Giò ha iniziato a elaborare le sue superfici in tensione.*

*Poi nel 1964 abbiamo diviso anche lo studio; e io sono andato in via Lamarmora...". (151)*

151) *Gioielli d'Artista in Italia, cit...., pag.128 – 129.*

In quei fervidi e irripetibili anni sessanta a Milano, in un contesto culturalmente vivissimo, di grande partecipazione e scambio delle esperienze artistiche in tutti gli ambiti dell'azione creativa, i fratelli Pomodoro riuscirono oltre ad affermare sempre più il loro linguaggio plastico, ad avere anche la capacità di ottenere riscontri positivi per le nuove proposte avanzate nel gioiello in termini di micro - scultura.

Sia per quanto riguarda il versante della critica d'arte da parte di Guido Ballo, Marco Valsecchi, Leonardo Sinisgalli e Alfonso Gatto i giudizi erano meritevoli e degni di nota, e sia nell'ambito dei mercanti e galleristi più avveduti a partire dalla Galleria Il Naviglio e successivamente dallo Studio Marconi l'attenzione, l'interesse, verso i fratelli Pomodoro cresceva ogni giorno di più.

Si era attivato un meccanismo tra i galleristi a trattare il lavoro plastico e non solo, i rilievi, i disegni, gli stessi gioielli che Arnaldo e Giò realizzavano, in definitiva l'intera opera era diventata oggetto di mercato e di forte richiamo per la critica d'arte professionale e per la stampa.

Considerevoli furono le vendite e gli apprezzamenti commerciali, in particolare tra i collezionisti d'arte, ma anche nel mondo della moda, del giornalismo, degli intellettuali e professionisti dello spettacolo l'interesse per il lavoro e le novità proposte dai due fratelli si confermava nel tempo.

La scrittrice Fernanda Pivano, che ha fatto conoscere gli scrittori della beat generation in Italia, è una collezionista dei lavori di Arnaldo Pomodoro, ed ama particolarmente i gioielli al limite della portabilità, manufatti di un peso specifico e di una forma quasi impossibile da indossare.(Fig. 106)

In uno scritto di Pomodoro, dove l'artista racconta sinteticamente le sue avventure con il gioiello, così descrive un lavoro che aveva realizzato per la scrittrice: *“ Il bracciale della Pivano per esempio è la sezione di una Colonna con incisi i miei segni, ma diciamo è pressochè un ornamento importabile ”*. (152)

Questa capacità di Pomodoro di trasporre nel gioiello la scultura, pur essendo un'operazione complessa (in entrambi i piani sia in quello creativo e sia nella parte eminentemente tecnica esecutiva), che a volte può produrre degli esiti insoddisfacenti in relazione evidentemente, all'indossabilità e portabilità, dimostra in ogni caso, come l'artista ricerchi continuamente una relazione di carattere ideativo – poetico tra i due ambiti immaginativi.

Una sua affermazione, infatti conferma questa volontà: *“ ... Tra l'attività di oreficeria e quella della scultura c'è piena circolarità di immaginazione: la progettazione nel piccolo formato ha generato il mio linguaggio nella scultura e talvolta la scultura ha portato con sé la realizzazione di un gioiello...”*. (153)

Graham Hughes, studioso di rilievo di gran parte dell'oreficeria antica e moderna, e direttore tra la fine degli anni '50 e lungo tutto il corso degli anni '60 della Goldsmiths Hall di Londra, un'istituzione pubblica di grande prestigio e reputazione, che ebbe il grande merito di organizzare l'importante esposizione del 1961 dal titolo, *International Exhibition of Modern Jewellery*, in un suo testo pubblicato nel libro del 1972 *The Art of Jewelry*, ebbe modo di segnalare questa continuità e circolarità tra oreficeria e scultura nel lavoro dei fratelli Pomodoro, già a partire dagli inizi degli anni '60 : *“...Gold necklace by Arnaldo Pomodoro, Milan, 1965. With his brother Giò, Arnaldo is recognized as one of Italy's leading modern abstract sculptors; their jewels are similar in feeling to their large – scale work . ”* (154)

Va ricordata anche la realizzazione del gioiello – oggetto da indossare in rapporto al teatro, alla scena teatrale, alla rappresentazione dell'opera. (Fig.108)

152) *Op. cit....Gioielli d'artista ....* Pag.129.

153) *Ibidem ...* Pag.129

Pier Carlo Santini, *Progettare con l'Oro*, Firenze, Nuova Vallecchi Editore, 1979, pag. 36 - 43.

154) Graham Hughes, *The Art of Jewelry*, New York, A Studio Book The Viking Press, 1972, pag.153 – 155

Un rapporto con il teatro, con l'ambiente dello spettacolo che da sempre contraddistingue Arnaldo Pomodoro, sono note le numerose e molto riuscite scenografie che l'artista ha studiato per le rappresentazioni teatrali e le straordinarie e suggestive ambientazioni per l'opera lirica.

Pomodoro spiega come sono nati i primi gioielli per il teatro: *"... Mi sono divertito a studiare gioielli per Cleopatra di A. Shawqi per esempio.*

*Li ho esposti anche nella mostra delle mie scenografie all'Accademia di Brera a Milano.*

*Sono ornamenti che trascendono il gioiello vero e proprio, collari enormi, monili rituali, da cerimonia, che mi sarebbe piaciuto tempestare di pietre preziose". (155)*

Ritornando alla collaborazione che Pomodoro, ha avuto con l'editore GianCarlo Montebello va segnalata questa dichiarazione del maestro: *"...Quando ho disegnato gioielli per Gian Carlo Montebello invece mi ponevo il problema della semplicità, dell'adeguamento dell'oggetto all'esecuzione in serie, pensavo ai costi di produzione etc.*

*La mia mente non è mai stata occupata dalla preoccupazione dell'adeguamento al costume, alla moda, non mi ponevo problemi di invecchiamento dell'oggetto.*

*La collana a tubicini è il risultato di una attenta progettazione in questo senso." (156)*

E' indubbio comunque che la scelta di progettare gioielli d'artista come multipli a tiratura limitata e distribuiti dalla GEM, ha permesso all'artista di avere un'ulteriore e maggiore visibilità e di raggiungere un numero maggiore di collezionisti, gallerie e musei interessati all'oggetto di ricerca prezioso.(Fig.109)

Infatti attraverso la potente Galleria Marlborough che negli anni '70 aveva sedi a Roma, Londra e New York, (una entità privata molto influente ancora oggi, in grado d'indicare le tendenze artistiche che si devono considerare e per quali artefici si deve investire il proprio denaro) ; il maestro riuscì a far conoscere la propria scultura in parallelo alla creazione orafa sia nell'accezione di opere uniche e sia attraverso le serie limitate prodotte dalla GEM, ovvero Gian Carlo Montebello

*" ..From the early 1970s Arnaldo began working with the Marlborough Gallery designing rich and complicated pieces with an eye for the American market, where many have indeed ended up.*

*Many of these pieces were made by his brother –in-law Giancarlo Montebello.*

*At the same time Arnaldo designed a few pieces especially for Giancarlo as part of his GEM editions, which in contrast were more simple and designed to be mass produced.*

*Giò also undertook designing some limited editions for Giancarlo between 1967 and 1973 that bear the same characteristics as his unique contemporary works with the assembly of geometric elements.*

*It is these GEM editions that were included in the 1973 Boston exhibition, Jewelry as Sculpture as Jewelry, which was organized by Joan Sonnabend, of Sculpture to Wear, a gallery in New York, that specialized in artists' jewels especially those produced by Giancarlo Montebello in Milan." (157)*

L'atteggiamento, l'impostazione costruttiva e creativa di Pomodoro, invece cambia radicalmente quando l'opera di oreficeria viene realizzata completamente e autonomamente nel suo studio, ed è un'opera unica, originale e irripetibile.

*" ..Invece quando faccio qui, dentro il mio studio insieme al mio orafo Luigi Cappelli, seguendo tutte le fasi della lavorazione, la cosa è diversa.*

*Nel mio studio ho sempre tenuto un bancone da orafo.*

155) *Gioielli d'Artista* ..cit., pag.128.

156) *Ibidem* ...pag.129.

157) Martine Newby Haspelslagh, *The Sculptural Jewels of Arnaldo & Giò Pomodoro*, Londra, Didier Ltd Micropress Printers, 2013, pag. 4 – 5.

Kelly H. L'Ecuyer, *Jewelry by Artists in the Studio, 1940 – 2000*, Boston, MFA Publications, Museum of Fine Arts, 2010 pag. 175 – 176.

*Dunque, quando faccio un gioiello nel mio studio parto sempre da un'idea abbastanza precise, poi realizzo un frammento di questo oggetto, lo fondo nell'osso di seppia, a volte lo arricchisco di elementi, bacchette di metallo sagomate, martellinate, preparate dal mio orafo.*

*Questi gioielli sono tutti pezzi unici, spesso firmati e datati.*

*Ho disegnato anche una catena lunga più di un metro e mezzo, da portare divisa in tre parti o in diversi giri attorno al collo, formata da piccoli elementi uno diverso dall'altro, elementi fusi con l'aggiunta di fili martellinati.*

*In genere amo usare l'oro rosso. Si ottiene mettendo pochissimo argento e molto rame in più.*

*Ho utilizzato raramente l'oro giallo.*

*Amo l'oro rosso perchè si avvicina di più al colore del bronzo. "(158)*

Proseguendo nel suo racconto che inquadra alcuni passaggi fondamentali delle vicende e della storia del gioiello d'artista, Pomodoro così scrive: "... Ho esposto bassorilievi e gioielli insieme a mio fratello alla Biennale di Venezia del 1956.

*L'anno dopo abbiamo curato una sezione di gioielli d'artista alla Triennale di Milano.*

*Una grande occasione per noi, voleva dire avere l'opportunità di rinnovare l'oreficeria che negli anni cinquanta era molto scaduta.*

*Alla Triennale si era già visto qualcosa nel campo dei gioielli d'artista, mi pare con cose di Salvador Dalì nel 1953. Gioielli bellissimi che mi avevano molto impressionato, per esempio occhi di rubino con lacrime di brillanti.*

*Così abbiamo deciso di chiamare gli artisti, Ettore Sottsass, Gianni Dova, Enrico Baj, Emilio Scanavino, Lorenzo Guerrini e altri a realizzare gioielli, in collaborazione con alcuni orafi di Valenza." (159)*

Già a partire dal 1954 con *Uomo Macchina II*, una fibbia in argento realizzata tutta in fusione, fatta di segni, linee, piccole sfere, rettangoli e poi proseguendo nella *Spilla* del 1954, in oro rosso e opale, e nella *Spilla* del 1955 in oro e pietre dure si evidenziano chiaramente le tracce del percorso astratto informale, ma di carattere prettamente geometrico nella sua strutturazione materica, che segneranno la cifra stilistica e la vita artistica di Pomodoro. (Fig. 110)

Nella *Spilla* del 1958 della collezione Fernanda Pivano, in oro rosso, rubini, fili martellinati in oro bianco, c'è una sorta di contrapposizione tra una forma classica della geometria piana, come il cerchio, ricoperta da una innumerevole quantità di rubini, di taglio tondo, incastonati, come vuole la tradizione orafa, ma in parte nascosti e una sequenza di linee corpose, piccole barrette in metallo battuto a martello, che segnano orizzontalmente il cerchio di base. (Fig.111)

Mentre nella *Spilla* del 1957 in oro giallo e brillanti, sempre della collezione Pivano, l'artista elabora una proiezione informale, una ramificazione di fili d'oro martellati, che si aprono da un nucleo centrale, dove sono collocati dei brillanti, incastonati senza un ordine preciso, non seguono una sequenza impostata, creano una sorta di casualità organizzata, che è decisamente voluta e progettata per determinare un risultato complessivamente efficace e equilibrato.

Considerevole come concezione, come costruzione orafa è il *Bracciale* del 1958, in oro bianco e giallo, composto da otto piccole tavole quadrangolari, realizzate in fusione con l'osso di seppia, che racchiudono i tipici segni, scavi, indicazioni materiche della poetica di Arnaldo.

Ogni riquadro ha dei segni, delle forme diverse, ed è incernierato in modo tale da permettere lo snodo dei diversi elementi che avvolgono il polso. (Fig.112)

Diane Venet, collezionista, studiosa e curatrice di esposizioni internazionali di gioielli d'artista in una pubblicazione consistente del 2011, dal titolo "*From Picasso to Jeff Koons The Artist as Jeweler*", mette in luce degli aspetti peculiari dell'agire del maestro in rapporto al gioiello:

158) *Gioielli d'Artista....* Cit..., pag. 129

159) *Ibidem.....* pag.129

*“ ..Arnaldo Pomodoro’s works are connected to feelings and contrasts. The smooth surfaces are broken up with lesions, a sort of implosion which reveals an internal, mechanical magma.*

*Whether it is miniature jewelry or monumental sculptures., Arnaldo Pomodoro gives his work a geological aspect similar to a process of corrosion.*

*He uses the technique of lost – wax casting to make his jewelry.*

*Often, necklaces and bracelets consist of many small sculptures, all quite different and worked on one by one in gold, silver, bronze, and vermeil. As for his pendants, they harbor a multitude of signs in their center, the secret writings of their creator.” (160)*

Nella *Collana con Pendente* del 1959, in oro rosso, brillanti e zaffiri, che si muove con un andamento quasi a spirale, c’è un sommarsi di tecniche applicative diverse e articolate tra loro: la parte centrale è eseguita in fusione, lasciando vedere le linee dell’osso di seppia.

Un grande brillante è collocato al centro di questa forma, con ai lati, in diversi punti altri brillanti tondi, e zaffiri raccolti a gruppi di due o tre.

Diversi fili martellinati sono saldati e si propagano, da dove finisce il corpo centrale del pendente in diverse direzioni, ma tendono comunque a mantenere un andamento a spirale.

Questo lavoro è emblematico, potremmo dire che racchiude sinteticamente i diversi modi d’intervento, le tecniche e le concezioni innovative che Arnaldo Pomodoro ha introdotto nell’oreficeria d’artista contemporanea. (Fig.113)

Martine Newby Haspeslagh, studiosa britannica in un testo del 2010, che analizza l’operato di diversi scultori internazionali emersi dalla seconda metà degli anni ’40 del novecento in poi, parla di una collana del 1960 del maestro italiano in questo modo:

*“..The necklace below dates from 1960 at a time when he began to address the problems of three- dimensionality, focusing on solid geometric forms whose perfection he destroyed by corroding their surfaces and opening lesions to reveal their secret interiors “. (161)*

Nella *Collana* del 1964, in oro rosso e argento e nel *Bracciale alla Schiava* del 1966 in lamina d’oro rosso, martellinato con fusione centrale su osso di seppia, della collezione Fernanda Pivano, si attua una rappresentazione completa del repertorio del maestro, passaggi tecnici complessi dalla microfusione a cera persa, alla battitura, dall’incisione all’assemblaggio con cerniere.

Opere di oreficeria che esemplificano la ricerca in atto sulla scultura, ne fanno sentire l’eco, dai rilievi alle colonne, dalle sfere alle enormi tavole. (Fig.114)

Nella *Spilla – Pendente* del 1987, in lamina d’argento puro sbalzato e fusione in oro, è una sorta di emblema all’osso di seppia, infatti è riprodotto in tutta la sua grandezza a forma di elisse.

Nella superficie superiore del pendente, che diventa la base, sono saldati i tipici segni di Pomodoro, che erano stati precedentemente fusi a cera persa. (Fig.115)

E’ interessante ricordare che in una ampia esposizione internazionale dal titolo *Bijoux Sculptures*, svoltasi nella primavera del 2008 a Roubaix nel Musée d’Art et d’Industrie André Diligent, la studiosa francese Laurence Mouillefarine nel testo in catalogo, sottolinnea come Arnaldo e il fratello Giò partendo da una perfezione tecnica assoluta e da una conoscenza che proveniva dall’interno dell’universo dell’oreficeria, siano riusciti a tradurre queste articolazioni esecutive in un linguaggio contemporaneo con un forte carattere plastico.(Fig.116)

Inoltre evidenzia il ruolo che Gian Carlo Montebello ha avuto per l’organizzazione e promozione del lavoro di Arnaldo e del fratello Giò, e del gioiello d’artista più in generale, mantenendo un’alta qualità esecutiva e interpretativa pur essendo opere seriali, rivolte a un pubblico più vasto rispetto ai soli collezionisti d’arte contemporanea.(Fig.117)

160) Diane Venet, Barbara Rose, Adrien Goetz, *From Picasso to Jeff Koons The Artist as Jeweler*, Ginevra, Milano, Skira Editore, 2011 pag. 56, 57.

161) Martine Newby Haspeslagh, *Sculpture to Wear Jewellery by Post-War Painters and Sculptors*, Londra, Didier Micropress Printers, 2010, pag. 3 ,5, 22, 23, 64

*“... Du coté de l’Italie, entre bijou et artiste, le lien est ancien. Aussi les éditeurs s’y montrent – ils actifs. Dans la Florence du XVI siècle, pour devenir peintres, sculpteurs, voire architects, les maitres se formaient à l’orfèvrerie.*

*Dans les années 1950, les frères Pomodoro, Arnaldo et Giò, ne se sont pas écartés de la tradition; Avant de sculpter, ils ont, tous deux, acquis les techniques du métal précieux.*

*Et créent de spectaculaires parures, puisant leur verve tantot dans la culture antique, tantot dans la mécanique. Or, leur soeur, Teresa, a épousé un architecte d’intérieur, Giancarlo Montebello.*

*En 1967, le couple decide de se lancer dans l’édition.*

*Un personnage, Montebello! Il faut lui rendre hommage tant il a contribué à la promotion des bijoux d’artistes.*

*Son but premier: produire des creations en grande série, vendues à des prix accessibles .*

*L’expérience s’avérera delicate, les artistes ne se plient pas aux exigences d’une fabrication industrialisée. Giancarlo change son fusil d’épaule et propose l’édition limitée de pièces numérotées et signees, plus artisanel. Sa marque: GEM Montebello. Des plasticiens de tous horizons sont sollicités...” (162)*

Proseguendo nel ragionamento e nell’analisi complessiva delle ricerche a tutto campo di Arnaldo Pomodoro, bisogna sottolineare la straordinaria corrispondenza con l’oreficeria e la scultura che si riscontra e percepisce con chiarezza , anche quando il maestro si dedica alla creazione del libro, della pagina scritta, dell’illustrazione di testi e poesie in edizioni molto pregiate, di grande lusso e numerate, stampate con il torchio a mano.( Fig.118)

E’ un intervento creativo all’interno di uno spazio con precisi obblighi di funzionalità e praticità d’uso, che ha delle parti che si costruiscono con l’incisione, la calcografia, l’acquaforte, e l’acquatinta, in definitiva le tecniche di stampa che gli artisti hanno sempre utilizzato da fine ‘700 e a tutto il ‘900, e ancora oggi nel nuovo secolo si applicano sostanzialmente con le stesse modalità, se la volontà, l’intenzione è di stampare un’opera decisamente originale e creativa.

Purtroppo in questi anni la richiesta nel mercato dell’arte moderna e contemporanea per l’incisione e le conseguenti tecniche applicative si è molto ridotta, è decisamente minore.

Ha un collezionismo, soprattutto nell’ambito del settore contemporaneo quasi inesistente.

(Fig. 119)

La novità e l’invenzione di Pomodoro è stato l’inserimento di parti in rilievo realizzate in metallo, dal bronzo al bronzo dorato, dall’argento, all’argento brunito e satinato, all’acciaio coniugate e rapportate con disegni e stampe su carta pregiata e su pergamena. (Fig. 120)

Rilevante il lavoro con Jorge Luis Borges, *Siete Poemas Sajones – Seven Saxon Poems* del 1974, dove c’è un impressionante vicinanza con l’oreficeria sia sul piano della tecnica e sia per quanto riguarda l’immagine, le idee enucleate sembrano progetti di gioielli. (Fig.121 - 122)

Pomodoro in una sua testimonianza, riportata nell’interessante libro edito a Milano, dalle Edizioni della Biblioteca di Via Senato del 2001, che si dedica integralmente ad analizzare l’operato dello scultore in relazione al libro d’artista, così racconta l’esperienza con il testo di Borges, dove si evidenziano passaggi esecutivi direttamente in rapporto con l’oreficeria e la sua tecnica.

*“... Accettai con entusiasmo la proposta, “ pensando “ a un lavoro che un non vedente potesse sentire e seguire al tatto. intervenni nelle pagine del libro, sia nel recto che nel verso della carta, con impronte a secco realizzate con la tecnica dell’embossing, una sorta di “ impressioni “ che ho strategicamente posto accanto ai versi che più mi avevano colpito, nell’intento di creare una relazione inscindibile tra le due espressioni artistiche.*

*Ebbe così inizio il difficile e paziente lavoro dello stampatore.*

162) Diane Venet, Marc Pottier (a cura di), *Bijoux Sculptures – L’Art vous va si bien*, Parigi, Editions Gallimard, 2008, pag. 20, 21, 86, 87.

*Nella copertina in pergamena sono stati posti i miei bassorilievi impressi in cera persa sulla variegata e misteriosa pelle d'agnello.*

*Si pose, da ultimo, il problema di realizzare una scatola che preservasse la preziosità del libro e, con la tecnica della serigrafia su metallo, incisi nella lamina d'ottone i segni impressi nel corso del testo e sulla copertina, consentendo sempre una lettura " tattile " .*

*L'incontro con Borges a Milano, a opera conclusa, fu emozionante: ringraziò tutti per l'impegno dimostrato nella progettazione e realizzazione dell'opera.*

*Tutte le nostre fatiche furono ripagate perchè nel 1976 il libro vinse il " Premio Internazionale Diano Marina " per il libro illustrato in edizione pregiata e numerata. " (163)*

Altri esempi interessanti sono le illustrazioni a commento del testo poetico della raccolta di Attilio Bertolucci, *La gioia delle rose e del cielo* del 1993, dove emerge l'utilizzo della calcografia in acquatinta, acquaforte e rilievo, oppure si passa all'impronta in osso di seppia, tradotta in stampa, in incisione su piombo e carta, come nelle *Sette Poesie*; Un percorso visivo di Arnaldo Pomodoro, scritte da Guido Ballo nel 1991. (164)

Questo riutilizzo dell'osso di seppia, rimanda all'immaginario della fusione in osso di seppia, una delle tecniche che il maestro ha utilizzato costantemente nel campo del gioiello.

La lavorazione nella pratica orafa dell'osso di seppia è diventata per Pomodoro, sostanzialmente un termine, un sistema per esprimere un linguaggio operativo, che si è trasformato in poetica identitaria, in formulazioni che hanno definito uno stile, una cifra. (Fig.123)

L'artista ha avuto lungo tutto l'arco della sua carriera una grandissima considerazione da parte degli studiosi e critici d'arte che si sono occupati del mondo del gioiello .

Questo riscontro evidentemente gli ha permesso di sviluppare ulteriormente il già ricco curriculum espositivo specifico sul gioiello , cito solo alcune tra le innumerevoli esposizioni nazionali e internazionali alle quali ha partecipato su invito: " *Mostra Tre P* ", a Pesaro nel 1953, nella Casa Rossini.

Per tre P, s'intendevano le iniziali del cognome dei fratelli Pomodoro e di Perfetti Giorgio, un artista morto prematuramente (1932 – 1961), che agli inizi della carriera espositiva e professionale di Arnaldo e Giò Pomodoro, formava con loro una sorta di gruppo specifico che lavorava sul gioiello e sulle iniziali prove e successive sperimentazioni plastiche di piccolo e medio formato.

Nel 1954 esponeva con Giò, alla Galleria Numero, di Firenze e alla *X Triennale d'arte decorativa*, al Palazzo dell'Arte di Milano.

Nel 1955 come 3 P : Giorgio Perfetti, Arnaldo e Giò Pomodoro, alla Galleria Montenapoleone a Milano, alla Galleria Cornice a Biella, a Venezia alla Galleria del Cavallino e a Roma alla Galleria dell'Obelisco.

Successivamente dal 1957, entrambi i fratelli Pomodoro espongono ancora alla *XI Triennale*, Palazzo dell'Arte a Milano, è del 1961 l'importante mostra *International Exhibition of Modern Jewelry, 1890 – 1961*, che si svolge a Londra nella prestigiosissima sede della Goldsmith's Hall.

Sempre del '61 è l'esposizione *Parures et Bijoux dans le Monde*, al Musée Ethnographique di Neuchâtel in Svizzera, dove è invitato. Nel 1964, Arnaldo ha esposto alla *Schmuck Internationale Ausstellung* in Germania a Darmstadt, in un Museo significativo, importante per la storia culturale della città: al Hessisches Landesmuseum. (165)

163) Flaminio Gualdoni, *Arnaldo Pomodoro Le Opere e I Libri*, Milano, Edizioni Biblioteca di via Senato, 2001, pag. 20, 21, 22, 23.

164) *Ibidem...*, pag.42 – 46, 47 – 55.

165) Martine Newby Haspelslagh, *The Sculptural Jewels of Arnaldo & Giò Pomodoro*, Publishing Didier Ltd, Londra, 2013, pag. 3- 9.

Diane Venet, *La signora dei preziosi d'arte*, in Plus24 - Il Sole 24 Ore, Milano, 3 gennaio 2015, n.644.



E' molto utile e interessante per la ricerca in corso riportare dei passaggi svolti in forma di dialogo aperto e intervista a Milano tra lo scrittore Leonetti, amico di Arnaldo fin dal 1963 e pubblicati in un libro del 1993, edito da Feltrinelli , che cerca di far conoscere e mettere in luce delle precisazioni in merito al lavoro sull'oreficeria d'artista, nella fase iniziale della carriera dei due fratelli Pomodoro:

*"... Già alla fine del '54 eravate a Milano: e dov'era il laboratorio?*

*Era vicino allo studio di Lucio Fontana, all'angolo tra Visconti di Modrone e Corso Monforte, in uno scantinato, che forse ci indicò Lui stesso.*

*Qualcosa si vendeva alla borghesia chic. Non le piccole sculture (e anzi rilievi) cominciati insieme.*

*Ma da ciò, con la solita infamia, è venuta la storia che noi scultori abbiamo ingrandito dei gioielli; come se anche nell'oreficeria non potesse darsi l'arte.*

*Operavamo sia sul metallo prezioso, argento e oro, sia in piombo e stagno; e ho già detto delle tecniche iniziali adottate da me: c'è un'arte della fusione, per i gioielli di uso, ugualmente per le opere d'arte." (166)*

Cito solo un altro punto, che chiarisce il contesto culturale e espositivo in cui lavoravano in quegli anni tra '50 e '60 i fratelli Pomodoro , ed è riferito alla *Biennale d'Arte Internazionale* di Venezia, e alla mostra internazionale del *Bronzetto e della Piccola Scultura* che si svolgeva ogni due anni a Padova, una manifestazione purtroppo irresponsabilmente fatta terminare a metà degli anni '90, dall'amministrazione comunale dell'epoca.

*" ... E' nel '56 che esponiamo alla Biennale di Venezia, siamo invitati da Rodolfo Palucchini.*

*Mi ricordo che fu un invito che ci emozionò moltissimo, perchè, anche se era per la sezione della medagliistica, era comunque molto importante essere presenti a Venezia.*

*E noi chiedemmo se era possibile esporre, oltre alle medaglie, alcuni piccoli rilievi che si facevano in argento e dei gioielli.*

*La proposta ci fu approvata e quindi si finì col disporre di una parete alla Biennale.*

*Abbiamo avuto un successo veramente inaspettato; al punto che non solo abbiamo venduto le nostre cose, ma con Gianferrari (che dirigeva allora l'ufficio vendite, che c'era e che è stato poi chiuso dopo il '68) addirittura vendemmo più cose di quelle esposte.*

*Nel prosieguo del racconto Arnaldo, ricorda cosa avvenne a Padova nel 1959:*

*La soddisfazione più bella di quel periodo fu l'interesse di Peggy Guggenheim.*

*Lei nel 1959 compera un mio piccolo lavoro alla Mostra del Bronzetto a Padova e aveva già acquistato qualcosa di mio per la sua parete, dove teneva su con i chiodi tutti i gioielli disegnati da artisti.*

*Occorre pensare alle presenze di artisti a Venezia: Vedova, Tancredi e Bacci, Morandi, De Luigi; e l'arrivo di Peggy Guggenheim è l'arrivo dell'Espressionismo Astratto Americano che ancora noi non conoscevamo." (167)*

Arnaldo Pomodoro è stato inserito in altre innumerevoli esposizioni internazionali , mostre ad alto tasso di selezione per gli artisti invitati, che hanno segnato delle tappe di rilievo nella storia e analisi dell'oreficeria e non solo del gioiello d'artista.

Mostre che presentavano un'analisi critica data da una precisa focalizzazione sulle vicende del gioiello d'artista contemporaneo, all'interno di un quadro più generale dell'evoluzione della gioielleria nazionale e internazionale.

Le principali sono state: nel 1971 in Canada a Toronto all' Art Gallery of Ontario, *Jewelry 71:*

*An Exhibition of Contemporary Jewelry*, nel 1973 in USA, a Boston all'Institute of Contemporary Art, con *Jewelry as Sculpture as Jewelry*, sempre nel 1973 viene invitato in Germania a Pforzheim,

166) Francesco Leonetti, *Arnaldo Pomodoro – l'Arte lunga*, Milano, Feltrinelli Editore, 1992, pag. 33 – 40, 44, 45.

167) Francesco Leonetti, *Op. Cit....*, pag. 44, 45.

una città - polo per la produzione orafa tedesca, ha un importante museo che si dedica esclusivamente alla gioielleria dall'antichità ai giorni nostri, si tratta dello Schmuck Museum Pforzheim.

In questa mostra dal titolo: *Schmuck 1973 – Tendenzen* si cercava di fare il punto sulle ricerche d'avanguardia in atto in quel preciso momento storico, dagli anni '60 ai primi anni '70.

Poi venne chiamato nel 1974 in un ciclo espositivo che vide Firenze al centro delle iniziative con *Aurea '74*, e nel 1979 – 1980, *Progettare con l'Oro*, manifestazioni che furono tutte svolte a Palazzo Strozzi.

Negli anni '70, in un periodo fervido di proposte espositive sul gioiello di ricerca, Guido Gregorietti eminente studioso dell'oreficeria, diede alle stampe un libro fondamentale per la conoscenza delle esperienze che si manifestavano anche nell'ambito del gioiello d'autore, *I Gioielli* edito a Milano nel 1978. dalla casa editrice Mondadori.

Gregorietti, dal 1951 al 1974, ricevette l'incarico dalla Soprintendenza di Milano di dirigere il Museo Poldi Pezzoli, durante gli anni della sua direzione incrementò notevolmente e nella forma più aggiornata e viva, le attività culturali del museo.

Affrontò tra i primi lo studio del gioiello e degli ornamenti d'avanguardia contemporanei in Italia, e individuò un punto decisivo del linguaggio plastico che poneva in atto nella ricerca orafa Arnaldo Pomodoro assieme al fratello Giò:

*"... Ad approdare a un risultato di funzionalità estetica, con un linguaggio che si riferisce a forme ispirate dalle macchine o parti di esse, primeggiano i fratelli Giò e Arnaldo Pomodoro, e specialmente Arnaldo che recentemente ha dichiarato di voler abbandonare la sua attività nel campo della gioielleria per dedicarsi soltanto alla scultura.*

*Già nel 1958 questi due artisti avevano acquistato notorietà internazionale con gioielli – sculture di rilevante interesse.*

*Nel '63 Arnaldo inseriva in collane le sfere polite offese da squarci tellurici; in seguito dischi fusi e ruote dentate hanno costituito la tematica evolutiva e raffinata dei suoi pezzi". (168)*

E' significativo anche l'intervento di un altro studioso, in questo caso di scuola anglosassone, che nel 1973 diede alle stampe un rilevante volume dal titolo *Storia dei Gioielli*.

Nel capitolo specifico dedicato all'Italia, individua e riconosce i fratelli Pomodoro, come gli artefici e potremmo dire i pionieri che aprirono strade mai percorse prima per creare una nuova oreficeria, per allargare lo spazio e la riconoscibilità al gioiello d'artista:

*".. Come accade anche nelle definizioni più esatte, c'è sempre un'eccezione alla regola: l'idea che la gioielleria prodotta al di fuori dell'artigianato non sia soddisfacente, viene invalidata dagli oggetti realizzati dagli italiani, certamente la più straordinaria produzione odierna: primi fra tutti, i pezzi prodotti nell'arco di circa quindici anni da artisti come i fratelli Pomodoro.*

*Ciò che distingue la produzione nostrana è il fatto che, avendo compreso l'importanza dei materiali, gli artisti stessi hanno appreso l'arte degli orefici, evitando così di far eseguire da altri i loro disegni.*

*Il risultato riunisce il meglio dei due campi; dalla pittura trae un profondo senso del colore e della composizione, dalla scultura l'arte del tutto tondo sia astratto che figurativo.*

*... Arnaldo Pomodoro e il fratello Giò si sono dedicati alla gioielleria e il loro contributo è stato molto significativo.*

*Oltre ad essere entrambi tra gli scultori più significativi d'Italia, Arnaldo è architetto e Giò pittore, oltre che disegnatore grafico: queste discipline hanno avuto un effetto evidente sulla loro gioielleria.*

168) Guido Gregorietti, *I Gioielli*, Milano, Arnaldo Mondadori Editore, 1978, pag.140.

*Una gioielleria molto rigorosa, rivelando di essere stata concepita nel suo complesso, anziché sviluppata durante la realizzazione.*

*Ma non per questo i loro lavori sono rigidi; anzi, possiedono una fluidità profondamente sensuale e aggraziata.” (169)*

Ricordo anche la fondamentale esposizione che ricostruiva un quadro storico di ottanta anni di evoluzioni stilistiche che si erano sviluppate nella gioielleria in ambito internazionale dal titolo, *Schmuck International 1900 – 1980*, la mostra ebbe luogo a Vienna nella sede istituzionale molto nota e importante della *Kunstlerhaus*.

Successivamente nel 1988 ebbe luogo a Lugano a Villa Malpensata, la prima *Biennale Svizzera del Gioiello d'Arte Contemporaneo* e l'Italia era il paese ospite, rappresentato sia dal versante degli artisti – orafi con i fratelli Pomodoro, Fontana, e altri, e sia per quanto riguarda gli orafi – artisti era presente una nutrita selezione da Babetto a Zorzi, da Pinton a Pavan.

E' da ricordare poi l'importante manifestazione che doveva avere carattere triennale, ma in realtà fu realizzata un'unica volta nel 1989 in Germania a Pforzheim, *Ornamenta 1 Internationale Schmuckkunst*, dove Arnaldo Pomodoro era stato invitato a partecipare con un nutrito numero di opere.

Pomodoro è entrato a far parte della collezione permanente del *Schmuck Museum*, nella sezione contemporanea con alcune opere di oreficeria di grandissimo livello.

Pforzheim è una piccola città a pochi chilometri da Stoccarda, dove è prevalente un'economia che si dedica alla produzione orafa di carattere prevalentemente artigianale e in parte industriale, un luogo di riferimento per la gioielleria tedesca ed europea.

Qui si trova il Museo del Gioiello – *Schmuck Museum*, un'istituzione pubblica nata immediatamente dopo il secondo conflitto mondiale, negli anni '50. E' un museo che ha impresso soprattutto dagli anni '70 e lungo tutti gli anni '90 del novecento, sotto la guida del lungimirante direttore e storico dell'arte Fritz Falk, un forte impulso alla conoscenza della ricerca orafa moderna e contemporanea di livello internazionale, senza mai dimenticare l'ornamento dell'antichità, del '600 e '700, e le innovazioni stilistiche d'avanguardia dell'art déco e nouveau.

Nel 1993 il maestro espone sempre in Germania a Monaco di Baviera alla prestigiosa *Bayerische Akademie der Schönen Künste, 13 Goldschmiede*, fino a giungere alle recenti esposizioni di grande livello che si sono concretizzate in Italia nel 2001, *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal '900 ad oggi* che si è svolta al Museo degli Argenti di Palazzo Pitti a Firenze e *Immaginazione Aurea*, avvenuta nella suggestiva e importante sede della Mole Vanvitelliana di Ancona.

Queste due importanti mostre hanno ricostruito e portato in evidenza l'evoluzione stilistica, le motivazioni e le tendenze che nel corso del novecento si sono manifestate tra gli artisti, architetti, orafi – artisti, case di alta gioielleria e designer di maggiore rilievo, che hanno promosso un certo tipo di oreficeria e portato a grandi risultati estetici e tecnici la ricerca nel gioiello.

Altre due significative iniziative espositive seppur di dimensioni minori per quanto riguarda il periodo preso in esame e le scelte degli autori invitati, vanno certamente indicate, e sono avvenute la prima nel 2004, al Museo del Corso di Roma, dal titolo:

*Ori d'Artista. Il Gioiello nell'Arte Italiana 1900 – 2004* e la seconda invece da dicembre 2008 ad aprile 2009, a Rapallo nel Museo Attilio e Cleofe Gaffoglio, *La Scultura Italiana nel Gioiello d'Artista della Seconda metà del Novecento*.

169) J. Anderson Black, *Storia dei Gioielli*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1973, pag. 302, 307.

Si veda inoltre per aggiungere ulteriori elementi che approfondiscono il periodo iniziale, gli esordi dell'artista con le prime oreficerie realizzate, in rapporto ai rilievi e alle piccole sculture: Arturo Carlo Quintavalle, *Arnaldo Pomodoro Opere dal 1956 al 1960*, Milano, Electa Editrice, 1990, pag. 9, 22 - 24, pag. 25, 28, 29, 31, pag. 33 - 34, 36, 39, 41.

Naturalmente in entrambe le manifestazioni Arnaldo Pomodoro era presente con una raccolta di opere di oreficeria. (170)

E' da considerare l'attività espositiva promossa dalla città di Arezzo e dall'Ente Fiera della città toscana che attraverso la collezione Oro d'Autore, formata a partire dal 1986, ha messo in atto diverse e qualificate esposizioni con gli artisti, e Arnaldo Pomodoro ha partecipato all'importante mostra del 1992 curata da Gillo Dorfles: *Omaggio a Piero – Oro d'Autore*, che raccoglieva opere di oreficeria pensate in onore del grandissimo pittore toscano del quattrocento, Piero della Francesca.

Questo significativo lavoro di selezione, documentazione, collezione di opere di gioielleria, esposizione ha determinato una raccolta che ha ormai raggiunto circa cinquecento manufatti di oreficeria contemporanea che fanno parte del patrimonio della città di Arezzo, e dell'ente Fiera "Oro Arezzo".

In Italia, questa città, che è un noto centro di produzione industriale e artigianale di gioielleria, è stata la prima e l'unica realtà che già a partire dal 1986 ha cercato di dare forma a un Museo del Gioiello, un Museo dell' Oro 'Autore che dovrebbe acquisire una propria sede stabile nel centro storico di Arezzo.

La volontà politica e culturale della città è di diventare un punto di riferimento per l'imprenditoria orafa nazionale e internazionale, ma anche per gli studiosi di questa disciplina e per il vasto pubblico che segue queste manifestazioni.

Arezzo, potrebbe essere il luogo, per la storia e la tradizione secolare nel campo dell'oreficeria che gli appartiene, diventare effettivamente un polo nazionale e internazionale al quale guardare nel prossimo futuro, sia per migliorare lo stile del gioiello italiano, ma anche per allargare la visione degli studi di livello universitario, che seppur presenti non hanno ancora acquisito una fisionomia adeguata ai tempi che la nostra società vive.

Per ora i gioielli dell'intera collezione di *Oro d'Autore*, (dove è presente anche uno straordinario lavoro di Pomodoro dal titolo "*Pensando a Piero*", creato in occasione del 700° anniversario della morte di Piero della Francesca) e che devono tutti entrare a far parte del Museo, sono esposti e raccolti all'interno di alcune sale espositive allestite negli spazi dell'Ente Fiera .

Inoltre all'interno della ditta orafa *Uno A Erre*, la più importante e rilevante del territorio aretino, esiste un significativo museo aziendale che ebbe la sua inaugurazione ufficiale nel 1998.

Ma già a partire dal 1926, data di fondazione dell'azienda iniziarono le raccolte relative alla documentazione della produzione tipica aretina degli anni '20 e '30 detta a "*ghirlanda*", oltre alle oreficerie prodotte nel corso del tempo, c'è sempre stata molta attenzione nel prendere in esame la progettazione e quindi la parte specifica del disegno orafa, che è ben rappresentato all'interno del museo di *Uno A Erre*.

170) *Biennale Svizzera del Gioiello*, op. cit., pag. 308 – 315.

*Dizionario del Gioiello Italiano*, op. cit. pag.231 – 232.

Fritz Falk (a cura di), *Ornamenta 1*, Munchen – Pforzheim, Prestel Verlag – Schmuckmuseum, 1989, pag. 29.

*Bijoux Sculptures*, op. cit., pag. 20 – 21

*Dictionnaire International du Bijou*, ..op. cit. pag.449.

*Grafica e Oggetti d'Arte*, ....op. cit. pag.209 – 210.

Fritz Falk, Cornelia Holzach, *Schmuck der Moderne 1960 – 1988*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 1999, pag. 45.

*L'Arte del Gioiello e il Gioiello d'Artista*...., op. cit., pag. 363 – 364, 389, 390, 405.

*Immaginazione Aurea*...., op. cit. pag.58 – 59, 171.

Francesca Romana Morelli (a cura di), *Ori d'Artista*, Milano, Silvana Editoriale, 2004, pag.63 – 66, pag. 134.

Mariastella Margozzi (a cura di), *La Scultura Italiana nel Gioiello*, Roma, Edizioni Cromosema, 2008, pag. 62 – 63, 93 – 94 .

Sylvie Lambert, *The Ring*, Crans Prés - Celigny, 1998, Rotovision Book Published, pag. 155 - 156.

Quindi oltre alla produzione aziendale è possibile osservare un'ampia collezione di oreficerie e medaglie d'autore fino a giungere ai nostri giorni recuperando gioielli da collezioni private, acquisendo oggetti preziosi presso clienti storici e attraverso un criterio cronologico molto preciso si possono ammirare innumerevoli soluzioni di ricerca che artisti e designer contemporanei hanno adottato collaborando con questa azienda nota e attiva su tutti i mercati internazionali.(171)

In particolare è da segnalare la nutrita raccolta di opere e progetti che il fratello Giò Pomodoro ha lasciato a questa azienda, esempio dell'eccellenza orafa italiana nel mondo. (172)

Per cercare di concludere questa parte indico le recenti iniziative espositive alle quali Arnaldo ha partecipato tra il 2009 e 2010, *Objets d'art. Von Picasso bis Warhol, Kunstlerschmuck der Avantgarde* al Museum fur Angewandte Kunst a Colonia e a Duisburg sempre in Germania nel Wilhelm Lehmbruck Museum.

Successivamente a Parigi nel suggestivo e molto particolare spazio espositivo denominato Passage de Retz, nell'ambito della più grande molto probabilmente collezione privata oggi esistente di gioielli d'artista: *Bodyguard. Une collection privèe de bijoux d'artistes*.

Infine dal 2011 al 2015, le sue opere sono state inserite in una grande mostra storica, a carattere itinerante che cercava di ricostruire l'ampia panoramica di artisti internazionali che si sono occupati della realizzazione di gioielli dal titolo *From Picasso to Jeff Koons. The Artist as Jeweler*.

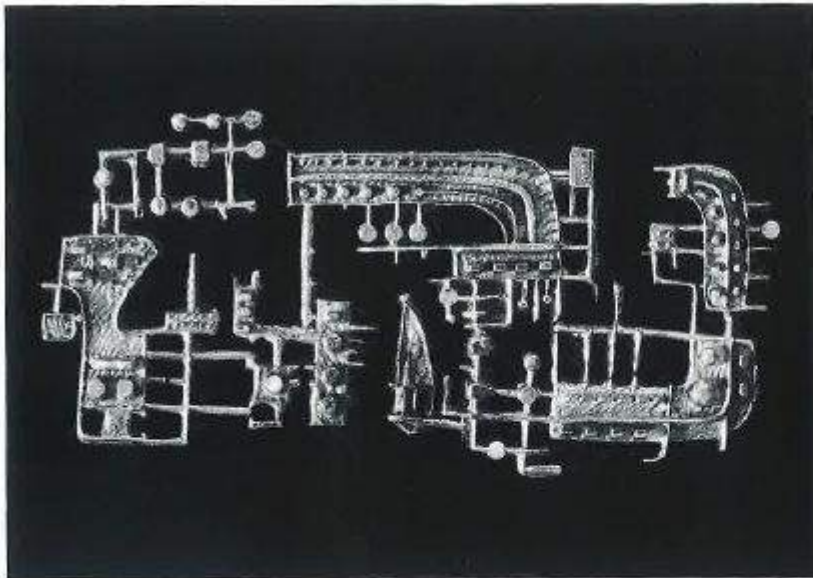
171) Gillo Dorfles, *Oro d'Autore – Omaggio a Piero*, Arezzo, Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna, 1992, pag.15, 137 -139.

Alberto Zorzi, *L'Oreficeria di ricerca contemporanea: quali tendenze?*, in *Incontri con l'Autore Storia Ricerca Percorsi Artistici*. (a cura di) Giuliano Centrodi, Melissa Gabardi, Arezzo 2003, Edizioni IFTS, Istituto di Istruzione Superiore "Piero Della Francesca", pag. 19 - 28.

Giuliano Centrodi, (a cura di), *Oro de Autor – Oro d'Autore*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1995, pag.108 – 109.

172) Giuliano Centrodi, *Novant'anni Preziosi - Uno A Erre e il suo Museo*, Città di Castello 2016, Petrucci Editore, pag. 339 - 403.

*Osca Susskind II, 1954*  
Fibbia  
Argento  
Collezione privata



*Spella, 1954-1955*  
Oro rosso, opale  
Collezione privata

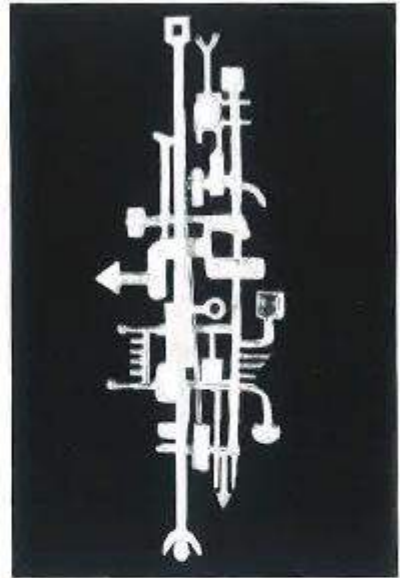
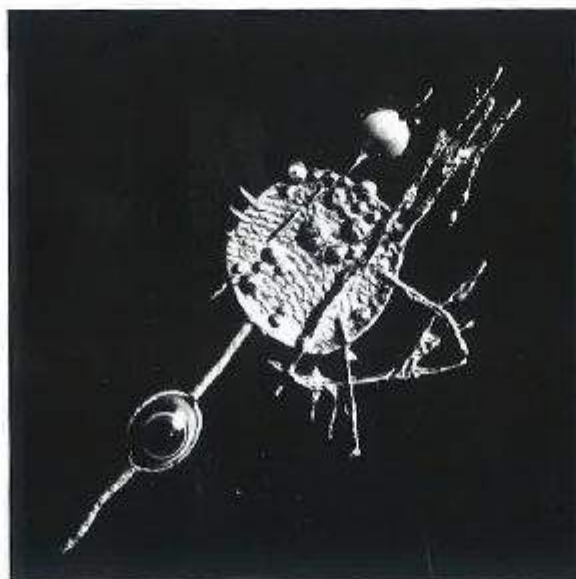


Figura 101

*Spella, 1955*  
Oro, pietre dure  
Collezione privata



Studio per collana  
con perle, 1907-1908  
Inchiostro di china  
su carta da lucido  
Incollata su cartoncino  
Firmata e datata in basso  
a sinistra  
Collezione dell'artista



Studio per bracciale, 1908  
Inchiostro di china  
su carta da lucido  
Incollata su cartoncino  
Firmata e datata in basso  
a destra  
Collezione dell'artista

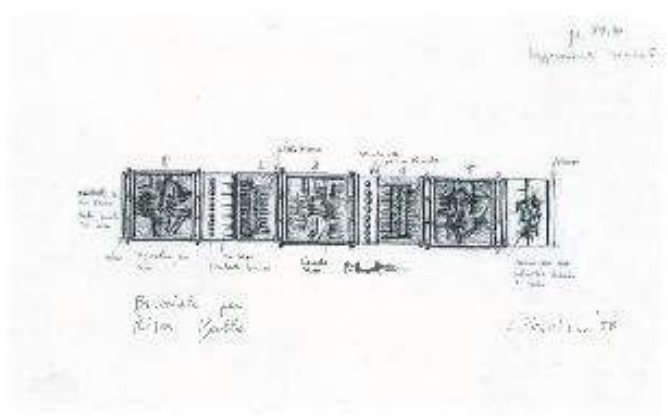


Figura 102



Spilla, 1956  
Oro rosso, rubini, fili  
martellinati in oro bianco  
Collezione Fernanda  
Pivano, Milano

Figura 103



Spilla, 1957  
Oro, fusione centrale  
con aggiunta di fili  
martellinati, brillanti  
Realizzazione Luigi  
Cappelli  
Collezione Fernanda  
Pivano, Milano

*Stella*, 1964-1965  
Oro giallo e bianco,  
brillanti e rubine  
Collezione Carla Panicali,  
Roma

*Diamante*, 1968  
Collana e bracciale  
Oro bianco e giallo  
Collezione privata, Milano

*Bracciale scultura  
con due uccelli*, 1967  
Oro, diamanti e brillanti  
Collezione Carla Panicali,  
Roma

Figura 104

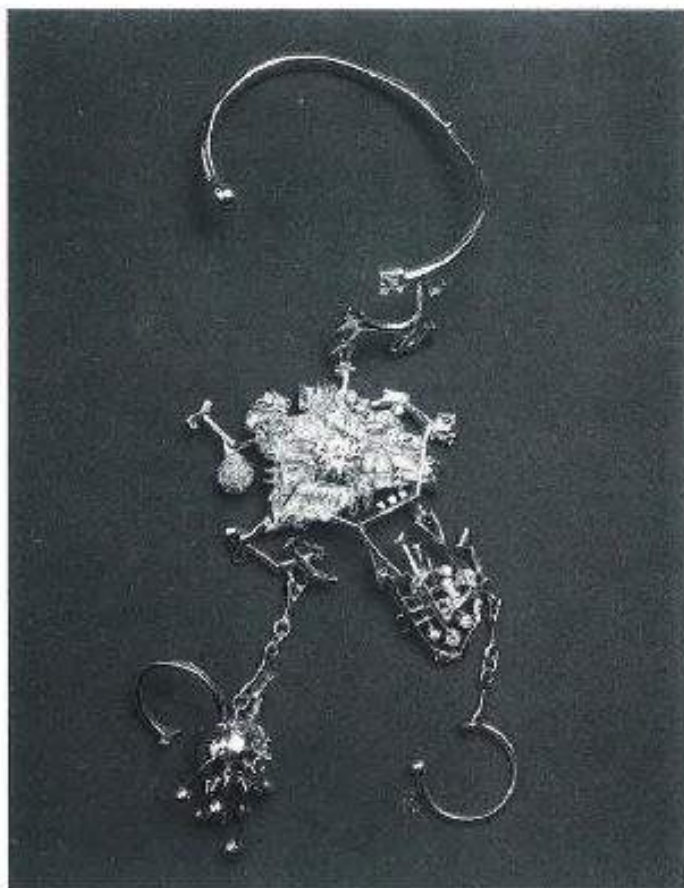
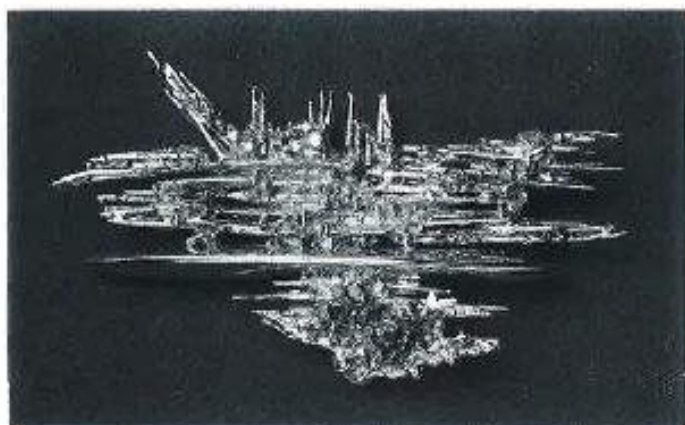


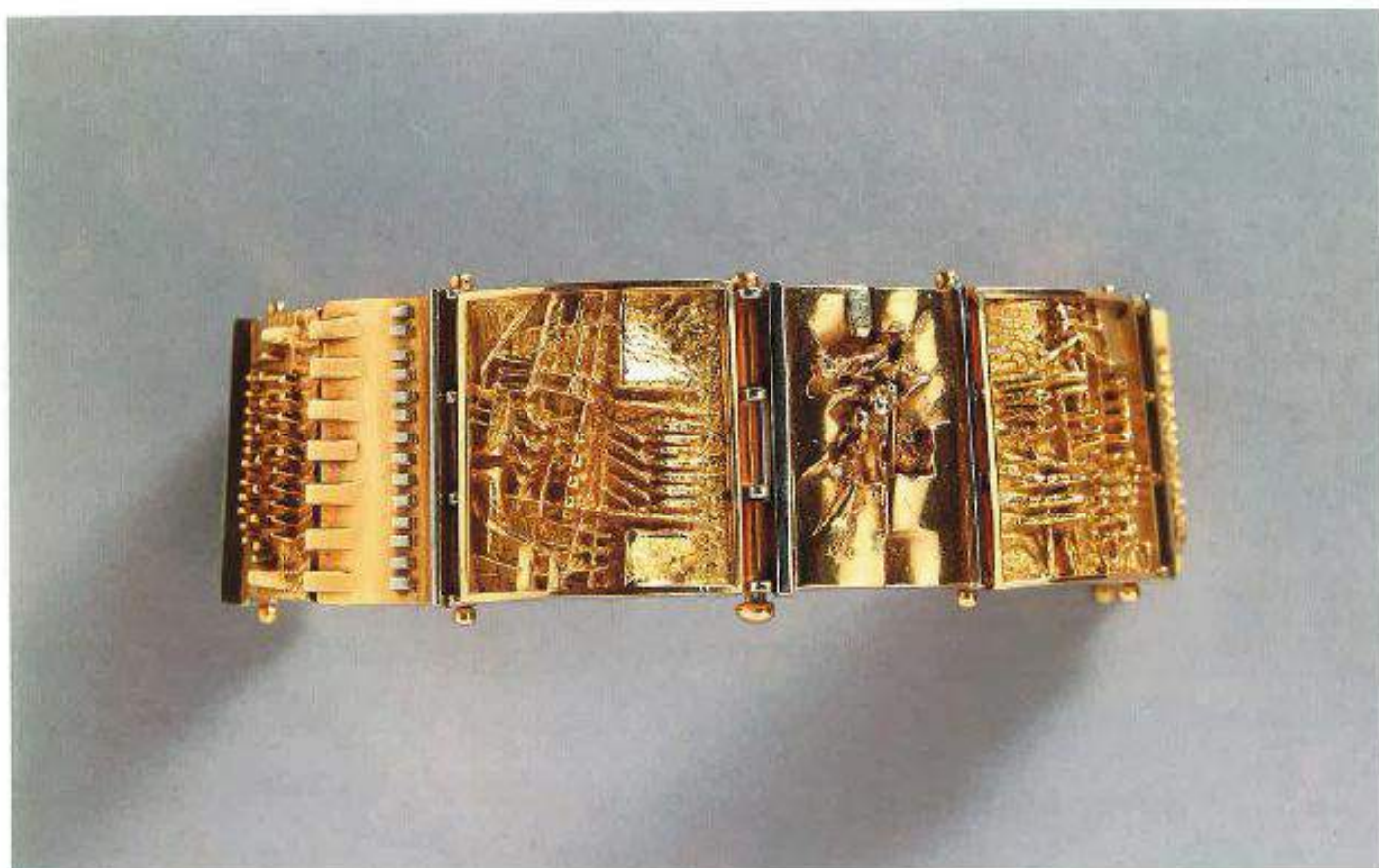




Figura 105

Bianchi, 1953  
Oro bianco e giallo  
Collezione Rina B.L.G.  
Milano

Figura 106



Archi con dino, 1963  
Oro  
Firmato  
Collezione privata Roma



Archi con dino, 1964  
Oro rosso e bianco  
Realizzazione Luigi  
Cappelletti  
Collezione Ferruccio  
Pivano, Milano



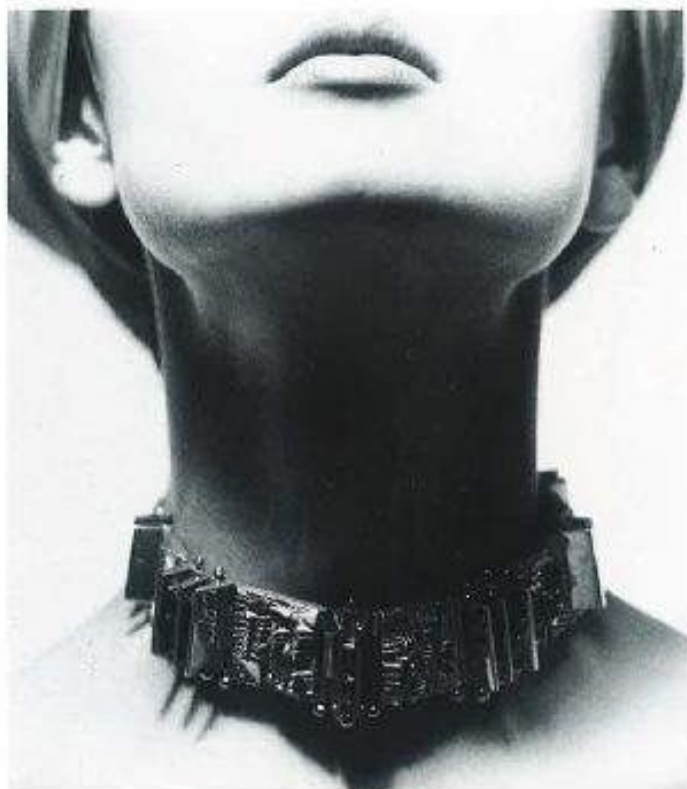


Figura 107



*Bracciale, 1962-63*  
oro  
Milano, collezione privata  
(fotografia Ruggero Boschetti, Milano)

*Collana, 1964*  
Oro rosso, argento,  
con microfusioni  
su osso di seppia  
Collezione privata, Milano



*Bracciale alla schiena, 1966*  
Lamina in oro rosso  
martellato, fusione  
centrale su osso  
di seppia  
Collezione Fernanda  
Pivano, Milano



**Figura 108**





*Collier*, 1959  
Oro marte finato,  
turchese.  
Collezione Teresa  
Porropera, Miami

Figura 110



Figura 111

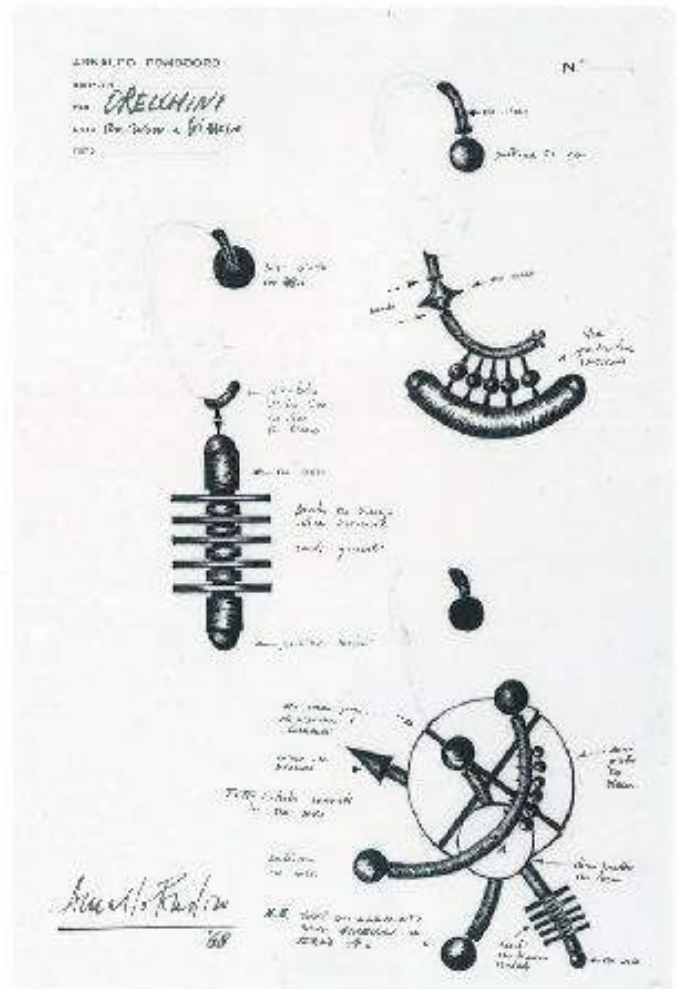


*Orecchino*, 1966  
 Oro bianco e rosso  
 Collezione privata



*Studi per orecchini*, 1968  
 Inchiostro di china  
 su carta da lucido  
 Firmato e datato in basso a sinistra  
 Collezione dell'artista

Figura 115





*Spilla pendente, 1987*  
 Lamina in argento puro  
 sabbiato e fusione in oro  
 Realizzazione Luigi  
 Cappe I  
 Collezione privata



*Francosente 1985*  
 Spilla  
 Lamina in oro rosso  
 e bianco  
 Collezione privata, Milano

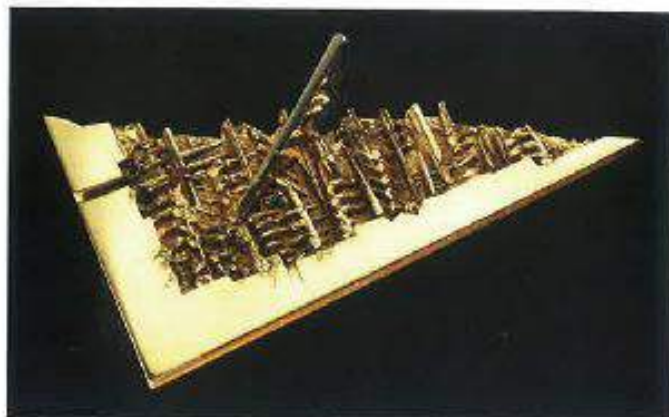
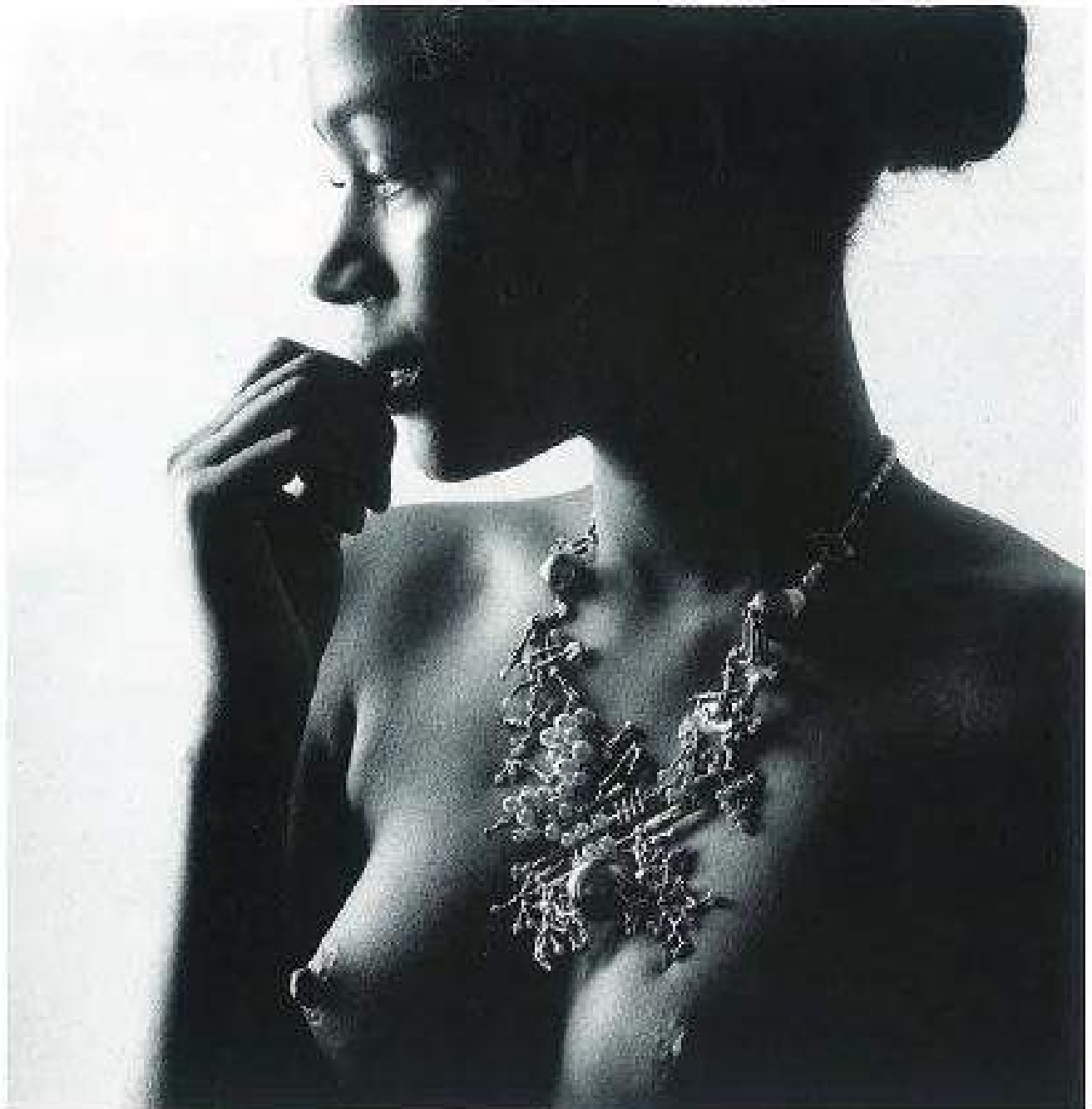


Figura 116

*Collana in ventiquattro  
 abruzzesi con pendente, 1977*  
 Argento, corallo nero  
 Collezione Nini Mulas  
 Milano



Figura 117



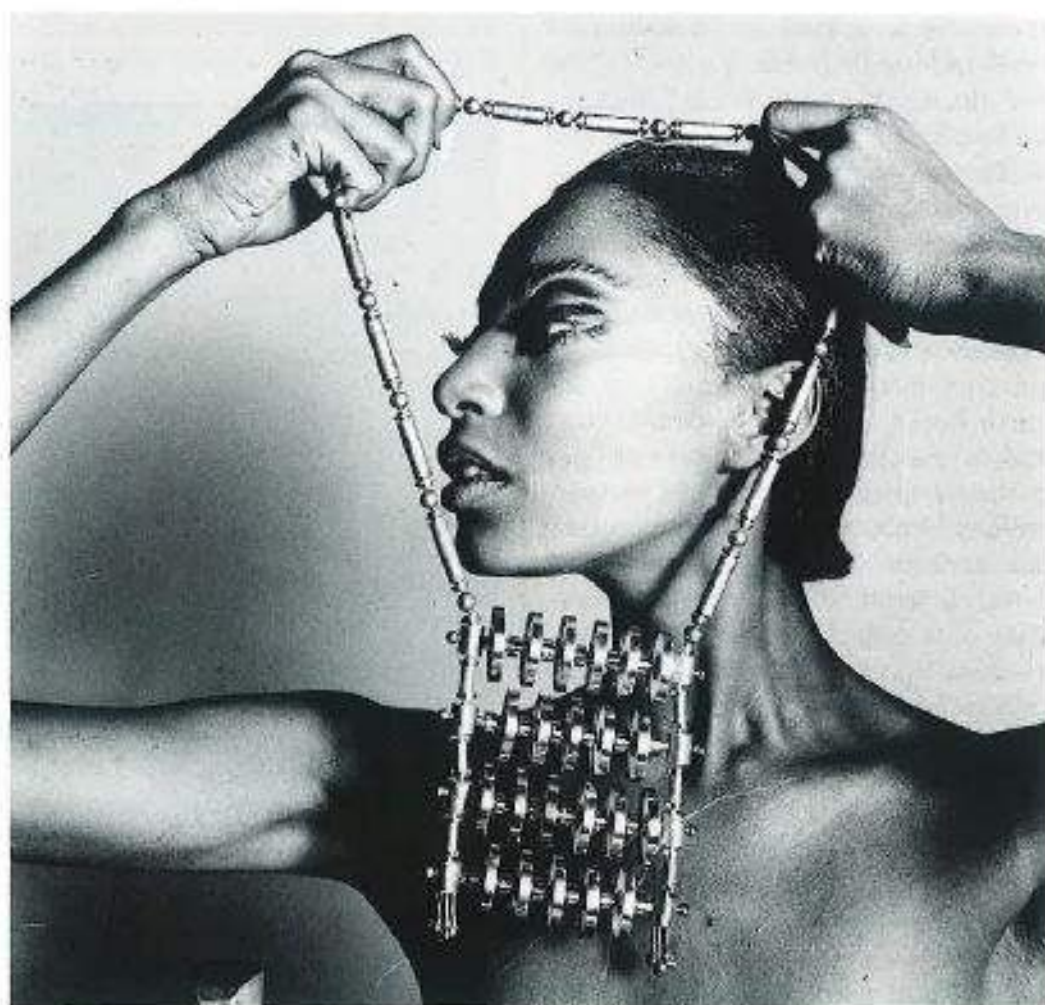
Arnaldo Pomodoro  
Collana, 1968  
Oro, perle  
Collezione privata

Dina Basaldella  
*L'addio di Calpurnia a Cesare*  
all'inizio di *Oggi*, 1955  
Cassa per cioccolata  
firmato in basso a sinistra  
Archivio Dina Basaldella,  
Udine

Figura 118



Arnaldo Pomodoro  
*Collane con cerchi percorsi*,  
1966  
Oro puro trafilato,  
malaperle  
Collezione Teresa  
Pomodoro, Milano



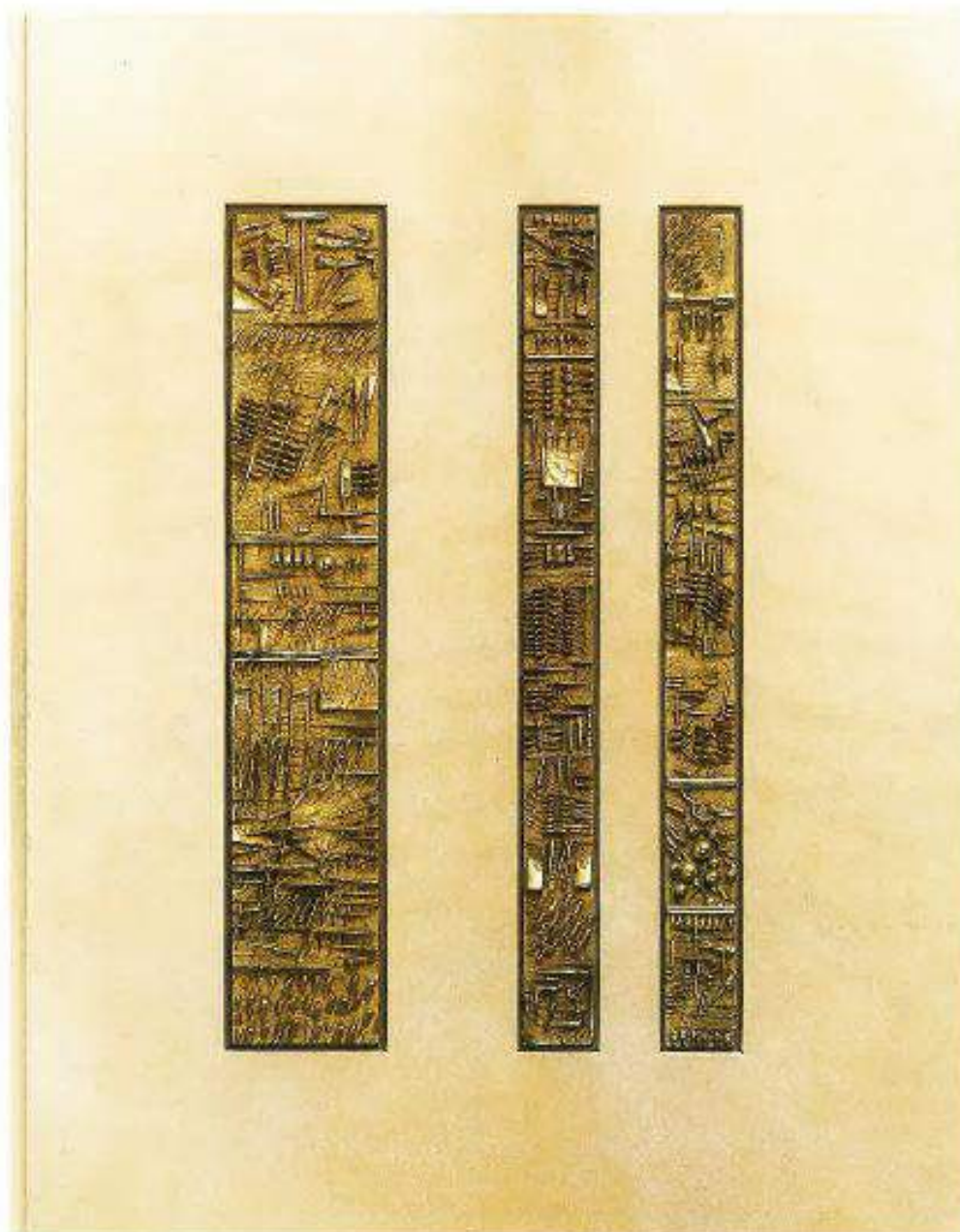


Siete poemas sajones.  
Fronza e dorso:  
In basso:  
Otto impronte, incise a caldo  
su lamina d'oro, 2,3x5 cm e 2,7x7,4 cm.

Figura 119







Otto impronte a secco nel testo.  
Legatura in pergamena con tre  
basso-relievi in lino dorato.  
Contenitore di legno 44,5x34x4,5 cm,  
con lastra in ottone inciso 44x34 cm  
(pagina a fianco).  
Edizione di 120 esemplari numerati  
I-100 e I-XX.

Figura 121

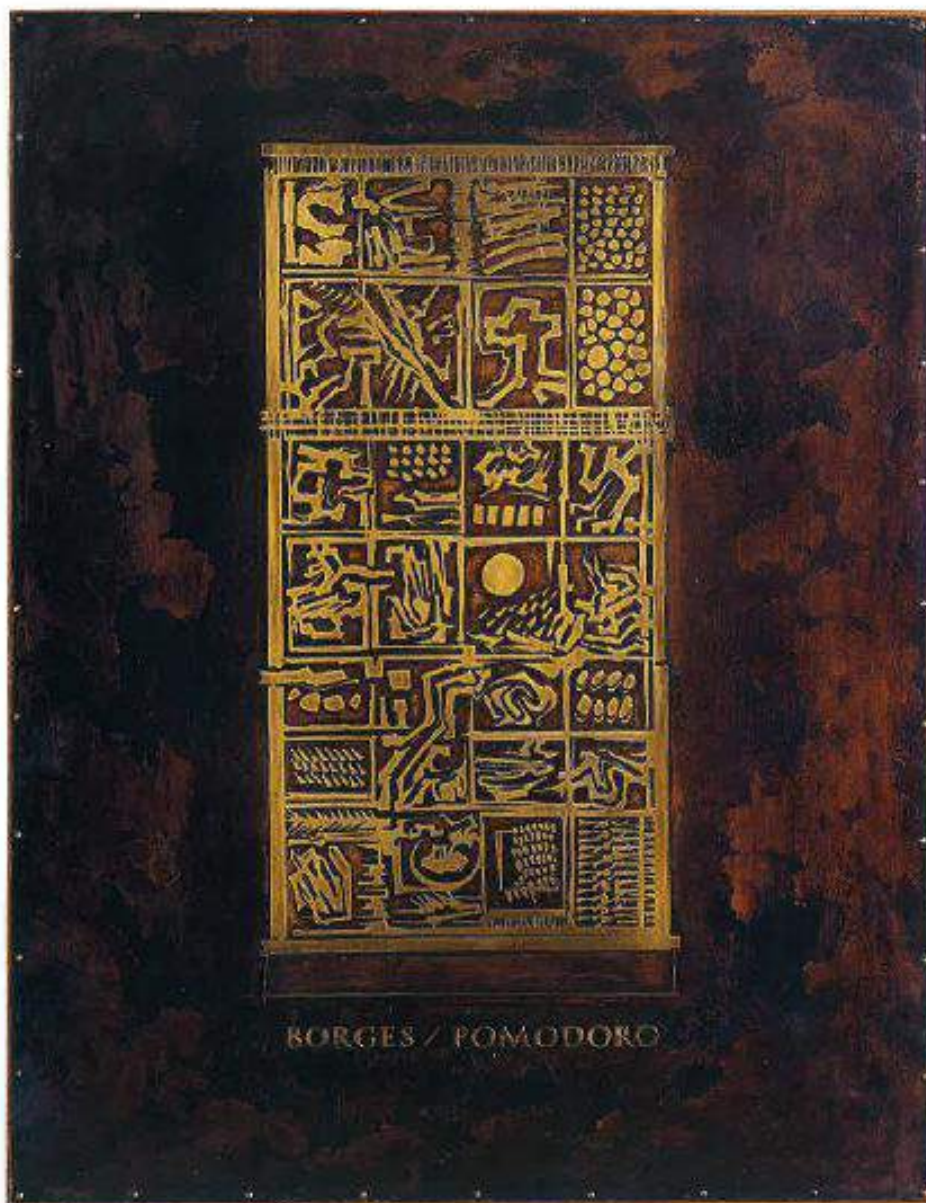


Figura 122

Contenitore di metallo  
31,5x31,5x4,5 cm, con bassorilievo  
in bronzo dorato 21x31 cm  
Edizione di 60 esemplari numerati  
1-50 e I-X.





Figura 123

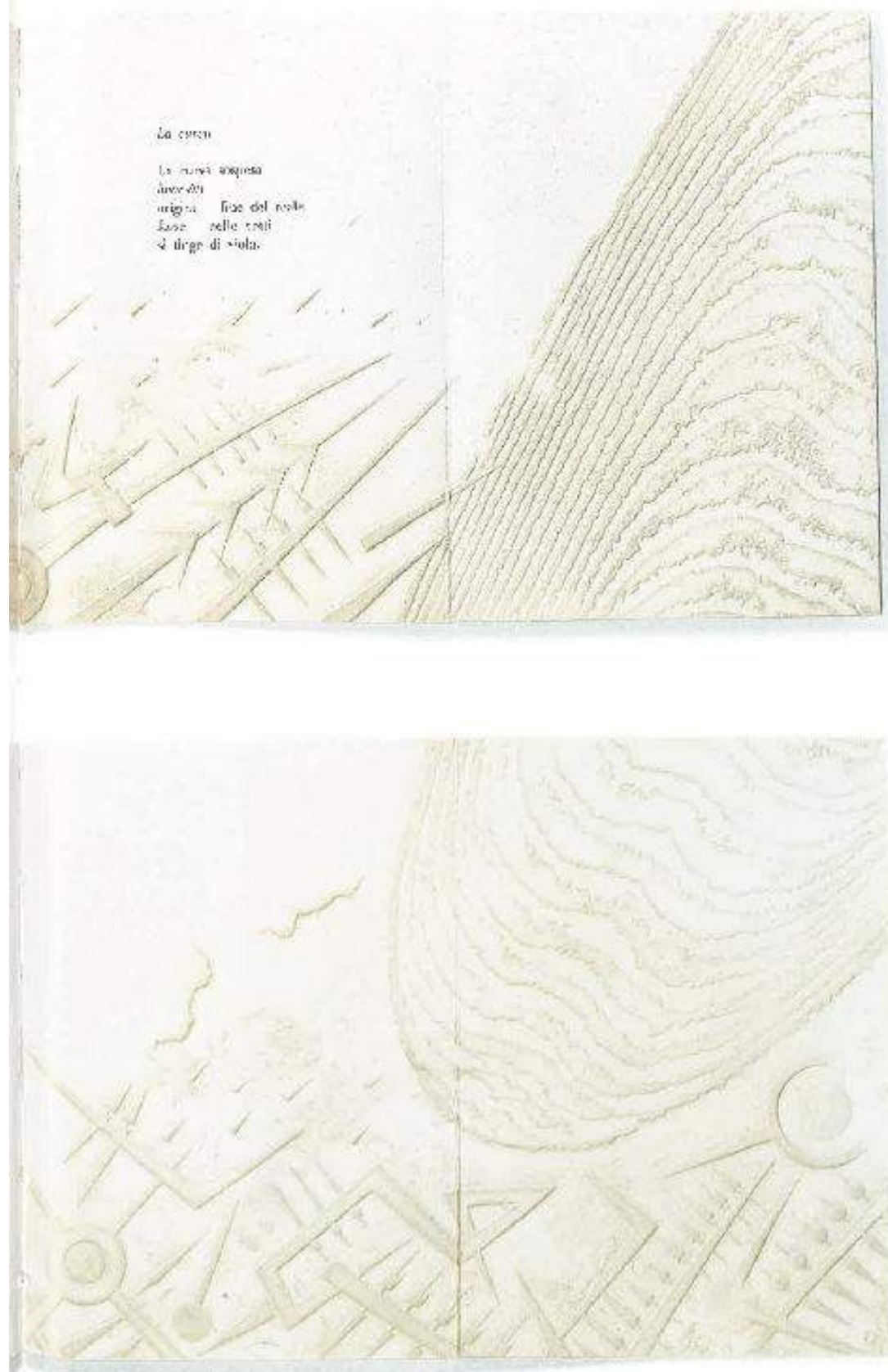


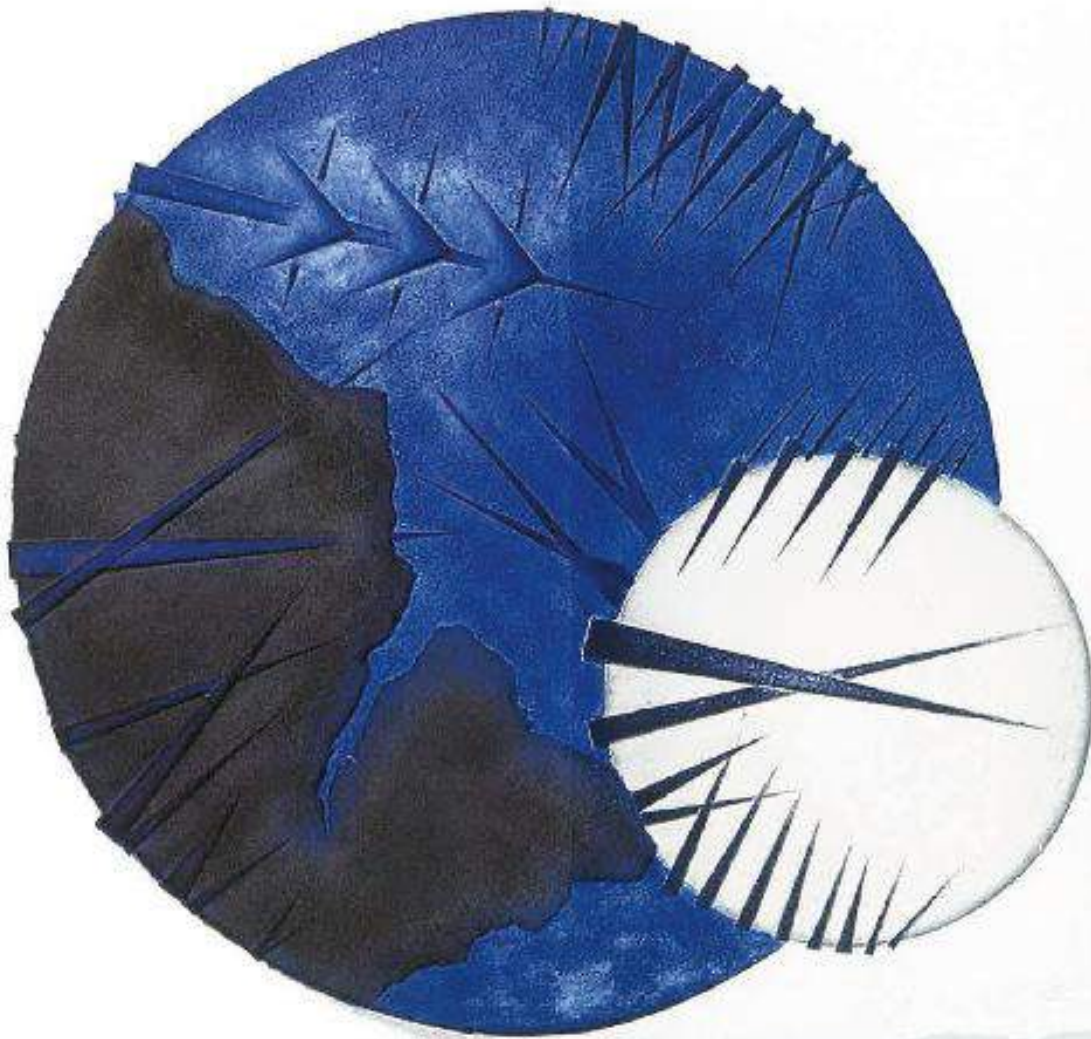
Figura 124





Figura 125

Reșea asociată în 2001. Oțetare neak Syc 2001  
Către supla în or quinzăz accufozite e rhesă  
2008 4000









### **GIO' POMODORO (Orciano 1930 – Milano 2004)**

Giò Pomodoro determinò assieme al fratello Arnaldo quella rivoluzione nel gioiello italiano che ancora oggi guardiamo con estremo interesse pur essendo ricerche ormai svolte a distanza di oltre cinquant'anni.

Osserviamo questi risultati con un occhio critico, ma è fuori d'ogni dubbio che devono essere considerate come esperienze storicamente e culturalmente significative soprattutto per l'ambito propositivo, ideativo e progettuale ma anche per le tecniche esecutive affermate e emerse con chiarezza, nel corso del tempo.

Certamente è una ricerca che potrebbe avere ulteriori approfondimenti di studio in relazione anche alle influenze che l'operato dei Pomodoro ha avuto nell'ambito degli artisti e designer che si sono occupati di gioielleria d'arte, nel ventesimo secolo.

E' evidente ad esempio come la tecnica di fusione dei metalli in osso di seppia sia l'esemplificazione della cifra stilistica di Giò, che lo contraddistingue, e questo si può affermare anche per Arnaldo. (Fig.124)

Durante la propria lunga attività creativa, Giò ha inserito e applicato nel gioiello, nel suo linguaggio le più diverse tecniche orafe, dalla microfusione a cera persa, all'assemblaggio, all'inscatolato, alle diverse forme di incastonatura delle pietre, alla particolare battitura a martello e all'uso dello smalto, del colore in maniera più diffusa e marcata. (Fig.125)

Certamente è innegabile che per entrambi i fratelli Pomodoro l'oreficeria sia stata la loro ombra per tutto il loro percorso artistico e professionale.

I gioielli come forme plastiche di piccola e media dimensione da indossare sono sempre rientrati nell'immaginario di questi due grandi maestri dell'arte contemporanea, seppure la scultura in grande scala abbia per ognuno di loro condotto i propri percorsi estetici e concettuali molto lontano dall'oreficeria, per evidenti ragioni progettuali, di pensiero immaginativo e creativo.

Hanno entrambi avuto lunghi periodi di abbandono dalla progettualità orafa, per importanti impegni e committenze sul versante della scultura.

Si deve comunque segnalare che Giò a differenza del fratello, ma anche di molti artisti italiani, ha avuto sempre una forte capacità nel coinvolgere in progetti dedicati al gioiello d'autore, di ricerca, aziende italiane storiche e consolidate del mondo della gioielleria di tradizione. (Fig.126)

Due esempi molto significativi sono avvenuti con l'Uno A Erre di Arezzo, una società industriale tra le più rilevanti in termini di dimensione del fatturato e delle maestranze impiegate del panorama nazionale e la Cesari & Rinaldi di Rimini, un gruppo solido e articolato in più realtà, specializzato esclusivamente nella lavorazione e taglio delle pietre preziose e semi-preziose.

Giò è stato un grande artista anche in questo, aveva la capacità di interagire e comunicare in maniera convincente con entità molto distanti dal mondo dell'arte, riuscendo a portarle ad operare concretamente su una propria proposta progettuale.

Una progettualità che s'inseriva compiutamente nel percorso definito e conosciuto e in parte anche considerato dalla critica d'arte più avveduta sul gioiello di ricerca e sperimentale. (Fig.127)

Questo specifico lavoro molto ampio svolto con due delle aziende simbolo del *Made in Italy*, è stato documentato in una straordinaria esposizione che si è materializzata nell'autunno del 1995 alla Fondazione Querini Stampalia di Venezia, e successivamente nella primavera del 1996 all'interno della Basilica Inferiore di San Francesco ad Arezzo. (173).

173) Giuliano Centrodi ( a cura di), *Giò Pomodoro Ornamenti 1954 – 1996*, Firenze, Artificio Edizioni, 1996.

E' da mettere in luce il fatto che nell'esposizione sono state poste nello stesso contesto opere di oreficeria prodotte dall'artista come esemplari unici, e i gioielli disegnati dall'autore ma prodotti come multipli e realizzati dalle aziende.

In questo modo si è potuto osservare che questa vicinanza tra opere uniche da una parte e multipli seriali dall'altra, non ha prodotto una contraddizione e non ha nemmeno creato una particolare discrasia estetica o concettuale. (Fig.128)

L'insieme tutto funzionava perfettamente, questo era dovuto anche alla elevata qualità esecutiva e tecnica messa in campo dall'Uno A Erre, tra i leader mondiali del settore. L'impegno profuso nel realizzare i progetti del Maestro fu al massimo livello possibile e soprattutto l'interpretazione dell'idea evidenziata da Giò Pomodoro era rispettata in ogni sua parte, gli orafi dell'azienda che sono intervenuti operavano con la stessa cura e attenzione che si dedica all'alta gioielleria, alla realizzazione di un gioiello unico.

Pur essendo prototipi per una produzione limitata e numerata prima di essere esposti e successivamente collocati in produzione, dovevano essere approvati dal Maestro in ogni dettaglio. Questa modalità operativa veniva determinata in ogni esecuzione dalle più complesse e problematiche alle più relativamente semplici e elementari.

E' indubbio che il riuscire da parte dell'azienda ad esprimere lavorazioni di carattere prettamente artigianale, di rilevante manualità, in un ambito esclusivamente industriale, esemplifica la volontà da parte di Uno A Erre di non intendere perdere assolutamente la qualità realizzativa e la duttilità operativa che in fondo caratterizza, quasi tutto il prodotto di alta gamma, del cosiddetto *Made in Italy* di grande livello che si trova nel nostro paese. (Fig. 129)

Ritornando ad analizzare il lavoro fin dal suo nascere nell'oreficeria, da parte di Giò, si osserva una evidente analogia di pensiero e di progetto, di tecnica e costruzione del gioiello con il fratello Arnaldo, particolarmente nel decennio che si sviluppa tra il 1954 e il 1964, quando entrambi lavoravano nello stesso studio a Milano.(Fig.130)

Giò Pomodoro quindi, prima di iniziare la collaborazione con Gian Carlo Montebello, che avvenne a partire dall'anno 1967, aveva già percorso lunghi tratti di ricerca orafa in parallelo all'attività maggiore che si manifestava pienamente nella scultura. (Fig.131)

E' interessante a questo proposito riportare una testimonianza scritta di Montebello del 1995, dove si evidenziano gli aspetti, le argomentazioni e il percorso in definitiva tra l'editore di gioielli d'arte, che aveva creato l'impresa di nome GEM e l'artista.

*"... Nel 1967 invitai Giò Pomodoro, affinché aderisse al progetto della GEM, da poco nata; intendevo produrre e promuovere edizioni di gioielli, disegnati dagli artisti, in tirature di duecento esemplari non firmati e accompagnati da una specifica che ne precisava l'autore e la tiratura, unica condizione il contenimento economico.*

*Giò Pomodoro accettò. Gli incontri di lavoro con Giò si intensificarono.*

*In modo naturale si manifestava in me la parte sottile della relazione con l'artista, che promuoveva la necessità di ricongiungersi alla catena apparentemente interrotta (dall'avanzare delle strategie dei consumi crescenti), del continuum culturale delle genti, popolazioni, nel costante loro cammino evolutivo.*

*La duplice ricerca di Giò comprendeva l'analisi e lo studio del principio germinatore comune al tutto, principio che governa esplicitamente la spirale logaritmica, che si evolve restando se stessa e l'altra che contemplava "la natura della forma".*

*Questi due studi paralleli, erano il pensiero portante e pervasivo di tutto il suo operato; anche in quella occasione apparentemente minore (fare gioielli economici per la GEM) lo guidava.*

*Da parte mia, non del tutto consapevole, compresi che, quell modo di fare era la chiave di volta per svolgere un lavoro d'arte, nel dovere di essere a regola d'arte.*

*Come sarebbe stato altrimenti possibile realizzare qualche cosa di buono, senza sottrarre nulla al risultato finale?*

*Questo lavoro passava attraverso un'intermediazione realizzativa.*

*L'artista, in quell'occasione, affidava il proprio lavoro "alle qualità dell'editore", che dovevano essere prima scandagliate. Fu questo un insegnamento e una prova nel contempo, che Giò mi sottopose.*

*Questo è il metodo che riconosco come tradizionale, la via per alimentare la continuità delle botteghe e delle scuole d'arte.*

*Così sortirono i primi quattro pezzi, ritagliati da una lastra d'argento, con una costruzione, elementare a incastro, trattenuti da un canapino di seta bianca o nera, che ne definiva in modo "ineffabile" la loro forma e uso.*

*Ornamenti di molta efficacia (i primi di una lunga serie), che parlavano il proprio presente con echi di un saper fare antico; documentati in modo esemplare dai quattro bellissimi ritratti fotografici dell'amico Ugo Mulas." (174)*

Giò Pomodoro, attraverso il percorso nell'oreficeria che è sempre stato presente nel suo immaginario creativo, ha introdotto in maniera molto originale una nuova idea di ornamento, che si articola in più opere e coinvolge non solo una parte del corpo, ma diverse parti di esso.

Come si può osservare nella *Collana Feto chiuso* in oro giallo e smalti del 1970, oppure sempre del 1970 la *Collana Feto aperto* realizzata anche questa in oro giallo e smalti colorati e infine ancora un'altra straordinaria collana si tratta di un'opera che rientra in questo ciclo dal titolo, *Nuovo nato* del 1970, in oro giallo e bianco, più smalti. (175)

Si tratta di grandi e impegnativi lavori di oreficeria caratterizzati da forme sferiche perfettamente lucide, si evidenziano come lunghissimi pendenti che scendono dal collo e si modulano armoniosamente con il corpo femminile, fino a giungere all'ombellico. (Fig.132 -133)

Emblematico a questo proposito il *Braccianello* del 1968, in oro e smalti, un lavoro che si snoda dal braccio, al polso, alle mani, per giungere al dito, è un coordinato completamente collegato, è una struttura composta tra bracciale e anello, e tra avambraccio e polso, una grande intuizione che porta il gioiello a travalicare le consuete unità di misura e le note proporzioni consolidate. (Fig.134 - 135)

Ironico e simbolico il bracciale *Manetta* in oro giallo e smalti del 1972, è un gioiello risolto con superfici completamente lucide, a specchio, non ci sono più tracce di fusione in osso di seppia, ed ha un meccanismo che gli permette di chiudersi a scatto come fosse una vera e propria manetta della polizia, mutata in questo caso dall'artista e resa preziosissima. (176)

E' un risultato di grande effetto scenico il bracciale *Arciere*, del 1971, in avorio e oro giallo, definito da una grande superficie arcuata, senza alcuna asperità, perfettamente piatta e pulita, che si appoggia nell'avambraccio rispettandone l'anatomia e la portabilità pur essendo di dimensioni rilevanti. (177)

Bisogna affermare con chiarezza che tutto l'operato di Giò nel gioiello ha avuto un forte rilievo, una risonanza maggiore, e il rapporto con il pubblico e la committenza è stato coinvolgente, a differenza del fratello Arnaldo, che ha agito prevalentemente con le gallerie d'arte private. (178)

174) *Gioielli d'Artista ... cit.* pag.141

Giò Pomodoro *Ornamenti... cit.*, pag.61 – 67

175) *Gioielli d'Artista ... cit.*, pag. 142.

176) *Giò Pomodoro Ornamenti... cit.*, pag. 67

177) *Giò Pomodoro Ornamenti..., cit.*, pag. 63.

178) Rosalind Pepall, Diane Charbonneau, *Decorative Arts and Design*, The Montreal Museum of Fine Arts, Quebec and Canadian Art, Montreal 2012, pag. 229 - 231.

Infatti Giò nel porsi in relazione dialettica con il mondo produttivo orafa più qualificato, ha potuto ottenere nell'ultima fase della propria ricerca, una maggiore possibilità di avvicinare il grande pubblico.

A questo proposito si deve considerare la diffusa e capillare distribuzione dei multipli prodotti con Uno A Erre e Cesari & Rinaldi.

In questo modo il Maestro è riuscito ad esporre delle proposte d'impiego alternative, innovative e quindi a dare un personale messaggio ad una enorme quantità di persone irraggiungibili con il solo mezzo della esposizione nella galleria d'arte e nel museo.

Naturalmente nella società contemporanea, i media, la pubblicità e altri mezzi di pubblicizzazione che le aziende, le ditte in queste realtà produttive del settore della gioielleria utilizzano frequentemente, sono entrate in gioco per valorizzare maggiormente l'intervento progettuale ed esecutivo del grande artista plastico noto internazionalmente. (Fig. 136)

Ovviamente ritornando all'interesse che storici dell'arte, curatori e studiosi hanno sempre manifestato verso il suo lavoro nella gioielleria, va detto che ancora oggi a oltre dieci anni dalla sua morte, l'ornamento prezioso da Lui proposto è fortemente attuale e indica ancora delle possibili strade da seguire e ampliare.

Pur dedicando la maggior parte del suo tempo e energie alla scultura, non ha mai rifiutato gli inviti alle esposizioni più importanti e qualificate del gioiello d'autore promosse in Italia e all'estero, ne cito solo alcune in ordine cronologico:

*Triennale delle Arti Decorative* nel 1954 e nel 1957 a Milano, nel 1961 al Victoria and Albert Museum di Londra nell'esposizione *International Exhibition of Jewelry*, nel 1974 e 1976 a Firenze *Aurea '74 e '76* a Palazzo Strozzi, nel 1992 partecipa su invito speciale, con grande successo alla *III Triennale du bijou*, al Musée des Arts Decoratifs, a Parigi.

Nel 1995 si materializzano diverse iniziative espositive che dapprima lo vedono coinvolto in Argentina a Buenos Aires con *Oro de Autor*, una rappresentazione del panorama più qualificato di scultori e pittori italiani rientranti nella collezione d'arte italiana *Oro d'Autore*.

Successivamente nella primavera sempre del '95, prende avvio una memorabile antologica a Venezia alla Fondazione Querini Stampalia dal titolo: *Giò Pomodoro. Ornamenti 1954 – 1995*.

Germano Celant lo invita nel 1995 alla notevole e impegnativa mostra di livello internazionale *Italian Metamorphosis, 1943 – 1968*, svoltasi a New York al Salomon R. Guggenheim Museum, ad esporre una selezione di sculture, ma desidera decisamente anche i gioielli dedicandogli uno spazio importante.

Un'esposizione notevole per ricchezza di materiali, di documentazione e magistrale sotto il profilo storico e critico. Ricostruisce le vicende più significative avvenute nel nostro paese non solo nelle arti visive, ma anche nel cinema, nel teatro e nelle arti cosiddette decorative e minori. (178)

178) Per una maggiore conoscenza, e uno studio più articolato dell'opera di oreficeria di Giò Pomodoro consiglio: Ornella Casazza (a cura di), *Gioiello Contemporaneo al Museo degli Argenti di Palazzo Pitti*, Firenze, Sillabe Editore, 2007, pag. 90 – 93.

*Immaginazione Aurea .. cit...*, pag. 60 – 61, 171- 172.

*L'arte del gioiello e il Gioiello d'Artista...cit...*, pag.362 – 363, 389, 404.

*Gioielli e Legature... cit.*, pag.107.

Lia Lenti (a cura di) *Gioielli in Italia. Il gioiello e l'artefice, cit.*, pag. 222.

Palma Bucarelli, *Guida alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Roma, Galleria Nazionale, 1973.

Umberto Baldini, Giuseppe Marchiori, Franco Solmi, *Aurea 74 Biennale dell'Arte Orafa*, Firenze, Palazzo Strozzi, 1974, pag.125, 137, 150.

Gillo Dorfles, *Omaggio a Piero – Oro d'Autore*, Arezzo, Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna, 1992, pag. 141 – 144, 192.

Enrico Crispolti, *L'Oro della Ricerca Plastica*, Milano, Mazzotta Editore, 1985, pag. 68 – 71.

V.Dehò, A.Schloen, H.Gamper (a cura di), *Brillant (e)*, Nurnberg, Verlag fur Moderne Kunst, 2004, pag. 46, 108.

Per tentare di stabilire alcuni punti fermi e inconfutabili, si deve dire senza pensare d'essere smentiti, che ancora oggi, non è ancora stata studiata con profondità d'analisi l'enorme quantità di opere di gioielleria che sono state realizzate come opere uniche da entrambi i fratelli Pomodoro. Mentre per quanto riguarda, i multipli preziosi progettati in particolare da Giò., poco si è scritto e ragionato nel merito. (179)

Indubbiamente le innovazioni tecniche, le innumerevoli e originali proposte d'impiego che entrambi, Arnaldo e Giò, in modi analoghi per un certo periodo, (lungo almeno un decennio), ma diversissimi nella complementarità del loro approccio, hanno dato all'oreficeria italiana, finora sono state solo in parte indagate.

Non è ancora iniziato un importante lavoro di comparazione e ricerca in rapporto ad altri protagonisti europei e internazionali, attivi nello stesso periodo storico, che dalla scultura o dalla pittura hanno prodotto opere di oreficeria di grande livello.

Certamente, per chi oggi vuole proporre un gioiello d'autore, pittore o scultore che sia deve assolutamente studiare, osservare e capire quanto abbiano dato in termini di pensiero, di originalità e invenzione alla gioielleria contemporanea nazionale e internazionale, questi due straordinari artisti e fratelli marchigiani.

E' indubbio che si debba partire soprattutto da questi esempi per visualizzare realmente quel connubio inscindibile tra arte contemporanea e gioiello d'autore. (Fig.137 - 138)

Inoltre in particolare, va indagata l'esperienza di Giò, che egli ha condotto con il mondo industriale e produttivo di grande qualità ma decisamente tradizionale nelle scelte e nel tipo di produzione proposta.

Questo aspetto evidenzia una questione molto interessante e oggi ancora più d'attualità e cioè l'artista, scultore o pittore che sia è in grado di calarsi con un ruolo di designer attento alle esigenze produttive e di mercato in realtà aziendali e di grande produzione come le aziende orafe italiane sia di livello industriale e sia di media dimensione artigianale?

La figura del designer industriale può essere a volte ricoperta anche dall'artista che si occupa prevalentemente di seguire un proprio percorso, che non tiene in alcun conto il mercato e le esigenze che possono avere centinaia di persone in questo caso verso l'ornamento?

Oppure l'artista riesce a occuparsi esclusivamente del linguaggio posto in essere nella scultura e nella pittura, nelle installazioni o azioni creative che rientrano nella propria personale ricerca che intende affrontare?

Domande che avanzano nel dibattito attuale, e che già furono affrontate a suo tempo, tra il finire degli anni '60 e gli inizi degli anni '70, sul piano teorico dal grande maestro Bruno Munari, nel testo "*Artista e Designer*" e successivamente in "*Arte come Mestiere*", in "*Design e Comunicazione Visiva*". e in "*Da Cosa nasce Cosa*" (180)

Giò Pomodoro ha affrontato e risolto il problema proponendo una soluzione in rapporto alle aziende del gioiello che teneva decisamente in considerazione la molteplicità degli esemplari da produrre, la loro serialità in relazione al mercato che andavano ad aggredire.

179) *Op. cit. ... Grafica e Oggetti d'Arte n.25*, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1997, pag.187 – 188.

Francesca Romana Morelli (a cura di): *Ori d'Artista...cit.*, pag.63,67 – 69.

Ornella Casazza (a cura di), *Sculture da Indossare*, Pisa, Pacini Editore, 2007, pag. 90 – 95.

Mariastella Margozi (a cura di), *La scultura Italiana... cit.*, pag. 64 – 65, 94 – 95.

Alba Cappellieri, *Gioielli del Novecento*, Milano, Skira Editore, 2010, pag. 44, 177.

Diane Venet, *La signora dei preziosi d'arte*, in Plus24 - Il Sole 24 Ore, Milano, 3 gennaio 2015, n.644.

180) Bruno Munari, *Artista & Designer*, Bari, La Terza Editore, 1971, pag. 7- 130.

Bruno Munari, *Arte come Mestiere*, Bari, La Terza Editore, 1973, pag.19 – 252.

Bruno Munari, *Design e Comunicazione Visiva*, Bari, La Terza Editore, 1972, pag. 5 – 90,252 – 361.

Bruno Munari, *Da Cosa nasce Cosa*, Bari, La Terza Editore, 1976-

Naturalmente non tutti gli artisti possono avere questa capacità di sdoppiarsi in più ruoli , ottenendo sempre e comunque degli esiti estetici convincenti e dei risultati sul piano della commercializzazione consistenti.

A volte il designer professionista in rapporto agli obiettivi previsti e fissati assieme all'imprenditore, raggiunge le mete previste non solo nell'ambito orafa ma anche pensiamo a tutto il mondo del mobile, degli accessori per la casa , superando di gran lunga l'apporto sporadico dato da qualche Artista in uno di questi settori merceologici.

Nel caso di Giò Pomodoro, invece anche le esperienze condotte con l'imprenditoria orafa hanno avuto degli importanti esiti commerciali, a distanza di anni dalla prima uscita nel mercato nazionale e internazionale determinati prototipi vengono ancora realizzati e richiesti dal pubblico.

Le sue proposte rimangono ancora attuali e le aziende con le quali ha collaborato, a distanza di anni dalla sua morte continuano a produrre le forme di design orafa che aveva ideato per loro.

In tutta la loro determinata, convincente e straordinaria carriera artistica Giò e Arnaldo, seppure in certi periodi in modo sporadico e occasionale, hanno sempre comunque, fatto rientrare nei loro pensieri immaginativi l'oreficeria, l'ornamento personale.

A volte era sufficiente solo un invito, una sollecitazione per fare riemergere la passione, il desiderio di scoprire ancora, l'universo delle piccole dimensioni, un micro cosmo incredibilmente interessante, e pieno di sfaccettature come è sempre stata l'oreficeria d'autore, ideata dagli artisti.

Indubbiamente sono tra i pochi artisti che hanno dimostrato con le loro ricerche che l'oreficeria, il manufatto prezioso ha un linguaggio autonomo, un proprio segno, una specificità d'arte, sia sul piano delle forme proposte e sia per quanto riguarda i significati con esso connessi.

Per queste ragioni l'opera aurea può reggere il confronto se realizzata ad alto livello naturalmente, con la scultura e la pittura, di qualità elevata, di rilievo in tutti i sensi.

A questo proposito gli esiti raggiunti da Giò si possono annoverare su questo piano di eccellenza, di elevata sensibilità creativa e di fine esecuzione.

Ultima in ordine di tempo è stata l'interessante inaugurazione al grande pubblico del Museo aziendale Uno A Erre, ad Arezzo avvenuta nella primavera del 2016, che ha permesso di vedere l'articolata collezione che il maestro ha progettato e realizzato assieme agli orafi interni di Uno A Erre. Dagli esemplari unici , alle riedizioni ai multipli si potevano ammirare in tutta la loro originale attualità. (Fig. 139)

Un percorso che Giò Pomodoro ha condotto per oltre un decennio con l'azienda aretina e ora è possibile studiare avendo a disposizione l'opera completa depositata nel museo .(181)

Molto interessante la pubblicazione che Giuliano Centrodi, tra i maggiori conoscitori ed esperti del lavoro orafa del maestro ha realizzato per l'occasione, una sorta di grande omaggio allo scultore scomparso, che ha lasciato un vuoto incolmabile nel panorama artistico internazionale.

Ritengo che ci siano tutti gli elementi nell'opera di Giò Pomodoro per chi intenda affrontare la ricerca nell'oreficeria, nella gioielleria partendo da punti di vista diversi e con intenzioni lontane tra loro. Intendo dire che è un lavoro da studiare nell'ottica dell'artista orafa oppure orafa artista, ma anche come designer o architetto la ricerca e i risultati raggiunti da Giò offrono innumerevoli sollecitazioni, possibilità, tendenze diversificate e idee da capire e possibilmente da sviluppare ulteriormente.

181) Giuliano Centrodi: *Novant'anni Preziosi - Uno A Erre e il suo Museo - Ninety Precious Years Uno A Erre and its Museum*. Città di Castello - Arezzo, Petrucci Editore, pag. 165 - 169, pag. 185 - 192, pag. 339 - 403.

Si veda anche per una ricostruzione dell'analisi teorica e storica che è già avvenuta per quanto riguarda il tema della riproducibilità dell'opera d'arte, il " classico": Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1966, pag. 17 - 57





Bracciale in oro giallo e bianco, 1959-60.

*Bracciale, 1967*  
Oro giallo e bianco,  
rubini, diamanti  
Collezione Gigliola  
Gagnoni Pomodoro



*Spilla, 1961*  
Oro bianco, rosso e giallo,  
rubini  
Collezione Gigliola  
Gagnoni Pomodoro



Figura 127



*Bracciale, 1962*  
Oro fuso, rubini  
Collezione privata

Figura 128

*Spina*, 1968  
Oro giallo, smalti, pietre  
preziose  
Collezione Giuseppe  
Fusari, Graffignana

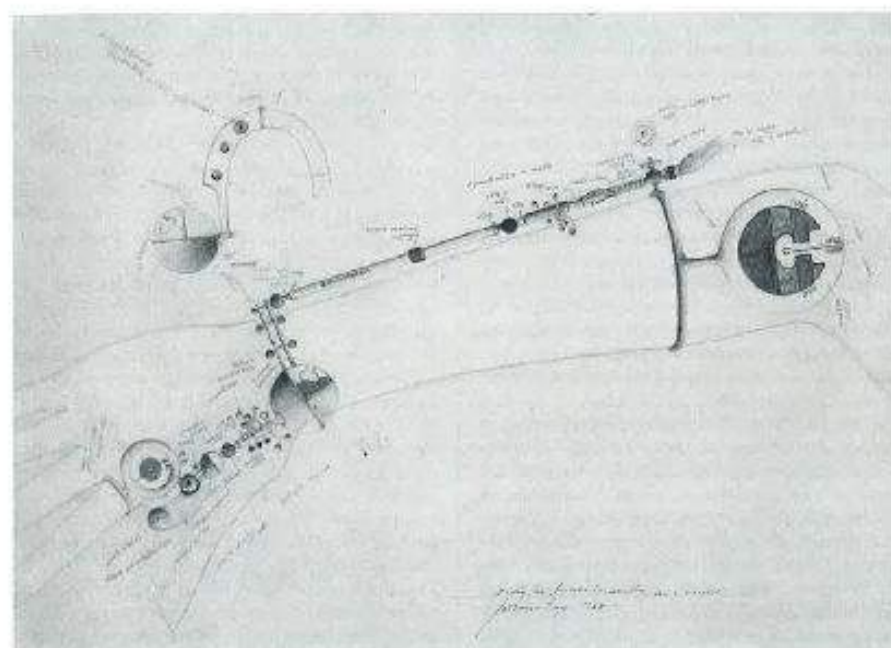


*Collana con pendente*, 1971  
Oro giallo e bianco,  
smalti bianco e nero,  
Lapislazzulo  
Realizzazione Giuseppe  
Fusari, Graffignana  
Collezione privata  
Collezione privata



*Disegno per Braccionello,*  
in cera gialla e bianca, smalto,  
pietre preziose, 1968  
Inchiostro di china,  
pastelli colorati  
su cartoncino intagliato  
su cartoncino

Firmato e datato in basso  
a destra.  
Collezione privata, Monza



*Studio per Soriana,*  
braccionello in argento  
e pietre preziose, 1965  
Inchiostro di china  
e pastello grasso su carta  
da Lucido incollata  
su cartoncino  
Firmato in basso a destra  
Collezione dell'artista

*Studio per giallo,* 1957  
Cinque su carta,  
Firmato e datato in alto  
a destra  
Collezione dell'artista

*Disegno per giallo,* 1954  
Inchiostro di china  
su carta da Lucido  
incollata su cartoncino  
Firmato e datato in basso  
al centro  
Collezione dell'artista

Figura 129

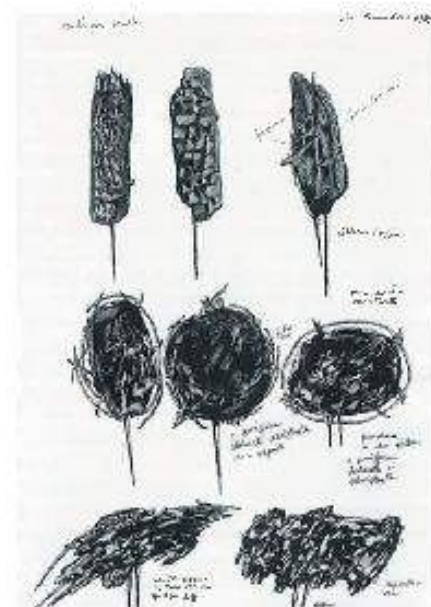
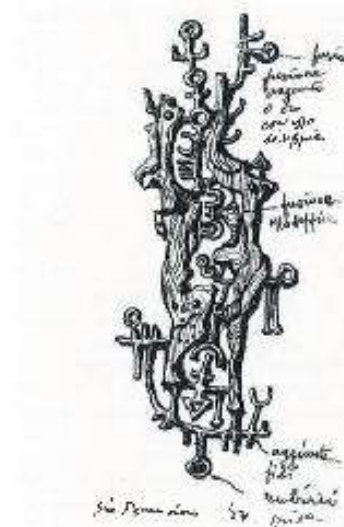
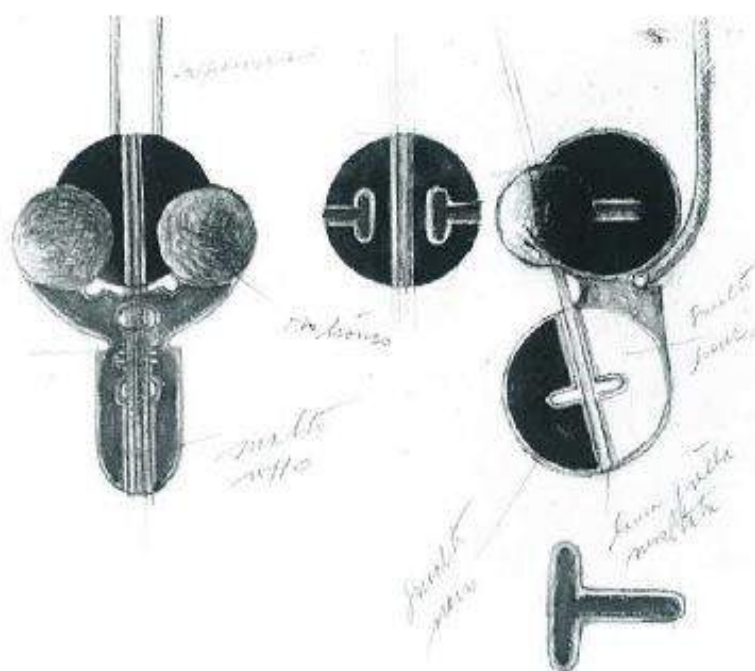


Figura 130

Studio per collana *Foto chiusa*  
in oro giallo e smalti  
1970  
Tecnica: cristallo soffiato  
(Riproduzione in scala reale)

Nella pagina accanto:  
*Collana Foto chiusa*  
1970  
Oro giallo e smalti  
Collezione privata  
Ugo Mario Mulis, Milano



*Studio per collana / 1970 / 70*  
*Ugo Mario Mulis*


A black and white photograph of a woman's profile, holding a necklace. The necklace features a long, thin chain and a large, spherical pendant with a textured surface. The lighting is dramatic, highlighting the woman's hand and the necklace against a dark background.

Figura 131

Collana *Foto di casa*  
1970  
Oro giallo e smalti  
Collezione privata  
(Foto Mario Mulas, Milano)



*Collana Occhio di Capiv*  
1995  
Oro puro, oro bianco e smalto rosso.

Figura 132





Collana Arezzo 18/5/95  
1995  
Oro puro, oro bianco e rosso  
Archivio Storico Uno A. Prati, Arezzo  
(foto Silvano Tognacci)

Figura 133



Figura 135

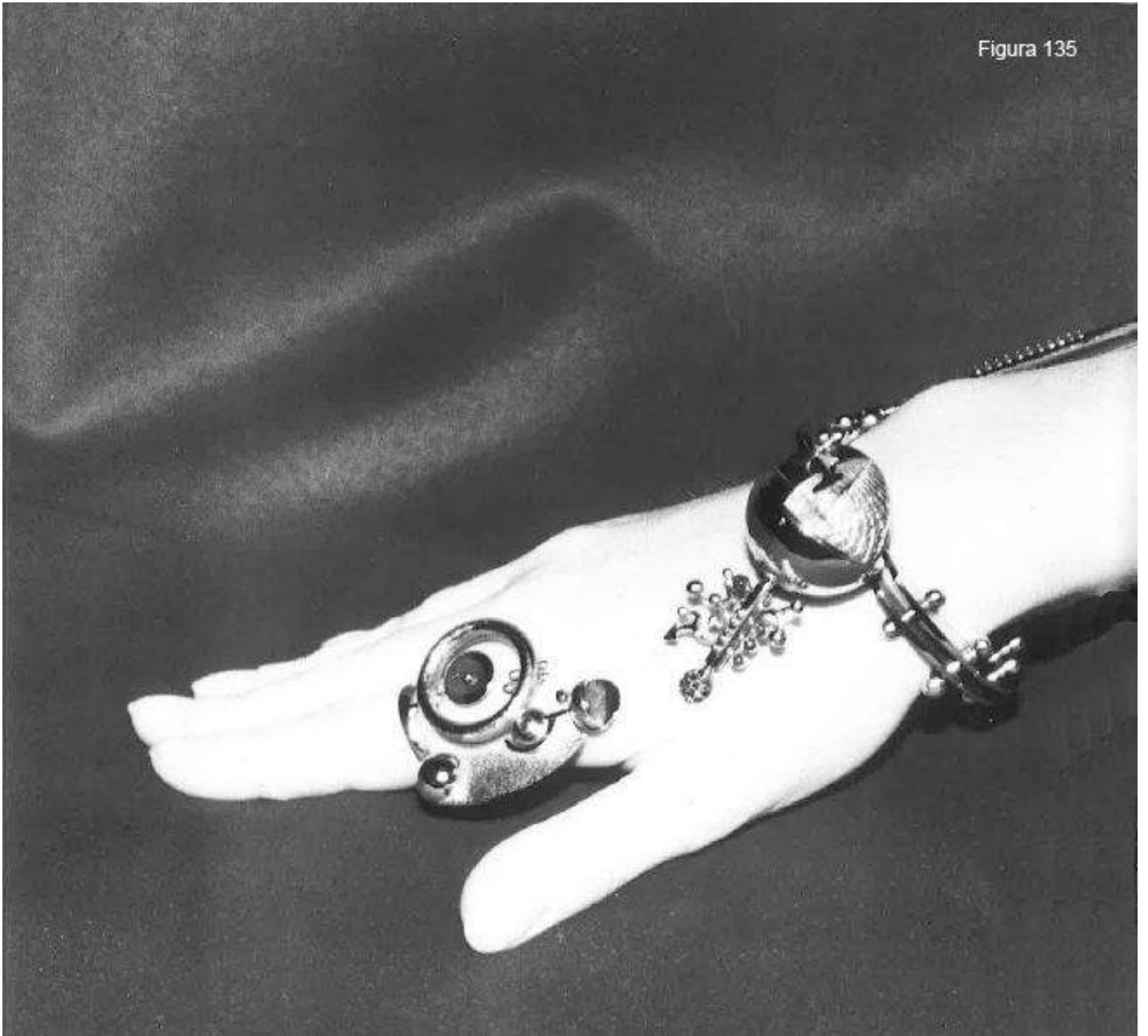
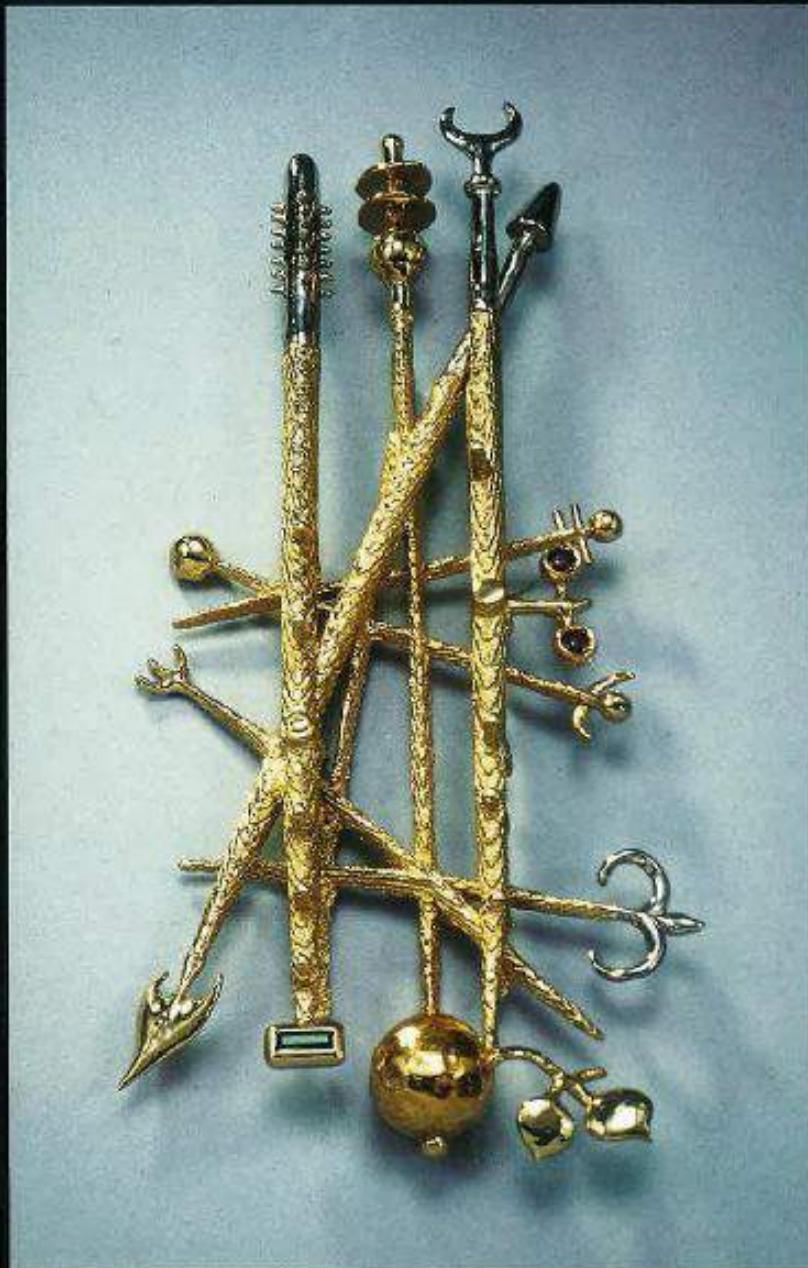


Figura 134



Figura 136

Scacchiere, 1995-96  
pendente in oro 750 giallo e bianco,  
fusione a peso di coppia, lamine sbalzate  
e ceselate, fili intrecciati, 2 rubini 0,20 k.,  
tormalina 0,29 ct., incastonatura a battuta  
e a puntale, 12,7x6 cm  
firma dell'artista  
Arezzo, Museo Gori & Finchi







Spilla modello "A", 1964  
oro 750 g. giallo, rosso e bianco, oro puro  
1.000 - 41 rubini, 2,99 kt, lamine sbalzate  
e cesse late, fili modellati, incastonatura  
a nave a puntata, 6,6x6,5 cm  
firma sul verso in basso a destra  
Arezzo, Museo Gori & Zucchi



Anello, 1970-75 circa  
oro bianco e giallo  
Roma, collezione privata



Bracciale uno, 1996  
bracciale in argento a 25%,  
fusione a sciaccio, 6,2x4,1x3,1 cm  
firma incisa all'interno  
Arezzo, Museo Gori & Zucchi

**Spilla**

1978-83 (realizzata da studi anteriori)  
Oro fuso in caso di saggio, fili lucidi  
e plastiche preziose  
Collezione privata  
Foto: Lino Sica, Milano

**Figura 138**

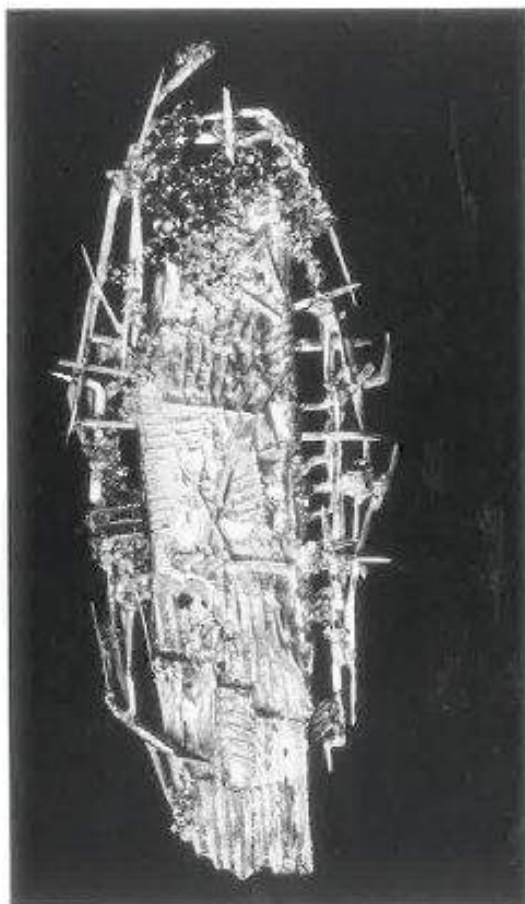


Figura 139

**Collana**  
1964  
Oro, corallo e rubini  
Collezione privata  
(Foto Uino Sala, Milano)









## CAPITOLO 4:

### QUANDO LA FOTOGRAFIA INCONTRA IL GIOIELLO D'ARTISTA. UNA VISIONE CHE DIVENTA OPERA D'ARTE, LE IMMAGINI DI **UGO MULAS**.

Ugo Mulas (Pozzolengo, Brescia 1928 – Milano 1973), è stato nel secondo Novecento una delle personalità nel mondo della fotografia italiana e internazionale tra le più rilevanti e significative. E' unanimemente considerato il fotografo degli artisti, memorabili le sue immagini che fermano l'istante in cui lo scultore o il pittore interviene, mentre lavora, oppure quando riprende e inquadra le opere realizzate dagli artisti nei loro studi, all'interno delle sale del Museo o della Galleria oppure all'aperto, in spazi pubblici. (Fig.140 -141)

Mulas non è stato solo questo, il suo occhio non ha osservato esclusivamente l'ambiente artistico, è una figura complessa e sfaccettata che ha reso la fotografia un sistema d'analisi e interpretazione della realtà di tale qualità immaginativa, che gli ha permesso di raggiungere in molte situazioni un alto grado di riconoscibilità.

La certezza dell'identificazione dell'oggetto o delle persone inquadrato colte nel momento di una effettiva espressività, esemplare la sua corretta e originale capacità di contestualizzazione del soggetto che intendeva rappresentare.(Fig. 142)

Anche quando si è occupato di foto a carattere pubblicitario, oppure relative al sistema moda nel suo complesso, Mulas ha sempre cercato di ottenere il livello d'immagine più alto possibile.(Fig.143)

Possiamo parlare con assoluta certezza che le sue fotografie sono delle vere e proprie opere d'arte, è stato un fotografo che ha determinato un ulteriore passaggio di autonomia del linguaggio fotografico, dimostrando la sua forza in rapporto all'arte considerata complessivamente, in ogni sua parte, in definitiva ha dimostrato che la fotografia va intesa come autentica forma d'arte

Gli inizi per Mulas, non andavano certo nella direzione dell'attività professionale che si sviluppò successivamente, giunse a Milano nel 1948 e per assecondare i desideri della famiglia s'iscrisse alla facoltà di Giurisprudenza dell'Università Cattolica, riuscì a completare gli studi, ma decise di non laurearsi, non volle preparare purtroppo, la tesi finale.

In una sua testimonianza – conversazione con Arturo Carlo Quintavalle nel 1972, così raccontava quella scelta coraggiosa ma anche molto rischiosa per la sua vita, per il suo futuro:

*“A un certo punto avevo deciso di non laurearmi perchè temevo che mi sarei lasciato condizionare per sempre da un certo tipo di vita .*

*Mi sono detto: qui se prendo la laurea son fottuto, finisco a fare l'impiegato di banca, e quindi piuttosto di questo fallimento nella mediocrità ho preferito di rischiare di fallire, di diventare uno spostato uno senza mestiere; ed infatti lì al Bar Jamaica ero uno senza mestiere, vivacchiando non so come, perchè lì si poteva vivere, ti davano dei cappuccini a credito, trovavi un amico che ti dava quelle cento o duecento lire che ti bastavano a prendere il pane”.* (181)

L'anno di svolta che lo porterà in seguito a incontrare la fotografia è il 1951, decide d'iscriversi a un corso serale di disegno del nudo all'Accademia di Belle Arti di Brera, durante le lezioni e la frequentazione dell'Accademia entra in contatto con artisti, critici d'arte e studiosi.

Conoscerà intellettuali, scrittori e giornalisti che incontrerà quotidianamente al Bar Jamaica, a pochi passi dall'Accademia di Brera, un punto d'incontro, un luogo dove le personalità della

181) Arturo Carlo Quintavalle, *Ugo Mulas. Immagini e Testi*. Parma 1973, Università degli Studi, Istituto di Storia dell'Arte pag.11 – 12

cultura e dell'arte si potevano vedere, dove si fermavano a parlare e a discutere del lavoro e dei progetti che intendevano sviluppare.

Certamente questo spazio a Milano è stato un crocevia d'incontri e di esperienze straordinarie, soprattutto tra gli anni '50 e '70 del novecento.

Qui Mulas ebbe modo di affrontare un ragionamento sulla fotografia con alcuni professionisti già avviati nel lavoro da Alfa Castaldi a Mario Dondero, a Giulia Niccolai e Carlo Bavagnoli.

*"E tra noi si parlava, si discuteva. E anche se poi in fondo, se ci penso adesso, nessuno di noi aveva le idee chiare, era un modo di essere interessati alla fotografia.*

*D'altronde, con chi altro avrei potuto parlare di queste cose? C'era qualche bravo fotografo, evidentemente, ma noi volevamo fare i fotogiornalisti, i fotoreporters di città, pensavamo che la cosa più importante della fotografia fosse il fotogiornalismo."* (182)

Mulas divenne un fotografo sostanzialmente per caso, è autodidatta, non ha frequentato corsi di storia e tecnica della fotografia, non ha avuto maestri, non ha frequentato circoli, ha iniziato a prendere tra le mani una macchina quando gli è stata prestata al Jamaica, e qualcuno gli ha detto: *" Un centesimo e undici al sole, un venticinquesimo e cinque - sei all'ombra. E io con un'enorme diffidenza, ho preso in mano questa macchina".* (183)

Interessanti le prime immagini dell'artista – fotografo Mulas che realizza tra gli anni '53 e '54, con un taglio decisamente neo – realista, sulla Milano della rapida e tumultuosa ricostruzione, della cementificazione selvaggia, dell'immigrazione , degli arrivi alla stazione centrale, dove la gente dorme distesa sulle panchine coperta dal cappotto, con le valigie appoggiate accanto per terra. (Fig. 144 - 145)

Un altro passaggio fondamentale del suo percorso avvenne nel 1954, quando decise assieme ad alcuni amici del Jamaica di fare un reportage completo sulla *XXVII Biennale Internazionale d'Arte* di Venezia, che ebbe molto successo, infatti la rivista *"Le Ore"*, l'acquistò e decise di pubblicarlo.

Anche queste circostanze sono per certi versi leggendarie infatti: *" La mancanza cronica di denaro ci costringeva di volta in volta a cercare soluzioni di massimo risparmio. Così Venezia venne raggiunta approfittando di un passaggio sul camion che distribuiva di notte "L'Unità", distribuendo il giornale in decine di tappe lungo il percorso.*

*Arrivano finalmente in piazza San Marco alle nove del mattino, con una leggera pioggerella, e aspettano qualcuno da fotografare. E' il giorno dell'inaugurazione.*

*Il primo personaggio che vedono e riconoscono è nientemeno che Giuseppe Ungaretti, un mito per Mulas, che lo coglie con l'ombrello al braccio, in posa non al centro dell'inquadratura ma spostato nettamente sulla sinistra, forse per lasciar spazio alla basilica di San Marco sulla destra, a titolo di attestazione che ci si trova veramente a Venezia: (Fig.146)*

*ingenua prima foto del reportage dunque, un poco storta, ma verace da un lato, giornalistica, e insieme vicina agli spazi vuoti, occupati da segni e riflessi, cari a Mulas".* (184)

Dopo questo successo iniziarono a svilupparsi maggiori rapporti di lavoro con gli artisti, ma uno in particolare è da ritenere fondamentale per capire come in seguito Mulas sia riuscito a lavorare sull'oggetto di oreficeria, come sia stato possibile per Lui, calarsi nel micro cosmo aureo, nelle realizzazioni in termini di gioielli degli artisti non solo italiani ma internazionali.

E' il 1954, quando conosce Arnaldo Pomodoro al bar Jamaica il luogo d'incontro degli intellettuali milanesi, simile al Cedar Bar di New York, qui nasce tra i due artisti una vera amicizia profonda, si crea immediatamente una forte intesa personale.

182) Elio Grazioli, *Ugo Mulas*, Milano 2010, Bruno Mondadori Editore, pag. 5

183) *Ibidem...* *Ugo Mulas*, Milano 2010, pag.5 – 6.

184) *Op. cit....* *Ugo Mulas*, pag. 25 – 26.

Passano alcuni anni e nel 1959, iniziano a collaborare costantemente, e tutto parte da una prima foto, da un ritratto che Mulas costruisce, sorprendendo Pomodoro che in quella giornata indossava stranamente una giacca, lo scultore di solito sia a quel tempo e sia in questi anni recenti non porta mai la giacca. (Fig.147)

Da quel momento fino alla morte prematura del fotografo avvenuta nel 1973 a soli 45 anni, gli incontri, i momenti di lavoro, i reportage delle mostre personali in Gallerie e Musei, gli interventi all'aperto, nelle città, come a Spoleto nel 1962, a Venezia e Colonia nel 1964, a Montreal nel 1966-1967, a Milano nel 1970 e a Pesaro nel 1971; Inoltre le innumerevoli immagini delle sculture, dei disegni raccolte nello studio dell'artista, i momenti di preparazione delle fusioni in bronzo nelle fonderie e infine anche le magnifiche riprese di molti gioielli realizzati dallo scultore Arnaldo Pomodoro, sono stati sempre rappresentati dall'occhio di Mulas, sostanzialmente in un periodo di tempo di oltre 15 anni. (Fig. 148)

In una importante esposizione che la Fondazione Arnaldo Pomodoro a Milano ha dedicato dal 3 ottobre 2008 al 22 marzo 2009 a Mulas dal titolo: *"Ugo Mulas fotografa Arnaldo Pomodoro"*, si possono osservare immagini straordinarie e lo scultore in una testo nel catalogo lo ricorda in questo modo: *"C'è stato un momento in cui con Francesco Leonetti abbiamo deciso di fare un film firmato insieme a Ugo. C'era una mostra nel campus della Berkeley University (la prima e unica mostra nel campus di quella storica università) e mi era stato chiesto un filmato sul mio lavoro.*

*Così è nato Shaping Negation, un film critico e autoironico sulle mie sculture, in cui è esclusa ogni ripresa "naturalistica" del lavoro artistico nel suo procedimento, in quanto il film è un altro linguaggio, con una sua specifica finzione.*

*Ricordando quell'esperienza sono quasi certo che oggi Ugo avrebbe utilizzato come mezzo espressivo anche il cinema.*

*Scorrendo le immagini di quegli anni, dal 1959 ai primi anni Settanta, gli anni vissuti vicini a Ugo e a tanti amici purtroppo scomparsi prematuramente (ricordo con affetto Gastone Novelli, che ci lasciò a soli 42 anni), si moltiplicano i ricordi, le emozioni. E' stato un periodo bellissimo.*

*Ugo ci ha lasciato le Verifiche come una sorta di testamento di un tale valore che va oltre l'ambito del lavoro e della ricerca fotografica.*

*E' lo statement non solo di un fotografo, ma anche di un intellettuale del nostro tempo.*

*L'undicesima Verifica, quella sull'ottica e lo spazio, è dedicata a me.*

*E' solo una pagina bianca con queste parole: " Questa è ancora da fare perchè dovrei avere il tempo di andare nello studio di uno scultore, quello di Arnaldo perchè è molto grande.*

*Ho chiesto ad Arnaldo Pomodoro di posare in mezzo alle sue cose nello studio lasciando tutto quello che ci si trovava in quel momento, compreso, non so, gli spray, lo scatolame, le tazze del tè, il fiasco del vino, tutto quello che si può trovare in uno studio, gli stracci, gli asciugamani, le sculture appena cominciate, altre finite, altre spaccate, disegni arrotolati per terra, altri appesi: insomma, in questo grande spazio, vivono tutte queste cose che hanno un rapporto con chi vive in questo studio; fotografare un artista in mezzo a tutte queste sue cose, soprattutto se non lo metti in primo piano, se lo metti anche lui a mezza strada (più o meno ad un piano medio) vuol dire smitizzarlo un pò; umanizzarlo, o meglio non umanizzarlo ma rendere la sua condizione di uomo, di uomo qualsiasi, di uomo che ha tutti i suoi problemi".(185)*

E' indubbio che il lavoro sugli artisti dalla Biennale veneziana del '54 in poi e in tutte le altre situazioni di ambito anche internazionale, abbia avuto degli esiti estremamente convincenti e innovativi, si è arrivati a scrivere giudizi e valutazioni che sottolineavano il carattere "critico" della

185) Arnaldo Pomodoro, Antonia Mulas, Angela Vettese, *Ugo Mulas fotografa Arnaldo Pomodoro*, Milano 2008, Edizioni Fondazione Arnaldo Pomodoro, pag. 14 – 17.

sua fotografia, in particolare il riferimento principale era per la ritrattistica, intesa come indagine, scavo approfondito della personalità artistica affrontata.

Potremmo arrivare a dire che, citando un'acuta osservazione di Umberto Eco: "*Si tratta allora di fare "critica fotografica", non di tradurre in fotografia la modalità della critica parlata e scritta. Naturalmente adattando i metodi alla natura della propria operazione*". (186)

In merito a questi ragionamenti, Mulas interviene con pensieri che travalicano il ruolo del fotografo come "semplice" operatore che cattura immagini, ma ponendo delle argomentazioni in quanto intellettuale che opera con la macchina, come strumento e medium, che insegue un pensiero di fondo, una traccia analitica, un sentiero guida, infatti sostiene: "*Sono cose molto diverse. E' chiaro che quello che si può fare con la macchina fotografica non si può fare con nessun altro strumento*".

"*Ma la ragione profonda di tale esercizio è il desiderio di comprensione dell'altro come via per l'interrogazione di sé.*

*Il linguaggio fotografico è lo strumento mediatore, "il medium" anche in senso medianico, per certi aspetti, in questo gioco di riflessi, tracce, ombre, segni.*" (187)

Nel 1958 riprende Marc Chagall nel suo studio, al tavolo di lavoro a fianco di una grande tela realizzata dall'artista, e la particolarità dell'immagine è data dall'intuizione di Mulas di fotografare l'artista vicino al quadro, sembra quasi toccare con la fronte della propria testa uno spigolo del quadro.(Fig.149)

Successivamente porrà l'attenzione del proprio occhio in chiave ritrattistica su Tancredi, Antoni Tapies, poi su Alik Cavaliere e Alberto Viani e anche in questi casi Mulas li riprende di profilo accanto a una loro opera, creando una suggestione che sembra affermare che l'opera sia stata generata dalla mente dell'artista in quel preciso momento.

Nel 1960 una incredibile immagine di Emilio Vedova, fermato nell'attimo in cui, ripreso dal basso con un gesto evidente alza il braccio per iniziare ad agire sulla tela.

Altri artisti saranno inquadrati dal fotografo, in una ricerca continua di immersione e vicinanza tra il personaggio e la sua opera, memorabili i ritratti del 1964 di Lucio Fontana e Pietro Consagra, inoltre degli artisti della pop art americana, Andy Warhol e Jasper Johns nel 1964 e altri come lo scultore d'impostazione geometrico - costruttiva David Smith, oltre a Marcel Duchamp ripreso a New York sia nel 1964 e anche nel 1965. (Fig.150 -151)

Ma uno scultore soprattutto ha sempre destato in Mulas un'attenzione costante e non legata a un episodio, o a un momento tipico dell'attività creativa dell'artista, oltre a Arnaldo Pomodoro un'altra grande personalità creativa di origine statunitense: Alexander Calder. (Fig.152)

Calder è stato affrontato da Mulas, dal momento del loro incontro avvenuto a Spoleto nel 1962, in quel contesto espositivo estremamente interessante in relazione all'ambiente, al sociale, la manifestazione infatti era progettata come *Sculture nella Città*, curata da Giovanni Carandente.

Mulas fu invitato a fotografare tutti gli interventi che gli artisti plastici hanno posto in essere lungo le strade, gli edifici, i luoghi della città.

Cinquanta artisti internazionali furono invitati da Carandente a esporre la scultura contemporanea in relazione allo straordinario paesaggio urbano che Spoleto offriva.

Mulas, era interessato però a capire anche come la città reagiva, e quale relazione si poteva determinare con il contesto urbano storico, antico, considerando che queste enormi sculture erano sostanzialmente dei corpi estranei all'ambiente, all'architettura del luogo.

186) Elio Grazioli, *Ugo Mulas*, Milano 2010, Bruno Mondadori Editore, pag. 42.

187) Arturo Carlo Quintavalle, *Conversazioni con Ugo Mulas, cit.*, pag 28

Elio Grazioli, *Ugo Mulas*, pag.42.



Mulas, ebbe a dire: " *La città assorbiva certe sculture, ne espelleva altre dal proprio tessuto. C'erano opere che si fondevano scenograficamente all'ambiente un Don Chisciotte della Richter collocato davanti a un muro di pietra rosa, o un paio di oggetti di Chillida tra il manufatto agricolo e lo strumento di tortura, in un vicolo buio, contro delle mura sbrecciate.*

*Oppure altre sculture così nuove, così sganciate da qualunque riferimento culturale, da dare l'impressione opposta: come se un oggetto extraterrestre si fosse posato, per un azzardo del caso, in una di queste vecchie piazze".(188)*

Dal 1962 in poi Mulas, riprenderà Calder, in diversissime situazioni, sia di ambito personale e familiare come le foto del 1963 effettuate a Sachè nel sud della Francia, la residenza in Europa dell'artista americano, ma soprattutto il lavoro sull'opera dello scultore è emblematico della visione, dell'occhio del fotografo. (Fig.153)

Il "circo" di Calder, è un servizio che Mulas realizza osservando analiticamente, l'interpretazione che lo scultore riesce a comunicare del mondo circense, l'immaginario dell'artista, si è più volte soffermato su questa realtà da "sogno fantastico". (Fig.154 - 155)

Attraverso la costruzione di una serie diffusa di piccole figure umane, oltre a tutto il bestiario che popola il circo, realizzate in filo di zinco e ferro sottile, ricoperto da stoffe coloratissime, segnalano e evidenziano un insieme di piccole opere dove la ricca fantasia dell'artista, rimanda all'infanzia e al gioco, e mostra la personalità appunto, giocosa e contemporaneamente profonda dell'artista.

Si notano le capacità di proporzione e equilibrio già espresse nella scultura, i "mobiles", e si percepiscono anche in queste fantastiche composizioni, pensate in "omaggio" al circo. (Fig.156)

*" E poi mi divertiva moltissimo vederlo lavorare, vedere queste cose, così leggere, colorate, inventate, vederle uscire fuori da questi forbicioni da lattoniere, e vederlo mentre prendeva l'equilibrio fra un peso e l'altro con le stecche di filo di zinco.*

*E vederlo dipingere; soprattutto quando usa i colori ad acqua.*

*E poi vederlo vivere, oltre che a vederlo a lavorare". (189)*

Questa breve testimonianza di Mulas, esemplifica la dimensione dell'interesse personale del fotografo, al di là del lavoro, oltre il lavoro professionale, e mette in luce l'amicizia e la stima reciproca che era nata con lo scultore americano.

Introduco pochi tratti scritti da Calder, dove in modo estremamente sintetico ma molto efficace spiegano il perchè di questa decisione di pensare e immaginare il contesto del Circo:

*"I was very fond of the spatial relations. I love the space of the circus.*

*I made some drawings of nothing but the tent. The whole thing of - the vast space - I've always loved it". (190)*

Mulas, ha lavorato inoltre per il teatro, invitato dal regista Giorgio Strehler, del Piccolo Teatro di Milano, con il quale condivideva dei temi di ricerca e un modo di vedere la fotografia che era un evidente cambiamento radicale delle impostazioni precedenti. Questo nuovo modo di fotografare il teatro, poteva essere interpretato secondo Strehler, solo da Mulas, che effettivamente riuscirà a fare un lavoro propositivo e molto intenso per lo spettacolo.

Tra il 1961 e il 1962 fotograferà le proposte che Strehler aveva pensato come rielaborazione del pensiero teatrale di Bertolt Brecht, *L'Opera da Tre Soldi, Galileo e Schweyk nella Seconda Guerra Mondiale.*

188) Ugo Mulas, Paolo Fossati (a cura di), *La Fotografia*, Torino 1973, Einaudi Editore, pag.80.

189) Ugo Mulas, *Cirque Calder*, Mantova 2014, Edizioni Corraini, pag.26. Libro pubblicato in occasione della mostra: Ugo Mulas "Circus Calder", presso Merano Arte. Un'esposizione che intendeva dimostrare l'interesse dell'artista per il gioco e i bambini, i quali potevano avvicinarsi all'arte osservando i personaggi costruiti in modo fantasioso e divertente del mondo del circo.

190) Cleve Gray, *Calder's Circus*, New York 1964, Art in America, vol.52, no. 5, pag.23

*"In particolare Brecht ha introdotto sulla scena quello che chiama " straniamento", cioè una serie di dispositivi che interrompono e rompono quei capisaldi del teatro tradizionale, sia dal punto di vista della recitazione, sia da quello delle scene e dello svolgimento del racconto; rottura di un realismo "ingenuo", di una verosimiglianza "illusoria", di una narrazione lineare "fittizia", per usare i termini che si vede bene come intreccino il pensiero anche di Mulas in quel momento.*

*Lo "straniamento" interrompe l'illusione scenica, ne mette volutamente in evidenza il carattere appunto di "finzione" introducendo dei modi che costringano lo spettatore a "estraniarsi" dallo svolgimento e dalla propria immedesimazione, dalla dipendenza dal flusso narrativo e dal coinvolgimento psicologico, per ristabilire invece una percezione critica, una riflessione su ciò a cui sta assistendo, sui contenuti di cui l'opera tratta." (191)*

Dopo questo breve excursus di carattere generale che ci ha dato l'opportunità di capire almeno in parte il pensiero e la dimensione complessiva del lavoro di Mulas, cerchiamo di penetrare e osservare con attenzione come abbia a un certo punto deciso di affrontare la tematica del gioiello, un gioiello creato e ideato dagli artisti, che doveva iniziare a posarsi sul negativo fotografico.

La sua prima esperienza sul campo nasce con Arnaldo Pomodoro e il fratello Giò sul finire degli anni '60 e proseguirà per oltre un decennio fino ai primi anni '70.

La scelta che immediatamente segna un preciso campo d'indagine e indica una maniera estremamente definita di condotta dell'occhio fotografico in relazione al gioiello, è di inquadrarlo e riprenderlo esclusivamente in rapporto dialettico e dinamico con la figura femminile.

Non esistono immagini di gioielli effettuate da Mulas che non siano date assieme alla figura umana intera, oppure a parti di essa, in altri esempi specifici l'attenzione è su dettagli anatomici del corpo che indossano il gioiello.

Un'altra caratteristica prevalente è il bianco e nero come sistema operativo nel quale comporre l'immagine fotografica, tra figura e gioiello, tra corpo in genere nudo e gioielli.(Fig.157)

In seguito la scelta del bianco e nero per fotografare i gioielli avrà delle varianti cromatiche, ma saranno esperienze limitate.

I gioielli di Arnaldo Pomodoro, vengono associati da Mulas a un corpo scultoreo di donna, una figura femminile nera, completamente nuda, austera, ma con un'espressione naturale, non si percepisce la sensazione di trovarsi di fronte a una composizione artificiosa, seppure sia ovviamente preparata e costruita dal fotografo. (Fig. 158)

Particolarmente efficace una inquadratura del 1968, della donna di colore che osserva da una finestra il bacino di San Marco a Venezia e la sua Piazza in lontananza, è vestita solo da una bellissima collana con pendente di Pomodoro, che scende fino al seno turgido. (Fig.159)

Altre immagini del 1966 invece sempre con il corpo nudo in evidenza, senza inquadrare il volto della donna, dimostrano come Mulas disponga il punto di luce più forte, esclusivamente sopra un bracciale rigido di forma circolare aperto al suo interno e per tutta la sua circonferenza. (Fig.160)

Questo contrasto dinamico tra gioiello e corpo, tra luce radente e soffusa e luce condotta in una zona precisa dell'immagine definisce un rapporto di equilibri giocati sulla vibrazione coloristica e dinamica del bianco e nero.

Un'altra caratteristica fondamentale della fotografia di Mulas per i gioielli e le oreficerie è sempre tesa a dimostrare e rendere palese la dimensione dell'ornamento, la sua grandezza e la sua portabilità.

Per ottenere questo risultato non esiste altra possibilità che confrontarlo con la figura umana. Mulas non eseguirà mai per rappresentare i gioielli il cosiddetto Still Life, ovvero riprese con il solo gioiello adagiato in genere su uno sfondo neutro, che non interferisce con l'opera.

191) Elio Grazioli, *Op. cit.*, Ugo Mulas, pag. 37 - 38.

Il nostro artista come sosterrà anche in seguito a queste prime esperienze, ritiene che il gioiello deve essere visto in un rapporto di scala con la possibile persona che lo indosserà, non può essere isolato dal contesto della portabilità e quindi tendere a rappresentare esclusivamente, una sorta di astrazione compositiva, un insieme di forme e materiali che all'occhio, a prima vista non permettono di capirne la grandezza nel momento in cui verranno indossati da un corpo femminile. Importanti le ulteriori immagini del lavoro dello scultore orafo Arnaldo Pomodoro, si possono osservare in una collana pendente del 1968, che rappresenta in piccole dimensioni un motivo costruttivo racchiuso in uno spazio ridotto, che lo scultore utilizzerà e applicherà in seguito durante le esperienze plastiche tridimensionali su una scala decisamente maggiore. (Fig.161)  
Il gioiello per Pomodoro è come fonte ideativa che si può trasformare molte volte in una grande scultura.

Lo stesso si può affermare per una collana con un pendente a doppio disco, del 1969, sempre collocata in un corpo di donna di colore, che diventa un "mezzo " per capire la dimensione del gioiello, ma contemporaneamente diventa anche parte della scultura da indossare creata dall'artista. (Fig.162)

Corpo scultoreo e gioiello scultura diventano parte di una stessa visione immaginativa e creativa. Nel bracciale del 1966 che rappresenta una sfera con tagli netti e precisi che si duplicano nella parte in cui si dovrà indossare il bracciale, preludono già all'insieme di esperienze plastiche intitolate *Rotanti*, un insieme di sfere con tagli, fori simmetrici e squadrati del 1968, fotografate da Mulas, sulle rive del fiume Ticino. (192)

Infine una efficace fotografia di una collana con pendente del 1960, adagiata su un collo di donna nuda, con uno sguardo frontale molto fiero che osserva il fotografo mentre la riprende è un ulteriore esempio di come Mulas intenda fermare nell'obiettivo i gioielli degli artisti.

Il fotografo prosegue il lavoro d'immagine sul gioiello d'artista, posando la sua vorace attenzione sulle edizioni di Gian Carlo Montebello, la GEM.

Montebello è una personalità importante, che ha condotto una decisa " rivoluzione ", nel mondo dell'oreficeria, a partire dal 1967 ha creato assieme alla moglie Teresa Pomodoro, un laboratorio orafo a Milano per dare spazio e voce alle ricerche sul gioiello degli artisti italiani e internazionali. Come ho già scritto nelle pagine precedenti del capitolo terzo, dove ho spiegato l'avventura complessiva della GEM, che si è conclusa nel 1978, per Montebello era necessario e direi assolutamente vitale per fare conoscere il progetto e portarlo avanti compiutamente, a ogni livello, sia in Italia che all'estero, presentarlo sul piano dell'immagine e della rappresentazione fotografica a un livello altissimo.

Per queste ragioni cercarono di coinvolgere Ugo Mulas, il quale senza porre ostacoli e steccati preventivi legati anche ai costi da sostenere, fu entusiasta e divenne promotore Lui stesso di questo progetto di lavoro fotografico per gli artisti, per i gioielli d'artista.

L'obiettivo era creare un catalogo della collezione che era già stata costituita in quegli anni, sul finire degli anni '70, da inviare, proporre e illustrare non solo in Europa ma anche oltre oceano, negli USA. Riuscirono a farlo con una veste grafica e un impaginato molto originale.

192) Arnaldo Pomodoro, Antonia Mulas, Angela Vettese, *Ugo Mulas fotografa Arnaldo Pomodoro*, Milano 2008, Edizioni Fondazione Arnaldo Pomodoro, pag. 86 – 89.

Francesco Leonetti, Guido Ballo, Alberto Boatto, Gillo Dorfles, Sam Hunter, *Libro per le Sculture di Arnaldo Pomodoro*, Milano 1974, Gabriele Mazzotta Editore, pag.74 - 78, pag.150 -153, pag. 217, 227 -229.

Tutte le immagini del libro sono di Ugo Mulas ed è possibile verificare le numerose varianti e modifiche che lo scultore ha introdotto sulla forma sferica, un topos linguistico caratterizzante il lavoro di Pomodoro.

Naturalmente il fotografo, perfetto e simbiotico complice dell'artista ha puntualmente registrato tutto questo work in progress dello scultore milanese.

In questo modo Montebello racconta come avvenne: " *Molto presto uscì un piccolo catalogo che era come un mazzo di carte: la scatola era all'esterno rosso fuoco con la sigla GEM in bianco, come Tony Del Renzo aveva progettato, e all'interno conteneva una bellissima sequenza di foto in bianco e nero firmate Ugo Mulas.*

*Quale migliore partenza per comunicare; stupì tutti, noi per primi, tant'è che quando conoscemmo Consuelo Crespi e le mostrammo il nostro catalogo queste foto meritavano il suo interesse; dato che rappresentava "Vogue America" in Italia (era il tempo di Diana Vreeland e di Liberman - quest'ultimo lo conobbi qualche anno dopo in occasione del mio primo viaggio a New York -), le propose alla rivista e di lì a poco il nostro lavoro fu pubblicato.*

*Questo fu di buon auspicio." (193)*

Mulas ebbe modo con Montebello di affrontare gioielli di grande prestigio creati da innumerevoli artisti italiani e internazionali, riuscì ad avvicinarsi a soluzioni fortemente innovative e a risolverle sul piano dell'immagine e dell'efficacia estetica e comunicativa.

Un esempio di rilievo è certamente il lavoro fotografico realizzato per lo scultore Pietro Consagra, in particolare i gioielli per il viso che l'artista aveva immaginato nel 1969.

"*Maschera*" è un ornamento che si dispone frontalmente rispetto al viso della donna scendendo dalla nuca ed è costituito da fili leggeri intervallati da sfere di turchesi e da due lamine in oro bianco e rosso che Mulas fotografa in bianco e nero con una attenzione e un'alta definizione del gioiello e del volto della donna straordinari. (Fig.163)

Il fotografo dimostra sempre una grande capacità nel disporre i soggetti e le persone da rappresentare in relazione ai gioielli, oppure quando affronta le opere d'arte in rapporto al contesto in cui sono poste, riesce sempre a trovare delle soluzioni compositive e costruttive che determinano degli esiti molto convincenti.

In definitiva un risultato comunicativo che trasmette il pensiero che stà all'origine del lavoro che andrà a posarsi sul suo incredibile negativo sensibile.

Sempre nel 1969, Montebello costruisce un ornamento per il viso, su progetto di Consagra, un gioiello realizzato in cinque esemplari numerati e firmati dall'autore, anche in questo caso si rivolge a Mulas per fotografarlo.

L'artista - fotografo pensa a uno scatto sempre in bianco e nero, dove si evidenzia tutto il viso della modella e possiamo osservare come il gioiello si appoggi delicatamente sulle labbra della donna e scenda lungo il collo. (Fig.164)

Altri esempi interessanti sono le immagini che Mulas definisce quando deve fotografare nel 1967 *Anti - Sofia*, una collana con pendente in argento di Lucio Fontana, oppure ancora nel '67, la collezione di bracciali sempre di Fontana, realizzati dalla GEM dal tipico titolo fontaniano *Concetto Spaziale Elisse*, in argento laccato. (Fig.165)

Molto riuscita è l'immagine del 1968, *Occhiali*, un lavoro di Gastone Novelli, realizzato sempre dalla GEM Montebello in dieci esemplari in oro rosso e bianco con lenti da sole. (Fig.166)

Oppure nella Collana con dischi girevoli del 1966 in oro puro martellinato e madreperla di Pomodoro, si può vedere un'immagine che rappresenta una modella di colore vista di profilo mentre apre la collana e inizia a indossarla.

Un risultato comunicativo di grande resa fotografica, che Mulas esprime, con molta chiarezza e linearità dimostrando sempre quale rapporto di volta in volta s'instaura tra il gioiello pensato dall'artista e la sua portabilità reale.

193) Luisa Somaini, Claudio Cerritelli, *Gioielli d'Artista in Italia 1945 - 1995*, Milano 1995. Electa Elemond Editori Associati, pag. 219.

Lo stesso si può dire per un tipico anello di Pomodoro del 1967 in oro rosso e bianco realizzato in duecento esemplari da Montebello e fotografato sul dito della mano che lo indossa. (Fig.167)

Bellissime e significative le riprese della collana *Aspide* di Lydia Sivestri del 1969 in argento cesellato in parure con l'anello *Ma Griffe* sempre in argento modellato che Montebello ha realizzato in dieci esemplari.

Questo esempio d'immagine conferma ulteriormente il pensiero di Mulas, infatti la modella di colore è vestita solo da questi due gioielli e il confronto tra corpo nudo e dimensioni del gioiello adagiato sulla pelle entrano in un rapporto potremmo dire dialettico, esaltando le misure e le proporzioni di entrambi i soggetti, definendone le dimensioni.(Fig.168)

E' evidente l'analogia del processo fotografico che Mulas adotta anche per gli orecchini progettati da Man Ray nel 1970, *Pendantif Pendant*, realizzati in dodici esemplari firmati e numerati da Montebello in lamina d'oro rosso, e nel Bracciale rotondo con sfere mobili del 1969 di Pol Bury, in oro rosso. (Fig. 169)

Queste immagini ritraggono parti del corpo e la macchina fotografica posa il suo sguardo su specifici dettagli del gioiello .

Infine, altri risultati di alto livello qualitativo Mulas riesce a ottenerli con le riprese di due gioielli progettati e realizzati da Giò Pomodoro nel 1970 con *Nuovo Nato*, in oro giallo e bianco con smalti, fotografato assieme a una parte di braccia e mano che lo sostiene.

E la *Collana* del 1971 in oro giallo e corallo rappresentata in una posa inusuale, è adagiata sulla schiena di una persona, creando un particolare effetto di mistero, di straniamento, tra luci e ombre diffuse, di strano oggetto che vive tra il collo e l'intera schiena di una donna. (Fig.170)

Montebello nel viaggio del 1969 negli Stati Uniti per incontrare diversi artisti ai quali proporre una collaborazione con la GEM, riuscì a parlare anche con Alexander Calder, lo scultore che Mulas aveva già fotografato ampiamente nell'ambito della scultura.

Era un'occasione irripetibile se Calder accettava di lavorare con Montebello, certamente Mulas avrebbe avuto la possibilità di fissare sul negativo gli incredibili, fantasiosi e originalissimi gioielli che lo scultore americano realizzava già da diverso tempo, purtroppo questo non fu possibile.

Montebello così racconta questo incontro: " *Calder faceva monili forgiati da lui stesso ( quando andai a trovarlo per invitarlo, presentato dall'amico Walter Rossi editore d'arte, mi disse:*

" *Non posso cedere a nessuno il mio divertimento!* ", fui contento lo stesso, avevo avuto la possibilità di conoscerlo e questo bastava); Multiples a New York produceva le sue grandi tirature, e degli artisti pop; e altri ancora, l'elenco sarebbe lungo .

Il nostro intento nel varare il progetto era di rendere questi episodi isolati e saltuari " *un avvenimento*", organizzando sia il lavoro produttivo che quello della divulgazione in modo che le nostre scelte potessero entrare a far parte del paesaggio ordinario e non straordinario con la dirompenza che è propria dell'artista.

Cosicché il nostro contributo è stato la divulgazione con un'operazione del tutto autonoma e dedita agli artisti. (194)

Calder, non era interessato a collaborare con la GEM, e Mulas non ebbe modo di fotografare i suoi gioielli, ma nelle intenzioni dell'editore milanese, come lui stesso dichiara era importante la divulgazione e la conoscenza del gioiello d'artista, alla quale Mulas aveva dato un importante contributo, lavorando assieme a Montebello fino al 1973.

Sono da considerare dal punto di vista della originalità culturale le fotografie che Mulas ha realizzato per alcune firme del mondo della moda dell'epoca, la sua spiazzante capacità d'inventare un soggetto completamente nuovo da riprendere con l'abito è stata una tra le tante invenzioni rappresentative che ha avuto.

194) L.Somaini, C.Cerritelli, *Gioielli d'Artista in Italia 1945 - 1995*, Milano 1995. Electa Editori Associati, pag. 220.

Infatti il fotografo milanese ha introdotto una progettualità di ripresa mai vista prima, determinando un modo completamente diverso d'immaginare il vestito indossato.

Anzichè utilizzare le tipiche mannequin, decise di fare indossare i capi firmati da artisti noti come Lucio Fontana, Ettore Sottsass, Alighiero Boetti, e giovani emergenti di allora, Paolo Scheggi, Piero Manzoni, oppure a registi, attori e editori come Luchino Visconti, Lino Capolicchio, Giangiacomo Feltrinelli solo per ricordarne alcuni.

*"Mulas comunque resta rigoroso e prosegue anche in questo ambito la sua ricerca mai contento di soluzioni di routine, mai superficiale nell'introdurre nella moda ciò che vede nell'arte, perchè non vi porta solo i caratteri esteriori ma appunto la ricerca stessa, la comprensione delle forme e delle intenzioni."*

Come perfettamente sintetizza Antonia Mulas: *" Mulas considerava l'abito oggetto degno di essere fotografato come una scultura, creava le sue immagini in modo da far emergere l'intelligenza del progetto"*, e così faceva, come fosse un'opera dello stilista -artista. (195)

Un'ulteriore considerazione per come il fotografo ha ripreso i gioielli, va vista in relazione al nudo, al corpo di una donna di colore, che rimanda se vogliamo alla scultura negra e al primitivismo con tutte le influenze che questa cultura altra, completamente diversa da quella occidentale, ha avuto sull'arte delle avanguardie del novecento a partire principalmente dal cubismo.

Infatti Mulas conversando con Pietro Consagra che ritiene uno degli artisti che ha maggiormente esasperato il rapporto tra ornamento e femminilità, tra gioiello e corpo di donna dichiara che:

*"In un certo senso il gioiello, come tante cose che sono fatte dall'uomo per la donna, che vorrebbero essere un omaggio alla donna, è invece una costrizione, come segnare un limite a quello che può essere lo spazio in cui la donna si deve muovere.*

*Il gioiello, in fondo, dovrebbe accrescere il fascino della donna, renderla più graziosa, ma vuol dire anche assegnarle un ruolo..."* (196)

Certamente le scelte e le modalità fotografiche per ritrarre i gioielli adottate da Mulas, hanno al loro interno, come era evidente delle problematiche difficili da superare ma il fotografo - artista, possiamo affermare che complessivamente le ha risolte, ottenendo dei risultati eccellenti.

Ritengo siano indicazioni tuttora valide per chi intenda riprendere nella macchina e fissare nel negativo il gioiello d'artista.

Questo ragionamento è valido anche per chi desideri verificare nel digitale utilizzando la nuova tecnologia presente nel mercato, le proposizioni innovative, il sistema di pensiero fotografico, che Mulas già oltre quaranta anni fa aveva messo in campo.

*" Operazione complessa, per quanto l'immagine alla fine venga restituita nella sua maggiore semplicità ed efficacia. Il gioiello è tenuto al centro, le forme sono chiare, niente viene esasperato o veramente deformato.*

*Ma Mulas non è contento del tutto, sente il dilemma del lavoro su commissione, sente la delicatezza di avere a che fare con una persona oltre che con un corpo. In realtà avrebbe voluto fotografare i gioielli sulla persona che li possiede e li porta, invece che su una modella, per dare più realtà, per vedere "che cosa succede, lasciare che sia la realtà stessa a entrare dentro", invece che predisporre tutto, ma questo non fu possibile.*

*Resta la peculiarità dell'esperienza, e il segno della direzione che sta prendendo la sua ricerca" .* (197)

195) ) Elio Grazioli, *Op. cit., Ugo Mulas*, pag.111.

Antonia Mulas, Maria Luisa Frisa (a cura di), *Lo sguardo italiano. Fotografie italiane di moda dal 1951 ad oggi*. Milano 2005, Charta Editore, pag. 130.

196) Arturo Carlo Quintavalle, *Conversazioni con Ugo Mulas*, *op. cit.*, pag.51.

Elio Grazioli, *Op. Cit., Ugo Mulas*, pag. 116 - 117.

197) Elio Grazioli, *Op. Cit., Ugo Mulas*, pag. 117.



Per cercare di giungere a una sintesi conclusiva dell'opera di Mulas, va sottolineato che ha dimostrato come sia indispensabile e fondamentale per comprendere e conoscere il gioiello d'artista, realizzare un'adeguata, precisa e specifica informazione comunicativa.

Inoltre ha indicato l'importanza del messaggio visivo che deve essere preparato in ogni dettaglio e che deve giungere al grande pubblico con forza e chiarezza.

Il lavoro sul gioiello progettato e creato dagli artisti deve emergere e differenziarsi in maniera evidente dalla produzione orafa consueta, seppure di pregevole fattura e di alta gioielleria.

Questa natura e carattere completamente diverso del gioiello d'artista attraverso le immagini di Mulas, di esplicita qualità e riconoscibilità del soggetto, hanno permesso di rendere palese questa discontinuità immaginativa dall'oreficeria della tradizione.

In questa maniera è stata determinata la valorizzazione dell'opera degli artisti nel prezioso e Mulas ha concretamente dimostrato che era effettivamente possibile raggiungere questo obiettivo,

La comunicazione fotografica introdotta da Mulas, ha raccolto l'attenzione sia della critica d'arte più avveduta, e sia degli studiosi che lavorano sull'oreficeria antica, moderna e contemporanea.

Inoltre è stata un'esperienza che storici e critici della fotografia hanno ampiamente considerato non solo in Italia, ma anche all'estero.

A questo punto dell'analisi, mi preme porre in luce l'ultima parte del lavoro che ci ha lasciato il fotografo, considerando come riferimento analitico per uno studio più approfondito dell'autore la incredibile mostra del 2007, *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, che si è svolta a Roma al MAXXI, Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, dal dicembre 2007 al marzo 2008, per poi proseguire sempre nel 2008 a Milano, al PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea e concludersi a Torino alla GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. (198)

E' di notevole considerazione tutto il lavoro - reportage dalla *Biennale* di Venezia a partire dal '54, che proseguirà puntualmente fino al '72, inoltre le riprese di innumerevoli esposizioni all'aperto come a Spoleto o a Como per restare solo in Italia.

La grande capacità interpretativa di Mulas, però va vista in rapporto alla personalità artistica indagata e in relazione all'opera d'arte che in quel momento incontra l'occhio della macchina del fotografo.

E' da segnalare con preminenza questa forza di penetrazione che Mulas riesce a mettere in campo nel riuscire a entrare potremmo dire nella mente, nel pensiero del pittore o scultore vicino all'opera o alle sue opere, o attraverso di esse.

Una volontà di scavare e portare alla luce il personaggio, l'autore oltre la sua aurea, ma immerso dentro una dimensione di realtà vissuta, di uomo o donna che lavora per esprimere un'idea che si fa concretamente opera d'arte.

In più numerose, molteplici e articolate le suggestioni che il fotografo suggerisce quando colloca l'artista nell'ambiente, nel suo luogo di appartenenza, dove in quel momento della propria vita stà vivendo, un esempio di rilievo a questo proposito è tutto il materiale fotografico raccolto su Alexander Calder, oppure su Marcel Duchamp e lo scultore David Smith, " concentrato e sospeso " nella fabbrica di Voltri per preparare le sculture da esporre nella città di Spoleto.

Anche con Lucio Fontana, Arnaldo Pomodoro e Pietro Consagra, raggiunge questo acme che è sintesi tra opera, artista, ambiente e vita dell'autore.

198) Pier Giovanni Castagnoli, Lucia Matino, Anna Mattiolo (a cura di), *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, Milano 2007, Electa Editrice. Pag. 7- 43 è la parte scritta più riflessiva e analitica del lavoro dell'artista - fotografo.

Poderoso volume di grande formato con circa 600 pagine, presenta testi di Castagnoli, Mattiolo, Fabbri, Chevrier, Vettese, Trini, Mulas, Sergio e Paolini. Oltre la parte critica e storica di grande interesse, sono da osservare una ad una le splendide riproduzioni fotografiche selezionate a partire dal 1953 al 1973, anno della morte del fotografo milanese.

Mulas, inoltre è stato un teorico del linguaggio fotografico, numerosi gli scritti, i pensieri raccolti in un breve arco di tempo, poco più di un ventennio di attività professionale, dal 1951 al 1973, anno della sua morte.

A questo proposito un esempio sicuramente pertinente che è stato raccolto in una pubblicazione successiva all'evento espositivo è: *Ugo Mulas. Vitalità del negativo*. (199)

Verso la fine del 1970 al Palazzo delle Esposizioni di Roma venne organizzata dall'associazione Incontri Internazionali d'Arte, che raccoglieva attorno ad essa collezionisti d'arte contemporanea della capitale, e alcuni enti pubblici che in parte con le loro risorse e finanziamenti diedero un concreto contributo nel preparare, una mostra per certi versi leggendaria, curata da Achille Bonito Oliva: " *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960 - 1970* " .

Per Mulas fu l'ultimo incontro con l'arte contemporanea d'avanguardia del decennio 1960 - 1970. Le immagini raccolte parlano degli artisti e delle loro opere fissandole sul negativo attraverso una capacità di esprimere un chiaro e preciso racconto, immettendo riflessioni e teorie sulla funzione e importanza del documento visivo, sul reportage dell'arte, come momento che rimane nel tempo, come mezzo per esprimere al meglio i concetti posti in essere dagli artisti. (Fig. 171)

" *Il reportage su " Vitalità del negativo" illustra l'evoluzione ultima dell'opera di Mulas, quando il dialogo con gli artisti diventa una riflessione sul mezzo fotografico e sulla sua funzione di documento, dove la fotografia dell'arte è l'analisi del fotografare stesso.*

*Fu proprio Ugo Mulas, durante la lavorazione del reportage, a esprimermi il desiderio che questo suo lavoro si trasformasse in un libro. Vedere oggi realizzata questa grande opera, a quarant'anni di distanza dalla sua ideazione, è quindi per me un motivo di grande gioia.*

*Gli Incontri Internazionali d'Arte, l'Archivio Ugo Mulas, Giuliano Sergio e Johan & Levi hanno lavorato con passione per far eergere questo sodalizio antico in un'opera cruciale per la storia dell'arte, la critica e la fotografia italiana.*

*L'attesa è stata lunga, il desiderio è cresciuto nel tempo e ora che il libro è qui, ancor più che la soddisfazione (anche questa naturalmente!) è l'emozione a manifestarsi.*

*Il risultato è magnifico e i ricordi ne escono rinfrescati e inteneriti: questa è una delle belle storie raccontate dall'Arte." (200)*

Lo stesso Giulio Carlo Argan ebbe modo di analizzare il lavoro di Mulas, in particolare l'azione fotografica realizzata su Alexander Calder, lo storico dell'arte mise in rilievo un aspetto fondamentale che le immagini create dal fotografo determinavano:

*"una critica d'arte non verbalizzata".*

*" Da quel grande fotografo che era Ugo Mulas ha studiato a fondo, più di chiunque altro, le strutture della semiotica fotografica e il loro rapporto con la rappresentazione artistica, di cui la fotografia è la continuazione in una cultura di massa che esclude la fissazione dell'immagine e la sua riduzione all'oggetto.*

199) Giuliano Sergio, Achille Bonito Oliva, Antonia Mulas, *Ugo Mulas. Vitalità del negativo*, Milano 2010, Johan & Levi Editore, pag.11- 45, pag.46 - 196, pag.203 - 205

200) *Op. Cit., Ugo Mulas. Vitalità del negativo*, pag.7.

Testimonianza scritta della collezionista d'arte Graziella Lonardi Buontempo, che presiedeva gli *Incontri Internazionali d'Arte* a Roma, e che invitò Mulas a fermare sul negativo, questa incredibile esposizione che raccolse gli artisti più importanti in Italia in quel periodo, solo per citare alcuni nomi: Agnetti, Alfano, Alviani, Angeli, Anselmo, Boetti, Bonalumi, Boriani, De Vecchi, Castellani, Colombo, Fabro, Festa, Fioroni, Kounellis, Lo Savio, Mambor, Manzoni, Marotta, Massironi, Mauri, Merz, Paolini, Pascali, Pisani, Pistoletto, Rotella, Sartogo, Scheggi, Schifano, Tacchi, Uncini, Zorio.

*" Ha scelto come area di ricerca l'opera di Calder; non per simpatia, benchè Calder fosse simpatico a tutti, ma perchè permetteva di verificare punto per punto, con estrema chiarezza, il passaggio dalle strutture d'immagine dell'artigianato a quelle delle tecnologie industriali avanzate.*

*Infine, la serie delle fotografie di Mulas da Calder è da considerare un testo quanto mai penetrante e persuasivo di critica d'arte non verbalizzata." (201)*

Infine mi preme segnalare il lavoro realizzato in parallelo a tutte le altre collezioni e attività fotografiche, le " *Verifiche*", una serie raccolta tra il 1968 e il 1972.

Il senso di questa ricerca era: " *analizzare l'operazione fotografica nei suoi elementi costitutivi e il loro valore in sè* " (202)

Considerando che Mulas interpreta la fotografia come " *liberazione per l'uomo della responsabilità di rappresentazione della stessa*", e infatti, " *proprio per la fiducia che chiunque ripone nella sua oggettività, si presta a fare da supporto alle operazioni più ambigue*" (203)

*" La serie delle Verifiche è composta da dodici opere di vario formato, montate su alluminio e plexiglas .*

*..Il ciclo tematizza la storia della fotografia e dell'arte contemporanea viste attraverso un'analisi dei singoli aspetti della pratica fotografica di Ugo Mulas.*

*Ogni immagine crea molteplici livelli di lettura con un complesso sistema di titoli, dediche e citazioni iconografiche.*

*Le singole immagini mantengono una propria autonomia e costruiscono nuove corrispondenze con le altre.*

*L'ultima Verifica dedicata a Duchamp è l'incrinatura della prima, Omaggio a Niépce, secondo una costruzione circolare che racchiude il senso della serie". (204)*

Concludo analizzando la *Verifica 3. Il tempo fotografico. A Jannis Kounellis*, che è stata scelta dall'intervento che Kounellis fece nella mostra *Vitalità del negativo*, che si tenne tra il dicembre 1970 e il gennaio 1971 a Roma, nel Palazzo delle Esposizioni.

L'artista decise di presentare un pianoforte a coda nell'angolo di una grande sala a forma quadrata, completamente dipinta di bianco alle pareti, e due volte al giorno alcune ore al mattino e altre al pomeriggio un giovane pianista amico di Kounellis suonava un brano tratto dal *Nabucco* di Verdi, che l'artista aveva in parte modificato. (Fig.172)

Il testo musicale così modificato metteva in luce l'aspetto ripetitivo e ossessivo del motivo che in continuazione veniva ripetuto dal pianista.

E' interessante rispetto a questa azione, sentire come il pensiero teorico si trasformi nell'approccio, e nella modalità interpretativa che Mulas decise di verificare, riporto un breve estratto scritto dal fotografo che spiega il senso di questa operazione di rappresentazione dell'immagine.

*" ... Allora mi sono messo dalla parte opposta al pianista e ho cercato, da quel punto fisso, di riprendere la sala.*

*Volevo rendere il senso della ossessione della musica che di continuo ritorna, e insieme il senso del tempo musicale, che è antitesi al tempo fotografico.*

*Foto dopo foto, mentre l'immagine resta immobile, perchè sono sempre rimasto nello stesso punto e i movimenti del pianista così piccoli in un grande spazio non sono percepibili, la musica andava e tornava stringendomi in una specie di cerchio.*

201) Giulio Carlo Argan, *Ugo Mulas / Alexander Calder*, Milano 2008, Officina Libraria, pag. 9 - 11.

202) Elio Grazioli, *Ugo Mulas*, Milano 2010, Bruno Mondadori Editore, pag.163

203) *Ibidem*, *Ugo Mulas*, Milano 2010, pag, 164.

*Ugo Mulas, La Fotografia*, Torino 1973, Einaudi Editore, pag.145.

204) Giuliano Sergio, Achille Bonito Oliva, Antonia Mulas, *Ugo Mulas. Vitalità del negativo*, Milano 2010, Johan & Levi Editore, pag. 41.

*Il risultato è stato un intero rullo di trentasei fotogrammi in pratica identici, trentasei non per una scelta, ma perchè gli scatti che la pellicola concede sono proprio trentasei.*

*Nella stampa a contatto i numeri incisi sul bordo del film corrono via lungo l'immagine immobile l'uno dopo l'altro: se non ci fossero si potrebbe pensare a trentasei foto ripetute.*

*L'unica cosa che muta , che scorre sono i numeri: non una sequenza di comodo, ma una realtà di linguaggio. Il tempo, cioè, acquista una dimensione astratta, nella fotografia non scorre naturalmente, come accade nel cinema o nella letteratura: sullo stesso foglio, nello stesso istante coesistono tempi diversi, al di fuori di ogni constatazione reale.*

*E' l'immobilità più efficace di qualsiasi movimento effettivo, è l'ossessione dell'immagine ripetuta a far emergere la dimensione del tempo fotografico." (205)*

205) *Ibidem, Op. cit.:..... Vitalità del Negativo, pag. 38.*

*Op. cit, Ugo Mulas, Immagini e testi, pag.84 - 85.*

*Op. Cit., La Fotografia...pag.152.*

Ugo Mulas

fotografia

Arnaldo Pomodoro

Figura 141





Mostra "E coltiva"  
"Anziché Panzalone, è coltiva nella città"  
Osaka, 1971



Figura 143



*Milano, 1953-54*

Figura 144



*Sequencia Central, Missao, 1953-54.*

Figura 145



*Giuseppe Ungaretti in piazza San Marco.  
XXVil Incontro Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1954.*

Figura 146

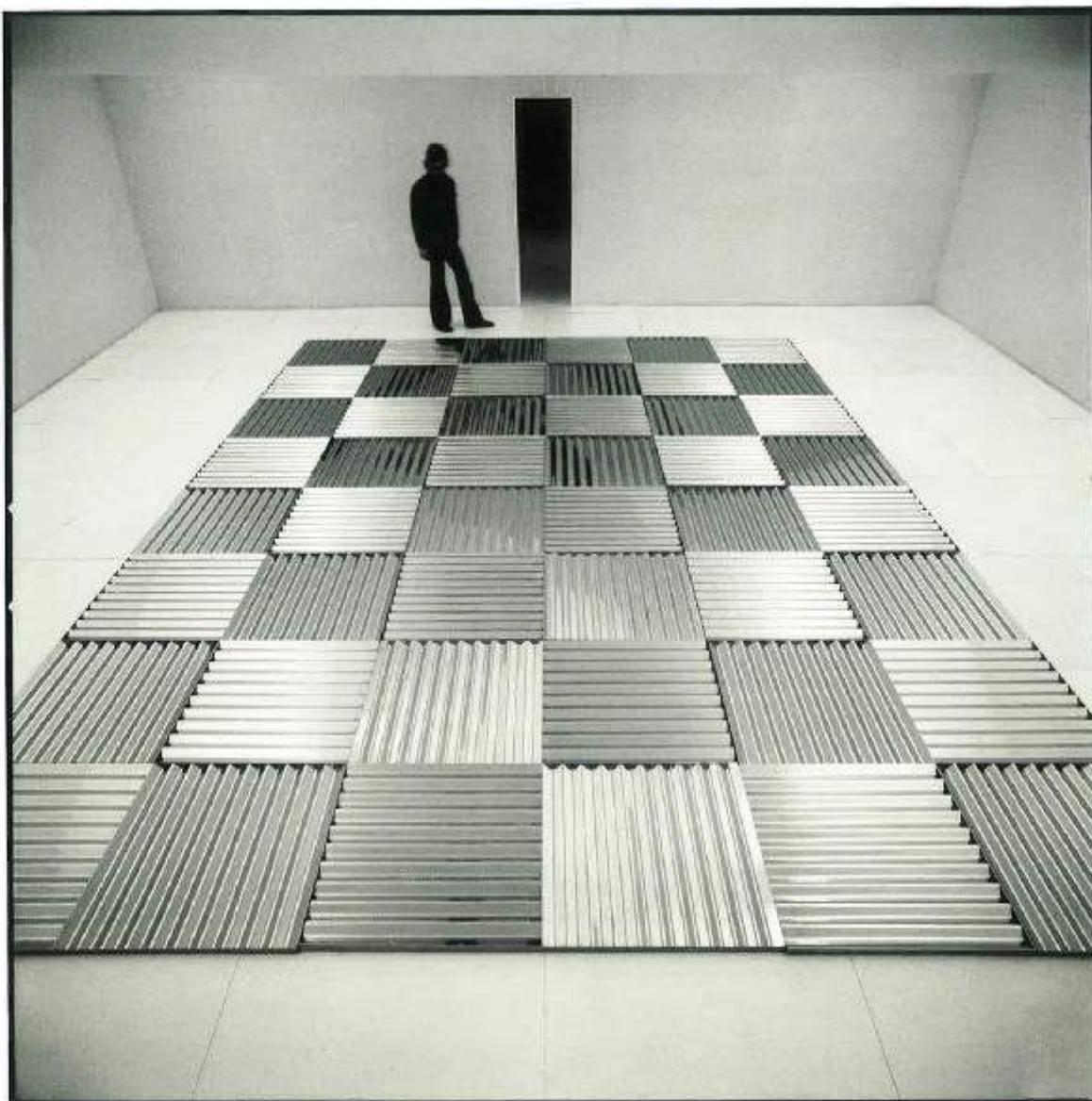


Figura 147







Figura 148

Figura 149







Figura 150

Figura 151

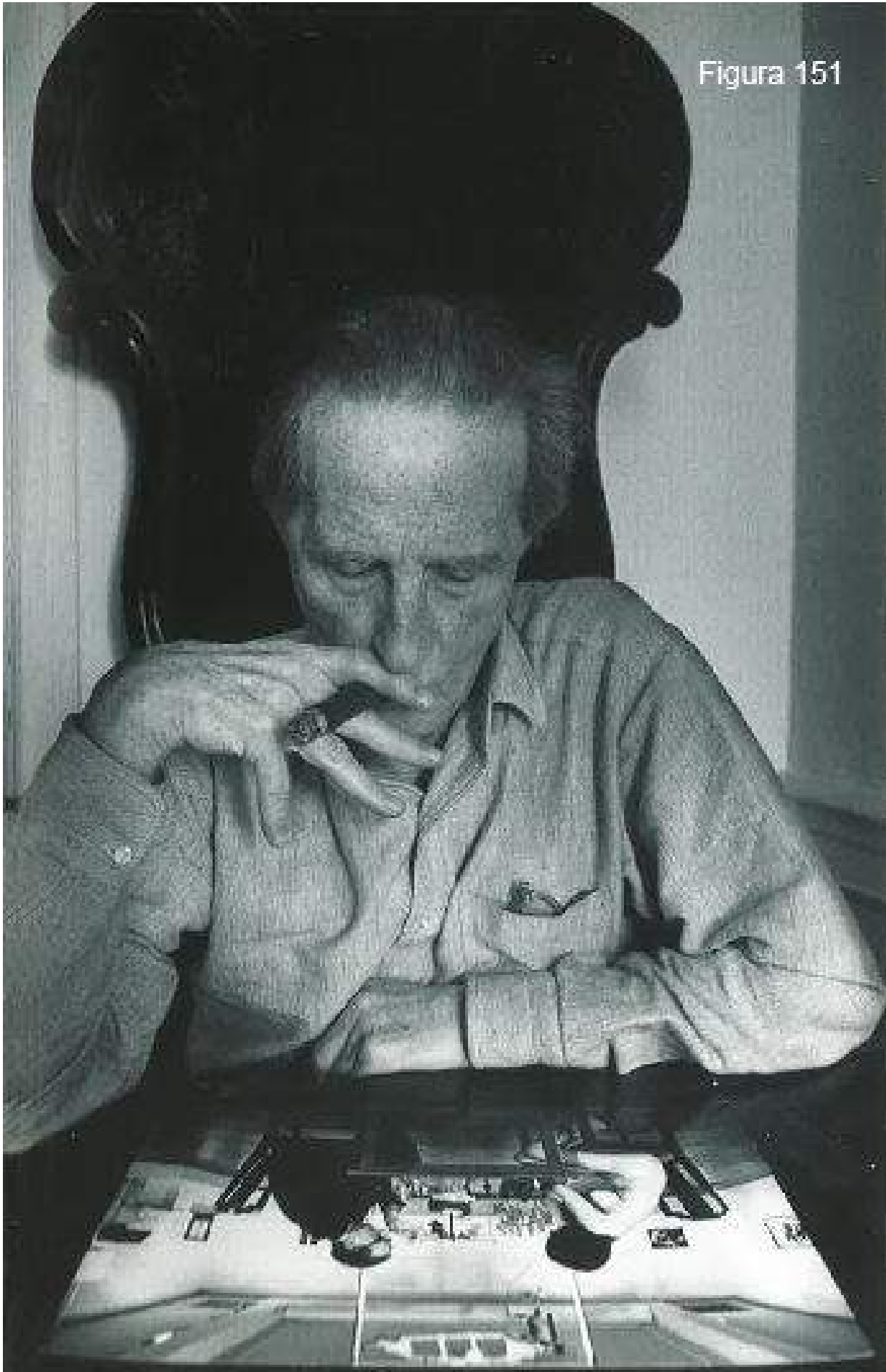




Figura 152

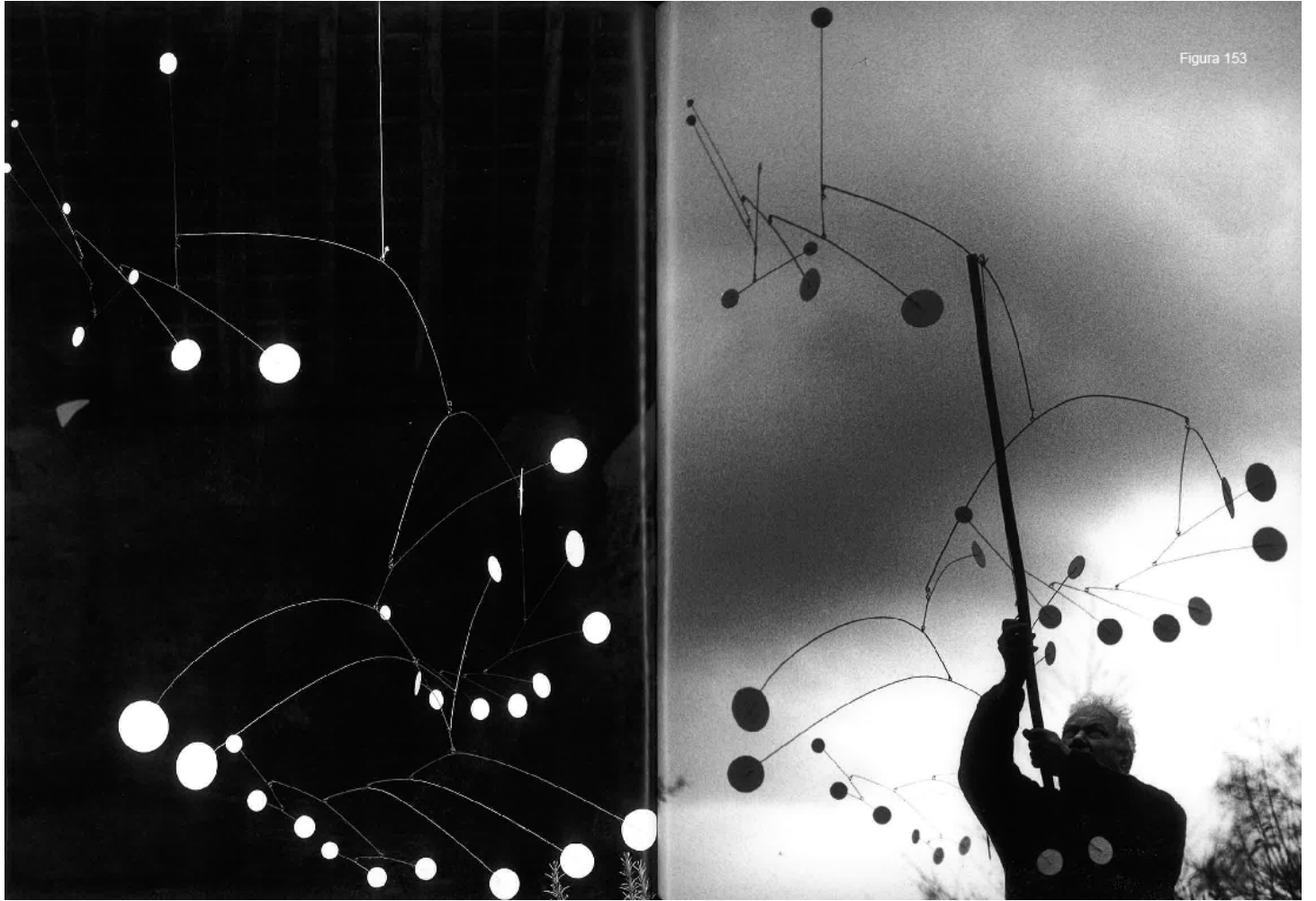


Figura 154

*Campagna pubblicitaria per i Jeans Levi's, 1970*

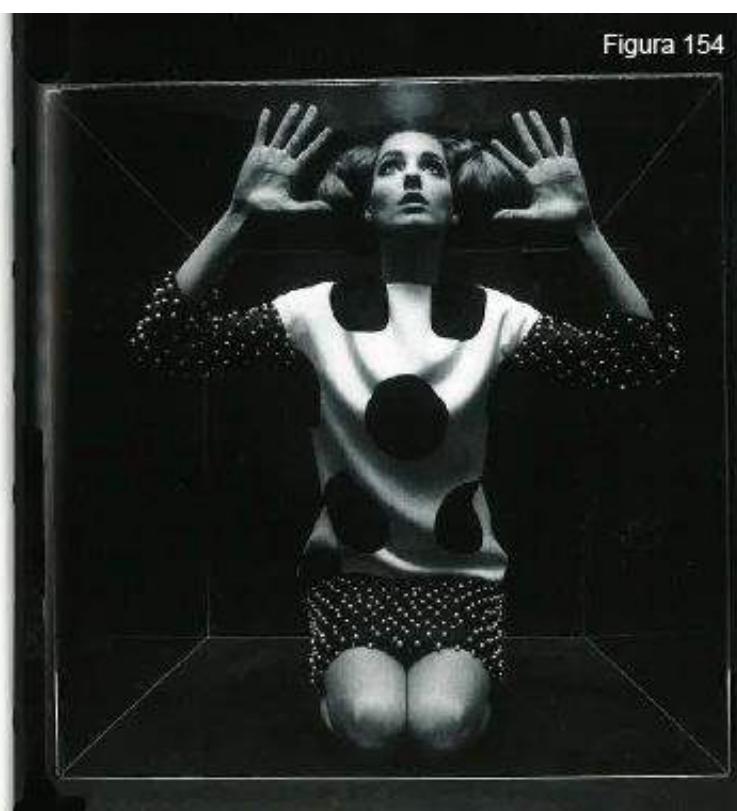


Figura 155

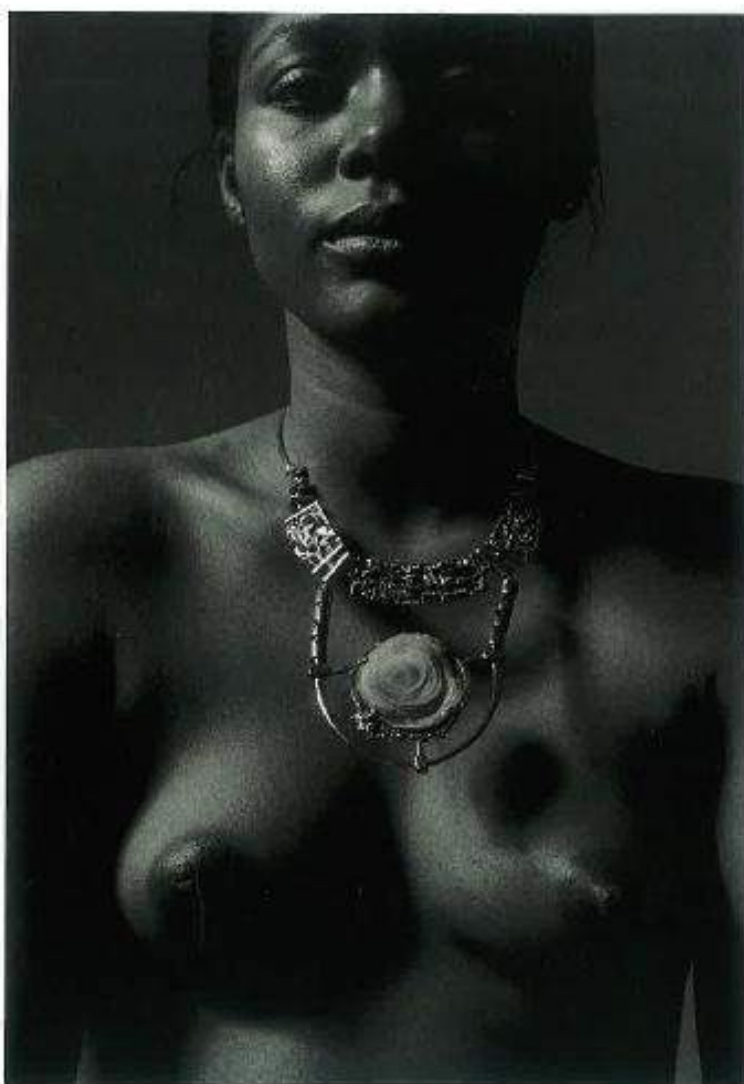




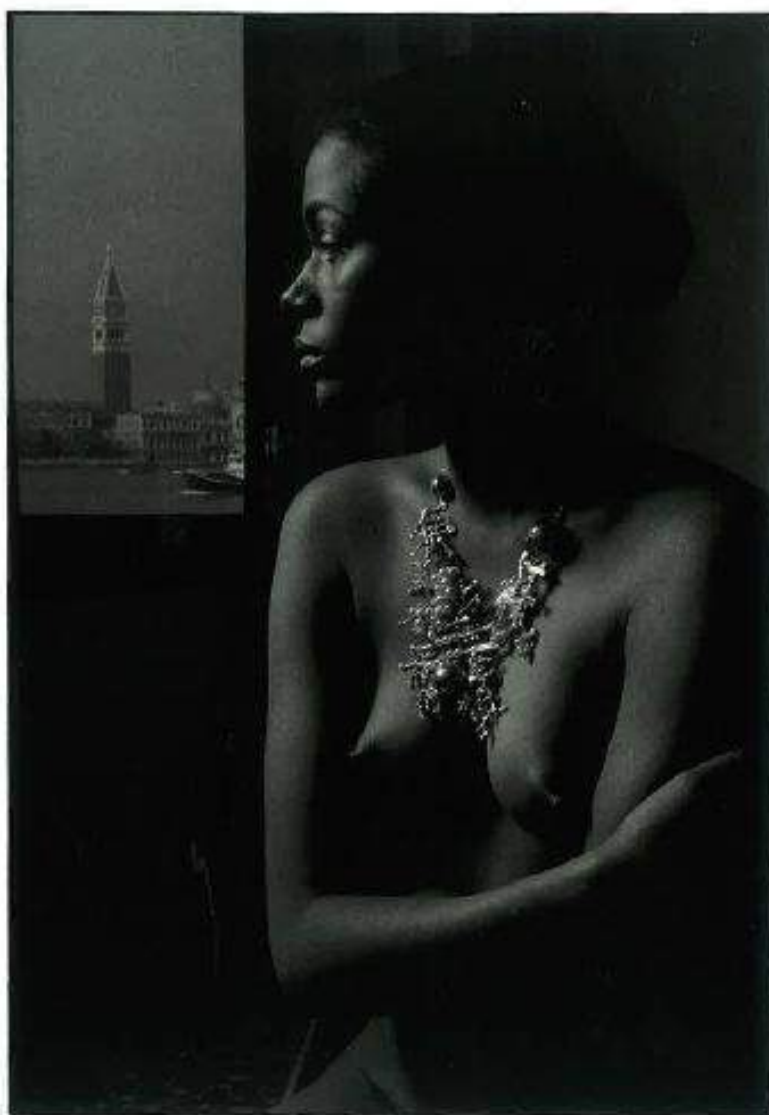
Figura 156



Bazzeick/Imeclat, 1956

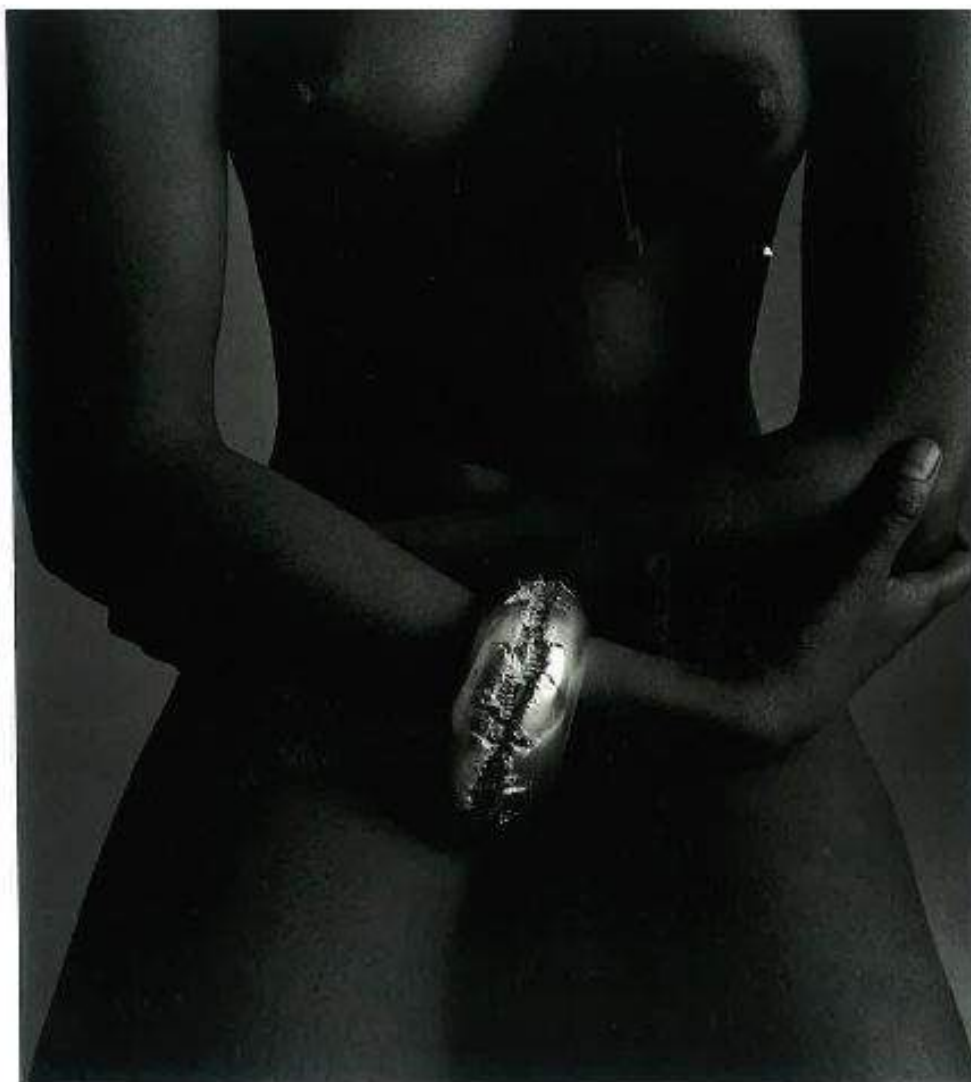


Figura 157



Callaris / Neelblanc  
Aer regia / Venice, 1968

Figura 158



Bracelets/Bracelet, 1966

Figura 159



Collana/Necklace, 1968

Figura 160



Collana-pentrarăf - duggie disc  
Yvleat rvekkas - d. i. u. lo. ble disk. 3109

Figura 161



Quinta e sesto  
The Horse - Diversi tipi, 1907  
legno, metallo e fili di ferro. 48 x 24 x 21 cm  
New York, collezione private.

Primo de los rios  
del Oso.

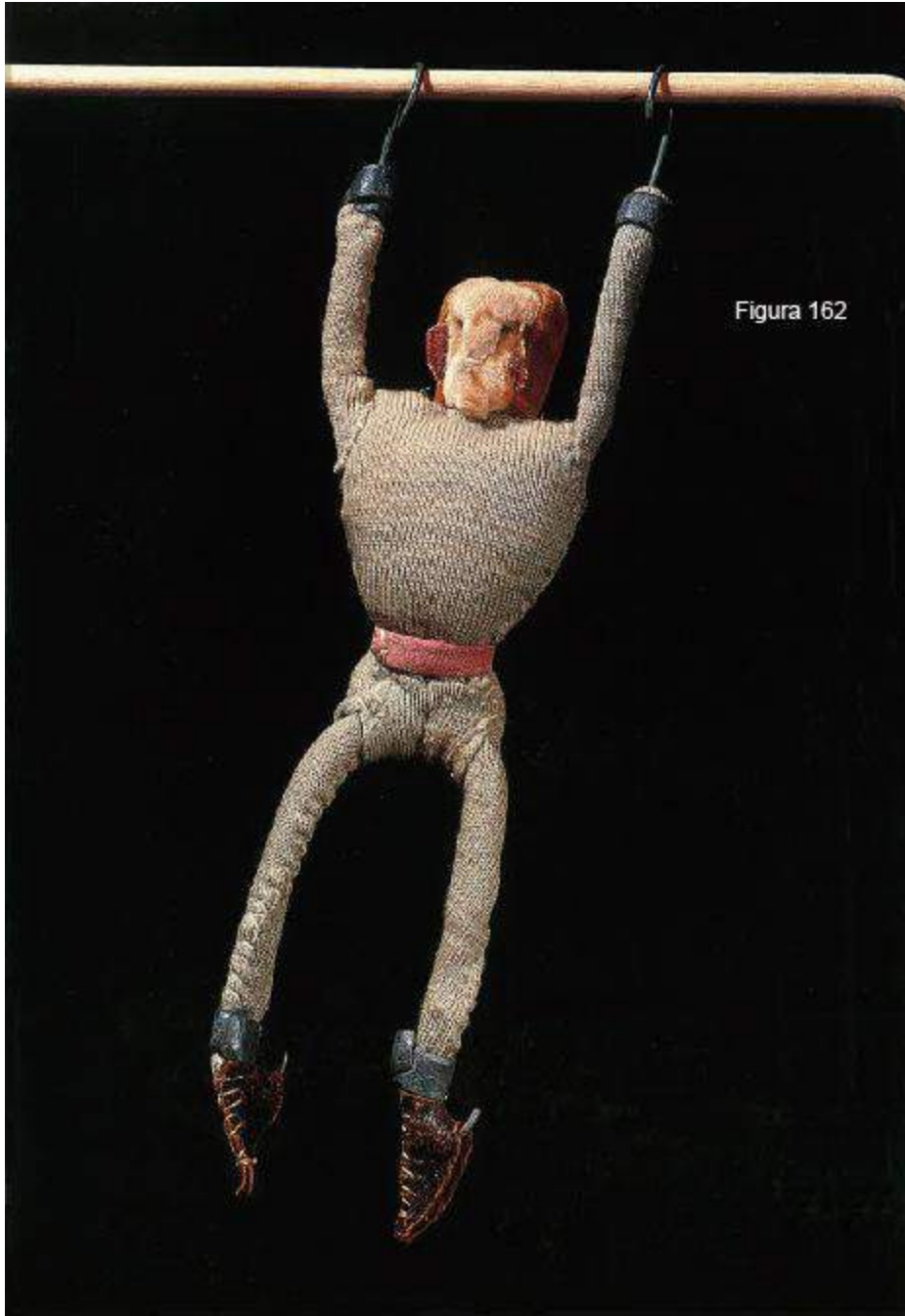
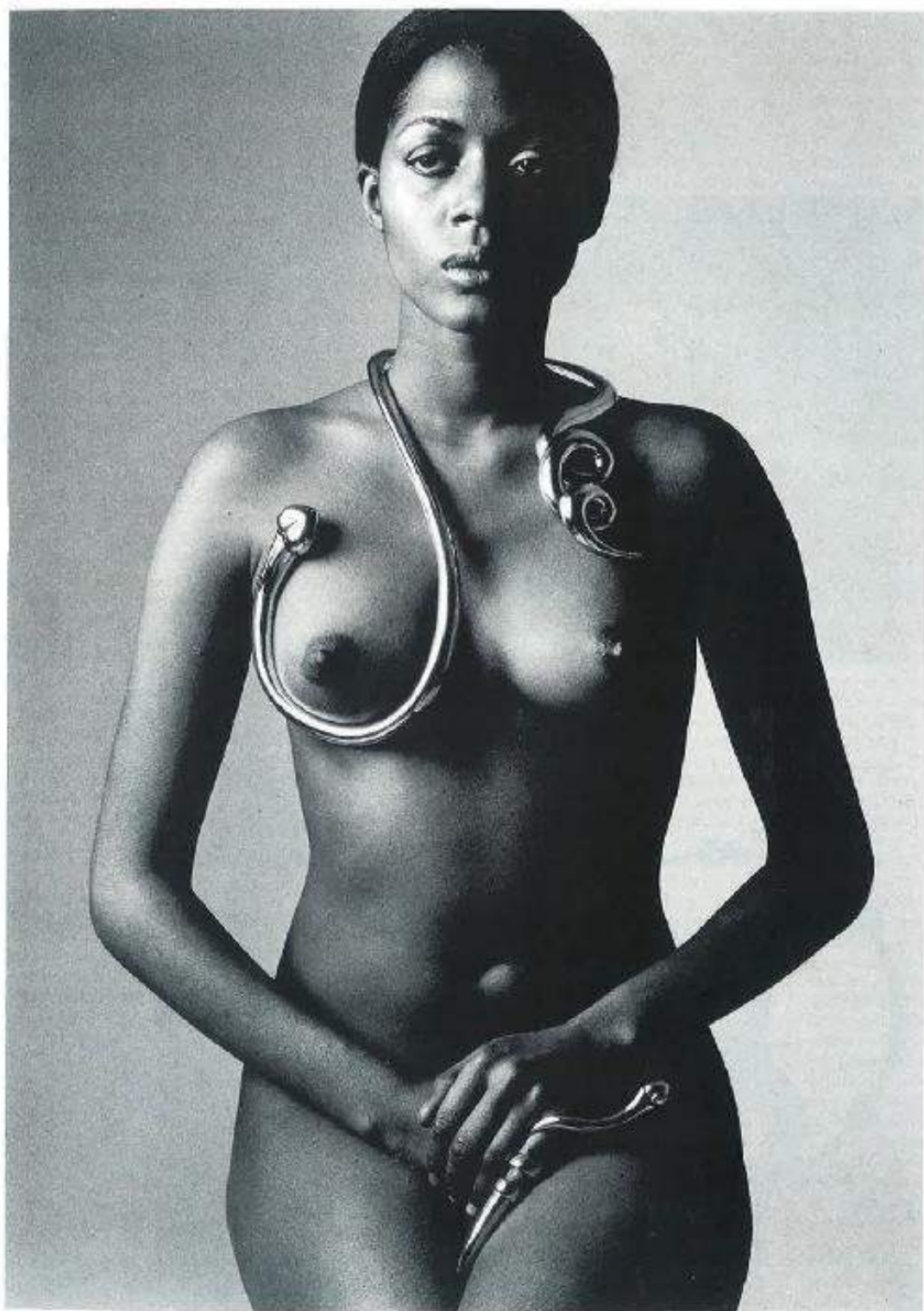


Figura 162





Lydia Silvestri  
Aspa, 1969  
Collana  
Argento cesellato  
Firmata e numerata  
Tre esemplari  
Edizione unica  
Montebello, Milano  
Collezione privata

Lydia Silvestri  
Ma Gaja, 1969  
Anello  
Argento cesellato  
Firmato e numerato  
Dodici esemplari  
Edizione unica  
Montebello, Milano  
Collezione privata

Figura 163

Man Ray  
*Pendenti Pendenti*, 1970  
 Orecchini  
 Lamina d'oro rosso  
 firmata e numerata  
 Dodici esemplari  
 Edizione 0/11  
 Montebello, Milano  
 Collezione privata



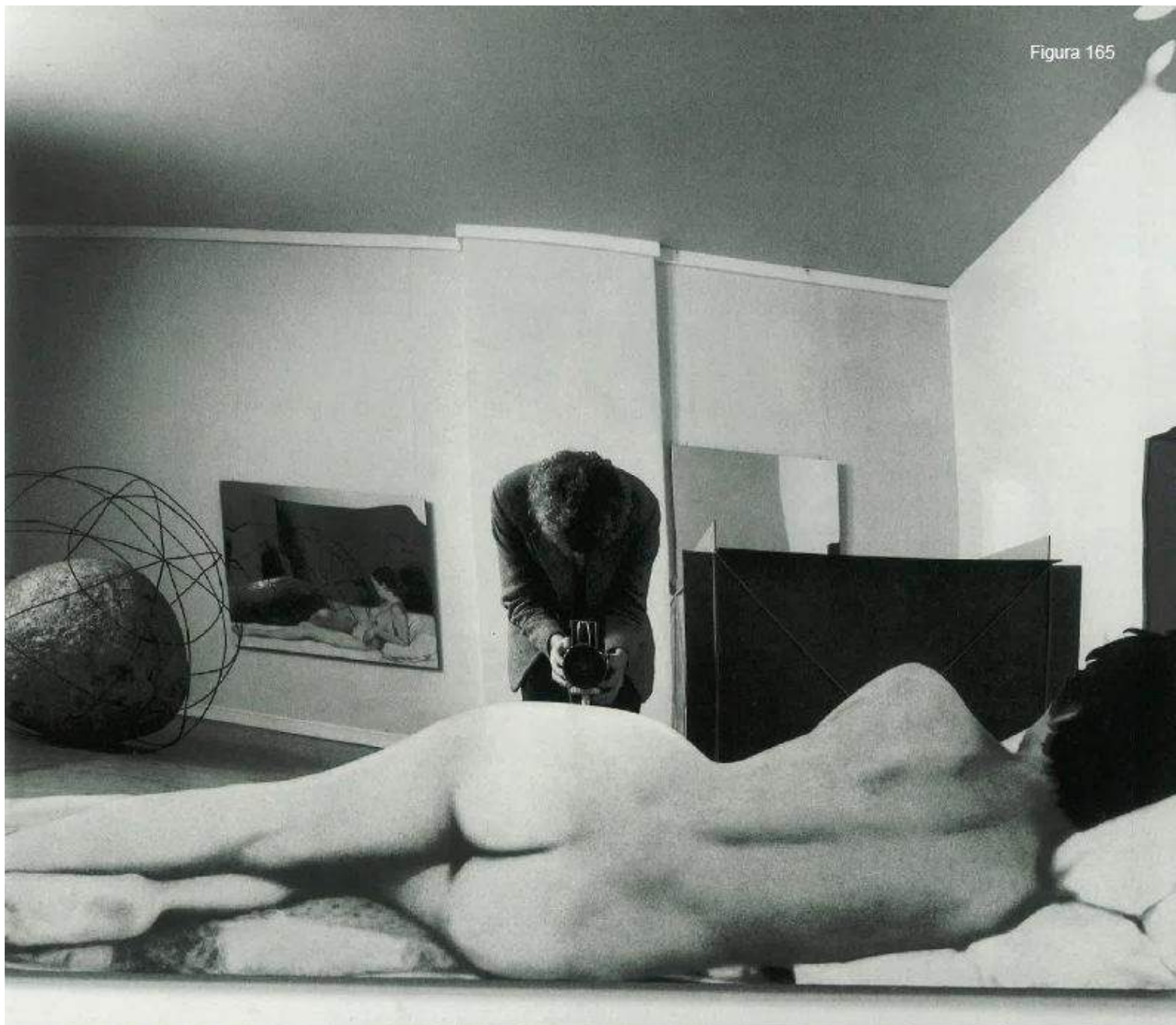
Figura 164

Pietro Consagra  
*Arcaica*, 1969  
 Oro bianco e rosso, sfere  
 di turchese  
 Firmata e numerata  
 Cinque esemplari  
 Edizione 0/11  
 Montebello, Milano  
 Collezione privata

Pol Bury  
*Arcaica colada  
 con spina mobile*  
 Oro rosso  
 Firmata e numerata  
 Venticinque esemplari  
 Edizione 0/11  
 Montebello, Milano  
 Collezione privata



Figura 165







Gastone Nuvelli  
*Guchib* (su disegno  
del 1968)  
Oro rosso e bianco; lenti  
da sole  
Edizione cura Montebello,  
Milano  
Collezione privata

Figura 166

Arnaldo Pomodoro  
*Apello*, 1967  
 Oro rosso e bianco  
 Duecento esemplari  
 Edizione 1/100  
 Montebello, Milano  
 Collezione privata

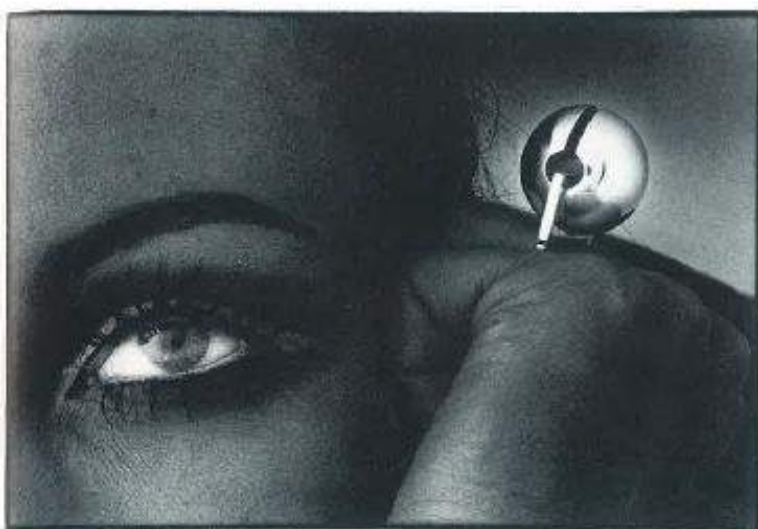


Figura 167

Amalia Bel Ponte  
*Primo e Secondo*, 1967  
 Cristalli  
 Mercuriato e argento  
 Duecento esemplari  
 Edizione 0/100  
 Montebello, Milano  
 Collezione privata



Giò Pomodoro  
*Spezia*, 1970  
 Cornici nere, oro  
 smaltato nero e parti  
 in platino  
 Edizione 1/100  
 Montebello, Milano  
 Collezione privata



Figura 168

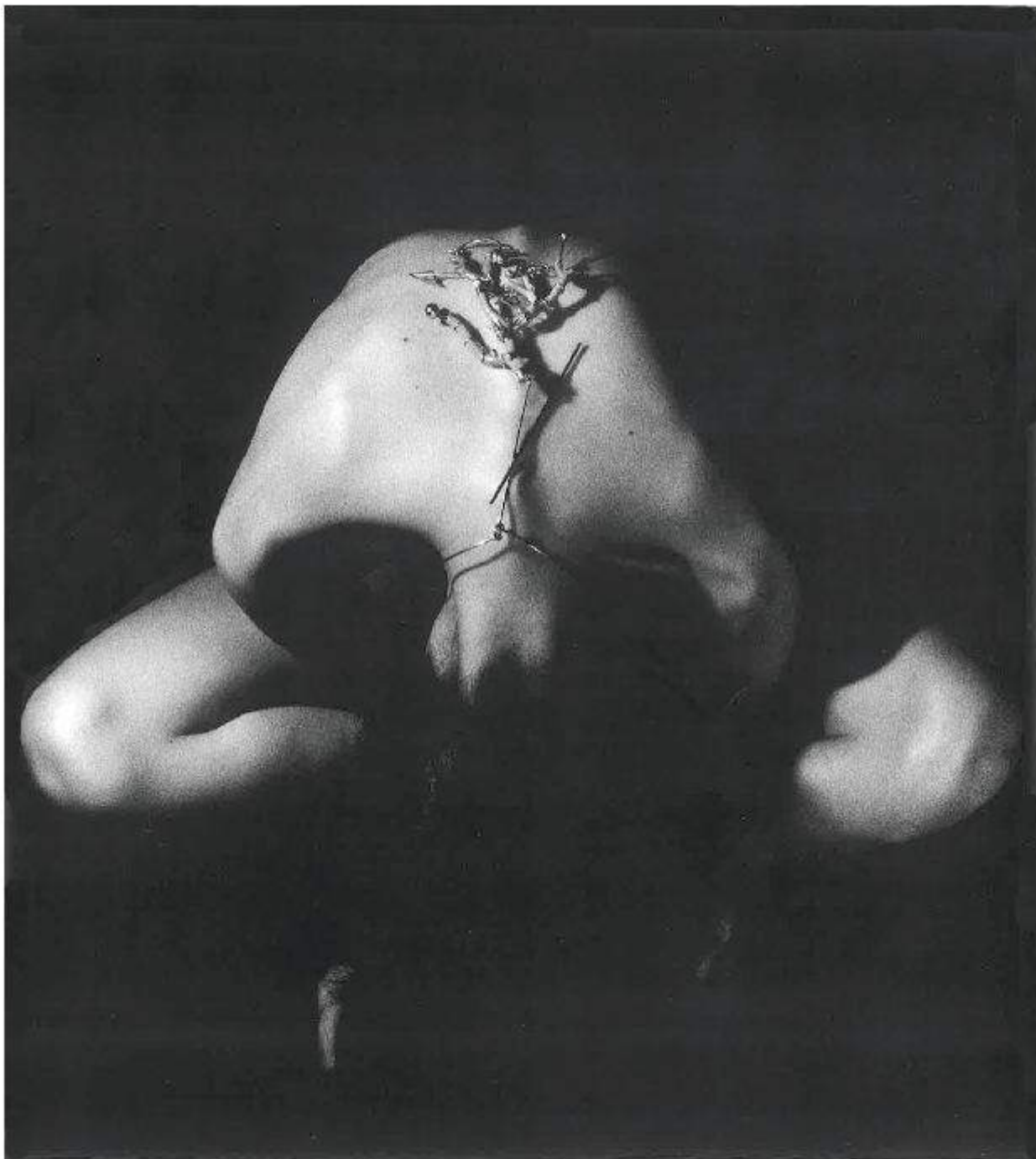


Figura 169







Figura 170

## Capitolo 5

### ARTE E ARCHITETTURA, MULTIPLO E UNICITA', DESIGN E GIOIELLO IN **ETTORE SOTTASS**.

L'architetto Ettore Sottsass jr. è nato nel 1917 a Innsbruck ed è deceduto nel 2007 a Milano.

Ha studiato architettura al Politecnico di Torino ed è giunto alla Laurea nel 1939, già nell'immediato dopoguerra esattamente nel 1947 si trasferisce a Milano, che diventerà la sua residenza stabile, da qui inizia la sua stupefacente attività professionale.

Milano rimarrà nelle esperienze di Sottsass, sempre centrale per ogni iniziativa lavorativa, espositiva e culturale.

Già nel 1957 diventa il designer di riferimento, dell'azienda Poltronova e l'anno dopo nel 1958 inizia la sua straordinaria collaborazione di industrial design con la nota azienda Olivetti a Ivrea, un rapporto professionale che durerà circa trent'anni.(Fig. 173)

Sottsass, soprattutto in Italia ha lavorato come designer di mobili, oggetti per la casa e l'industria, ma ha costruito poco, innumerevoli e interessanti architetture invece le ha realizzate in Europa e negli Stati Uniti.(Fig. 174)

La caratteristica, la struttura fondamentale attorno a cui ogni suo progetto, idea, intuizione, segno funzionano è la capacità di tenere sempre assieme il disegno e il colore.

La forza cromatica di ogni sua ideazione è il tratto identificativo dell'architetto, che riesce in ogni avventura progettuale intrapresa a tradurre successivamente (le idee supportate dal colore) in risultati e realizzazioni concrete tangibili.

La stessa intensità, lo stesso ragionamento che applica attraverso la carta, quando deve procedere al passaggio successivo, alla effettiva concretizzazione, Sottsass riesce a mantenerlo intenso e coerente con l'idea progettuale di partenza.

Il disegno, l'idea riesce a trasformarla felicemente in forma di libreria, sedia, mobile, arredamento d'interni e molte volte in straordinari gioielli per la donna.

Un altro aspetto tipico del suo modo di affrontare le problematiche del progetto è utilizzare la modalità geometrica, i volumi caratteristici della geometria euclidea, cilindri, sfere, cubi, prismi triangolari, parallelepipedi, semisfere etc., ma in una maniera estremamente libera sul piano della composizione e della costruzione degli insiemi.

Certamente Sottsass, pur avendo mosso i primi passi da riferimenti funzionali e geometricamente perfetti, dalla scuola del progetto e del design del Bauhaus, nel corso del tempo si è allontanato da questa impostazione per giungere a un sistema molto originale e personale di concezione della cultura del progetto.

Questa scelta è data soprattutto dal pensiero potremmo dire "filosofico" dell'architetto, che parte sempre da una valutazione e considerazione di segno umanistico, la persona, l'uomo, il committente, il rapporto tra gli esseri viventi e l'ambiente che li circonda, la relazione che continuamente si modifica tra società e persona, sono sempre al centro di ogni ragionamento e proposta progettuale.

Ogni lavoro che Sottsass decide di risolvere inizia sempre da queste considerazioni e ragionamenti sulla persona, sull'uomo e la donna, sia che decida di pensare a un'abitazione per una famiglia o per un gruppo ampio di persone, sia per un oggetto con una precisa funzione che entrerà nella produzione industriale e sia per ogni tipo di progetto che ha affrontato.

I gioielli, gli ornamenti rientrano in questa dimensione, non sono mai stati pensati come episodi completamente marginali e minori rispetto all'attività principale di progettazione e industrial design.

L'architetto - artista come ha più volte dichiarato, ha sempre immaginato il gioiello esclusivamente per la donna, per una donna con una forte personalità in grado di rapportarsi alla società, al contesto in cui vive in maniera estremamente originale. (Fig. 175)

Sottsass già a partire dalla fine degli anni '50, inizi anni '60 ha disegnato gioielli e ha continuato con questo interesse fino agli anni 2000 e oltre, ha lavorato per diversi committenti e piccole aziende orafe come " Arnolfo di Cambio" fino ad arrivare alla collaborazione di maggiore rilievo nata a partire dai primi anni '80 e proseguita fino agli anni 2004 - 2005, con il collezionista, editore e produttore di opere di design Cleto Munari.

Con Cleto Munari, l'architetto ha disegnato e fatto realizzare delle collezioni consistenti di gioielleria, in genere ogni esemplare era in tiratura limitata e firmata.

Alcune delle maggiori caratteristiche che si evidenziano in questi lavori sono la persistente e diffusa utilizzazione del colore, un cromatismo evidente generato dalla costante presenza delle pietre semi-preziose, onice nero e bianco, corallo, agate verdi, rosse, lapislazzuli, quarzi e diaspri.

A volte decide d'intervenire con degli inserimenti discreti ma intensamente preziosi dati dai brillanti incastonati a pavè, a binario, oppure distesi a ricoprire l'intera superficie di una figura geometrica solida. (Fig.176)

Diventano segnali che esaltano il contrasto delle diverse materie utilizzate e in rapporto all'oro lucido diventano piccoli spazi di luce fortissima.

Un altro aspetto che riguarda la struttura e la composizione complessiva del gioiello è la sua geometria, piccoli cubi, cilindri e semi cilindri, dischi circolari, linee rette e curve, triangoli, rettangoli, quadrati, parallelepipedi, piccoli prismi triangolari sono le forme principali che Sottsass continuamente pratica nella sua formulazione gioiellistica.

Una geometria in ogni caso non spigolosa, in genere smussata e arrotondata, in particolare negli anelli, il gambo che è la sede dove entra il dito è sempre di forma tonda, non invasiva ed estremamente portabile.(Fig.177)

Nella parte superiore dell'anello invece l'architetto sprigiona la sua libertà immaginativa sia per quanto riguarda la composizione delle forme e sia per i rapporti delle misure tra i diversi elementi utilizzati che non mantengono più assolutamente delle proporzioni codificate e consuete.

Nella dimensione dell'anello che esaspera e ingrandisce notevolmente, Sottsass vuole andare oltre la tradizione storica conosciuta dell'oreficeria, del gioiello in quanto tale. (Fig. 178)

Nelle collane con pendente il progetto è estremamente lineare, un filo tondo in oro giallo, di profilo circolare raccoglie il centrale, in genere costruito sempre con strutture filiformi curve, piegate o rette in diverse soluzioni e proposte d'impiego.

Il pendente è sempre accompagnato dalle pietre semi- preziose che aggiungono cromatismo alla costante divaricazione tra elementi in oro giallo e oro bianco , in questi esempi Sottsass non va mai oltre una certa dimensione, rimane sempre all'interno di spazi di facile portabilità, mantenendo e rispettando in questo modo una delle qualità fondamentali della gioielleria, la sua funzionalità. (Fig.179 )

Invece negli anelli e direi sostanzialmente anche negli orecchini e a volte in alcuni esemplari di bracciale la sperimentazione per modificare le proporzioni scontate e usuali arriva alle estreme conseguenze. (Fig.180)

Comunque, rimane certamente l'anello una delle tipologie di gioiello maggiormente indagate.

Sono particolarmente efficaci le innumerevoli soluzioni che ha creato per Cleto Munari, dove l'anello emerge come la figura principale di una ricerca avanzata sulle enormi possibilità di strutturare e comporre le forme e i materiali, mantenendo in ogni caso una portabilità e indossabilità sostanzialmente accessibile, anche se a prima vista può sembrare invece difficile e per certi aspetti complessa. (Fig.181)

Riporto uno stralcio di un'intervista che l'architetto ha rilasciato in merito agli ornamenti realizzati tra il 1982 e il 1986 per l'imprenditore, editore di design Cleto Munari.

1) *" Ha disegnato gioielli prima di questi?"*

Negli anni '60 ho disegnato alcuni gioielli. Erano molto semplici, di avorio, ebano, corallo, più rituali di questi. I miei gioielli degli anni '60 erano disegnati più per regine e vestali sumere che per signore della nostra società.

2) *Che tipo di donna aveva in mente quando ha disegnato questi gioielli o che donna immagina potrebbe indossarli?*

Nè una donna tipo modella bella ma nebbiosa nè una delle solite signore piene di ori e tanto meno il tipo Bulgari - Cartier che mi dà fastidio appena la vedo.

Penso a una ragazza magra, magra, impaurita e selvaggia, con il senso dello spazio... ma in realtà i miei gioielli sono soprattutto un esercizio formale.

3) *In che occasione pensa si possano indossare i suoi gioielli?*

Se la ragazza è sveglia, se ha humor, più o meno in qualsiasi momento del giorno. Tranne le collane che immagino si mettano di sera....

4) *Le pare che i suoi gioielli siano consistenti con le sue architetture o design?*

Sono più o meno la riproduzione di quello che penso si possa fare in architettura, esercizi formali di composizione architettonica, come dicevo.

5) *Che gioielli antichi ami di più?*

Quando i gioielli diventano decorazione di status, e lo status passa attraverso il costo, antichi o moderni mi interessano poco.

Può darsi che anche i gioielli antichi passassero attraverso lo status del costo, ma lo scopo dello status era diverso: i Faraoni e i principi sumeri erano anche sacerdoti.

Quei gioielli molto antichi portano ancora su di sé il peso della loro funzione pubblica elevata.

Ma i gioielli che io preferisco sono quelli fatti con spaghi, pezzettini di legno, fettucine di cuoio, piccole conchiglie e pezzettini di ambra; sono gioielli più dedicati all'ornamento della donna come meccanismo erotico che della donna come figura sociale.

6) *I gioielli e gli ornamenti dei popoli cosiddetti primitivi spesso servono a comunicare l'appartenenza a una certa tribù o gruppo sociale. Alcuni ornamenti sono considerati magici e rispettati per il loro potere rituale e simbolico? Crede che i gioielli contemporanei abbiano qualche valore rituale?*

Anche i gioielli contemporanei sono portatori di segni ma questi segni non riguardano certo la magia o la religione.

Quando ho detto prima *"una ragazza che ha il senso dello spazio"*, volevo dire così donna, intelligente, generosa, che è lei regina.

Io vorrei disegnare gioielli omaggio a donne così, che sottolineino la nobiltà della donna, della femminilità.

7) *Potrebbe spiegare il linguaggio dei suoi gioielli?*

Non sono figurativi. Sono fatti di materiali non poveri ma neanche preziosissimi. Di solito c'è una certa quantità di oro... un pò più del normale... perchè ho questa visione dell'oro come filo continuo che lega insieme da sempre i destini dell'umanità.... e trovo che il colore dell'oro, soprattutto quello puro, sia uno dei colori più emozionanti.

Poi i miei gioielli sono abbastanza grandi, quasi troppo grandi, forse per affermare la loro presenza figurativa.

8) *Le piace comprare gioielli a una donna?*

Sì, ma solo alla donna con cui ho un rapporto molto stretto e solo se sono disegnati da me.

Allora è come regalare una piccola zona di mistero tra me e la persona a cui li regalo.

9) *Le piace una donna che indossa gioielli?*

Se sono questi gioielli borghesi con diamantine catene, no.

10) *Se le proponessi un gioiello come simbolo di potere di erotismo o di seduzione o di magia, che alternativa sarebbe propenso a scegliere?*

L'erotismo e la magia. " (206)

Di questa raccolta, collezione di gioielli è decisamente interessante la collana con pendente del 1984 in oro giallo e bianco, onice nero e bianco, corallo e lapislazzuli che Sottsass ha disegnato, forzando in questo caso le misure tradizionali, realizzando una sorta di struttura tubolare che scende dal collo in senso sia orizzontale che verticale, con punti di colore posti alle estremità della composizione. (Fig.182)

Un bracciale in oro giallo e onice nero del 1985, pensato in parure con un anello realizzato con gli stessi materiali del bracciale sempre del 1985, si dimostrano due lavori estremamente equilibrati e proporzionati in rapporto alle misure e alla collocazione della pietra dura, l'onice nera politissima tra le parti in oro lucido specchiante. (Fig.183)

Un'altra caratteristica del gioiello di Sottsass è risolvere nelle innumerevoli soluzioni proposte, il colore, il forte cromatismo sempre e comunque con il solo utilizzo delle pietre di colore, che vengono costruite e composte come parti integranti delle strutture solide che utilizza.

Il gioiello di Sottsass non presenterà mai degli interventi di smalti a grande fuoco o a bassa temperatura, oppure resine sintetiche colorate.

Nel gioiello non ha mai pensato a stesure cromatiche piatte, che coprono interamente una superficie metallica. (Fig.184)

Mentre invece quando ha disegnato oggetti, piatti, piccoli vasi, ciotole, tondi, tra la fine degli anni '50, e i primi anni '60 e poi a volte anche negli anni successivi fino a giungere agli ultimi smalti del 1989., lo smalto a grande fuoco che raggiunge per essere efficace alte temperature, tra gli 800 e circa i 1000 gradi centigradi è stato utilizzato continuamente dall'architetto. (Fig.185)

Queste esperienze andrebbero ulteriormente indagate, considerando che sono nate in relazione anche a una galleria molto speciale che agì a Milano negli anni '60, "Il Sestante", che diede un grande impulso al Design contemporaneo, agli architetti e artisti che si dedicavano alle cosiddette arti applicate. (207)

Decisamente importante la mostra del 1958 alla Galleria Il Sestante di via della Spiga, dal titolo: "*Arnaldo Pomodoro e Ettore Sottsass jr. Smalti su Rame 1958*" che segnò un percorso di ricerca ed espositivo inedito per la città di Milano. (208)

Mi preme sottolineare la grande capacità e sensibilità umana che Sottsass inseriva in ogni intervento, azione e progetto che la sua fervida mente intendeva affrontare.

Osservava sempre i luoghi, le persone che abitavano questi spazi, come si relazionavano tra loro.

Anche nei momenti personali, di vacanza o incontro in ambienti molto diversi l'uno dall'altro, l'architetto riusciva sempre ad analizzarli con lucidità e un profondo senso umano, di partecipazione, di comprensione, con profondità di pensiero.

Ricordo a questo proposito gli innumerevoli scritti che l'architetto ha pensato lungo tutta la sua carriera. Oltre a testi specifici che affrontavano il lavoro della progettazione, da quella industriale e artigianale a quella autoprodotta dal gruppo Memphis (da lui fondato nel 1981), a tutte le altre esperienze di design, come con gli ornamenti per la donna, le ceramiche, i disegni etc.

206) Barbara Radice, *Gioielli di Architetti*, Milano 1987, Edizioni Electa, pag.76.

207) Fulvio Ferrari, Napoleone Ferrari, Arturo Carlo Quintavalle, *Ettore Sottsass Smalti 1958*, Torino 2010, AdArte Edizioni, pag. 36 - 37, pag.38 - 145

208) *Op. cit.... Sottsass Smalti 1958...*

Quindi oltre a tutto questo sono significativi i testi potremmo definirli "intimisti", personali, interessanti osservazioni sull'uomo, la donna vista attraverso esperienze dirette dell'architetto oppure come situazioni, suggestioni e avvenimenti che di volta in volta si sono manifestati.

Penso a "*Scritto di notte*", un libro che raccoglie un ampio insieme di racconti brevi, impaginati singolarmente che documentano il vissuto dell'autore, di Ettore Sottsass. (209)

Si evidenzia questo calarsi dentro, senza ambiguità, nella dimensione reale e concreta della vita.

Pagine scritte con ragionamenti, idee che se analizzati con serietà dimostrano da dove e come può giungere il passaggio al momento ideativo della creazione finalizzata al progetto, al suo definirsi in forma di arredo, abitazione, oggetto e altro.

Da questo vissuto Sottsass giunge alla "esplosione" progettuale, protrae la ricerca attraverso queste immagini, queste osservazioni.

Naturalmente ogni racconto, episodio è come un fotogramma che sintetizza il fatto, la situazione descritta, ed è definito anche in rapporto alla situazione cromatica che presenta, dalle persone agli ambienti, agli oggetti che vivono in questi luoghi.

Tutto l'insieme della vita vissuta dall'artista - architetto, il suo stare nell'ambiente, il modo in cui partecipa al contesto sociale del proprio tempo, sono tutti fattori che influiscono e determinano la sua originalissima idea del progetto, del design.

E' evidente che Sottsass voleva superare il funzionalismo, la razionalità fredda e fine a se stessa.

La volontà era di immettere nella progettualità elementi di vitalismo e di forte sensibilità personale, pur rimanendo legato a una visione geometrizzante e strutturata del percorso ideativo.

Questa scelta significava andare oltre naturalmente anche al cosiddetto minimalismo, e portare nella cultura del progetto la vita, la persona che non può essere assolutamente tolta da ciò che fa parte della propria conoscenza e posta in un contesto ambientale freddo e impersonale.

La persona, non può vivere in maniera umana se deve rispettare esclusivamente delle regole astratte di un sistema domestico e sociale minimale ed estremamente distaccato e funzionale.

E' interessante riportare alcuni brevi brani, tratti da una testimonianza di Lisa Ponti, del 31 marzo 2010, che entra nel merito di questi aspetti e considerazioni sull'amico Ettore Sottsass:

*"La casa di Sottsass in via Cappuccio era meravigliosa. Io ho assorbito molto da Ettore e da quella casa. L'ho avvertito realizzando la mia casa. Soprattutto in accordo all'idea di non adoperare il bianco per le pareti, perchè il bianco è una cosa mentale, il bianco astrae e separa.*

*Lì invece tutto era un involucro rosa - giallo pane che inglobava e unificava le vecchie sagome neoclassiche della casa e i suoi serramenti in una superficie continua.*

*La sua abitazione non era uno spazio da architetto.*

*Un architetto magari parte col dire sfondiamo qui, apriamo tutto o dividiamo così, poi mettiamo degli oggetti. Ecco no, lui vedeva un interno come se fosse un pittore o uno scultore, lo vedeva come una materia continua.*

*Credo facesse parte di un'idea della vita, dell'arte, dei colori, delle materie, come un tutto compatto, un insieme che è un'opera unica. Era un modo di pensare l'arredamento.*

*La cultura milanese invece era il contrario, era impaginata sul bianco, sul vuoto.*

*Sottsass era un artista, solo che lui non adoperava la tela come poteva adoperarla un Klimt, lui adoperava la situazione spaziale componendovi materiali, spazi, distanze, mobili, oggetti, colori.*

*Guardate queste foto di interni per esempio, ecco il famoso bianco: non è lo spazio vuoto dove si mettono le cose, il bianco è anche lui una qualità della materia che si adopera dove necessita e basta.*

209) Ettore Sottsass, *Scritto di notte*, Milano 2010, Adelphi Edizioni, pag.11 - 300.



*Guardate com'è bella questa cosa qua .... la lampada di carta bianca ... perchè qui ci vuole un globo bianco, qui sotto ci vuole questo bellissimo legno. ecco, Sottsass era l'unico a far così." (210)*  
Prosegue ancora Lisa Ponti, la figlia prediletta, dell'architetto più importante della metà del novecento italiano Giò Ponti, tra le principali autrici della rivista Domus, oltre a essere Lei stessa un'artista particolarmente dotata e convincente nell'ambito del disegno, della grafica, ancora oggi pur essendo ultra novantenne, elabora un disegno personalissimo, con echi d'impronta fantastici. In questo breve ritratto dell'azione di Sottsass, mette in luce aspetti del lavoro dell'architetto che ha svolto per la Triennale, l'Ente Istituzionale più importante per quanto riguarda il mondo dell'architettura, del design e dell'arte moderna e contemporanea a Milano.

*" Ricordo un allestimento di Ettore per la Triennale, l'allestimento della sezione del vetro.*

*Era il contrario dello stile di quella Triennale, uno stile molto elegante, milanese, alla Caccia Dominioni: verde oliva, ottone.*

*Invece c'era questo reparto Sottsass che era tutto chiaro, tutto una scala diversa; a lui in fondo non importava della scala, i suoi oggetti potevano essere anche piccoli.*

*Un architetto pensa come esporre questo e questo oggetto diverso, lui ha creato un tutt'uno compatto dove allestimento e oggetti diventano una sola opera.*

*Solo un artista ragiona così...e si sente l'influenza viennese di scultura e arte.*

*Lui steso fotografava gli oggetti che disegnava o gli interni che arredava. La casa con la bambina cinese, ricordo il titolo di un'articolo.... lui arredava, inventava, fotografava, intitolava, faceva tutto. E quando invece fotografavano altri, Casali soprattutto, Sottsass dava le indicazioni per le riprese.*

*Di questi tipi " Domus " si è molto avvalsa e, io in particolare, del fatto di avere collaboratori che facevano tutto loro. Non solo inventavano, ma viaggiavano e fotografavano.*

*Tra gli altri, per esempio tipi come Rudofsky ... Bernard Rudofsky viaggiava in Oriente e poi in America del Sud, fotografava e scriveva. Per quello la redazione era fatta di due gatti, perchè c'erano questi tipi fuoriclasse che facevano tutto loro.*

*Tapio Wirkkala, tutto il Nord, "nordissimo", l'ha fotografato lui.*

*Poi essendo anche lui viaggiatore, ha fotografato Chandigarh di Le Courbusier, come non l'avremmo fotografato noi, e nemmeno Hervè che era il fotografo di studio di Le Courbusier.*

*Gli Eames fotografavano per " Domus ". Riceviamo queste cose... per esempio il terminal TWA di Saarinen l'hanno fotografato loro, mica che io li incaricassi.*

*Non era neanche ancora finito quell'edificio.... facevano loro, perchè sapevano come venir fuori nella rivista. " (211)*

E' interessante questo colloquio - testimonianza di Lisa Ponti perchè focalizza l'ambiente che attorno alla rivista Domus , (fondata dal padre Giò Ponti), si è formato in quel periodo a Milano, durante gli anni della ricostruzione, dalla fine degli anni '40 in poi.

Un contesto culturale e di lavoro che ha dato la possibilità di emergere a figure straordinarie, a personalità del mondo del progetto senza eguali, tra cui Sottsass, che ha avuto modo di pubblicare non solo le proprie creazioni e i relativi disegni, ma innumerevoli testi, reportage che l'architetto ha pensato su professionisti italiani e stranieri, su luoghi e architetture, su esposizioni da lui curate, inoltre innumerevoli scritti teorici sulla progettazione, oppure su questioni generali della storia dell'arte in rapporto alla pratica artistica.

*" Tutti loro conoscevano "Domus", il formato della rivista, e già pensavano le fotografie per quella pagina rettangolare.*

210) Fulvio Ferrari, Napoleone Ferrari, Arturo Carlo Quintavalle, *Ettore Sottsass Smalti 1958*, Torino 2010, AdArte Edizioni, pag. 31 - 32.

211) *Ibidem*, *Ettore Sottsass, Smalti 1958*, pag.32-33

Sottsass è arrivato in "Domus" all'inizio degli anni Cinquanta, siamo subito diventati amici. Ricordo, all'inizio... una cena a casa di Ettore e Nanda con mio marito. Abbiamo mangiato una torta di panna montata Mont Blanc, io aspettavo Matteo. Quella sera siamo tornati a casa perchè non stavo bene e il giorno dopo è nato Matteo, era il 1951.

Il criterio che guidava noi redattori, io con la Ritter prima, poi con la Lorenz, era di dare alle persone degne di fiducia, la fiducia: cioè lo spazio della pagina... fate voi.

C'erano alcuni che impaginavano loro o facevano i disegni delle pagine.... erano pochi quelli che potevano.

Naturalmente Ettore era specialissimo fra tutti questi, essendo coltissimo.

Con la sua aria di niente... invece la sapeva lunga, sia sulla cultura europea e mitteleuropea, da cui lui veniva profondamente, che è una cultura antica, sia su quella americana e quella orientale per via dei suoi viaggi, perchè lui e la Nanda hanno veramente girato il mondo. Sapeva della storia dell'arte e delle ricerche d'arte allora contemporanea, la sapeva lunghissima." (212)

Un altro aspetto certamente non secondario che Lisa Ponti mette in luce , è l'importanza del rapporto personale dell'architetto con Fernanda Pivano, la sua prima moglie, una relazione intellettuale fondamentale che permise a entrambi uno scambio culturale e di esperienze straordinarie, che evidentemente ha influenzato anche il proprio lavoro personale. Attraverso la Nanda (come veniva chiamata tra gli amici la scrittrice e traduttrice Fernanda Pivano), Sottsass entrò in contatto con un "mondo" artistico e letterario proveniente dagli Stati Uniti, la loro casa a Milano era l'unico punto d'incontro per personalità di rilievo culturale internazionale .

" Prima dei suoi viaggi in America, l'America veniva a Milano a casa dei Sottsass. Mi ricordo Sonnabend Ileana era lì a mangiare da loro, era ancora all'inizio della sua grande carriera di gallerista. Poi tutti gli scrittori.

L'America aveva un suo punto di ritrovo a Milano nella casa di via Cappuccio, ed era l'unico.

Perchè gli studi degli altri architetti che poi hanno lavorato anche in America, erano luoghi strettamente milanesi, anche gente in gambissima tipo Magistretti, Menghi, oppure il vecchio Caccia Dominioni: erano raffinatissimi ma milanesi, quindi chiusi.

Invece da Ettore c'era lo scalo di tutta la cultura .... le persone stesse ... i contatti della Nanda... però l'atmosfera era data da Lui.

Io andavo spesso, era l'unico punto di ritrovo così, a Milano, e Milano non se ne accorgeva.

Forse la Nanda, dato il suo carattere un pò così, "autopropositivo", può aver vinto certe timidezze di Ettore....dire: andiamo a incontrare Pevsner o Arp.

Magari Lui da solo non sarebbe andato da Arp. La Nanda è stata creatrice di collegamenti, anche con altre culture.

Deve averlo invitato a questi approcci e lì Lui è venuto fuori benissimo, si è appassionato moltissimo. Capiva, sapeva, capiva il segno degli altri, sapeva riconoscere la natura degli stili anche in opere e in personaggi che non erano classificati. Eh.... ma è una cosa rara.

Ricordo tra i suoi articoli meravigliosi per "Domus" uno sul Liberty dove ha riconosciuto una vena liberty nei legni intagliati di Wirkkala quando nessuno aveva visto questa vena in Europa, nemmeno Wirkkala. Si stava bene ad ascoltare Ettore parlare, con Luigi, mio marito, siamo stati benissimo. Il giovane Sottsass era fenomenale. Ha avuto tre milioni di idee, faceva molti modellini anche, soprattutto dove non c'era l'occasione di realizzare.

Poi lì fotografava in modo divertente e la rivista naturalmente li pubblicava." (213)

Un'ulteriore testimonianza di Lisa Ponti si riferisce al passaggio della redazione di "Domus" nel grande studio - laboratorio di Giò Ponti, un luogo che divenne leggendario per le enormi

212) *Ibidem*, pag.33

213) *Op.cit.* ... Ettore Sottsass, *Smalti* 1958, pag. 34 - 35.

potenzialità che riuscì a trasformare, per le possibilità e le comunicazioni che determinò tra i progettisti che ci lavoravano, gli studenti che frequentavano questo spazio e tra le personalità del mondo della cultura che ebbero modo di relazionarsi con questo ambiente.

*" Quando la redazione di " Domus ", da via Gabba si è trasferita nel "capannone" di Giò Ponti, essendoci molto spazio, con Ettore abbiamo fatto, fotografato, delle cose inventate lì per lì.*

*Adesso non so se mi sbaglio nei ricordi ma lui aveva avuto l'idea di una tovaglia di sassi. Allora si fotografava un pezzo di carta o di stoffa grandissimo, si fotografava coi sassi, poi ci mettevamo su dei piatti di gesso che non esistevano ma sembravano veri ... era tutto un gioco.*

*Quello era veramente il capannone - atelier - laboratorio. Quel capannone era una cosa che corrispondeva molto a Giò Ponti...finalmente! perchè per Lui uno studio di architetto di due stanze non significava niente.*

*Nel 1951 ha avuto la fortuna che gli segnalassero questo garage della Rinascente che era vuoto. Eccolo! Va bene ! Lo ha preso tutto e lasciato tutto in forma di capannone: uno spazio continuo, senza alcun segreto, tutto aperto. E lì c'era posto, c'era luce. C'erano i primi ospiti , studenti americani che venivano a fare stage. Americani, orientali, indiani ... era una bella cosa.*

*Poi c'erano industrie italiane che erano vogliose di fare le prime cose, di tentare, e lì si poteva tentare e poi c'erano matrimoni, fidanzamenti, diavoli a quattro...*

*C'erano campionari, pareti di ciottoli, campionari, campionari, campionari di materiali diversi.*

*Ecco, il capannone corrispondeva a quello che Giò Ponti pensava andasse bene per una scuola di architettura. Il Politecnico ha le aule.*

*Lì invece, nel capannone, la vita era divertente, con tutti questi giovani che andavano e venivano. Tutti erano belli e Sottsass era un pò il fratello maggiore.*

*" Domus " era una rivista artigianale. Mio padre, tanti anni dopo a Parigi, ha dato una definizione, ha detto " Domus è una rivista d'arte che sogna di essere un'opera d'arte, grazie ai suoi autori". Perchè la facevano loro.*

*Giò Ponti lasciava fare. Mentre in certi momenti Lui sembrava distratto, anzi arrabbiato di veder uscire le cose che non aveva visto, dopo, rimuginandoci sopra, diceva " ecco, è andata bene così".*

*E anche Mazzocchi, l'editore, Lui era arrabbiato perchè "Domus" era perennemente in ritardo, Mazzocchi, l'ho capito dopo, ci sgridava perchè per un editore è importante l'uscita: essere in edicola il giorno 1. Noi non riuscivamo mai ad esserci il giorno 1.*

*Quindi eravamo colpevoli ... coda fra le gambe... lui si sfogava in sgridate, però, l'ho capito dopo, non ha mai modificato nulla, non ha mai voluto nulla, non ha mai detto fate così o così.*

*Abbiamo fatto delle impaginazioni costosissime, tipo rotocalco, per avere "il nero", poi una strisciolina di colore , alla Sottsass, cioè impaginazioni fatte come un oggetto.*

*Lui sgridava, sgridava, sgridava, ma non ha mai detto " non sapete che questo mi costa un milione in più perchè avete voluto mettere una strisciolina qui".*

*Quindi anche lui aveva capito che era meglio lasciarci fare, tenerci spaventati, sempre sotto lo spavento, ma....*

*Giò Ponti e Ettore Sottsass due generazioni diverse. In principio erano quasi nemici, nemici generazionali, Sottsass nemico di Ponti, era un classico, doveva essere proprio così.*

*Poi è finito subito.... Tra l'altro una volta si sono incontrati in treno, ve l'ho raccontato? Per caso.*

*Uno seduto qui, l'altro là di fronte. Il giovane Sottsass che naturalmente ha riconosciuto subito Ponti, era zitto, il papà allunga la mano e fa ... " Io sono Giò Ponti ". (214)*

Ritornando ad analizzare gli ornamenti e il periodo 1982 - 2003 che l'architetto ha perseguito e sviluppato tenacemente con Cleto Munari, si evidenziano ulteriori aspetti, riferiti al rapporto tra disegno e realizzazione dell'opera.

Bisogna sottolineare come le idee sulla carta, siano state tradotte dal laboratorio orafo controllato da Cleto Munari con coerenza linguistica, rispettando perfettamente lo spirito creativo dell'autore. (Fig. 185)

E' stato mantenuto quel segno che a volte poteva sembrare " incerto o debole", ma che invece andava considerato come una specifica caratteristica dello stile ideativo, una pratica, una modalità esecutiva dell'architetto che si doveva trattare come una personalizzazione originale del gioiello che aveva in mente Sottsass. (Fig.186)

Mi riferisco in particolare alle composizioni filiformi associate a interventi in lamina d'oro molto sottile, alle strutture costruite con filo tondo piegato e intervallato da piccoli cilindri in pietra dura. Un'interessante pensiero che Sottsass scrive nel 2001 in riferimento a queste ultime collezioni è questo: " *...Possedere l'eccezionale bellezza, la bellezza eccezionale, averla conquistata, trattenerla, vuole anche dire possedere o presumere di possedere la strada verso la purificazione, vuole dire - forse - pensare di aver pagato qualche cosa per essere eccezionali.... Se qualche cosa ci salverà, sarà la bellezza* ".(215)

Un ulteriore conferma delle precedenti affermazioni relative al pensiero che stà alla base della ricerca sul gioiello vengono date anche da studiosi e critici che non provengono da un retroterra culturale legato al "mondo" dell'oreficeria.

Infatti come sostiene correttamente Patrizia Ranzo in una monografia dedicata all'architetto:

*"I progetti di Ettore Sottsass nel campo dei gioielli costituiscono un continuum logico con le sperimentazioni plastiche dei materiali e delle sculture sulle quali ha intensamente lavorato già dalla metà degli anni Quaranta.*

*Architetture, più che opere di design, o forse sperimentazioni con le materie fredde del cosmo.*

*Si tratta, per lo più, di edizioni limitate prodotte da Venini (2000) e Cleto Munari, che a metà degli anni Ottanta dà vita a un laboratorio per la realizzazione di gioielli, invitando Sottsass a realizzare alcuni suoi disegni.*

*Già dagli anni Sessanta con Gian Carlo Montebello, Sottsass progetta gioielli dalle linee essenziali e scultoree, quanto più lontani possibile dal concetto occidentale di gioiello, nulla di lussuoso, portabile, "carino", ma forme che ricordano l'atteggiamento degli uomini e delle donne delle culture del passato che "ornavano" il proprio corpo, catturando frammenti di bellezza dal mondo." (216)*

All'età di novantanni, a meno di un mese dalla sua morte, Sottsass inaugura il 6 dicembre 2007 a Trieste, (morirà a Milano il 31 dicembre dello stesso anno), alla Ex Pescheria, Salone degli Incanti e al Castello di Miramare nella Sala del Trono una grande e suggestiva esposizione antologica dal titolo voluto dall' architetto: " *Vorrei Sapere Perché - I Wonder Why Ettore Sottsass*", che raccoglie sinteticamente l'articolato e sfaccettato lavoro svolto in una intera vita dal nostro architetto.

Decisamente una mostra molto particolare, pensata con intelligenza dai curatori e con una visione d'insieme suddivisa per sezioni definite e complete.

Non mancava nemmeno in questa esposizione la parte dedicata agli ornamenti e mi sembra di notevole interesse la breve intervista che l'artista - architetto ha rilasciato in merito, alle ultime esperienze nel campo del gioiello. (Fig.187)

*" Nel progettare una sedia si sa che deve servire per sedersi. Così come una libreria deve contenere libri. Ma per i gioielli si entra nel campo della vanità e della bellezza. Come si fa a progettare gioielli?*

215) Andrea Branzi, Patrizia Ranzo, *Ettore Sottsass*, Milano 2011, Edizioni 24ORE Cultura, pag.96 - 99.

Milco Carboni, Barbara Radice (a cura di), *Ettore Sottsass - Scritti*, Vicenza 2002, Neri Pozza Editore, pag.552

216) *Op. cit.... Ettore Sottsass*, pag.96.

- Intanto io non li chiamo gioielli, ma ornamenti.  
In Africa tutte le donne hanno ornamenti. In Asia le donne hanno ornamenti. Chi li ha lunghi, chi li ha corti, chi li ha piccoli, chi li ha grandi.  
Io ho disegnato ornamenti d'oro per la mia prima moglie Fernanda Pivano.  
Sapevo per chi li disegnavo e li ho disegnati in un certo modo.  
Poi ho disegnato per Cleto Munari. Non ho pensato ai gioielli della contessa di Ferrara.  
Ho pensato che li portassero ragazzine qualunque. Sono d'oro ma, per esempio, non ci sono mai diamanti o pietre troppo preziose. E' come comprarsi un orologio o attaccarsi dei bottoni alla giacca. Non è una cosa molto speciale...mi sembra.  
Anche il bello sarebbe da definire. Per me il bello è una convenzione che nasce dentro gruppi sociali, gruppi di persone, gruppi religiosi o che so io.  
Io sono sempre stato dentro la convenzione di una certa cultura occidentale del design, a partire dal Bauhaus, da Le Corbusier. Ho lavorato sempre dentro quell'ambito, anche facendo cose sempre un pò diverse, anche molto diverse ....Insomma non so dove è il bello. Non si sa.

I suoi ornamenti sono sempre molto geometrici, molto spigolosi?

- Può darsi. Perchè li disegno per una ipotetica donna spigolosa. A me non piacciono le donne tutte grassottelle, tonde. E' una frase cretina dire " mi piacciono" o "non mi piacciono".  
Voglio dire sto meglio con una donna magra, possibilmente eritrea, quelle lì che non mangiano mai. Ho modelli ipotetici per quello che posso disegnare per una ipotetica donna. Siccome sono anche un architetto è chiaro che nel mio disegno non ci sono tante curve.

I gioielli che ha disegnato li ha pensati solo per donne o anche uomini?

- Io, devo dire, li ho pensati solo per le donne. Io non riesco a pensarmi con un gioiello addosso.  
Come vede su di me non ce n'è neanche l'ombra. " (217)  
Altre considerazioni per capire la personalità di Sottsass, all'interno di questo immenso cosmo creativo, si devono ricercare in relazione al suo pensiero di carattere generale e non specificatamente in rapporto alla esclusiva dimensione del progetto, della professionalità, del lavoro quotidiano.  
Si deve scavare all'interno della particolare e personale " filosofia " sulla vita dell'uomo, capire lo strato d'immenso umanesimo che pervade ogni ragionamento dell'artista - architetto, analizzare attraverso la sua visione le esperienze di socialità, di relazione umana e professionale che ha affrontato in diversi contesti della società sia occidentale che orientale.  
Il viaggio, è uno degli aspetti centrali della vicenda umana dell'architetto, affrontato sempre con Fernanda Pivano e successivamente da solo e poi con la seconda moglie Barbara Radice.  
Il partire a volte per una destinazione conosciuta ma certamente non organizzata e risolta in ogni possibile passaggio, il suo stare nel viaggio è una sorta di abbandono agli avvenimenti che gli succedono, che si manifestano durante l'esperienza del percorso, l'improvvisazione prende sempre il sopravvento sulla programmazione.  
Certamente è una momentanea "fuga", o "nascondimento" dalla società occidentale, ma non è fine a se stessa. Sono sempre situazioni che gli permettono di aprire innumerevoli ipotesi, ragionamenti sulla vita, sull'uomo, sull'architettura, sugli oggetti d'uso quotidiano, sul rito della tavola e persino sugli ornamenti.

217) Marco Minuz, Beatrice Mascellani, Alessio Bozzer (a cura di), *Vorrei Sapere Perché- Una mostra su Ettore Sottsass*, Milano 2007, Mondadori Electa, pag. 205 - 209.

Mi riferisco agli innumerevoli viaggi in India, Singapore, Birmania etc e quelli iniziali negli Stati Uniti, tra New York e San Francisco e in Europa, che poi si sono ripetuti nel corso del tempo.

Federica Di Castro una studiosa di design che si è occupata di analizzare il personaggio Sottsass già nel 1976 aveva individuato alcuni passaggi fondamentali del pensiero dell'architetto infatti sosteneva che: " *L'architettura popolare ha dimensioni intime, umane: a Sottsass accade di riflettere sulla "dinamica lenta dell'architettura popolare e la sente come "un'ininterrotta stratificazione di realtà biologiche risolte in realtà culturali".* (218)

" *Nell'istintività dell'architettura popolare si esprime per Lui tuttavia in quegli anni l'alternativa al razionalismo. E' l'architettura popolare che gli si presenterà come una realtà magica da contrapporre alla struttura come " un tutto concluso.* " (219)

In relazione a questi pensieri, Sottsass arriverà a una definizione verso la fine degli anni'50, che apre a un ulteriore ragionamento sul senso dell'architettura che lo porterà a superare l'idea del funzionalismo e del razionalismo della Scuola del Bauhaus, alla quale evidentemente anche Lui aveva guardato, infatti scriverà:

"*L'architettura è la tecnica della magia, nella quale giocano tutte insieme le carte umane: dalla pazzia al sesso, dalle lacrime ai sorrisi, dalle emozioni alla ragione. L'architettura è la rappresentazione umana dell'universo.*" (220)

Ricordo inoltre nella specificità della dimensione creativa e progettuale del gioiello come Sottsass sia stato nel dopoguerra, senza dubbio alcuno il primo architetto che in Italia abbia affrontato questo aspetto della ricerca, infatti già nel 1956 presenta una serie di gioielli alla Triennale.

" *... Nello stesso periodo Sottsass esegue una serie di gioielli per la Triennale del '56, oltre a curare l'allestimento della stanza del vetro.*

*Anche il gioiello ha per Lui un significato particolare oltre a essere ornamento del corpo in quanto ne completa il disegno, il gioiello aggiunge dignità al corpo poichè diviene un suo tramite espressivo.* (Fig. 188)

*Per i popoli primitivi aveva essenzialmente un valore magico religioso, per la nostra civiltà invece ha un valore magico più individuale, come di qualcosa che emani direttamente dalla persona che lo indossa, che faccia parte della sua presenza fisica: il valore di linguaggio.*" (221)

Nel 1957 Arnaldo e Giò Pomodoro nell'ambito della XI Triennale, in qualità di curatori della sezione dell'oreficeria d'autore italiana invitano diversi artisti e decidono di coinvolgere anche Ettore Sottsass, considerandolo un vero e proprio designer di gioielli d'avanguardia.

Questo dato storico incontestabile è emerso recentemente anche in una interessante esposizione dal titolo : " *Designati alla Bellezza - Designed for Beauty* " organizzata nell'autunno 2015 da uno spazio privato rilevante, la Galleria Fragile di Milano, che ha cercato di affrontare la perenne e sempre presente problematica del rapporto tra arte e design, attraverso una ampia raccolta di gioielli d'artista e di designer contemporanei.(Fig.189)

Una questione che sempre più riaccende il dibattito culturale e artistico non solo tra gli addetti ai lavori ma certamente anche tra i collezionisti e i diversi fruitori.

Per quanto riguarda Sottsass nel catalogo si sottolineava che: " *..Una prova di come arte e design possano convivere nell'opera del medesimo autore, in particolare, si può individuare, in tempi relativamente recenti, nella variegata produzione di gioielli di Ettore Sottsass, architetto e designer dagli orizzonti internazionali.*

218) Federica Di Castro, *Sottsass Scrap - Book*, Milano 1976, Edizioni Casabella, pag. 11.

219) *Ibidem*.... pag.11

220) *Op. cit.*.... pag.11.

221) Federica Di Castro, *Sottsass Scrap - Book*, Milano 1976, Edizioni Casabella, pag. 13 - 14



*Ma anche pittore. Fece parte, per esempio, negli anni '40, del MAC (Movimento Arte Concreta), e fu assai vicino allo Spazialismo.*

*Fu l'unico designer a essere chiamato a far parte di quella selezione di artisti messa a punto da Arnaldo e Giò Pomodoro in occasione della mostra di oreficeria che i due fratelli furono incaricati di curare nell'ambito della XI Triennale milanese nel 1957, in collaborazione con l'Associazione Orafi Gioiellieri, Argentieri di Valenza Po.*

Fra i vari partecipanti, i pittori Enrico Baj, Sergio Dangelo, Gianni Dova, Emilio Scanavino, ma anche Bruno Martinazzi e Mario Pinton, questi ultimi artisti - orafi per eccellenza.

*... Sottsass presentava una spilla ovoidale, crivellata di fori, con rimandi alle coeve opere di Lucio Fontana, e già connotata dai forti accenti totemici che avrebbero caratterizzato molti dei suoi gioielli successivi. Ma, soprattutto, progettata in termini di design. " (222)*

Riporto un breve estratto del testo in catalogo che i fratelli Arnaldo e Giò Pomodoro in qualità di curatori della mostra intitolata "Il Design d'Artista nel Gioiello" realizzata nell'ambito della undicesima Triennale indicavano come importante, in considerazione della possibilità di provocare un interesse nel settore della gioielleria della tradizione, tra gli artigiani e le piccole aziende orafe, in particolare di Valenza Po (Alessandria), noto centro di produzione della gioielleria di grande consumo in Italia e all'estero.

*" .... Questa esperienza si propone principalmente di avviare gli interessi degli artigiani (valenzani) verso forme più libere... Gli artisti che partecipano a questa mostra derivano i loro nuovissimi gioielli dalle attuali esperienze "figurative" o, se si vuole, "non figurative" delle arti cosiddette maggiori così come è sempre avvenuto nei secoli...". (223)*

Ripercorrendo e analizzando l'intero percorso nell'oreficeria di Sottsass, bisogna porre l'attenzione sul fatto che la ricerca sul gioiello è strettamente connessa al lavoro sull'argenteria, intesa come progettazione dell'oggetto d'uso per la tavola. (Fig.190)

Vasi, teiere, bicchieri, portafrutta, alzate, scatole, oppure gli specifici oggetti d'uso quotidiano per la tavola come i coltelli o le forchette sono alcuni esempi delle proposte d'impiego ideate e realizzate in argento da Sottsass in collaborazione prevalentemente con l'editore - imprenditore proveniente dalla città di Vicenza: Cleto Munari. (Fig.191)

Munari vive e opera a Vicenza, una delle tre città assieme ad Arezzo e Valenza Po in provincia di Alessandria che rappresentano i poli principali del nostro paese per la produzione della gioielleria e oreficeria, sia a livello artigianale che industriale.

Nel contesto di questa città, ricca di laboratori e officine che si occupano della realizzazione di manufatti preziosi, Munari ha fatto costruire in collaborazione con alcuni artigiani orafi e argentieri del luogo sia i gioielli progettati dagli architetti e sia l'argenteria per la tavola.

In altri casi invece i prototipi e i multipli degli oggetti in argento sono stati autoprodotti dallo studio dell'architetto con il marchio "Memphis".

E' evidente che questa ulteriore articolazione della progettazione s'innesta completamente nella più ampia, e complessa lavorazione sull'oggetto per la casa, che Sottsass ha sempre attuato fin dalle origini del suo personalissimo processo creativo.

222) Paola Berra (a cura di), Anna Gili, Antonella Rossi Colavini, Alessandra Quattordio, *Designati alla Bellezza - Designed for Beauty*, Milano 2015, Fragile Edizioni, pag. 11 - 12.

223) Arnaldo e Giò Pomodoro (a cura di), *Undicesima Triennale*, Milano 1957, Arti Grafiche Crespi, pag. 57 - 59.

La mostra delle produzioni d'arte, aveva una specifica sezione di oreficeria e gioielleria, con una precisa visione e un ordinamento espositivo e organizzativo affrontato e risolto da Arnaldo e Giò Pomodoro.

Ritengo che personaggi con la levatura intellettuale dei fratelli Pomodoro andrebbero maggiormente valutati nell'ambito più generale delle grandi innovazioni introdotte nel gioiello, nelle opere preziose proposte e sperimentate non solo dagli artisti plastici e visivi.

Le innumerevoli idee, la costante, continuativa e ricca proposizione di manufatti da inserire nell'ambiente, negli spazi in cui si vive, nell'arredamento d'interni, è un'esemplificazione straordinaria di forme e colori che non ha fine. (Fig.192)

E' un flusso creativo straordinario che non si fermerà mai, solo la sua morte ha concluso questa fortissima e fervida capacità di ragionare su ogni contenitore, in metallo, ceramica, legno, vetro, laminati plastici etc., che ha contraddistinto l'intera dimensione progettuale di Sottsass.

Una mente che ha svolto un lavoro di studio e ricerca con " *quintali di disegni*", per quanto riguarda tutta l'ampia gamma delle possibilità che gli oggetti d'uso funzionali e a volte inutili offrono.

Il tutto naturalmente sviluppato con un cromatismo senza pari, avvicinati uno a uno questi incredibili lavori determinano una luce coloristica senza eguali e ritengo siano degli esempi che sono entrati a pieno titolo nella cultura e nella storia del design di alto livello della nostra società contemporanea e rimarranno esempi insostituibili che le nuove generazioni di progettisti che si avvicineranno a queste problematiche dovranno sempre guardare con attenzione. (Fig.193 - 194)

L'altra considerazione che si deve porre consiste nel portare alla luce l'intera problematica legata alla produzione di argenteria in Italia, si tratta di evidenziare una crisi di fatto esistente di questo specifico oggetto d'uso, che è emersa ormai da alcuni decenni.

Sottsass e altri architetti e designer sono stati coinvolti da alcune delle più prestigiose aziende italiane del settore come San Lorenzo, De Vecchi Argenteria, Pampaloni Grandi Argenti, Cleto Munari, Argenterie Greggio, e altri a inventare delle nuove proposte, per cercare di riportare tra il pubblico e i collezionisti una certa attenzione per gli oggetti d'uso quotidiano realizzati in argento. In particolare i manufatti per la tavola in argento dovevano ritornare di nuovo al centro dell'interesse delle persone.

Il tentativo d'introdurre il design d'avanguardia, la ricerca progettuale più avanzata aveva lo scopo di rinnovare l'immagine ormai superata e scontata dell'argenteria della tradizione.

Sottsass ha certamente creato e determinato elementi di originalità e forte novità, la sua fervida mente ha cercato di provocare un reale cambiamento anche in questo settore, estremamente difficile e complesso da modificare.

E' evidente che in Italia ma sostanzialmente in tutta Europa e in parte anche negli Stati Uniti, in Canada e in altri paesi anglosassoni non esiste più una richiesta precisa e mirata per avere l'argenteria in tavola.

La crisi di vendite, il totale disinteresse a acquistare oggetti di argenteria nella società occidentale contemporanea è ormai un dato consolidato.

Oggi si mangia nella propria tavola, ma anche negli alberghi importanti, in genere solo con strumenti d'acciaio, di plastica e altri materiali "vili" o comunque "poveri" dai costi ridotti e contenuti.

Queste scelte sono patrimonio non solo degli strati meno ricchi, con minori possibilità economiche della società, ma anche nella stessa media e alta borghesia si ritiene che non sia più alla "moda" utilizzare ancora in tavola l'argenteria, si è giunti a pensare che non possa nemmeno rientrare nel costume di una classe sociale abbiente dell'epoca contemporanea, mantenere questo stile.

Si ritiene che l'acciaio sia il materiale più corretto e giusto da utilizzare quotidianamente.

Inoltre aziende importanti come Alessi, Zani e altre specializzate nella lavorazione dell'acciaio hanno introdotto in ogni loro proposta d'impiego un segno di design d'avanguardia, che gli innumerevoli professionisti della cultura del progetto coinvolti hanno interpretato in maniera eccellente, rendendo ogni proposizione esteticamente interessante.

Questa scelta strategica aziendale ha avvicinato un ampio pubblico agli utensili in acciaio e una grande industria come Alessi diversificando il prodotto in centinaia di proposte d'impiego dalla

pentola alla forchetta, dal portafrutta al vaso per i fiori, dalla caraffa al coltello, dal spargisale e pepe al cucchiaio e così via ha ampliato enormemente la fascia di prezzo che parte dal basso e può giungere considerando la quantità di progetto che è espressa nell'oggetto realizzato a costi di un certo rilievo. (Fig.195 -196)

Si deve sottolineare un'altra caratteristica del lavoro di Sottsass che apre un'ulteriore luce su una personalità così complessa e riguarda la sua attenzione e il naturale coinvolgimento per la creazione del libro, il grande interesse per inventare pubblicazioni, riviste, edizioni di grafica, la sua predisposizione e infinita curiosità nel trovare tutte le possibili soluzioni che la carta stampata può offrire, è certamente un altro punto da analizzare.

Una sensibilità a inventare in rapporto a progetti ed esperienze in atto un necessario testo specifico e documentato, delle immagini da riprodurre che esemplificano il senso del lavoro, una quantità impressionante di disegni da collocare come testimonianza delle ricerche che in un determinato periodo l'architetto ritiene preminenti e fondamentali da indagare.

Analizzando sinteticamente questa parte inizierei da *Room East 128 Chronicle*, una rivista che è sorta in un momento difficile e particolare della vicenda umana di Sottsass, era il 1962 e l'architetto era giunto, grazie all'aiuto di Roberto Olivetti dall'Italia negli USA, esattamente a Palo Alto in California per farsi curare da una grave malattia che lo costrinse a rimanere a letto per lunghi mesi. Fernanda Pivano che lo accompagna e resterà con Lui fino alla sua guarigione, propone di redarre una pubblicazione, che avrà un'impostazione tra il diario personale, raccogliendo pensieri e idee sulla dimensione umana e la cronaca quotidiana, descrivendo una sorta di bollettino medico, del percorso di cura attuato per l'architetto.

Verranno stampati tre numeri con l'aiuto degli amici scrittori americani, un quarto fascicolo che è stato ritrovato recentemente negli archivi dello studio Sottsass è rimasto come era all'epoca un semplice manoscritto da stampare.

Tra il giugno e l'agosto del '62 in una camera del Medical Center dell'Università di Stanford, la *East 128* che diede il nome alla rivista, furono redatti i tre fascicoli in maniera molto artigianale e stampati con uno ciclostile.

Testi illustrati, brevi analisi sulla società americana, sul consumismo, innumerevoli disegni, scritti sulla malattia e il dolore come: "*Se uno è malato, dopo un po' può guarire, oppure può morire. Allora è un bel salto: uno si scioglie nella terra o si polverizza nel fuoco.*

*Oppure può restare malato e allora che cosa fa? Comincia a pensare come le cose cambieranno, se tanto o poco e poi alla fine decide che in fondo non cambia niente.*

*Da che parte cambiano le cose"* (224)

Dopo la guarigione, appena giunti a Milano, Sottsass e la Pivano, proseguono a pubblicare con le "*Edizioni East 128*", *East 128 Numero Magico di una camera non dimenticata*.

Tra il 1963 e il 1970 riescono a stampare diversi numeri molto interessanti, inoltre consideriamo il fatto che già nel lontano 1964 per Sottsass gli ornamenti, i gioielli erano sempre presenti nel suo immaginario progettuale, ne è testimonianza la stessa rivista *East 128*, che nel numero del giugno '64 pubblica un testo di Fernanda Pivano a questo proposito.

L'occasione è data dalla mostra personale che la Galleria Il Sestante di Milano allestisce per esporre gli ornamenti creati dall'architetto, così scrive la Pivano in questo breve estratto:

" *Lui (Sottsass) e gli ornamenti per le donne.*

224) Giorgio Maffei, Bruno Tonini (a cura di) Barbara Radice, *I Libri di Books by Ettore Sottsass*, Mantova 2011, Edizioni Corraini, pag. 46-47.

Si veda anche: Ambrogio Borsani, *Fuga dalle tenebre, East 128*. In "*L'Oggetto Libro '99*". Milano 2000. Edizioni Sylvestre Bonnard.

Stefano Boeri, *Ettore Sottsass I am a craftsman*, In "*Abitare*", n.479 Febbraio 2008, Milano, Edizioni Abitare.

*Fece e disegnò piccoli ornamenti di foglie d'oro sottili, battute e un pò logore; poi fece gioielli simbolici.*

*Una spilla: due anelli tenuti da fili mobili, i due anelli di matrimonio, i fili dei giorni, dei mesi, degli anni di matrimoni*

*... Sono ornamenti che concedono poco alla civetteria occidentale femminile, gentili signore; sono strumenti di rito, di quell'antichissimo rito non americanizzabile nel corso del quale le donne amano e si fanno amare, si ornano per attirare lo sguardo amato, senza strafottenza, senza trasformarsi in puttane.*

*Un rito per innamorare l'uomo amato, un pò diverso dal rito per innamorare un uomo qualunque..." (225)*

Sempre nella rivista *East 128* dell'autunno del 1963, è significativo un breve scritto di Sottsass che evidenzia come le tensioni cognitive per proporre forme, idee costruttive che si trasformano in oggetti sono sempre presenti, una tensione e volontà creativa che pervade ossessivamente la sua progettazione, anche in momenti molto delicati come la malattia.

" *Le Ceramiche delle Tenebre*" è il titolo di questo straordinario ciclo di manufatti con una colorazione estremamente forte, pregnante, dove il nero predomina sulle cromie rosse, oro e argento della terra refrattaria. (Fig.197)

*" Queste ceramiche le avevo pensate l'anno scorso quando ero malato che quasi salutavo per sempre i parenti, i conoscenti e tutti gli amici e io non ci facevo molto caso perchè di natura sono ottimista.*

*Ma anche se sono ottimista, l'anno scorso è stato un anno scuro: tutti piangevano e parlavano di come sarei morto, sottovoce nel corridoio dell'ospedale e la Nanda è gonfiata dieci chili dallo spavento e prendeva pillole antiallergiche che non servivano a niente ed era sempre pallida con gli occhi sbarrati. Perciò queste ceramiche si chiamano ceramiche delle tenebre.*

*Le pensavo di notte quando non potevo dormire per via delle medicine e ascoltavo il respiro impaurito della Nanda ...". (226)*

Proseguendo su questa strada è da segnalare che dopo l'esperienza di *East 128*, si arriva con un passaggio consequenziale e logico in rapporto al contesto generale che la società capitalista occidentale stava vivendo, considerando le enormi tensioni culturali, sociali e politiche del tempo tra gli anni 1967 e 1970, alla rivista dal nome paradigmatico: "*Pianeta Fresco*".

Si trattava di una pubblicazione su carta stampata autoprodotta e finanziata dagli autori, era diretta da Fernanda Pivano e dallo scrittore americano della beat generation Allen Ginsberg, completamente disegnata, illustrata e risolta graficamente da Ettore Sottsass. (227)

La Pivano aveva appena tradotto e pubblicato a sua cura "*Juke Box all'idrogeno*" di Ginsberg.

La Nanda riesce a coinvolgere nell'impresa editoriale la nuova generazione dell'epoca di poeti e scrittori beat americani d'avanguardia, da Jack Kerouac a Gregory Corso, da William Burroughs a Louise Crowley, Robert Crumb, James J. Bowie e altri.

225) Fernanda Pivano, *East 128*, Milano, giugno 1964, pag. 6.

Giorgio Maffei, Bruno Tonini (a cura di) Barbara Radice, *I Libri di Books by Ettore Sottsass*, Mantova 2011, Edizioni Corraini, pag. 67.

226) Ettore Sottsass, *East 128*, Milano 1963, pag. 8.

*Op. Cit.*, *I Libri di Books by Ettore Sottsass* ...pag. 58 - 59.

227) *Op. Cit.*, *I Libri di Books by Ettore Sottsass* ...pag. 95 - 134.

Come ulteriore riferimento bibliografico, consiglio:

Fernanda Pivano, *C'era una volta un beat*, Roma 1976, Edizioni Arcana.

Attilio Mangano, *Le Culture del Sessantotto*, Pistoia 1989, Centro Documentazione Editore.

Giorgio Maffei, Patrizio Peterlini, *Riviste d'Arte d'Avanguardia*, Milano 2005, Edizioni Sylvestre Bonnard .

Francesco Ciaponi, *Underground*, Milano 2007, Costa & Nolan.

La Pivano aveva appena tradotto e pubblicato a sua cura " *Juke Box all'idrogeno*" di Ginsberg. La Nanda riesce a coinvolgere nell'impresa editoriale la nuova generazione dell'epoca di poeti e scrittori beat americani d'avanguardia, da Jack Kerouac a Gregory Corso, da William Burroughs a Louise Crowley, Robert Crumb, James J. Bowie e altri.

Si respira nelle pagine della rivista un clima libertario che interessa molto anche a Sottsass e lo porta a realizzare una ricerca grafica sempre più "rivoluzionaria" e innovativa. (Fig.198 - 199)

L'architetto introduce il colore come mai si era visto prima in un giornale o magazine, infatti utilizza l'oro, il magenta e il turchese continuamente variati, crea delle immagini di notevole impatto visivo, che si caratterizzano per un incredibile effetto cromatico.

I testi della rivista riguardano da vicino i temi della non violenza, dell'antimilitarismo, si scrive e si guarda molto a oriente all'India, si osservano con attenzione le esperienze mistiche e underground che avvengono nelle metropoli e città occidentali.

Nel dicembre del 1967 fu pubblicato il primo numero della rivista, e furono stampate 275 copie che andarono immediatamente esaurite, la distribuzione era affidata alla libreria Hellas di Torino diretta da un noto antimilitarista di allora: Angelo Pezzana.

Riporto una breve presentazione della rivista, scritta dalla Pivano nel 1967 estremamente chiarificatrice dello spirito e delle intenzioni dell'iniziativa editoriale:

" *Pianeta Fresco* " è una rivista che esce senza ordine di tempo, è finanziata privatamente, è diretta da Fernanda Pivano con l'appoggio culturale e morale di Allen Ginsberg, è disegnata da Ettore Sottsass con l'aiuto di amici, è stampata da Giovanni Lana, è spedita da Angelo Pezzana della Libreria Hellas di Torino ad altre librerie, amici e conoscenti, fa parte dell'*Underground Press Syndicate* (UPS) e pubblica traduzioni della stampa internazionale Underground o testi originali di italiani che per loro decisione cosciente non si lasciano sopraffare dal consumismo delle Case Editrici o dalle politiche di potere dei gruppi letterari.

Il tema principale della rivista è la non violenza (nel suo significato più moderno, che prevede l'azione dimostrativa e non la passività inerte), invocata soprattutto nei potenti, nei governanti, nelle Chiese e nelle strutture burocratiche.

Con non violenza dimostrativa la rivista auspica il disarmo universale, lo scioglimento delle caste militari o dei loro eserciti, la revisione degli schemi strutturali che basano la loro esistenza sul principio dell'autorità o sul principio dell'equilibrio di potere anziché sul principio generale della comunicazione, della collaborazione o dell'intesa.

Questo atteggiamento generale di sfiducia per il principio di autorità e per le tecniche politiche che lo realizzano porta con sé la necessità di trovare nuove metodologie che accelerino le possibilità della comunicazione e permettano un nuovo tipo di rapporto tra gli individui e dunque tra l'individuo e i gruppi.

Interessano perciò la rivista le ricerche che riguardano le strutture psichiche e spirituali dell'individuo, le ricerche sui nuovi prodotti chimici che possono perfezionare o accelerare le percezioni, le ricerche dirette a ritrovare le originarie realtà e funzioni del linguaggio parlato, scritto e visto.

In tal senso " *Pianeta Fresco* " propone un tentativo di integrazione della scrittura con la sua esistenza figurativa al punto da considerare la rivista un oggetto riscattato da ogni staticità, e tuttavia intangibile, più che un semplice contenitore o un supporto di dati.

I pensieri e le ricerche di cui si parla fanno parte di correnti molto larghe e molto diffuse nei giovani di tutto il mondo (dell'Occidente e dell'Oriente), insoddisfatti della pseudocostruttività dei modi tradizionali a tutti i livelli, sia quelli di governo, sia quelli culturali, educativi e così via.

*" Pianeta Fresco " cerca di esprimere, con i mezzi minimi a disposizione e in forma del tutto sganciata da qualsiasi tipo di struttura, l'insieme di questi pensieri e di queste ricerche, per offrire un'alternativa a quei giornali e a quelle riviste che si lasciano condizionare o dalle strutture politiche o da quelle accademiche o da quelle industriali o da quelle commerciali ". (228)*

Oltre all'attività legata alle proprie realizzazioni editoriali, costruite sempre assieme alla Pivano, Sottsass procede anche in innumerevoli interventi in riviste specifiche di design dell'epoca come *"Casabella"*, *" In Argomenti e Immagini di Design"*, *" Domus "* etc. inserendo testi ma soprattutto i disegni che in quel momento rappresentano fasi della ricerca progettuale che è in atto, l'originalità della sua azione sta nel fatto che utilizza il disegno e l'illustrazione come strumento di comunicazione e quindi informativo, in gran parte sganciato dal testo. (Fig.200)

L'immagine e il disegno parlano da soli e sono evidentemente di una chiarezza assoluta. (229)

Certamente Sottsass è un architetto originale, molto diverso dall'immagine che solitamente abbiamo del professionista, è un intellettuale, una personalità a tutto tondo in grado di pensare oltre al progetto specifico, anche sulle contraddizioni della società, sulla scrittura, sulla poesia, la filosofia, la fotografia e gli ornamenti che costantemente ritornano nella mente di questo straordinario artista.

Riporto una breve autoritratto che Sottsass ha pubblicato nel catalogo della mostra personale che nel 1969, il National Museum di Stoccolma gli ha dedicato, una testimonianza che rivela le sue qualità di scrittore in grado di cogliere dei momenti importanti della sua vita assieme a Fernanda Pivano. Inoltre ci serve per comprendere ancora più a fondo come pensa e quale sensibilità sottende al suo agire:

*"Autoritratto - Avevo vent'anni quando mi hanno circondato di guerre (delle quali non me ne importava niente) c'è stata anche una guerra civile e per otto anni non ho vissuto aspettando di sopravvivere come uno all'ospedale che aspetti soltanto di morire o di non morire.*

*Finito con le urla dei capitani e colonelli e finite le urla dei pazzi lieder nei campi di prigionia, finito con le urla dei minotauri cornuti continua per anni a fare la fame nel mio paese che, come dicevano i militari delle varie bandiere, era stato difeso, (tutti i generali del mondo "difendono" e tutti i rivoluzionari del mondo liberano").*

*Quando cominciammo, con la Nanda, a stendere una tovaglia stirata sulla tavola perchè finalmente avevamo anche il pane da appoggiarvi sopra, con amore, ci accorgemmo insieme, una notte che stavamo nudi abbracciati a proteggerci a vicenda, con i capelli mescolati e le bocche di zucchero unite ci accorgemmo che avevamo quarant'anni.*

*Gli anni dei nostri corpi profumati, come li chiama la Nanda, non sarebbero più tornati.*

*Nessuno li avrebbe fatti tornare dal buio dei cieli dove i giorni erano sprofondati uno dietro l'altro.*

*Ecco, eccoci qua." (230)*

Il programma svolto con la Olivetti tra il 1958 e il 1984 mise in rilievo la forza inventiva e costruttiva di Sottsass in rapporto alle problematiche che la produzione di nuovi strumenti di lavoro da introdurre nel mercato ed essere venduti tra il pubblico, come la macchina da scrivere da tavolo oppure portatile e il calcolatore elettronico ponevano.

228) Fernanda Pivano, *Pianeta Fresco*, Milano dicembre 1967, Edizioni East 128, N.1.

Giorgio Maffei, Bruno Tonini (a cura di) Barbara Radice, *I Libri di Books by Ettore Sottsass*, Mantova 2011, Edizioni Corraini, pag. 98 - 99.

229) Milco Carboni, Barbara Radice, *Ettore Sottsass. Scritti 1946 - 2001* Vicenza 2002, Neri Pozza Editore.

Milco Carboni, *Ettore Sottsass Jr. '60 - '70*. Orléans 2006, Frac Centre HyX.

230) Giorgio Maffei, Bruno Tonini (a cura di) Barbara Radice, *I Libri di Books by Ettore Sottsass*, Mantova 2011, Edizioni Corraini, pag. 148 - 149.

Adriano Olivetti inizialmente e poi il figlio Roberto Olivetti proprietario e amministratore unico dell'azienda che pensarono d'invitarlo ad affrontare questa sfida progettuale ebbero ragione, i risultati furono molto significativi, ricordo un solo esempio emblematico, il successo straordinario della macchina "*valentine*", che entrò a far parte della vita di milioni di persone e vinse il premio di design internazionale, il compasso d'oro. (Fig. 201)

L'architetto si occupò anche dell'organizzazione aziendale, della concreta sistemazione del lavoro per gli impiegati, dai tavoli alle sedie, alle scrivanie, alle lampade, ai mobili alle librerie e agli archivi.

Sottsass quindi si occupò dell'intera ristrutturazione degli uffici dello stabilimento di Ivrea, e degli altri sparsi nella penisola, riuscendo a finalizzare all'interno di questo processo, la sua nota, evidente, eccellente capacità di utilizzare il cromatismo, la luce coloristica all'interno anche di un luogo produttivo e industriale, fu utilizzata con intelligenza e in maniera intensa e decisa.

A dimostrazione delle acute riflessioni in materia e dell'importanza che l'architetto ha dato a questo aspetto del suo lavoro e cioè la progettazione degli uffici si può osservare inanzitutto in tre pubblicazioni, la prima del giugno 1971, dal titolo: *The art of colouring the office: Moltiplicazioni - Volume 1 1971. L'arte di colorare l'ufficio: le Moltiplicazioni.* (231)

E' interessante verificare l'attenzione per il modulo, la modularità di sistemi d'impiego razionali e coloratissimi dislocati negli spazi aziendali, dalle pareti ai mobili, alla continuità di tavoli, poltrone, sedie, sgabelli posizionati in tutte le versioni utili possibili, ai portalibri agli armadi per i documenti, testimoniati nel *Libro d'Artista* come lo definiva Sottsass, pur essendo una pubblicazione di materiali per l'industria del 1972, dal titolo *L'arte di colorare l'ufficio volume 2 - le combinazioni Olivetti.* (232)

Infine *Uffici from the traditional office to then open - plan office*, stampato nel 1974, dalla Direzione relazioni culturali, disegno industriale, pubblicità of Olivetti, considerato anche questo come un vero e proprio *Libro d'Artista.* (233)

In un altro significativo *Libro d'Artista* del 1976, dal titolo *Sottsass's Scrap - Book* edito dalla rivista Casabella, ricco di meravigliosi disegni, note e testi dell'architetto è pregevole come la studiosa di design Federica Di Castro, individui correttamente la centralità e l'importanza di Sottsass, nella cultura del progetto, infatti sostiene in un estratto che ho selezionato, come:

" *Ettore Sottsass con il suo lavoro, le sue idee e la sua vita rappresenta un punto di riferimento preciso: il punto a partire dal quale l'architettura può nascere al di fuori di ogni schema senza tuttavia muoversi per intero nel raggio dell'utopia, essendo non soltanto pensiero, ma anche disegno, progetto, oggetto, ambiente. Il lavoro di Sottsass è una grossa idea che somiglia ad una macchina fantastica e semplicissima insieme, nella quale senza accorgersi tutti insieme siamo entrati.*" (234)

Ricordo anche le formulazioni che fece nel 1989 per la *Casa di Orologeria Tissot*, una ricca serie di disegni per una collezione di orologi, dove propose dal quadrante al cinturino una nuova idea per il regolatore del tempo che utilizziamo quotidianamente.

Segnalo inoltre con il titolo *20 Argenti Grandi - 20 Big Silver Objects* un catalogo - libro d'artista edito nel 2003 con la Galleria Bischofberger di Zurigo, dove Sottsass espose in una personale delle nuove proposte di oggetti d'uso in argento, dimostrando di mantenere ancora un interesse vivo per l'oggetto prezioso, associato a una forte capacità di ragionamento, di pensiero che avvicinava e poneva in un rapporto idealmente unitario la progettazione per l'argenteria a quella specifica per l'oreficeria.

231) *Op. Cit... I libri di Books by Ettore Sottsass*, pag.150 - 151.

232) *Ibidem...* pag. 152 - 153.

233) *Ibidem..* pag. 154.



Credo che questo lavoro sia da considerare in parallelo con alcuni aspetti della ricerca sull'oggetto in ceramica, e la mostra di alcuni anni prima, esattamente dell'ottobre 1996 dal titolo *Kalligraphy*, curata sempre per la stessa Galleria d'Arte svizzera, lo dimostra.

Anche in questo caso l'architetto ha lavorato su una dimensione maggiore e su una impostazione stilistica estremamente geometrica e definita per quanto riguarda i piani ortogonali e ha impostato delle riflessioni costruttive sul segno da valutare e apprezzare positivamente.

Dal catalogo - libro d'artista edito dalla Galleria Bruno Bischofberger, Sottsass come è consuetudine nelle esperienze che inventa e decide di portare avanti, scrive delle considerazioni e questi brevi cenni che riporto mi sembrano estremamente chiari delle intenzioni dell'autore:

*" I segni che ho disegnato sono segni più o meno suggeriti dalle scritture cinesi. Ho disegnato segni che per i cinesi non hanno un significato preciso, forse qualche volta hanno vaghe coincidenze di senso.*

*I segni che ho disegnato, come ho detto, riguardano soltanto questa intensa, abbastanza definitiva emozione che ho provato e che ho provato a spiegare." (235)*

Potremmo parlare ancora di segni, o meglio di un segno prezioso trasposto nell'oggetto d'uso quotidiano realizzato in argento di una misura e dimensione rilevante.

Il vaso, il porta frutta come spazi e contenitori per la casa, per la vita domestica, caratterizzati, "segnati", da una precisa proporzione e da una preminente forza stilistica di Sottsass. (Fig.201)

Riporto un ulteriore breve riflessione su questa problematica della dimensione, della qualità della misura, che l'architetto ha scritto nella presentazione della mostra del 2003 da Bruno Bischofberger a Zurigo:

*"... Nel mondo di oggi una molto importante unità di misura della "qualità" è la "dimensione" di quello che si fa: l'altezza, la larghezza, la profondità, il peso, il non peso, i metri quadrati, i metri cubi, i chilogrammi, le tonnellate.*

*.... La qualità è la capacità di scontrarsi con la dimensione del potere economico, con la dimensione delle gigantesche holding nascoste, con la dimensione del segreto, muto potere bancario.*

In questo tema della dimensione ci sono cascati anche i miei amici galleristi, Paolo, Annamaria e Bruno, che mi hanno detto: *" Fai gli Argenti ma falli grandi".*

*Ci sono cascato anch'io che ho detto " va bene, li faccio grandi ".*

*Così c'è la mostra di " venti argenti grandi " .*

*Poi è successo che quando ho cominciato a disegnare gli argenti grandi, per togliermi un pò dall'imbarazzo, ho pensato che gli argenti grandi avrebbero potuto diventare sostegno o base anche per un solo fiore o per due fiori o per due o tre arance soltanto, un pò come facevano gli orientali, i cinesi, i giapponesi o altri orientali che non so.*

*In oriente si accontentano ancora oggi di rimanere estatici davanti a un solo fiore, con qualche rametto di accompagnamento o qualche foglietta appoggiati su una bella base.*

*Organizzano così lo spettacolo misterioso della nascita fosforescente, della vita gloriosa che si mescola, piano piano alla morte". (236)*

Un'altra riflessione che si deve considerare pensando all'architetto, all'artista, all'uomo Sottsass è valutare l'ampiezza del suo ragionamento complessivo e in generale su tutte le situazioni, committenze e collaborazioni che ha trattato e risolto, capirne il senso e inquadrare le motivazioni che lo hanno indotto a considerarle.

234) Alessandro Mendini, Fedica Di Castro, *Sottsass Scrap - Book*, Milano 1976, Edizioni Casabella

235) *Ibidem...*

236) Giorgio Maffei, Bruno Tonini (a cura di) Barbara Radice, *I Libri di Books by Ettore Sottsass*, Mantova 2011, Edizioni Corraini, pag.226.

*Ettore Sottsass, 20 Argenti Grandi*, Zurigo 2003, Galerie Bruno Bischofberger, catalogo della mostra, stampato in 1000 copie, interamente illustrato con fotografie a colori e disegni in bianco e nero dell'architetto.

All'interno di questa dimensione e contesto globale l'architetto non ha mai abbandonato la sua attenzione, i propri pensieri dall'oggetto prezioso.

Lungo tutto il percorso professionale di Sottsass, si evidenzia una continuità creativa e di pensiero nell'ornamento che è giunta nell'ultima fase del suo lavoro a considerare e a valutare come si possa esporre e pubblicare una selezione di alta gioielleria di una grande " Maison " del prezioso della tradizione orafa internazionale, come Cartier.

E' molto interessante osservare che lo sguardo di Sottsass si è soffermato su alcuni esemplari di gioielli, oggetti, orologi da casa e da polso, scatole, portasigarette, borsette, penne, straordinari manufatti, per qualità e preziosità dei materiali impiegati, dall'oro al platino, dal brillante agli smeraldi, per passare ai rubini e agli zaffiri. (Fig. 202 - 203)

Ma non è solo questo il tratto distintivo di questa selezione, Sottsass ha individuato soprattutto le linee stilistiche fondamentali della " Maison Cartier " , per questa ragione che è primaria ed è la linea guida di questa operazione, è da ritenere che l'architetto sia stato scelto e individuato tra gli architetti internazionali come curatore della relativa mostra: *Cartier Design viewed by Ettore Sottsass*" che si è svolta negli Stati Uniti al Museum of Fine Arts di Houston dal 31 ottobre 2004 al 31 marzo 2005. (237)

Gli stessi espositori, le vetrine dove collocare i gioielli, la sistemazione e verifica fin dalle origini del corpus dei disegni della Maison Cartier l'impostazione delle immagini fotografiche sia come still life del prezioso e sia nel momento in cui viene indossato erano condotte da Sottsass. (Fig.204)

A questo proposito, in riferimento all'allestimento della mostra e alle particolari vetrine espositive progettate per ospitare i gioielli, cito una breve annotazione tratta dalla intervista all'architetto, a cura di Marie Laure Jousset, Conservatore capo del Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou di Parigi pubblicata nel catalogo della mostra:

Marie Laurie Jousset: " *So, the exhibition is staged in fifty little houses in which you create a play on light as well as the outward projection of the light. But above all, you concentrate on what has always been one of your concerns: is quality and not quantity you exhibit only a very few items.*

Ettore Sottsass: " *Of course. I believe that this is one of Cartier's basic principles, they concentrate on quality rather than the idea of excessive consumption. The precious nature of these objects means that they cannot be classified within the range of consumer goods, they are all very special items, even those that are less expensive. I would not therefore refer to the fifty display units as little houses but rather temples that each houses a divine creation. What did worshippers used to do in ancient temples? First there was entrance, then they moved on into a smaller space... and then finally, they found themselves in a tiny room before the deity. In India, and in all temples, even in Christian churches, the interior space narrows progressively until finally it culminates in the altar that houses the deity. In a certain way, this is what I have tried to recreate.* " (238)

Una esposizione che ha avuto precedentemente due tappe europee molto importanti a Berlino al Vitra Design Museum e a Milano nel Palazzo Reale dal 11 Ottobre 2002 al 17 gennaio 2003. (239)

L'esposizione a Milano ebbe un successo rilevante e lo stesso Flavio Caroli, noto critico e storico dell'arte, apprezzato a livello nazionale, e all'epoca responsabile scientifico per le attività espositive di Palazzo Reale ebbe a scrivere nel catalogo una brevissima ma felice introduzione che riporto:

237) Peter C.Marzio, Franco Cologni, Ettore Sottsass, Marie Laure Jousset, Eric Nussbaum, Betty Jais, Jacqueline Karachi , Matteo Kreis, *Cartier design viewed by Ettore Sottsass*, Milano 2002, Skira Editore, pag. 5 - 76.

238) Peter C.Marzio, Franco Cologni, Ettore Sottsass, Marie Laure Jousset, Eric Nussbaum, Betty Jais, Jacqueline Karachi , Matteo Kreis, *Cartier design viewed by Ettore Sottsass*, Milano 2002, Skira Editore, pag. 13.

239) Salvatore Carrubba, Flavio Caroli, Franco Cologni, Marie Laure Jousset, Eric Nussbaum, Ettore Sottsass, Alexander Von Vegesack, Betty Jais, Matteo Kreis, Jacqueline Karachi, *Il Design Cartier visto da Ettore Sottsass*, Ginevra - Milano 2002, Skira Editore, pag. 2.

" *La critica riesce talvolta a diventare arte. Ma l'arte ha quasi sempre anche una funzione critica: sceglie cioè, nel corpus della storia, le proprie affinità elettive.*

*Ecco perchè è affascinante questa mostra di Cartier, così come l'ha immaginata e voluta Ettore Sottsass.*

*L'artista ha sottratto le opere di Cartier al tempo e alla cronologia.*

*Le ha affidate a una absolutezza e a una luce quasi metafisiche.*

*Le ha sospese in vetrine - tempio che ne concentrano e ne distillano la bellezza silenziosa e totale.*

*Dialogo di materiali, di amore realizzativo e di stile.*

*Il design, la libertà, come metafora di una dimensione purificata dell'esistenza.*

*Henri Matisse avrebbe intitolato questa mostra "Lusso, calma e voluttà".... " (240)*

Certamente per l'architetto tutta la conoscenza e l'esperienza acquisita nella realizzazione e esposizione del proprio lavoro sul gioiello deve avere avuto un suo peso determinante. Infatti nel pensare e costruire questa mostra, assieme al libro sulla preziosità complessiva espressa e formulata da Cartier in oltre un secolo di attività, si sente, ed è posta in maniera corretta.

In alcune sottolineature, in particolare relative alle, immagini fotografiche e alle scelte espositive vedo delle analogie con le modalità e i procedimenti - pronunciamenti comunicativi indispensabili al proprio lavoro, specifico sul design del gioiello, sulla gioielleria proposta dall'architetto a partire dagli anni '50. (Fig.205)

E' interessante valutare un'altra considerazione dell'architetto, che viene espressa nel libro, durante l'intervista condotta sempre da Marie - Laure - Jousset, relativa al periodo e al momento culturale più rilevante in cui s'innesta l'attività propositiva di Cartier in Francia.

*Marie Laure - Jousset: " Secondo me, è il momento di dire che si tratta di un bellissimo mestiere. Dal disegnatore agli atelier che hai visitato, vi è una continuità nella qualità che rende l'oggetto finale un capolavoro.*

*L'oggetto giunge a una qualità che trascende il periodo della sua ideazione.*

*Ettore Sottsass: Certo. Attraversa il periodo. Però c'è anche il fatto che, per esempio, Cartier ha avuto un periodo splendente con l'Art Déco, soprattutto perchè è stato il momento secondo me, nel quale era più vicino allo status culturale generale.*

*Marie Laure - Jousset: La sintesi delle arti....*

*Ettore Sottsass: All'inizio del cubismo, quando si doveva creare un gioiello per la regina di Napoli, che non sapeva neanche che cosa fosse il cubismo, non si tiene conto della presenza del cubismo e quindi il disegno è un pò arretrato.*

*Mentre durante il periodo dell'Art Déco, quello di un paio di orecchini del 1922, ad esempio, vi è una simbiosi tra l'avanguardia, il gusto generale e quello che creava Cartier.*

*Marie - Laure - Jousset: "Si tratta inoltre di un periodo unico tra le due guerre, in cui vi è una convergenza.... Ettore Sottsass: ...un periodo più compatto, sì. Tra l'altro, la maggioranza dei gioielli che ho scelto per le fotografie è proprio di quel periodo." (241)*

Un altro importante aspetto che Sottsass porta alla luce attraverso questa esposizione eccezionale, è il concetto del silenzio tra i pezzi, dell'atmosfera di calma e valorizzazione che si deve determinare per leggere e interpretare le opere straordinarie di Cartier.

Isolare ed esaltare l'oggetto prezioso, il gioiello unico, nella sua reale dimensione senza sovrapposizioni, ma imponendo una presentazione che permetta una osservazione completa, inalterata, senza alcuna possibile visione confusa.(Fig. 206)

240) *Op. cit., Il Design Cartier ..... pag. 4 .*

241) Salvatore Carrubba, Flavio Caroli, Franco Cologni, Marie Laure Jousset, Eric Nussbaum, Ettore Sottsass, Alexander Von Vegesack, Betty Iais, Matteo Kreis, Jacqueline Karachi, *Il Design Cartier visto da Ettore Sottsass*, Ginevra - Milano 2002, Skira Editore, pag. 9 - 10.

*Marie - Laure- Jousset:* "E' una combinazione unica: la qualità delle pietre e la valorizzazione del disegno. A proposito di valorizzazione, Ettore, vorrei ora parlare dell'allestimento

E' da molto che ti conosco, che leggo i tuoi libri, che vedo i tuoi disegni e so che vi sono aspetti per te molto importanti. Per esempio, la calma, creare la calma.

E l'idea che tutti i problemi relativi alla luce, al colore, all'architettura interna hanno un rapporto con l'uomo che abita in un certo luogo.

Vi è sempre un rapporto con l'uomo.

... Penso quindi che, quando ti hanno chiesto di presentare questi duecento gioielli della Collezione Cartier, ti sei subito posto il problema del rispetto dei pezzi, ma anche del silenzio tra i pezzi, della loro valorizzazione e, al tempo stesso, della neutralità, della serenità dello spazio.

Ma quando si comincia con mille gioielli su un tavolo, non è facile, è perturbante....

... Ebbene, qui ritroviamo veramente Ettore Sottsass: vi sono delle verine - come quelle che hai sempre costruito, con basi molto solide - piccoli altari, il nero e i colori.

*Ettore Sottsass :* Ho sempre disegnato con l'idea che l'oggetto che si disegna è un po' uno strumento per la vita. Uno strumento che fa capire a chi lo usa o a chi lo guarda che sta vivendo. E' il contrario del concetto di consumismo, che vuole che si dimentichi che si sta vivendo e morendo perchè l'importante è consumare, perchè la vita è nell'atto del consumare, dell'usare, del guardare, del comperare ecc.

A me non interessa molto questo tipo di definizione della vita. Io penso che tutte le cose che disegniamo, le architetture gli oggetti ecc., devono aiutare la gente a essere consapevole che sta vivendo. Quindi in tutte le cose che faccio, cerco di disegnare qualche cosa che diventi uno strumento per vivere. Non soltanto uno strumento di passaggio, che sta lì da solo, per essere guardato..... Come dico sempre, è come bere acqua in un bicchiere di carta o in un bicchiere di cristallo di Baccarat.

C'è una differenza profonda nel rapporto che io ho con il gesto del bere e la consapevolezza che in quel momento ho del bere: se mi fermo sull'autostrada, bevo in un bicchiere di carta e lo butto via, in realtà non ho bevuto. Non ho vissuto quei pochi istanti durante i quali ho bevuto perchè, in un certo senso, ho fatto un gesto che mi ha distratto.

Se bevo invece in un bicchiere di cristallo di Baccarat, intanto so che costa caro, che è molto fragile e lo tengo bene: quindi il mio rapporto è più consapevole nei riguardi dell'oggetto.

Mi accorgo di avere questo bicchiere in mano. Quindi, bevo in un'altra maniera e sento anche il sapore dell'acqua, di cui non mi ero accorto bevendo con il bicchiere di carta. Questo tipo di rapporto si può verificare ovunque.

In questo caso ho pensato che se io avessi messo tutti i gioielli uno vicino all'altro, uno sopra l'altro, praticamente non ne avrei visto neanche uno.

Infatti quando a Ginevra mi hanno messo tutti i gioielli sul tavolo, non capivo più niente, non sapevo cosa scegliere.... Allora cosa ho fatto? Cosa deve fare uno se deve scegliere? Deve prendere un gioiello e metterlo qua, poi sceglierne dieci, metterli là, guardarli.

Poi avvicinarsi, guardarli ancora. Io ho visto delle mostre ... per esempio nel museo etrusco a Roma, c'è una vetrina con cinquanta vasetti, dei frammenti, una collana, una moneta, un anello ecc. Quando guardo questa vetrina, non capisco niente, devo fermarmi e cercare, con l'occhio o con la mente, di isolare un oggetto.

*Marie - Laure- Jousset:* Creare il silenzio.

*Ettore Sottsass:* Sì, creare la calma. Pensavo persino che nei musei ci dovrebbe essere una stanza per ogni quadro importante. Una stanza piccola, con una sedia e una porta. Quando tu entri, la porta fa " Plaff: sai che non puoi uscire per dieci minuti; sei costretto a guardare quel quadro, a capirlo, a leggerlo per dieci minuti.

Qui, qualunque cosa tu faccia con queste vetrine - che puoi comporre in vari modi, dovunque, a prescindere dall'ambiente - ogni oggetto è da solo con se stesso e tu sei davanti a questo oggetto. In più, siccome questi oggetti vivono della luce che ricevono e che trasmettono, l'idea di creare il buio totale in modo che solo l'oggetto emani luce, solo l'oggetto sia un'apparizione.

Tutto il resto è un vago paesaggio oscuro di notte e, come di notte, si vedono le lucciole, quegli insetti che volano nella notte.

Insisto sul fatto che questa mostra può essere allestita ovunque, non è minimamente legata all'ambiente, è concepita per essere mobile. La puoi installare su un treno, in una piazza, in una stanza, in un corridoio, come in questo caso, puoi aumentarla, puoi diminuirla, insomma, puoi fare quello che vuoi.

E' un principio di base che mi sembra ragionevole per una mostra di questo genere. Poichè nessun oggetto deve sovrapporsi a un altro. Quando vi sono più oggetti raggruppati, significa che appartengono a una categoria precisa: vi sono dieci orologi, ad esempio, ma non vi sono un orologio e un anello.

Guardi e confronti orologi, ma mentre confronti orologi non vedi con la coda dell'occhio una collana o un braccialetto.

Sei davanti a un oggetto, lo guardi, se non lo vuoi guardare, te ne vai, ma ti ho dato l'occasione di guardarlo a fondo.

*Marie - Laure- Jousset:* Hai creato quindi 50 cassette in cui giochi con la luce, con la proiezione esterna, senza perdere di vista il tuo interesse principale, ossia la qualità e non la quantità. Presenti infatti pochissimi oggetti.

*Ettore Sottsass:* Sì certo. Ma questo credo sia il principio base di Cartier, che punta sulla qualità e non sulla quantità. Cartier è già un anticonsumista per principio. Infatti, per la loro preziosità, questi oggetti non appartengono al mondo del consumo, sono sempre oggetti molto speciali, anche quelli meno costosi.

Quindi non sono 50 cassette, ma sono dei piccoli templi che accolgono, ognuno, una divinità.

Nei templi antichi cosa si faceva? C'era un ingresso, poi si entrava in un posto più piccolo... alla fine ci si ritrovava in una piccola stanza dove c'era la divinità.

In India e in tutti i templi, ma anche nelle chiese cristiane, lo spazio diventa sempre più piccolo fino a quando si arriva all'altare, e qui c'è finalmente la divinità. Qui, il principio è lo stesso, in un certo senso." (242)

Ritornando ancora a riflettere sul lavoro progettuale che l'architetto ha condotto lungo tutta la sua carriera professionale nella proposizione di nuovi gioielli, si può sostenere che esista una continuità linguistica tra ornamenti e composizione architettonica.

Infatti alcuni esemplari significativi di gioielli si possono considerare come degli esempi in scala ridotta di modelli tridimensionali, relativi a strutture d'arredamento, ad oggetti estetici o d'uso quotidiano di misura maggiore. (Fig.207)

In Sottsass hai la netta impressione che le verifiche costruttive, cromatiche sull'ornamento diventino maquette per immaginare altri lavori in una scala di proporzione superiore.

Colore, composizione degli elementi, armonia e struttura delle forme del gioiello sono parte di un continuum di pensiero immaginativo e rientrano nel concetto del design più globale e complessivo al quale l'architetto ha lavorato. (Fig.208)

242) Salvatore Carrubba, Flavio Caroli, Franco Cologni, Marie Laure Jousset, Eric Nussbaum, Ettore Sottsass, Alexander Von Vegesack, Betty Iais, Matteo Kreis, Jacqueline Karachi, *Il Design Cartier visto da Ettore Sottsass*, Ginevra - Milano 2002, Skira Editore, pag. 11- 12. Catalogo prestigioso edito in occasione della presentazione dell'esposizione a Palazzo Reale a Milano, che si è svolta dal 11 ottobre 2002 al 12 gennaio 2003.

Per concludere ritengo che Sottsass abbia posto sullo stesso piano, come importanza creativa il lavoro sull'oreficeria e l'attività di maggiore peso culturale e rilevanza economica in ambito architettonico, nell'arredo e nel design industriale più in generale. (243)

Possiamo sostenere che esista una sostanziale correlazione, pur nella totale diversità di funzioni, di utilizzo e d'impiego tra ornamenti e arredi, tra gioielli e oggetti d'uso.

Esiste la stessa tensione compositiva e direi esecutiva nel strutturare la forma, negli equilibri tra i diversi elementi, sia in un contesto dove la micro dimensione è la caratteristica fondamentale del manufatto e sia quando l'opera progettata diventa un oggetto tridimensionale di scala maggiore, funzionale al vivere quotidiano e decisamente preminente. (Fig.209)

Portando il ragionamento e l'analisi complessiva del lavoro al punto più alto possibile, si può affermare ormai e non dovrebbero esistere più dubbi di alcun genere che la coerenza linguistica tra ornamento, arredo, oggetti, industrial design e composizione architettonica è totale, uniformemente distribuita e finalizzata.

Andare oltre, cercando di rompere gli schemi consueti e le proporzioni definite e consolidate della gioielleria classica e storicamente affermata è stato uno dei principi - guida dell'azione creativa condotta da Sottsass nel gioiello contemporaneo.

Ritengo che individuare la misura, la dimensione del design prezioso, del gioiello "diverso" e "alternativo" è stato uno dei maggiori problemi che Sottsass ha voluto affrontare.

Successivamente quindi l'analisi del concetto di misura in termini generali, evidentemente è stato decisamente modificato dall'architetto - artista, ed è giunto, particolarmente nelle soluzioni più avanzate e interessanti realizzate negli anelli e collane a un punto d'innovazione stilistica fortemente originale e nuovo nel panorama della gioielleria d'avanguardia. ( Fig.210)

La misura degli oggetti, degli arredi, la grandezza e dimensione degli spazi abitativi e di conseguenza come e in quale misura determinare gli ornamenti sono alcune delle problematiche che l'architetto ha sempre affrontato, lungo tutto il proprio percorso nella preziosità, nel lusso provocato e agito da una parte e dall'altra nel contesto dell'attività lavorativa e del vivere quotidiano.

Per quanto riguarda l'opera architettonica di Sottsass è doveroso e importante fare alcune precisazioni.

In Italia, Ettore Sottsass non ha mai avuto un ampio spazio, non sono presenti degli esiti del progetto costruiti importanti, l'edificazione in termini di abitazioni singole, oppure in forma di palazzi di medie e grandi dimensioni o in altri casi, come gli interventi urbanistici hanno visto uno sporadico coinvolgimento dell'architetto a differenza invece delle rilevanti commissioni di lavoro che gli sono pervenute dall'estero.

L' architetto - artista Sottsass, nemmeno in Lombardia e in particolare a Milano nella sua città d'adozione, dove ha sempre operato, non ha avuto sostanzialmente la possibilità di esprimere il suo immenso pensiero progettuale da applicare alle costruzioni.

243) Tomas Maldonado, *Disegno Industriale: un riesame*. Milano 2013, Giangiacomo Feltrinelli Editore, pag. 71-75, pag. 77 - 79 e 81 -86. In particolare il capitolo *Design caldo vs Design freddo e Disegno Industriale e Italian design*. L'autore mette in luce aspetti d'impostazione criticabili da parte di alcuni architetti italiani come Branzi e Mendini, ma non può tacere della figura di Sottsass che è stato indiscutibilmente un notevole Designer industriale riconoscendo il suo ruolo fondamentale con Olivetti prima e poi nell'arredo con Alchimia, Memphis etc.:

Si veda anche: Matteo Vercelloni, *Breve Storia del Design Italiano*, Roma 2014, Carocci Editore, pag. 67 - 75, pag. 89 - 113, pag. 121 - 160.

Vercelloni, architetto e docente al Politecnico di Milano, indica la fondamentale importanza che Sottsass ha avuto nell' introdurre e adottare nuovi procedimenti progettuali e per come si doveva affrontare una committenza industriale di grande rilievo come l'Olivetti s.p.a., tra la metà degli anni cinquanta fino agli inizi degli anni settanta.

Ricordo a questo proposito l'interessante intervista apparsa in rete del 16 novembre e del 12 dicembre 2004 a cura di Fabio Novembre ( architetto e designer emergente molto noto nel contesto milanese), dove Sottsass addirittura sosteneva: " *...che nemmeno un vespasiano gli è mai stato commissionato dall'Ente pubblico in Italia*".

Evidentemente per certi versi esagerava, anche se è indubbio che nel nostro paese Sottsass non è mai stato coinvolto in committenze pubbliche di rilievo. (Fig.211)

Come è noto riuscire a progettare e costruire con l'Ente Istituzionale, può avvenire attraverso concorsi pubblici che sono sostanzialmente assegnati (purtroppo ancora oggi in molti casi), in relazione ai rapporti soddisfacenti e alle "simpatie" politiche che è in grado d'impostare e attivare il professionista al quale si pensa di dare l'incarico.

Sottsass, inoltre ha uno stile nel costruire, nel fare architettura che difficilmente si presta ad aggiustamenti, a riposizionamenti che siano in linea con il gusto degli amministratori o dei politici di turno.

Certamente è riuscito a realizzare diverse e importanti opere di architettura all'estero sia in ambito privato e sia eseguendo committenze pubbliche. (244)

Nel tentativo di giungere a una sintesi conclusiva dell'immensa qualità di operazioni di design industriale, architettura , arredamento, ceramica, gioielleria, editoria etc. che Sottsass ha condotto e che per certi aspetti e interessi più in generale lo avvicinano molto all'attività di Giò Ponti, ricorderei per finire il capitolo che già avevo introdotto sulle pubblicazioni che l'Architetto inventava periodicamente. (245)

Mi riferisco alla rivista *Terrazzo*, un'esperienza che si sviluppa tra il 1988 e il 1995 per concludersi nel 1996 con tre numeri monografici, pubblicazione con un segno internazionale, redatta a questo proposito solo in lingua inglese, ampio spazio viene dato oltre alla cultura del progetto intesa in senso complessivo, ad un'altra forma d'arte la fotografia, considerata come testimonianza e strumento indispensabile e fortemente necessario per la conoscenza di luoghi e di persone, di spazi e oggetti visti con l'occhio di Sottsass e di altri grandi fotografi. (246)

A parere di Andrea Branzi uno degli architetti più in vista dell'ambiente milanese, che è sempre stato molto vicino a Sottsass, la rivista: "*..Terrazzo è stata una di quelle riviste la cui breve vita è inversamente proporzionale alla durata del mito a cui sono destinate.*

*Anche "Terrazzo" non è stata una rivista sul progetto nel senso stretto del termine, ma è essa stessa un progetto, cioè un oggetto parlante, un contenitore raffinato di pensieri raffinati; destinata ai tempi lunghi determinati dalla qualità delle idee e delle immagini che contiene.*

244) Andrea Branzi, Herbert Muschamp, Gianni Pettena, Barbara Radice, Patrizia Ranzo, *Sottsass Associati 1980 - 1999 Frammenti*, Milano 1999, Editore Skira International, pag.40- 47, pag. 48 - 172.

Gillo Dorfles, *Artificio e Natura*, Torino 1968, Giulio Einaudi Editore, pag.50 - 65, pag. 178 - 200. Interessanti argomentazioni in particolare al punto: *Rapporti tra design e architettura e crisi dell'urbanistica* e in: *Ipotesi per un futuro rapporto tra le arti visuali e l'architettura*.

Marco Biraghi, Giovanni Damiani (a cura di), *Le parole dell'Architettura un'Antologia di testi teorici e critici: 1945 - 2000*, Torino 2009, Giulio Einaudi Editore, pag.339-354, pag.354-363, pag.371- 374, pag. 403- 454.

Si considerino soprattutto i capitoli: *Architettura e politica nell'era reaganiana: dal postmodernismo al decostruttivismo e Architettura decostruttivista*, infine di Massimo Cacciari: *Metropoli della mente*.

245) Mauro Pratesi, *Gio Ponti vita e percorso artistico di un protagonista del xx secolo*, Pisa 2015, Editore Università di Pisa, University Press. Pag. 5 - 133, in particolare le pagine da 82 a 133 ad una lettura attenta evidenziano punti di contatto e interessi di prospettiva progettuale comuni tra Ponti e Sottsass

246) Andrea Branzi, Silvana Annichiarico, Barbara Radice, *Terrazzo 1988 - 1996*, Milano 2008, Electa Editore- La Triennale Milano.



*Per certi versi essa appartiene naturalmente a quel grande e raffinato universo di prodotti - vetri, argenti o ceramiche - di Ettore Sottsass che ben conosciamo, il cui livello di raffinatezza non era il risultato di una scelta di marketing, ma l'aspetto visibile della ricerca di qualità poetica e spirituale, che è stato l'unico motivo del suo lavoro di progettista: testimoniare attraverso questa qualità che il mondo potrebbe essere diverso da quello che è e che l'universo degli oggetti che circondano l'uomo costituisce un territorio sacro, un ambiente nobile e spesso misterioso". (247)*

La fotografia, è un'arte che ha sempre visto l'architetto incredibilmente interessato e attivo in questo ambito. Un'operatore sul campo, dotato e capace di individuare e cogliere situazioni, contesti abitativi e urbani inediti, come è apparso nella pubblicazione del 2009 dal titolo *Foto dal Finestrino*.

E' un bellissimo libricino di settantacinque pagine che diventa un osmosi straordinaria tra testo e immagine, scritti di Sottsass estremamente indicativi, dalla raffinata sensibilità e pervasi da un profondo umanesimo, come in questa breve considerazione associata a una bellissima fotografia di un piccolo edificio fotografato in estremo oriente.(Fig.212)

*" Abbastanza raramente mi incontro con l'architettura.*

*Molto spesso mi incontro con l'edilizia, con milioni di metri cubi di stanze tutte uguali, con una porta e una finestra, ammassate in grandi mucchi che arrivano anche a ottanta metri di altezza e certe volte anche a cento e forse a cento e cinquanta metri. Non so bene.*

*Quelle montagne di stanze tutte uguali mi fanno molta impressione perchè mi sembra che su quelle montagne ci sia molto poca pietà per la gente che le deve scalare.*

*Qualche volta mi incontro con sculture enormi un po' come le sculture di Antoine Pevsner ma enormi, grandi come case e qualche volta mi incontro anche con " Acrobatiche opere di ingegneria", così le chiamano.*

*Abbastanza raramente mi incontro con l'architettura, quella che prova ad avvolgere con cura il mio corpo e la mia molto fragile anima."*

Prosegue con un'altra immagine e un pensiero efficace sull'arte, una sorta di visione seppur vera dichiaratamente "ingenua", ma decisamente "fresca" e originale:

*" Ci sono state e ci sono culture per le quali l'attività che oggi chiamiamo "Arte" non produceva e non produce necessariamente gallerie, negozi, aste pubbliche; cioè mercato generale.*

*Sono esistite ed esistono ancora culture, anche molto sofisticate, nelle quali scolpire sculture o dipingere storie non aveva e non ha come tappa finale il mercato, culture nelle quali una scultura o una pittura non finisce per diventare " un prodotto" ma si accontenta di segnalare storie segrete o memorie o visioni misteriose o anche pensieri speciali che non sarebbero mai apparsi in nessun momento, in nessun luogo del pianeta; se è vero che l'arte è stata inventata per accompagnare la gente nelle illusioni della vita". (248)*

Sempre sulla fotografia è interessante segnalare il dialogo d'immagini che l'architetto ha con l'amico Giuseppe Varchetta, di professione psicologo ma è soprattutto un fotografo che è entrato in perfetta sintonia con Sottsass.(249)

Infatti a partire dal 1978, quando l'architetto - designer ha già sessant'anni, inizia una continua e precisa analisi attraverso la fotografia dell'uomo Sottsass, portando alla luce aspetti molto definiti della sua personalità, come la profonda malinconia che si ripropone costantemente, che solo a tratti è interrotta dalla felicità, dal suo sorriso che esprime una energia viva e forte. (Fig.213)

247) Giorgio Maffei, Bruno Tonini (a cura di): *I Libri di Books by Ettore Sottsass*, Mantova 2011, Maurizio Corraini Editore, pag.265.

248) Ettore Sottsass, *Foto dal Finestrino*, Milano 2009, Adelphi Edizioni. pag. 16- 19

249) Marco Belpoliti, Hans Ulrich Obrist, Michele De Lucchi, *Ettore Sottsass - Tornano sempre le primavere, no? Ritratti di Giuseppe Varchetta*, Milano 2013, Johan & Levi Editore.

L'amico Varchetta ha ripreso l'architetto per trent'anni fino agli ultimi anni di vita, in situazioni di vita privata e in innumerevoli contesti di attività professionali: inaugurazioni espositive, conferenze, incontri, dibattiti riuscendo a cogliere le espressioni vere, le più sentite di Sottsass. Questo libro è uno strumento di grande chiarezza, fotografie e testo servono a rendere più esplicite e note le qualità umane dell'architetto - designer, di particolare importanza per capire il suo pensiero è l'intervista che Hans Ulrich Obrist è riuscito a ottenere da Sottsass, pubblicata tra le straordinarie immagini di questo volume. (250)

Senza volermi dilungare ulteriormente, indico a questo proposito una domanda e una risposta della corposa intervista di Obrist, che evidenzia una posizione molto interessante sulle ragioni che dovrebbero "guidare" un museo di design moderno e contemporaneo:

*Hans Ulrich Obrist: " Dato che ho cominciato con una domanda sulla prima mostra, volevo finire con una domanda sulle mostre e sui musei. Negli anni ottanta e novanta si è assistito a un boom dei musei. Adesso i musei sono molto meno interdisciplinari di quanto erano, diciamo, negli anni venti se pensiamo ad Alexander Dorner a Hannover o negli anni cinquanta con lo Stedelijk Museum di Willem Sandberg ad Amsterdam. Forse oggi il museo non è nulla più di un archivio. ?*

*Ettore Sottsass: Si sono archivi. Io penso per esempio che un museo di design non si possa fare. Proprio non si possa fare. Un oggetto vale perchè lo tocchiamo, lo usiamo.*

*Oserei dire che, per come penso io all'architettura, non si può fare neppure un museo di architettura. L'architettura è un luogo dove cammini, ci passi dentro, tocchi, vedi la luce ecc.*

*Credo davvero che un museo del design concepito come quei pochi che ho visto sia inutile.*

*In genere pigliano un rasoio, anche una sedia è una sedia e ti ci devi sedere; ecco quindi che c'è una grossa difficoltà a fare un museo di design. Lo stesso discorso vale ad esempio per l'happening in un museo d'arte contemporanea. L'arte concettuale diventa strana in un museo: chi ci va vede una stanza bianca con una riga e tutto quello che può fare è trovarlo bizzarro.*

*A volte penso che i musei dovrebbero essere enormi, sottoterra, degli archivi giganteschi, e che la parte aperta al pubblico debba essere costituita da mostre provvisorie, sempre più aderenti a quello che succede fuori, al modificarsi della storia...". (251)*

Un punto che si dovrà valutare in futuro in rapporto alla complessità di proposizioni, di idee, di programmi che Sottsass ha posto in campo, riguarda anche la sua volontà e indubbia capacità che definirei "didattica" nel formulare gruppi come Memphis, Alchimia, Global Tools, etc., .

Inoltre è da considerare la sua positiva relazione dialettica e disponibilità nei confronti di giovani professionisti inesperti. Un atteggiamento formulato attraverso un grande carisma che ha sempre dimostrato nel costruire e portare avanti lo studio professionale: Sottsass Associati.

Interessato a inserire figure di giovani architetti in possesso di esperienze e studi diversi e lontani tra loro per formazione e paese di provenienza.(252)

E' da riflettere a questo proposito analizzando un breve estratto dell'intervista che nel 2003 Hans Ulrich Obrist fece al designer, in rapporto al gruppo Global Tools e alle tematiche fondamentali che si ponevano in quegli anni ma ancora attuali, come il senso e il significato del funzionalismo.

*Hans Ulrich Obrist: " All'interno di Global Tools appare sempre questo senso della resistenza, della priorità, dell'importanza esagerata nella nostra cultura del senso visivo rispetto agli altri sensi?*

*Ettore Sottsass: Più che del senso visivo, la priorità è la predominanza dell'intelletto sulla sensorialità. Tutto il Funzionalismo, lo dice la parola stessa, sperava che l'intelletto riuscisse a controllare il progetto fino in fondo; invece, e questa era la novità, le conferme le avevamo trovate in India e in molti altri paesi.*

250) Op. Cit., Ettore Sottsass - Tornano sempre le primavere, no?... pag. 96 - 115.

251) Op.cit., Ettore Sottsass - Tornano sempre le primavere, no?... pag.114.

252) Charlotte Fiell, Peter Fiell, *Design del XX secolo*, Koln 2001, Taschen GmbH, pag. 32 - 36, 38. -41, pag.288 - 289, pag.461 - 469, pag. 652 -658.

*Penso che noi leggiamo il mondo innanzitutto sensorialmente, lo cataloghiamo e, come dire, lo intellettualizziamo, ma l'origine resta sensoriale. Per un funzionalista la superficie di questo tavolo è un quadrato geometrico, per me è un pezzo di plastica calda, o fredda o che so io.*

*Hans Ulrich Obrist: Global Tools era anche una rivolta contro il Funzionalismo, quindi?*

*Ettore Sottsass: Non contro. Cercavamo di andare un pò più in là, diciamo così. Non siamo mai stati contro nessuno. Io vengo dalla scuola dei funzionalisti, dei Gropius, dei Le Corbusier.*

*Quando ero ragazzo questi erano i miei miti e non li ho mai dimenticati, non li ho mai disprezzati; però ho sempre pensato che tutto questo non bastava, che si poteva andare molto più in là.*

*La parola "funzionale" per quelle generazioni voleva dire più che altro ergonomia, il rapporto del corpo umano con lo spazio fisico, un rapporto fatto però di misure.*

*Per me invece funzionale significa per esempio che il rosso è funzionale al Partito Comunista, perchè c'è la bandiera rossa, o che so io: la funzionalità si allarga a questioni spesso non misurabili." (253)*

Infine ritornando a riflettere ancora sul lavoro del designer in ambito orafa, segnalo in ordine di tempo alcune manifestazioni espositive dove sono emersi sorprendenti risultati sia nel gioiello che nell'argenteria.

Achille Bonito Oliva invitò tra l'autunno del 1999 e il finire del gennaio 2000, Cletto Munari come il maggiore collezionista di ornamenti preziosi di Sottsass in Italia, ad esporre nel Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo a Roma.

Con il titolo emblematico: "*La figura delle cose*" che Bonito Oliva pensò di dare alla mostra, si aprono a ventaglio una schiera molto ampia di esempi concreti che Cleto Munari riuscì a materializzare, partendo da disegni e bozzetti che gli architetti, gli artisti, i designer durante circa un trentennio di attività, iniziata attorno ai primi anni ottanta, ebbero modo di consegnare al collezionista, committente ed esecutore delle proposte d'impiego formulate dai diversi e noti personaggi dell'arte o del design. (254)

Solo per citare alcuni nomi tra gli architetti: Gae Aulenti, Mario Bellini, Mario Botta, Andrea Branzi, Luigi Caccia Dominioni, Achille Castiglioni, Michele De Lucchi, Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, Vico Magistretti, Paolo Portoghesi, Carlo Scarpa, tra gli artisti Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Meret Oppenheim, inoltre i designer-architetti: Alessandro Mendini, Borek Sipek, Robert Stern, Matteo Thun, Roberto Sambonet, Hans Hollein, Michael Graves, Arata Isozaki.

L'architetto-designer Sottsass ebbe modo di presentare un'ampia raccolta di opere da indossare e inoltre alcuni esempi particolarmente interessanti di oggetti d'uso realizzati in argento. (Fig.214)

Nella mostra si evidenzia a ragione, il periodo tra il 1984 e il 1986 che è certamente tra i più fecondi della sua creazione all'interno del micro spazio aureo. (Fig.215)

Come ho già sottolineato nelle pagine precedenti anche in questa esposizione si conferma l'indicazione di carattere critico espressa. Sottsass, raggiunge la sua maggiore formulazione nella costruzione e progettazione degli anelli, è il suo punto di forza. (255)

Inoltre è interessante osservare come utilizza il colore su ogni tipologia di gioiello affrontato.

L'architetto non interviene mai con colorazioni di superficie che si possono ottenere con smalti a fuoco o sintetici, ma l'azione cromatica è svolta da corpi solidi che hanno una loro misura, grandezza e spessore. Le pietre semi-preziose: lapislazzuli, onice nero e bianco, corallo, turchese, agata rossa e verde, diaspro e avorio vengono inserite nella composizione di base realizzata con figure di solidi preziosi in oro giallo o bianco, come elementi costruttivi principali che rappresentano anche il colore.

253) Hans Ulrich Obrist, *Interviews, vol. I*, Milano 2003, Edizioni Charta, pag. 114.

254) Achille Bonito Oliva, *La figura delle cose - Cleto Munari in Castel Sant'Angelo*, Napoli 1999, Electa Napoli Elemond Editori Associati. pag. 8 - 67.

255) *Ibidem, La figura delle cose ....* pag. 140 - 153.

Ma soprattutto si formulano in maniera dialettica ed equilibrata con tutto l'insieme aureo che costituisce la struttura del gioiello. (Fig.216)

Queste sono alcune delle ragioni che dimostrano come Sottsass, anche nella glittica, nel taglio e la lavorazione delle pietre abbia segnato un altro punto di non ritorno per quanto riguarda la ricerca, la sperimentazione e l'innovazione nel gioiello d'autore.

Superare, andare oltre le forme consuete e prestabilite delle pietre semi-preziose e immaginarle come parti integranti e di pari livello del progetto, dell'idea supposta di gioiello da proporre è un altro tema che l'architetto ha posto con determinazione

Non considerare più le pietre esclusivamente come supporto, come abbellimento estetico, fine a se stesso, significava aprire un altro terreno di analisi e ricerca. Un terreno, uno spazio di lavoro che dovrà essere considerato tra i designer e gli artefici in campo, per evolvere ulteriormente il linguaggio della gioielleria contemporanea.

Coerentemente con questi presupposti recentemente nell'esposizione con un forte carattere scientifico dal titolo: *Lapislazzuli Magia del Blu* che si è svolta in due sedi museali di grande prestigio, a Palazzo Pitti nel Museo degli Argenti di Firenze e al Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi della stessa città, dal 9 giugno al 11 ottobre 2015, si poteva ammirare una sezione molto selezionata della mostra che è stata pensata e progettata per illustrare innumerevoli esempi esistenti, provenienti da collezioni pubbliche e private, di oggetti e gioielli storici di grande qualità, in parallelo ad alcuni esemplari di rilievo della gioielleria d'avanguardia, tra cui un anello di Ettore Sottsass, che presentava un interessante taglio del lapislazzulo inserito nella forma principale in oro giallo. (Fig.217)

Sottsass ha utilizzato frequentemente questo straordinario minerale prezioso, particolarmente nel periodo tra gli anni ottanta e inizi dei novanta del novecento.

*" Sottsass è uno degli esponenti del post-moderno nella sua fase rampante. Dagli iniziali gioielli che si distinguevano per la loro essenzialità minimale, per la loro forza espressiva, quasi totem simbolico - mistici .... Più tardi, anche sulla scia della moda che il gioiello di architettura aveva acquistato grazie alla promozione attenta di Cleto Munari, anche i gioielli di Sottsass si sono fatti più complessi, più decorativi ". (256)*

Va ricordata una recentissima asta di: *Bijoux d'artistes*, che è avvenuta a Parigi da PIASA, il 2 dicembre 2015, dove Sottsass era presente con alcune opere preziose, ma si evidenzia particolarmente con un grande orecchino singolo in oro giallo, realizzato da Cleto Munari. (257)

e ottenuto da una progettazione sulla forma cilindrica, si presenta come una lamina ruotata e aperta di centimetri 8,5 di lunghezza e 3 centimetri di diametro per un peso di 11,4 grammi, con tagli regolari nella parte centrale del cilindro, generando una forma nella sua essenzialità interessante.

La superficie dell'oro è satinata non è lucidata a specchio. (Fig.218)

E' da rilevare come gli ornamenti di Sottsass, s'inseriscono nella visione di pensiero, di cultura del progetto più generale che evidenzia i limiti della modernità, infatti l'architetto assieme a Mendini, Archizoom, Superstudio e altri: *"segnalano i limiti di quella modernità, formulando una critica non solo simbolica della produzione seriale, dello standard, del mercato, dei vincoli delle tecnologie e della nozione di funzione, ritenuta irrilevante, marginale, rispetto alla sperimentazione linguistica.*

256) Maria Sframeli, Valentina Conticelli, Riccardo Gennaioli, Gian Carlo Parodi (a cura di), *Lapislazzuli Magia del Blu*, Firenze - Livorno 2015, Sillabe Editoriale, pag. 288, a pag.366 la scheda e il testo su Ettore Sottsass. Inoltre sono da osservare le pagine da 281 a 295, e le pagine 363 - 370 specifiche sulla gioielleria e oggettistica con lapislazzulo del periodo moderno e contemporaneo.

Si veda anche Marilena Mosco (a cura di): *L'arte del Gioiello e il Gioiello d'Artista dal '900 ad oggi, The Art of Jewelry and Artists' Jewels in the 20 Century*, Firenze 2001, Giunti Editore, a pag.421 il testo di Lara Vinca - Masini.

257) Esther De Beaucé (a cura di), *Bijoux d'Artistes, un sujet en soi*, Paris 2015, Piasa, pag.. 34-35

*La critica si concretizza in formidabili proposte radicali, che mentre dialogano con le nuove esperienze estetiche della Pop Art americana e sono talvolta sensibili a suggestioni surrealiste, affrontano forti tematiche di disimpegno ideologico, spostando il lavoro del designer verso i confini del postindustriale.*

*I prodotti di quelle sperimentazioni vengono spesso realizzati in numero limitato.*

*Prototipi costruiti in modo artigianale, o in serie numerate e firmate; i progetti sono esposti nei musei e nelle gallerie d'arte prima di essere immessi sul mercato e acquistati da collezionisti come pezzi artistici". (258)*

E' da ritenere che l'opera attuata in forme e in termini innovativi nell'ambito della gioielleria da parte di Ettore Sottsass diventi sempre più oggetto di studio, di riflessione e raccolta da parte degli enti istituzionali, soprattutto nazionali che fin'ora non hanno svolto una politica di promozione e catalogazione di rilievo e di portata scientifica rilevante.

Certamente il suo lavoro, gli innumerevoli esempi di altissimo livello che ci ha lasciato rimarranno nella storia dell'oreficeria e gioielleria italiana.

258) Francesco Trabucco: *Design*, Torino 2015, Bollati Boringhieri Editore, pag. 50 - 51.

Figura 172



Modelo: Ring 1000 Gold, 18 ct.  
Material: 18 ct. Gold e Diamante  
Habitat

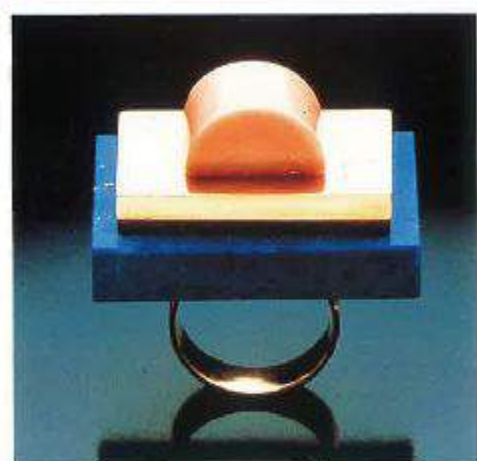
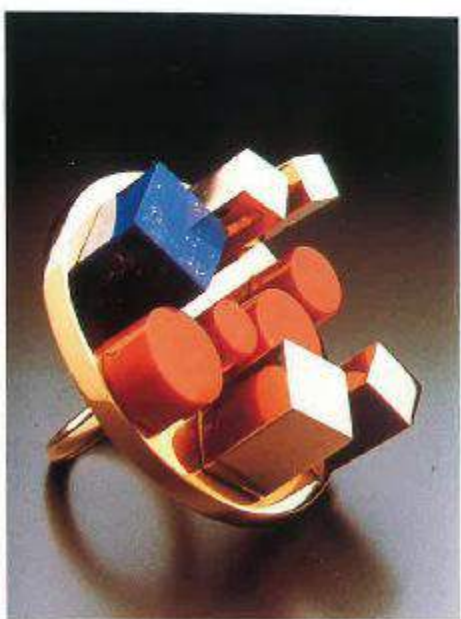
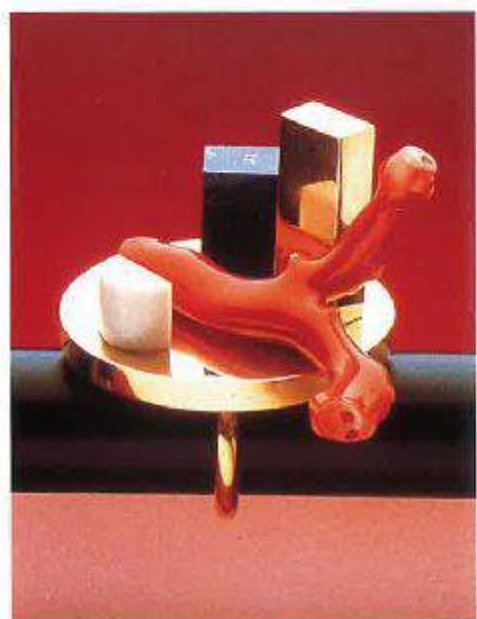
Ettore Sottsass, Anello in oro  
con lapislazzuli, corallo  
e onice bianca, 1984-86

Ettore Sottsass, Anello in oro  
con lapislazzuli e corallo, 1984-86

Litane Sottsass, Anello in oro  
con corallo e lapislazzuli, 1984-86

Filone Sottsass, Anello in oro  
con onice nero, onice bianco,  
diaspro, corallo, lapislazzuli e  
agata verde

Figura 173



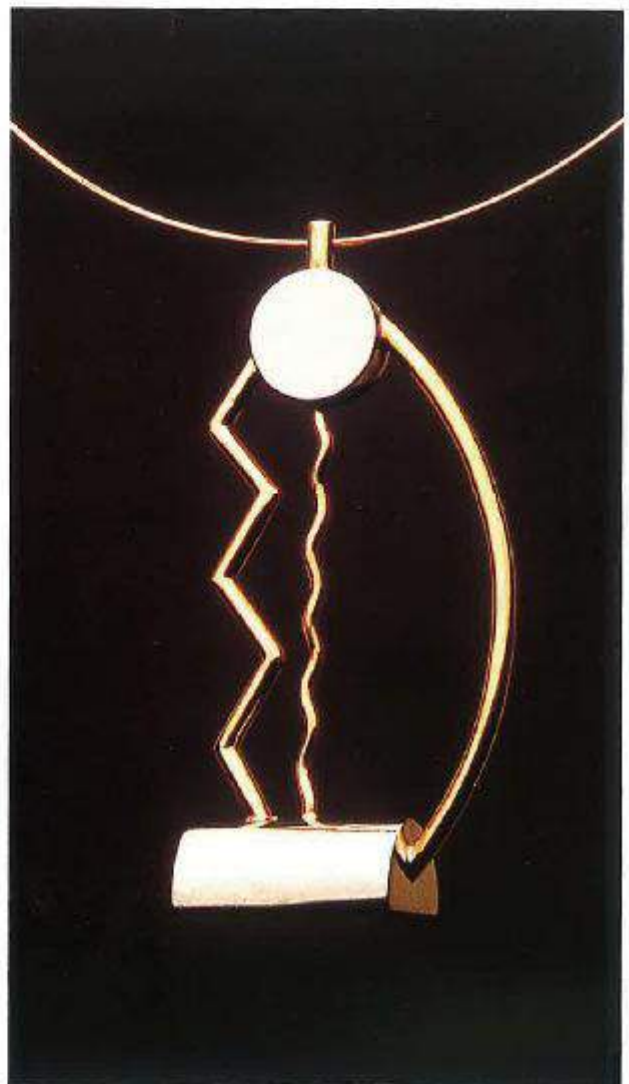
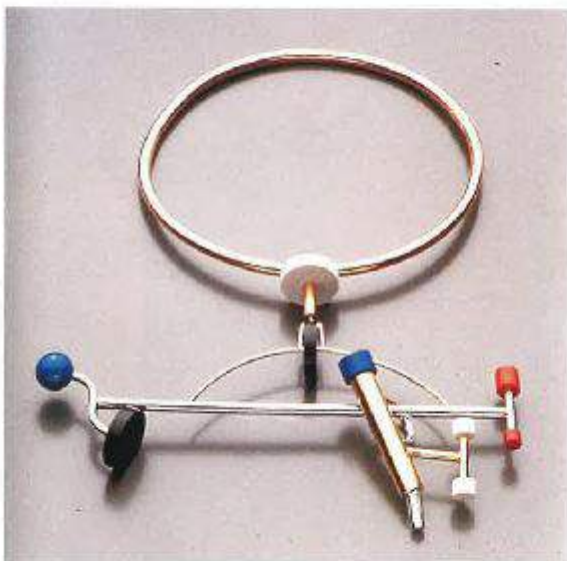


Ettore Sottsass, Cionoccolo in oro  
con onice nero, 1984-86

Ettore Sottsass, Cionoccolo in oro  
con onice e bianco, lapislazzuli,  
corallo e onice azz. 1984-86

Ettore Sottsass, Pendente  
in oro, 1984-86

Figura 174

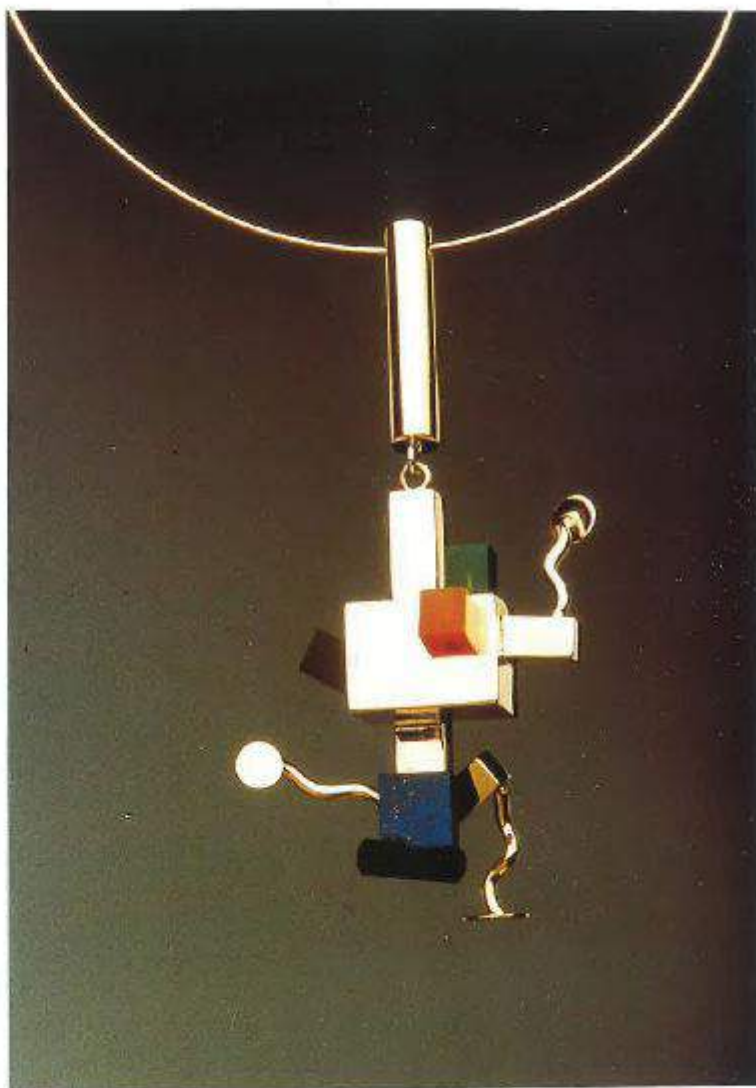
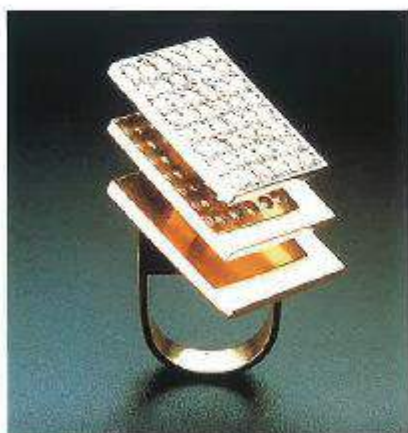


*Ennio Sorbass, Anello in oro  
con diamanti, 1984-86*

*Ennio Sorbass, Girocollo in oro  
con navone, perla e corallo, 1984-86*

*Ennio Sorbass, Pendentive in oro  
con lapislazzuli, onice nero, agata  
rossa e verde, 1984-86*

Figura 175



Edvard Saksas, Braccialeto in oro  
con onice neri, 1984-86

Figura 176

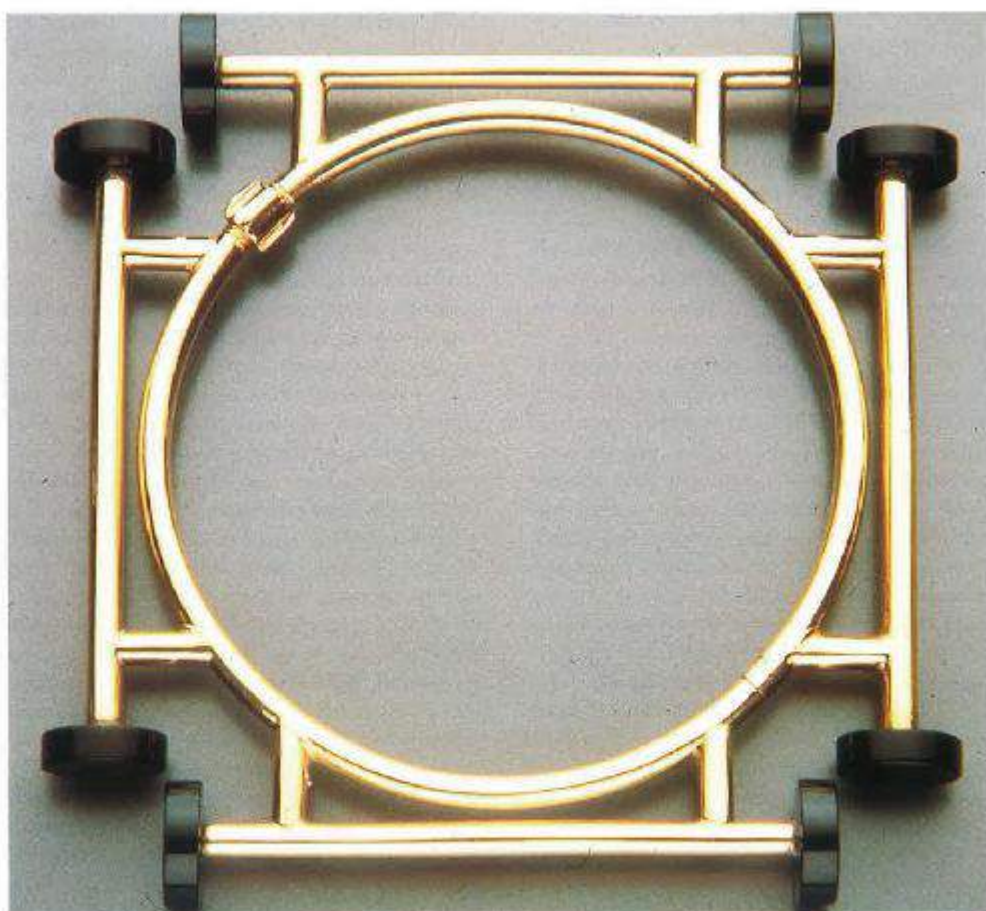
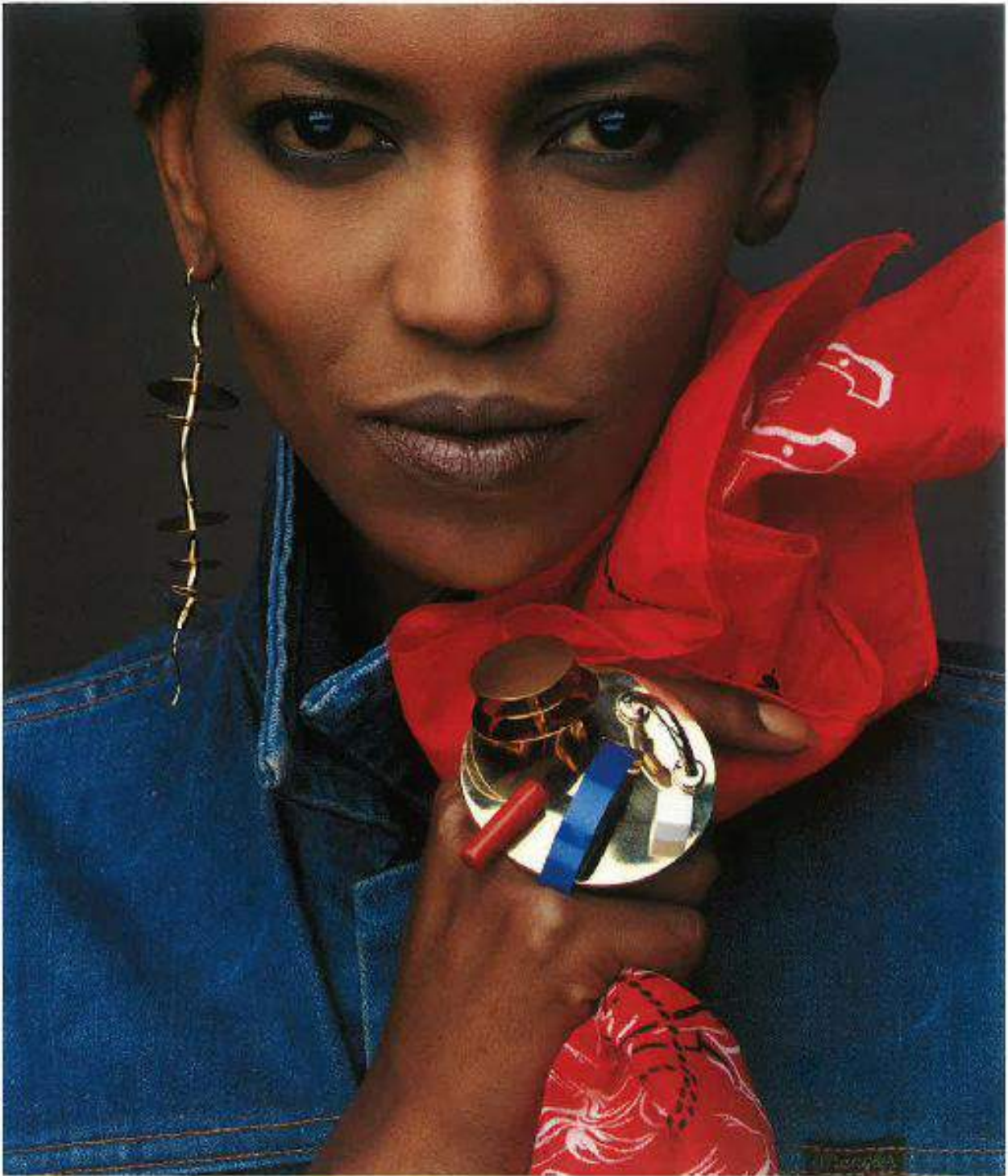


Figura 177



Orecchini oro edizionali Gio Ponti  
Museum / *Five rings gold*, edited  
by Gisel Munari, 1968.





creachin.it 012

anello in oro giallo, con diamanti, grisea bianca, corallo, lapislazzuli

anello in oro, onice nero, lapislazzuli, brillanti



anello in oro giallo, nichel bianco, lapislazzuli, brillanti

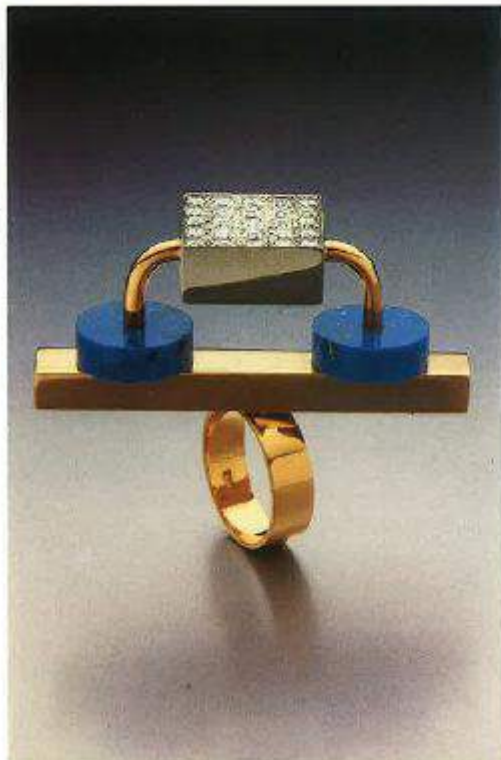
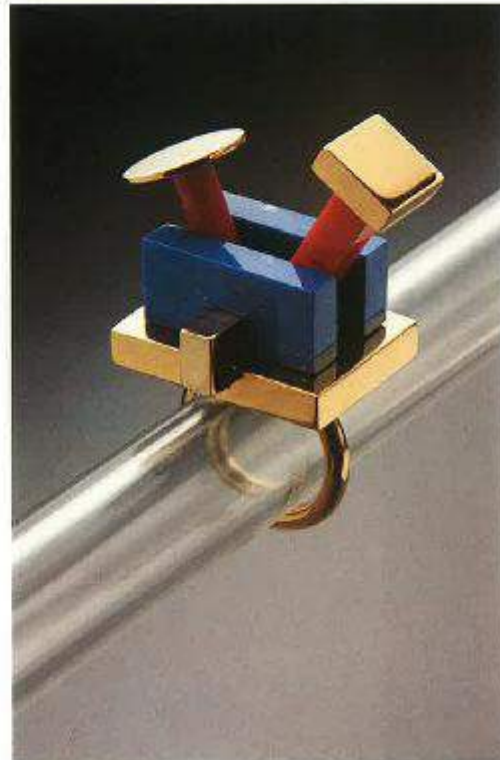


Figura 179

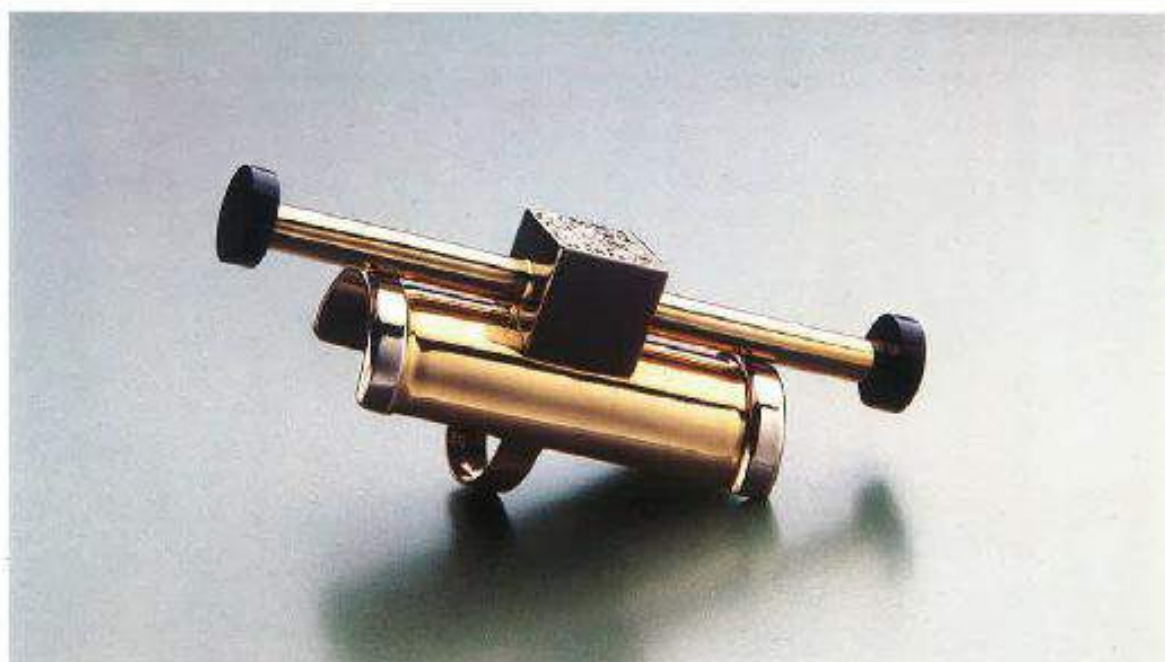


anello in oro, onice, corallo, lapislazzuli





anello in oro, srtice nero, brillanti  
anello in oro, srtice nero, brillanti



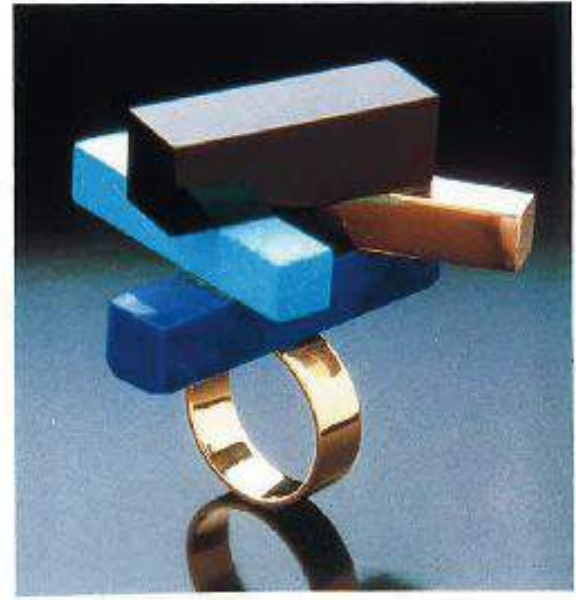
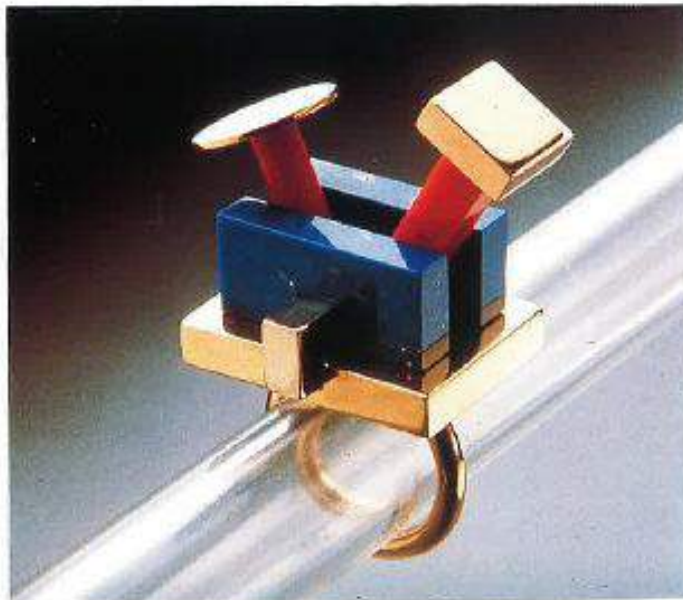
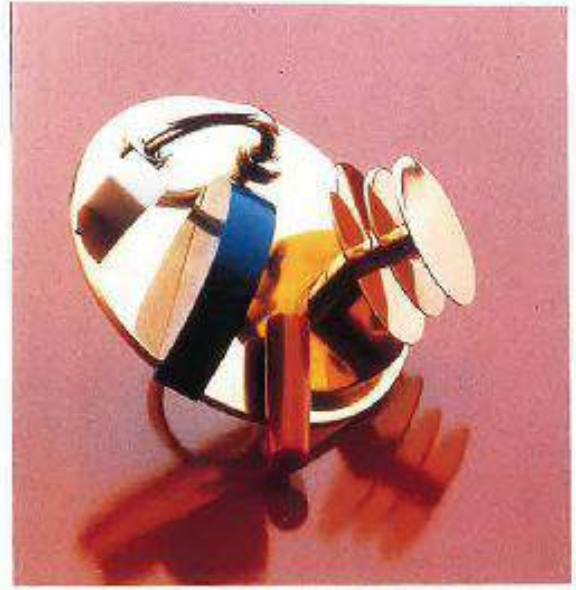
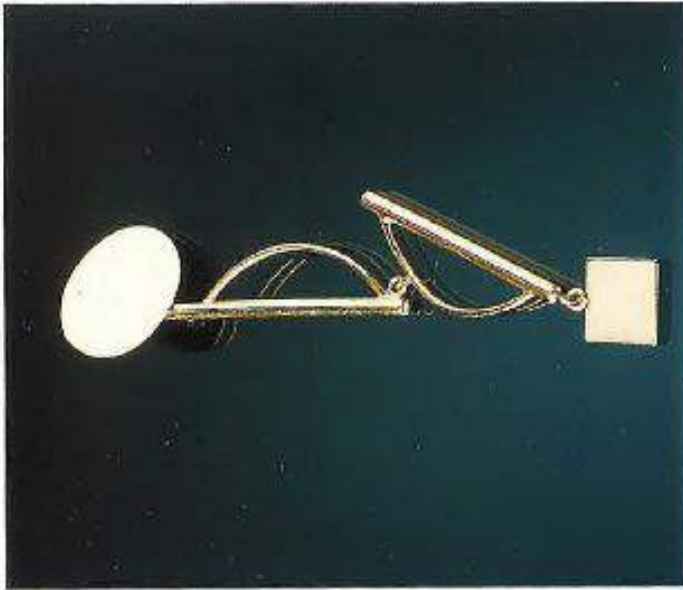


*Ettore Sottsass, Crecchìano  
in oro, 1984-86.*

*Ettore Sottsass, Anello in oro  
con lapislazzuli e corallo, 1984-86.*

*Ettore Sottsass, Anello in oro  
con lapislazzuli, corallo e onice  
nero, 1984-86.*

*Ettore Sottsass, Anello in oro  
con onice nero, turchese e  
lapislazzuli, 1984-86.*



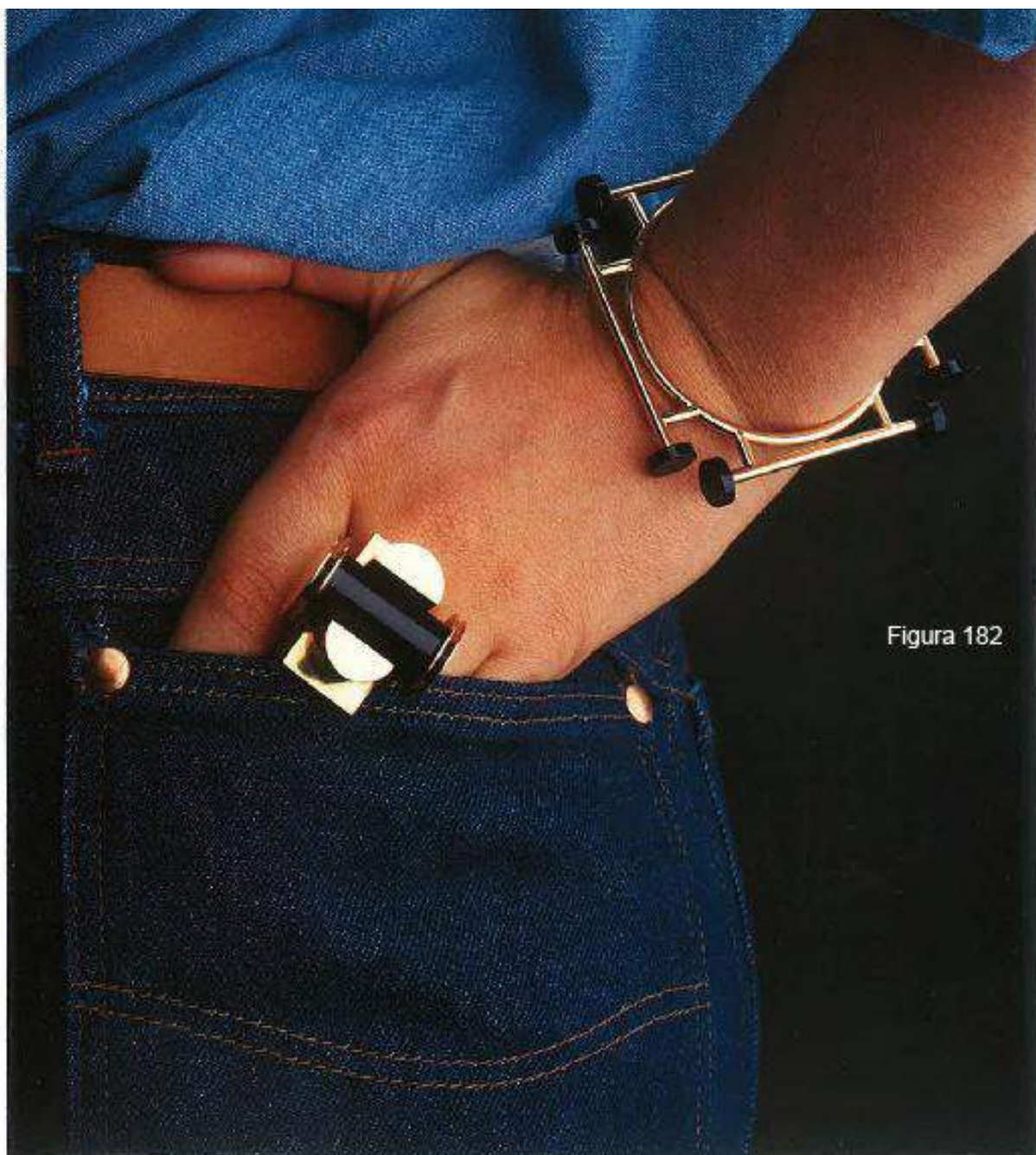


Figura 182

bracciale in oro e onice nero



anello in oro e onice nero



*Ettore Sottsass, Anello in oro  
con onice nero e lapislazzuli,  
1984-86*

*Ettore Sottsass, Anello in oro,  
1984-85*

*Ettore Sottsass, Bracciale in oro  
con lapislazzuli, onice nero  
e corallo, 1984-86*

*Ettore Sottsass, Anello in oro  
con rubino e onice nero, 1984-86*

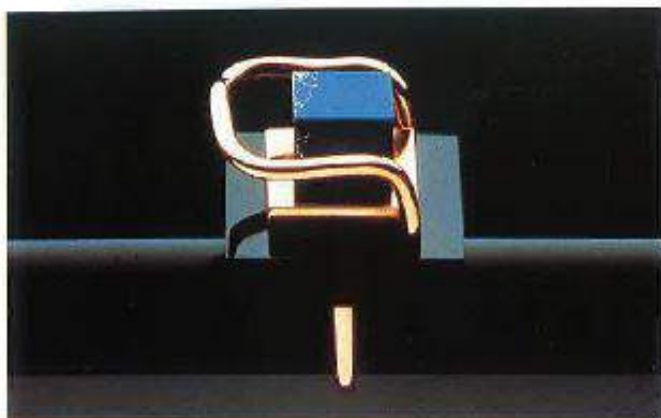
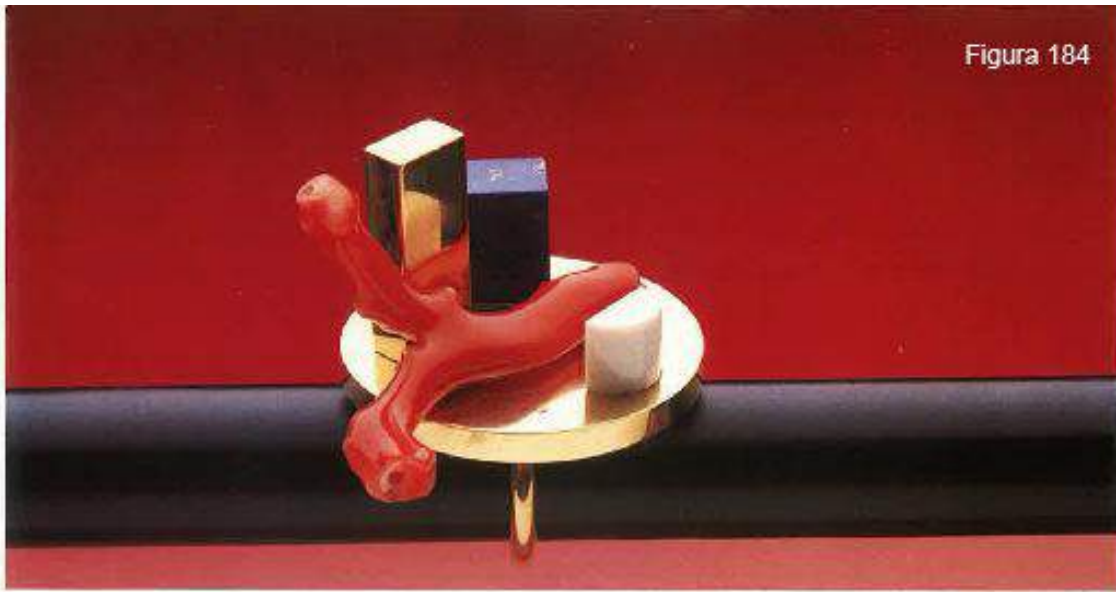
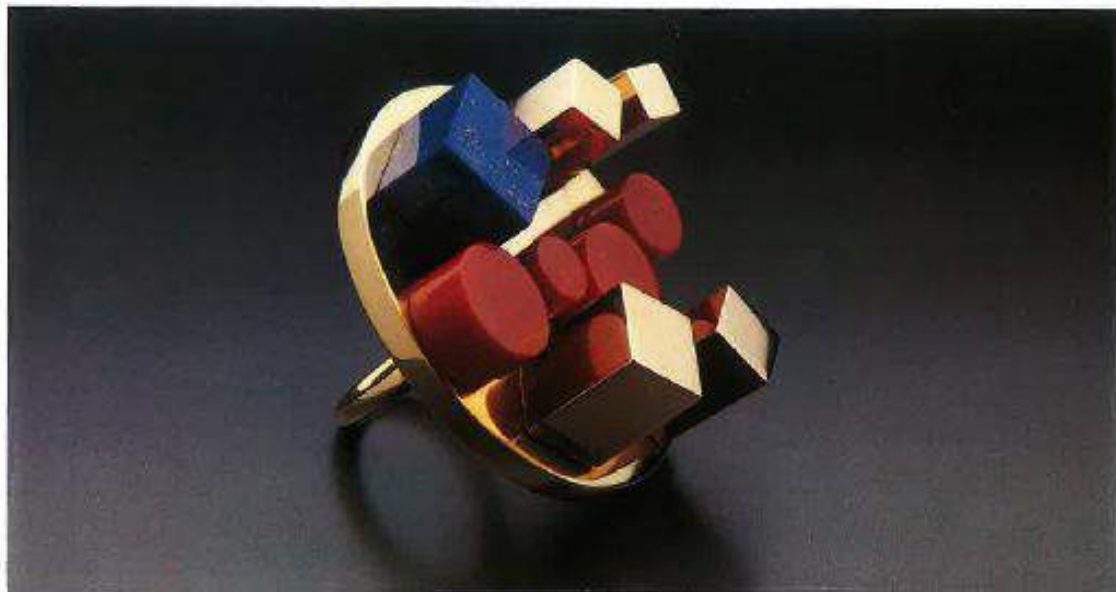


Figura 184



anello in oro, corallo, apatita, onice bianco



anello in oro, corallo, apatita



140. Vaso in rami sudaletici e base in legno pinozocato Il Sestante, h cm 31,5.



Figura 186



Figura 187





Figura 188











Sacchello a pinza per il  
ghiaccio. Alessi, 1979.

Figura 192




**Figura 193**

Servizio di posate Nuova  
Milano, Alessi, 1957



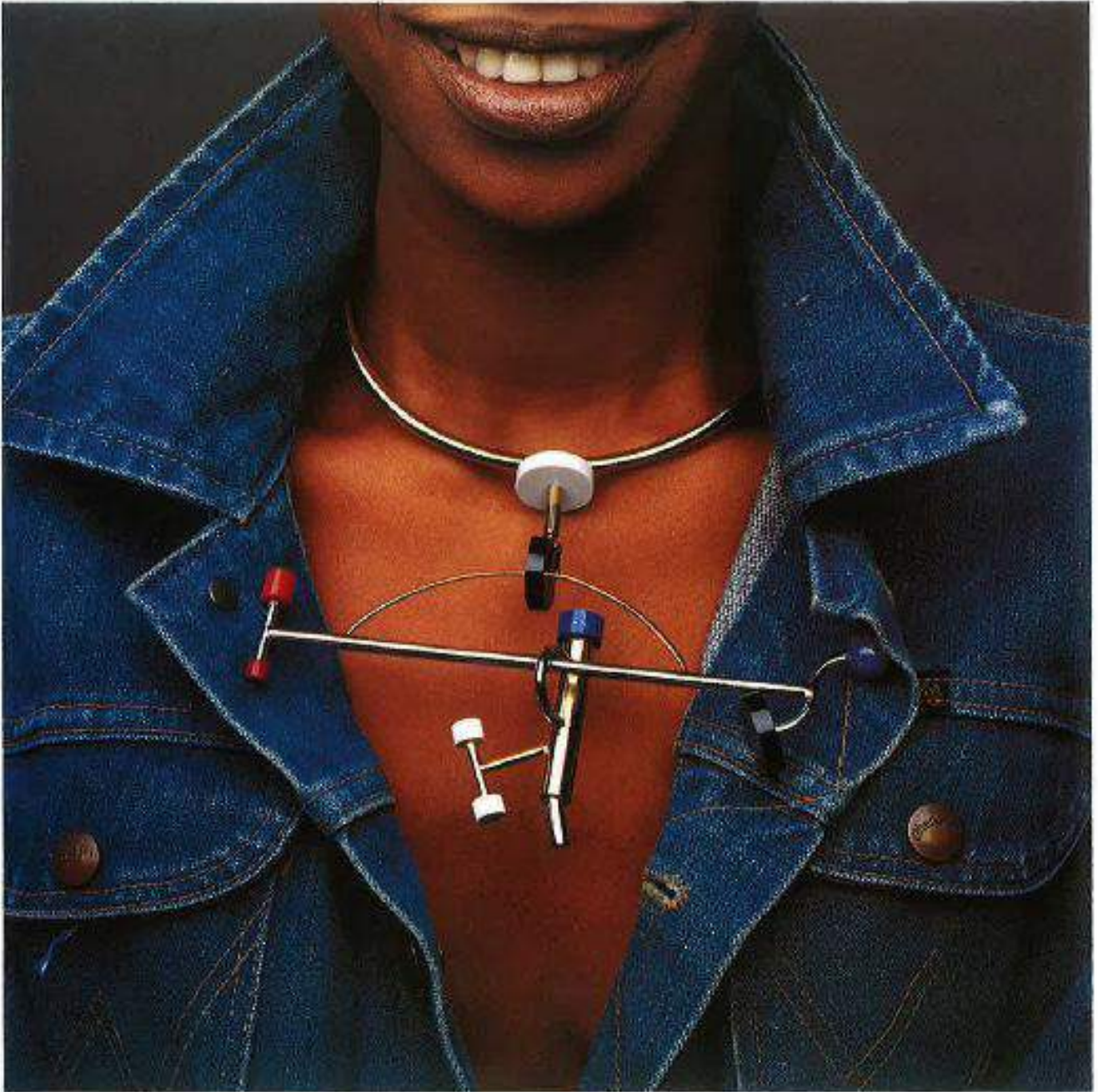




olivetti

Spiegami il paradosso  
del tuo guscio rosso  
che ti porti addosso.  
Rossovivo rossobandiera  
rossomagenta rossocardinale?  
Un rosso particolare?  
Rosso Valentine.

**valentine**



collare in oro, onice nero, onice bianco, corallo, lapislazzuli

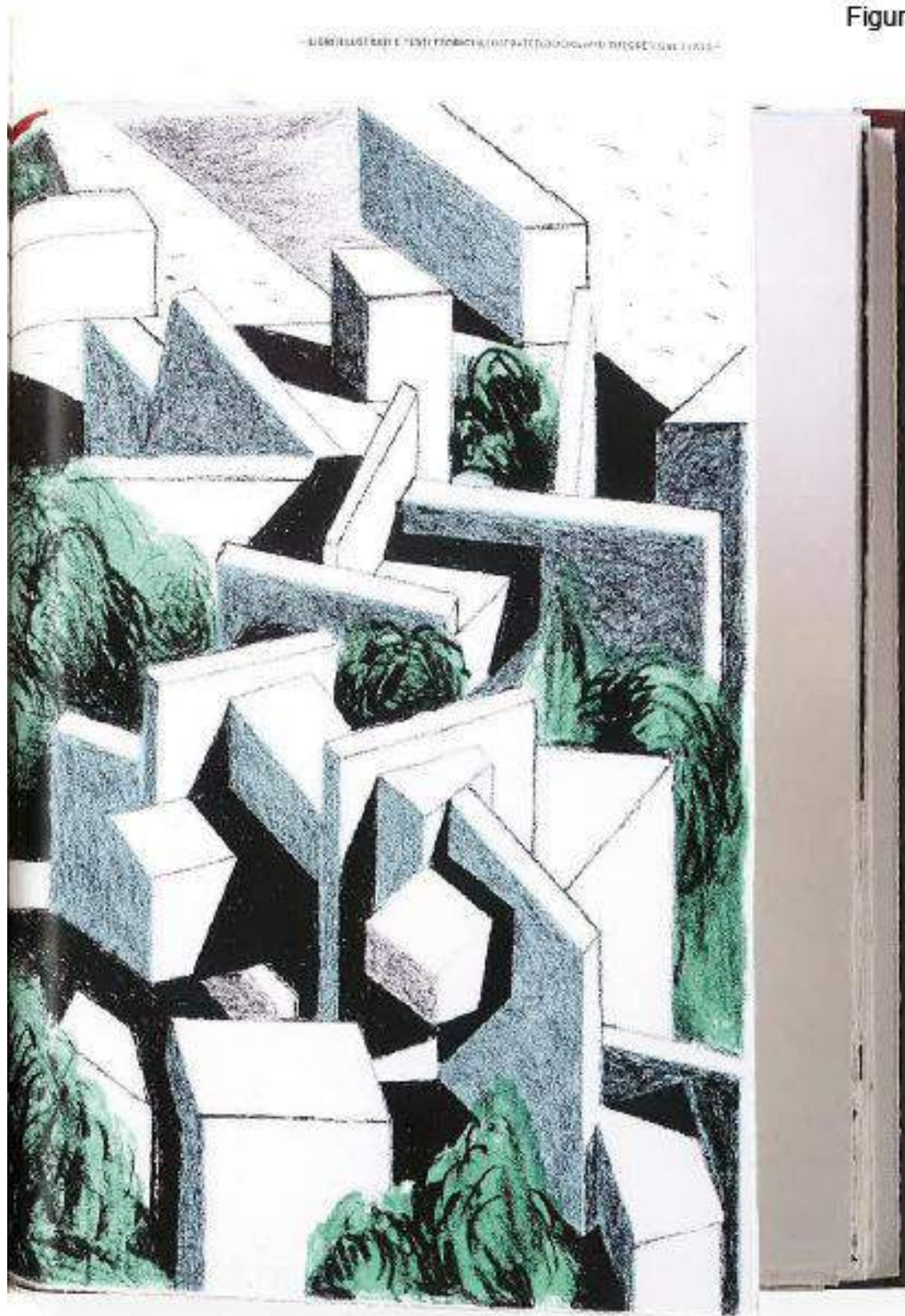


Figura 196



Perkafuitta in argento Mumukshu.  
Memphis, Milano, 1982

Figura 197







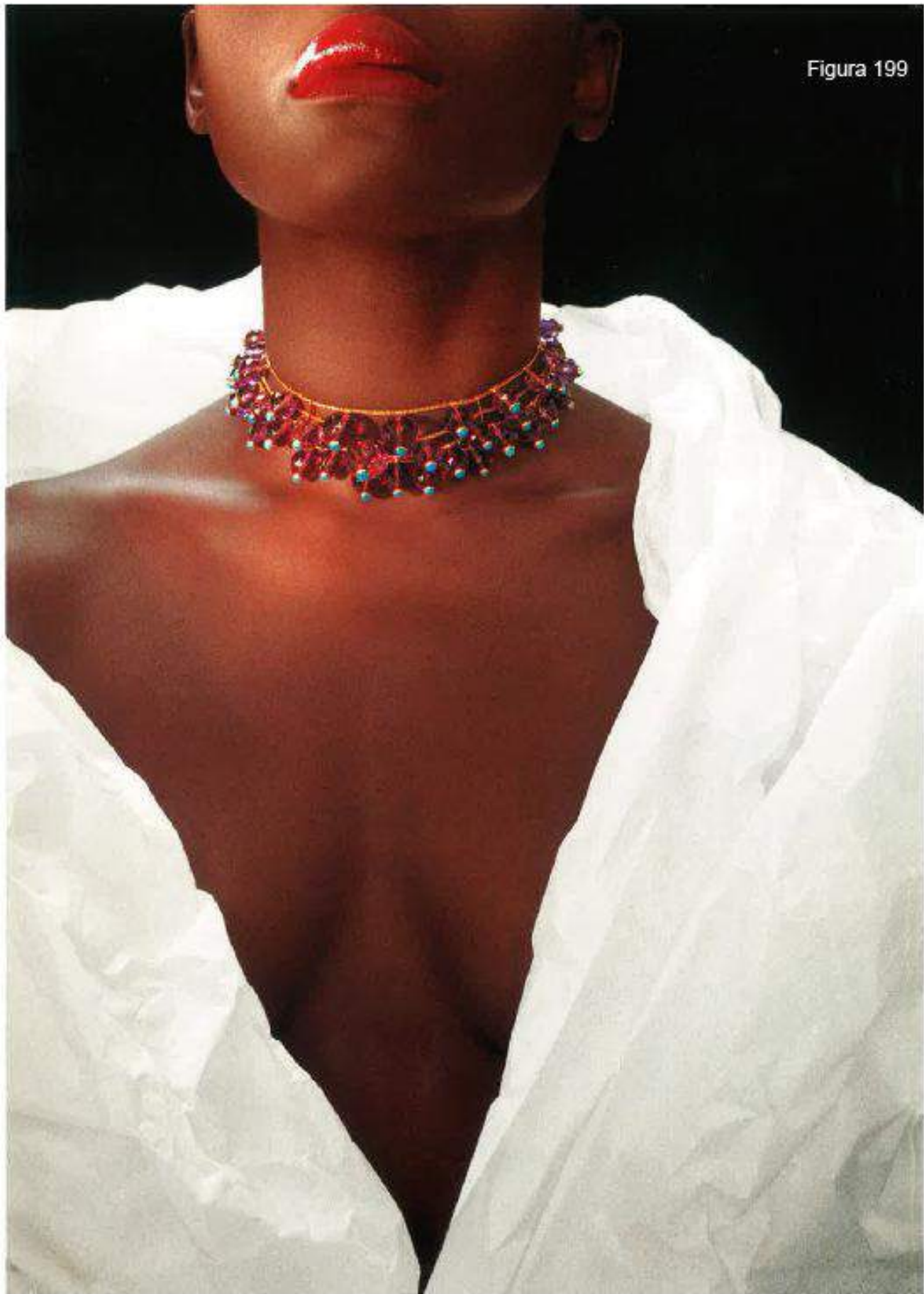


Figura 199



Figura 200



vase de Massimo and Ettore Sottsass, 1964

Figura 201



Figura 202



161

160

Figura 203





Figura 204



Figura 205

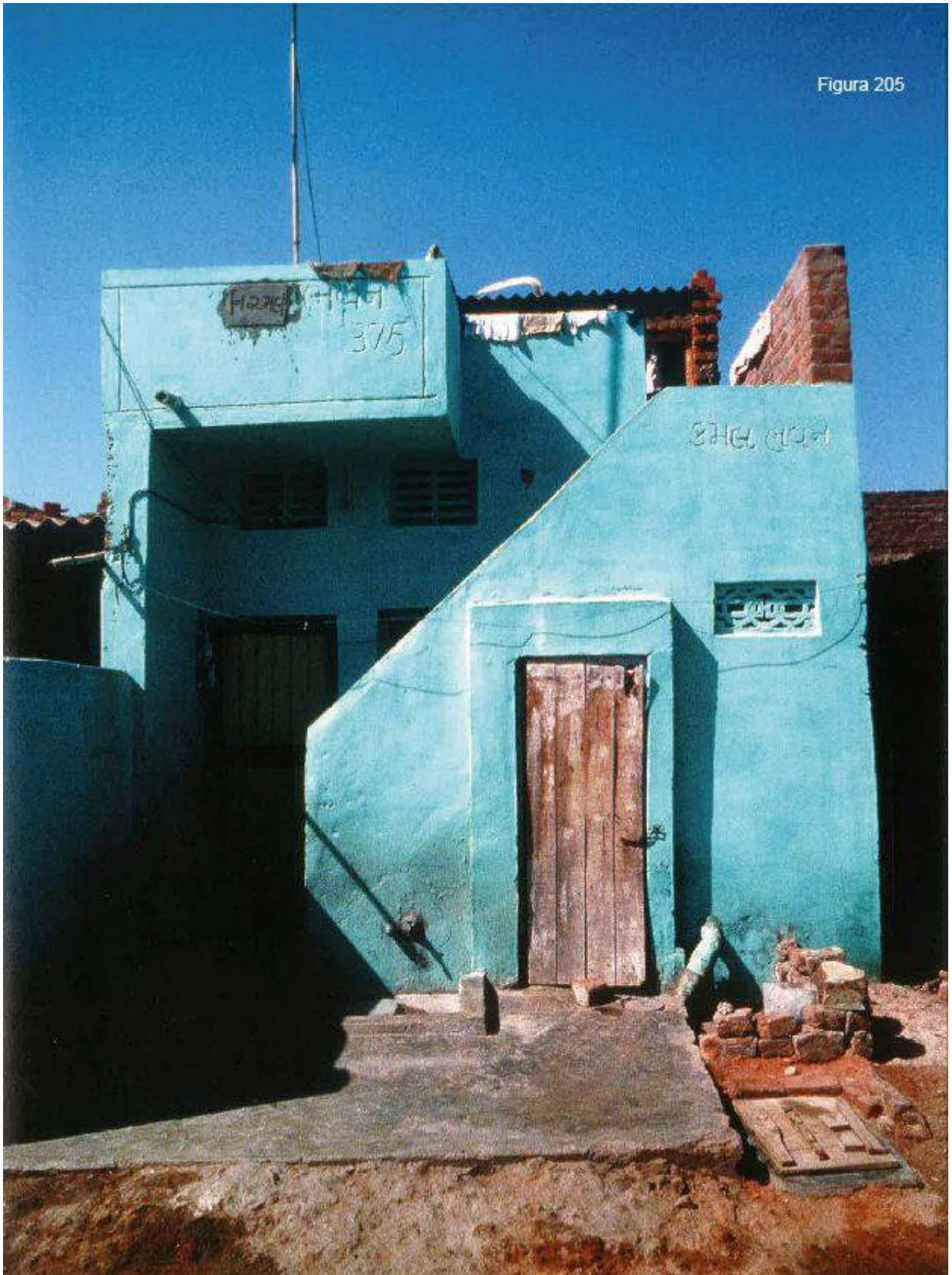




Figura 206



Casa Mourmans, Lanaken, Belgia,  
progetto di Ettore Sottsass con  
Johanna Growunder, 1998-2001

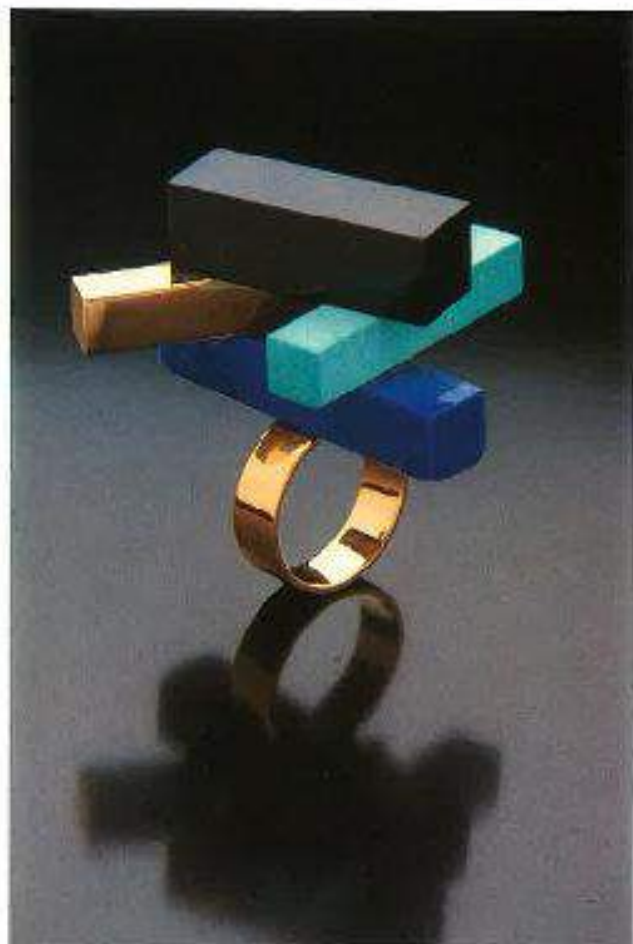
Casa Wolf, Ridgeway, Colorado,  
progetto di Ettore Sottsass con  
Johanna Growunder, 1986-1990

Figura 207



anello in oro, onirico nero, bellanti

anello in oro e brillanti

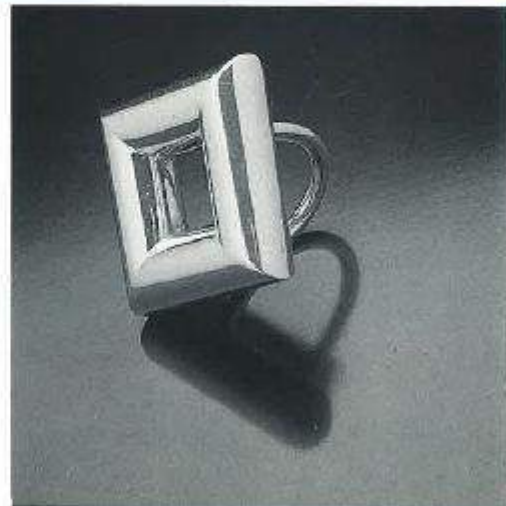


anello in oro, turchese, lapislazzuli, onirico nero

Figura 208



oro giallo, corallo, lapislazzuli, onice bianco, onice nero, citrino, agata verde



oro giallo



Ettore Sottsass, Anello in oro giallo, oro bianco, lapislazzuli e brillanti, 1984-86

Ettore Sottsass, Cincifoglio in oro con corallo e lapislazzuli, 1984-86

Ettore Sottsass, Pendente in oro con corallo e onice nero, 1984-86

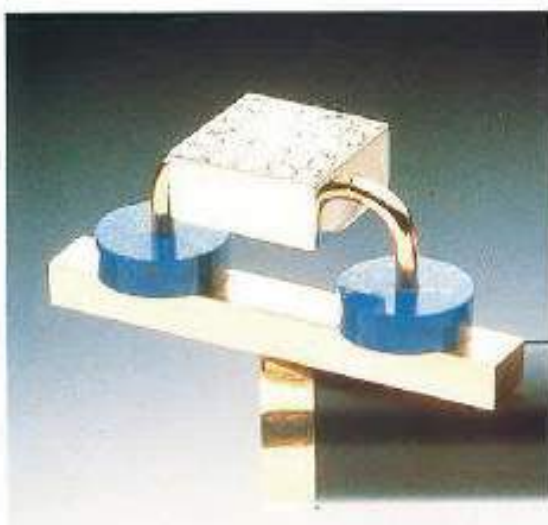


Figura 211

e lapislazzuli, 1984-86

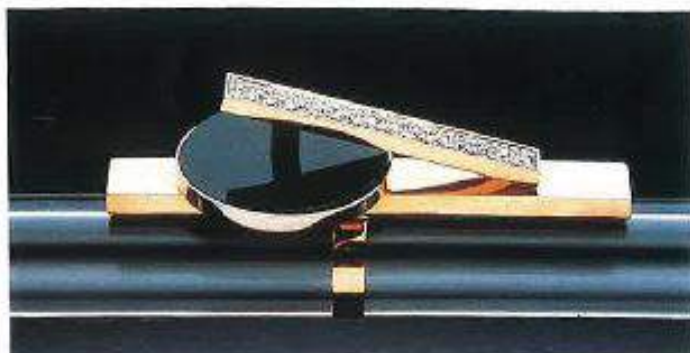
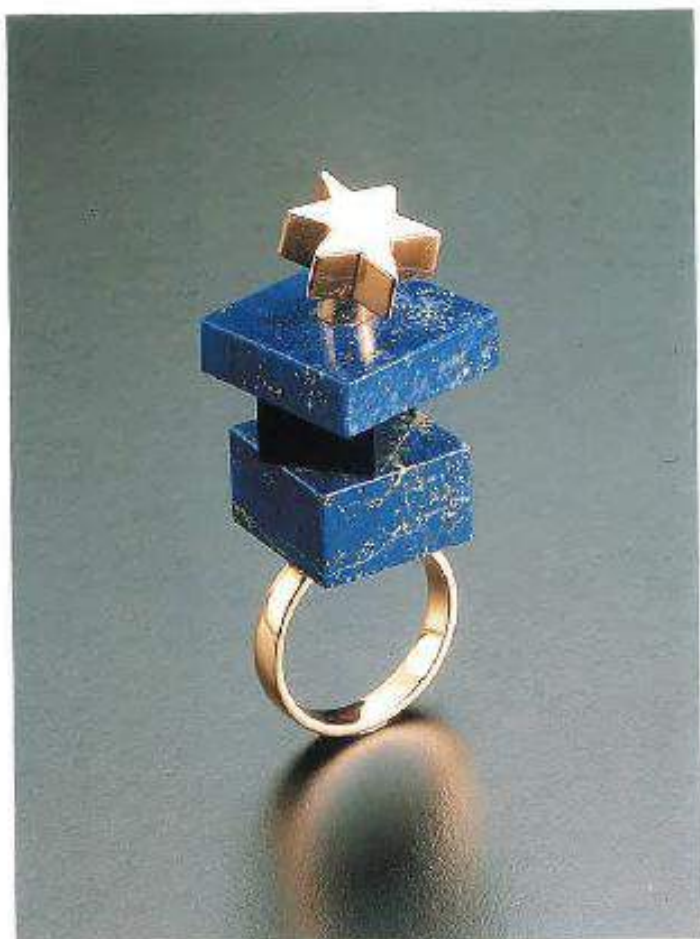


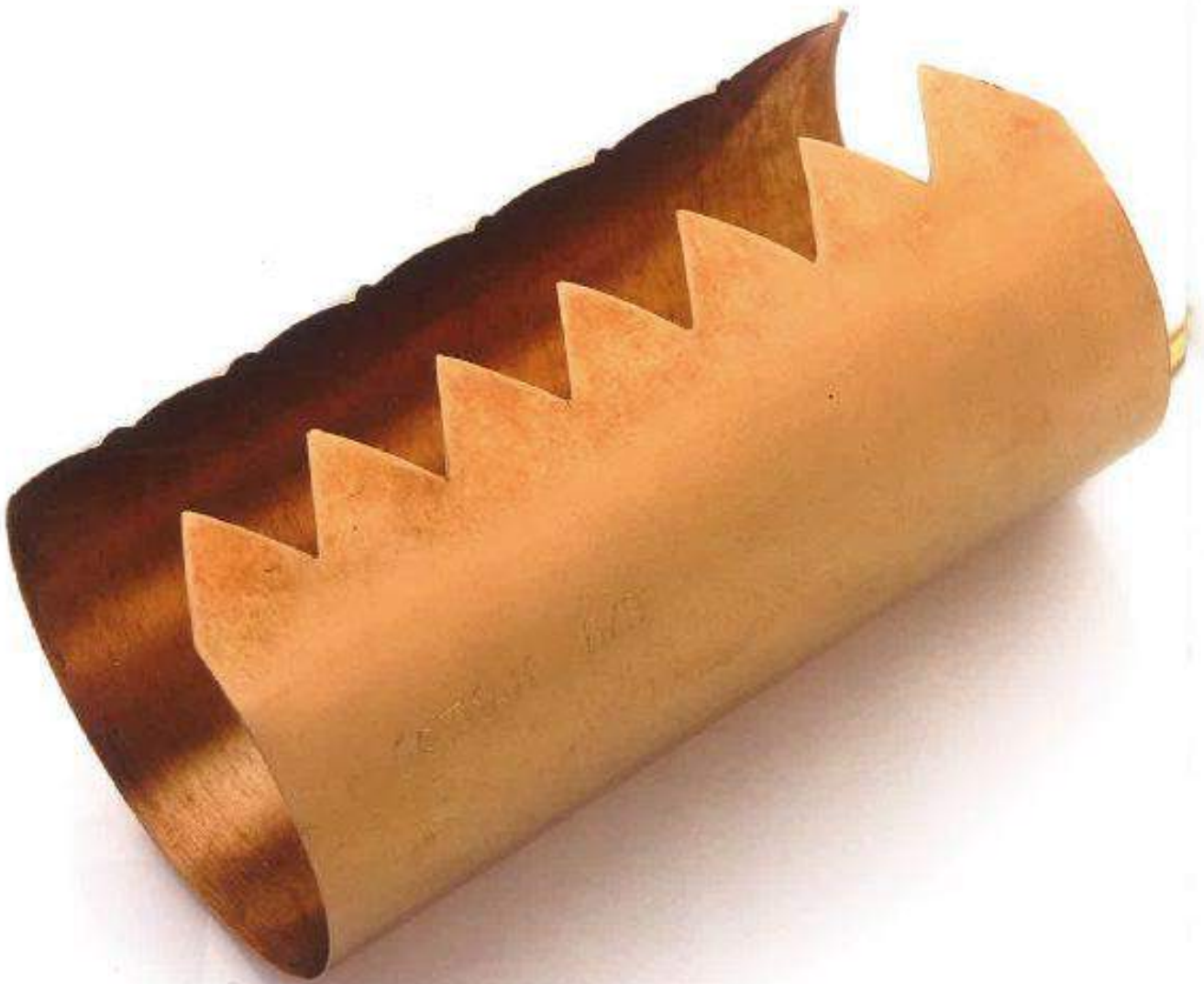
Figura 233



35. Pétale de Sabots (1997-2000)  
Pendant unique  
2000  
Or jaune  
Exemplaire n° 6/9, réalisé par Cléo Manari,  
numéroté.  
0,5 x 3 cm - 11,4 g  
4000 / 5.0000€



Figura 234





## Capitolo 6:

### LA POESIA VISIVA NELLA POETICA DEL GIOIELLO, L'ESPERIENZA DI MIRELLA BENTIVOGLIO.

Mirella Bentivoglio (Klagenfurt 1922), è un'artista di origine austriaca, che vive in Italia da molti anni e il suo studio – laboratorio è fin dagli esordi collocato a Roma, dove lavora da sempre.

Ha raggiunto la veneranda età di 94 anni, ed è sempre stata attenta alle ricerche delle donne nell'arte, nella comunicazione visiva, poetica e letteraria, è un'osservatrice attenta, una studiosa lungimirante che ha valorizzato le qualità e le scoperte delle protagoniste di rilievo provenienti dall'universo femminile.

Donne che pur avendo dato contributi significativi nell'arte figurativa e non solo del novecento e contemporanea erano sostanzialmente in ombra, non valorizzate e nemmeno considerate dalla critica d'arte e da molti studiosi.

Ha cercato di colmare in questo senso un vuoto di carattere culturale che a parte alcuni casi in ambito istituzionale positivi, la questione delle donne nell'arte, non era mai rientrata negli interessi e nelle problematiche di un museo.

Oppure nelle stesse fondazioni d'arte riconosciute a livello nazionale e nelle associazioni politiche e culturali il ruolo che le donne nel novecento hanno avuto all'interno dei movimenti artistici e letterari era sempre visto come secondario e relativo.

Ha curato mostre di singole artiste e collettive, con testi in cataloghi e libri dove la figura della donna nell'arte veniva analizzata e posta in luce in una corretta dimensione, evidenziando gli innumerevoli aspetti innovativi per sensibilità e linguaggio proposto, senza sottovalutare in alcuni contesti le eventuali criticità di una poetica non ancora risolta pienamente.

Memorabile e lungimirante si è rivelata a suo tempo l'esposizione storica da Lei curata nel 1978 alla Biennale d'Arte Internazionale di Venezia, dove ha invitato ottanta donne artiste di diverse nazionalità.

Si è sempre distinta come una femminista dichiarata, e direi sostanzialmente impegnata sul piano sociale e politico.

Attenta ai diversi linguaggi e alle modalità espressive di grande originalità poste in essere dalle autrici più interessanti, dalle figure di donne artiste del '900 italiano e internazionale di maggior peso culturale, oppure ha evidenziato un interesse notevole nel scoprire personalità importanti dimenticate, che grazie al lavoro d'indagine e scavo della Bentivoglio e di altre studiose sono state poste in luce in ambito storico e critico con la chiarezza e l'importanza necessaria.

Un caso emblematico che è direttamente collegato alla creazione orafa è il lavoro di riscoperta che la Bentivoglio, ha fatto nei confronti di Ruth Guggenheim Nivola, curando una mostra monografica esclusivamente di gioielli e relativo catalogo dal titolo: "*Jocalia trenta ornamenti per il corpo*".(259) Ruth Guggenheim è la moglie dello scultore di origine sarda Costantino Nivola, che ha vissuto e operato soprattutto negli Stati Uniti.

La Guggenheim - Nivola è una artista nata a Monaco di Baviera nel 1917, che si trasferisce in Italia nel 1933 e frequenta alla Villa Reale di Monza, sotto la guida di Semeghini i corsi di grafica, disegno e pittura dell'Istituto Superiore delle Industrie Artistiche (I.S.I.A.), qui conosce lo scultore Nivola.

Dopo pochi anni a causa delle leggi razziali del regime fascista sono costretti a rifugiarsi negli USA, dove decidono di risiedere permanentemente.

259) Mirella Bentivoglio, *Ruth Guggenheim – Jocalia trenta ornamenti per il corpo*, Nuoro 1999, Illisso Edizioni, pag.5-10.

La Bentivoglio si è dimostrata una studiosa in grado di leggere criticamente il lavoro nel gioiello della Guggenheim - Nivola infatti esordisce scrivendo che: “ ..Dagli anni settanta, Ruth Guggenheim costruisce esclusivamente gioielli, e li realizza esclusivamente con l’uso del filo.

*Fili metallici, aurei all’apparenza, lucenti o bronzati; o simili ad argento, lucente o brunito. Vengono spesso abbinati in ritmi alterni, o uniti a fasci di colore, con interruzioni cromatiche lineari, sempre di filo attorto.*

*Vi sono strettissime treccioline, o fiocchi metallici, o dripping di frange che possono allungarsi fino all’altezza del ventre.*

*E’ arduo immaginare come si possano indossare questi mobiles tessili: certo accompagnano il passo oscillando e prediligono lo sfondo drappeggiato di lunghe tonache.” (260)*

Mirella Bentivoglio ha sempre diviso in due la propria avventura artistica e professionale, da un lato è una teorica dell’arte, ha scritto analisi e giudizi critici su donne artefici della contemporaneità.

Parallelamente si è occupata con esiti interessanti anche di ricostruzione storica e artistica dal lato femminile, in particolare ha studiato gli interventi delle donne coinvolte nel movimento del Futurismo in Italia. (261)

Dall’altro lato invece è un artista, che pratica l’arte a un livello alto, ottenendo nell’ambito soprattutto della poesia visiva e concreta risultati rilevanti, in un campo di ricerca artistica e d’indagine del linguaggio visuale, che la vede decisamente protagonista, dove ha indubbiamente introdotto delle scoperte poetico- visive considerevoli.

Ha aperto nuove strade, nuovi concetti e ragionamenti sul proporre e nel come fare un percorso creativo con un’ottica al femminile, collocata nella contestualità della contemporaneità italiana e europea.

Sentieri inediti, certamente non conosciuti o consueti, percorsi creativi determinati a partire dal 1967, maturati nell’ambito del movimento artistico che è stato criticamente e storicamente definito della poesia visiva.

In Italia si deve considerare come epicentro teorico e luogo centrale delle iniziative del movimento la città di Firenze.

E’ la città da dove nel 1963 si è sviluppato attorno a un gruppo di artisti, la forma espressiva della poesia visiva che entrava direttamente in rapporto – confronto con l’arte nel senso più generale dalla pittura alla scultura, alle installazioni, agli interventi nel contesto sociale.

Agli inizi degli anni ’60 presero avvio i concetti principali dell’articolazione creativa, della poetica, del linguaggio di questa forma d’arte, che potremmo dire sostanzialmente nuova e spiazzante nel panorama artistico contemporaneo nazionale e europeo.

I promotori e fondatori iniziali del movimento furono Ugo Carrega, Stelio Maria Martini, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti e Sarenco, a dare spessore a questo dato storico innegabile è stata la mostra monografica itinerante su questi cinque maestri della poesia visiva che nell’autunno del 1988 esposero alla Galleria D’Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Forti a Verona, per proseguire poi nel dicembre 1988 e gennaio 1989 al Museo Mediceo di Firenze e per concludersi nel febbraio dello stesso anno a Napoli nello spazio pubblico particolarmente suggestivo di Castel Dell’Ovo. (262)

260) Mirella Bentivoglio, *Ruth Guggenheim... op. cit.* pag. 5 – 6.

261) Mirella Bentivoglio, Franca Zoccoli, *Le Futuriste Italiane nelle Arti visive*, Roma 2008, De Luca Editore d’Arte, pag. 5 – 105.

262) M.D’Ambrosio, E.Mucci, G.Almansi, G.C.Argan, G.Cortenova, L.Prieto, *Poesia Visiva 1963 – 1988 Cinque Maestri, Carrega, Martini, Miccini, Pignotti, Sarenco.* Verona 1988, Edizioni Cooperativa La Favorita, pag.24 - 96

La Mirella Bentivoglio, ( nonostante il mio vivo desiderio ) , non ho potuto intervistarla e nemmeno incontrarla per un breve momento a causa delle gravi condizioni di salute che in questo scorcio finale del 2015, e primi mesi del 2016 sono emerse, purtroppo con grande dolore e forza inaspettata.

Analizzando e osservando con cura e interesse il tipo d'intenzione, la particolare sensibilità e il concetto posto in essere nelle opere di gioielleria che la Bentivoglio ha creato con innegabile determinazione, possiamo affermare che sia giunta a proporre con particolare coerenza immaginativa, aspetti e formulazioni tratte direttamente dal *modus operandi* attuato nella poesia visiva.

Una capacità la Sua, di verificare all'interno del "mondo" del gioiello d'artista un possibile e ulteriore allargamento della comunicazione, nel tentativo di introdurre nell'uso e portabilità del gioiello idee e contenuti altri, di segno radicale e concettuale, per certi versi spiazzanti e in parte provocatori di suggestioni e ragionamenti.

In genere il gioiello in quanto ornamento non determina tali premesse e procedimenti mentali nel fruitore, essendo soprattutto teso ad esprimere un'efficacia estetica fine a se stessa.

L'intenzione era di tendere attraverso un sistema e un linguaggio che non apparteneva per analogia diretta alle arti cosiddette maggiori, come la pittura e la scultura comunque praticate con metodologie e formulazioni diverse dalla Bentivoglio. a un'ulteriore costruzione della scrittura, del testo significante, della parola – segno come immagine entro la dimensione del gioiello.

Gioielli che sostanzialmente a parte alcuni casi emblematici ripercorrono una modalità costruttiva nota, consolidata nelle tipologie di forme e immagini conosciute dell'oreficeria. sostanzialmente forme di evidente lettura.(Fig.219)

Il riferimento è ad esempio ad alcuni anelli che ripercorrono forme compositive e articolazioni dell'oreficeria della tradizione, ma sono portati, indotti alla trasformazione del loro significato attraverso un testo inciso, un segno comunicativo, una metafora, oppure all'esplicazione di un concetto astratto, a una forma sintetica di pensiero scritto, intagliato sulla materia aurea. (Fig.220)

Sembra che la Bentivoglio intenda, utilizzando forme e proposizioni di gioielli rassicuranti, perchè riconoscibili istintivamente e immediatamente come tipiche formulazioni della gioielleria classica e tradizionale , dare la possibilità al fruitore, all'osservatore di porre tutta l'attenzione esclusivamente sulla frase, sulle parole incise, scritte sul metallo o tagliate nelle pietre dure.

Un'altra considerazione che appare evidente in tutta la sua forza è l'utilizzo frequente e iterato di una forma promordiale, ovoidale, l'uovo.

E' uno degli elementi simbolo che la Bentivoglio utilizza maggiormente nelle opere visive, anche in sculture di grandi dimensioni e nel gioiello in alcune esperienze è riuscita a inserirlo con degli esiti sostanzialmente di buona qualità compositiva. (Fig.221)

Probabilmente l'artista avrà raccolto nella sua memoria visiva le innumerevoli sollecitazioni che nella storia dell'arte sono avvenute attraverso questa forma primigenia, solo per citarne alcune come l'uovo di Piero della Francesca, nella Pala di Brera a Milano, oppure alle famosissime uova in oro smaltate per gli zar di Russia dall'orafo Carl Fabergè.

L'uovo – simbolo è utilizzato in diverse soluzioni e trasposto nelle più diverse dimensioni in opere che spaziano dalla rappresentazione in forma di scultura come " *L'Ovo di Gubbio*", in pietra del 1976 di centimetri 230 di altezza, oppure in un altro intervento plastico di grande dimensione come " *Simbolo Totale*" del 1984, in legno e terracotta con un diametro di 3 metri, per passare a interventi grafici, collage, piccoli oggetti, manifesti etc. (Fig.222)

Un altro significativo esempio di manipolazione infinita di questa forma in sè perfetta e conclusa è data dall'opera di consistenti dimensioni, " *Hiper Ovum* " del 1987 in legno di taglio con un'altezza di metri 2, 4. (Fig.223)

Certamente di forte impatto l'azione che la Bentivoglio ha condotto tra il 1982 e il 1985 in montagna nella Caverna del Monte Cucco a 90 metri di profondità con " *Operazione Orfeo (L'uovo nella caverna)*", riuscendo a trasportare un grande profilo di questa forma, tagliata sostanzialmente a metà e realizzata in materiale calcareo.

Il bianco, una colorazione perfetta, data dal materiale utilizzato che in questo modo determinava una notevole strutturazione plastica di luce chiarissima all'interno dello spazio chiuso e oscuro della caverna. (Fig.224 - 225)

Questo intervento ambientale è una ulteriore sottolineatura di questa presenza - ossessione primigenia che l'artista riusciva a immaginare in ogni spazio, luogo e contesto.

Oppure in altri ambiti veniva questa immagine era tradotta come concetto in termini di disegni, stampe, piccole sculture e infine l'artista è riuscita a farla dialogare anche nel gioiello con esiti a volte sorprendenti.

Si veda a questo proposito " *Eclissi alchemica*" del 1986, un'elaborazione grafica associata a parti in collage di centimetri 70 X 35, dove un ovoidale chiuso, viene completamente aperto attraverso alcuni passaggi e sezionato fino a giungere a formare due piccoli lembi, creando una sorta di parentesi tonde, di linee curve. (Fig.226)

E' da osservare inoltre come in una piccola scultura progettata nel 1974 e realizzata in marmo bianco di carrara nel 1984, dal titolo " *Il consumatore consumato: uomo à la coque* " di centimetri 32,5x20x20, avvenga una trasformazione, una trasfigurazione dell'uovo collocato nel contenitore di appoggio in un volto d'uomo.

Pur rimanendo intatta la struttura perimetrale della forma ovoidale, nella sua metà avviene una lieve modifica plastica, ma determinante e molto intelligente come intuizione, che permette di enucleare in piena luce un viso rovesciato, levigato e polito allo spasimo.(Fig.227 - 228)

Un'opera che nella sua straordinaria semplicità esecutiva pone in essere una concezione raffinata, con un esplicito riferimento culinario al noto uovo a la coque che si serve alla prima colazione. L'artista è formidabile, di grande intuizione propositiva, con questa opera riesce a costruire un concetto e delle domande a cui pensare, crea con pochissimi elementi una riflessione sul senso dell'essere nella nostra società dei consumi.

Mentre nel " *Poema totale* " del 1974 in onice e marmo di centimetri 17 x 21 x 5, ricostruisce un libro, che viene aperto, sembra casualmente, nella sua metà da un uovo collocato al centro.

(Fig.229)

Utilizza lo stesso analogo soggetto e modalità espressiva nella piccola scultura "Il seme del libro " del 1982 in pietra perlata di sicilia e ciotolo con venatura naturale di centimetri 23,5 x 20 x 5.

(Fig. 230)

Nel collage invece del 1987 di centimetri 70 x 45 dal titolo " *Perchè la lava ha il colore del tuorlo*", la Bentivoglio riprende nuovamente l'immagine realistica dell'uovo a la coque, in queso frangente aperto, un attimo prima di essere consumato e lo mette in relazione ad una fotografia di un vulcano che mostra il proprio cono lavico. (Fig. 231)

Certamente significativi questi tre ultimi esempi che riutilizzano sempre in forma d'immagine la forza dell'ovale sia in senso bidimensionale che tridimensionale, nel primo, in " *il miracolo* " un'opera che unisce aspetti di pittura e oggetto plastico del 1983 costruito in carta e porcellana su marmo di centimetri 30 x 26 x 3,5. (Fig.232)

La Bentivoglio cita un dettaglio d'immagine di pittura rinascimentale, nella quale interviene apportando l'inserimento del tipico uovo – simbolo a Lei caro, una figura che continuamente si ripropone nel suo farsi creativo, una sorta di ossessione linguistica.



Mentre nel secondo esempio *“La sorpresa”* del 1986 di centimetri 26 x 46, una tempera e fotografia collocata su legno, l'artista introduce l'azione citazionista che giunge all'apice con un particolare visivo di un'opera del Beato Angelico, sulla quale la Bentivoglio crea dei vuoti senza colore, completamente neutri, dei bianchi ovoidali, in uno addirittura inserisce un'immagine sacra, una figura di Gesù orante. ( Fig.233)

Infine *“La liberazione dell'uovo di fuoco”* del 1983, un lavoro pensato attraverso uno sguardo attento e riflessivo su un'opera di Raffaello in Vaticano, a Roma, *“La liberazione di San Pietro”*, si traduce in un tipico libro d'artista di poche pagine, realizzato in acetato trasparente chiuso, con una misura complessiva di centimetri 25,6 x 20. (Fig.234)

La Bentivoglio nel suo procedere metodico e lineare inserisce una raffigurazione nota e rassicurante che reinterpreta in maniera estremamente personale, forzando il tema figurativo di partenza per condurlo sull'immagine - forma, che la perseguita, ed è presente in quasi tutte le sue opere: l'uovo, che diventa ossessivo, ripetitivo e per certi versi maniacale.

E' evidente che Mirella Bentivoglio oltre le innumerevoli opere d'arte che ha realizzato durante la sua lunga carriera con temi diversissimi tra loro, ha anche evidenziato e dimostrato con ogni possibile variante costruttiva e figurativa, che non poteva mai abbandonare la forma ovale sia realizzata sul piano bidimensionale e sia soprattutto in uno spazio tridimensionale.

L'uovo sarà per sempre un segno o simbolo plastico e figurativo che la rappresenterà nella storia dell'arte contemporanea, tra gli artisti coevi e tra i collezionisti d'arte.

Un'immagine identificativa della figura dell'artista, della scrittrice e della poetessa.

La Bentivoglio si considera sempre e innanzitutto un poeta, un artista della scrittura che di volta in volta, in rapporto alle sollecitazioni anche esterne, ai momenti di cambiamento culturale e politico che intervengono sulla società si trasforma in operatrice visiva.

Riesce a porre la sua fonte creativa, il proprio immaginario femminile in relazione a diversissime modalità d'azione inventiva, dalla pittura, alla grafica, alle installazioni a forme di scultura, fino a giungere al gioiello, all'opera d'arte da indossare che entra in comunicazione con l'osservatore.

Pur essendo in un numero di esemplari sostanzialmente circoscritto, il costrutto gioiellistico si è sviluppato con qualità e in specifici risultati, decisamente pregnanti e significativi in termini di provocazione e suggestioni comunicative.

Nonostante siano espressioni poetiche o meglio potremmo dire indicazioni, segnali scritti, che si concretizzano in un minimo spazio, di piccole dimensioni, inducano comunque a delle riflessioni a cui pensare, a delle domande da porsi.

Iniziamo a considerare il ciclo degli anelli, come è già stato evidenziato in precedenza è un tema che ha raggiunto degli esiti felici e indubbiamente riusciti sul piano della comunicazione.

Infatti con il titolo *“Promessa con promessa = Compromessa”* del 1971 la Bentivoglio presenta un "classico" anello in oro composto dal consueto gambo tondo molto sottile, e da un castone quadrato a griffe con all'interno anziché una pietra preziosa trasparente di taglio quadrato, a carrè, inserisce provocatoriamente una "gemma" quadrangolare in plexiglass, un materiale plastico sintetico di colore bianco trasparente con incisa la perifrasi, "Promessa con promessa = Compromessa". (Fig.235)

L'artista con questa affermazione intendeva comunicare alla donna che indossava il gioiello il rischio, di una scelta "promessa" e sostanzialmente sbagliata.

Sullo stesso tema dell'unione, del legame vincolante della donna con l'uomo realizza nel 1976, un altro anello intitolato: *“Matrimonio - Manicomio”*, sempre in oro, con un castone nella parte superiore del gambo, in questo caso a forma rettangolare, che ha all'interno un piccolo telaio "cinetico" che si chiude e si apre, in rapporto al movimento della mano che lo indossa.

Quando il castone dell'anello si apre appare una lamina in plexiglass un materiale decisamente "povero", non prezioso che ha stampato, scavato i caratteri di una sorta di "slogan femminista": "*Matrimonio - Manicomio*". (Fig.236)

Nel 1986 l'artista, costruisce un anello di matrice ironica in oro e piombo, che già dalla scelta della materia per realizzarlo evidenzia un segno d'invenzione decisamente alternativo. In genere nella gioielleria non si associa mai, in alcun modo l'oro che è prezioso e molto costoso, con un altro metallo come il piombo che è agli antipodi, per costi e qualità preziose. E' considerato un errore in termini assoluti.

Ma per la Bentivoglio era ed è interessante questa contrapposizione di colore, il grigio denso del piombo da una parte e il giallo lucido e caldo dall'altra.

Inoltre incide a caratteri in stampatello sul piombo la parola "*FUSIONE*", creando per chi legge, per l'osservatore un senso di ambiguità, non si riesce a percepire a chi esattamente quel termine è riferito. (Fig.237)

Nel 1987, inventa un anello che diventa "custode" di un libricino in miniatura di tre centimetri di lato, incastonato in un piccolo contenitore in oro posizionato nella parte superiore del gambo tondo.

Il titolo inciso è emblematico anche in questo caso, offrendo diverse possibili interpretazioni:

"*La Fede - Libro chiuso*". (Fig.238)

Interessanti gli orecchini del 1972, in argento e perle che riproducono realisticamente la forma di un orecchio umano con appese nella estremità del lobo due piccole sfere in perla.

L'idea della Bentivoglio è di creare l'orecchio e il suo doppio: l'orecchino.

Indossare questo piccolo paio di orecchini in argento e perla sul proprio corpo, vicino al viso, suggerisce delle riflessioni altre. (Fig.239)

La relazione e il dialogo con il corpo, il corpo delle donne, questo è un altro tema che l'artista, attraverso i gioielli ha cercato di affrontare .

Analogamente, questa proposizione con minime modifiche esecutive e concettuali, l'artista ha avuto modo di presentarla nella memorabile esposizione antologica che dal 10 ottobre al 28 novembre 1996 il Palazzo delle Esposizioni a Roma le ha dedicato. (263)

"*Orecchino Surrealtà del linguaggio*", è una piccola opera di centimetri 21 x 11x 6 in argento, plexiglass e letraset, che si sviluppa in verticale su una tavoletta in plexiglass che contiene al centro un orecchino - orecchio, e al vertice e alla base è riportata la frase che origina il titolo del lavoro. (Fig. 240)

Nella stessa mostra la Bentivoglio presenta l'altro tipico segnale - simbolo che identifica immediatamente la sua cifra stilistica nell'ambito del gioiello d'autore, l'anello cinetico del 1974

"*Matrimonio - Manicomio*", questa volta però è presentato nella cornice del ciclo "*Causa ed Effetto*".

Infatti oltre all'anello espone a fianco una tavola grafica, con una composizione delle lettere che compongono l'affermazione in chiave "femminista": matrimonio - manicomio. (Fig.241)

Nel 1989, l'artista concepisce un'opera di oreficeria decisamente rilevante, con il titolo :

*il Linguaggio e l'ala*, riesce a inventare associando un'immagine - totem della propria creatività e cioè il libro aperto a metà, con una rappresentazione costruita concretamente in metallo e smalti del corpo della farfalla, di questo splendido insetto, assai vicino alla sensibilità femminile.

L'idea espressa è dimostrare che il libro quando viene aperto dalla farfalla adagiata sulle pagine, le due parti interne, collocate simmetricamente, giungono a raffigurare le ali dell'insetto.

263) Renato Barilli, Maria Grazia Tolomeo, *Mirella Bentivoglio dalla parola al simbolo*, Roma 1996, Edizioni De Luca, pag. 71

Quindi il linguaggio e ali si congiungono in una opera unica, evidenziando la corrispondenza poetica tra questi due elementi. (Fig.242)

Il lavoro è realizzato in oro, argento, smalto, carta e acetato e l'artista inserendo una catena che parte dalla sommità della farfalla trasforma questa micro scultura in un pendente da indossare, con una dimensione di centimetri 9,5 x 6,3 x 1,5.

Questo straordinario lavoro di oreficeria è stato presentato nell'importante esposizione curata da Enrico Crispoliti, *Immaginazione Aurea, Artisti- orafi e Orafi-artisti in Italia nel secondo Novecento*, che si è svolta ad Ancona nella Mole Vanvitelliana dal 21 aprile al 29 luglio 2001.

Un'altra opera che rientra in questo ciclo dove la Bentivoglio riesce a sintetizzare in maniera specifica oreficeria e forme del linguaggio, che provengono dalle ricerche, dalle pagine della poesia visiva è *Le livre est un coquille qui renferme son secret*.

E' un pendente - medaglia in porcellana e carta pergamenata, sostenuto da una catena d'argento del 1989, molto efficace come risultato visivo, infatti l'artista è stata in grado di costruire una sorta di ostrica marina che si apre e fa scorgere al suo interno dei piccoli fogli scritti, delle pagine segrete. Naturalmente il testo scritto è illeggibile, questi minuscoli fogli non possono uscire dalle due valve che in parte racchiudono il segreto che è al loro interno. (Fig.243)

E' un'evidente operazione evocativa, che trasmette un messaggio tale che può indurre a una riflessione sull'importanza della pagina scritta, che sostituisce la perla e diventa preziosa per un testo immaginario che è segreto, ed è inserito nell'ostrica da indossare come una collana con pendente.

Sicuramente la Bentivoglio, nel breve estratto che ha scritto sostiene coerentemente in rapporto alle proprie ricerche e visualizzazioni poetiche di maggiore rilievo, questa precisa osservazione sulla gioielleria:

" .. *contrastare il significato del gioiello nel gioiello stesso è una contraddizione in termini che accentua l'ambiguità del gioco verbale*". (264)

Nel 1995 Claudio Cerritelli un critico che ha avuto un certo interesse per i gioielli realizzati e ideati dagli artisti, rimase affascinato dal lavoro della Bentivoglio, e in questo breve estratto la giudica in questo modo: "...*Tra le forme d'attenzione al gioiello da parte degli artisti concettuali cosiddetti verbo - visivi, quelle inventate da Mirella Bentivoglio sono senza dubbio tra le più originali per la capacità di inserire i suoi micro - segni all'interno di un manufatto così condizionante come quello prezioso.*

*L'artista trasgredisce tale limite facendo del gioiello un luogo di mutazioni verbali e visive, giocando con il significato delle parole e con l'ambiguità del loro senso.*

*Le parole non sono mai decorative, non sono un puro gioco testuale ma vogliono assumere una funzione demistificante anche se non intendono denigrare mai fino in fondo il concetto di comunicazione.*" (265)

E' da sottolineare che altri artisti contemporanei in Italia e internazionali hanno utilizzato le parole, una breve frase da inserire nel gioiello, ma raggiungendo esiti di minore qualità sia per quanto riguarda il concetto specifico che s'intendeva comunicare e sia per l'efficacia estetica espressa. Ricordo William Xerra con una spilla in argento del 1979, con la sovrapposizione della parola " *Vive* " sul piano rettangolare del gioiello, oppure Luca Maria Patella con una spilla in oro del 1992 di forma ellittica con inciso a caratteri precisi e ordinati nella sequenza, " *Ove non è che Luca* ". (Fig.244)

264) R.Barilli, M.G.Tolomeo, *Mirella Bentivoglio..... op. cit.* pag.121.

265) *Op. cit. .... Gioielli d'Artista in Italia....* pag.28

Esempi sostanzialmente minori e inferiori al livello raggiunto dalla Bentivoglio che riesce a manifestare con l'invenzione di partenza un ragionamento alto d'immaginazione creativa concretamente legato alle ricerche poetico - visuali che poneva in atto in altri ambiti di rappresentazione visiva.

Di segno decisamente più forte, direi sullo stesso piano e livello della Mirella Bentivoglio invece, sono le realizzazioni di Benjamin Vautier, artista francese del 1935, ancora in vita che è stato legato al movimento Fluxus e al Nouveau Réalisme.

Riconosciuto internazionalmente per il suo personalissimo segno -scrittura e per l'uso estremamente diversificato, decisamente fantasioso e vario della parola, che diventa concretamente e visivamente molto efficace nelle ricerche e opere realizzate dall'artista sia quando affronta la media oppure la grande dimensione e sia quando affronta come in questo caso la piccola costruzione, il micro spazio.

Tutti questi fattori delineano certamente uno sperimentatore nel campo delle arti visive di grande intuizione e qualità.(266)

Un esempio interessante si può osservare in questo bracciale rigido in argento del 2003, completamente scavato in tutta la dimensione della superficie superiore, per permettere che emerga con chiarezza, la frase in corsivo: "*L'amour c'est les mots*". (Fig.245)

Oppure nel collier del 2013 in oro, di struttura filiforme che al suo centro il filo prezioso diventa una parola: "*Etre*", per poi proseguire e chiudersi circolarmente. (Fig.246)

Un artista importante che si è misurata con i gioielli e la parola indossata e " trasportata" dagli ornamenti è Yoko Ono, nata nel 1933 in Giappone, conosciuta e famosa per essere stata la moglie di John Lennon, notissimo componente dei Beatles.

Ma è indubbiamente una donna - artista, un intellettuale con interessi plastici e visivi molteplici che la avvicinano al movimento Fluxus e alla musica sperimentale di John Cage, e ancora oggi continua a lavorare nelle arti intese in un senso ampio e generale, senza steccati tra arti cosiddette maggiori e arti minori con esiti sorprendenti.(267)

Esemplificativo delle sue creazioni preziose è questo anello del 2013, in argento rodato, che vede nella parte superiore, che corrisponde alla base del cono, incisi in caratteri precisi e a stampatello, su un ordine circolare le parole: "*Image - Peace*". (Fig.247)

Quindi l'attrazione per la scrittura, le parole, il senso e il significato di una frase riportata in un'opera d'arte ha attraversato l'interesse di molteplici artefici visivi della contemporaneità, ma ritengo che il "taglio", l'impostazione che ha dato la Bentivoglio sia indiscutibilmente tra i sistemi operativi più originali, nel panorama non solo nazionale ma internazionale.

Esempi significativi e attuali che utilizzano la parola, il testo, il contenuto di una frase sono espressi dall'artista concettuale Joseph Kosuth, tra i più noti, e in ambito pittorico penso a Gastone Novelli che nella tela creava una sorta di grande ordito scritto, ossessivo e ripetitivo, oppure negli interventi di Alighiero Boetti. (Fig.248)

Un'ulteriore questione che emerge osservando con attenzione le opere di oreficeria dell'artista e sulla quale c'è la necessità di riflettere in futuro, è il rapporto con il sistema della moda.

La relazione tra gioiello e moda nella storia, nel tempo è sempre stata indissolubile, e per quanto riguarda le oreficerie realizzate dalla Bentivoglio è innegabile che l'idea di scrivere affermazioni, parole, brevissimi concetti sia sempre stata una manifestazione diffusa, per certi aspetti massificata, utilizzata persino dalla produzione gioiellistica industriale e artigianale a diversi livelli e proposta in un mercato non solo nazionale. Lo scrivere sopra la superficie del gioiello è una pratica, direi un costume diffusissimo, da sempre.

266) Esther De Beaucé (a cura di), *Bijoux d'Artistes, un sujet en soi*, Paris 2015, Piasa Edizioni, pag.. 22- 23

267) *Ibidem* pag.21.

Inoltre ritengo che il lavoro nel gioiello della Bentivoglio ha innescato una modalità di costume, esclusivamente a livello di nicchia al femminile, tra le donne e i gruppi femministi negli anni '70, in forma minoritaria è evidente, ma caratterizzante.

Cerritelli ricorda come l'artista abbia ricercato la possibilità di duplicare alcuni gioielli, utilizzando materiale tipografico: *" Le originali sperimentazioni di Mirella Bentivoglio proseguono con l'idea di fare alcuni gioielli con il materiale della lino type sfruttando gli effetti della fusione e, per di più, giocando con la stessa parola "fusione" intesa come simbolo dell'amore". (267)*

A questo proposito per inquadrare il fenomeno che avviene all'interno dell'alta gioielleria esclusiva, oppure nell'oreficeria di massa, ma anche nell'ambito che ci interessa del gioiello d'artista e cioè dell'uso diffuso, variegato e alla moda della parola, del testo anche in termini non solo sociali e politici ma religiosi, in forma di ricordo, come memoria di un evento, o con l'intento di riscrivere nel metallo prezioso una frase famosa, un'affermazione di un personaggio importante, è indispensabile iniziare a capire che si tratta di cogliere alcuni principi del comportamento fondamentali, tuttora validi nella società più in generale.

E' interessante per iniziare a considerare correttamente la questione moda, partire da Georg Simmel filosofo e sociologo tedesco che ha affrontato con serietà e lungimiranza le abitudini, i fenomeni, le problematiche che innestano nell'ambiente di una società questo modo di vivere ubiquitario, coinvolgente e diffuso.

*" E' appunto a questo che fa riferimento Simmel, nel suo saggio Arte e Civiltà, divenuto ormai un classico dell'argomento. I principi ipotizzati da Simmel di una dialettica tra momento della separazione, della differenziazione, e momento dell'imitazione, come pure l'altra coppia di fattori da lui denominati (Bedurfnis dei Zusammenschlusses e Bedurfnis der absonderung), ossia esigenza di coesione e esigenza di differenziazione, possono ancora oggi essere considerati come essenziali per chi voglia indagare il come e il perchè delle successive ondate della moda". (268)*

Si veda inoltre il saggio La Moda, un testo straordinario scritto sempre da Simmel nel 1910, ma di una forte attualità, pur essendo datato, presenta tesi e impostazioni corrette dalle quali non si può prescindere, infatti cito un breve ragionamento in relazione al concetto di coesione e differenziazione nella moda, due aspetti fondamentali che devono agire assieme e costantemente: *" Quando mancherà anche una sola delle due tendenze sociali che devono convergere per creare la moda, il bisogno di coesione da un lato, dall'altro quello di differenziazione, la creazione della moda cesserà e sarà la fine del suo regno". (269)*

E' ulteriormente interessante per il nostro ragionamento questa breve citazione sempre dal testo La Moda di Simmel, che mette in luce un evidente meccanismo di comportamento sociale, che non era mai stato analizzato prima con la lucidità posta in campo da Simmel:

*"..Poichè, del resto, quel distinguersi da una collettività come origine del senso di vergogna è completamente indipendente dal contenuto sulla cui base avviene, spesso ci si vergogna dei propri sentimenti migliori e più nobili.*

*Se in "società", nel senso più stretto del termine, la banalità corrisponde alle buone maniere, ciò non è soltanto conseguenza di un reciproco riguardo che fa apparire privo di tatto chi si distingue con un'espressione individuale, unica, che non tutti possono "copiare", ma avviene anche per il timore di quel senso di vergogna, di quella punizione che l'individuo si autoinfligge per essersi distinto dalle azioni e dal tono eguale per tutti e a tutti egualmente accessibile.*

267) Op. cit. .... Gioielli d'Artista in Italia.... pag.28

268) Gillo Dorfles, *Mode e Modi*, Milano 1990, Gabriele Mazzotta Editore, pag.41

269) Georg Simmel, *La Moda*, Milano 2015, Mimesis Edizioni, pag. 9., pag.23. titolo originale dello scritto: *Die Mode* del 1910. Nonostante la distanza di oltre un secolo dello scritto ad oggi, è ancora uno strumento valido per chiarire alcuni meccanismi sociali che avvengono nella società contemporanea.

*Per la sua struttura interna la moda offre una maniera di distinguersi che è sempre sentita come conveniente. Il più stravagante modo di apparire e di esprimersi, in quanto è di moda, è protetto da quel riflesso penoso che l'individuo prova quando è oggetto dell'attenzione altrui.*

*Tutte le azioni di massa sono caratterizzate dalla perdita di quel senso di vergogna.*

*Come elemento di una massa, l'individuo prende parte a innumerevoli azioni che risveglierebbero in lui resistenze invicibili se volesse compierle da solo.*

*Uno dei più notevoli fenomeni psicologico - sociali, nel quale si dimostra proprio questo carattere dell'azione di massa, consiste nel fatto che alcune mode manifestano in alcuni tratti un'assenza di pudore che come pretesa individuale sarebbe respinta dal singolo con indignazione, ma come legge della moda trova in lui una pronta obbedienza.*

*Il senso della vergogna, proprio perchè si tratta di un'azione di massa, è soppresso, come è soppresso il senso di responsabilità tra coloro che prendono parte a delitti di massa, dai quali il singolo spesso si ritrarrebbe spaventato se fosse posto da solo davanti all'azione.*

*Non appena il lato individuale della situazione subentra a quello socialmente conforme alla moda, il senso del pudore comincia subito ad agire: molte donne nel loro salotto e davanti a un solo uomo si vergognerebbero di mostrarsi nel décolleté in cui appaiono nella società, dove domina questa moda, davanti a trenta o a cento persone.*

*La moda è anche una di quelle forme con le quali gli uomini, abbandonando ciò che è esteriore alla schiavitù della collettività, vogliono salvare il massimo grado di libertà interiore." (270)*

Naturalmente, è ovvio che la problematica gioiello - moda, gioiello d'artista "verbo - visivo" e moda, potrà essere sviluppata in altra sede, volevo semplicemente indicare un preciso terreno d'indagine che l'operazione gioiello d'autore della Bentivoglio può indurre a pensare, si tratta di una riflessione che si dovrà affrontare in seguito perchè determina importanti valutazioni in rapporto all'ambiente e ai comportamenti delle diverse classi sociali.

E' interessante sempre in questo ambito studiare il testo di Gillo Dorfles del 1979 e riveduto nel 1990: *Mode e Modi*, in alcuni capitoli chiave come: *Moda e stile, Moda e Kitsch, Moda e classi egemoni, Moda e psicanalisi, Le Mode culturali, Estensione del concetto di moda ad altri settori, Mode comportamentali.*(271)

Per Dorfles in riferimento anche ai gioielli: " *Esistono per contro alcuni elementi che si possono considerare già in partenza come appartenenti al kitsch.*

*Così, ad esempio, costumi folkloristici indossati dalla borghesia, l'uso di ornamenti eccessivi e di deformazioni inutili in taluni particolari del vestiario..... Il principio della contiguità, ossia l'aspetto metonimico, si può rinvenire in tutti quegli accorgimenti che evidenziano un settore del corpo attraverso una sottolineatura dello stesso: così per busti, reggiseni e altri elementi che mettono in rilievo l'organo protagonista di un determinato fattore di moda, come il kimono, lo spacco laterale dell'abito tradizionale cinese, i calzoni aderenti.*

*Lo stesso genere di fenomenologia "retorica" appartiene alla maggior parte dei cosiddetti ornamenti di cui la moda si vale da sempre: bracciali, collane, cinture, anelli ecc che spesso associano valenze metaforiche ad altre metonimiche e anche iperboliche. " (272)*

La qualità del percorso della Bentivoglio è sottolineato anche dalla difficoltà d'imitare pur traendo riferimento dalla sua ricerca elementi utili ad una produzione massificata, o quanto meno allargata a un pubblico più esteso.

270) Georg Simmel, *La Moda*, Milano 2015, Mimesis Edizioni, pag. 50 - 51.

271) Gillo Dorfles, *Mode e Modi*, Milano 1990, Gabriele Mazzotta Editore, pag. 50 - 63, 77 - 92, 111 - 126, 148 - 159, 167 - 173.

272) *Op. cit.,. Mode e Modi....: pag. 82-83, 142-143.*



Certamente da parte delle aziende orafe che operano utilizzando spesso parole, frasi incise sul metallo, e che abitualmente come in genere avviene anche con altre strutture produttive che si occupano di altre tipologie di gioielli, non rispettano sostanzialmente alcuna etica professionale, il tentativo è stato molto probabilmente fatto. Ma si è palesato fortunatamente, con esiti difficilmente riconducibili alle tematiche della poesia visiva e all'ornamento proposto dalla Bentivoglio.

In ogni caso nella gioielleria, particolarmente nella realtà nazionale è sempre in agguato da parte degli imprenditori orafi il desiderio di sottrarre all'artista, al designer di rilievo possibili idee da tradurre in prodotti di gioielleria e oreficeria massificata, senza informarlo, senza chiedere alcuna autorizzazione, evitando in questo modo di pagare qualsiasi diritto d'autore.

Infine, sinteticamente tratteremo alcune opere più dense di significato e rilevanti sul piano concettuale e plastico che attraverso l'esperienza della poesia visiva la Bentivoglio ha realizzato e tradotto in azioni di ambito anche sociale.

In considerazione del fatto che l'artista a differenza di alcuni maestri del gruppo, come Eugenio Miccini, Giuseppe Chiari e altri, è riuscita articolando le tematiche della poesia visiva e concreta a entrare a pieno titolo anche nella strutturazione plastica, nella tridimensionalità della forma poetica.

Infatti Eugenio Miccini ad esempio ha tradotto il suo immaginario esclusivamente con interventi di scrittura, di poesia visiva attraverso la forma del collage, della composizione di ritagli, di giornali, riviste, libri. (Fig.249)

Ha utilizzato inoltre altro materiale grafico selezionato, idoneo al suo intendimento creativo, al messaggio che desiderava proporre al fruitore. Un libro corposo è stato pubblicato nel 1991 sull'artista che è imprescindibile per potere iniziare a studiarlo. (273)

Analizziamo brevemente l'azione sorprendente che la Bentivoglio ha condotto a Gubbio nel 1976, al centro della Piazza della Signoria.

La sua attenzione e determinazione si era concentrata su un protagonista della natura, dell'ambiente locale, l'albero, un albero reale, un oppio, una pianta forte e ricca visivamente, che in genere nella campagna umbra in agricoltura il contadino la utilizza come sostegno per reggere la vite, l'albero fu completamente sradicato dal terreno e collocato nella piazza centrale di Gubbio, aprendo uno squarcio sulla pavimentazione fu eretto stabilmente sul terreno. (Fig.250)

L'artista in una bellissima e particolare pubblicazione edita successivamente all'intervento creativo che si è svolto a Gubbio spiega in questo modo l'azione in città:

*".. L'intervento ha evidenziato la forma civile dell'albero e la sua alienazione, ossia il suo distacco dagli altri alberi e dalla funzione di reggere i tralci.*

*Pendenti al suo fianco, questi hanno caratterizzato l'azione con il loro peso referenziale: nell'iconografia delle culture mediterranee l'immagine della vite porta significati di vita e la lingua italiana concretizza il rapporto con l'analogia dei due significanti. Prevedendo l'applicazione, sui rami, di piccoli fogli scritti dagli astanti, l'azione si è valsa di suggestioni non soltanto visive: foglio come foglia, scrittura come nervatura della foglia, albero che di nuovo fruscia grazie al tributo degli scriventi."* (274)

L'intuizione della Bentivoglio di appendere decine di fogli bianchi ai rami dell'albero, si è dimostrata estremamente utile per creare dopo il momento dell'azione una successiva partecipazione sociale, infatti ha dato la possibilità alle persone che transitavano in piazza di

273) Renato Apicella, Renato Barilli, Omar Calabrese, Giorgio Di Genova, Gillo Dorfles, Filiberto Menna: *Eugenio Miccini - Poesia Visiva 1962 - 1991*, Verona 1991, Adriano Parise Editore, pag. 7 - 298.

274) Mirella Bentivoglio, *Un Albero di Pagine*, Gubbio - Venezia 1976, Editrice Eidos, pag. 3.

lasciare un commento, un pensiero , che la poetessa alla conclusione dell'intervento ha raccolto e inserito nel libro *Un Albero di Pagine*.

E' da considerare l'insieme di tutta l'operazione dell'albero come l'apertura di un rapporto con l'architettura della città, con il contesto ambientale e i propri cittadini e le persone di passaggio in Piazza della Signoria a Gubbio. La forte volontà da parte dell'artista nel creare una partecipazione attiva, ha originato come Lei sostiene una sorta di poesia - litania mai scritta prima da una città.

Riporto il commento della Bentivoglio a questo specifico momento dell'azione creatrice, è evidente che la volontà dell'artista ha determinato una situazione emotivamente efficace, portatrice di sensibilità e attenzione alle forme del nostro vivere quotidiano.

*" Le Scritte. Alcune testimoniano ribellione e disgusto, molte documentano reazioni affettive per l'albero, una vi riconosce l'uomo. Alcuni biglietti presentati dagli astanti, in queste " elezioni della parola " sono risultati "schede bianche".*

*La Litania. L'ho costruita scegliendo le scritte più brevi e spontanee: non ho aggiunto nulla.*

*Dove le stesse parole si ripetevano più volte, è perchè i biglietti contenevano le stesse parole.*

*Dove il verso consiste in una sola parola, è perchè il biglietto conteneva solo quella.*

*E' nata così la prima poesia che sia stata scritta da una città." (275)*

Un semplice albero, decontestualizzato dall'ambiente abituale, e posto in un ambito architettonico vissuto, ha indotto le persone del luogo a intervenire, in un rapporto dialettico tra l'azione dell'artista, lo spazio preso in esame e loro stessi di fronte all'evento.

Per cercare di concludere questo passaggio del percorso artistico della Bentivoglio , intendo mettere in luce la sua enorme sensibilità poetica che ha applicato con esiti straordinari quando ha ideato per Gubbio il percorso dell'albero da collocare al centro della Piazza della Signoria e successivamente nella zona dove sono conservati i resti antichi di un teatro romano.

Riporto un altro breve estratto dal libro *Un Albero di Pagine*.che chiarisce un ulteriore aspetto di questa azione articolata in più fasi. (Fig. 251)

*" Le metafore. Qua e là lungo i settantasette versi lo sproposito rivelatore dilata l'espressione su un piano di metafora. Chi scrive "dà l'ossigeno" precisa "quest'albero" e questo è l'unico che non può darne, perchè è morto.*

*Ma l'esattezza scientifica del vocabolo viene corretta sul piano poetico dalla precisione dello sbaglio: e "questo" ossigeno si converte in respiro interiore.*

*"Le parole tramutate in foglie" sono un cortocircuito, in realtà le foglie si erano tramutate in parole; ma l'evento poetico si traduce nel doppio capovolgimento come ad annunciare che il fine cui si tendeva è stato raggiunto: sono tornate.*

*" l'albero rappresenta un letto per scopare" non solo perchè il suo fitto verde ha assicurato per secoli la discrezione di un'alcova; la scelta del primo verbo allevia il peso del secondo, promuovendo l'oggetto a simbolo e riconducendolo all'Eden, accanto alla sua vite-serpente.*

*E forse è una donna chi in questa poesia ha posto attenzione soprattutto alla vite, come riconoscendo nello sfacelo del compagno - sostegno il proprio destino di essicamento: in Umbria i tralci retti dall'oppiello sono chiamati "vite maritata".*

*Quel manifesto vegetale dunque non era solo l'emblema della comunità (iniziata quando il progenitore-cacciatore, fermandosi, piantò i semi, anche della civiltà) ma dell'interdipendenza, ad ogni livello.*

*Per tradizione, nel suo abbraccio di tralci, quell'oppiello era la simbiosi della coppia umana.*

*Per estensione era il contrassegno umile di una legge planetaria. " (276)*

275) *Ibidem*...: pag.4.

276) *Ibidem*... pag. 20.

Un significativo esempio di trasformazione della parola, delle lettere in elementi di una scultura si possono osservare nel lavoro del 1979 denominato: Da " H " a " E ", da lettera muta a parola - congiunzione, realizzato in travertino bianco, ogni lettera intera misura 62,5 x 6 x 10.

E' un intervento che l'artista ha collocato in un parco di una villa d'epoca e si ricollega ad un'altra azione precedente di questo tenore degli anni '70, mi riferisco a " Io " dove la Bentivoglio "gioca" con le sillabe, trasformandole in elementi che determinano un senso - significato che va' oltre la semplice lettura della lettera presa in esame, possono diventare soluzioni plastiche.

Alltri esempi sempre caratterizzati da questa modalit  di linguaggio si possono osservare in Dalla "E" l'architettura" del 1978, una costruzione - assemblaggio che si svolge come un accumulo ordinato, una sorta di stratificazione per moduli in legno che riproducono la lettera E .

Degli stessi anni come ben documenta la mostra antologica dell'artista al Palazzo delle Esposizioni a Roma del 1996   il lavoro con precisi connotati plastici, dal titolo: *E = congiunzione: Scontro frontale e incastro immobilizzante*, del 1978 - 1981, formato da due grandi moduli in legno che raffigurano la sillaba E, in maiuscolo, di un'altezza considerevole, di metri 2,30. (277)

Per analogia deduttiva la Bentivoglio ha trasformato questa idea, riducendone le dimensioni in *Mutilazione per accentuazione*, del 1978, in travertino con delle misure di centimetri 62,5 x 6 x 10 , l'aspetto interessante   lo spostamento o "mutilazione " di una parte della lettera.

Anche in questi casi dove la pratica comunicativa, isolata ad una sola sillaba, diventa iterata e ripetitiva, si riproduce certamente l'elemento creativo ossessivo che abbiamo gi  visto con l'uovo, ma si ipotizzano delle strutture compositive che cercano una maggiore diversificazione e avvicinano in alcuni esempi l'azione della Bentivoglio a una formulazione "minimal", "ricordano" per certi versi interventi minimalisti alla Sol Lewitt .(Fig.252)

A questo proposito consiglio la lettura di *Minimal Art*, oppure di *Minimalismo*, e osservare le opere dell'artista americano, realizzate tra il 1964 e il 1968, del ciclo *Open Cube* che procedono con elementi modulari e seriali, che seppur partendo da motivazioni molto diverse, lontanissime dalla Bentivoglio, possono avere solo in questo caso un punto di contatto. (278)

Per ora, si tratta di terminare questa analisi dell'opera di Mirella Bentivoglio, sapendo che ulteriori possibilit  interpretative , di scavo e ricerca si potranno aprire in futuro, ma ritengo di evidenziare come la sua forza creativa, che ha raggiunto in molti risultati e azioni visibili, esiti emozionanti, suggestivi e provocatori inizi sempre e comunque da una matrice culturale ben definita: la donna. L'universo femminile di fronte alla societ  patriarcale, il ruolo della donna e della donna- artista nella realt  contemporanea, di fronte alla creazione testuale e immaginativa, come soggetto artefice e attivo nella competizione artistica.

In questo quadro si collocano anche le esperienze in ambito orafa, i gioielli parlano la lingua che la Bentivoglio intende porre in rilievo, come sistema ulteriore di sollecitazione della coscienza critica della donna in questa societ .

Confermano queste riflessioni alcune dichiarazioni dell'artista in merito all'opera e al tema " *Mater Logos*" del 2002 e alcuni capitoli come *Tra moglie e marito, Sposa, Incubo, Letto, Cenerentola in tradotta*, raccolti con cura e attenzione dall'editore d'arte De Luca di Roma e pubblicati nel 2014.

" Titolo dell'opera: "*Mater - Logos*". " *Nel mio sforzo di far riemergere una simbologia archetipa per trasformarla in rivelazione poetica, ho isolato, ingrandito, e svuotato da ogni immagine religiosa un dettaglio di un dipinto fiammingo del Cinquecento, un albero, che con l'intreccio dei rami assume forma ovale, e dal quale pendono come frutti auree lettere alfabetiche, tutte "a"*.

277) M.G.Tolomeo, R.Barilli, *Mirella Bentivoglio dalla parola al simbolo*, Roma 1996, Edizioni De Luca, pag. 90 - 95.

278) Uta Grosenick, Daniel Marzona, *Minimal Art*, Koln 1987, Editore Taschen GmbH, pag. 64 - 69.

Kenneth Baker, *Minimalismo*, Milano 1989, Editoriale Jaca Book , pag. 93 - 95.

*Nella nostra lingua, la "a" è la vocale finale dei sostantivi e aggettivi femminili.*

*La mia citazione dunque prescinde dalla intenzione dell'autore, che fu di altra lingua: ma che comunque, mediante l'iniziale latina di "Ave" intendeva inneggiare alla figura femminile qui cancellata, la Madonna.*

*Tuttavia, per il loro stato minuscolo e la loro pluralità, queste lettere sembrano offrirsi al mio rovesciamento di segno, anche perchè lo pseudo-albero che fruttifica al femminile assomiglia a una corona di spine.*

*Ho strutturato l'opera come un libro aperto.*

*Nella pagina di sinistra l'immagine fotografica di un uovo ligneo (citato da un mio lavoro tridimensionale) condensa in sè, per la scelta della materia arborea, di nuovo il concetto di albero - logos e, per la forma, di nuovo il simbolo della maternità cosmica.*

*I segni delle venature del legno, resi ellittici dalla forma ovale, rimandano alla perenne ciclicità del tempo e dello spazio, delle orbite e delle stagioni. Si realizza così, due volte, la complementarità dei due fondamentali principi che reggono il mondo: Mater e Logos, che, sul piano umano, corrispondono storicamente ai due generi, femminile e maschile, e così fusi garantiscono, nell'armonia della binarietà equilibrata (senza supremazie nè asservimenti dell'uno o altro elemento) la continuità della vita." (279)*

Infine ritornando a considerare la sua capacità storico - critica di scegliere, promuovere e analizzare il lavoro di altri artisti, in genere di altre donne - artiste è interessante la mostra e il catalogo che ha curato dal titolo programmatico: *(S)CRIPTURAE le scritture segrete: artiste tra linguaggio e immagine.*

Una mostra che si è svolta alla Galleria Civica di Padova, nel marzo - aprile del 2001, con la partecipazione su invito di ventidue donne - artiste, non solo italiane, dove certamente va sottolineata l'impostazione dell'impianto teorico che la Bentivoglio ha dato all'esposizione.

Infatti, nel testo in catalogo sostiene un punto che indica un passaggio in avanti della condizione della donna, dell'artista in quanto donna nel suo darsi all'interno delle tematiche dell'arte contemporanea: " *Sarebbe ingiusto nei confronti della donna artista e di chi l'ha affiancata non riconoscere che essa ha in gran parte vinto la sua battaglia.*

*Ne consegue che le mostre al femminile non possano più fondarsi su intenti esclusivamente rivendicativi. E' più legittimo che tendano invece ad assolvere a compiti di conoscenza, assumendo un taglio che indichi la prevalenza di alcune costanti, portando così l'accento sui caratteri che distinguono la produzione artistica della donna da quella del suo compagno.*

*Le diversità dipendono da una differente struttura psicologica, e dallo strascico innato che ha lasciato in gnuno la millenaria esperienza dei differenti ruoli legati ai due "generi": un'esperienza che oggi va attenuandosi, ma che ha innegabilmente impresso il suo marchio nella memoria genetica". (280)*

La Bentivoglio è un artista alle quali le nuove generazioni di possibili artiste - donna dovrebbero guardare con molta attenzione, come a un grande esempio di riferimento.

Ha dimostrato una capacità di pensiero e d'azione autonoma, sollecitando e inventando una forma di linguaggio espressivo estremamente originale e personalissimo.

Una personalità che dovrebbe essere valutata maggiormente anche dai critici di storia dell' arte contemporanea italiana.

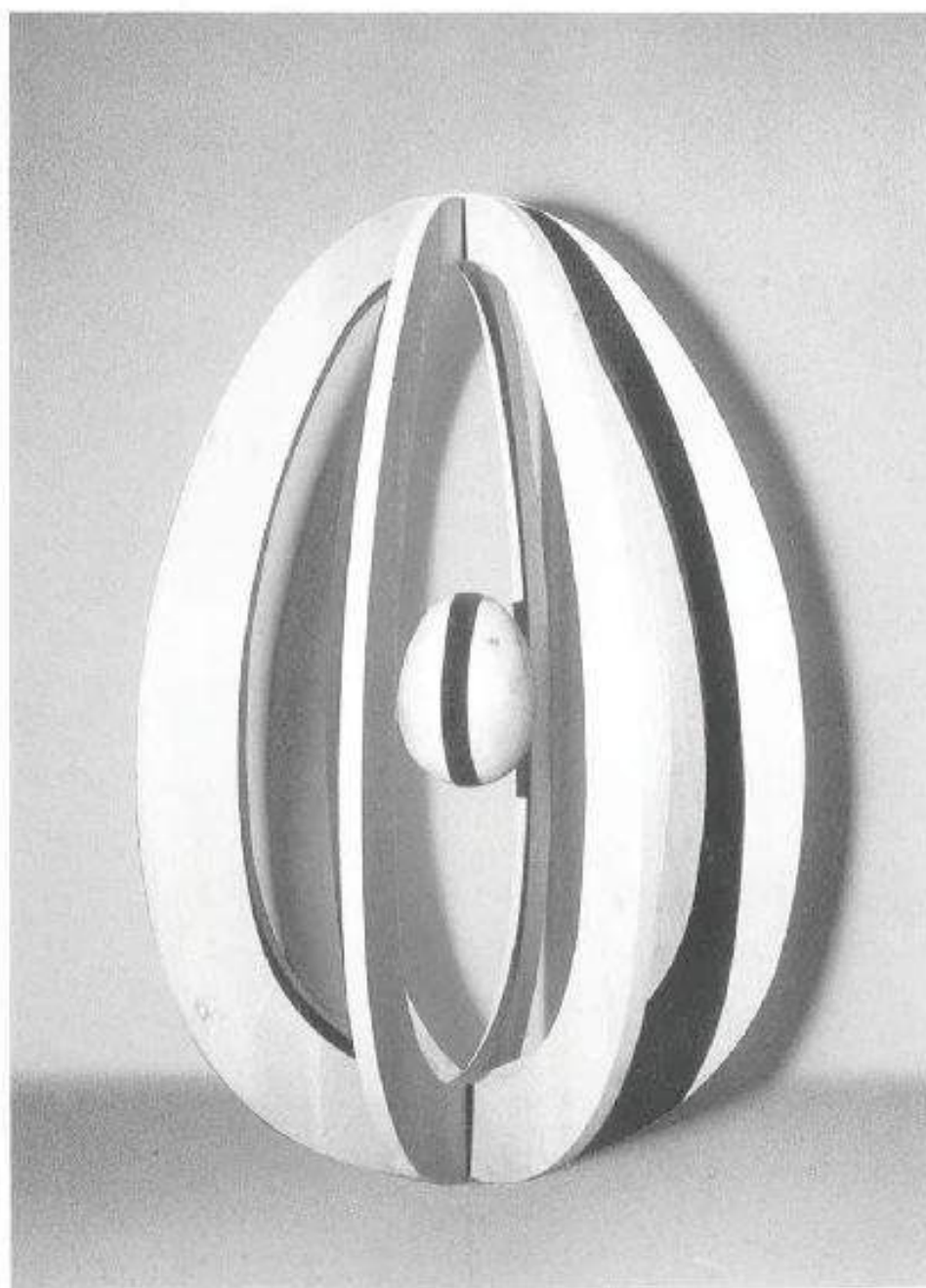
279) Mirella Bentivoglio, *La Guerra in piccolo scritti ritrovati 1943 - 1945*, Roma 2014, De Luca Editori d'Arte, pag. 7-11, 29 - 48.

280) Mirella Bentivoglio, *(S)cripturae - Le scritture segrete: artiste tra linguaggio e immagine*, Padova 2001, Adle Edizioni, pag. 9.





*Hyper Ovoid*, 1987  
(gioco d'ombre)  
altezza cm 230







*Il consumatore consumista: uomo e la coque, 1974*  
versione in marmo 1984  
cm 32,5 x 20 x 20

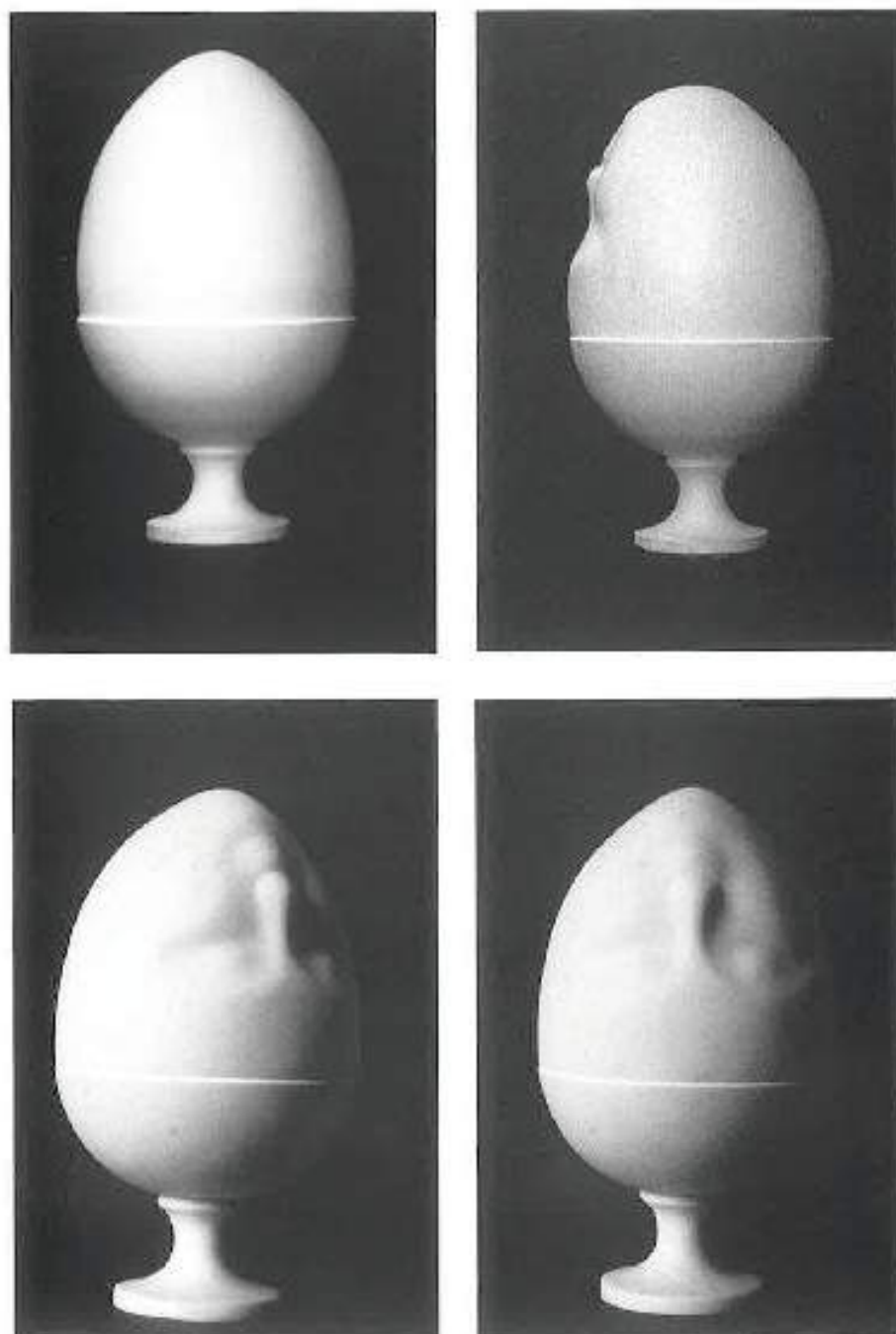


Figura 218

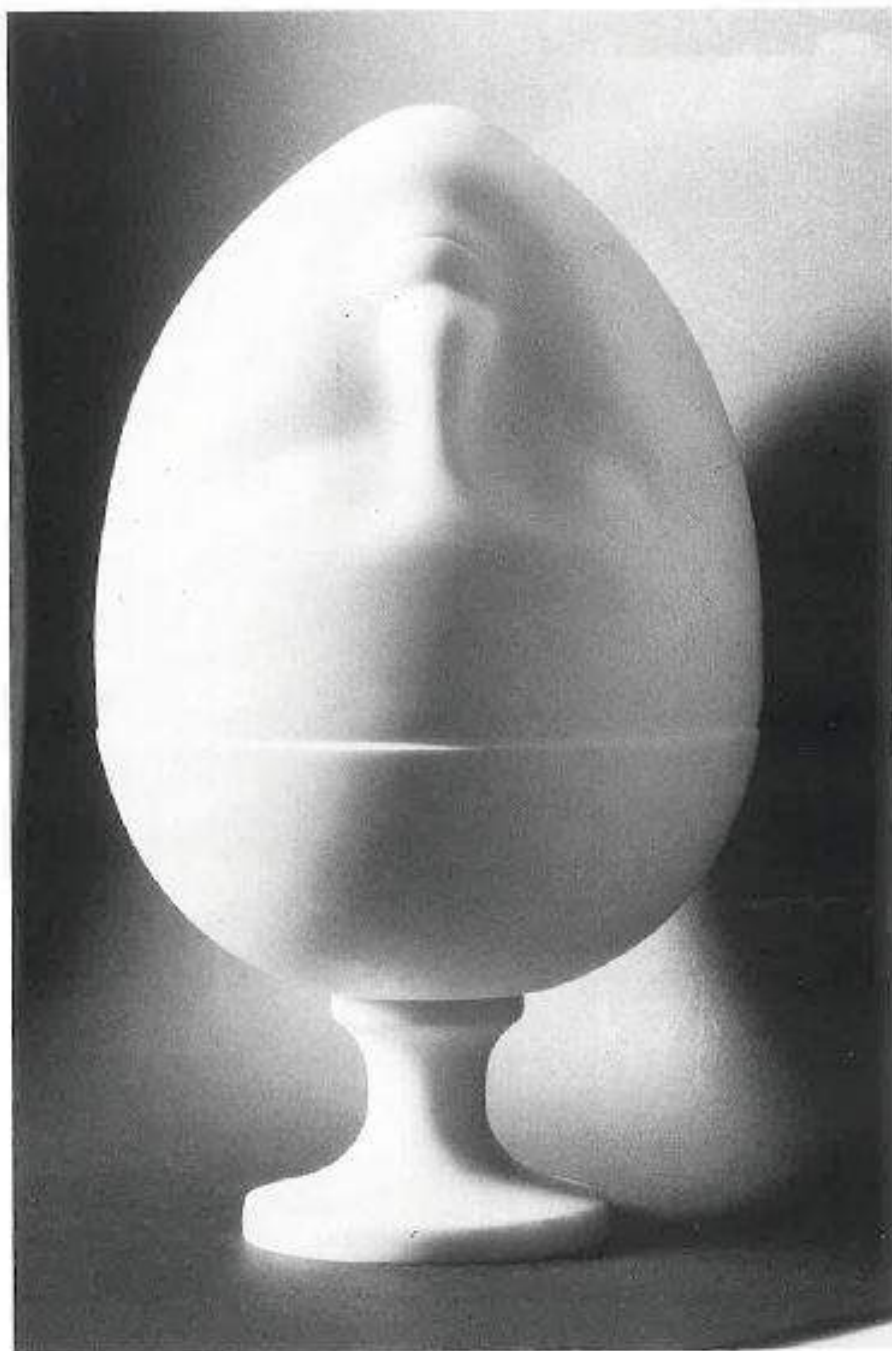


Figura 219

*Poema totale*, 1974  
onice e marmo  
cm 17 × 21 × 5

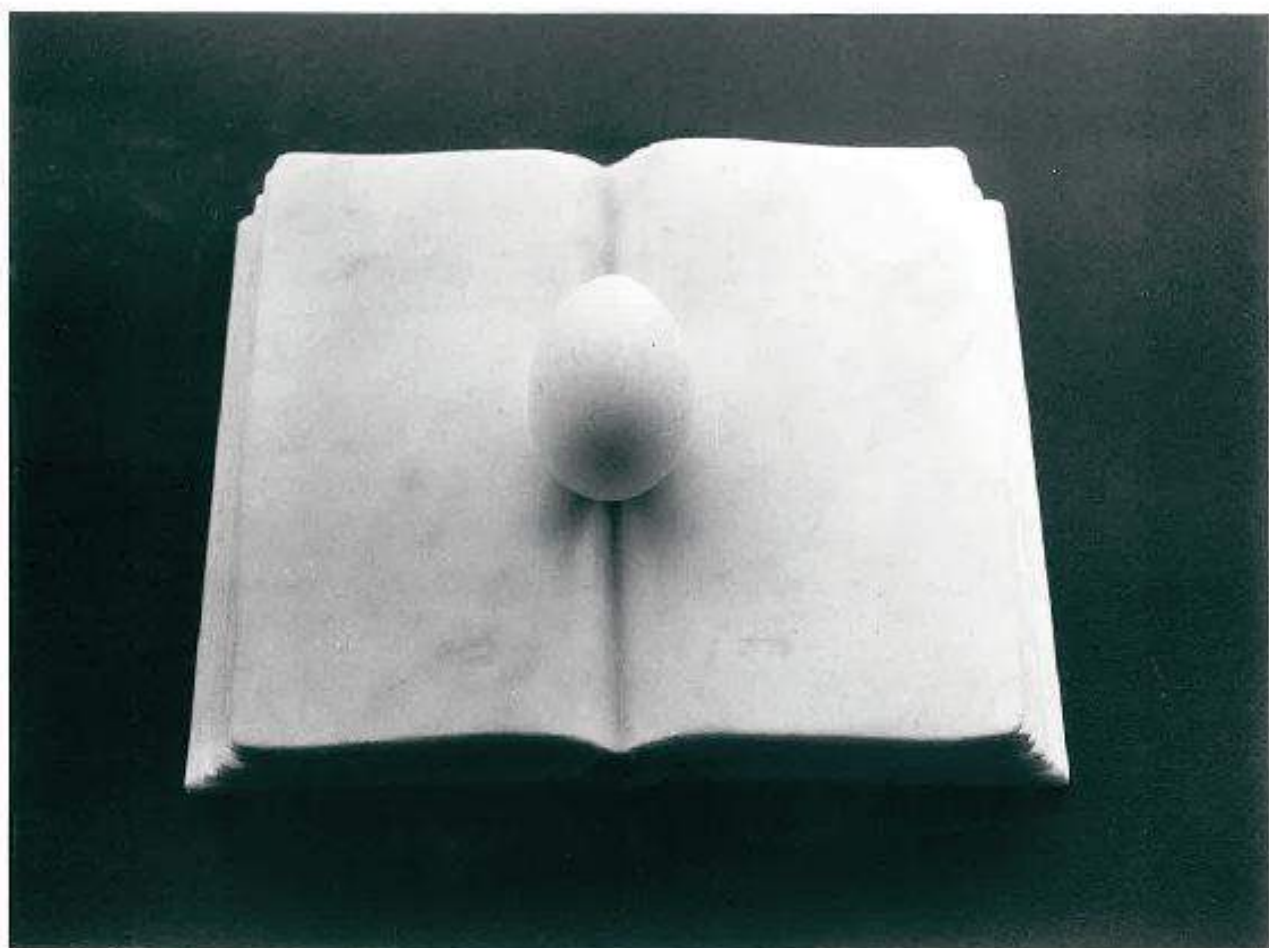
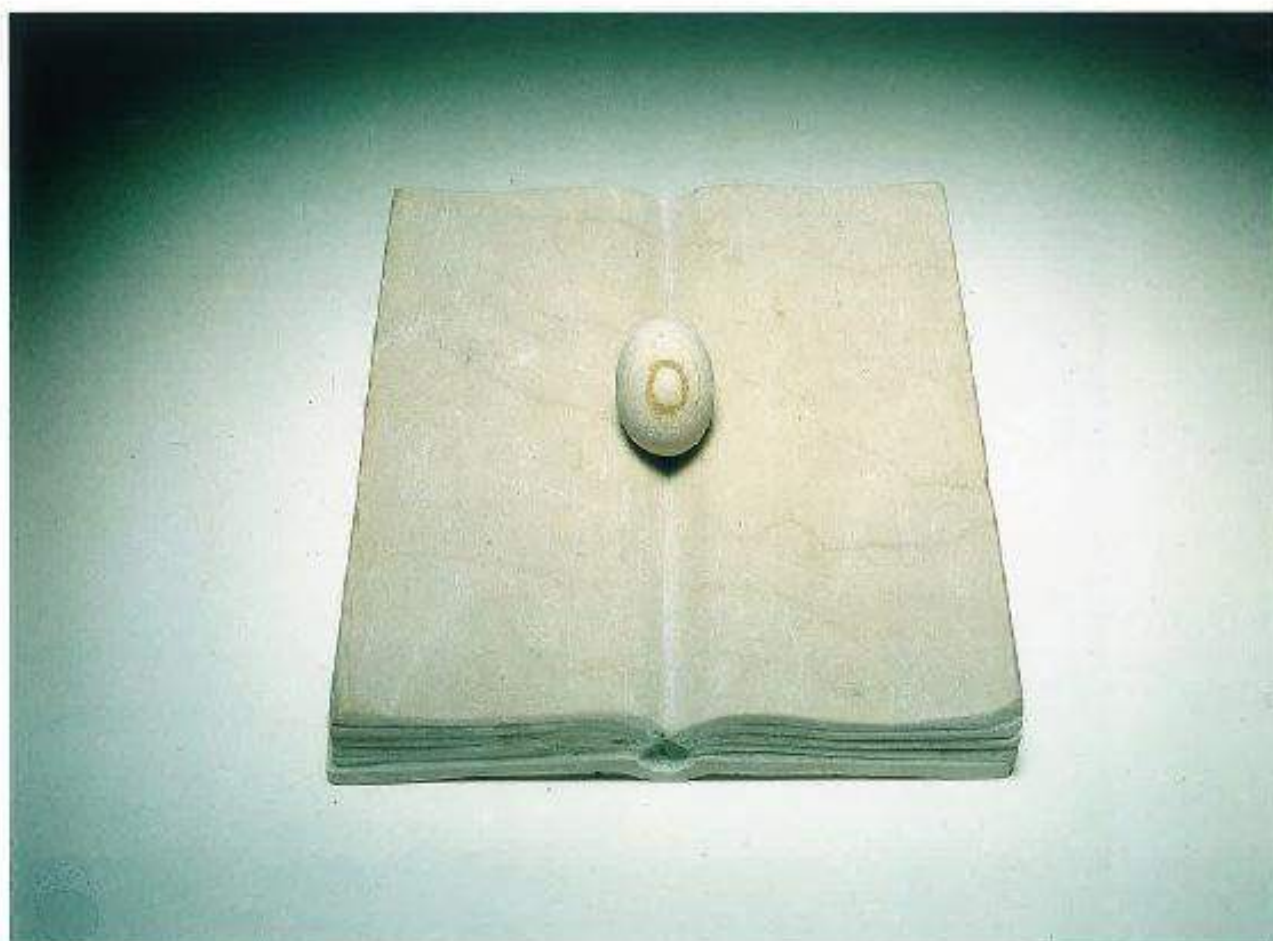




Figura 220

*Il seme del libro*, 1982  
perlato di Sicilia  
ciotolo con venatura naturale  
cm 23,5 x 20 x 5

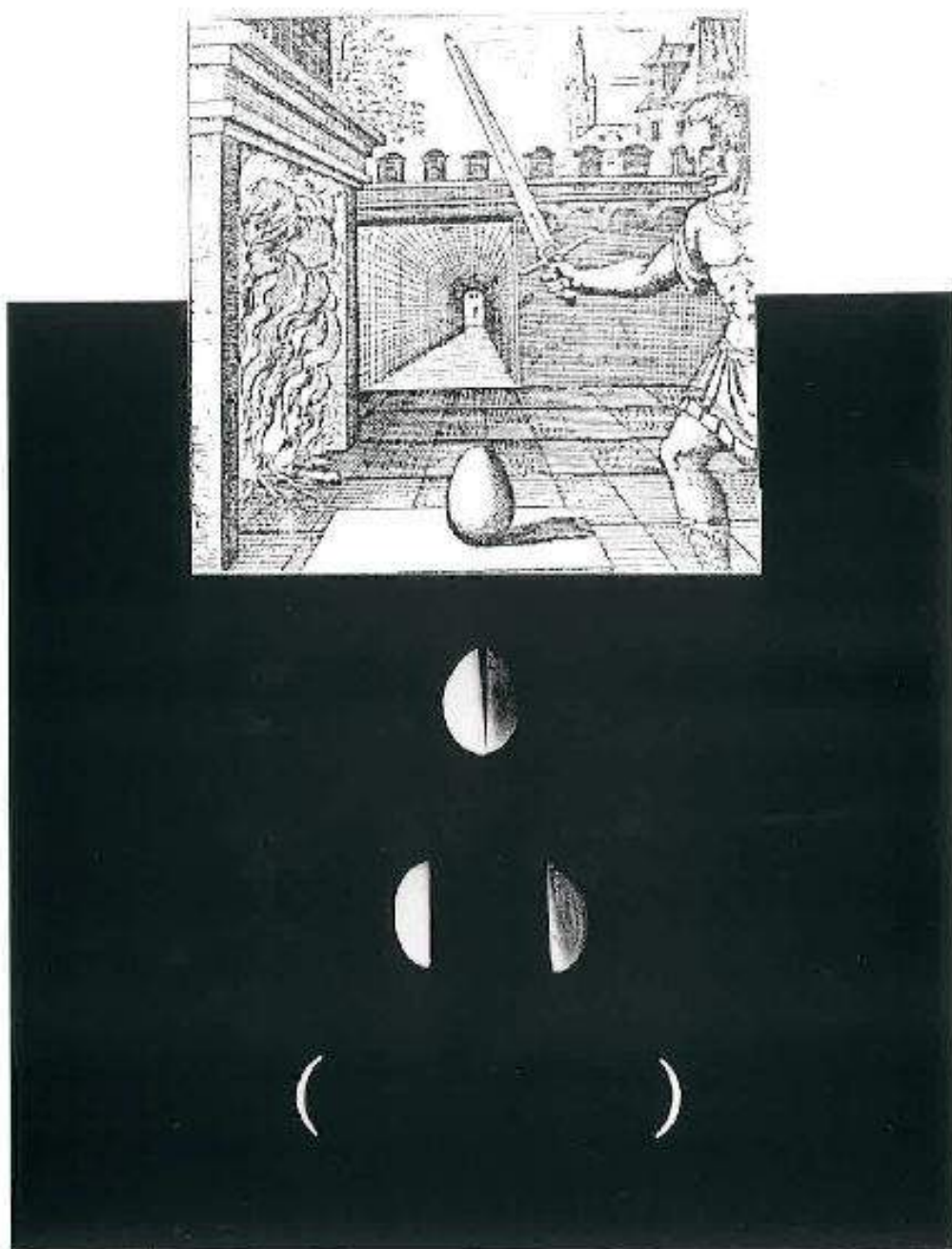


*Perché la lava ha il colore del toast, 1983*  
collage  
cm 70 x 45

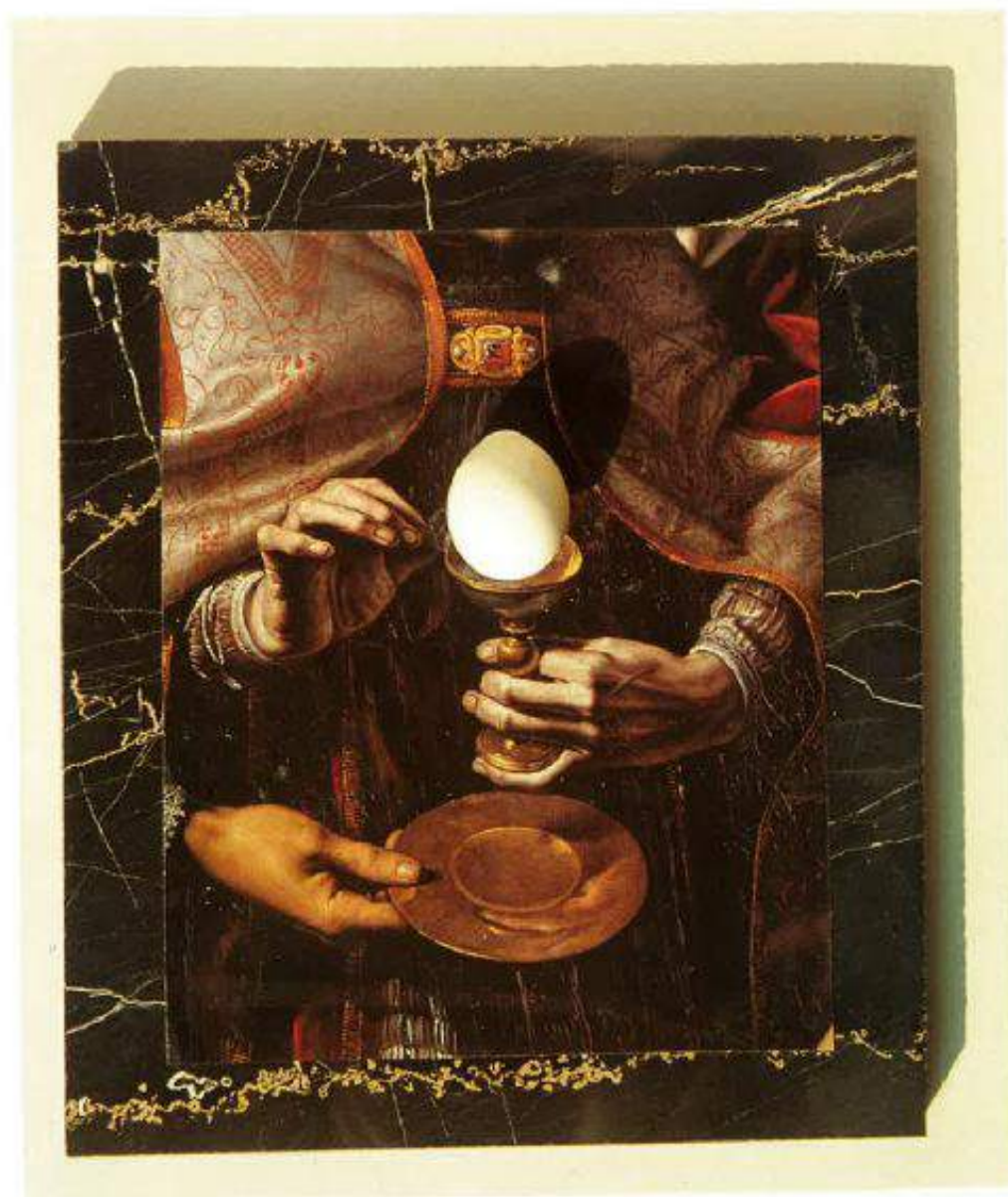




*Eclissi alchemica*, 1986  
elaborazione grafica e collage  
cm 70 x 55



*Il miracolo*, 1983  
carta e porcellana su manico  
cm 30 x 26 x 3,5



*La sorpresa*, 1986  
dal Beato Angelico  
fotografia, tempera, legno  
cm 26 × 46

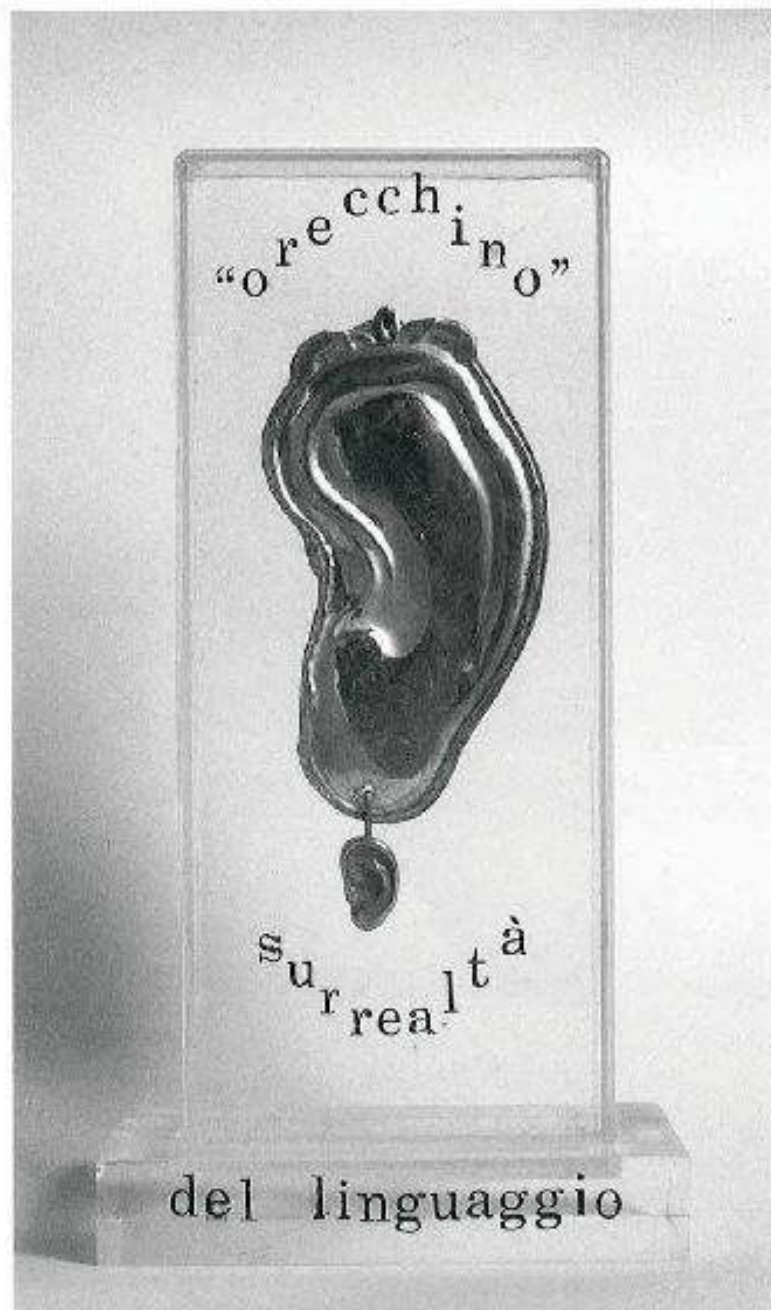




*La liberazione dell'uovo di fuoco*, 1985  
da: *La liberazione di San Pietro*, Raffaello  
Libro, pagine in acetato trasparente  
chiuso cm 25,6 × 20



*Surrealtà del linguaggio*, 1971  
argento, plexiglas, letraset  
cm 21 x 11 x 6



*Causa ed effetto* ("matrimonio manicomio"), 1974  
anello cinetico  
oro e plexiglas

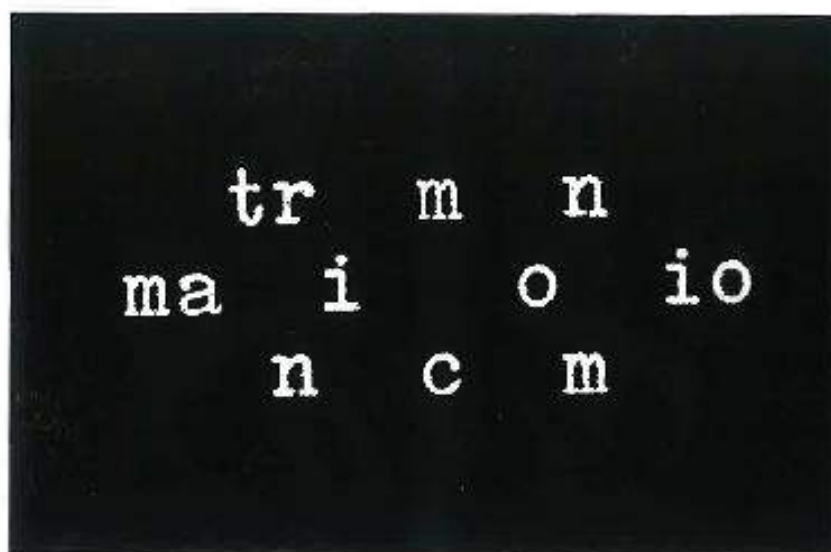


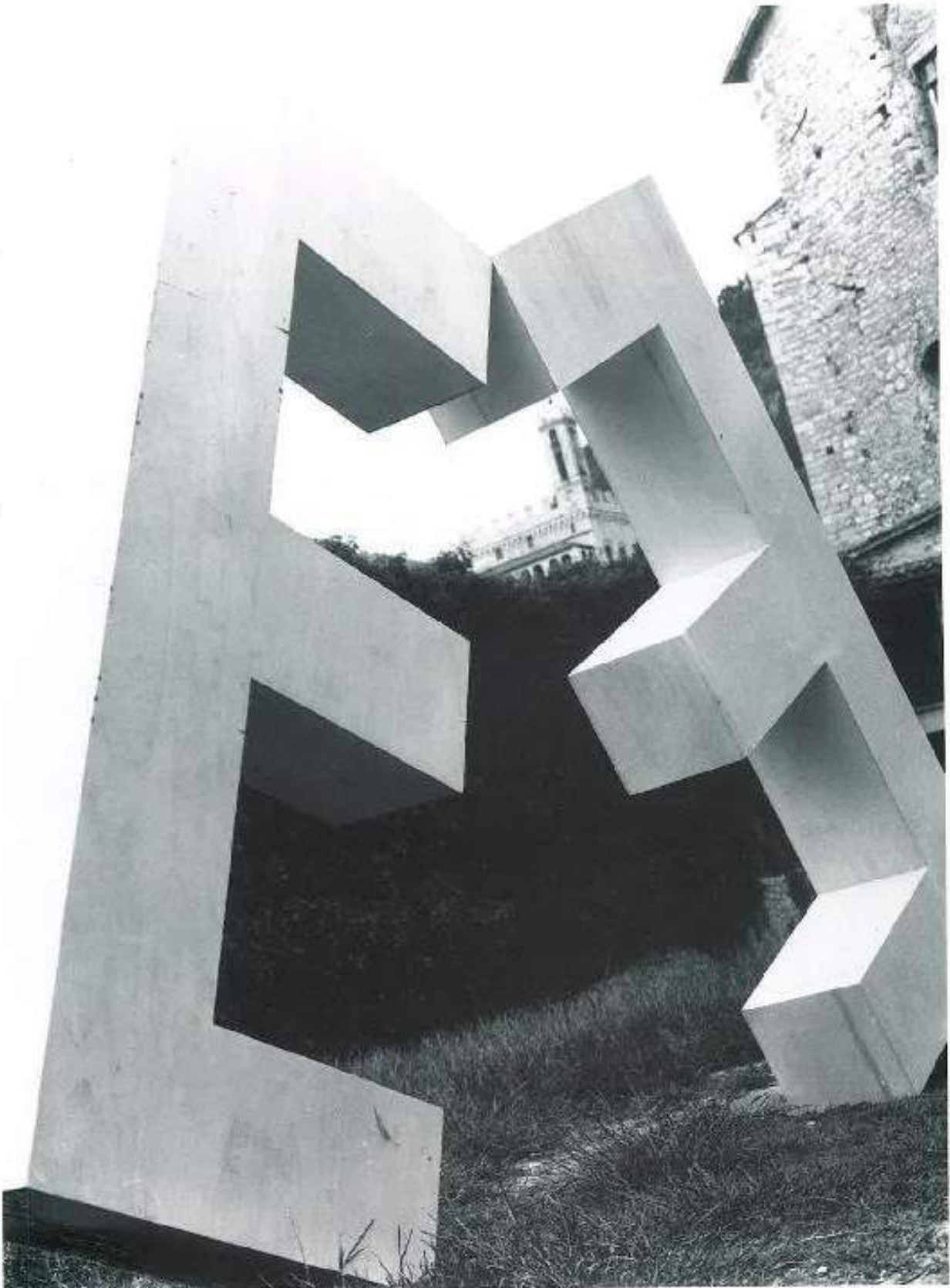


Figura 228

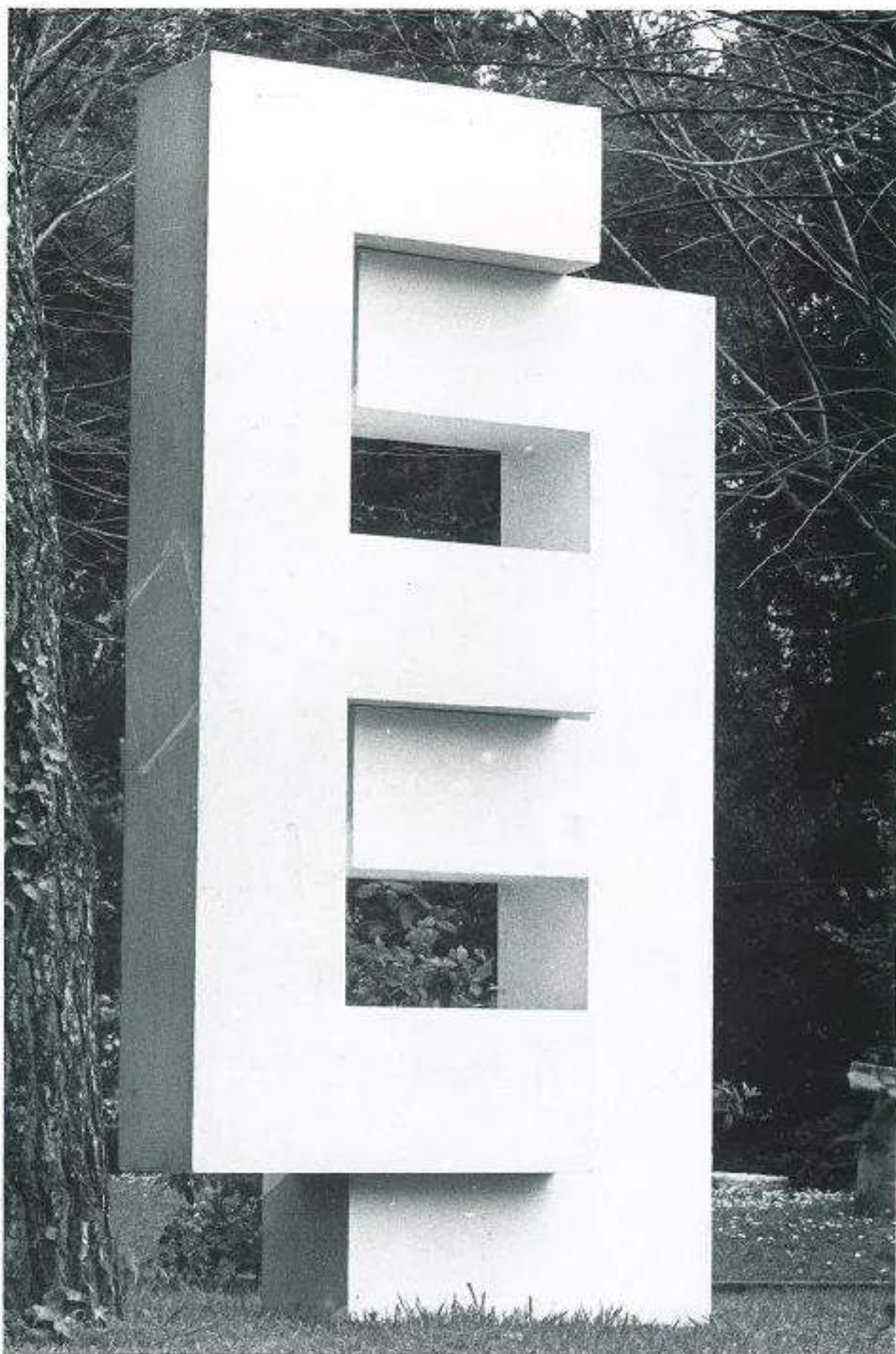


«L'ombra del dubbio» - foto, cm. 80x95 - 1969 (coll. Paolo Calosi, Tavarnelle Val di Pesa, Firenze).

Figura 229



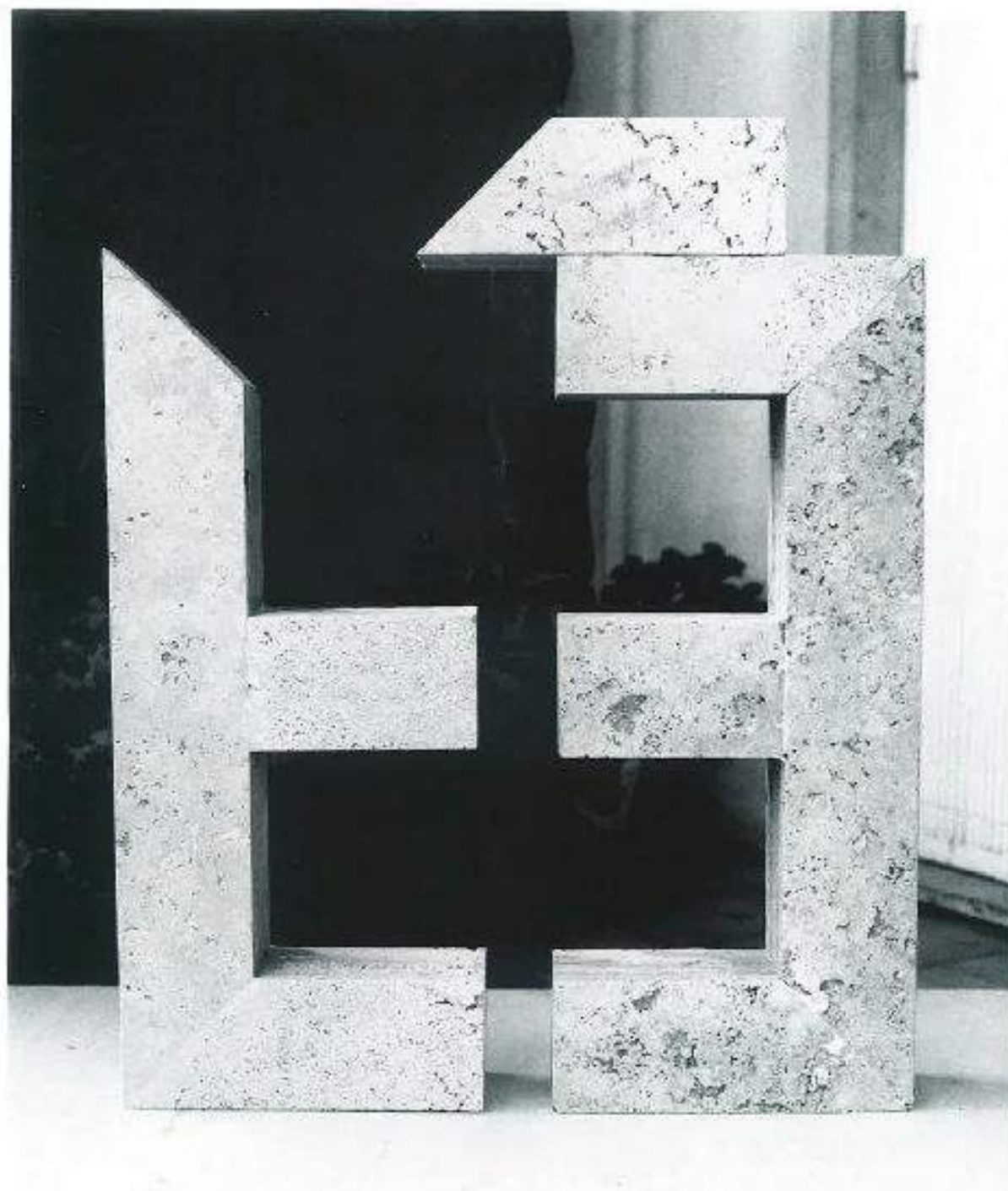




pagine precedenti:

*E = congiunzione: Scontro frontale e Incastro immobilizzante, 1978-81*  
legno  
ogni modulo altezza cm 230

*Mutilazione per accentuazione, 1978*  
travertino  
ogni lettera intera cm 62,5 x 6 x 10





*Una "E" di "E", 1979-81*  
legno

Figura 232

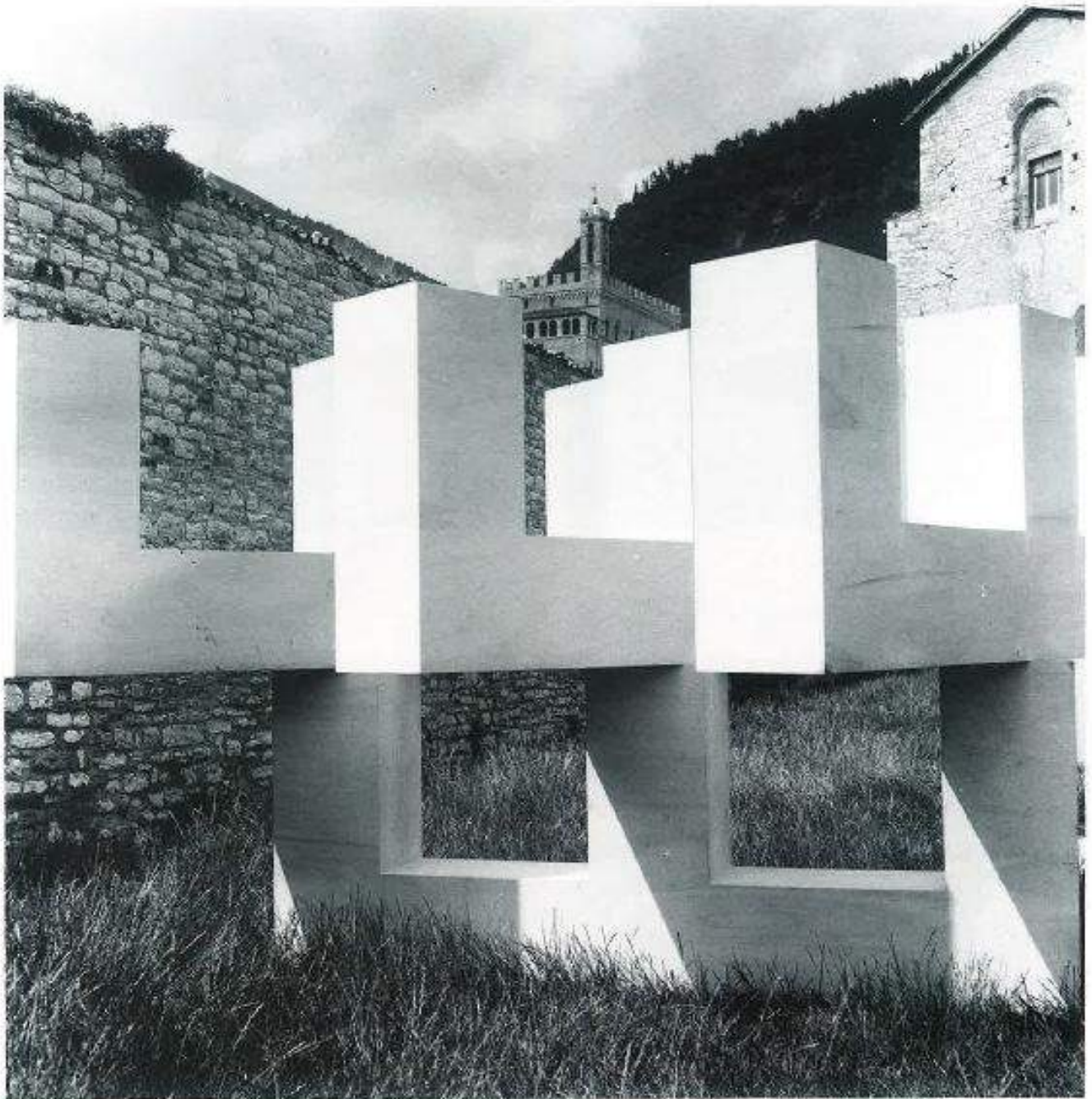
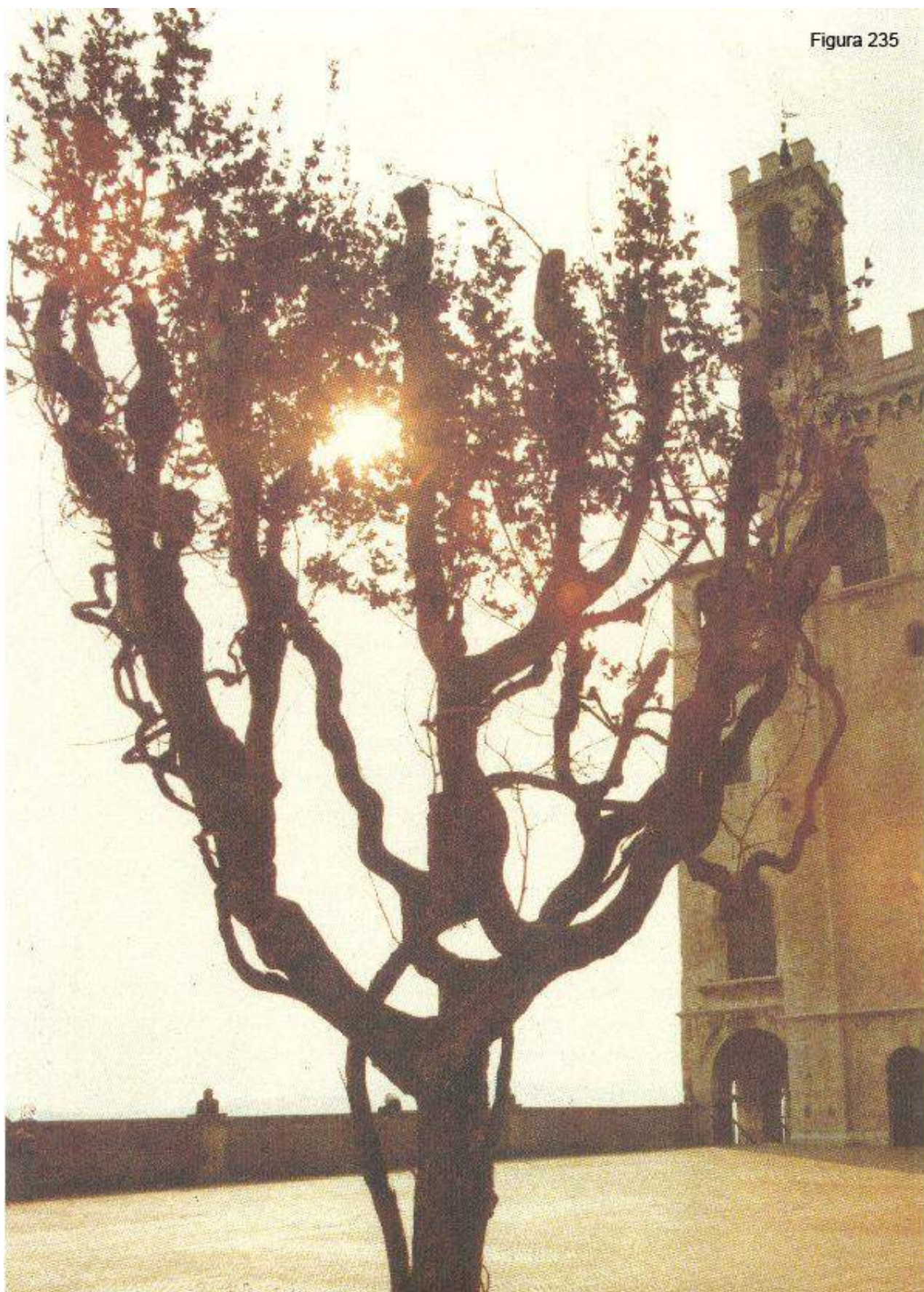




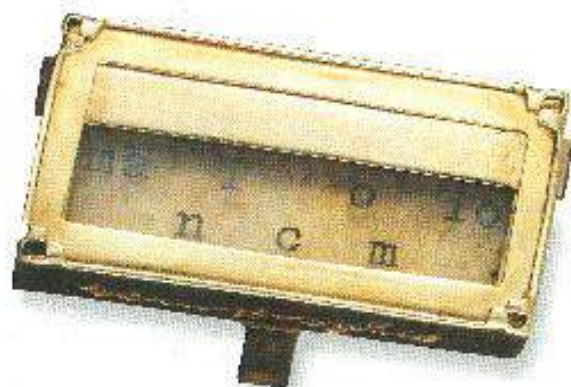
Figura 235







Mirella Benavoglio  
 La casa, 1988  
 Anello  
 Oro, carta, ciano  
 Collezione privata



Mirella Benavoglio  
 Mensaggio - messaggio,  
 1978  
 Anello cianotico  
 Oro, plexiglas  
 Collezione privata



Mirella Benavoglio  
 Visione  
 Anello  
 Plexiglas e oro  
 Collezione privata



Figura 238

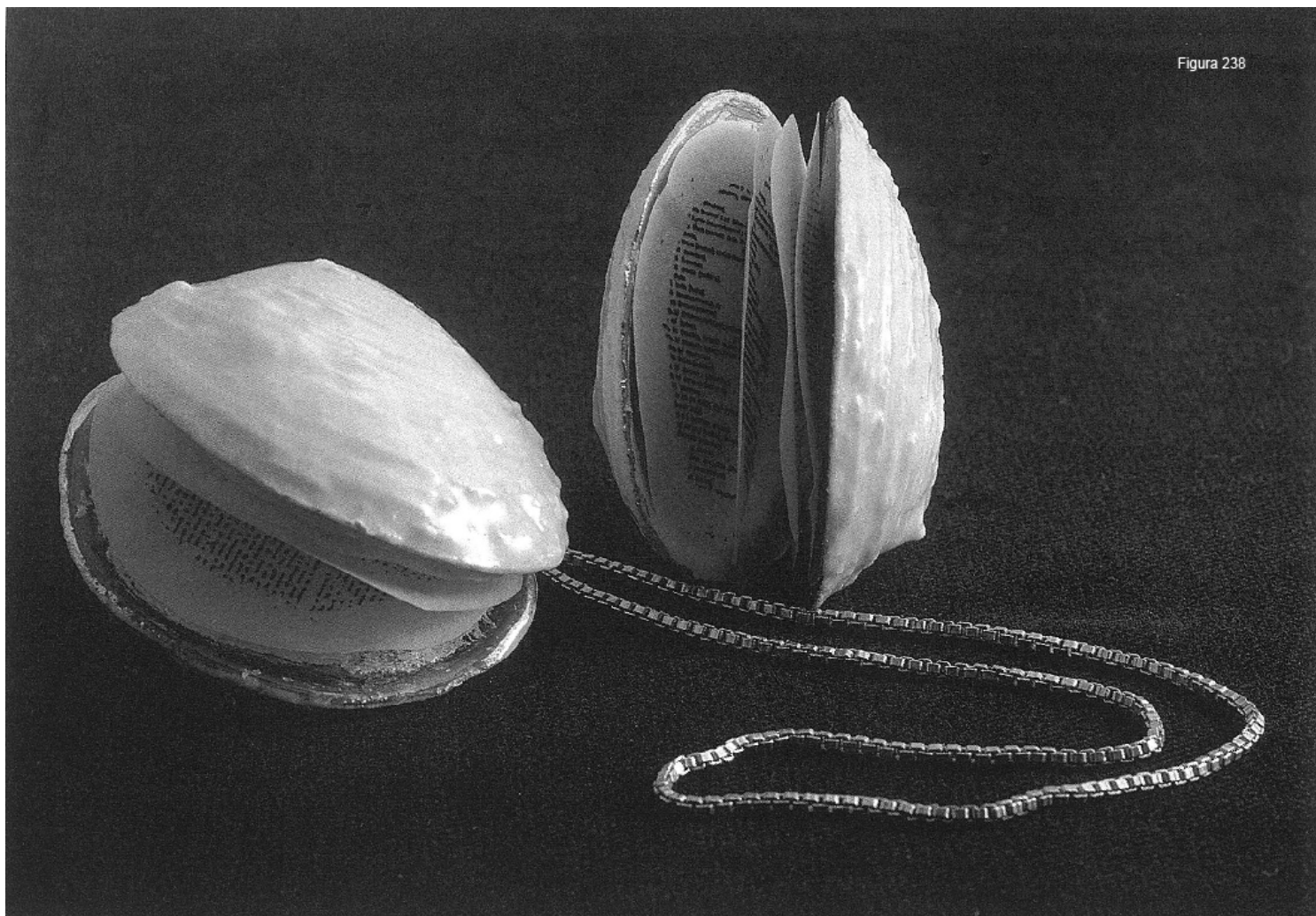


Figura 239







Fusione rosa, 1988  
antimonio e rame,  
5x2,5x2,8 cm  
Roma, proprietà dell'artista

Orecchio, surrealità del bagaglio, 1977  
argento e perle,  
1,9x1,1,3 cm  
Roma, proprietà dell'artista



Promessa con promessa e compromessa, 1971  
oro e plexiglas, 1,8x1,8x2,4 cm  
Roma, proprietà dell'artista



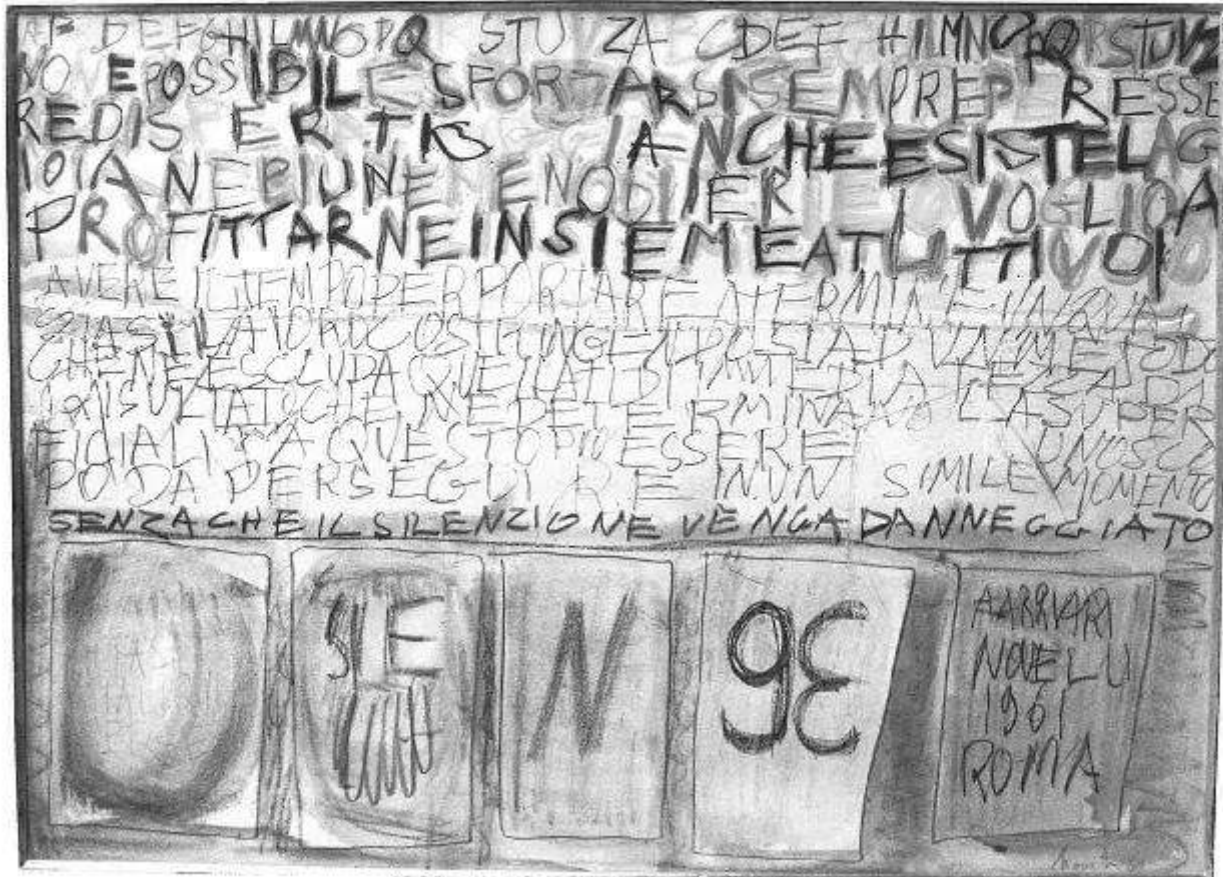


*Il ritratto di Eva*, 1989  
oro, smalto, carta, anelito,  
0,5x6,5x1,0 cm  
Roma, proprietà dell'artista

*La fede (fede) - libro chiuso*, 1987  
oro, carta, pelle, 2,2x2x2,0 cm  
Roma, proprietà dell'artista

Figura 241







## Capitolo 7:

UNA SCOPERTA, **ARTURO MARTINI** (Treviso 1889 – Milano 1947) TRA PICCOLA SCULTURA , MEDAGLIE E GIOIELLI GLI ULTIMI ANNI 1940 – 1947.

Inserire il grande scultore trevigiano in un contesto e in una ricerca con queste caratteristiche può sembrare a prima vista decisamente una stranezza, ma credo non lo sia assolutamente.

Innanzitutto osservando l'inizio della sua avventura creativa e i primi passi formativi bisogna dire che Martini ha avuto un rapporto di lavoro e studio della durata di tre anni nel laboratorio artigianale dell'orafo Alberto Schiesari a Treviso negli anni 1902 – 1905, dall'età di tredici anni fino ai sedici.

Questa esperienza di apprendistato è immediatamente successiva agli esiti catastrofici che il giovanissimo Martini ebbe alle scuole elementari.

L'orafo Schiesari nonostante questa spiacevole situazione diede molta fiducia al ragazzo e lo prese con sé a lavorare, Martini riconobbe da subito l'importanza di questo gesto.

Inoltre è da ricordare un fatto degno di nota, apparso nella Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia del 21 aprile 1905 n.994; dove si segnala ampiamente che all'orafo Alberto Schiesari di Treviso gli viene rilasciato un attestato di merito per avere individuato e preparato una particolare miscela abrasiva molto efficace per pulire gli oggetti di oreficeria.

Questo episodio sottolinea il rilievo di questa figura di orafo trevigiano, ed evidentemente anche la fortuita possibilità che Martini ebbe in quegli anni fondamentali per giungere a una formazione personale, di lavorare a contatto con un tecnico artigiano in possesso di queste capacità e conoscenze, che sicuramente rimasero impresse nel tempo al giovane scultore.

La scuola pubblica con le sue regole precise, "da caserma", molto probabilmente non era il luogo e lo spazio idoneo e migliore per crescere che lo scolaro Arturo Martini desiderava avere. Infatti egli ha ripetuto per due anni la prima e per tre anni la seconda, a dodici anni era giunto finalmente in terza elementare. Pur superando la classe terza, purtroppo viene nel 1901 esonerato dagli studi nelle scuole pubbliche d'Italia. Certamente il suo carattere : " *timido e aggressivo a un tempo gli procura fin dall'infanzia difficoltà di rapporti* ". (280)

Questa occupazione nell'oreficeria di carattere artigianale gli permette di frequentare dal 1904 corsi della Scuola Serale e Domenicale di Arti e Mestieri.

Inizia a modellare la creta mettendo a frutto le iniziali esperienze di artigianato orafo e gli insegnamenti della scuola serale.

E' del 1905 la piccola scultura firmata e datata, dal titolo Veneziano del Settecento.

In questo periodo gli vengono affidate delle piccole commissioni di lavoro, ritratti, disegni e anche medaglioni in metallo.

Avrà "*un buon successo, che viene registrato anche nelle cronache cittadine*". (281)

A partire dal 1906 decide di abbandonare l'oreficeria e a 17 anni inizia a lavorare presso il laboratorio di ceramiche a Treviso di Cacciapuoti & Sebellin.

Potremmo affermare che questa esperienza nell'ambito dell'artigianato orafo non abbia avuto alcuna influenza nel percorso dell'artista e nelle successive scelte professionali di carattere plastico, ma considerando la personalità onnivora, molto attenta e sensibile a ogni sollecitazione del Martini, ritengo che sia rimasto nell'immaginario dell'artista un eco, un ricordo vivo della

280) Arturo Martini, *Le Lettere*, (a cura di) Mario De Micheli, Claudia Gian Ferrari, Giovanni Comisso, Milano, Edizioni Charta, 1992, pag. 13.

281) Arturo Martini, *Le Lettere ..op.. cit. ...pag.13*

pratica orafa affrontata in quegli anni fondamentali e formativi della propria personalità, del suo carattere.

Successivamente poi, negli ultimi anni della sua vita avrà modo di riemergere la problematica legata alla micro dimensione e lo scultore maturo e affermato abituato a lavorare sulla grande dimensione, in molti casi anche monumentale, non avrà alcuna difficoltà di approccio e di realizzazione di spazi plastici minimi, mantenendo la forza evocativa dell'immagine proposta seppur materializzata in pochi centimetri.

Parallelamente al lavoro che svolge come ceramista per guadagnare un pò di denaro, per campare sostanzialmente, essendo il nostro artista di origini umili, riesce anche a frequentare lo studio dello scultore trevigiano Antonio Carlini, dove apprenderà alcune tecniche e impostazioni generali fondamentali per modellare, per impostare una scultura con materiali plasmabili.

Infatti in seguito Martini ebbe modo di scrivere questa breve testimonianza di quella esperienza: *"... Egli mi ha insegnato a formare, a cavare le forme dalla creta e dal gesso, e io so cosa vale saper questo. E' un lavoro di carattere mitologico; levare la forma mi ha dato in tutti i periodi possibilità diverse"*. (282)

E' da ritenere che queste due esperienze una nell'ambito della lavorazione del metallo prezioso, dell'oreficeria e l'altra nella ceramica e nella pratica artistica della creta e del gesso siano per sempre rimaste nella consapevolezza e nell'immaginario dell'artista, lungo tutti gli anni della sua incredibile e notevolissima carriera professionale.

Se questi sono stati alcuni momenti, periodi indispensabili e necessari alla formazione dell'artista, ora l'indagine si sposta direttamente negli ultimi anni, tra il 1940 e il 1947, mettendo in luce attraverso gli scritti dell'artista le intenzioni e le conseguenti azioni creative che lo hanno portato ad affrontare la piccola dimensione fino a arrivare all'ornamento.

Come prima lettera scritta da Milano il 22 luglio del 1946, è interessante notare che Martini intenda spostare, o quanto meno a provare ad entrare in qualche modo nel mercato dell'arte della Svizzera, si consideri che siamo nell'immediato dopoguerra, la II Guerra Mondiale si era da poco conclusa : *" Cara Brigida, ho spedito non dodici ma tredici casse (anche quest'ultima non è da aprire) poi questa settimana ne ho spedita una quattordicesima (senza numero) che contiene indumenti e potrai aprirla, in più un rotolo di carta che metterai come sta a parte. Ora smontato lo studio di ogni peso, parto per Carrara dove farò una statua già pagata e purtroppo già speso il denaro.*

*Quindi siccome anche la casa in via Morozzo della Rocca fu abbandonata ti prego di scrivermi a Carrara presso Nicoli se tutto è arrivato bene, dopo d'aver controllato il numero delle casse e di ogni altro collo.*

*Ora la mia bussola segna Carrara, ma dopo potrebbe segnare anche Vado, quindi speriamo che tutto vada come le mie speranze. Però dato che in Italia e più a Vado potrebbe essere la fame, poichè ogni cosa è ferma – per gli infiniti perchè politici di tutti i generi – ultimo e più disastroso il comunismo – penso anche di tentar l'estero magari la Svizzera, la più vicina e la più ricca – ad ogni modo questi sono tutti progetti che il tempo fa sempre modificare, mutando l'orientamento più di me.*

*Dunque mi raccomando di scrivermi bene e dettagliatamente e mettere una candela alla Madonna perchè tutto vada per il meglio. Un abbraccio a tutti, Martini."* (283)

Diversi punti già vengono in evidenza innanzitutto l'artista continua a mantenere con la moglie Brigida Pessano e la famiglia un rapporto epistolare importante, continua a relazionarsi con attenzione, condividendo l'attività lavorativa sul piano economico e organizzativo.

282) Arturo Martini, *Le Lettere*, op.cit...pag.13

283) *Le Lettere... op. cit. ... pag.284*

Questa situazione Martini l'ha sempre tenuta viva fino alla morte, pur vivendo di fatto da diversi anni con Egle Rosmini, la sua amante, conosciuta nel 1929 e da allora sempre vicina all'artista.

Emerge anche nella lettera una dichiarata confessione di anticomunismo viscerale.

Nonostante la precaria e drammatica situazione dell'immediato dopoguerra, l'artista riesce a spostarsi da Milano a Carrara per scolpire con sufficiente facilità e i trasporti delle opere da Milano a Vado Ligure e viceversa funzionano, tutto questo è un grande vantaggio per lo scultore che gli permetterà di lavorare con continuità anche in un contesto sociale e civile del genere.

In una successiva lettera dell'estate del '46, spedita da Carrara, si sente l'urgente necessità di vendere dei lavori e la moglie Brigida, di fatto è il riferimento dal punto di vista "commerciale" per riuscire a collocare qualcosa nella sua terra in Liguria, mentre Martini a Milano e nel nord Italia cerca di trovare degli acquirenti direttamente e personalmente senza avere in diversi momenti alcuna galleria o mercante che lo aiuti nella vendita delle proprie opere d'arte:

*".. Cara Brigida, sono contento che la prima spedizione sia arrivata bene, solo vedo che mi scrivi di aprire le casse 7-8-9 dei numeri rossi invece ti ho scritto che questi numeri sono delle casse dei numeri neri e cioè della seconda spedizione.*

*Capisco che la spesa è un pò forte ma è inutile pensarci, intanto ti unisco un altro assegno di quindicimila lire per le seconde spese e poi speriamo che tu venda qualche quadro (ricordati che ogni cornice costa cinquemila lire a me, e quindi se i miei quadri, che sono belli, non piacessero non venderli per rimmetterci). Le due piccole terrecotte certa di prendere al minimo 30 mila lire l'una.*

*Scrivimi subito della seconda spedizione, un abbraccio Martini."*(284)

A fine estate del 1946, lo scultore rientra a Milano, e decide di scrivere a Roma a Don Giovanni Fallani in riferimento a un invito che aveva ricevuto da parte della Federazione Universitaria Cattolica Italiana di partecipazione al tema "Arte e Tecnica".

Martini era amico dell'influente arcivescovo romano direttore della rivista "Fede e Arte", una personalità ecclesiastica che emerse soprattutto per il suo ruolo di mediazione e apertura tra la Chiesa e il mondo dell'arte contemporanea dell'epoca.

*"Carissimo Giovanni, tu sai per pratica che quando lavoro non scrivo a nessuno e quindi la consuetudine giustifica l'uomo.*

*Ho fatto l'ultima statua che la pietà e la preghiera del dolore mi hanno piegato ad accettare e non ti dico la fatica il fastidio nell'operare in questo modo.*

*Qui ho ricevuto in questi giorni e in ritardo una tua cartolina dove mi ricordi sempre con affetto e mi prometti uno studio, speriamo che tutto vada bene e che la mia mente possa trovare la pace nella confusion interna ed esterna.*

*Anche tu ti sento lontano e occupato e spero che questo sia di tuo gusto.*

*Io vivo impaurito del domani, ma spero che Iddio mi mandi ancora un pò di fede nel mio lavoro.*

*Da Roma mi arriva dalla federazione universitaria cattolica italiana un invito a rispondere a un tema "arte e tecnica".*

*"Credo che anche tu sia dentro questa federazione di studiosi e quindi ti prego di comunicare questo mio quesito nella statuaria che opprime gli scultori da parecchi secoli.*

*Io ho scritto sull'argomento parecchie pagine, ma ancora non sono contento e te lo scrivo per sentire i giovani cosa rispondono.*

*Michelangelo, ha detto che la scultura si fa levando il superfluo e questo per secoli passa, per la verità suprema tanto da ritenere chi modella in creta un semplice modellatore che nel linguaggio dei puri suona inferiorità.*

*Ora se questo fosse vero bisognerebbe scartare dalla storia infiniti capolavori eseguiti in questo modo poi fusi in bronzo.*

*Domando ai giovani se, con pari autorità di Michelangelo, per esempio Donatello avesse scritto " che la scultura si fa mettendo il necessario", quali dei due avrebbe ragione.*

*E' ora di far chiaro su un luogo comune.*

*Ciao, tuo Martini."*(285)

L'interessante lettera sul punto relativo ad uno dei concetti cardine della scultura, ovvero quale procedimento principale si deve svolgere per determinarla concretamente mette in luce una felice intuizione dello scultore per quanto riguarda l'aspetto della modellazione in creta, che può diventare successivamente anche un'opera da tradurre in bronzo come ebbe modo di realizzare Donatello, considerato come un esempio artistico comprensibile a tutti e soprattutto ai giovani.

Ma certamente presenta una caduta di ragionamento, quando Martini cita Michelangelo per criticarlo inutilmente e erroneamente, infatti lo scultore rinascimentale sosteneva che la scultura si fa levando il superfluo.

Martini non considera il periodo, il contesto diverso e la tipologia specifica della materia che Michelangelo prendeva in esame.

E' evidente che lo scultore di fronte al marmo e alla pietra che era il medium con il quale Michelangelo esprimeva il proprio linguaggio nel Rinascimento, non poteva che sprigionarsi attraverso l'eliminazione della materia eccedente, solo togliendo e asportando dal blocco di marmo o pietra si poteva far nascere e manifestare l'opera nella pienezza dell'idea plastica voluta dall'artista.

Nel momento in cui si opera con materiali morbidi, che possono plasmarsi come la creta o il gesso è evidente che si deve ubbidire a un'altra formulazione pratica, che è data dalla necessità di aggiungere materia per costruire l'opera nel suo insieme. La materia in questo caso si deve aggiungere e non togliere.

Queste due formulazioni non sono antitetiche e opposte, ma sono parte organica della pratica scultorea, sono due procedimenti che si muovono in parallelo in rapporto all'idea, al progetto (si può dire oggi) che lo scultore intende applicare.

Infatti lo stesso Martini si è sempre identificato con queste pratiche, le ha utilizzate assieme, distinguendole nel momento in cui doveva realizzare una specifica tipologia di opera plastica.

E' intervenuto togliendo materia superflua quando ha realizzato la statuaria in marmo o pietra come nell'opera paradigmatica del *Tito Livio*, dal titolo "*Livio solo con la storia*" del 1942 e "*La Pisana*", del 1928 - '30, scolpita in Pietra di Vicenza oppure ha aggiunto, modellato creta per riuscire a realizzare "*Abbraccio - Amplesso*" del 1939 - '40 in argilla refrattaria, oppure "*Testa di Ragazza*" del 1947 e ha costruito in gesso patinato il "*Ritratto di Roberto Nonveiller*" del 1944, pochi esempi per dimostrare come lo scultore in rapporto all'idea da esprimere sceglieva i materiali più adatti, naturalmente anche la committenza giocava un suo ruolo nella definizione della materia più consona all'opera.(Fig.253)

E' evidente che ragionando su questa problematica, possiamo arrivare all'altra considerazione che diventa in Martini una scelta convincente per l'epoca in cui è stata fatta e per le difficoltà, i ripensamenti, i dubbi sempre più manifesti dell'artista per quanto riguarda la statuaria celebrativa. Crisi, pensieri, idee, critiche condensate nel testo fondamentale "*La Scultura Lingua Morta*" che Martini scrisse nel 1945, un libro di riferimento indispensabile ancora oggi per ragionare sulla scultura, sulla tridimensionalità plastica e sulle sue possibilità.



Da questo punto di vista non è priva di fondamento l'analisi scritta nel 1952 da un altro grande scultore italiano Pietro Consagra, che nel suo testo: "*Consagra che scrive scritti teorici e polemici 1947/89*", vengono raccolti pensieri, argomentazioni su specifici temi dell'arte plastica, ma entra nel merito su questioni anche di carattere generale dell'arte visiva, dalla pittura all'architettura. Consagra, sostiene nel capitolo "*Necessità della Scultura*" che: "*La necessità della scultura nel nostro pensiero e nella nostra cultura è legata all'origine e alla natura stessa dell'uomo, tanto che noi non sappiamo immaginarci un mondo senza scultura; e se ponderato va l'entusiasmo di Boccioni nel suo manifesto del 1912, i dubbi di Martini sulla sorte della scultura, nel suo libro Scultura lingua morta del 1945, sono il risultato della delusione sulla civiltà fascista che era crollata nella vergogna e nello squallore*". (286)

Nell'autunno 1946 Martini da Intra una località sul Lago Maggiore, dove risiedeva Egle Rosmini, scrive ancora alla moglie Brigida che si trova Vado Ligure una località a pochi chilometri da Savona, una lettera dove acclude un assegno per la famiglia e racconta brevemente la situazione che sta vivendo a Milano.

Nell'ultima parte mette in luce l'importante decisione che ha preso, intende iniziare a produrre delle medaglie per l'eventuale mercato che potrebbe svilupparsi in Svizzera.

*" Cara Brigida, le ultime notizie dopo Carrara sono l'abbandono della casa di Milano in via Morozzo della Rocca, 10. Causa dovuta al ristagno o meglio al completo disinteresse per l'arte.*

*Quindi addio ogni possibilità d'affari e inutilità d'insistere nel soggiorno con spese inutili.*

*Qui a Milano tutti si danno un gran da fare per tagliare la corda, tutti pensano all'estero e molti sono già partiti per l'America o altre località d'Europa.*

*Io siccome non so le lingue e non mi interessa impararle vorrei fare un tentativo con la Svizzera italiana che dicono ricchissima e ancora interessata alle arti.*

*Prima però di domandare il passaporto ho voluto recarmi in un piccolo paese di frontiera per fare assaggi e così mi sposto ora qui ora là con un tesserino di frontiera mi reco per poche ore in Svizzera per vedere e incominciare qualche conoscenza sperando un pò alla volta di trovare la strada e la possibilità di lavorare con piccole cose, perchè deve essere tutto segreto dato che in Svizzera non si può vendere apertamente.*

*Dunque, siccome mi reco a Intra ogni quindici giorni circa, ti prego fino a che non avrò una fissa dimora, di scrivermi fermo posta Intra.*

*Per ora ti mando un assegno di cinquantamila lire e spero, se gli affari vanno bene, di spedirne ancora e presto.*

*La mia salute è buona e così spero di voi, e vi darò notizie di questa mia nuova impresa.*

*Per la Svizzera sto lavorando a delle medaglie, ti manderò qualche prova appena eseguite.*

*Un abbraccio a tutti, tuo Martini.*

*Appena ricevi l'assegno ti prego darmene notizia. "* (287)

Le medaglie iniziano a prendere forma nella testa dello scultore, naturalmente Martini ha realizzato i modelli in gesso e successivamente sono state realizzate in bronzo diverse copie in genere con la fusione a cera persa, multipli, piccole serie collocate in diverse collezioni private e pubbliche tra cui il Museo del Paesaggio di Verbania – Pallanza che ne raccoglie in tutto quattro esemplari.

Queste medaglie appartenevano alla collezione di Egle Rosmini, che le ha donate nel 1979 – 1980 al Museo del Paesaggio. (Fig.254)

286) Pietro Consagra, *Consagra che scrive scritti teorici e polemici 1947 / 89*, Milano, Edizioni All'Insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller, 1989, pag. 18 – 19.

287) Arturo Martini, *Le Lettere...*, cit... pag.285

Arturo Martini, *Le Lettere 1909 - 1947*, (a cura di) Natale Mazzolà, prefazione di Giovanni Comisso, Firenze 1967, Vallecchi Editore.

Il corpus completo di questi piccoli manufatti è molto contenuto, si ritiene che Martini non abbia realizzato oltre sei medaglie originali, finora era convinzione diffusa tra gli studiosi e la critica che fossero solo quattro, e che appartenessero esclusivamente alla collezione Rosmini a Intra, ma attraverso ricerche e indagini svolte ho individuato non senza difficoltà altri due originali nella Collezione Johnson a Milano.

La Johnson è un'azienda molto particolare, sorta nel 1836, occupandosi esclusivamente di medaglistica è riuscita a svilupparsi e a diventare una grande realtà economica milanese, lombarda, con evidenti riscontri di livello nazionale, in particolare a Roma, e che ha raggiunto ormai quasi i 180 anni di attività ininterrotta.

La loro azione imprenditoriale è sempre stata in continua relazione con artisti, autori che hanno prodotto modelli, idee, bozzetti e disegni in rapporto alle diverse committenze sia di carattere istituzionale, pubblico, le maggiori e prevalenti che di provenienza privata.

Ancora oggi continua a operare, seppure la proprietà non appartenga più alla famiglia Johnson.

Certamente la medaglia oltre alle innumerevoli possibilità commemorative che offre e anche uno straordinario strumento, estremamente utile alla ricerca storica, infatti come sottolineava Mariangela Johnson nel poderoso volume, " *150 Anni di Medaglie Johnson 1836 – 1986*", che documentava la stupefacente raccolta, fin dalle origini, esposta nell'autunno del 1986 nelle Sale della Biblioteca Trivulziana a Milano:

*"La ricerca storica che si può condurre attraverso la medaglia è senza dubbio assai affascinante, poiché la medaglia costituisce un attendibile documento che conserva nella sua materia durevole i luoghi, i tempi, le motivazioni di un evento storico, ma può trasmettere anche l'immagine di un personaggio o di un luogo, e la simbologia che riflette il pensiero del tempo."* (288)

Arturo Martini, il grande artista con rara sensibilità ha sottolineato in pochi millimetri di spazio coniato proprio due momenti cruciali della nostra drammatica storia del novecento, nel 1940 accettando una richiesta del Dr. Ignazio Battiato, suo amico e collezionista, attraverso una forte simbologia evidenziava e invocava la Pace.

Le dimensioni di questa medaglia circolare erano di millimetri 71, rispettando esattamente il prototipo in gesso dell'artista fu realizzata dalla Johnson, che gli attribuì il numero d'inventario 18293. (Fig.255)

In una faccia era raffigurato al centro San Giacomo Maggiore a cavallo, al galoppo a destra su nuvole e fulmini regge la croce. E' incisa in latino sul bordo questa frase: *Batiatus.Orans.Pacem.In.Iustitia.Et.Amore. 1940.* In piccolo sono impresse le iniziali AM (Arturo Martini).

Nell'altra parte, il retro della medaglia, al centro a sinistra è raffigurata la figura del carnefice in azione con la mannaia pronta a colpire sul cippo; a destra San Giovanni Decollato in posizione stante a sinistra con la croce.

Sempre nel campo a sinistra sono incise le iniziali della Johnson: S. J.

In piccolo AM (Arturo Martini).

In questa faccia della medaglia è riportata la scritta *Siet.Ex.Rubro.Sanguine.Candida.Pax.* (289)

Nell'altra medaglia che Martini ideò su committenza delle istituzioni municipali di Pavia, e l'azienda Johnson realizzò nel 1946 era in commemorazione dell'eccidio nazi-fascista di Bornasco una cittadina in provincia di Pavia.

E' interessante evidenziare come in questo caso Martini pur essendo stato epurato dall'insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Venezia per apologia e collaborazione con il

288) G.Spadolini, F.P.Rosati, G.Bologna, E.Arslan, C.Johnson, M.Johnson, R.Martini, *150 Anni di Medaglie Johnson 1836 –1986*, Milano, Edizione Stabilimento Stefano Johnson, Comune di Milano, 1986, pag. 37.

289) *150 Anni di Medaglie...*, cit.... pag.70

regime fascista, quindi era sostanzialmente considerato sul piano pubblico un sostenitore del fascismo e una figura coinvolta con il regime, abbia fatto una scelta di campo in tutt'altra direzione e il lavoro sulla medaglia presa in esame lo testimonia.

E' da considerare anche se effettivamente Martini fosse e in che misura collaborazionista con il regime del ventennio, è evidente che lo scultore era un anticomunista e questo si evidenzia dalle sue idee e in particolare dalle lettere che scrisse tra '40 e '47, ma certamente non era su posizioni oltranziste, violente, dittatoriali e nemmeno antisemite.

Potremmo definirlo un uomo di destra autentico, che cercò in tutti i modi di lavorare, di scolpire anche in un periodo così tragico e drammaticamente triste per il nostro paese.

E' evidente che questa scelta di restare in Italia e mantenere la propria convinta e partecipata scelta plastica, significava entrare in relazione con il regime, in particolare per quanto riguarda le mostre pubbliche nazionali come la Quadriennale di Roma e la Biennale di Venezia, oppure per le commissioni di monumenti di rilievo di carattere istituzionale, o in rapporto all'architettura voluta e promossa dallo Stato centrale.

Si deve leggere a questo proposito la dichiarazione che Martini fece in occasione del processo di epurazione a cui fu sottoposto nel luglio 1945 al suo avvocato difensore Raffaello Levi: *"Siccome morivo di fame col giolittismo ho creduto a questo movimento, cioè al fascismo....In quanto all'iscrizione antemarcia su Roma, mi pare nobile, perchè era una speranza "* (290)

Già da queste affermazioni si percepisce la natura di questa scelta basata più su motivi contingenti e formulata con uno spirito ingenuo e aperto alle nuove possibilità che sembrava potesse offrire il fascismo alle arti e agli artisti del proprio paese.

Nell'autunno del '45 a conclusione del processo viene sospeso dall'insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Venezia, successivamente dopo pochi mesi gli viene nuovamente offerta la cattedra di scultura, ma la rifiuta.

Nella medaglia sulla parte davanti Martini scrisse un'affermazione a favore della liberazione dell'Italia dal regime fascista: *" Insorgere per Risorgere."* Ovviamente l'artista aveva pienamente compreso che non poteva esserci più alcuna possibilità per il fascismo di riprendere il potere che aveva definitivamente perso.

La medaglia aveva delle dimensioni minime, il diametro del cerchio era di millimetri 49.

Nel centro di questo esiguo manufatto era posto un *Ercole sdraiato*, in atto di prendere con le braccia il leone sulle sue spalle e staccarlo dal braccio destro che il leone aveva morso.

A terra era collocata anche una clava. In lettere minutissime era indicato AM (Arturo Martini).

Dall'altra parte nel rovescio della medaglia era incisa una lunga scritta: *Nella Cospirazione/ Nel Carcere Fratelli/ Nel Sangue Ci Dipartiamo/ Per Le Vie/ Del Martirio della Libertà/ Bornasco / 24 Aprile 1945.*

Dallo stesso lato con caratteri molto più piccoli era punzonato il marchio di fabbrica: S.Johnson.

Nell'inventario generale della Johnson a questa medaglia gli fu attribuito il numero d'inventario 18906. (291)

E' importante capire come il tema e il motivo rappresentato nella piccolissima dimensione, abbia avuto modo di realizzarsi con una precisa determinazione e con esiti stupefacenti attraverso una tecnica esecutiva particolarissima, che dimostra come Martini fosse in grado di agire con una intelligenza pratica estremamente elastica.

Riuscire a pensare in grande scala, realizzare opere plastiche monumentali, non diventava per Martini una scelta univoca, la sua capacità inventiva e creativa poteva emergere anche nel micro spazio, quindi per queste ragioni credo che lo scultore possa senza ombra di dubbio avere avuto la

290) Claudia Gian Ferrari, Elena Pontiggia, Livia Velani, *Arturo Martini*, Milano, Skira, 2006, pag.292,293.

291) *Johnson 1836 - 1986 150 Anni di Medaglie...*, cit.... pag.71

capacità di pensare anche al gioiello come una sorta di piccolissima scultura da indossare.

E' illuminante da questo punto di vista la testimonianza di Egle Rosmini, la sua donna, che viveva con Lui e lo seguiva nello svolgimento di ogni attività artistica, che riporta anche un'intuizione di Martini in rapporto alla modalità dello scolpire e spiega come procedeva nel modellare e risolvere le problematiche esecutive affrontate per realizzare le medaglie.

*"Le medaglie. Osservando le medaglie di Pisanello, ne studia la tecnica: "Non si può scolpire dal diritto, gli antichi ce la davano a bere; l'artista trova la sua strada". E così, ha trovato la soluzione, con una sua tecnica particolare: mi ricordo che per la prima medaglia, il "Ratto delle Sabine", mi ha fatto preparare una garzetta, l'ha riempita e ricoperta di plastilina, perchè la garza potesse cedere alla sua pressione.*

*La garza doveva essere leggera come quella delle modiste, si avvolgeva nella plastilina perchè doveva essere docile da modellare, infatti, la plastilina sola nel vuoto non regge.*

*Faceva dei cerchietti modellati, da spingere sotto con un uncinetto e risultava soffiato e non pestato, come lo voleva lui, lievitato, insomma, come se venisse dall'interno, come una cosa intima che esce.*

*Era geloso del suo lavoro. Quando veniva qualcuno mentre lavorava, guai a sorprenderlo: nessuno lo ha mai visto lavorare, non voleva essere sorpreso.*

*Se in studio veniva qualcuno, qualche critico, si preparava prima. Mi faceva ritirare le cose, nasconderne altre, studio pulito!*

*L'unico che lo ha visto lavorare è stato Mirko, con cui parlava come se fosse a scuola, era una conversazione continua con il ragazzo." (292)*

Questo breve racconto di Egle Rosmini fu raccolto nel 1982, dal direttore del Museo del Paesaggio di Verbania – Pallanza, Gianni Pizzigoni, un personaggio, un intellettuale importante e molto sensibile che curò la donazione di diverse opere, dalle sculture ai disegni, alle medaglie, a documenti e lettere del Martini che appartenevano alla collezione privata della Rosmini.

Ancora sulla medaglia, c'è da considerare il giudizio che in una esposizione e convegno: *Tèchne, le Forme dell'Arte*, promosso dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e dall'Associazione Italiana dell'Arte della Medaglia che si è svolto nel 2004 a Roma nel Museo Numismatico e al Palazzo Massimo alle Terme con il patrocinio della Soprintendenza Archeologica, lo storico e critico d'arte Enrico Crispolti che era intervenuto, ha scritto in un testo dal titolo "*Qualche breve riflessione sulla pratica creativa attuale della medaglia*" alcune considerazioni anche sul lavoro di Martini, analizzando le quattro medaglie che sono nella collezione del Museo del Paesaggio a Verbania - Pallanza.

*"San Giacomo Maggiore", "Ercole riposa sul leone", "Deposizione", "Ercole che atterra il leone", sono i titoli, i temi di queste piccole opere di grande suggestione che Crispolti giudica in questo modo: "... Ma è nelle poche e rare prove di un Arturo Martini che può cogliersi, da un'acutissima e originale esperienza plastica, l'aspetto certo più fortemente innovativo, per disinvoltura personale, della medaglistica italiana (ma anche europea) del primo Novecento". (293)*

Potremmo sostenere che la capacità d'immediata immaginazione e di rapida e felice esecuzione, (inventando formulazioni tecniche nuove) rappresentata nella medaglistica si riscontra analogamente nella pittura, un'altra delle attività che Martini non ebbe modo di sviluppare pienamente nel tempo, pur essendo stata sempre un suo pensiero e obiettivo da considerare e raggiungerlo, possibilmente attraverso una qualità che si poteva avvicinare alla sua scultura.

292) Nico Stringa, Enrico Crispolti, Gianni Pizzigoni, Egle Rosmini, *Arturo Martini la scultura interrogata opere dal 1934 al 1947*, Venezia, Marsilio Editori, 1999, pag. 28 – 29.

293) S.B.De Caro, G.Andreotti, L.Cretara, E.Crispolti, U.M.Milizia, G.Segato, M.Vitta, L.S.Scalmati, *Tèchne le forme dell'arte*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Bollettino di Numismatica supplemento al n.39, 2004, pag.22, 23, 26.

Lo scultore decide di occuparsi di pittura tra il '37 e il '38, dopo una seria malattia, aveva rotto la quinta vertebra della schiena e una sciatica pesantissima lo costrinse a stare lontano dalla scultura. Egle Rosmini anche in questa occasione rimase vicino allo scultore, aiutandolo e incoraggiandolo ad affrontare questa nuova strada creativa che per Martini significava una nuova avventura, da capire e scoprire anche sul piano della tecnica pittorica.

In tutto l'artista fece tre esposizioni di pittura, in una di queste, la prima a Milano alla galleria Barbaroux, ebbe modo di entrare in rapporto con un funzionario della Banca Commerciale, Ignazio Battiato, il quale divenne un suo committente, un collezionista propositivo che portò Martini a seguire anche il percorso della medaglia.

Riporto un breve sunto delle dichiarazioni di Egle Rosmini che racchiudono questo periodo:

*"Martini amava l'immediatezza, non aveva pazienza e anche la tecnica di pittura doveva essere semplificata: non poteva pensare di mettere il colore e poi rasparlo, per non creare spessori eccessivi.*

*Diceva a Carrà: " Sei Stitico ", perchè egli, prima di tirare fuori un quadro,richiedeva tempi lunghi. Martini ha fatto tre esposizioni di pittura. Quando eravamo in Galleria, (la Rosmini si riferisce a Milano il luogo dove in quel momento aveva lo studio Martini) ha conosciuto Battiato, un commercialista della Banca Commerciale di Milano, al quale ha detto che gli sarebbe piaciuto andare in campagna per dipingere; Battiato aveva una villa a Vago Veronese e vi ha invitato Martini. Il posto era bellissimo, un ex convento e Martini se l'è goduta un mondo." (294)*

*"..Qui ha realizzato una seconda tornata di pittura. Qui, per Battiato, ha anche scolpito la statua del santo cui è dedicata la Chiesa, il San Giacomo.*

*Sono andati nei poderi, hanno scelto un noce, l'hanno tagliato, lavorato e il San Giacomo è nato così.*

*Per Natale Martini ha fatto anche il presepio: sono venute tutte le scuole a vederlo.*

*Battiato aveva delle statuine antiche napoletane bellissime e Martini gli ha preparato il presepio in Chiesa.*

*Martini abitava in una piccola costruzione a fianco dell'ex convento; a fianco c'era la serra dei limoni, che poi ha rappresentato in un quadro, " l'Albero della Libertà".*

*C'era anche Marino Marini, veniva spesso e ci si vedeva spesso anche a Milano, con Battiato.*

*Battiato ha poi detto a Martini "Fammi la medaglia di San Giacomo, facciamo un voto perchè la Guerra non ci raggiunga "e lui gliel'ha fatta, prima modellata in grande formato, poi ridotta".(295)*

Questi episodi di vita vissuta, di arte praticata dimostrano la naturalezza, la dimensione esplicita e solare nel progettare e realizzare le opere nella quotidianità.

E' importante notare come Martini riesca con una facilità estrema, che solo i grandi artisti possiedono di operare su campi creativi diversi e apparentemente lontani, dalla scultura su marmo, pietra, creta, ceramica e bronzo passa alla pittura, al disegno, alle incisioni, xilografia, e poi alla scultura in legno come nel "San Giacomo", alle piccole sculture, "statuette", alle medaglie e sembra che infine abbia affrontato anche l'intervento sul gioiello, sull'oreficeria.

E' interessante capire questo passaggio relativamente alle medaglie che la Rosmini racconta:

*" prima modellata in grande formato, poi ridotta".*

Lo scultore evidentemente ha realizzato un modello in gesso oppure in terracotta per vedere se il motivo da rappresentare, il soggetto richiesto aveva le dimensioni e le proporzioni giuste e solo successivamente l'ha rimodellato in piccole dimensioni.

294) Arturo Martini la scultura interrogata.... Op. cit... pag.28.

Testimonianza di Egle Rosmini, rilasciata a Gianni Pizzigoni, Direttore del Museo del Paesaggio di Verbania - Pallanza nel Maggio 1981

295) Arturo Martini la scultura interrogata.... Op. cit... pag.28, 29.

Un procedere attento e accorto che permette all'artista di controllare esattamente se la direzione impressa sia pienamente riuscita.

Questa medaglia è stata fatta realizzare dal Battiato a Milano nell'azienda di Stefano Johnson. Un'azienda che era già in rapporti con la Banca Commerciale e Battiato la conosceva per la loro qualità esecutiva.

E' da ritenere che oltre a innumerevoli copie tirate in bronzo, sia stato costruito anche un conio in acciaio per poterne eseguire a stampo varie copie in bronzo o con altri metalli.(Fig.256)

In genere Martini, per quanto riguarda l'esperienza sulla medagliistica realizzava un gesso dove creava l'immagine da raffigurare nella medaglia come nel caso di "*Ercole in riposo sul leone*", dove la dimensione del tondo è di 36 centimetri di circonferenza, la medaglia, che poi è risultata invece aveva un'ampiezza ridotta di sei volte la misura di partenza del gesso, infatti non superava i 5 centimetri di diametro. (Fig.257)

Nel soggiorno trascorso a Vago Veronese, nella casa del Battiato, lo scultore fece ulteriori verifiche sulla medaglia, ma si potrebbe dire in un altro modo più appropriato, e che si avvicina con maggiori probabilità alle intenzioni di Martini.

Si trattava di una vera e propria nuova ricerca, di una possibile avventura plastica attorno al tondo. Il costruire un segno, un'immagine significativa dentro la circolarità perimetrale definita del cerchio, attraverso un uso molto preciso della sintesi compositiva, giocata su spessori minimi, tale da evidenziare un rilievo quasi inesistente, "lo schiacciato" del soggetto rappresentato, era certamente una sfida creativa importante per Arturo Martini. (296)

Si veda il "*Mungitore*" del 1939, in gesso la "*Maternità*" del 1940 sempre un gesso del diametro come nel precedente "*Ercole in riposo sul leone*" del 1939, di 36 centimetri, si presentano come lavori estremamente equilibrati, densi e fortemente espressivi, (Fig.258)

La "*Maternità*" viene datata del 1939 – 1940, nella collezione di gessi per modelli di medaglie che appartengono al Museo del Paesaggio di Verbania Pallanza, mentre nel catalogo monografico del 1967 a cura di Giuseppe Mazzotti si sostiene l'unica data del 1939. (297)

E' certamente un'opera emblematica lo "schiacciato" è interpretato con una chiarezza di stile e una definizione dell'immagine sorprendenti, pochi segni, tratti contenuti e precisi determinano il soggetto in tutta la sua efficacia estetica. (298)

11 Gennaio del 1947, è una data importante nell'insieme di lettere epistolari dello scultore, infatti dapprima scrive al giornalista Orio Vergani, che aveva pubblicato un articolo elogiativo e molto positivo della mostra di pittura a Milano alla Galleria Barbaroux. Inoltre dichiara esplicitamente del suo interesse a rivolgersi sempre più a un possibile e eventuale mercato in Svizzera.

296) Nico Stringa, Enrico Crispolti, *Arturo Martini opere edite e inedite 1908 – 1944*, Milano, Electa Editori Associati, 1996, pag.31, 46. Gli autori del catalogo ritengono che: "tra il 1939 e il 1944 Martini si dedica anche alla modellazione di medaglie, con risultati importanti, sottolineati da Lui stesso nel "Colloqui" con Gino Scarpa nel 1944.

*Il modello è Pisanello (rivisto e rimeditato durante la sosta veronese di Vago, nel 1939) con la cui plastica Martini si misura anche nelle altre due medaglie "Maternità" e "Mungitore", tradizionalmente assegnate alla fine degli anni '30, ma forse rielaborate anche in seguito, a Venezia."* E' una considerazione che mi trova concorde, ma sono anche convinto e persuaso, ed è riscontrabile nelle sue stesse lettere, che per Martini il tema della medaglia sia rimasto presente nella sua ricerca fino agli ultimi anni della sua vita tra '44 e '47.

297) Giuseppe Mazzotti, *Arturo Martini*, Treviso, Libreria Canova-Neri Pozza Editori, 1967, pag. 199.

298) *Arturo Martini la Scultura interrogata....Op...cit... pag.40, 41:*

"... Fa parte del gruppo di bassorilievi eseguiti a Vago Veronese in vista di una traduzione in medaglia e come le altre opere dello stesso momento si ispira allo schiacciato quattrocentesco. Una delle opere più riuscite per la coerenza con cui l'azione drammatica per linee oblique e squarci prospettici si iscrive all'interno del cerchio.

*Un disegno a pennello su identico soggetto è stato ceduto da Martini a Neri Pozza nel periodo veneziano; il disegno donato dall'editore vicentino alla Fondazione Cini di Venezia è di prossima pubblicazione nel catalogo della mostra della donazione Pozza... "*



Successivamente nella stessa data scrive alla moglie Brigida Pessano, dove annuncia per la prima volta che oltre alla scultura, (in questo caso si trattava di un gruppo di piccole sculture in terracotta), aveva iniziato come ultima ma nuovissima attività a preparare qualche gioiello.

*“ Caro Orio, tu stai dandomi della vera amicizia, e pensa che mi arriva quando purtroppo non ci credevo più. Caro Orio, tu sei umano, e quando si ha questa rara qualità si è come Platone, generoso e sapiente.*

*Da Carrara, finita la statua, partenza per Milano con buoni propositi il primo venirti a salutare e ringraziare per l'Illuminazione Italiana (che non ho potuto vedere), e poi per fermarmi per qualche sistemazione.*

*Mi sono recato qua e là con un piccolo sogno in tasca e ho preso paura.*

*Gli artisti non sono più tali, e tra me e loro non c'è più modo di capirci: sono diventati peggio dei Mercanti e al posto del sogno hanno messo l'affare, e quindi sono scappato lasciando casa impegni e propositi.*

*Ora sono qui a Intra sul Lago Maggiore, aspettando un qualsiasi passaggio per la Svizzera.*

*Resterò, credo, per tutto l'inverno provandomi con qualche tesserino di frontiera a guardare le nuove speranze.*

*Con un abbraccio, Martini. "(299)*

Nella lettera alla moglie emergono le consuete richieste di preparazione e spedizione di opere a Milano, per averle a disposizione per la commissione della Biennale di Venezia, che stà preparando una mostra di arte italiana in Svizzera, inoltre gli comunica il nuovo indirizzo, essendo rimasto senza casa l'architetto Giò Ponti, decide di aiutarlo e ospitarlo nella sua abitazione, offrendo a Martini la possibilità di utilizzare una grande stanza per lo studio.

*“Carissima Brigida, ti scrivo d'urgenza per pregarti appena ricevi questa lettera che tu con altrettanta urgenza, t'incarichi di fare questa spedizione.*

*Come sempre in Italia si fanno le cose importantissime e specialmente con l'estero all'ultimo momento, così che proprio ora è venuta una commissione mandata dalla Biennale di Venezia per fare un'esposizione d'arte italiana a Losanna e a Ginevra all'ultima ora.*

*Io qui non ho niente di importante e quindi ho pensato a Vado e ho deciso di comune accordo di inviare quattro bronzi che tu hai lì e cioè: “ La Lupa “, poi gli altri tre sono in quelle cassette dell'ultima spedizione da Milano e che avevo incaricato Collina di farti aprire e cioè le cassette numero 11 e 12 in cifre nere che contengono una “Ragazza seduta”, una “Vacca”, un “Pegaso”, tutti e quattro di bronzo compresa “la Lupa”, così anche per poter viaggiare senza pericolo di rotture.*

*Io credo che in una cassa unica tu possa infilare tutti e quattro i bronzi altrimenti fa come meglio puoi.*

*Siccome dovrebbero arrivare nella settimana entrante cioè in questa stessa dell'arrivo di questa lettera, ti prego ancora di fare come ti scrivo. Appena imballato di far portare a Savona al corriere più diretto e urgente che ci sarà, certamente con partenza giornaliera per Milano, e sollecitare la consegna a questo indirizzo: Sig.ri Monti e Gemelli, via Palermo 11 Milano, perchè questo indirizzo di accentramento di tutte le opere in partenza. Fallo a porto assegnato perchè le spese sono tutte a loro carico. Tu spedisce, io poi ti invierò dei soldi a parte. Metti come mittente Arturo Martini Vado Ligure. Con tanti baci, Arturo.*

*Mi raccomando l'imballaggio e appena spedito telegrafami: Martini presso Ponti, via Aurelio Saffi, 24 Milano.*

299) Arturo Martini, *Le Lettere*, (a cura di) Mario De Micheli, Claudia Gian Ferrari, Giovanni Comisso, Milano, Firenze, Edizioni Charta, 1992, pag.285, 286.

*" Carissima Brigida, da Collina ho avuto buone notizie sul mio prossimo arrivo a Vado Ligure e credo con questo ritorno ritrovare l'amore e la calma che da molto tempo mi mancano. Ma di questo preciseremo meglio in una prossima mia, per ora ti dirò che sbrigando e brigando per la cottura di un gruppo di terracotte e poi assistere, alla fattura di qualche gioiello, attività mia ultima, per tutto questo dovrà passare il mese, anche perchè qui ho una stufa e sono organizzato per i rigori dell'inverno." (300)*

In questa lettera emerge con chiarezza il fatto che oltre a preparare delle piccole terracotte, Martini deve " ... assistere alla fattura di qualche gioiello , attività mia ultima...", qui si apre una problematica controversa da un lato, ma decisamente interessante dall'altro, che apre e svela un aspetto dello scultore finora mai indagato.

Alcune domande doverose si determinano inevitabilmente, e possono trovare una risposta solo attraverso una ricerca e un lavoro di scavo, d'indagine approfondito che dovrebbe molto probabilmente portare alla conoscenza delle opere di oreficeria che l'artista ha realizzato, tra la gli inizi del 1946 e la primavera del 1947, che coincide con la data della sua morte avvenuta a Milano il 22 marzo 1947, all'età di cinquantasette anni e sette mesi.

E' evidente che Martini si è limitato alla formulazione del progetto, dell'idea, probabilmente avrà concepito anche un modello, ritengo in creta, oppure ma non credo in cera, successivamente come s'intuisce dalla lettera avrà affidato l'esecuzione concreta con i metalli preziosi, oro, argento o platino a un orafo artigiano in grado di interpretare il volere dello scultore.

Un orafo che doveva sicuramente risiedere a Milano, perchè in questo modo l'artista poteva verificare e controllare rapidamente l'operato dell'artigiano e la qualità esecutiva posta in essere.

Proseguendo con questa sintesi dell'epistolario tra Martini e la moglie Brigida Pessano, in questo breve periodo ormai al termine della vita dell'artista, tra l'inizio del gennaio 1947 e la metà del marzo dello stesso anno, è importante mettere in luce i progetti, le aspirazioni che pervadono ancora in maniera viva e lucida la mente dello scultore.

Questi desideri e intenzioni in parte concretizzati anche nell'ambito della gioielleria, emergono in maniera esplicita.

*" Cara Brigida, avendo avuto l'assegno con un giorno di ritardo riprendo la lettera con altri pensieri sul mio desiderio di arrivare a Vado al più presto.*

*Conosco Vado nella stagione invernale e questo suo squallore mi trattiene ancora qui mentre il mio desiderio sarebbe di partire subito.*

*Milano non mi dà più pace mentre alla mia età e colle esigenze creative che ogni giorno aumentano sento il bisogno di aver tempo, lontano dalle confusioni e dalle urgenze di vita che qui senza volerlo si compiono giorno per giorno.*

*Ho la speranza di essere giunto al tempo di nuove e grandi opere, sempre che Dio mi assista nella salute e nell'ingegno, sole e libertà faranno il resto.*

*Tutto si sconta nella vita e si paga carissimo però tutto serve a misurarci col destino e non è mai tardi per ottenere la grazia.*

*Dunque pazienza, serenità, sole, virtù, che ci tengono lontani dalle malinconie.*

*Aspetto la primavera come fosse la prima della mia vita, ancora abbracci.*

*Martini. " (301)*

In questa lettera si ha la netta percezione delle difficoltà, del malessere che pervade l'artista in merito alla sua imminente partenza per Vado Ligure, che significava il definitivo abbandono dell'attività artistica a Milano e nella Lombardia, ma soprattutto la decisione di tornare in famiglia dopo circa vent'anni di lontananza dalla stessa.

300) Arturo Martini, *Le Lettere .... Op...cit...* pag.286

301) Arturo Martini, *Le Lettere .... Op...cit...* pag.287.

Questa scelta lo obbligava implicitamente ad abbandonare per sempre Egle Rosmini, che aveva vissuto con Lui a partire dagli anni '30, da quando si erano conosciuti all' Istituto Statale per le Industrie Artistiche di Monza nel '29, quando Martini insegnò scultura in quell'Istituto diretto allora da Guido Balsamo Stella e la Rosmini era una sua allieva, come lo era negli stessi anni Mirko Basaldella.

Negli anni dell'insegnamento a Monza eseguì alcune grandi opere straordinarie come " *Sposa Felice*", " *Sacro Cuore* " e " *Maternità*".

Lionello Venturi l'importante storico dell'arte si reca a Monza a visitare lo studio dell'artista e riconosce la validità del lavoro di Martini, che merita di essere giudicato sul piano della critica in maniera molto positiva, successivamente Venturi pubblicherà un testo entusiastico sull'intera opera prodotta fino ad allora dallo scultore. (302)

In una lettera del 16 febbraio 1947, Martini confessa a Egle Rosmini, tutta l'importanza che il suo ruolo ha avuto nella sua vita e riconosce che è stata la sua vera e indispensabile compagna.

*"... Ricordati sempre che sei stata la mia compagna per 15 anni di lavoro e che tu sola hai saputo illuminarmi e innalzarmi, fa altrettanto con te stessa e sarai adorata per le tue doti di intelligenza, saggezza e femminilità"*. (303)

Questa situazione personale è un punto di rottura ovviamente con la famiglia, pur considerando che i rapporti di Martini con la moglie e i suoi due figli rimanevano sempre buoni, ma evidentemente lo scultore soffriva parecchio per questa realtà problematica difficilmente risolvibile e sostenibile.

In questo senso ho avuto una ulteriore conferma da un'intervista - incontro che sono riuscito ad avere in data 10 luglio 2015 da Lisa Ponti, la figlia prediletta dell'architetto Giò Ponti.

Lisa Ponti è un intellettuale di prim'ordine, che fondò e diresse assieme al padre la rivista " *Domus*", ha scritto un libro fondamentale su Ponti, dove scrive anche del rapporto di lavoro e collaborazione tra l'architetto e lo scultore veneto : " *Gio Ponti l'Opera*". (304)

Ancora oggi pur essendo ultra novantenne ha una presenza mentale stupefacente, in questo caso si ricorda che Martini, andava spesso nella loro casa milanese di via Aurelio Saffi, 24 avendo lo studio, collocato in una grande stanza a fine corridoio.

*" ... Martini quando veniva, entrava, aveva le chiavi dell'appartamento, e declamava delle frasi in veneto: " ..Questa è l'epoca di Gio Ponti.."ma era sempre infelice, aveva un'aria innocente ma incredibilmente triste, disperata..disperata.. era molto disperato.*

*Poi apriva la sua stanza – studio e si chiudeva dentro a chiave.*

*Quando se ne andava richiudeva la porta con la chiave.*

*Ricordo che quando entrava in casa a volte era anche molto arrabbiato perchè capitava che ogni tanto un parente della sua famiglia da Vado Ligure venisse a Milano a trovarlo e litigavano regolarmente."*

L'altro episodio chiave che determinò dopo pochi giorni la morte dello scultore è avvenuto quando Martini fu colto da un ictus, e Lisa e la sorella maggiore riuscirono a portarlo all'Ospedale Fatebenefratelli della città.

302) Lionello Venturi, *Arturo Martini*, Roma, "L.Arte", 1930, n. VI, pag.556 -577.

*Arturo Martini la Scultura interrogata....Op...cit... pag.140.*

303) *Arturo Martini la Scultura interrogata....Op...cit... pag.90.*

304) Lisa Licitra Ponti: " *Gio Ponti l'Opera*" Milano, Edizione speciale della Banca Commerciale in numero limitato di copie, Editore Leonardo, Passigli Progetti. 1993, pag. 110, 116, 117. Importante documentazione relativa al progetto e al lavoro condotto all'Università di Padova da Ponti con Martini. Ponti chiese l'ultima statua che lo scultore fece " *Il Palinuro*", da collocare al Palazzo del Bo sede del Rettore, all'epoca il professore Carlo Anti.

Già nel 1942, Martini ebbe modo di lavorare con Ponti all'Università di Padova, con la collocazione dell'importante scultura in marmo ideata e pensata a " *Tito Livio*", posta nell'atrio principale del Palazzo del Liviano, in dialogo con l'enorme affresco a tutta parete di Massimo Campigli.

*“ ... Ricordo che entrammo nella stanza dove Martini si ritirava quando veniva da noi e non trovammo un disegno, una terracotta, un bozzetto, non c’era nullache appartenesse al suo lavoro. Erano presenti sul pavimento della stanza una quantità enorme di bottiglie vuote di liquore... Martini usava ormai quella stanza non per lavorare, ma solo per ritirarsi con se stesso.. ”*

Una conferma di questa grave situazione personale che Martini stava attraversando si riscontra anche nella testimonianza in rapporto al contesto milanese di Orio Vergani : *“ .. Dormiva in una stanzetta di periferia con la sua amica, (si trattava di Egle Rosmini) , lavorava durante il giorno in una stanza in via Aurelio Saffi, in casa di Gio Ponti...*

Prosegue Vergani : *“... L’epurazione lo aveva stroncato. Per guardare la gente faccia a faccia beveva dieci aperitivi prima di ogni pasto e consumava un tubetto di simpamina al giorno. Si sentiva demolito. ”* (305)

Nello stesso anno il 1946, nell’autunno, non accetta più di rientrare come professore in Accademia, pur avendo ricevuto l’invito da parte dell’istituzione artistica di ritornare a insegnare a Venezia.

Nonostante una situazione personale in corso sempre più senza vie d’uscita, Martini continuava con accanimento, e una passione mai venuta meno a lavorare, o almeno cercava di farlo in ogni momento, e in queste ulteriori lettere che scrisse sempre alla moglie Pessano il 16 e il 17 gennaio 1947 si comprende tutta la sua capacità di andare avanti, di andare oltre, di pensare ancora al futuro.

*“ Cara Brigida, ho ricevuto ora il telegramma di spedizione e sta bene anche se ora ho cambiato idea dato che mi secca esporre e mandare all’estero con qualche pericolo di smarrimento.*

*Ma questi miei dubbi sono frutto della mia patia, ad ogni modo essere presente non è mai male, tutto però ritornerà a Vado dato che in Svizzera non si può vendere.*

*Intanto io sto sbarazzandomi degli ultimi impegni, aspetto che le strade siano meno ingombre di neve e di ghiaccio perchè arriverò io, con un camioncino che un amico mi presta per la mia roba, ma anche lui mi consiglia di aspettare essendo molto pericoloso per tanti riguardi.*

*Ma però siamo alle porte della primavera e io ho ben deciso di venir a lavorare a Vado – quindi aspettami – certamente non è più possibile alcun mutamento – bene intanto saluti e allegri, Martini.*

*Ti allego assegno di 10.000 lire. Scrivimi subito se la Zingara in ceramica è ancora sana, c’è probabilità di vendita e quindi ti manderò tutto il denaro.”* (306)

Nell’ altra lettera scritta il 17 gennaio del ’47, si evidenziano aspetti della difficile relazione che entrambi Martini e la moglie Pessano hanno vissuto.

Lo scultore è convinto che il passato si possa superare e quindi ricominciare una “nuova vita”.

Inoltre per quanto riguarda il lavoro emerge con chiarezza estrema che Martini, stà realizzando alcuni gioielli con un orefice milanese, al quale intende lasciare la responsabilità di eseguirli anche in sua assenza, per questa ragione chiede di avere ancora del tempo per verificare di persona delle prove di gioielli realizzati.

*“ Carissima Brigida, il mio programma è questo aspettare che passi quest’ultimo tempo freddo e avere notizie di quando a Vado il clima si fa più dolce.*

*Secondo, siccome sto cuocendo qualche piccola terracotta avere un pò di tempo per venderla per arrivare a Vado con yn pò di soldi.*

*Terzo, desidero prima di partire stabilire con l’orefice che mi eseguisce i gioielli, le mie volontà e intenzioni, quindi vorrei vedere qualche prova così poi senza muovermi potrei da Vado spedire i modelli con sicurezza di essere capito.*

305) Claudia Gian Ferrari, Elena Pontiggia, Livia Velani:, *Arturo Martini* , Milano, Skira Editore, 2006, pag. 294.

306) Arturo Martini, *Le Lettere .... Op...cit...* pag.287.

*Quarto, che si scelino le strade come ti dicevo, per il camioncino per arrivare senza pericoli di slittamento.* “ (307)

E' chiaro che Martini ha intrapreso un rapporto di collaborazione con un orefice, con un artigiano del settore, che molto probabilmente ha già realizzato degli ornamenti per conto dello scultore.

L'artista desidera avere la certezza che l'orafo sia in grado di procedere successivamente e autonomamente senza la sua presenza in città, a Milano.

Martini è convinto, e qui torna in rilievo la conoscenza delle tecniche specifiche che egli ha recepito da giovane a Treviso dall'orafo Schiesari, che un modello, un piccolo bozzetto probabilmente in cera o creta possa essere trasformato successivamente attraverso la tecnica della micro fusione a cera persa in metallo prezioso oppure in bronzo.

Naturalmente è evidente che i processi di fusione della scultura in bronzo, sono molto simili, ai procedimenti di riproduzione del modello, del prototipo di piccole dimensioni che può diventare un gioiello, in oro o argento.

L'altro problema che emerge e pone nella micro dimensione gioiellistica possibili difficoltà è di natura interpretativa e esecutiva.

Un' opera orafa raggiunge il più alto grado di qualità nel momento in cui non viene assolutamente modificata o nelle peggiori delle ipotesi snaturata nella sua immagine e nel contenuto che intendeva esprimere. L'idea, la proposta materializzata nel modello dallo scultore trevigiano doveva mantenersi con tutta la sua forza evocativa e immaginativa. (308)

Martini nella lettera prosegue chiedendo un cambiamento positivo da parte della moglie che sembra un pò restia nel farlo, infatti gli scrive: *“.. Ultimo e più importante che tu mi scriva che la mia venuta ti fa contenta e che seppellito il passato non se ne parli più.*

*Insomma ho una grande voglia di vita nuova e quindi aspetto per questo una tua parola, senza dubbi e paure, e pensa che questo oltre che per te bisogna che tu capisca e perdoni anche e soprattutto per Maria e Toni. ( Maria e Antonio sono i figli diretti di Martini).*

*Rispondimi chiaro su questo punto e senza rimpianti né rimproveri, se si vuol incominciare una vita nuova e se non ti senti abbastanza serena fallo scrivere a Maria come fossi tu stessa,*

*La generosità ricordati è la madre delle grandi cose mentre il dubbio non crea che dolori e perdite irreparabili.*

*Con tanti abbracci. Martini “ (308)*

Per focalizzare ulteriormente il periodo preso in esame, (ormai, analizzando a posteriori, siamo ad appena due mesi dalla morte dell'artista), è significativo riportare altre due brevi lettere del 21 e del 23 gennaio 1947, dove Martini, scrive alla moglie Brigida Pessano, la quale gli risponde nel merito e aggiunge inoltre una precisa richiesta relativa al costo che può avere un gioiello progettato dal marito.

Questo fatto evidenzia come i gioielli siano già stati realizzati e probabilmente visti o descritti dallo scultore alla moglie.

*“ Cara Brigida, la tua lettera mi ha fatto molto piacere dunque si compie tutto come vuole il buon Dio, sia nel male che nel bene- quindi per la mia venuta aspettiamo un pò di buon tempo anche perchè qui soffro tremendamente il freddo, cosa che intristirebbe tutti, mancando il sole.*

*Ti abbraccio, tuo Martini. “ (309)*

307) Nico Stringa, *Arturo Martini opere nel Museo di Treviso*, Treviso, Edizioni Canova, 1993, pag.199.

308) Francesco Bruni, *La Fusione Artistica a Cera Persa*. Venezia, Edizioni Arte In, 1994, pag.96, 103, 105 – 131.

Luigi Vitiello, *L'Oreficeria Moderna*, Milano, Hoepli Editore, pag. 388 - 431.

308) Arturo Martini, .... *Op...cit...* pag.287.

Arturo Martini, *Le Lettere 1909 - 1947*, (a cura di) Natale Mazzolà, Prefazione di Giovanni Comisso, note biografiche di Giuseppe Mazzotti, Firenze 1967, Vallecchi Editore . pag. 495, 496.

309) *Ibidem...op. cit...* pag.287, 288.

La lettera del 23 gennaio 1947 è sul lavoro in atto e specifica per quanto riguarda i gioielli, per alcuni bronzi da inviare a una mostra in Svizzera e particolarmente per la "Zingara" una grande scultura in ceramica che lo scultore ha già venduto a un collezionista, pur non avendola ancora a disposizione a Milano.

*" Cara Brigida, scriverò per i gioielli a Maria di Stresa, ma i miei gioielli costano molto perchè ogni uno è un originale – ma scriverò lo stesso.*

*In quanto ai bronzi che tu hai spedito, ritorneranno tutti a Vado perchè si tratta di una esposizione dimostrativa all'infuori di vendite che la Svizzera proibisce.*

*Scrivimi invece subito se hai sana e intatta la grande ceramica della Zingara che l'avrei venduta per 250.000 lire e queste potrebbero servire a Vado.*

*Con tanti abbracci, Martini. " (310)*

E' molto interessante la precisazione dell'artista in merito ai gioielli: " ... I miei gioielli costano molto perchè ogni uno è originale ... ".

Siamo di fronte alla realizzazione di opere di oreficeria uniche, non si tratta di multipli, oppure potrebbero essere pochi esemplari per soggetto e tipologia.

A questo punto le ricerche condotte hanno permesso di individuare a Milano una nota e importante gioielleria dell'epoca condotta da una famiglia di origine ebraica che ha avuto rapporti di lavoro con lo scultore Martini.

I Fratelli Veneziani, Alberto (Frascati, 1871 – Roma 1953) e Giacomo (Frascati, 1875 – Roma 1955), iniziarono l'attività commerciale nel 1913 a Milano, in Galleria Vittorio Emanuele, dove aprirono una gioielleria che dal '13 proseguì l'attività con alterne fortune e vicende fino al 1985.

Alberto Veneziani era un ottimo disegnatore, si recava a Parigi molto spesso per raccogliere idee, disegni e modelli di alta gioielleria rispettando un costume dell'epoca che guardava alla capitale francese come un punto di riferimento assoluto per i gioielli di grande prestigio.

Purtroppo entrambi, i due fratelli Veneziani non potevano avere dei figli, per questa ragione decidono d'inserire nell'azienda i due figli di una sorella, Renato Perugia (Roma, 1901 – 1979) e Aldo Perugia (Roma, 1904 – 1981), designati a proseguire la loro opera e attività imprenditoriale.

In pochi anni la maison di gioielleria riscuote successo e molta considerazione e una tale reputazione sul piano nazionale che gli permette di diventare tra i principali fornitori della Real Casa Sabauda.

Renato Perugia è il vero fautore di questa svolta, che è potuta avvenire grazie anche alla notevole competenza bibliografica e storica del gioiello in suo possesso, infatti la regina Elena lo stima e valuta con ammirazione la sua passione e conoscenza specifica.

Riuscirà ad ottenere numerosissime commesse da parte della regina tra la fine degli anni venti e i primi anni trenta del Novecento.

Gli acquisti e le considerevoli forniture alla Casa Reale, permettono a Renato Perugia e ai Fratelli Veneziani di aprire una gioielleria in Piazza di Spagna a Roma, in questo modo riusciranno a ampliare la loro attività, raccogliendo l'interesse anche dell'aristocrazia del meridione d'Italia e in particolare dell'alta borghesia siciliana.(311)

A Milano nel 1930 decidono di trasferire l'attività nella centralissima via Manzoni, in un prestigioso palazzo al numero 10, e a Roma aprono un altro negozio in via del Corso.

La maison viene invitata a numerose esposizioni, tra le quali la XVII Biennale D'Arte Internazionale del 1930 a Venezia e viene segnalata per avere presentato " creazioni di pura gioielleria di spirito moderno ". (Fig.259)

310) *Ibidem...* pag.288. Arturo Martini, *Le Lettere 1909 - 1947*, op. cit. pag.496, 497.

311) Melissa Gabardi, in *Dizionario del Gioiello Italiano del XIX e XX secolo*, Torino, Umberto Allemandi Editore, 2005, pag.283, 284.



La ditta riesce a proseguire l'attività come Fratelli Veneziani, fino al settembre del 1938, quando purtroppo: " ... le leggi razziali emanate dal governo fascista, che impediscono agli ebrei di commerciare in pietre e metalli preziosi, inducono alla vendita del negozio in Piazza di Spagna, e alla trasformazione della ragione sociale in Arte Orafa – Società Anonima.

*Questo infausto periodo ha termine soltanto con l'arrivo degli anglo – americani, nel giugno del 1944 a Roma e nell'aprile del 1945 a Milano, quando la ditta può tornare al nome originario di Veneziani e l'attività può riprendere ". (312)*

Oltre alla produzione consueta di alta gioielleria ispirata costantemente al modus operandi della gioielleria di gran classe parigina, si affiancano anche creazioni meno costose ed elaborate, certamente più accessibili come un centrale, pendente per collana estremamente singolare.

Questo piccolo manufatto prezioso aveva la forma di un libretto in miniatura, costituito da più pagine tutte in oro 18 carati.

In genere realizzavano una tipologia che poteva avere almeno quattro pagine, fino a un massimo di dieci, ogni spazio veniva inciso a mano riportando alcuni testi di poesie d'amore memorabili, molto notetra il pubblico, questo prodotto di scrittura aurea ebbe un grandissimo successo.

Nel 1956 poco tempo dopo la morte di entrambi i fratelli Alberto e Giacomo Veneziani, fu presa la decisione di chiudere il negozio di via del Corso a Roma, data anche la difficoltà di riuscire a gestirlo da Milano.

Gli stessi fratelli Renato e Aldo Perugia non hanno dei figli, quindi nell'ambito della famiglia nessuno può continuare la loro attività direttamente, per questo motivo decidono di lasciare la gestione dell'azienda successivamente a Mario Piperno (Roma, 1924) che è un figlio di una loro sorella.

Dopo il trasferimento nel 1961 del negozio milanese da via Manzoni a via Hoepli, l'attività prosegue fino al 1985, anno della chiusura definitiva, per mancanza di successori. (313)

Questa breve riesamina della maison Fratelli Veneziani, ci permette di capire con quale personalità di rilievo ha avuto rapporti di lavoro il nostro Arturo Martini, in particolare con Renato Perugia che è stato il suo committente tra la fine del '45 e l'inizio del '47.

I riscontri effettuati hanno evidenziato che lo scultore su richiesta del gioielliere Renato Perugia, ha disegnato e successivamente realizzato diversi modelli per eseguire un gruppo di bracciali.

Con molta probabilità considerando le caratteristiche dell'agire creativo di Martini, in una prima fase ha costruito dei prototipi di dimensioni maggiori in creta, per capire la loro espressività e intensità estetica e poi sia giunto alla modellazione in cera per procedere quindi alla fusione.

*" .. Altro illustre nome che si cimenta in una progettazione orafa è Arturo Martini. Qualche anno prima della sua morte modella un certo numero di bracciali per Renato Perugia " (314)*

Questa chiara affermazione di Emanuele Marano, qualificato antiquario romano, che ha avuto sempre interesse e attenzione per la gioielleria progettata e realizzata dagli artisti, (deceduto purtroppo da pochi anni, esattamente nel 2014, all'età di 76 anni era nato a Roma nel 1938, ed è morto nel piccolo comune di Pennabilli, nel montefeltro) è stata pubblicata in una interessante monografia su Afro, in quanto artista – orafo, collocato nel contesto della relativa produzione di opere di oreficeria avvenuta a Roma tra fine degli anni '40 e inizi degli anni '70.

*" Il recupero della libertà dell'artista e il ritrovamento della manualità immediata " è il titolo del testo con il quale Marano rifletteva sul rapporto che si è sempre evidenziato tra pittura, scultura e oreficeria, e lo storico dell'arte Mario Verdone ragionava " Sulla Oreficeria d'Artista", mettendo in luce come dall'antichità al rinascimento;*

312) *Ibidem ... op. cit. Dizionario del Gioiello Italiano ... pag.284.*

313) *Ibidem .. op. cit...*

314) Ernesto D'Orsi, Mario Verdone, Emanuele Marano, *Afro le due dimensioni del Gioiello*, Roma, DataArs Editrice, 2002, pag.15.

*“ Il problema della divisione delle arti in maggiori o minori non esisteva. Si sa che Brunelleschi, Ghiberti, Verrocchio, Pollaiuolo erano chiamati “orafi”.*

*Ugolino di Vieri venne considerato uno dei più apprezzati orefici, e celebre fu la sua Reliquia del corporale in oro, argento e smalto..... Tutta una infinità di oggetti, arredi sacri, paramenti, accessori del vestito, ornamenti, confermano che nel rapporto arte e vita quotidiana, non esistevano confini (si ricordi la celebre “ saliera “ del Cellini. “ (315)*

Mentre Ernesto D’Orsi, curatore in quegli anni dell’Archivio di Afro Basaldella osservava che in *“ Afro le due dimensioni del gioiello”*, portano in superficie la grande capacità dell’artista di usare e attraversare il colore che nell’arte orafa diventa uno strumento ideale da utilizzare, *“in relazione allo spazio, ed alla brillantezza assoluta della luce”*. (316)

L’intenzione di questo libro si collocava all’interno di un progetto ambizioso che intendeva produrre per la prima volta in Italia il Catalogo Generale del Gioiello d’Artista e d’Autore, che purtroppo non è riuscito a decollare per innumerevoli difficoltà anche di carattere finanziario.

All’interno di questo quadro di ragionamenti emerge che Martini ha certamente avuto modo di portare a compimento il lavoro che Renato Perugia, il ricco gioielliere di origine ebraica gli aveva commissionato a Milano.

Nella primavera del 2010 ebbi conferma di questo episodio da un incontro - testimonianza con Emanuele Marano nella sua residenza in collina tra l’appennino toscano e romagnolo, il quale si ricordava che tra l’anno 1976 e il 1977 Renato Perugia, gli fece vedere due bracciali, in oro di forte pronunciamento plastico, *“ con un disegno, delle immagini che rappresentavano una evidente sensualità, si poteva affermare che erano espressivi di un certo erotismo, realizzati a partire da alcune cere modellate da Arturo Martini, realizzate su commissione per il gioielliere Perugia “*. L’antiquario che all’epoca aveva 40 anni, si rammaricava di non essere riuscito a convincere il gioielliere Renato Perugia a vendergli i due straordinari bracciali di Martini, in seguito non ebbero più modo d’incontrarsi e dopo pochi anni nel 1979 il gioielliere di origine ebraica Renato Perugia morì all’età di 78 anni. Da allora, non si seppe più nulla dei bracciali.

Un ulteriore conferma a questo racconto è emersa dalla ricerca in corso, quando Orio Vergani, il giornalista milanese, vero amico dello scultore e a lui molto legato, il 19 novembre 1950, racconta la sua versione degli ultimi anni di Martini e in una testimonianza evidenzia come: *“ gli ultimi lavori di Martini furono, su commissione, le cere per certi gioielli di disegno erotico, che credo siano andati distrutti”*. (317)

Orio Vergani, non è certo che le cere preparate dallo scultore siano andate distrutte, infatti alla luce delle nuove scoperte si è evidenziato che alcuni modelli sono stati realizzati quando Martini era in vita e successivamente, molto probabilmente anche dopo la morte dell’artista, furono poste in fusione i prototipi restanti attraverso la tecnica della micro fusione a cera persa dal gioielliere Renato Perugia a Milano. Considerando inoltre che il gioielliere, avendo una sede operativa con relativo negozio a Roma, non è da escludere che possa essersi rivolto per la realizzazione in metallo prezioso delle cere di Martini ad un orafo artigiano della capitale di cui Renato Perugia aveva piena fiducia essendo già stato un collaboratore della gioielleria gestita dai fratelli Perugia.

315) *Ibidem .. op. cit. pag.11 -13.*

316) *Ibidem pag, 7 – 9*

317) Breve brano tratto dal racconto – testimonianza di Orio Vergani, *Misure del tempo: diario 1950 – 1959*, a cura di Nico Naldini, Milano, Edizioni Leonardo, 1990.

Arturo Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, (a cura di) Elena Pontiggia, Milano, Abscondita Edizioni, 2001, pag.115 -116.

Si veda anche per inquadrare esattamente gli ultimi anni di vita dello scultore: Claudia Gian Ferrari, Elena Pontiggia, Livia Velani, *Arturo Martini*, Milano 2006, Skira Editore, pag. 290 – 294

Adriano Rota, *Arturo Martini l’Uomo*, Treviso, Canova Editore, 2000, pag.111 – 119.

Nella ricerca in atto è emersa un'ulteriore "prova" pubblicata nel catalogo *"Il Disegno Prezioso"* a cura di Emanuele Marano, dove si dice che: *"Arturo Martini, (Treviso 1889 – Milano 1947) modella per Renato Perugia una serie di grandi bracciali"*. (318)

Nell'intervento scritto di Marano dal titolo: *"Il recupero della libertà dell'artista e il ritrovamento della manualità immediata"*, l'antiquario e gallerista romano, sostiene che: *"... Altro illustre nome che si cimenta in una progettazione orafa è Arturo Martini: qualche anno prima della sua morte modella un certo numero di bracciali per Renato Perugia"*. (319)

Questo importante catalogo ricostruisce gli avvenimenti a Roma per quanto riguarda il gioiello d'artista a partire dal 1946 fino alla metà degli anni '80.

Ponendo in rilievo il ruolo di Mario Masenza, l'unico e vero pioniere in qualità di committente dell'oreficeria progettata dagli artisti, scultori e pittori.

A seguito di questa pubblicazione fu svolta una grande mostra di gioielli e argenteria nella galleria *Perspectiva*, di Emanuele Marano, collocata nella centralissima via Ripetta a Roma che ebbe un grande successo tra il pubblico e la critica d'arte romana, ci fu un ulteriore seguito espositivo nella gioielleria Masenza, in via del Corso, il luogo storico da dove prese le mosse il gioiello d'autore in Italia. La gioielleria era guidata in quegli anni dal figlio di Mario Masenza, Cesare, che poi a distanza di un paio d'anni decise di chiudere l'attività, essendo morto anche il padre, per rivolgere i propri interessi economici e culturali al cinema, a cinecittà.

Martini in definitiva, ritengo che abbia sempre avuto interesse e per certi versi delle attenzioni in termini di progettualità verso l'oreficeria.

E' ovvio che poteva farlo esclusivamente negli spazi di tempo e di pensiero che si presentavano a volte, in pochi casi durante la sua intensa e complessa carriera professionale.

Credo che i ricordi del passato come lavorante orafo tornassero spesso alla mente, e possa essere giunto a immaginare l'oreficeria, i gioielli, intesi come un prolungamento della piccola scultura, della medagliistica.

Considerando l'estrema capacità dello scultore di captare e percepire dove l'arte in quello scorcio del XX secolo, nell'immediato dopoguerra, tra il '45 e il '47 stesse andando, è molto probabile che possa avere intuito che tra gli artisti più rilevanti, in particolare nel contesto romano, ci fosse un interesse a realizzare opere di gioielleria.

Inoltre sarà stato sicuramente informato da Mirko Basaldella, che era pienamente coinvolto nel progetto di Mario Masenza, della fase avanzata in cui era giunta la collezione di gioielli e argenti che poi fu esposta nel '48 alla Galleria Il Milione a Milano.

Il Milione è l'unico spazio a Milano guidato allora da Ghiringhelli, che ha seguito l'attività dell'artista fino alla sua morte e certamente Martini fu informato di questa intenzione espositiva imminente che doveva giungere nella capitale lombarda, per presentare una collezione di gioielli e oggetti progettati dagli artisti.

Opere di arte applicata realizzate da Masenza su progetto degli artisti, in prevalenza della Scuola Romana, alla quale apparteneva anche Mirko Basaldella.

Inoltre bisogna osservare e capire che Mirko era profondamente legato a Martini, il quale oltre a essere stato il suo professore all'Istituto d'Arte di Monza, fu in seguito disponibile ad accoglierlo con piena fiducia nel suo studio.

Mirko era entusiasta che un artista di tale levatura, che già in quegli anni era molto affermato a livello nazionale, fosse stato così interessato a renderlo partecipe del proprio lavoro.

318) Emanuele Marano, Mario Verdone, *il Disegno Prezioso*, Milano 1987, Federico Motta Editore, pag. 120.

319) *Il Disegno Prezioso ...op.cit.* pag. 16 – 19.

Come testimonia Egle Rosmini, Mirko fu l'unico in tutta la vicenda professionale di Martini, ad avere il privilegio assoluto di guardare il maestro mentre lavorava, di parlare con Lui durante il processo creativo in atto.

Quindi è naturale che tra i due artisti ci fosse una complicità professionale e un'amicizia che non venne mai meno.

Per queste ragioni è da ritenere che Martini fosse a conoscenza dell'attività che era iniziata a Roma da parte del gioielliere Masenza in rapporto agli artisti, scultori e pittori, che a distanza di alcuni mesi dovevano approdare a Milano.

A sostegno di questo ragionamento riporto uno stralcio della testimonianza che Egle Rosmini tra l'aprile del 1981 e il giugno dello stesso anno fece a Gianni Pizzigoni, direttore del Museo del Paesaggio di Verbania Pallanza:

*"... Bisogna andare a Monza a lavorare! . A Monza infatti Martini aveva lo studio. Lì c'è un ragazzo che può aiutarlo: Mirko, allievo dell'Istituto d'Arte, di famiglia modesta udinese, rimasto a Monza anche per l'estate. Lo chiama, gli spiega tutto e Mirko, molto contento della chiamata, accetta. Avrebbero lavorato insieme per La Sposa Felice. (Fig.260)*

*Mirko arriva con l'armatura della Sposa Felice: tutti gli aggeggi che c'erano nello studio, trespoli, sedie ... per imballarla poi strappa le tende. E' perfino andato a prendere il suo materasso per mettercelo dentro; non so che sorpresa avranno avuto a Roma, appena arrivata La Sposa Felice: si saranno visti venir fuori di tutto, fuorchè la paglia.*

*Tutta questa "imbastitura" l'avrebbe poi ricoperta con la creta e lo ha detto anche a Scarpa: " E la creta andava dove ci voleva". Era in uno stato di tale euforia...*

*C'è una fotografia della Sposa Felice in cui la statua ha la faccia, ma poi lui l'ha levata, per non dare una fisionomia a questa scultura.*

*A un certo punto mi dice " Tu che fai la modista, vestimela! Prendi una specie di garza e vestimela! ". Allora giro per Monza finchè trovo una modista che mi dà le garze, Martini mi dice di vestirla come credo, poi lui l'avrebbe sistemata.*

*Così La Sposa Felice è rimasta non chiusa, è tre quarti perchè lui, dopo, fatta l'impronta in gesso, l'ha lavorata tutta internamente.*

*Fuori lo schema è rimasto quello, però lui l'ha lavorata internamente, smussata, cambiato qualche piega.*

*Questo è stato l'unico lavoro fatto assieme, ha voluto la mia partecipazione.*

*Mirko che lo seguiva, era lì in adorazione. La scultura era in gesso. Martini avrebbe voluto mandare alla Quadriennale qualcos'altro, mi diceva: " Ho bisogno di materia nobile e soldi per fare delle fusioni", ma non ce n'erano, tanto è vero che quella è rimasta in gesso.*

*Ho l'impressione che abbia partecipato alla Quadriennale per far vedere a me quello che sapeva fare.*

*Ha scritto a Scarpa: " Quando è arrivata lei, io ho cantato", per significare che da quell momento si è buttato, voleva essere lui.*

*Ne è un esempio il fatto di voler parlare in Veneto: parlava italiano perfettamente, e a un tratto ha deciso di parlare in Veneto: " Chi me vol, me vol, se no niente": voleva essere se stesso.*

*Quando ha fatto La Sposa Felice diceva a Mirko: " Perchè sai, Mirko, se non lavori allegramente, non diventerai un grande artista": la scultura gli veniva anche senza cercarla". (320)*

Sempre la Rosmini in un'altra dichiarazione del giugno 1981, a sostegno di questo rapporto coinvolgente tra maestro e allievo racconta che Martini:

320) Nico Stringa, Enrico Crispolti, Gianni Pizzigoni, Egle Rosmini, *Arturo Martini la scultura interrogate opere dal 1943 al 1947*. Venezia, 1999, Marsilio Editori, Pag.27.

*"...Era geloso del suo lavoro. Quando veniva qualcuno mentre lavorava, guai a sorprenderlo: nessuno lo ha mai visto lavorare, non voleva essere sorpreso.*

*Se in studio veniva qualcuno, qualche critico, si preparava prima.*

*Mi faceva ritirare le cose, nasconderne altre, studio pulito!*

*L'unico che lo ha visto lavorare è stato Mirko, con cui parlava come se fosse a scuola, era una conversazione continua con il ragazzo". (321)*

Un altro dato da valutare storicamente, è il rapporto che Martini ebbe modo di sviluppare in alcune situazioni e contesti di lavoro e ricerca artistica con Renato Brozzi, ( Traversetolo – Parma 1885 – Traversetolo – Parma 1963).

Brozzi è stato scultore, orafo, pittore, incisore, particolarmente dotato e attivo come cesellatore, ebbe modo di studiare e diplomarsi all' Istituto Statale d'Arte di Parma, terminando gli studi in soli tre anni, anziché cinque che era la durata naturale del corso.

Incontrò Martini nel 1920 a Roma nella Villa Strohl – Fern, a due passi da Piazza del Popolo, e a ridosso dell'adiacente parco di Villa Borghese, qui Brozzi ebbe in uso dal potente e ricco uomo d'affari alsaziano, Alfred Wilhelm Strohl (Sainte Marie aux Mines, 1847 – Roma 1927) proprietario della villa, uno studio per lavorare molto grande che abitò per circa quarant'anni. (322)

Martini frequentò la Villa Strohl – Fern, ebbe uno studio - laboratorio per alcuni anni e certamente ha avuto modo di vedere, parlare e osservare l'amico Brozzi che lavorava i metalli, che creava i gioielli, molti dei quali erano per Gabriele D'Annunzio.(323)

D'Annunzio dal 1920 in poi desiderava fortemente che Brozzi lavorasse in esclusiva per lui, per quanto riguardasoprattutto i gioielli egli oggetti a soggetto animalier, lo scultore divenne in definitiva l'orafo personale del Vate. (Fig.261)

I procedimenti di realizzazione dei modelli in gesso che Brozzi preparava per realizzare sia gli oggetti che le medaglie erano analoghi a quelli che Martini, poi in seguito fece per preparare le medaglie. Partendo da dimensioni maggiori il gesso veniva preparato in modo tale che emergessero tutti gli aspetti principali del lavoro che s'intendeva realizzare e successivamente veniva ridotta la grandezza e si portava l'opera alla misura reale desiderata.

Quindi per Martini anche questa esperienza è sicuramente rimasta impressa nella sua memoria, e gli ha permesso di verificare e constatare che il gioiello è parte integrante dell'attività di uno scultore. Come nel caso di Renato Brozzi, uno scultore che ha raggiunto risultati ed esiti a un livello qualitativo sul piano dell'espressività dell'opera senza limiti e questo attraverso l'applicazione sul metallo prezioso e non del procedimento tecnico del cesello edello sbalzo, dell'incisione e della fusione a cera persa o a staffa di fonderia. (Fig.262)

*" .. La particolare formazione tecnica dell'artista ne ha determinato le scelte stilistiche; Brozzi ha raggiunto vette di virtuosismo nella lavorazione dei metalli paragonabili a quelle dei più grandi artisti del Rinascimento. La conoscenza dei procedimenti di fusione, dello sbalzo e di finitura a freddo dei metalli e di tutte le tecniche della scultura gli ha permesso di usare il gesso come materiale di studio e di elaborazione ottenendo risultati rilevanti e introducendo come abbiamo visto inedite soluzioni di realizzazione dei calchi e dei modelli ". (324)*

321) *Op. cit. Arturo Martini la Scultura interrogata ... pag.28 – 29.*

322) Mario Guderzo (a cura di), *Gli Ateliers degli Scultori*, Possagno, Fondazione Canova, 2010, Terra Ferma Editore, pag.319 – 326. Raccolta degli atti di un interessante convegno internazionale sulle gipsoteche, con interventi di innumerevoli studiosi che affrontano l'attività dello scultore nello studio quando opera in particolare per la preparazione e lavorazione del gesso, come nel caso di Arturo Martini a pag.357 – 360.

323) Rossana Bossaglia, Gianni Cavazzini, Anna Mavilla, *Renato Brozzi*, Torino, 1989, Società Editrice Umberto Allemandi, pag. 9 – 24, pag. 46 – 64 , pag. 157 – 182.

324) *Op. cit., Gli Ateliers degli Scultori....* Augusto Giuffredì, *I gessi della Casa Museo Renato Brozzi (1885 – 1963) di Traversetolo*. Pag.325 .

Per concludere su Martini, è innegabile che l'artista conosca la materia orafa, è consapevole delle sue proprietà e delle possibilità insite nell'oreficeria, riconosce evidentemente la vicinanza e la circolarità di pensiero che unisce la scultura alla gioielleria, naturalmente quando è pensata come un prolungamento dell'attività dello scultore plastico nella dimensione della piccolascultura da indossare.

Oppure nelle altre varianti della medaglia, della targa sbalzata, della rappresentazione ridotta come dimensioni sul piano cesellato, oppure preparate prima in terracotta e poi fuse in argento come le due lamine "Orfeo" e "Argo e Ulisse" del 1947 realizzate per la collezione privata della Galleria Il Milione a Milano.(325)

Dalle ricerche condotte è emerso recentemente chi fosse in realtà Maria di Stresa:

*"Cara Brigida, scriverò per i gioielli a Maria di Stresa, ma i miei gioielli costano molto perchè ogni uno è originale – ma scriverò lo stesso". (326)*

Maria di Stresa era la cugina diretta di Brigida Pessano, la moglie di Martini, la quale aveva un'attività commerciale con relativo negozio, dove vendeva anche gioielli oltre a ceramiche e piccole sculture.

La moglie di Martini informa sua cugina Maria che il marito Arturo Martini aveva preparato, realizzato dei gioielli e Lei poteva eventualmente esporli e venderli a Stresa al pubblico anche europeo in particolare svizzero che frequentava il suo negozio e la località sul Lago Maggiore assai ricercata dai turisti stranieri nell'immediato dopo Guerra.

E' da ricordare come Martini già nel settembre 1937, fosse in contatto con la famiglia di Maria sposata con Giovanni Pessano, infatti scrive una lettera importante dal punto di vista dei rapporti familiari alla figlia di nome Maria essa stessa, che era in soggiorno a Stresa, ospite nella casa della cugina Maria.

*".. Cara Maria, questo tuo primo volo fuori del nido ti farà molto bene e più perchè ti so in compagnia di un'altra Maria tanto intelligente e che io stimo moltissimo per averla conosciuta nello stesso posto al tempo delle mie prime lotte d'arte.*

*Qui tu imparerai a vedere più largo e giudicare con meno semplicità ogni cosa.*

*Ringrazia per me lo zio Giovanni e la zia che ricordo con tanta simpatia dal tempo della mia visita a Stresa e tutti.*

*Se dipingi va bene e se ti occorrono colori scrivimi che ti manderò i soldi.*

*Ciao e sappi che sei tanto nel mio cuore, Martini." (327)*

E' significativo riportare un'ulteriore testimonianza scritta e inedita che è venuta alla luce nella ricerca in atto, il riferimento è Giuseppe Mazzotti il critico, studioso, promotore di cultura e di una intensa attività artistica nella Treviso degli anni '30 fino ai primi '70 del Novecento.

Bepi Mazzotti fu fra i primi studiosi, giornalisti a riconoscere la grandezza e l'importanza di Martini, ebbe la capacità di costruire attorno a sé una sorta di "cenacolo" di artisti e intellettuali da Gino Rossi a Arturo Martini, a Nino Springolo, Sante Cancian, Arturo Malossi, Giovanni Raffaelli e altri, per finire ai più vicini a noi Giovanni Barbisan e Toni Benetton.

325) Giuseppe Mazzotti, *Arturo Martini*, Treviso, 1967, Edizioni Canova, Neri Pozza, pag.92.

Catalogo monografico fondamentale per ricostruire l'opera completa dell'artista, pubblicato in occasione dell'antologica che si svolse a Treviso nell'ex Tempio di Santa Caterina, dal 10 settembre al 12 novembre 1967.

Una esposizione memorabile che vide per quanto riguarda l'intero allestimento l'intervento dell'architetto Carlo Scarpa. Mostra posta sotto l'alto patrocinio di Giuseppe Saragat l'allora Presidente della Repubblica.

326) Arturo Martini, *Le Lettere 1909 – 1947*, (a cura di) Natale Mazzolà, (prefazione di) Giovanni Comisso, Firenze 1967, Valecchi Editore, pag. 496, 497. Stralcio della lettera scritta da Martini alla moglie Brigida Pessano il 23 gennaio 1947.

327) *Ibidem .... Arturo Martini Le lettere ... pag.292.*



Nell'inverno della fine del 1946 e gli inizi del 1947 dopo alcuni anni dove le relazioni tra Mazzotti e Martini erano decisamente diradate, avvenne un incontro voluto da Mazzotti con Arturo Martini a Milano, e brevemente descritto nel 1962 in un testo di una rivista.

Questo incontro è un'ulteriore conferma, sull'attività creativa in atto tra la fine del '46 e inizi del '47 di Martini, data da un'osservazione diretta dello studioso con l'artista.

Lo scultore negli ultimi tre anni della sua vita tra la seconda metà del '45 e la primavera del '47, lavorava sul gioiello, sulla formulazione di una serie di modelli di gioielleria, di piccole sculture da indossare.

*"...Ci rivedemmo l'ultima volta a Milano nel buio inverno del '47. Era nevicato molto, le strade erano quasi intransitabili, la luce elettrica era razionata.*

*Martini stava modellando dei gioielli e incidendo delle tavole per un'illustrazione dell'Odissea:*

*"Chi più di me può farlo? Io sono Ulisse".*

*Mi volle dare una copia della sua Scultura Lingua Morta, quasi un segno di congedo.*

*In effetti era stanco e pensava di calmare la sua irrequietudine tornando a casa.*

*"Io ho finito le mie battaglie e sono il Guerrin Meschino che adesso è stanco e torna a casa".*

*Me lo ripeté quasi con le stesse parole due giorni dopo". (328)*

A questo proposito è interessante un altro testo che fa piena luce del rapporto tra Mazzotti critico d'arte e Martini scultore, "Giuseppe Mazzotti scritti su Arturo Martini (1931 – 1980)" da soffermarsi in particolare su "l'epistolario: una testimonianza di profonda umanità" e sul "bilancio critico".

Emerge un giudizio scritto nel 1939 da Bontempelli che centra perfettamente la qualità plastica e operativa principale di Martini e che si è avuto modo di capire e percepire compiutamente nella recente mostra di Bologna al Palazzo Fava, Palazzo delle Esposizioni, che si è svolta dal settembre 2013 al gennaio 2014, dal titolo: "Creature. Il sogno della terracotta", a cura di Nico Stringa, (il principale conoscitore e studioso dello scultore trevigiano) che poneva tutta l'attenzione in un periodo tra la fine degli anni '20, il 1929 e i primi anni '30, tra il 1932 – '33, che Martini definì "l'epoca del canto". (Fig.263)

Dove la terracotta refrattaria con la particolare colorazione rossastra, essendo la materia tipica, che già di per sé qualificava la cifra stilistica dello scultore si evidenziava in maniera straordinaria in tutta la sua dimensione formale e cromatica. (329)

*"Momento di gioia grande penso sia stato molti anni fa, quando scopri la terracotta come elemento originario, proprio come un primigenio scopre il fuoco.*

*Dal connubio tra lui e la terracotta è nato il Martini più germinale. Martini pensa in terracotta, come Fidia in marmo". (330)*

All'interno di questo ragionamento va detto che la prima scultura che Martini pone in essere è del 1905 dal titolo Ritratto di Fanny Martini e l'ultima invece Testa di ragazza è del 1947 entrambe in terracotta e come osserva Nico Stringa: " ...Spinti da questa piccola scoperta, si procede oltre e si pensa di verificare se si tratta di una semplice coincidenza, si potrà constatare che, invece, molte altre opere sia del primo che dell'ultimo periodo di vita di Martini sono lavorate in terracotta; al punto che sarà facile concludere che le opere martiniane " passate per il fuoco" sono la grande maggioranza."

Stringa prosegue portando alla luce l'esperienza più pregnante e fondamentale dello scultore che:

328) L.Baldin, G.Bianchi, E.Manzato, N.Stringa, *Gino Rossi - Artruro Martini e gli altri*, Treviso 2001, Edizioni Canova, pag. 75.

329) Nico Stringa (a cura di), *Arturo Martini. Creature. Il sogno della terracotta*, Bologna 2013, Edizioni Bononia University Press, pag. 9 – 37.

330) Lionello Puppi (a cura di), *Giuseppe Mazzotti. Scritti su Arturo Martini (1931 – 1980)*, Treviso 1989, Fondazione Mazzotti, Edizioni Acelum Asolo, pag. 30 - 41, pag. 41 – 48, pag. 48 – 68.

“...nella parte centrale della sua vita, tra fine anni '20 e primi anni '30, Martini ha portato all'eccellenza questa sua confidenza con i materiali ceramici, realizzando un gruppo consistente di grandi terrecotte – una ventina – attorno alle quali sono nate altre numerose invenzioni sempre in terracotta, di misure inferiori ma altrettanto interessanti.

A conti fatti si può affermare che gran parte del catalogo martiniano è costituito da ceramiche (terraglie, maioliche, terre refrattarie, gres) e che molti dei suoi capolavori sono stati portati a termine in questi materiali.” (331)

A queste verità incontestabili va detto comunque della grande qualità che lo scultore ha dimostrato e raggiunto anche nel marmo, nelle “poche” esecuzioni, rispetto alla quantità complessiva delle opere realizzate in terracotta refrattaria. (332)

E' indubbio che Martini in queste esperienze ha raggiunto certamente degli esiti importanti, molto probabilmente i più rilevanti complessivamente dell'intera sua opera.

Per l'ultimo periodo della sua attività creativa, che a noi interessa maggiormente, è evidente che si debba considerare un capolavoro assoluto come “*Il Palinuro*”, l'ultima scultura di dimensioni importanti, realizzata in marmo di Carrara, opera posta nel 1946 all'entrata, salita della grande scala progettata da Giò Ponti che porta al Rettorato dell'Università di Padova.

Un' opera plastica voluta assolutamente da Giò Ponti, l'architetto e amico dello scultore che era stato chiamato dal Rettore dell'epoca Carlo Anti, a intervenire in diversi spazi e sedi dell'Università patavina.

Martini con la sua notevole capacità di sentire e leggere i momenti storici e il diverso contesto che il nostro paese stava attraversando, dedicò questa scultura alla figura del Partigiano Masaccio, che poteva simbolicamente rappresentare e far rivivere il mito di Palinuro. (Fig.264 )

Introduco ulteriori elementi interpretativi che emergono dalla collezione di Gianni Mattioli, un importante imprenditore milanese che raccolse diverse opere di Martini.

L'occasione è data dal voluminoso catalogo di circa 500 pagine, edito in occasione della esposizione di ventisei capolavori che gli appartenevano e che la famiglia decise di donare alla Peggy Guggenheim Collection a Venezia.

In queste pagine emergono degli aspetti interessanti in relazione alla galleria Il Milione che ebbe una collaborazione costante con l'artista soprattutto nell'ultimo decennio della sua vita, e il ruolo di Egle Rosmini, la compagna, l'amante per vent'anni dello scultore.

Le ventisei opere tra pitture e sculture sono diventate parte integrante delle raccolte del museo americano con sede a Venezia ed esposte nelle sale in permanenza.

Sottolineo per importanza storiografica e per comprendere un sistema di pensiero che il grande collezionista Gianni Mattioli applicava nel percorso di acquisizione e richiesta dell'opera d'arte, la lettura delle pagine da 62 a pag. 106, riguardanti le lettere personali che ha scritto ai diversi artisti, galleristi, familiari, amici, mercanti e studiosi d'arte in definitiva all'insieme del contesto

331) Nico Stringa (a cura di), *Arturo Martini. Creature. Il sogno della terracotta*, Bologna 2013, Edizioni Bononia University Press, pag. 9 .

332) *Ibidem*, op. cit.... *Martini, Creature...*, pag.70.

Martini, riuscì a creare queste grandi terracotte in argilla refrattaria, attraverso un enorme forno, costruito su indicazione e richiesta dello scultore di notevoli dimensioni sia in altezza che larghezza dall'azienda ILVA Refrattari di Savona. In questa maniera l'artista costruiva l'intera opera direttamente all'interno del forno, avendo così la possibilità di portare ad alta temperatura e quindi a solidificare la terracotta, senza essere costretto a spostare l'opera nel momento in cui, era ancora estremamente fragile. Infatti l'argilla è un materiale senza una resistenza interna, una consistenza reale, che gli permetta di resistere a urti e pressioni, solo dopo la solidificazione determinata dalla cottura a temperature oltre gli 800° gradi, l'argilla diventa rigida e pietrifica.

Naturalmente, per sua stessa ammissione lo scultore in diversi momenti fu aiutato nella realizzazione di questi procedimenti complessi da esperti lavoratori dell'azienda ceramica ILVA.

che poteva e doveva essere coinvolto per l'acquisto di una particolare opera sia che fosse un capolavoro assoluto e sia che fosse un'opera di minore importanza.

Inoltre sono molto interessanti le note contabili che Ghiringhelli direttore della Galleria Il Milione di Milano inviava regolarmente a Mattioli, per tenerlo informato dei pagamenti effettuati e dello stato delle richieste del collezionista.

Per quanto ci riguarda le pagine numero 50, 83, 84, 88, 92, 95, 96, evidenziano il ruolo svolto da Egle Rosmini nella vendita a Gianni Mattioli, di diverse opere che il Martini le aveva sostanzialmente lasciato dopo la sua morte tra cui "Il Centauro", del 1921, una terracotta di 27 centimetri di altezza, la "La Dormiente" e "Orfeo" del '26, un bozzetto originale per ceramica, oltre a diversi disegni.

A questo proposito le trattive con la signora Rosmini, mediate dalla Galleria Il Milione iniziarono a partire dal 1950, a tre anni dalla morte di Martini.

Si vedano le lettere del 30 marzo, 18 luglio e 28 ottobre del 1950 e le altre del 3 gennaio, 7 febbraio del 1951, tratte dall'archivio Mattioli. (333)

Per cercare di giungere a una conclusione di carattere temporale sia sotto l'aspetto critico e sia di evidenza storica, pur sapendo che Arturo Martini ha aperto innumerevoli percorsi e prospettive linguistiche che rimangono in parte ancora inesplorate e che si dovranno indagare ulteriormente, è da ritenere che tre opere in terracotta entrambe del 1944 introducono con forza un nuovo sentiero di ricerca poetica che purtroppo si è interrotto a causa della prematura morte dell'artista, avvenuta a pochi anni di distanza, nella primavera del 1947.

"Scomposizione di Toro", "Cavallo allo steccato" e "Atmosfera di una Testa", ritengo che esaminate assieme diano il senso della nuova strada di pronunciamento plastico che lo scultore voleva intraprendere.(Fig.265)

Dal linguaggio figurativo si stava spostando con decisione verso una possibile scultura di matrice astratta, sostanzialmente informale.

Soprattutto nell'Atmosfera di una testa, opera realizzata parallelamente a un disegno a tempera dello stesso anno che riproduceva esattamente la scultura che aveva realizzato, con l'unica variante che nell'opera in terracotta questa sorta di forma elissoidale, oblunga e vuota nella parte centrale, era lungo tutto il perimetro concava, mentre nel disegno era sostanzialmente piatta. (Fig.266)

Questo processo creativo di Martini, poeta plastico tra i più grandi del Novecento nazionale e europeo, dimostra che seppure oramai i concetti legati alla scultura classica, tradizionale e monumentale fossero entrati nell'immaginario dell'artista completamente in crisi, e formalizzati teoricamente nel suo testo: "La Scultura Lingua Morta", ci fosse ancora da parte sua la capacità e la volontà di capire dove la scultura contemporanea doveva andare per essere ancora una volta significativa e concettualmente forte e pregnante.

Si stava ponendo lungo la strada che a pochi anni di distanza dalla sua morte intrapresero scultori del livello di Fontana, Mirko, Mannucci, Dino, Consagra e Guerrini.

Riporto un brano illuminante da "La Scultura lingua morta", che fornisce una speranza per il futuro, per i giovani scultori che volevano intraprendere un percorso plastico nuovo:

".. Dopo quarant'anni di lavoro, quando, come per il baco da seta ormai trasparente, era giunto per me il momento di alzare la testa, mi sono accorto che nella scultura tempo e possibilità di miracolo erano chiusi per sempre.

333) Per ulteriori approfondimenti consiglio la lettura di Flavio Fergonzi (a cura di), con testi di Thomas Krens e Laura Mattioli Rossi, *La Collezione Mattioli Capolavori dell'avanguardia italiana*, Milano 2003, Skira Editore, pag.26,28,29,42,48,50,53,55, 73,75,78,82,83, 87, 89,92,93,95,96, 101,274, queste pagine riguardano Martini e fanno parte di questo importante catalogo dell'intera collezione.

*Se a qualche giovane immacolato balenerà la speranza di una rinascita, lascio, suggeriti in solitudine dalla scultura, questi comandamenti.*

*Fa che io serva solo a me stessa.*

*Fa di me un arco dello spirito.*

*Fa che io non sia rupe, ma acqua e cielo.*

*Fa che io non sia piramide, ma clessidra per essere capovolta.*

*Fa che io non sia oggetto, ma un'estensione.*

*Fa che io non sia un confront, ma un'unità.*

*Fa che io non sia un'immagine, così non mi esalteranno.*

*Fa che io non sia una pietra miliare dell'uomo, ma della mia natura.*

*Fa che io non sia una vistosa virtù, ma un oscuro grembo.*

*Fa che io non sia un peso, ma una bilancia.*

*Fa che io non serva come una moneta per comodità pratiche.*

*Fa che io non resti nelle tre dimensioni, dove si nasconde la morte.*

*Fa che io non sia prigioniera di uno stile, ma una disinvolta sostanza.*

*Fa che io sia l'insondabile architettura per raggiungere l'universale. " (334)*

Per maggiori approfondimenti sapendo che la bibliografia dell'artista è sterminata, indico alcuni saggi che ritengo indispensabili da aggiungere agli altri già indicati nelle pagine precedenti, iniziamo da Gino Scarpa: *"Colloqui con Arturo Martini*, a cura di Marta e Natale Mazzolà con un'introduzione di Guido Piovene, Milano 1968, Rizzoli Editore.

È un interessante testo che raccoglie i venti incontri, interviste, racconti e confessioni avvenute nel periodo a cui noi interessa tra il 19 luglio e il 10 novembre 1944.

Gino Scarpa pur essendo un giovane giornalista, critico e studioso d'arte agli inizi della sua carriera, quindi con poche esperienze alle spalle, ha una notevole capacità di riuscire a parlare con Martini e a rendere le sue innumerevoli intuizioni sull'arte in generale e in particolare sull'arte plastica in considerazioni e ragionamenti compiuti, in formulazioni teoriche di pregio e illuminanti. Infatti Arturo Martini amette che: *" E' il primo passo nella chiarificazione di quello che mi tormenta da anni, Scarpa è una mente chiarissima, che ha la facoltà di ordinare, ricevere, scartare ogni punto della mia mente fino a trovare le pagliuzze d'oro che nessuno ha visto nel mio fiume sempre in piena e torbido di ogni detrito.*

*E' la mia diga dalle sponde sicure, che mi porta fino al mare naturalmente. Spero che resista e che non s'inquieti perchè mi accorgo spesso di essere infastidito e irascibile e molte volte mi pare di trattarlo male perchè mi sembra sia lento a capirmi.*

*Ma non è vero sono io che sbaglio per troppa facile immaginazione." (335)*

Consideriamo anche il periodo storico e il contesto in cui avvenivano questi incontri, eravamo nella fase conclusiva della Guerra, Treviso era devastata dai bombardamenti, Gino Scarpa si era rifugiato vicino a Conegliano, e Martini abitava a Venezia, dove insegnava scultura all'Accademia di Belle Arti, Scarpa partiva e andava da Lui.

Questi incontri, i colloqui stessi non erano nè comodi e nè facili, Martini prosegue e commenta: *"Abbiamo passato le feste dei santi e dei morti lavorando qui in casa mia per quattro giorni lavorando fino alle tre di notte... in diciotto conversazioni durate ognuna quindici ore filate, seduti ad una tavola dove si scriveva e mangiava per finire sfiniti e senza capirci...." (336)*

334) *op. cit.* Arturo Martini, *La Scultura lingua morta*, pag.26 a cura di Elena Pontiggia, Editore Abscondita, Milano 2001.

Giuseppe Mazzotti, *Arturo Martini*, Treviso, 1967, Edizioni Canova, Neri Pozza, pag.92.

335) Gino Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini*, Milano 1968, Rizzoli Editore, pag. 5 – 7.

336) *Ibidem*, Gino Scarpa : *Colloqui .....*, pag. 6.

E' da ritenere un testo fondamentale per capire la visione poetica dello scultore e il suo rapporto e scontro – incontro con le altre forme d'arte, con gli artisti, la letteratura, la storia delle arti **figurative**, di particolare interesse le considerazioni con i seguenti titoli: *La quarta dimensione presso gli antichi, La rassegnazione romantica, Volontà, pazienza, mediocrità, Vero e falso universale, Sullo stile, Sulla composizione, Sulla prospettiva, L'ombra (forse realtà, forse mito).*

Inoltre è un testo che illumina la sua dimensione personale e le scelte che l'artista ha compiuto durante tutta la sua carriera professionale: *Melanconia dello scultore, Come nasce una statua: bellezza e costruzione, Andare a casa (contro la scelta), Il suo male, Non pensare di difendermi, Di se stesso, Delle proprie opere, Sul periodo di Vado Ligure, C'è in Lui l'attore, I suoi genitori, la famiglia. L'arte è un linguaggio, Carattere etnico delle opere degli antichi, Cubismo, dadaismo.*

Interessanti e ricche di idee le interpretazioni e le brevi analisi dal suo personale e particolare punto di vista sugli scultori: Medardo Rosso, Maillol, Brancusi, Michelangelo, Donatello, Fidia, Rodin, Zadkine, Brancusi, Bistolfi, Manzù, Maillol, Canova, Carlini, Troubetzki, Mestrovich, Wildt.

Sono di notevole interesse nei colloqui con Gino Scarpa le parti relative a pittori, letterati e musicisti, sia coevi che del passato, analizzati con la particolare impostazione di Martini, che considerava in molti casi gli aspetti che erano in relazione alle proprie e specifiche ricerche plastiche e in altre situazioni invece erano approfondimenti di carattere immaginativo e visivo degli elementi proposti e del linguaggio innovativo che si era determinato nell'arte in generale.

Oppure riscontrava delle criticità e dei limiti del linguaggio, che si presentava ripetitivo, senza prospettive, sostanzialmente negativo in pittura, poesia e musica emerso in diversi periodi storici, tra gli artisti considerati.

Commenti, brevi annotazioni, a volte stroncature evidenti in: Giotto, Masaccio, Raffaello, Giorgione, Tiziano, Carrà, De Chirico, Savinio, Sironi, Picasso, Gauguin, Van Gogh, Modigliani, Campigli, Gino Rossi, Duprè, Shakespeare, Mallarmè, Rimbaud, Leopardi, Cardarelli, Ibsen, Hobbes, Gian Francesco Malipiero, Morandi.

*“ Martedì 31 ottobre 1944 colloquio dal titolo ...Come nacque e morì l'idea dell'ombra .*

*Le lezioni dell'accademia diedero origine alle ricerche.*

*Ho dato ventiquattro lezioni all'accademia. Una bella mattina, nell'ultima lezione, ho visto che il risultato era negativo “. (337)*

E' sostanziale il ragionamento che Martini introduce per indurre a riflettere gli scolari dell'accademia come Lui in genere, chiamava gli studenti di scultura dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, ma porta soprattutto a pensare quali processi creativi e progettuali lo scultore, l'artista professionista, deve intraprendere per raggiungere i maggiori obiettivi possibili nell'arte plastica.

Riporto un breve estratto di queste considerazioni, riprese più volte in relazione anche a problematiche specifiche che una determinata opera d'arte da Lui costruita poneva:

*“ Se Medardo Rosso ha definito la vecchia scultura un “fermacarte” e Rodin un fatto di “sporgenze e rientranze”, io la vedo invece come una volontà di ombra e luce, che le mie mani possano chiudere come due solidi e distribuire in libera volontà creativa.*

*Se ogni arte nasce dal congiungimento di due elementi complementari della stessa natura; per vivere di vita propria, per liberarsi dalla sua servitù di simbolo e diventare fine a se stessa, la scultura deve farsi padrona dei due elementi complementari, luce e ombra.*

*La scultura deve nascere da essi ed esserne la risultanza secondo una legge sua, determinando, cioè, la quantità di luce e di ombra indipendentemente da ogni proiezione estranea.*

*Soltanto così potrà svincolarsi dal breve fatto aneddotico dell'immagine, entro i limiti del quale è stata costretta fino ad ora, e diventare linguaggio universale. Finalmente allora un oggetto diventerà una costruzione plastica.*

337) Gino Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini*, Milano 1968, Rizzoli Editore, pag. 228 – 229.

*Lo scultore non ha mai costruito usando la luce e l'ombra come due solidi, ma, modellando un blocco nella luce, ha lasciato che il suo opposto, l'ombra, si determinasse come risultante casuale e non costruttiva.” (338)*

Martini prosegue le riflessioni di carattere teorico, un pensiero preminente il suo, sul linguaggio, sul procedere del percorso plastico che dimostra le notevoli capacità di un intellettuale autodidatta, che aveva scelto di non studiare più all'interno delle istituzioni scolastiche.

Martini, nonostante non avesse nemmeno superato le scuole elementari dell'obbligo ha un ragionamento di ampio spettro e una profondità di pensiero solida che è associata a una cultura delle arti visive e in parte letterarie e musicali, determinata sul campo di alto spessore.

Prosegue in questo modo la disamina sull'ombra e la luce:

*“ ...Soltanto quando l'elemento complementare ombra sarà diventato una sostanza che l'artista possa dominare come un solido capace di fecondare in libera volontà creativa l'elemento complementare luce, soltanto allora da quelle due forme centripete uscirà finalmente, come da due poli opposti, quella risultante plastica, che sarà per la scultura quello che per la pittura è il tono.*

*L'ombra dovrà determinare il valore espressivo di forma – luce, dal quale essa stessa sarà determinata e racchiusa.*

*Non aspetteremo più che la luce illumini la nostra opera a caso. Sarà l'ombra a limitare la luce quel tanto che sia necessario per determinare l'immagine assoluta.*

*Nessuna delle due forme vivrà in conseguenza dell'altra, ma ciascuna avrà la stessa forza creativa.*

*In qualsivoglia condizione una scultura così costruita produrrà sempre il medesimo effetto.*

*A chi obiettasse che luce e ombra, anche se limitate e chiuse dalla volontà dell'artista in forme precise, potranno variare di intensità per effetto di luci estranee, rispondo fin d'ora che luce e ombra d'intensità maggiore o minore saranno per la nuova scultura nulla più di quello che è una buona o cattiva esecuzione per la musica, una buona o cattiva collocazione per un quadro, una buona o cattiva lettura per la poesia.*

*L'essenza dell'opera rimarrà sempre quella voluta dall'artista, indipendentemente dagli incidenti fortuiti inevitabili in qualsiasi fatto che appartenga alla vita e non alla meccanica.” (339)*

A questo proposito un ulteriore libro che è importante evidenziare, come un esempio di traccia indelebile straordinaria che si è innestata comunque con un'istituzione di alta formazione artistica, pur nella brevità del rapporto di lavoro didattico tra Martini e l'Accademia di Venezia è :1941-1998 *Una Scuola di Scultura Arturo Martini, Alberto Viani, Giancarlo Franco Tramontin.*(340)

E' innegabile che il breve passaggio di Martini all'Accademia di Venezia abbia lasciato un segno fondamentale, una traccia sul piano prettamente didattico che è stata immediatamente raccolta da Alberto Viani all'epoca suo assistente, che successivamente subentrò al maestro come titolare della cattedra di scultura.

Viani insegnò scultura a Venezia dal 1955 al 1976 e il suo allievo prediletto Giancarlo Franco Tramontin in seguito divenne il docente di scultura proseguendo l'eredità lasciata dai maestri precedenti Martini e Viani.

E' indubbio che possiamo affermare che a Venezia negli spazi dell'Accademia si è creata una vera e propria scuola di scultura che è arrivata fino ai nostri giorni, dando indicazioni metodologiche e dimostrando agli allievi dei corsi delle enormi e continue possibilità poetiche e concettuali insite all'universo plastico. Di come si organizza e costruisce un'immagine, una forma all'interno delle dinamiche del proprio tempo, quali aspetti si debbano considerare prevalenti e primari.

338) *Ibidem: Colloqui....* Milano 1968, pag. 228.

339) Gino Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini*, Milano 1968, Rizzoli Editore, pag 229.

340) Saverio Simi de Burgis (a cura di), *1941 – 1998 Una Scuola di Scultura. Arturo Martini, Alberto Viani, Giancarlo Franco Tramontin*, Carrara 1998, Edizioni Caleidoscopio.



Per una maggiore conoscenza di Alberto Viani in relazione anche a Martini, considerando in particolare gli ultimi anni di vita dello scultore dal '44 al '47, consiglio la lettura di *Alberto Viani e il suo tempo*. (341)

Non possiamo ritenere questo percorso di analisi, ricerca e scavo degli ultimi anni di vita dello scultore, dell'artista e intellettuale Arturo Martini definitivamente concluso.

Il tempo, lo spazio, la lunga distanza da questa esperienza presente potrà riservarci molto probabilmente degli avanzamenti ulteriori, delle nuove scoperte inaspettate.

Inevitabili approfondimenti di carattere storico e di verifica delle opere costruite e determinate tra il '40 e il '47 potranno confermare le ipotesi evidenziate, e dimostrare come lo scultore trevigiano abbia svolto un percorso completo nelle arti plastiche affrontando anche l'ornamento e la lavorazione di metalli preziosi in forma di scultura, come è emerso da tre opere realizzate completamente in argento finora non viste e analizzate dalla critica italiana.

Nell'archivio della Galleria Il Milione a Milano, ho individuato, grazie alla gentile collaborazione della proprietaria Chicca Ghiringhelli un "Orfeo", completamente in argento del peso di quasi due chili, esattamente di kg.1,9 che è stato venduto dalla galleria nel 1951 a un certo signore Dell'Acqua, per la cifra allora molto cospicua di 175 mila lire.

Inoltre "Il Corridore", un'altra opera realizzata solo in argento del peso di quasi tre chilogrammi, kg.2, 850 grammi, venduto sempre dai Ghiringhelli nel 1934 alla famiglia De Chiara per 225 mila lire.

Infine una "Donna Sdraiata" di oltre tre chilogrammi in argento, kg.3,120 grammi che il signore Palli, ha acquistato nel 1951 per la cifra di 150 mila lire.

Queste tre opere erano state dapprima realizzate in terracotta, come sempre avveniva nelle modalità operative che Martini metteva in campo e successivamente tradotte in fusioni d'argento. Naturalmente è da ritenere che diverse parti una volta fuse in argento siano state evidenziate e definite maggiormente attraverso interventi di cesellatura, direttamente sulla superficie preziosa.

A questo punto si apre un terreno di ricerca che potrebbe portare alla luce chi ha tradotto in argento le sculture di Martini, quale orafo o azienda artigianale di ambito probabilmente milanese si è resa capace di realizzarle rispettando esattamente la volontà molto esigente dell'artista.

Infine ulteriori domande emergono per quanto riguarda i diversi collezionisti che hanno acquistato le opere, capire quanto meno dove ora sono collocati questi tre grandi argenti.

Purtroppo la Galleria Il Milione non ha una documentazione fotografica dei tre rilievi preziosi, ha perso le tracce degli acquirenti delle opere, e i pochi dati ancora in possesso dell'archivio Ghiringhelli, non permettono di stabilire con chiarezza chi sono esattamente i collezionisti, dove abitano, se esistono eredi o meno.

341) Saverio Simi de Burgis, Marco Tosa, Giancarlo Franco Tramontin (a cura di), con testi di Nico Stringa, Toni Toniato, *Alberto Viani e il suo tempo*, Gorizia, 2006, Edizioni della Laguna, pag. 19 – 27, pag.29 – 39.

Segnalo inoltre alcune opere di carattere storiografico e critico di particolare interesse, relative allo scultore trevigiano:

Mario De Micheli, Claudia Gian Ferrari, *Arturo Martini. Il gesto e l'anima*, Milano 1989, Editrice Electa.

C.Gian Ferrari, A. Gabrieli, A.Traversi, *Martini*, Milano 1995, Edizioni Charta.

Claudia Gian Ferrari, Nico Stringa, Gianni Vianello, *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza 1998, Neri Pozza Editore.

M.Ceriana, C.Gian Ferrari, *Per Ofelia. Studi su Arturo Martini*, Milano 2009, Edizioni Charta.

F.Fergonzi, A. Negri, M. Pugliese, *Museo del Novecento, La collezione*. Milano 2010, Editrice Electa.

Flavio Fergonzi, *Filologia del '900. Modigliani, Sironi, Morandi, Martini*, Milano 2013, Editrice Electa.

Sileno Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia. 1919 – 1943*, Bologna 2000, Edizioni Minerva.

M. De Sabbata, *Mostre d'arte a Milano negli anni Venti*, Torino 2012, Umberto Allemandi Editore.

Paolo Fossati, *Valori Plastici, 1918 – 1922*, Torino 1981, Einaudi Editore.

P. Fossati, *La Pittura Metafisica*, Torino 1988, Einaudi Editore.

Infine ulteriori domande emergono per quanto riguarda i diversi collezionisti che hanno acquistato le opere, capire quanto meno dove ora sono collocati questi tre grandi argenti.

Purtroppo la Galleria Il Milione non ha una documentazione fotografica dei tre rilievi preziosi, ha perso le tracce degli acquirenti delle opere, e i pochi dati ancora in possesso dell'archivio Ghiringhelli, non permettono di stabilire con chiarezza chi sono esattamente i collezionisti, dove abitano, se esistono eredi o meno.

E' evidente che la possibilità di acquisire queste informazioni permetterebbe di ricostruire un altro importante passaggio dell'avventura creativa e poetica di Arturo Martini.

In questo momento molte domande rimangono inevase, ma sarà sicuramente un campo d'intervento che andrà affrontato nei prossimi anni.

Per ora concludo con un breve estratto dall'ultimo colloquio dello scultore del 9 gennaio 1945, documentato da Gino Scarpa e pubblicato nel libro scritto dal giornalista, che seppure in maniera potremmo dire un pò confusa evidenzia gli ultimi pensieri e le problematiche sul senso dell'arte e della scultura che Martini si poneva per superare la crisi del proprio linguaggio plastico.

*" .....(Ancora sulla modernità). Contemporaneità che è eternità.*

*Sentivo che mancavo di piena vitalità.*

*Credevo di cercare la modernità, cercavo la piena vitalità; così ho scoperto la ragione del mio tormento.*

*La modernità: cosa volgare.*

*Macchè modernità e contemporaneità ! E' eternità: potrei mettere Van Gogh al posto di Giotto.*

*Sentivo la mancanza di completezza dell'arte: questo è il drama.*

*La natura morta è una riprova se quest'arte ha I numeri per dire tutte le cose.*

*Non trovavo mai il fondo della realtà!*

*La modernità non esiste.*

*L'eternità cercavo. L'eternità si raggiunge soltanto quando un'arte è completa. (342)*

342) Gino Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini*, a cura di Maria e Natale Mazzolà con introduzione di Guido Piovene, Milano 1968, Rizzoli Editore, pag. 284 – 285.

Figura 242





Figura 243





Figura 244



Figura 245





Figura 246

NELLA COSPIRAZIONE  
NEL CARCERE FRATELLI  
NEL SANGUE CI DIPARTIMMO  
PER LE VIE  
DEL MARTIRIO-DELLA LIBERTA'  
BORNASCO  
24 APRILE 1945

Figura 247





Figura 248





Figura 249





Figura 250

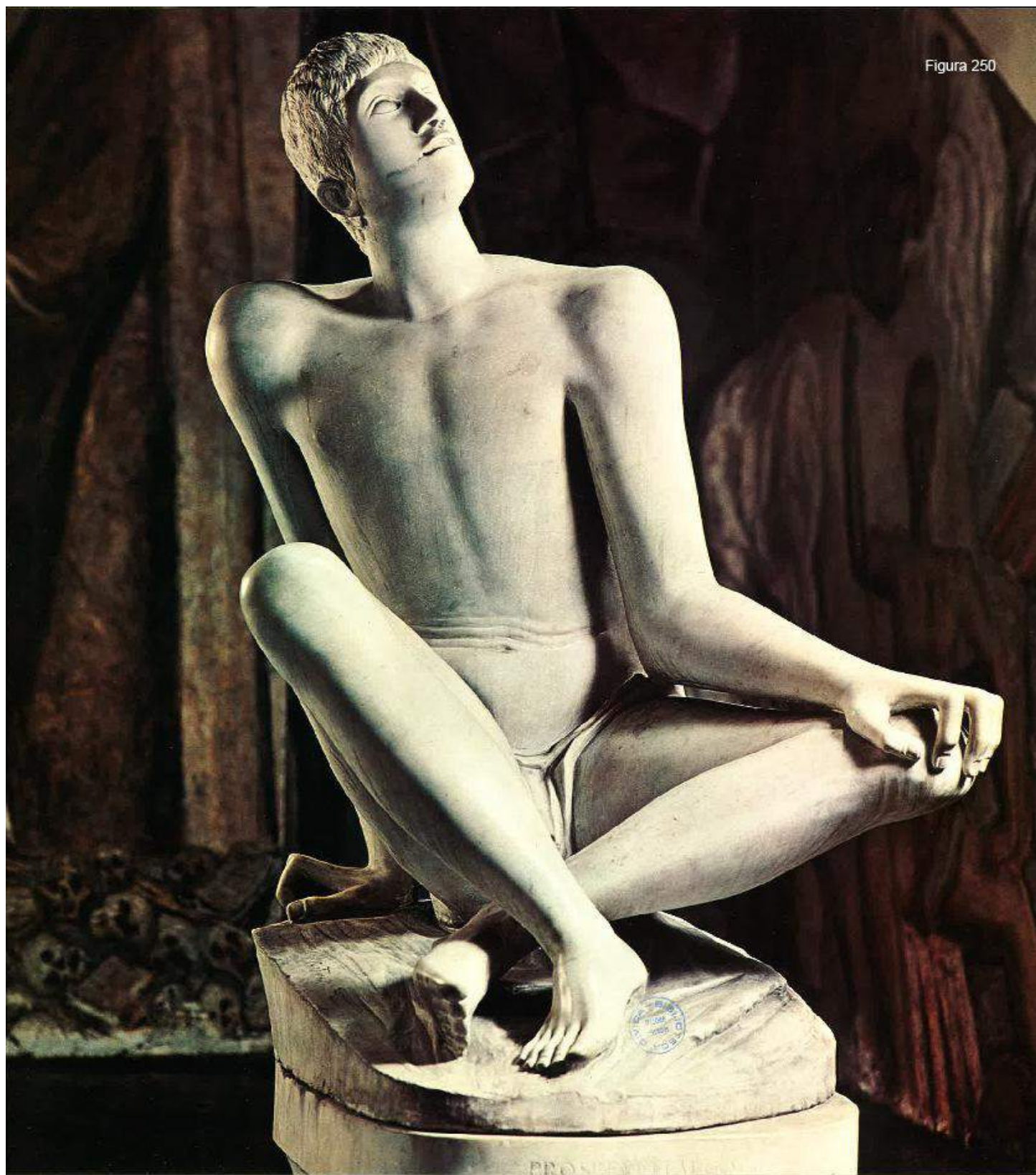




Figura 251





Figura 252

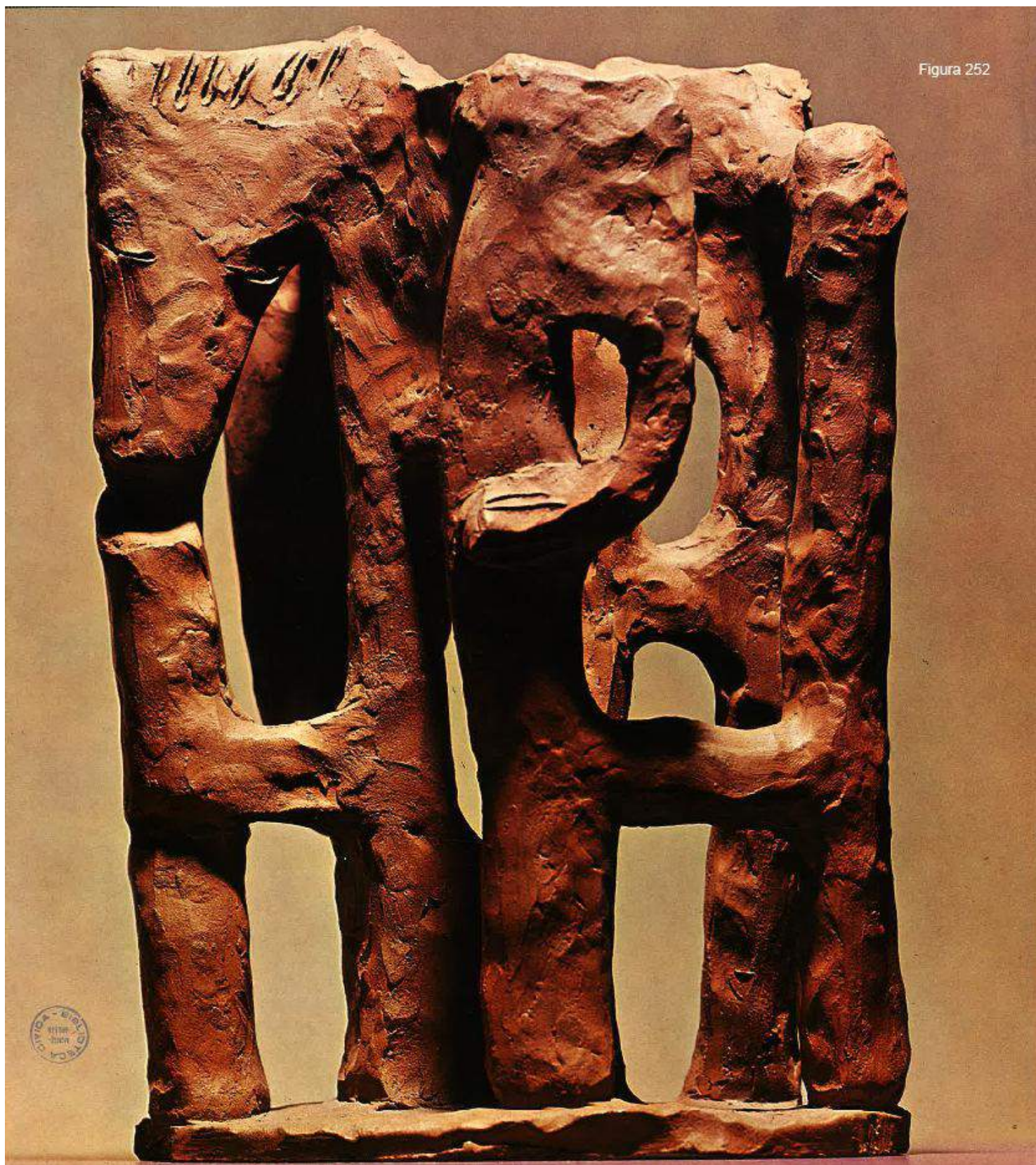




Figura 253

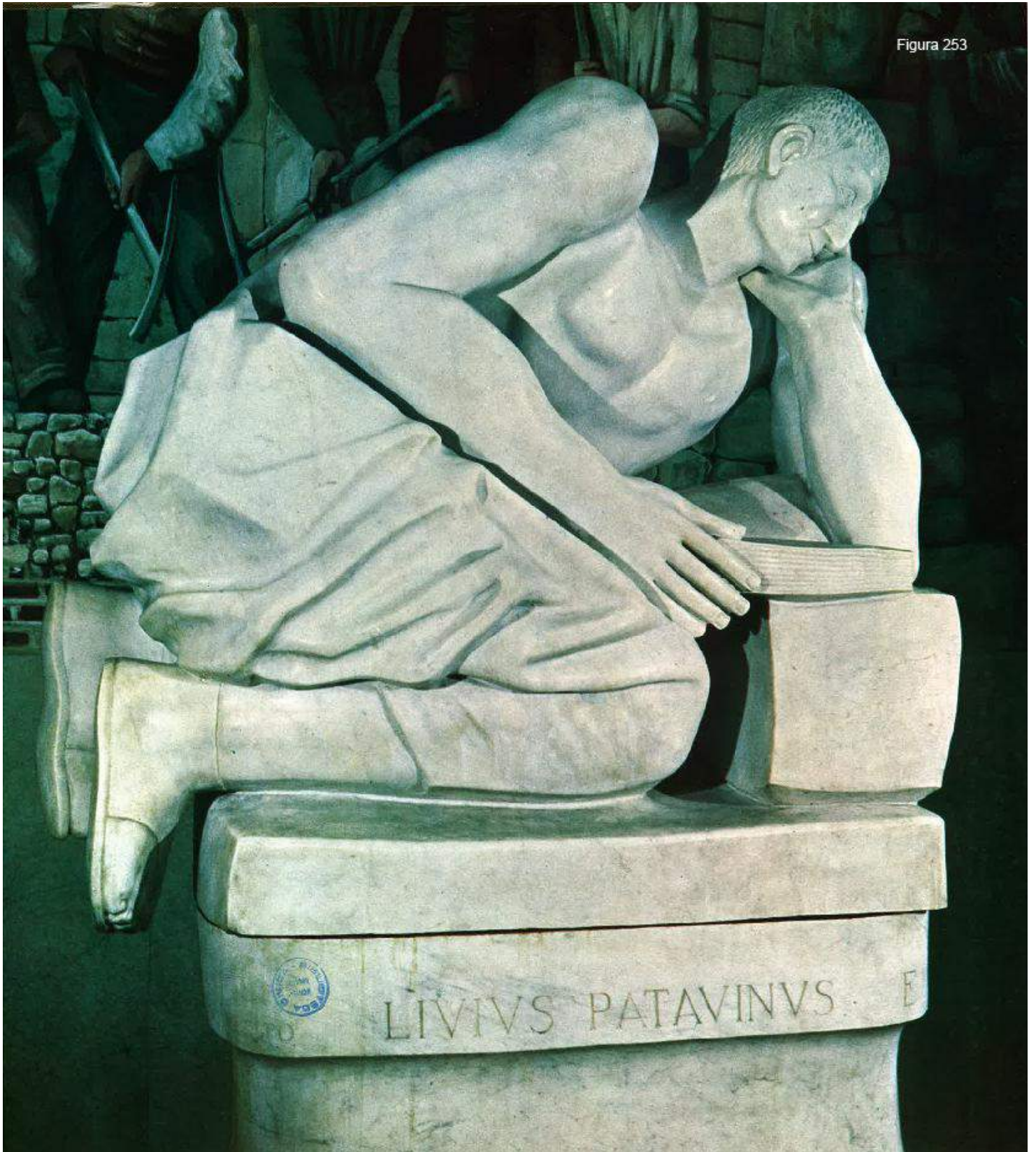




Figura 254



Figura 255





[11.]

21.  
*Atleta seduto*  
1946  
gesso, cm 52 x 21 x 17,5  
*Bibliografia*: Perocco 1966, n. 332;  
*Martini, Catalogo ragionato* 1998,  
n. e fig. 386 p. 384.

Una delle ultime opere eseguite a Milano nel 1946 sul tema del "torso" (torso tonzanti e quasi infantili attestano una ricerca sul "movimento bloccato" e presenza di scopi di inaccessibilità, anche stilistica, con altre opere).

22.  
*Oglio seduto*  
1945  
gesso, cm 38 x 17 x 19,5  
*Esposizione*: Trento 1967, n. 206;  
fig. 209; Lugano 1981, n. e fig. 18;  
Milano 1983 (Olivetti), n. e fig. XXII;  
*Bibliografia*: Perocco 1966, n. 332;  
fig. 310; Vancio 1980, pp. 71-75;  
*Martini, Catalogo ragionato* 1998,  
n. e fig. 388 p. 388.

Eseguito a Milano, rifacendosi a un soggetto già eseguito in gesso da per Nello Tubi nel 1927, qui modellato con la fluidità propria delle ultime creazioni.



Figura 257

[11.]





Figura 258



Figura 259



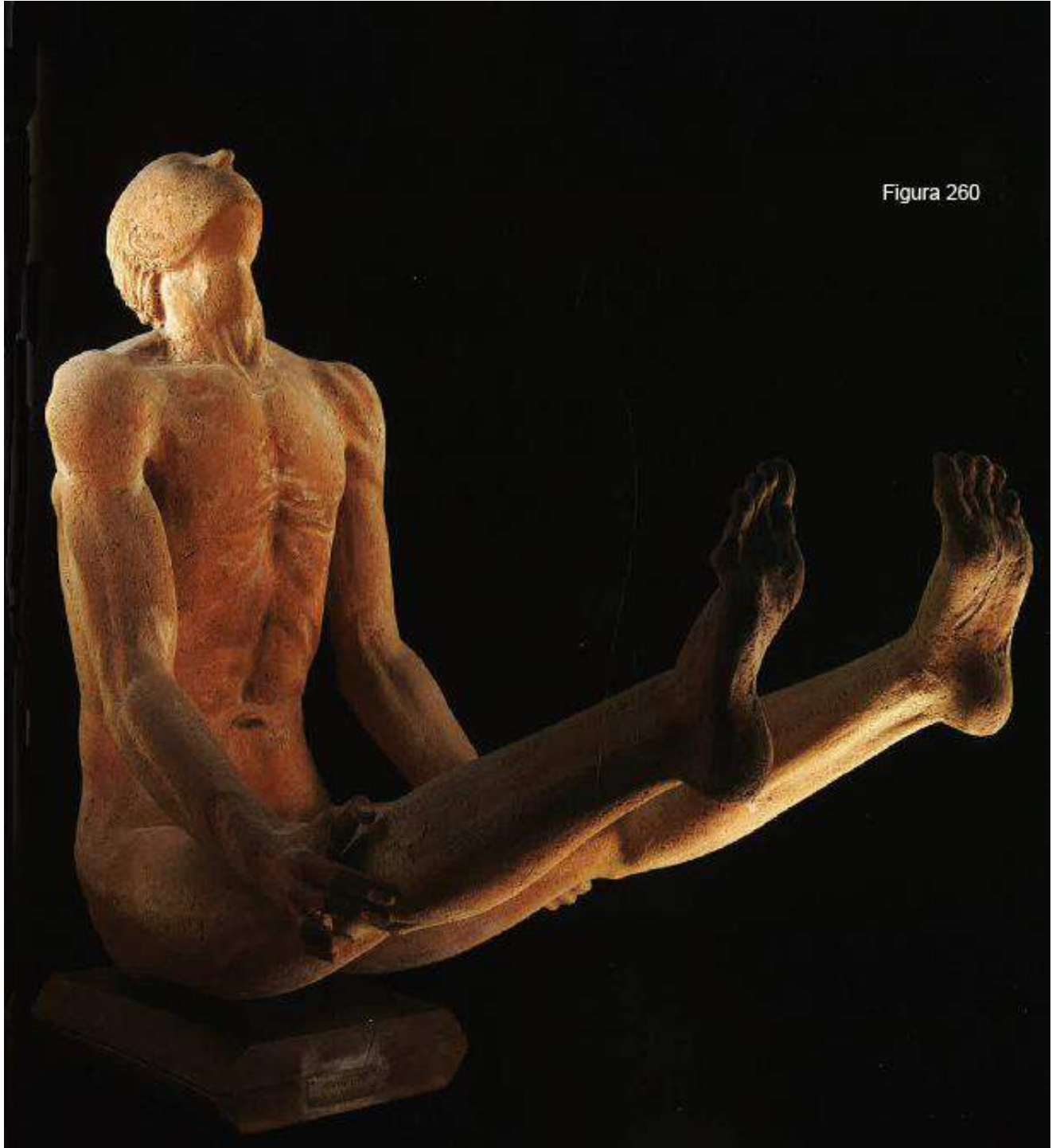


Figura 260

Figura 261

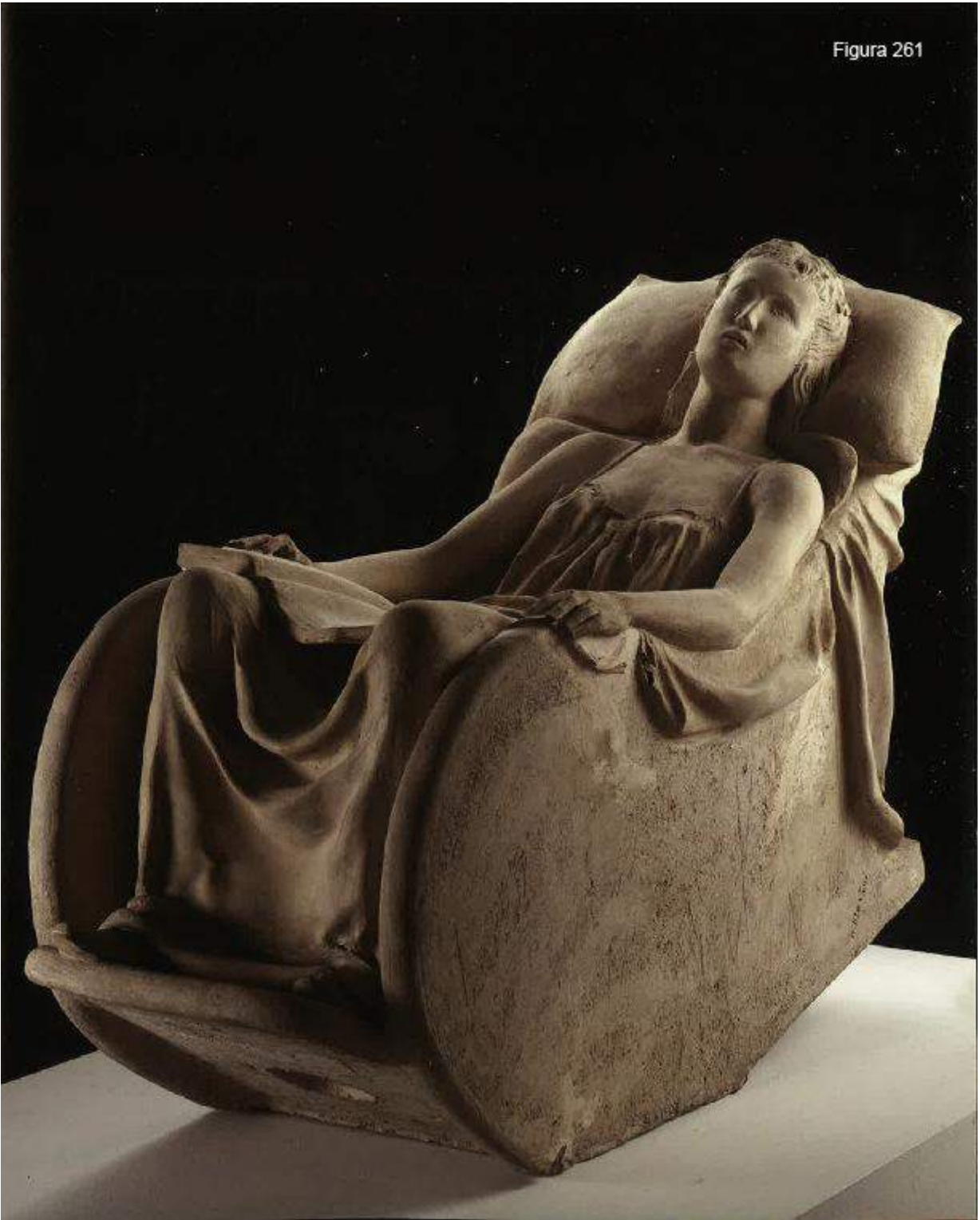




Figura 262

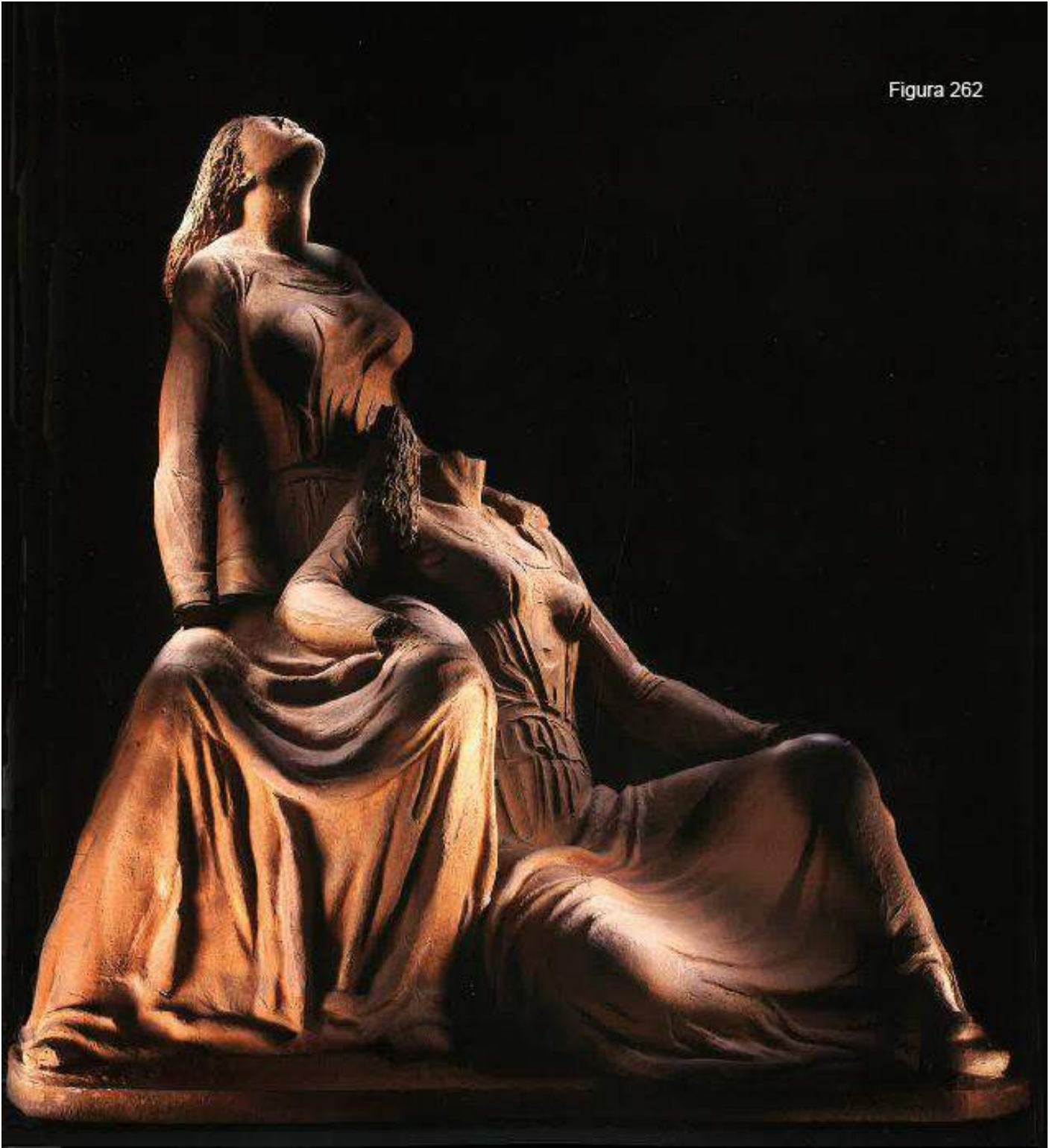


Figura 263





Figura 264



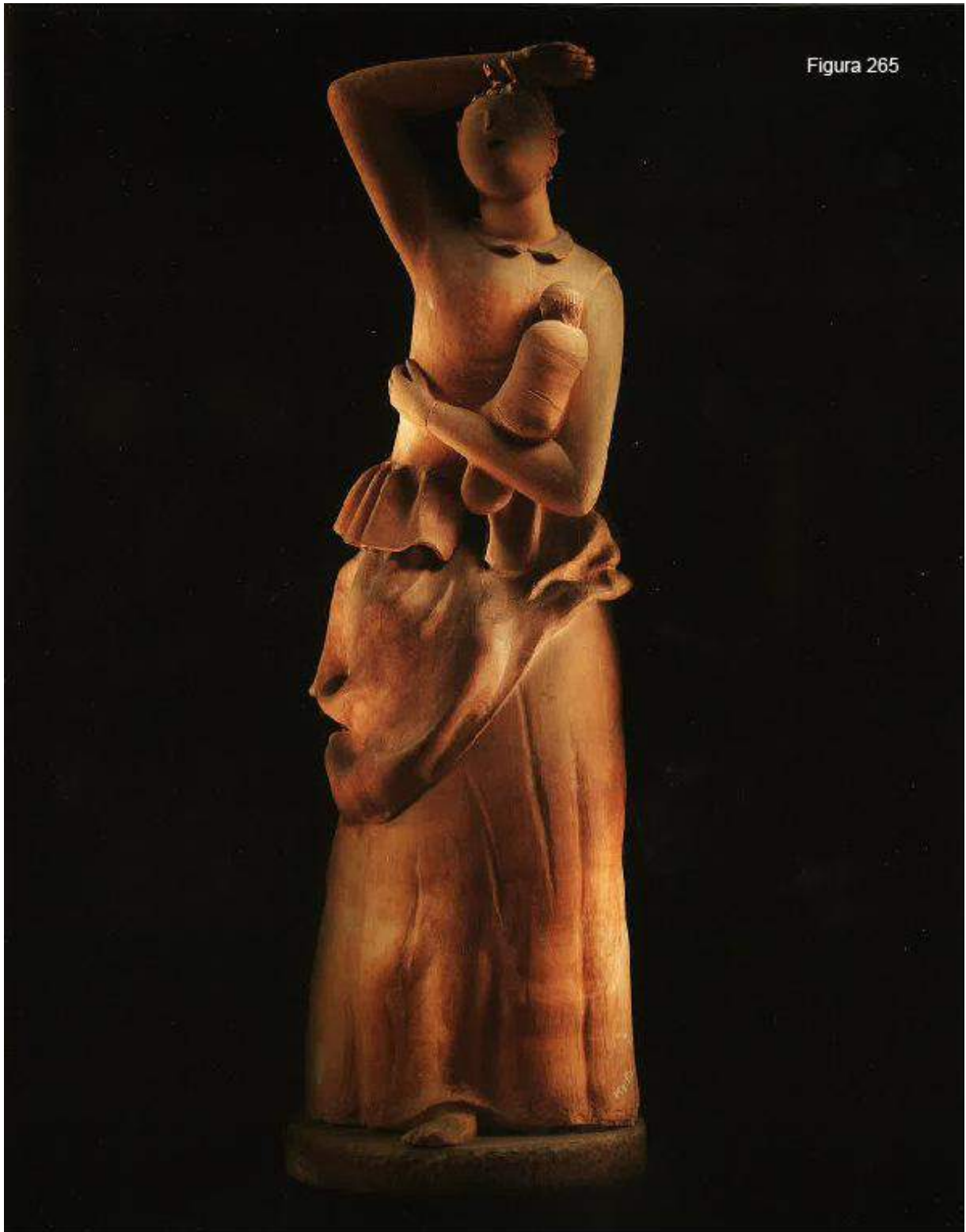


Figura 265

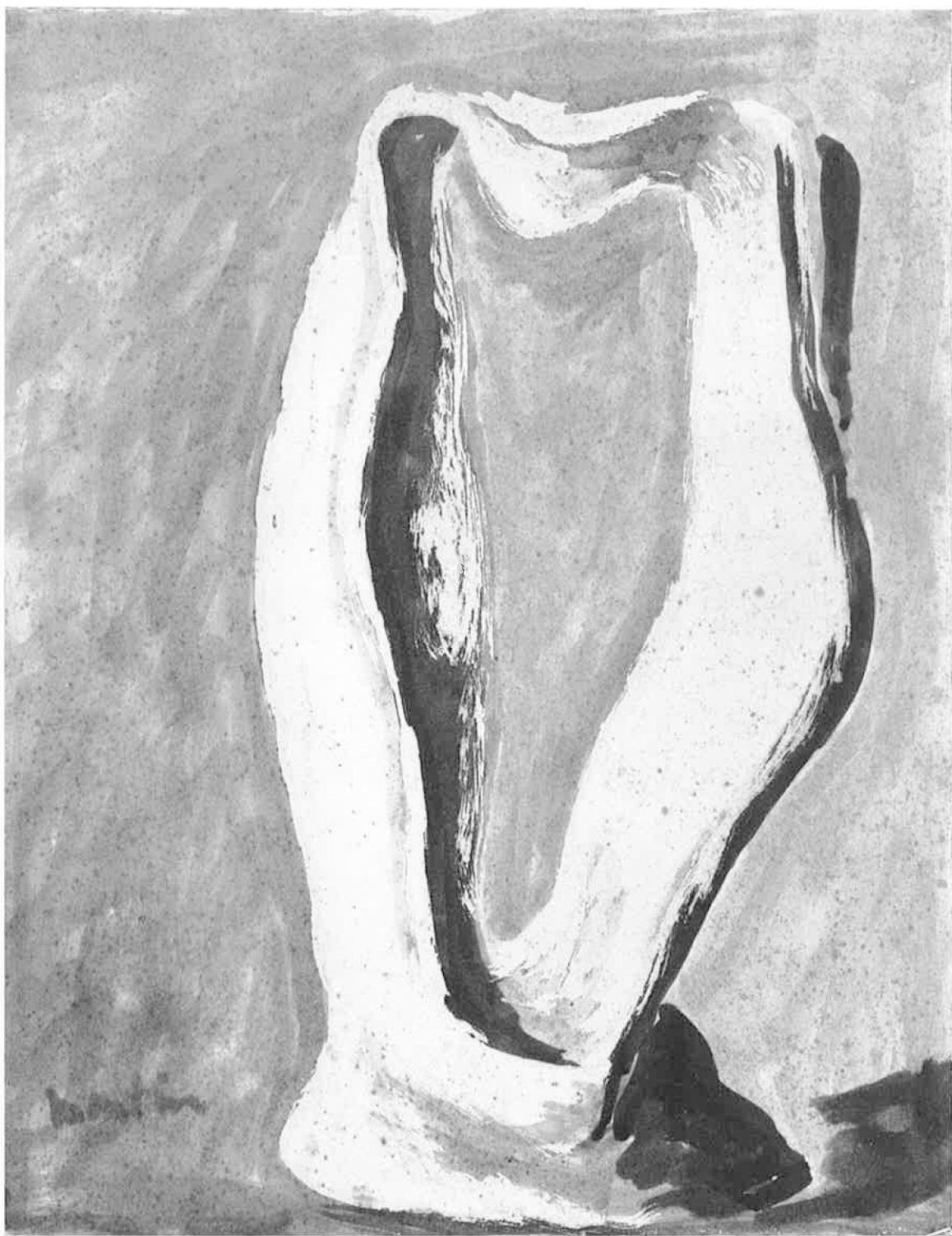
Figura 266



33. Artista Marino mentre lavora al Tirso, nel 1936 (FAS, M. 17667).

34. Artista Marino a Carrara con uno dei suoi "broggiatori" (FAS, M. 17670).





ATMOSFERA DI UNA TESTA (*tempera*) (1944)





## CONCLUSIONI:

Il gioiello d'artista in Italia è un fiume carsico che appare, apparentemente scompare e poi riemerge a volte con più forza e coerenza, ma sostanzialmente non riesce mai ad imporsi nel mercato dell'arte contemporanea e nemmeno nel settore dell'alta gioielleria e dell'oreficeria più evoluta sul piano stilistico e commerciale, essendo un manufatto antitetico e alternativo alle tradizioni consolidate, pur trattando anch'esso il prezioso.

Rimarrà in genere, un settore di nicchia e comunque sarà sempre generalmente un'appendice dell'opera d'arte che l'artista "produrrà" durante tutta la sua attività e carriera creativa.

A volte si possono determinare e costituire, come ho dimostrato in questo lavoro di ricerca e tesi finale, degli esempi particolari di pratiche artistiche autonome e originali.

Si tratta di esperienze che in diversi casi e momenti storici e culturali precisi, riescono a fare emergere personalità che portano alla luce con straordinaria chiarezza, una complessiva e perfetta integrazione tra tutti i diversi momenti e atteggiamenti creativi che si materializzano di fronte all'opera d'arte. Indipendentemente dalle dimensioni dell'opera e dalla funzione che in questo caso l'ornamento acquista di per sé, in quanto oggetto da utilizzare e indossare.

Questa ricerca ha posto in evidenza inoltre, attraverso un lavoro di documentazione, osservazione e analisi che in questo ultimo ventennio è aumentata l'attenzione per i gioielli realizzati dagli artisti, da parte di alcune istituzioni pubbliche, dalla critica d'arte più avveduta, tra i collezionisti e il grande pubblico.

E' presente nel nostro paese, si è in parte consolidato ormai, da circa un trentennio una cultura dell'ornamento alternativo e antidecorativo, con caratteristiche di forte innovazione e originalità che prima negli anni compresi tra la fine degli anni '40 e lungo tutti gli anni '70, non era così manifesta e diffusa tra i fruitori.

Certamente per innumerevoli esperienze relative agli ornamenti progettati e ai lavori realizzati in questi ultimi due decenni, possiamo dire che in realtà, si presentano, per molti aspetti propri del contenuto ideativo e per le specifiche caratteristiche costruttive proposte, come risultati decisamente inferiori agli interventi precedenti che alcuni artisti hanno definito a partire dagli anni '50 del novecento.

Infatti negli anni del dopoguerra fino a tutti gli anni '80, bisogna affermare che nonostante le attività degli artisti nell'oreficeria di quel lungo periodo storico fossero meno note alla critica d'arte e al pubblico, è innegabile dover dire con forza che tali iniziative avevano raggiunto in alcune opere, che erano sostanzialmente piccole sculture da indossare, punti d'innovazione molto alti e di tale originalità compositiva, e di sperimentazione costruttiva rimasti insuperabili ancora oggi.

Artisti e esperienze concrete, attive, proposte sul campo alle quali guardare con molta attenzione, e che vanno considerate fondamentali sul piano della ricerca e dello studio.

Ho dimostrato senza alcuna ombra di dubbio che tali iniziative, eventi sono stati promossi e condotti tra Roma e Milano e sull'intero territorio nazionale, da tre grandi collezionisti e editori d'arte: Mario Masenza, i fratelli Massimo e Danilo Fumanti e Giancarlo Montebello.

E' fondamentale per le nuove generazioni, i giovani artisti che intendono affrontare la gioielleria e l'oreficeria con una visione personale, che possa dirsi d'autore, capire e orientarsi in riferimento a queste tre grandi esperienze specifiche sul gioiello d'artista.

Questo ragionamento ha ancora più senso e motivazioni per manifestarsi soprattutto per chi intenda svolgere un lavoro di studio con solide caratteristiche storiche, filologiche e critiche.

E' chiaro che solo attraverso una seria e approfondita conoscenza e analisi delle sperimentazioni e delle realizzazioni concrete effettuate nel passato si possono determinare, o quanto meno provare a iniziare a definire eventuali e possibili nuovi filoni di ricerca creativa.

Scegliere e selezionare con attenzione i sentieri creativi opportuni da percorrere, per giungere ad esiti estetici, di contenuto e in definitiva culturali, che superino e vadano oltre le eccellenze già espresse negli anni precedenti, questo dovrebbe essere l'obiettivo da porsi, cercando di raggiungerlo da parte delle nuove generazioni di artefici.

Purtroppo recentemente in Italia, il gioiello d'avanguardia in alcune specifiche iniziative e proposte poste in atto da una nutritissima compagine di designer o pseudo "artisti", ha assunto a volte anche aspetti degenerativi diventando in esperienze minori, un bruttismo bijoux, una sorta di "manufatto" costruito per suggerire una evidente provocazione gratuita, per indurre il pubblico a osservare questi risultati come "strani fenomeni" dell'ornamento.

Lavori che si evidenziano per l'assenza assoluta di un nuovo concetto creativo da esprimere.

Sostanzialmente anche la qualità tecnica e esecutiva è approssimativa, e questa "specie" di gioiello è realizzato senza alcuna cura e interesse nella sua funzionalità e portabilità.

Esperienze che ritengo senza prospettive, e non avranno certamente un futuro nel contesto dell'arte contemporanea, del design e tra l'ambiente dei collezionisti più colti e avveduti.

Immagino a ragione che da parte delle istituzioni museali non ci sarà nessuna attenzione a un ornamento che proporrà solo sterile provocazione, senza esprimere profondità di ricerca e finalità innovative all'interno di un percorso sul gioiello d'artista già emerso, e considerato sotto tutti gli aspetti molto positivamente da tempo, da anni dalle strutture collezionistiche pubbliche nazionali e internazionali.

Queste "provocazioni" gratuite e inutili che si vogliono chiamare ancora gioielli hanno solo una funzione negativa sul piano culturale e divulgativo, allontanando il fruitore da una strada che era già stata correttamente impostata a partire dagli anni '50 del novecento.

Bisogna ritornare come ho più volte indicato nella ricerca a comprendere che il grande cambiamento, il percorso di rinnovamento nella gioielleria italiana è stato avviato innanzitutto a partire dalla seconda metà degli anni '40, da Mario Masenza che purtroppo è già deceduto e nessuno della propria famiglia ha proseguito la sua strada, rimangono in vita i fratelli Danilo e Massimo Fumanti, e GianCarlo Montebello che continuano in forma minore a interessarsi ancora alla promozione del gioiello d'artista.

Intendono soprattutto illustrare al grande pubblico, dal punto di vista informativo, per una maggiore conoscenza di carattere culturale, storico e divulgativo le esperienze che sono già avvenute e che lì hanno visti protagonisti assoluti come editori e committenti di gioielli progettati dagli artisti, dagli anni '50 fino agli anni '90 del novecento.

Mi riferisco soprattutto, alle collaborazioni che condividono frequentemente con Musei e Enti Istituzionali in Europa e negli Stati Uniti per organizzare e promuovere importanti esposizioni di carattere storico e generale sulle "produzioni", realizzazioni orafe condotte dagli artisti nel recente passato.

Inoltre questa ricerca ha fatto emergere oltre ai committenti, collezionisti "storici" indicati, altre figure che a vario titolo si sono occupati della valorizzazione di questo ambito culturale, in particolare è da segnalare la committenza promossa dall'imprenditore Cleto Munari, che è ancora in atto e presenta un livello di qualità elevato per quanto riguarda le opere realizzate e gli autori scelti.

E' indubbiamente da evidenziare l'intensa attività e la notevole capacità "imprenditoriale", di Munari che è emersa a partire dagli inizi degli anni '80 e prosegue ancora oggi nel terzo millennio. Un'attività, che ha promosso e costituito ampie collezioni di gioielli, i gioielli degli architetti.

Infatti la sua attenzione come è già apparso nelle pagine precedenti della ricerca che ho affrontato si è espressa esclusivamente all'interno del contesto culturale e professionale della progettazione, ha impostato una relazione con i maggiori architetti italiani e internazionali viventi, con i quali ha costituito collezioni preziose e oggetti d'uso per la casa in argento.

In alcuni casi invece, per professionisti già deceduti, come ad esempio per Carlo Scarpa o Gae Aulenti, l'imprenditore Cleto Munari ha lavorato su disegni di oggetti in argento per la casa degli architetti, ottenuti su licenza da parte della famiglia degli autori.

Munari, ha coinvolto in questo progetto gli architetti italiani, indico solo alcuni nomi: Gae Aulenti, Ettore Sottsass, Mario Bellini, Carlo Scarpa, Paolo Portoghesi, Achille Castiglioni, Carlo Aymonino, Mario Botta, Andrea Branzi, Vittorio Gregotti, Alessandro Mendini, Michele De Lucchi, Luigi Caccia Dominioni, ed altri, inoltre progettisti di fama e valore internazionale come: Hans Hollein, Peter Einseman, Michael Graves, Arata Isozaki, Richard Meier, Cesar Pelli, Peter Shire, Borek Sipek, Robert Stern, Stanley Tigerman, Robert Venturi etc.

Ogni gioiello in genere, era naturalmente un multiplo, da venti a cinquanta copie per esemplare firmato dall'architetto che l'aveva progettato e marchiato "Cleto Munari", in altri casi ad esempio per gli orologi la quantità di "prodotto" realizzato era di gran lunga maggiore.

Negli anni il progetto di Munari si è arricchito di collezioni di orologi, argenteria per la casa, mobili, tavoli, arredi e infine anche di tappeti.

Recentemente a partire dal 2010, ha ampliato la sua committenza e volontà di nuovo sviluppo delle collezioni anche ad alcuni artisti, ha scelto delle personalità come Enzo Cucchi e Mimmo Paladino che provengono dal gruppo della transavanguardia e sono degli artisti noti sul piano internazionale. In questo modo ha coinvolto il noto critico d'arte Achille Bonito Oliva, che è stato il "padre" teorico del movimento della transavanguardia italiana.

Infatti Bonito Oliva, grazie alle proposizioni e interventi di Cleto Munari, ha iniziato a studiare il "mondo" degli oggetti e del prezioso iniziando a scrivere alcuni interessanti testi nel merito.

Munari ha continuato a mantenere comunque, un rapporto privilegiato con alcune archistar che ormai da diversi anni lavorano con Lui e di volta in volta in base a nuove esigenze di "mercato" vengono invitate a progettare delle collezioni.

Certamente è un'esperienza importante ancora in atto, molto viva, che va considerata e a cui guardare da parte non solo degli artisti, architetti o designer, ma anche da parte degli studiosi va posta la giusta attenzione che è indispensabile per capire in che modo si potranno svolgere delle innovazioni o dei cambiamenti di rotta in rapporto alle ricerche proposte sull'oggetto prezioso.

Si tratterà di capire e valutare quali percorsi, immagini e realizzazioni vuole suggerire per il futuro questo importante collezionista, committente e imprenditore della cultura del progetto di livello internazionale.

La ricerca è entrata anche nel merito e all'interno degli interventi, dell'azione di promozione, catalogazione e conservazione promossa dall'ente pubblico.

E' estremamente interessante osservare, che nell'ultimo decennio, all'apertura del terzo millennio nel nostro paese siano emerse delle forti volontà politiche da parte dell'amministrazione centrale, ma anche a livello periferico che intendono dare una giusta valorizzazione a questa forma d'arte e collocarla in un ambito pubblico, negli "spazi" consacrati dei Musei.

L'esempio più significativo è avvenuto a Firenze, in accordo con il Ministero ai Beni Culturali e la Soprintendenza del Polo Museale Fiorentino, si è espressa la volontà politica e culturale di destinare permanentemente delle sale dedicate esclusivamente al gioiello d'autore contemporaneo all'interno del Museo degli Argenti di Palazzo Pitti.

Sono già stati raggruppati lavori di scultori, pittori, architetti, di orafi – artisti, designer, artisti - orafi, di artigiani orafi e gioiellieri italiani di grande qualità, che pur partendo da una cultura e

formazione orafa specifica e molto diversa tra loro, hanno trasformato il gioiello come espressione di contenuti estetici e con caratteristiche tipologiche e stilistiche, decisamente anticommerciali e non convenzionali.

E' molto interessante e suggestivo il confronto che s'instaura nel percorso, attraverso le sale che ospitano i gioielli al Museo degli Argenti, questo contesto può arricchire di innumerevoli elementi il visitatore occasionale, ma soprattutto può offrire momenti di articolata riflessione all'osservatore attento e allo studioso della materia.

Infatti le sale attigue presentano i gioielli della collezione rinascimentale, della Famiglia Medici e Lorena ed un'ampia raccolta di opere orafe dell'ottocento e novecento prodotte in Italia dalle grandi case di gioielleria come Buccellati e Bulgari.

Non mancano felici esempi Europei di alta gioielleria del primo novecento, proposti da Lalique, Cartier e Boucheron.

Questo percorso di raccolta, catalogazione, pur nella ristrettezza delle risorse economiche che il sistema museale italiano possiede, prosegue e continua ogni anno.

Costantemente, con una seria politica di collaborazione con altri Enti, diverse opere di oreficeria rientrano in progetti espositivi e scientifici di livello internazionale e vengono prestate ad altre istituzioni pubbliche all'estero, in questo modo, la collezione è viva e diventa oggetto di studio e osservazione per un pubblico non solo nazionale, ma internazionale.

Inoltre le mostre che con regolarità ormai vengono svolte da Palazzo Pitti, richiedono per il progetto e l'argomento espositivo proposto, gioielli che appartengono alla collezione del Museo.

Sempre in Toscana nella vicina Arezzo, una piccola città importante storicamente, che è diventata nella seconda metà del Novecento un polo industriale e artigianale del settore orafa di livello nazionale, la municipalità locale in accordo con la totalità dell'imprenditoria che si dedica alla produzione di gioielleria ha raccolto oltre quattrocento lavori di oreficeria e gioielleria, attraverso le innumerevoli manifestazioni chiamate " *Oro d'Autore* " che dal 1976, si svolgono con cadenza biennale e a volte annuali.

Lavori progettati da una schiera di personalità molto ampia che coinvolge artisti, scultori e pittori, architetti e designer, orafi-artisti, e persino noti stilisti della moda, sia nomi storici che giovani emergenti.

Sono presenti anche alcune personalità selezionate del mondo dell'arte e della moda di ambito europeo e americano.

Questa enorme collezione permanente che ogni due o tre anni si arricchisce di altri esemplari andrà a costituire il *Museo del Gioiello d'Autore*, che dopo anni di progetti e dibattiti politici e culturali, che hanno evidenziato questa necessità, con tutta probabilità troverà una sede stabile e definitiva nel prestigioso Palazzo della Fraternita, collocato nel centro storico della città aretina.

Recentemente tre anni fa a Vicenza si è aperto un altro spazio pubblico che si dedica al gioiello moderno e contemporaneo ospitato in alcune piccole sale al piano terra della prestigiosa Basilica Palladiana.

Anche questo luogo ben ristrutturato permette attraverso esposizioni di collezioni proposte su temi diversi, di mantenere una continua intercambiabilità periodica, in genere ogni due o tre anni i gioielli presentati vengono sostituiti con altri proposti da nuovi curatori.

Non raccoglie opere in permanenza, non seleziona autori, case di gioielleria, designer o artisti evidenziandone i valori, con esempi di oggetti preziosi significativi da collocare definitivamente nei propri spazi come avviene in genere nel Museo.

In definitiva non colleziona alcuna opera. Si tratta di un'iniziativa che è in parte positiva, ma che denota ancora limiti e criticità evidenti.

Questo spazio è stato voluto dalla locale Ente Fiera in collaborazione con la municipalità della città.



Nella vicina Padova da quasi un ventennio il *Museo delle Arti e Arti Applicate* di Palazzo Zuckermann, si è fatto carico in maniera estremamente limitata della catalogazione, collezione e studio del gioiello di ricerca contemporaneo.

Sostanzialmente il settore dell'oreficeria del nostro tempo, ha ancora uno spazio esiguo all'interno delle raccolte del Museo padovano e la parte relativa al gioiello d'artista, d'avanguardia, pur presentando alcuni autori di rilievo è ancora assai limitata.

E' da ricordare la nutrita raccolta di opere di oreficeria che Palma Bucarelli quand'era la direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, aveva acquisito per il museo di Roma.

La gestione della Bucarelli, aveva impresso una forte attenzione verso i progetti degli artisti per il prezioso, anche in ambiti non ristretti al museo.

Certamente il piacere personale ad avere opere da indossare degli artisti, ha avuto il suo peso, ma è indubbio però che Palma Bucarelli è stata l'antisignana, la prima figura con una carica di questa responsabilità che ha deciso di creare all'interno di un'istituzione pubblica del livello della GNAM una collezione di gioielli d'artista da preservare e studiare.

Purtroppo dopo la sua morte l'interesse a esporre, collezionare e promuovere l'opera del prezioso d'autore negli ambiti della Galleria Nazionale, si è sostanzialmente spento, infatti ad oggi le opere raccolte nel passato sono archiviate nei depositi del museo.

Da diversi anni ormai il pubblico e gli studiosi non possono osservare i numerosi gioielli raccolti dalla Bucarelli, e questo è molto grave sul piano culturale e danneggia l'immagine della GNAM.

Nel nostro paese va anche detto che si sono formati degli spazi, gallerie private, luoghi in definitiva che faticosamente, con tantissime difficoltà cercano di promuovere culturalmente e di rendere in qualche modo commerciabili questi manufatti d'arte.

Ma come affermavo in precedenza, il tutto si mantiene all'interno di una sfera d'interesse limitata ad un pubblico di amatori.

La ricerca ha dimostrato che purtroppo ancora oggi, sicuramente un grosso limite, è dato da un'impostazione storico-critico che evidentemente, per certi versi permane ancora in Italia, di divisione tra arti maggiori e arti minori, tra arte visiva e arti applicate, tra arte e design.

E' innegabile che tutta questa articolazione di pensiero non ha ovviamente aiutato a far crescere questo ambito estetico.

Recentemente, comunque grazie a giovani e tenaci studiosi nelle nostre Università e Accademie, cresce una maggiore consapevolezza che ritiene ormai storicamente superata, questa netta distinzione tra ambiti diversi dell'arte, la contaminazione, le interrelazioni sono sempre più all'ordine del giorno, in tutti i campi dell'agire estetico, per cui è anacronistico mantenere queste differenziazioni, divisioni tra aspetti diversi dell'arte.

Innumerevoli eventi espositivi significativi, recentemente promossi ed organizzati dal Politecnico di Milano, Facoltà di Design assieme all'istituzione pubblica della Triennale, hanno portato a conoscenza non solo degli addetti ai lavori, la vasta realtà dell'oreficeria d'autore nazionale.

Il segno più rilevante di tutta questa attività di promozione, è stato sintetizzato nella recente corposa pubblicazione dal titolo: "*Gioiello Italiano Contemporaneo*", che ha fatto seguito ad una importante esposizione itinerante svoltasi in Italia ed Europa che cercava di mettere in luce analizzando tecniche e materiali, tra arte e design lo spirito innovativo che percorre oggi tutta la nostra penisola. (343)

Si è trattato di un felice tentativo, che ha avuto successo e che cercava di cogliere, ed individuare un possibile trait- d'union tra artisti - orafi, architetti, e designer dell'industria orafa italiana e alcune aziende orafe della tradizione, ed anche delle ditte di gioielleria di nuova costituzione, con

343) Alba Cappellieri (a cura di), *Gioiello Italiano Contemporaneo*, Milano, Skira Editore, 2008, pag.11 -24, pag.27 – 31

una dimensione aziendale minima, che presentavano però un prodotto con dei precisi segni di ricerca stilistica in atto.

Inoltre l'intenzione era di determinare una selezione degli operatori in ambito nazionale cercando di portare ad esempio a livello internazionale, delle qualità ed eccellenze più consolidate, ma tentando anche di ipotizzare le tendenze del prossimo futuro del made in Italy.

E' stato considerato come filo conduttore, il nuovo concetto di lusso, che viene quotidianamente alla luce, nelle nostre società consumistiche contemporanee.

A questo proposito è in atto un forte tentativo che passa attraverso le forme del design industriale, di rendere sempre più partecipi enormi masse di persone della qualità e indispensabile necessità di prodotti correttamente progettati, funzionali e formulati con un minimo di stile.

Decisamente e consapevolmente gli operatori coinvolti (industrie, designer, sponsor, stampa, media in genere etc.) con il supporto di alcuni studiosi, di diverse Facoltà di Architettura e del Design, intendono dimostrare che è possibile una sorta di lusso democratico, che "tutte" le persone delle società moderne e cosiddette "evolute" possano arrivare ad acquistare forme, seppur modeste, di alta gamma produttiva e progettuale.

E' certamente un'operazione complessiva che intende dare un proprio contributo, cercando di aiutare almeno in parte sul piano culturale a trovare delle possibili risoluzioni della crisi di consumi in generale che sembra non avere più termine nel nostro paese.

Inoltre nello specifico mondo del prezioso permane una crisi enorme, di grandi proporzioni, che oramai si è data da alcuni anni, e che ha raggiunto un picco negli anni tra il 2008 e il 2013.

Bisogna evidenziare che la mancanza di richieste del prezioso, del gioiello della tradizione industriale e artigianale italiana, non solo nel mercato interno ma anche in altri paesi europei, e a livello internazionale nel mondo arabo, tradizionale acquirente del Made in Italy, ai paesi orientali, e allo stesso mercato nord americano, ha generato una chiusura di innumerevoli aziende italiane.

Ma è altrettanto evidente che le persone, gli abitanti delle nostre società occidentali hanno un bisogno di consumo "culturale", di grandi "desideri" di possedere oggetti, cose, mezzi che presentino un'oggettiva linea per quanto semplicistica o "banale" a volte, di ricercatezza stilistica.(344)

Nell'ambito universitario e accademico di carattere pubblico si manifestano alcuni esempi significativi, con una chiara volontà didattica ad offrire all'utenza, agli studenti corsi di studio sul gioiello e l'oreficeria antica e moderna di alto livello.

Dalla Facoltà di Lettere e Filosofia, e Architettura di Firenze, all'Università Statale, Bicocca e al Politecnico di Milano, all'Università di Siena, ai tradizionali corsi di Storia dell'Oreficeria e delle Arti Applicate diffuse un pò in tutte le Facoltà Umanistiche presenti nel nostro paese, si può sostenere senza ombra di smentita che notevoli passi in avanti per quanto riguarda lo studio della disciplina sono stati fatti.

E' importante anche ricordare che l'Accademia di Belle Arti di Ravenna è stata l'unica Accademia statale in Italia ad avere costituito già nel lontano 1972, un corso specifico di oreficeria e modellistica orafa che affronta sia l'aspetto storico e sia critico della materia.

Non si limita però solo agli aspetti di carattere teorico ma entra anche nel vivo del problema affrontandone la progettazione e l'attività di laboratorio tecnologico specifica.

Il fautore di questa innovazione didattica nei programmi accademici ministeriali fu all'epoca, Giò Pomodoro, il quale iniziò questo processo didattico come primo docente di questo nuovo corso, fortemente voluto dall'allora direttore dell'Accademia Raffaele De Grada, importante storico e critico dell'arte degli anni '60 - '70.

344)F.Celaschi, A.Cappellieri, A.Vasile, *Lusso versus Design*, Milano, Franco Angeli Editore, 2005 pag.19 - 59, pag.63 - 93, pag. 95 - 108

Un'altra città del nostro paese attiva in questo campo è Padova, soprattutto negli ultimi vent'anni si è vista una decisa volontà istituzionale, pubblica, tesa a valorizzare e a promuovere il gioiello d'autore, attraverso numerose e periodiche esposizioni, tra le più importanti in ordine di tempo va segnalata per completezza di analisi svolta e per la rilevante ricostruzione storica e scientifica effettuata la mostra sulla "Scuola Orafa Padovana".

Certamente in queste iniziative culturali proposte dalla Municipalità, manca uno sguardo storico-critico complessivo, che porti alla conoscenza del grande pubblico e soprattutto tra gli studiosi, il lavoro che gli artisti, scultori e pittori, orafi – artisti, architetti italiani hanno compiuto in questo ambito dagli anni '40 del Novecento in poi.

Per non parlare del confronto tra la situazione italiana nello specifico mondo del gioiello d'artista e il suo evolversi, in rapporto ai movimenti artistici coevi a livello europeo o statunitense.

Inoltre per quanto riguarda la raccolta di opere da catalogare, collezionare in permanenza in ambito museale, permane purtroppo anche a Padova una forte carenza complessiva, a parte alcuni particolari casi molto positivi di acquisizione di opere di gioielleria d'autore.

Bisogna comunque ritornare ai principi, ai fondamenti culturali che offrono la possibilità di uscire dal limite, contrapposizione tra arte applicata e arte visiva, figurativa, in sostanza tra grande arte e arte minore, questa costrizione di pensiero è un fardello che costringe l'opera di oreficeria di alto livello a rimanere relegata in uno spazio ridotto e poco considerato.

Si deve appunto analizzare e studiare la critica più quotata e consolidata in Italia per quanto riguarda i movimenti moderni e soprattutto contemporanei da Enrico Crispolti, a Germano Celant, al decano Gillo Dorfles, a Lara Vinca - Masini, allo stesso Achille Bonito-Oliva, ai più giovani Claudio Cerritelli e Luisa Somaini solo per citare i più noti che ribadiscono da tempo (anche nel recente passato), nei loro scritti e conferenze l'importanza di questa osmosi tra le arti in campo.

Recentemente in un pregevole saggio dal titolo *Artmix* di Germano Celant, l'autore metteva in rilievo questa nuova interpretazione che si dovrebbe porre nella lettura dei fenomeni artistici contemporanei: *"... oggi l'arte si fa con tutto e ovunque, senza confini linguistici e territoriali.*

*E' un fare diffuso, che trova un mimetismo assoluto con il mondo senza l'obbligo di alcuna conformità a un criterio di lingua e ambiente.*

*Le nuove espressioni si generalizzano e formano una costellazione aperta e infinita, dove regna l'indistinguibilità formale dell'artefatto rispetto alla realtà quotidiana, cosicché non si ponga alcuna area circoscritta e la creazione possa muoversi superando qualsiasi divisione e restrizione operativa e processuale: un mix artistico.*

*L'allargamento è assoluto e la fluidità di posizione della ricerca si estende a qualsiasi campo di intervento e di contrapposizione visiva.*" (345)

Celant, individuava con chiarezza il procedere della ricerca artistica, e più in generale metteva in relazione i diversi campi d'intervento: *".. Gli artisti entrano e agiscono nel campo dell'immagine con un'attitudine leggera e plurale, muovendosi senza istanze univoche nella panoramica di tutti i media. Tendono a sviluppare il fattore soggettivo evitando ogni sconfinamento, per cui spaziano trasversalmente dalla tradizione alla sperimentazione per operare una continua metamorfosi che includa tutti i sistemi di comunicazione. Una configurazione dinamica che contempla qualità primarie e secondarie, tra alto e basso della cultura, e prevede estensioni "organiche" dell'arte, quali pittura e scultura, negli altri linguaggi dall'architettura alla moda, dal cinema al design, dalla musica alla televisione, dalla fotografia alla scrittura. Una dimensione in divenire che si allarga con*

345) Germano Celant, *Artmix – Flussi tra arte, architettura, cinema, design, musica, televisione*, Milano, Feltrinelli Editore, 2008, pag. 12 – 13.

*il ricorso a tutte le possibili tecniche, dal libro al video, dal film al disco, dal pigmento al marmo, dal processo digitale al veicolo virtuale, strumenti anche di estrema massificazione.*

*Un magma che produce e costruisce percezioni e sensazioni, diffondibili e riproducibili, che cercano una relazione ampliata con l'universo, in movimento, dell'immaginario. "(346)*

E' fondamentale porre un'attenzione e uno sguardo retrospettivo che osservi e assuma in sè delle domande per comprendere i passaggi storicamente rilevanti avvenuti nell'arte, nella specificità italiana, e questo atteggiamento, modo di procedere ci mette direttamente in relazione con una delle ultime grandi avanguardie del nostro paese: il Futurismo.

Iniziare a analizzare questo immenso patrimonio teorico, culturale, che ha lasciato innumerevoli testimonianze straordinarie, reali e concrete dalla pittura alla scultura, dall'architettura, agli oggetti, dagli abiti alla grafica, alla letteratura, al teatro, cinema, musica etc. che ha coinvolto in determinati momenti l'attenzione dell'intero paese, sarebbe un passaggio necessario, una ulteriore riflessione che potrebbe aprire una nuova stagione di profondi cambiamenti culturali.

Il Futurismo è stato un movimento che ha posto all'ordine del giorno il concetto di ricostruzione di un immaginario altro nella società, inteso come un sistema dell'arte che doveva entrare a far parte della vita quotidiana, in sostanza il rapporto arte – vita – arte, doveva iniziare ad attuarsi a partire dal nostro paese.

In definitiva si deve compiere nella vita quotidiana, nel contesto di una società civile evoluta quell'insieme di passaggi che possono determinare nella cultura in senso generale di un paese, la necessità dell'arte di alto livello come spazio, luogo, associazione di eventi, ambito di lavoro e pensiero che in osmosi con i diversi linguaggi sul campo, superando i limiti ottocenteschi tra arti maggiori e minori diventi parte integrante della vita delle persone e una necessità costante da fruire in tutte le diverse forme in cui si manifesta.

Il movimento Futurista inteso nella sua organicità sia tra primo e secondo momento è da questo punto di vista un riferimento al quale guardare con molta attenzione e dal quale per certi versi ripartire.(347)

Naturalmente bisognerebbe capire che è necessario in diverse parti e strutture riconsiderare tutto il sistema formativo scolastico, accademico e universitario, alla luce delle nuove e considerevoli emergenze culturali poste da molteplici esperienze nel campo delle arti contemporanee nel loro complesso, dal design in rapporto al mondo produttivo, dal cinema al teatro, dalla letteratura alla musica e alle scienze.

346) *Artmix.... Op. cit. pag.13-14.*

347) Enrico Crispolti, *Storia e Critica del Futurismo*, Roma – Bari, Editore La Terza, 1986.

E.Crispolti, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, Torino, Musei Civici, Mole Antonelliana, 1980.

Flaminio Gualdoni, *Futurismo*, Milano, Skira Editore, 2008.

Pontus Hulten, *Futurismo, futurismi*, Milano, Bompiani Editore, 1986.

E.Crispolti, *Il Futurismo e la moda*, Venezia, Marsilio Editore, 1986.

E.Crispolti, *Giacomo Balla*, Roma, Editalia Edizioni, 1975.

E. Crispolti, *Il Mito della Macchina e altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes Editore, 1969.

Germane Celant, *Ambiente / Arte, dal Futurismo alla Body Art*, Venezia, Edizioni La Biennale, 1977.

Mario Verdone, *Teatro Italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi Futuriste*, Roma, Edizioni Officina, 1973.

Gabriella Belli, *Depero pubblicitario*, Rovereto, Edizioni MART, 2007.

Maurizio Scudiero, *Depero. Opere della Collezione Fedrizzi*, Venezia, Edizioni Musei Civici Veneziani – Museo Correr, 2008.

Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Balla: ricostruzione Futurista dell'universo*, Roma, Bulzoni Editore, 1968.

Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Casa Balla, Un Pittore e le sue figlie tra Futurismo e Natura*, Venezia, Marsilio Editore, 1997.

Certamente siamo sulla buona strada per avvicinarci e adeguarci al procedere europeo nel campo della conoscenza, ma è indispensabile avere la consapevolezza che è fondamentale mantenere quella capacità di analisi, di autonomia e di originalità di pensiero che ha sempre contraddistinto il nostro paese nel mondo.

Permane un'urgenza inevasa da parte della politica pubblica, che negli ultimi anni come ho indicato nel testo è stata in parte colmata.

Mi riferisco soprattutto all'esigenza fondamentale e ineludibile, che permetta di concretizzare sedi museali e forme adeguate di conservazione e catalogazione dell'arte orafa, prodotta e progettata dagli autentici protagonisti di rilievo, che operano sul campo da diversi decenni.

I quali attraverso una seria selezione potrebbero essere scelti e individuati per evidenziare i percorsi linguistici intrapresi e le soluzioni originali e innovative effettuate nel percorso dell'arte preziosa. Determinare dei confronti tra esperienze nazionali e riferimenti di pari livello sul piano internazionale.

Attivare iniziative di studio e dialogo tra momenti alti avvenuti nelle arti visive considerate nel loro complesso e svolgimento in parallelo delle esperienze e delle pratiche nell'oreficeria di evidente importanza e merito.

Esistono già innumerevoli raccolte, opere, documenti e materiali storicizzati, di personalità che hanno segnato la storia dell'oreficeria d'artista, che sono in attesa di essere conservati.

Si tratta di un periodo che parte dal 1946 e arriva ad oggi, al 2016, settant'anni di esperienze concrete e reali poste in campo e finora viste e considerate sempre in maniera discontinua, disattenta e non rilevante sul piano storico e critico.

Le testimonianze degli operatori che hanno determinato questi lavori, sono ormai perdute, in particolare il periodo che inizia dalla seconda metà degli anni '40 a tutti i '50 del Novecento, è molto difficoltoso ricostruirlo e a volte non si è più nemmeno in grado di articolare le vicende e i passaggi che queste esperienze hanno avuto in Italia.

Artisti già deceduti che hanno le loro opere di oreficeria e gioielleria disperse tra collezioni private italiane ed estere e che oramai non abbiamo nemmeno (molto probabilmente) la possibilità di selezionarle e documentarle per uno spazio pubblico.

Ritengo che non si riuscirà più, in considerazione degli enormi ritardi istituzionali e accademici, a rendere agibili, in sedi adeguate le opere più significative che potevano essere disponibili per ricostruire analiticamente gli anni più lontani dal 1945 al 1960, e a maggior ragione il periodo tra le due guerre.

E' evidente purtroppo che questa mancanza di documentazione storica, che ha già provocato dei limiti di ricostruzione complessiva evidenti, non permetterà per i fruitori del Museo e per gli studiosi delle nuove generazioni in particolare, che desiderano conoscere e avvicinarsi a questa disciplina e forma d'arte, di avere un quadro il più possibile completo della storia e evoluzione stilistica e tecnica del gioiello d'autore e d'artista in Italia a partire dai primi del Novecento.

Esiste effettivamente il rischio che gran parte di tutto il patrimonio concreto e tangibile già svolto negli anni indicati si perda, non si trovi più traccia, ad essere ottimisti può rimanere qualche esempio in raccolte private o di carattere familiare, parentale, difficilmente recuperabile.

C'è, se non modifichiamo la nostra politica culturale in questo specifico ambito un ulteriore pericolo, nel senso che il nuovo lavoro di ricerca svolto dalle nuove generazioni di artisti passi comunque inosservato e in secondo piano, e l'oreficeria d'artista venga sempre e comunque ritenuta un'espressione di un'arte minore, di secondo piano.

Spero con questa ricerca di essere riuscito a dare un contributo, nella direzione di una riflessione generale che coinvolga le parti in campo ad un ripensamento, di una esperienza che continuamente si riproporrà, essendo parte della vita e del costume di una intera civiltà.



Naturalmente l'osservazione si deve posare ai livelli espressivi più alti, si deve guardare alla grande qualità, ai raggiungimenti dell'eccellenza maggiore, selezionando e eliminando tutti gli esiti che rappresentano solo forme e risultati di ambito meramente artigianale.

Eppure diversi operatori minori del "settore" sostengono con una certa presunzione che intendono fare dell'artigianato artistico, ma non si tratta di questo.

L'intervento critico e analitico deve eliminare quelle situazioni che si presentano ibride e confuse, attuando un'opera di attenzione mirata esclusivamente a sistematizzare i pronunciamenti artistici autentici, le azioni nel gioiello decisamente originali e uniche.

Lo stesso ragionamento ha senso d'essere anche per quanto riguarda una rigida selezione delle opere d'arte. Bisogna effettivamente capire e scegliere il materiale più rilevante, più corposo sul piano del significato e della ricerca proposta.

Quante croste, quante sculture prive di ogni qualità concettuale e plastica appaiono ai nostri occhi e sul mercato dell'arte, una quantità impressionante e a volte sembra senza limiti.

Considerando tutto questo insieme, e il contesto sociale, culturale e politico nel suo complesso all'interno delle nostre società avanzate che molte volte genera evidentemente una confusione di contenuti e di risultati estetici, bisogna comunque affermare come è sempre storicamente avvenuto, che il gioiello e l'ornamento in generale rappresentano un bisogno della donna e dell'uomo insopprimibile.

Ovviamente il ragionamento è da ritenersi valido allo stesso livello per l'arte, in qualsiasi forma essa sia avvenuta e manifestata nel tempo, dall'antichità alle esperienze contemporanee più vicine a noi.

Inoltre un'altra caratteristica che la ricerca e l'indagine in corso ha fatto emergere è come l'ornamento sia sempre stato un oggetto estetico, un costrutto visivo articolato, che ha interessato generazioni di artisti provenienti da movimenti, gruppi di pensiero, diversi e lontani tra loro sia sul piano teorico e sia per quanto riguarda l'azione creativa, e l'intervento plastico o pittorico intrapreso.

La ragione principale e fondamentale di questo "fenomeno", ritengo sia da attribuire al fatto che il gioiello ha una fortissima capacità comunicativa.

Indossare l'arte, portare con sé delle idee visibili per gli altri, per le persone che condividono la nostra vita, ma soprattutto per chi si vede e s'incontra per la prima volta.

Determinare un'immagine di sé attraverso l'abito e il suo ornamento.

E' innegabile che queste azioni quotidiane del proprio vissuto, attraverso anche i gioielli comunicano un pensiero, una decisione che intende esprimere una precisa volontà e riconoscibilità nel confronto e dialogo con gli altri.

Inoltre il gioiello è un mezzo all'interno delle situazioni e contesti sociali nei quali intendiamo apparire, che ci permette di segnalare con evidenza la nostra presenza e quindi di introdurre un terreno di visibilità e comunicazione.

Infine è estremamente importante per il critico, lo storico dell'arte, lo studioso, che si avvicinano a queste problematiche introdotte dagli artisti, architetti e designer di essere in grado di bilanciare con un equilibrio metodologico e uno sforzo analitico non indifferente i vari livelli di esperienza posti in campo nella gioielleria e verificarli, sondarli con le pratiche artistiche più significative svolte in pittura, scultura, nelle installazioni, nella scrittura o poesia visiva, nell'architettura, nell'arredo e così via.

L'azione di studio e critica deve muoversi nel suo darsi su un doppio binario interpretativo, che però dovrà riuscire successivamente a diventare un unico terreno di riflessione e ragionamento e di conseguenza si dovranno formulare giudizi e analisi che unificano i diversi linguaggi, per giungere ad una lettura dell'opera complessiva dell'artista, autore o architetto, senza cesure o suddivisioni inutili e dannose.

## BIBLIOGRAFIA :

- Lionello Venturi, *Arturo Martini*, in *L'Arte*, n.VI, Roma 1930.
- Mario Valsecchi, *I Gioielli di Masenza*, Edizione Galleria Il Milione, Milano 1949.
- Pietro Consagra, *Necessità della Scultura*, Roma 1952, Edizioni Lentini.
- Giuseppe Marchiori, *Nino Franchina*, Roma 1954, De Luca Editore.
- Arnaldo Pomodoro, *Giò Pomodoro (a cura di), Undicesima Triennale*, Milano 1957, Arti Grafiche Crespi.
- Mario De Micheli, *Scultura Italiana del dopoguerra*, Milano 1958, Schwarz Editore.
- Giulio Carlo Argan, *Mastroianni*, Venezia 1958, Edizioni del Cavallino.
- Giulio Carlo Argan, *Nello Ponente, L'Arte in Italia dopo il 1945*, Milano 1959, Il Saggiatore Editore.
- Eduard Trier, *Figura e Spazio la Scultura del XX secolo*, Bologna 1961, Cappelli Editore
- Giulio Carlo Argan, *Pietro Consagra*, Neuchatel 1962, EditionsduGriffon.
- Nello Ponente, *Mastroianni*, Edizioni d'Arte Moderna, 1963
- Ettore Sottsass, *East 128*, Milano 1963, in Edizioni East.
- Guido Ballo, *La linea dell'arte Italiana dal Simbolismo alle opere moltiplicate*, Roma 1964, Edizioni Mediterranee.
- Fernanda Pivano, *East 128*, Milano 1964, in Edizioni East.
- Cleve Gray, *Calder's Circus*, in *Art in America*, vol.52, n.5, pag.23. New York 1964.
- Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino 1966, Giulio Einaudi Editore.
- Arturo Martini, *Le Lettere 1909 - 1947*, (a cura di) Natale Mazzolà , prefazione di Giovanni Comisso, note biografiche di Giuseppe Mazzotti, Firenze 1967, Vallecchi Editore.
- Giuseppe Mazzotti, *Arturo Martini*, Treviso 1967, Libreria Canova - Neri Pozza Editori.
- Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Capogrossi*, Roma 1967, Editalia Editore.
- Fernanda Pivano, *Pianeta Fresco*, in Edizioni East 128, n.1, Milano dicembre 1967.
- Gino Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini*, Milano 1968, Rizzoli Editore.
- Giovanni Carandente, *Nino Franchina*, Roma 1968, Edizioni Officina.
- Giovanni Carandente, *Dizionario della Scultura Moderna*, Milano 1968, Il Saggiatore Editore.
- Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Balla: Ricostruzione Futurista dell'Universo* , Roma 1968, Bulzoni Editore.
- Carlo Pirovano, *Scultura Italiana - dal Neoclassicismo alle correnti Contemporanee*, Milano 1968, Editoriale Electa.
- Enrico Crispolti, *Ricerche dopo l'Informale*, Roma 1968, Officina Edizioni.
- Gino Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini*, Milano 1968, Rizzoli Editore.
- Gillo Dorfles, *Artificio e Natura*, Torino 1968, Giulio Einaudi Editore.
- Corrado Maltese, *Mirko - Cancelli delle Fosse Ardeatine*, Roma 1968, Accademia Editrice.
- Enrico Crispolti, *Il Mito della Macchina e altri temi del Futurismo*, Trapani 1969, Celebes Editore
- Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947 - 1967*, Milano 1970, Feltrinelli Editore.
- Frank Popper, *L'Arte Cinetica l'immagine del movimento nelle arti Plastiche dopo il 1860*, Torino 1970, Giulio Einaudi Editore.
- Cesare Vivaldi, *Il Gioiello d'Arte Contemporaneo della Gioielleria Fumanti*, Perugia 1970, Edizioni Galleria Cecchini.
- Bruno Munari, *Artista & Designer*, Bari 1971, La Terza Editore.
- Bruno Munari, *Design e Comunicazione Visiva*, Bari 1972, La Terza Editore.
- Graham Hughes, *The Art of Jewelry*, New York 1972, A Studio Book The Viking Press.

Mario Verdone, *Teatro Italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi Futuriste*, Roma 1973, Edizioni Officina.

Bruno Munari, *Arte come Mestiere*, Bari 1973, La Terza Editore.

Palma Bucarelli, *Guida alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Roma 1973, Edizioni Galleria Nazionale.

Ugo Mulas, Paolo Fossati, *La Fotografia*, Torino 1973, Einaudi Editore.

Arturo Carlo Quintavalle, *Ugo Mulas. Immagini e Testi*. Parma 1973, Università degli Studi, Istituto di Storia dell'Arte.

Giovanni Carandente, *Pietro Consagra*, Palermo 1973, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Normanni.

Simonetta Lux, *Arte e Industria*, Firenze 1973, Sansoni Editore.

Palma Bucarelli, *Mastroianni*, Roma 1974, De Luca Editore.

Palma Bucarelli, Bruno Mantura, *Giuseppe Capogrossi*, Roma 1974, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Umberto Baldini, Giuseppe Marchiori, Franco Solmi, *Aurea 74 Biennale dell'Arte Orafa*, Firenze 1974, Palazzo Strozzi.

Enrico Crispolti, *Lucio Fontana catalogueraisonnédes peintures, sculptures et environnementsspatiaux*, Bruxelles 1974, La ConnaissanceExclusivité Weber.

JanVan DerMarck, Enrico Crispolti, *Lucio Fontana*, Bruxelles 1974, La ConnaissanceExclusivité Weber.

Francesco Leonetti, Guido Ballo, Alberto Boatto, Gillo Dorfles, Sam Hunter, *Libro per le Sculture diArnaldo Pomodoro*, Milano 1974, Gabriele Mazzotta Editore.

Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, Roma 1974, Scritti di Rivolta Femminile.

Carla Lonzi, *La Donna clitoridea e la Donna vaginale*, Roma 1974, Scritti di Rivolta Femminile.

Tomas Maldonado, *Avanguardia e Razionalità*, Torino 1974, Giulio Einaudi Editore.

Enrico Crispolti, *La Scultura di Mirko*, Bologna 1974, Edizioni Bora.

Enrico Crispolti, *Giacomo Balla*, Roma 1975, Editalia Edizioni.

Enrico Crispolti: *VIII Biennale del Metallo, Omaggio a Nino Franchina*, Gubbio 1975

Carmine Benincasa, *Umberto Mastroianni - Dall'esodo all'Apocalisse*, Roma 1975, Editrice Magma.

Gillo Dorfles, Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Le Ombre di Uncini. Una Collezione 1959 - 1976*, Milano 1976, Edizioni Mazzotta.

Alessandro Mendini, Federica Di Castro, *Sottsass Scrap - Book*, Milano 1976, Edizioni Casabella.

Fernanda Pivano, *C'era una volta un Beat*, Roma 1976, Edizioni Arcana.

Mirella Bentivoglio, *Un Albero di pagine*, Venezia 1976, Edizioni Eidos.

Michel Tapié, Jacques Lassaingne, *Mastroianni*, Parigi 1976, catalogo mostra antologica al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, EditeurMusée d'Art Moderne.

Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Gillo Dorfles, Corrado Maltese, Nello Ponente, Claudio Terenzi, Marisa Volpi Orlandini, *Forma 1 (Roma 1946 - 1949)*, Venezia 1976, Alfieri Edizioni d'Arte.

Germano Celant, *Ambiente / Arte, dal Futurismo alla Body Art*, Venezia 1977, Edizioni La Biennale.

Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna 1770 - 1970*, Firenze 1977, Sansoni Editore, Firenze.

Cesare Brandi, *Teoria del Restauro*, Torino 1977, Einaudi Editore.

Paolo Fossati, *Fontana / disegni*, Milano 1977, Electa Editrice.

Guido Gregoriotti, *I Gioielli*, Milano 1977, Mondadori Editore

J. Anderson Black, *Storia dei Gioielli*, Novara 1977, Edizioni De Agostini

Gillo Dorfles, *Ultime Tendenze nell'Arte d'oggi*, Milano 1978, Feltrinelli Editore

Karl Fleig, *AlvarAalto*, Bologna 1978, Zanichelli Editore.

Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Franchina*, Roma 1979, Bulzoni Editore.

Udo Kultermann, *I Contemporanei, Storia della Scultura nel mondo*, Milano 1979, Arnoldo Mondadori Editore.

Renato Barilli, *Informale Oggetto Comportamento*, Milano 1979, Feltrinelli Editore.

Pier Carlo Santini, *Aurea, Progettare con l'Oro*, Firenze 1979, Nuova Vallecchi Editore.

Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, *Umberto Mastroianni la Simbologia delle Forme*, Bari 1980, Edizioni Dedalo Libri.

Pietro Consagra, *Vita mia*, Milano 1980, Feltrinelli Editore.

Vanni Bramanti, Filiberto Menna, *Fontana, la libertà dell'intelligenza*, Firenze 1980, Vallecchi Editore.

Enrico Crispolti, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, Torino 1980, Edizioni Musei Civici, Mole Antonelliana.

Giuseppe Appella, *Colloquio con Consagra*, Roma 1981, Edizioni della Cometa.

Jacques Legrand (a cura di), *Il Diamante*, Milano 1981, Arnoldo Mondadori Editore.

Peter Hailey, Demetrio Paparoni, *Lucio Fontana, opera su carta 1946 - 1967*, Torino 1982, Edizioni In Arco.

Giovanni Carandente, *Nino Franchina, Cortona Palazzo Casali*, Roma 1982, Officina Edizioni

Floriano De Santi, *Mastroianni. La dialettica dell'avanguardia*, Roma 1983, Editori Riuniti.

Giovanni Maria Accame, *Figure del Pensiero - Uncini*, Rimini 1984, Edizioni T x T

Dora Vallier, *L'Arte Astratta*, Milano 1984, Garzanti Editore.

Enrico Crispolti, *L'Oro della Ricerca Plastica*, Milano 1985, Mazzotta Editore.

Corrado Maltese, Luciano Caramel, Paolo Fossati, Franco Sborgi, *1930 - 1980 Astrattismo in Italianella raccolta Cernuschi Ghiringhelli*, Milano 1985, Electa Editrice.

Luigi Vitiello, *L'Oreficeria Moderna*, Milano 1986, Ulrico Hoepli Editore.

Enzo Biffi Gentili (a cura di), *Grafica e Oggetti d'Arte*, Milano 1986, Mondadori Editore.

G. Spadolini, F.P. Rosati, G. Bologna, E. Arslan, C. Johnson, R. Martini, *150 Anni di Medaglie Johnson 1836 - 1986*. Milano 1986, Edizione Stabilimento Stefano Johnson, Comune di Milano.

Enrico Crispolti, *Storia e Critica del Futurismo*, Roma - Bari 1986, Editore La Terza.

Enrico Crispolti, *Il Futurismo e la Moda*, Venezia 1986, Marsilio Editore.

Pontus Hulten, *Futurismo, Futurismi*, Milano 1986, Bompiani Editore.

Giorgio Mascherpa, Cecilia De Carli, *Lucio Fontana e il sacro*, Milano 1986, Federico Motta Editore.

Antonello Trombadori in Maurizio Fagiolo Dell'Arco (a cura di), *Scuola Romana*, Roma 1986.

Mario Guidotti, Enrico Crispolti, Ivan Bruschi, Giuliano Centrodi, *Sessanta Anni di Arte Orafa - Gori & Zucchi*, Siena 1986, Edizioni del Grifo.

Enrico Crispolti, *Dino, Mirko, Afro Basaldella*, Milano 1987, Edizioni Mazzotta.

Emanuele Marano, Mario Verdone, *Il Disegno Prezioso*, Milano 1987, Storia Patria Editrice, Federico Motta Editore.

Sylvia Wicks, *Manuale di Gioielleria Classica e Moderna*, Milano 1987, Tecniche Nuove Editore.

Barbara Radice, *Gioielli di Architetti*, Milano 1987, Edizioni Electa.

Uta Grosenick, Daniel Marzona, *Minimal Art*, Koln 1987, Editore Taschen GmbH.

Floriano De Santi, Leo Strozzi, *Umberto Mastroianni - Sculture e Bassorilievi policromi*, Milano 1988, Edizioni Mazzotta.

Lara Vinca-Masini, Giuliano Centrodi: *Oro d'Autore. Materiali e Progetti per una nuova Collezione Orafa. Omaggio a Nino Franchina*. Arezzo 1988. Museo Archeologico, Edizioni Centro Affari e Promozioni.

M.D'Ambrosio, E. Mucci, G. Almansi, G.C. Argan, G. Cortenova, L. Prieto, *Poesia Visiva 1963 - 1988 Cinque Maestri, Carrega, Martini, Miccini, Pignotti, Sarenco*. Verona 1988, Edizioni Cooperativa La Favorita.

Renzo Hildebrando, Paola Hildebrand (a cura di), *Biennale Svizzera del Gioiello d'Arte Contemporaneo*, Lugano 1988, Dicastero Musei e Cultura della Città di Lugano.

Fritz Falk (a cura di), *Ornamenta 1*, Munchen - Pforzheim 1989, PrestalVerlag - SchmuckMuseum.

Lara Vinca - Masini, *Arte Contemporanea: La Linea dell'Unicità - La linea del Modello*, Firenze 1989, Giunti Gruppo Editoriale.

Anna Imponente, Rosella Siligato, Augusta Monferini, *Pietro Consagra, 1964 - 1989*, Milano - Roma 1989, Arnoldo Mondadori Editore Arte - De Luca Edizioni d'Arte.

Pietro Consagra, *Consagra che scrive - Scritti teorici e polemici 1947 - 1989*, Milano 1989, Edizioni all'Insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller.

Attilio Mangano, *Le Culture del Sessantotto*, Pistoia 1989, Centro Documentazione Editore.

Rossana Bossaglia, Gianni Cavazzini, Anna Mavilla, *Renato Brozzi*, Torino 1989, Società Editrice Umberto Allemandi.

Lionello Puppi (a cura di), *Giuseppe Mazzotti. Scritti su Arturo Martini (1931 - 1980)*, Treviso 1989, Fondazione Mazzotti, Edizioni Acelum.

Kenneth Baker, *Minimalismo*, Milano 1989, Editoriale Jaca Book.

G. Bologna, G.F. Grassetto (a cura di), *Gioielli e Legature Artisti del XX secolo*, Milano 1990, L'Orafo Italiano Editore.

Flaminio Gualdoni, *Lucio Fontana, Il Disegno*, Bologna 1990, Nuova Alfa Editoriale.

Nico Naldini (a cura di), *Misure del tempo: diario 1950 - 1959*, Milano 1990, Edizioni Leonardo.

Gillo Dorfles, *Mode e Modi*, Milano 1990, Gabriele Mazzotta Editore.

Guido Ballo, *Omaggio a Edgardo Mangucci*, Pesaro 1990, Edizione città di Pesaro.

Pier Luigi Siena, Piero Dorazio, Giovanni Carandente, Ester Coen, *Nino Franchina*, Bolzano 1990, Edizioni Museo d'Arte Moderna.

Arturo Carlo Quintavalle, *Arnaldo Pomodoro - Opere dal 1956 al 1960*, Milano 1990, ElectaElemond Editori Associati, Università degli Studi di Parma.

Floriano De Santi, Mirella Bandini, *Mastroianni nelle Collezioni Private Piemontesi*, Milano 1991, Fabbri Editori.

Roberto Apicella, Renato Barilli, Omar Calabrese, Giorgio Di Genova, Gillo Dorfles, Filiberto Menna: *Eugenio Miccini - Poesia Visiva 1962 - 1991*, Verona 1991, Adriano Parise Editore.

Filippo Alison, Renato De Fusco, *L'Artidesign il caso Sabbatini*, Napoli, 1991, ElectaEllemond Editori Associati.

Gabriella Di Milia, Giovanni Carandente, Sergej Anfrosov, *Pietro Consagra- materia colore frontalità*, Milano 1991, Editore Arnoldo Mondadori Arte .

Karl Jurgen Sembach, Bernard Schutte, *Henry Van De Velde*, Koln, 1992, WienadVerlag.

Marina Robbiani, *La Spilla metamorfosi di un oggetto*, Milano 1992, Editore L'Orafo Italiano .

Mario De Micheli, *La Scultura del Novecento*, Milano 1992, Garzanti Editore.

Francesco Leonetti, *Arnaldo Pomodoro - l'Arte lunga*. Milano 1992, Feltrinelli Editore.

Arturo Martini, *Le Lettere*, (a cura di) Claudia Gian Ferrari, Mario De Micheli, Giovanni Comisso, Milano 1992, Edizioni Charta.

Mirella Bentivoglio, *Un Albero di Pagine*, Venezia 1992, Editrice Eidos.

Floriano De Santi, *Umberto Mastroianni - I Materiali*, Grottamare , Ascoli Piceno 1992, Edizioni Stamperia dell'Arancio.

Gillo Dorfles, *Oro d'Autore - Omaggio a Piero*, Arezzo 1992, Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna

Lisa Licitra Ponti, *Giò Ponti l'Opera*, Milano 1993, Editore Leonardo - Passigli Progetti, Banca Commerciale Italiana.

Tito Maniaco, *Mirko Basaldella*, Pordenone 1993, Edizioni Studio Tesi.



Nico Stringa, *Arturo Martini Opere nel Museo di Treviso*, Treviso 1993, Edizioni Canova.

Tersilla F. Giacobone, Rossana Bossaglia, Aldo Colonetti, Maurizio Vitta, *Argenti Italiani del XXSecolo, dalle Arti Decorative al Design*, Milano 1993, ElectaElemond Editori Associati.

Francesco Bruni, *La Fusione Artistica a Cera Persa*, Venezia 1994, Edizioni Arte In.

Franco Rella, *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*, Milano 1994, Giangiacomo Feltrinelli Editore.

Pier Luigi Siena, Henry Martin, *Arnaldo Pomodoro*, Bolzano 1994, Museion Museo d'Arte Moderna Museum fur ModerneKunstEditore.

Giuliano Centrodi (a cura di), *Oro de Autor - Oro d'Autore*, Buenos Aires 1995, Museo Nacional de BellasArtes.

GermanoCelant (a cura di), *The Italian Metamorphosis 1943 - 1968*, New York 1995, Guggenheim Museum.

Claudio Cerritelli, Luisa Somaini, *Gioielli d'Artista in Italia 1945 - 1995*, Milano 1995, Electa Editore.

Enrica Tonelli Landini, *Dalla Carta alla Pietra*, Livorno 1995, Edizioni Peccolo.

Filiberto Menna, *La Superficie Piana*, Milano 1995, Edizioni Studio Marconi.

Enzo Biffi Gentili (a cura di), *Grafica e Oggetti d'Arte*, Milano 1996, Editoriale Giorgio Mondadori..

Giuliano Centrodi (a cura di), *Giò Pomodoro Ornamenti 1954 - 1996*, Firenze 1996, Artificio Edizioni.

Claudio Cerritelli, *Tra Peso e Leggerezza. Figure della Scultura Astratta in Italia*, Mantova 1996, Edizioni Corraini.

Alberto Argenton, *Arte e Cognizione introduzione alla psicologia dell'arte*, Milano 1996, Raffaello Cortina Editore.

Lea Vergine, *L'Arte in trincea lessico delle tendenze artistiche 1960 - 1990*, Milano 1996, Skira Editore.

Enrico Crispolti, Nico Stringa, *Arturo Martini opere edite e inedite 1908 - 1944*, Milano 1996, Electa Editori Associati.

Renato Barilli, Maria Grazia Tolomeo, *Mirella Bentivoglio dalla Parola al Simbolo*, Roma 1996, Edizioni De Luca

Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Casa Balla: Un Pittore e le sue figlie tra Futurismo e Natura*, Venezia 1997, Marsilio Editore.

Enzo Biffi Gentili (a cura di), *Grafica e Oggetti d'Arte n. 25*, Milano 1997, Editoriale Giorgio Mondadori.

Margherite De Cerval (a cura di), *Dictionnaire International du Bijou*, Parigi, 1998, EditionsduRegard.

Enrico Crispolti, Rossella Siligato, *Lucio Fontana*, Milano 1998, Electa Editori.

Isabella Reale, Ennio Brandolini, *L'Oro di Dino*, Udine 1998, Forum Editrice Universitaria.

Herbert Maryon, *La Lavorazione dei Metalli - Oreficeria, Argenteria*, Milano 1998, Hoepli Editore.

Achille Bonito Oliva, *Ceroli - discorsi platonici sulla geometria*, Firenze 1998, Mandragora Edizioni.

Sylvie Lambert, *The Ring*, CransPrés - Céligny, 1998, RotoVision Book Published.

Claudia Gian Ferrari, Gianni Vianello, Nico Stringa, *Arturo Martini - Catalogo ragionato delleSculture*, Vicenza 1998, Neri Pozza Editore.

David Watkin, *Storia dell'Architettura Occidentale*, Bologna 1999, Zanichelli Editore.

Margherita Superchi, *Dizionario Gemmologico*, Milano 1999, L'Orafo Italiano Editore.

Diego Pinton, *Tecnologia Orafa*, Milano 1999, Edizioni Gold.

Fritz Falk, Cornelia Holzach, *Schmuck der Moderne 1960 - 1988*, Stuttgart 1999, Arnoldsche Art Publishers.

Lucio Fontana, *Lettere 1919 - 1968*, (a cura di) Paolo Campiglio, Loredana Parmesani, Milano 1999, Fondazione Ambrosetti Arte Contemporanea, Skira Editore.

Mirella Bentivoglio, *Ruth Guggenheim - Jocalia trenta ornamenti per il corpo*, Nuoro 1999, Illiso Edizioni.

Nico Stringa, Enrico Crispolti, Gianni Pizzigoni, Egle Rosmini, *Arturo Martini la scultura interrogata dal 1934 al 1947*. Venezia 1999, Marsilio Editori.

Andrea Branzi, Herbert Muschamp, Gianni Pettena, Barbara Radice, Patrizia Ranzo, *Sottsass Associati 1980 - 1999 Frammenti*, Milano 1999, Editore Skira International.

Enrico Crispolti (a cura di), *Lucio Fontana. Centenario della nascita.. cinque mostre a Milano*. Milano 1999, Edizioni Charta.

Achille Bonito Oliva, *La Figura delle cose - Cleto Munari in Castel Sant'Angelo*, Napoli 1999, Electa Napoli, Elemond Editori Associati.

Ambrogio Borsani, *L'Oggetto Libro '99*, Milano 2000, Edizioni Sylvestre Bonnard.

Adriano Rota, *Arturo Martini L'Uomo*, Treviso 2000, Canova Editore.

Victor I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra, dalle origini della pittura alla Pop Art*, Milano 2000, Il Saggiatore.

Bruno Corà, *Giuseppe Uncini - L'immaginaria Misura*, Pistoia 2000, Palazzo Fabroni Editore.

Pier Luigi Siena, *Pietro Consagra - Una visione frontale*, Bolzano 2000, Edizioni Galleria Les Chances de l'Art.

Enrico Crispolti, *Immaginazione Aurea Artisti - Orafi e Orafi - Artisti in Italia nel secondo novecento*, Milano 2001, Silvana Editoriale.

Marilena Mosco (a cura di), *L'Arte del Gioiello e il Gioiello d'Artista dal '900 ad oggi, The Art of Jewelry and Artists' Jewels in the 20 Century*", Firenze 2001, Giunti Editore.

Flaminio Gualdoni, *Arnaldo Pomodoro Le Opere e i Libri*, Milano 2001, Edizioni Biblioteca Senato.

Arturo Martini, *la Scultura Lingua Morta e altri scritti*, Elena Pontiggia (a cura di), Milano 2001, Abscondita Edizioni.

L. Baldin, G. Bianchi, E. Manzato, N. Stringa, *Arturo Martini e gli altri*, Treviso 2001, Edizioni Canova.

Charlotte Fiell, Peter Fiell, *Design del XX secolo*, Koln 2001, Benedikt T. Verlag GmbH.

Mirella Bentivoglio, *(S)cripturae - Le Scritture segrete: Artiste tra Linguaggio e Immagine*, Padova 2001, Adle Edizioni.

Nicola-Tomasso Firmani, Giorgio Forni, Simone Kosremelli, *Art et Joaillerie en Italie 1950 - 2000*, Beirut 2001, Banca Audi - Achrafieh.

Salvatore Carrubba, Flavio Caroli, Franco Cologni, Marie Laure Jousset, Eric Nussbaum, Ettore Sottsass, Alexander Von Vegesack, Betty Jais, Matteo Kreis, Jacqueline Karachi, *Il Design Cartier visto da Ettore Sottsass*, Ginevra - Milano 2002, Skira Editore.

Ernesto D'Orsi, Mario Verdone, Emanuele Marano, *Afro le due dimensioni del Gioiello*, Vicenza 2002, Edizioni Data Ars,

Milco Carboni, Barbara Radice: *Ettore Sottsass - Scritti 1946 - 2001*. Vicenza 2002, Neri Pozza Editore.

L. Ficacci, A.M. Positano, E.N. Mino, *Mario Ceroli - Carte*, Milano 2002, Edizioni Mazzotta.

Peter C. Marzio, Franco Cologni, Ettore Sottsass, Marie Laure Jousset, Eric Nussbaum, Betty Jais, Jacqueline Karachi, Matteo Kreis, *Cartier design viewed by Ettore Sottsass*, Milano 2002, Skira Editore.

Renato De Fusco, *Storia del Design*, Bari - Roma 2002, Editori Laterza

Ada Masoero, *A Cera Persa - Pensare con le Mani*, Bergamo 2002, Edizioni Galleria Fumagalli.

Luciano Caramel, *La Libertà Strutturante del Segno*, Reggio Emilia 2003, Edizioni d'Arte 2000 & Novecento.

Flavio Fergonzi (a cura di), Thomas Krens, Laura Mattioli Rossi, *La Collezione Mattioli Capolavori dell'Avanguardia Italiana*. Milano 2003, Skira Editore.

Hans Ulrich Obrist: *Interviews, Vol. I*, Milano 2003, Edizioni Charta.

Vilém Flusser: *Filosofia del Design*, Milano 2003, Bruno Mondadori Editore.

Nuccio Ordine, *La soglia dell'ombra Letteratura, filosofia e pittura in giordano Bruno*, Venezia 2003, Marsilio Editori.

Ettore Sottsass, *20 Argenti Grandi*, Zurigo 2003, Edizioni Galerie Bruno Bischofberger.

Marijolaine Hanssens, *Etre ou ne pas Etre... Peintres ou sculpteurs? Les bijoux des plus grands.*, Seneffe 2003, Edition Domaine de Seneffe, Musée de l'orfèvrerie de la Communauté Française.

Giuliano Centrodi, Melissa Gabardi, (a cura di), Alberto Zorzi, *L'oreficeria di ricerca contemporanea: quali tendenze?*, in *Incontri con l'autore Storia, Ricerca, Percorsi Artistici*, Arezzo 2003, Edizioni Istituto di Istruzione Superiore "Piero Della Francesca".

Andrea Cilento, *Massimo Fumanti*, Roma 2004, Edizioni Mediaway.

Armando Ginesi, Mariano Apa, *Edgardo Mannucci protagonista e precursore nell'arte del XX secolo*, Bologna 2004, Edizioni Bora.

Ludovico Pratesi, Francesca Romana Morelli, *Ori d'Artista. Il Gioiello nell'arte italiana 1900 - 2004*- Milano 2004, Silvana Editoriale.

A.Schloen, H. Gamper (a cura di), *Brillant (e)*, Nurnberg 2004, Verlag fur Moderne Kunst.

Claudio Cerritelli (a cura di), *Lucio Fontana e il mosaico di Cantù*, Milano 2004, Mazzotta Editore.

Walter Gropius, *The New Architecture and The Bauhaus - La Nuova Architettura e il Bauhaus*, Milano 2004, Abscondita Editore.

Enrico Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana*, Milano 2004, Skira Editore.

S.B.De Caro, G.Andreotti, L.Cretara, E.Crispolti, U.M.Milizia, G.Segato, M.Vitta, L.S.Scalmati, *Téchne le forme dell'arte*. Roma 2004. Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato.

Stefano Casciani, *Ettore Sottsass Facce - Faces*, Milano 2004, Editoriale Domus.

Manuela Kahn - Rossi, Mario Botta, *Consagra - Colloquio con la vita*, Milano 2004, Edizioni Gabriele Mazzotta.

Antonia Mulas, Maria Luisa Frisa, *Lo sguardo italiano. Fotografie italiane di moda dal 1951 ad oggi*. Milano 2005, Charta Editore.

Alberto Zorzi, *Il rapporto dell'Artista Orafo contemporaneo con il pubblico*, in *Gioielli in Italia - Il Gioiello e l'Artefice, Materiali, Opere, Committenze*. Venezia 2005, Marsilio Editore.

Lia Lenti (a cura di), *Dizionario del Gioiello Italiano del XIX e XX secolo*. Torino 2005, Umberto Allemandi Editore.

Enrico Crispolti, *Mannucci e il Novecento - L'immaginario atomico e cosmico*, Milano 2005, Silvana Editoriale.

Giorgio Maffei, Patrizia Peterlini, *Riviste d'Arte d'Avanguardia*, Milano 2005, Edizioni Sylvestre Bonnard.

Franco Celaschi, Alba Cappellieri, Alessandro Vasile, *Lusso versus Design*, Milano 2005, Franco Angeli Editore.

Alba Cappellieri, Marco Romanelli, *Il Design della gioia*, Milano 2005, Charta Editore.

Angela Vettese, *Capire l'Arte Contemporanea*, Torino 2006, Umberto Allemandi Editore.

Harry Ruhé, Camillo Rigo, *Lucio Fontana, incisioni, grafica, multipli, pubblicazioni, gioielli*, Amsterdam 2006, Tuja Books Editor.

Claudia Gian Ferrari, Elena Pontiggia, Livia Velani, *Arturo Martini*, Milano 2006, Skira Editore.

Alberto Zorzi, *Brevi riflessioni sul gioiello d'artista dal 1945 ad oggi*, in *40 anni di attività per la regolazione del mercato orafico, un percorso che continua*, Milano 2006, Camera di Commercio, Edizioni Cisgem.

Francesco Poli, *La Scultura del Novecento*, Bari 2006, Editori Laterza.

Luca Massimo Barbero, Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Venezia / New York*, New York 2006, The Solomon R. Guggenheim Foundation.

Milco Carboni, *Ettore Sottsass Jr. '60 - '70*, Orléans 2006, Frac Centre HYX.

Enrico Crispolti, *Lucio Fontana, catalogo generale, volume I - II*, Milano 2007, Skira Editore.

Francesco Poli, *Arte Contemporanea - le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Milano 2007, Mondadori Electa.

Ornella Casazza, *Gioiello Contemporaneo al Museo degli Argenti di Palazzo Pitti*, Firenze 2007, Sillabe Editore.

Ornella Casazza, *Sculture da Indossare*, Pisa 2007, Pacini Editore.

Pier Giovanni Castagnoli, Lucia Martino, Anna Mattiolo, *Ugo Mulas, la Scena dell'Arte*, Milano 2007, Electa Editore.

Marco Minuz, Beatrice Mascellani, Alessio Bozzer, *Vorrei Sapere Perché - Una mostra su Ettore Sottsass*, Milano 2007, Mondadori Electa.

Francesco Ciapponi, *Underground*, Milano 2007, Costa & Nolan.

Giorgio Verzotti, Angela Vettese, *Fondazione Arnaldo Pomodoro La Collezione permanente*, Milano 2007, Skira Editore.

Luca Massimo Barbero, Gabriella Di Milia (a cura di), *Pietro Consagra necessità del colore, Sculture e Dipinti 1964 - 2000*, Ginevra - Milano 2007, Skira Editore.

Gabriella Belli, *Depero pubblicitario*, Rovereto 2007, Edizioni MART

Francesco Poli, *Le cinque anime della scultura. Un percorso tra le opere della collezione La Gaia*, Milano 2007, Silvana Editoriale.

August Sarnitz, *Josef Hoffmann 1870 - 1956*, Köln 2008, Benedikt T. Verlag, GmbH.

Giuseppe Appella, Isabella Reale, *I Gioielli di Dino Basaldella - L'oro e l'argento nella scultura di Dino*, Roma 2008, De Luca Editori d'Arte.

Mariastella Margozi, *La Scultura Italiana nel Gioiello d'Artista dalla seconda metà del Novecento*, Roma 2008, Edizioni Cromosema - Impressioni d'Arte.

Claudio Parmiggiani (a cura di), *Emilio Villa poeta e scrittore*, Milano 2008, Mazzotta Editore.

Lea Vergine, *Parole sull'Arte*, Milano 2008, Il Saggiatore Editore.

Diane Venet, Marc Pottier, *Bijoux Sculptures - l'Art vous va si bien*, Paris 2008, Editins Gallimard

Arnaldo Pomodoro, Antonia Mulas, Angela Vettese, *Ugo Mulas fotografa Arnaldo Pomodoro*, Milano 2008, Edizioni Fondazione Arnaldo Pomodoro.

Giulio Carlo Argan, *Ugo Mulas / Alexander Calder*, Milano 2008, Officina Libraria.

Mirella Bentivoglio, Franca Zoccoli, *Le Futuriste Italiane nelle Arti Visive*, Roma 2008, De Luca Editore d'Arte.

Andrea Branzi, Silvana Annichiarico, Barbara Radice, *Terrazzo 1988 - 1996*, Milano 2008, Electa Editori - La Triennale di Milano.

Maurizio Scudiero, *Depero: Opere della Collezione Fedrizzi*, Venezia 2008, Edizioni Musei Civici Veneziani - Museo Correr.

Germano Celant, *Artmix - Flussi tra Arte, Architettura, Cinema, Design, Musica, Televisione*, Milano 2008, Feltrinelli Editore.

Flaminio Gualdoni, *Futurismo*, Milano 2008, Skira Editore.

Aldo Colonetti, Elena Brigi, Valentina Croci, *Design Italiano del XX secolo*, Firenze - Milano 2008, Giunti Editore.

Alba Cappellieri (a cura di), *Gioiello Italiano Contemporaneo*, Milano 2008, Skira Editore.

Stefano Boeri: *Ettore Sottsass, I am a Craftsman*, in *Abitare*, n. 479, Milano, Febbraio 2008.

Carla Cerruti, *New York - Gioielli d'Artista: arte per signore*, in *Il Giornale dell'Arte*, n. 278, Torino, luglio - agosto 2008, pag.56.

Stefania Frezzotti, Carolina Italiano, AngelandreinaRorro (a cura di), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna &Maxxi Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo le Collezioni 1958 - 2008. 1° e II°Volume*, Milano 2009, Ministero per i Beni e le Attività Culturali Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondazione MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo. Editoriale Mondadori Electa.

Maria Vittoria Marini Clarelli, Mariastella Margozi (a cura di), *Palma Bucarelli. Il Museo comeAvanguardia*, Roma - Milano 2009, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Editrice Mondadori Electa.

Barbara Hess, *Lucio Fontana 1899 - 1968*, Colonia 2009, TaschenGmbh.

Gloria Bianchino, *Lucio Fontana Disegno e Materia*, Parma - Milano 2009, Skira Editore.

Marco Biraghi, Giovanni Damiani ( a cura di), *Le parole dell'Architettura- Un'Antologia di testiteorici e critici: 1945 - 2000*. Torino 2009, Giulio Einaudi Editore.

Ettore Sottsass, *Foto dal Finestrino*, Milano 2009, Adelphi Edizioni.

Enrico Crispolti, *Lucio Fontana*, Parigi 2009, Tornabuoni Art Contemporain International.

Jean Louis Maubant, Francisco Jarauta, *Collezione Christian Stein - una Storia dell'Arte Italiana*, Milano 2010, EditoreMondadoriElecta.

Martine Newby Haspeslagh, *Sculpture to Wear Jewellery by Post - War Painters and Sculptors*, Londra 2010, Didier Micropress Printers.

Elio Grazioli, *Ugo Mulas*, Milano 2010, Bruno Mondadori Editore..

Kelly H. L'Ecuyer, *Jewelry by Artists in the Studio, 1940 - 2000*, Boston 2010, MFA Publications, Museum of Fine Arts.

Alba Cappellieri, *Gioielli del Novecento*, Milano 2010, Skira Editore.

Giuliano Sergio, Achille Bonito Oliva, Antonia Mulas, *Ugo Mulas, Vitalità del negativo*. Milano 2010, Johan & Levi Editore.

Fulvio Ferrari, Napoleone Ferrari, Arturo Carlo Quintavalle, *Ettore Sottsass - Smalti 1958*. Torino 2010, AdArte Edizioni.

Ettore Sottsass, *Scritto di notte*, Milano 2010, Adelphi Edizioni.

Mario Guderzo (a cura di), *Gli Ateliers degli Scultori*, Possagno 2010, Fondazione Canova - Terra Ferma Editore.

Jacqueline Friedman, Chantal Bizot, *Bodyguard, une Collection Privée de Bijoux d'Artistes*, Paris 2010, Editions Passage De Retz.

Diane Venet, Barbara Rose, Adrien Goetz, *From Picasso to Jeff Koons The Artist of Jeweler*, Ginevra 2011, SkiraEditore.

Andrea Branzi, Patrizia Ranzo, *Ettore Sottsass*, Milano 2011, Edizioni 24 Ore Cultura.

Giorgio Maffei, Bruno Tonini, Barbara Radice, *I Libri di Books by Ettore Sottsass*, Mantova 2011, Edizioni Corraini.

Lara Conte, Vinzia Fiorino, Vanessa Martini, *Carla Lonzi: la duplice radicalità Dalla critica militanteal femminismo di Rivolta*, Pisa 2011, Edizioni ETS.

Carla Lonzi, *Scritti sull'Arte*, Milano 2012, Etal Edizioni.

RosalindPepall, Diane Charbonneau, *Decorative Arts and Design. The Montreal Museum of Fine Arts' Collection volume II*, Montreal 2012, Quebec and Canadian Art , Montreal Museum of Fine Arts., AbramsDistributen.

Giuseppe Barbieri, MatteoBertelé, Silvia Burini, (a cura di), *Il Prof.RodcenkofotografiedalloVchutemas*, Venezia 2012, EdizioniCàFoscari, UniversitàdegliStudiCàFoscari.

Andrea Alibrandi (a cura di), *Argenti, Gioielli, Orologi da polso e numismatica del '900*, Firenze 2013, Casa d'Aste Pandolfini.



Martine NewbyHaspeslagh, *The Sculptural Jewels of Arnaldo&GiòPomodoro*, Londra 2013, Publishing Didier Ltd.

Nico Stringa (a cura di), *Arturo Martini. Creature. Il sogno della terracotta*, Bologna 2013, Edizioni BononiaUniversity Press.

Tomas Maldonado, *Disegno Industriale: un riesame*. Milano 2013, Giangiacomo Feltrinelli Editore.

Marco Belpoliti, Hans Ulrich Obrist, Michele De Lucchi, *Ettore Sottsass - Tornano sempre le primavere no? Ritratti di Giuseppe Varchetta*, Milano 2013, Johan & Levi Editore.

Gilles Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione*, Napoli 2013, Edizioni Cronopio.

Nelson Goodman, *I Linguaggi dell'arte*, Milano 2013, Il Saggiatore Edizioni.

Ugo Mulas, *Cirque Calder*, Mantova 2014, Edizioni Corraini.

Matteo Vercelloni, *Breve Storia del Design Italiano*, Roma 2014, Carocci Editore.

Mirella Bentivoglio, *La Guerra in piccolo - scritti ritrovati 1943 -1945*, Roma 2014, De Luca Editori.

Maria Luisa Boccia, *Con Carla Lonzi La mia opera è la mia vita*, Roma 2014, Edizioni Ediesse.

Mauro Pratesi, *Giò Ponti - Vita e percorso artistico di un protagonista del XX secolo*. Pisa 2015, Università di Pisa - University Press.

Gabriella D'Amato, *Storia del Design*, Milano 2015, Bruno Mondadori Editore.

Francesco Trabucco, *Design*, Torino 2015, Bollati Boringhieri Editore.

Georg Simmel, *La Moda*, Milano 2015, Mimesis Edizioni.

Paolo Biscottini, *L' Immagine diario del silenzio*, Milano 2015, Mimesis Edizioni

Maura Pozzati (a cura di), *Artiste della Critica*, Mantova 2015, Edizioni Corraini.

Maria Sframeli, Valentina Conticelli, Riccardo Gennaioli, Gian Carlo Parodi (a cura di), *Lapislazzulimagia del blu*, Firenze 2015, Editoriale Sillabe.

Paola Berra (a cura di), Anna Gili, Antonella Rossi Colavini, Alessandra Quattordio, *Designati alla Bellezza - Designed for Beauty*, Milano 2015, Fragile Edizioni.

Esther de Beaucé, *Bijoux d'Artistes*, Parigi 2015, PIASA Editore.

Diane Venet, Barbara Rose, Ewald Stastny, *Precious da Picasso a Jeff Koons la collezione Diane Venet*", Venezia 2015, Edizione Vitraria Glass + A Museum.

Adolf Loos, *Come ci si Veste*, Milano - Ginevra, 2016, Skira Editore.

Giuliano Centrodi, *Novant'anni Preziosi - Uno A Erre - Ninety Precious Years*, Città di Castello - Arezzo 2016, Petrucci Editore.



