



Ermes è il dio delle strade, l'Erma indica le distanze. Le mie Erme sono delle stele, le colonne che mi portano nell'infanzia: ai giardini della Reggia di Caserta. Alla fascinazione arcaica per la Mater Matuta di Capua. Possono essere indicatori del viaggiare verso i miti, verso i confini di una memoria comune a tutti. Come diceva Arturo Martini: "L'arte dovrebbe essere non una passione, ma un gusto; non una preferenza, né un'astrazione, ma una cosa semplice come il pane".  
Francesco Roviello



eum T



Roberto Cresti

**L'ombra di Tagete** Francesco Roviello  
opere 1979-2009



*Quando il sentimento  
incontra la passione,  
si genera l'opera.*

*Luciano Niccolai  
Presidente Gruppo Beyfin*

*Alla memoria di Franco, Luciano e Piero*

**BEYFIN** 

Si ringrazia

Dipartimento di Studi Umanistici  
dell'Università di Macerata

Testi  
© Roberto Cresti

Fotografie di  
Romolo Angelini  
Giancarlo Bononi  
Diego Pizi

© I singoli autori

Grafica e impaginazione  
Lizart comunicazione visiva

Stampa  
Pazzini Stampatore Editore, Villa Verucchio (RN)  
Finito di stampare nel luglio 2013

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta  
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo  
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione  
scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.



ISBN 978-88-6056-360-6  
Prima edizione: luglio 2013  
© 2013 eum edizioni università di macerata  
Centro Direzionale, Via Carducci 63/a – 62100 Macerata  
info.ceum@unimc.it  
<http://eum.unimc.it>

## Sommario

<b>Prefazione</b>	7
<b>L'ombra di Tagete</b>	9
<b>Antologia della critica</b>	55
<b>Percorso plastico: tavole</b>	63
<b>Apparati</b>	93
Bibliografia	95
Biografia	96
Opere di piccolo e medio formato 1979-2009	98
Opere di grande formato 1979-2009	110
<b>Dipinti e schizzi preparatori 1979-2009</b>	117
<b>All'ombra delle mani</b>	149

**Prefazione**  
**di Rosa Marisa Borraccini**  
**Pro-Rettore dell'Università di Macerata**

Saluto con gioia la pubblicazione de *L'ombra di Tagete. Francesco Roviello. Opere 1979-2009*, esito della riflessione meditata e attenta di Roberto Cresti sulla trentennale attività artistica dello scultore Francesco Roviello. Nella primavera del 2010, in veste di direttore del Dipartimento di Scienze storiche, documentarie, artistiche e del territorio, mi adoperai per la realizzazione della proposta di allestire nell'estate successiva la mostra antologica delle opere del Maestro nei locali del primo piano, nel cortile e nel giardino della sede del Dipartimento, il settecentesco Palazzo della nobile famiglia Ugolini, affacciato sui monti Sibillini e individuato come ambientazione consona alla poetica dell'artista.

L'opera di Roviello che, come si diceva, si sviluppa ormai da oltre trent'anni, – lo scultore è stato docente di Tecnica del marmo, delle pietre e delle pietre dure all'Accademia di Belle Arti di Palermo, quindi di Macerata e, attualmente, alla Accademia di Belle Arti di Firenze, – si basa infatti su un implicito dialogo con le antiche civiltà italiche e con i loro valori spirituali ed estetici. Il ricorso alla terracotta, all'intaglio del legno e della pietra e, in termini generali, a qualsiasi materiale si presti a recepire il magistero della mano che crea un nesso organico fra sentimento, pensiero e natura, si è sviluppato all'insegna di un assiduo confronto con l'antica sapienza artigianale, alla luce però di esigenze espressive moderne. Non vi sarebbe stato, dunque, modo migliore per suggerire agli studenti un metodo di studio basato sull'esperienza diretta della storia, in cui le 'fonti' di ogni ricerca non siano assunte come modelli invariabili bensì come 'oggetto' di un'interrogazione personale che si rinnova nel tempo. L'esposizione, curata da Cresti con la generosa collaborazione dell'artista, intendeva proporsi

non come evento effimero quanto piuttosto come occasione di approfondimento dei sentieri di ricerca di Roviello, di confronto critico con l'arte contemporanea e di verifica della stessa in rapporto alla storia culturale del nostro Paese. Nel panorama artistico attuale Roviello si propone, infatti, come una presenza discreta ma sicura di sé e apprezzata, a cui una Facoltà universitaria può dare risonanza fondata e durevole, del tutto estranea a forme di fugace spettacolarità.

Per tale ragione si pensò sin da allora di produrre una monografia – e non un catalogo – di accompagnamento alla mostra, che documentasse l'attività complessiva di Roviello e ne fornisse un inquadramento nel contesto delle principali correnti dell'arte italiana ed europea del Novecento, chiarendo la sua specificità formale e poetica attraverso una rigorosa documentazione cronologica che – a partire dal tempo della formazione alla scuola di Floriano Bodini – includesse le prove meno pubblicate insieme a quelle delle esposizioni maggiori allestite in Italia e all'estero. In un *excursus* che congiunge *Scultura d'immagine*, mostra collettiva itinerante, a cura di Mario De Micheli, del 1981, a *Skulpturen*, mostra personale tenutasi a Lindau dal 18 giugno al 20 settembre 2009, a cura di Angela Heilmann.

Lascio al lettore il piacere di scoprire la fascinazione dell'itinerario artistico di Francesco Roviello, restituita con intensa partecipazione da Roberto Cresti, e concludo sottolineando il valore scientifico e didattico dell'iniziativa che ha visto la collaborazione corale degli allievi, allora coinvolti nell'organizzazione della mostra, oggi coronata nella monografia dalla intensa conversazione con il Maestro della giovane studiosa Silvia Bartolini: *All'ombra delle mani*.



**L'ombra di Tagete**

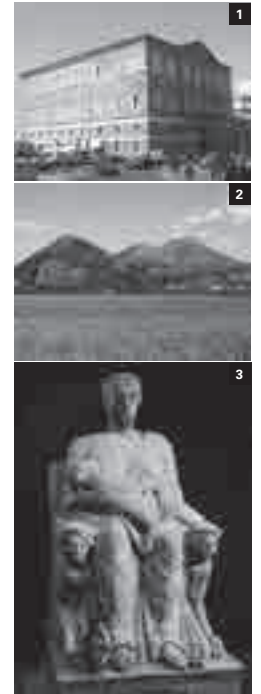
## I. Materia e memoria

*L'arte fu, nell'infanzia del tempo, preghiera. Legna e pietra furono verità. Nell'uomo io vedo la luna, le piante, il nero, il metallo, la stella, il pesce. Che si lascino scivolare gli elementi cosmici, simmetricamente. Deformare, bollire. La mano è forte, grande. La bocca racchiude la potenza dell'oscurità, sostanza invisibile, bontà, saggezza, creazione, fuoco.*

Tristan Tzara

'La scultura e la terra' può dirsi il motivo conduttore dell'opera, ormai più che trentennale, di Francesco Roviello, documentata, dal giugno all'agosto 2010, dalla grande mostra antologica allestita a Macerata, a Palazzo Ugolini [Foto 1], nella sede della Facoltà di Lettere – oggi Dipartimento di Studi Umanistici. Una mostra di cui va reso merito a tutti coloro i quali, all'interno come all'esterno dell'Università, l'hanno consentita per esercizio d'ufficio o per semigratuita e impagabile, ma non inappagata, opera manuale.

Trent'anni di lavoro, dicevo, seguito di persona da oltre un decennio, in cui il suddetto motivo si è posto, esteso e precisato entro un processo plastico che si rapporta a indirizzi culturali del nostro tempo, ma che si origina dal più antico incontro fra l'uomo e la natura. I marmi, le stele, i cippi e le forme in genere di Roviello si allineano, infatti, lungo una strada che procede a rovescio verso un passato remotissimo, risentendo, a ogni passo, di quel motivo essenziale del paesaggio italiano costituito dalla catena appenninica – che dalle Alpi scende fino ai «greti arsi del sud»<sup>1</sup> –, sul cui fianco boscoso, nel paese di Casagiove, in provincia di Caserta, lo scultore è nato<sup>2</sup>. Lì, nel cuore dell'antica civiltà italica che costruì il santuario di Diana Tifatina, alle pendici sud-occidentali del monte Tifata [Foto 2], e altre *arcas* custodi di altari dedicati agli dei protettori<sup>3</sup> – tra cui era la Mater Matuta [Foto 3]<sup>4</sup>, recante in brac-



[Legenda]

**pmf:** Opere di piccolo e medio formato  
**gf:** Opere di grande formato  
**dsp:** Dipinti e schizzi preparatori

<sup>1</sup> E. Montale, *La primavera hitleriana*, v. 44, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1979, p. 296.

<sup>2</sup> Per tutte le notizie biografiche: cfr. *infra*, *L'ombra delle mani. Una conversazione di Francesco Roviello con Silvia Bartolini*.

<sup>3</sup> Cfr. R. Leonetti, *Morrone in terra di lavoro. Dalle origini alla fine del ducato*, a cura del Comune di Castel Morrone, 1988. Per la storia più antica del territorio: cfr. L. Cerchiai, *Gli antichi popoli della Campania*, Roma, Carrocci, 2010.

<sup>4</sup> Per simboli, riti e miti correlati alla Terra-Madre: cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle*



cio il sole-fanciullo nascente –, Roviello era destinato a trovare se stesso e la propria poetica<sup>5</sup>. Fu infatti l'incontro fortuito con la carcassa, ancora contratta nell'ultimo scalcio a difesa, di un cane ucciso dal tremendo sisma verificatosi in Irpinia nel 1980<sup>6</sup> a fargli balenare nella mente l'idea della prima prova in marmo, *Cane* [Foto 4; Tav. III], in cui si coglie già l'eco di un'intima risonanza ambientale e forse quella di un famoso reperto pompeiano [Foto 5].

Sentendo parlare Roviello di quell'episodio – senza che nelle sue parole vi fosse vanto di citazione, ma per un certo candore che, alle volte, è più veritiero d'un saggio erudito, e vale proprio laddove l'«inconscio collettivo»<sup>7</sup> fa udire la sua voce senza parere – mi vennero in mente le vicende del mondo matriarcale indagate da Bachofen<sup>8</sup>, in particolare le metamorfosi di Artemide-Diana. Quest'ultima, prima d'essere vergine cacciatrice, era stata, in Anatolia, una Grande Madre e veniva associata alla figura del cane<sup>9</sup> – animale simbolo della forza generatrice insita (come il *mana*<sup>10</sup>) nella terra –, con una connessione che, per assorbimento appenninico dei miti emanati dall'Asia, si riscontra anche nella lupa nutrice di Romolo e Remo<sup>11</sup>, e che mi riappariva, quale postrema resurrezione dell'energia

*religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, pp. 215-238. Per ulteriori riferimenti bibliografici: cfr. *infra*, note 8, 10, 11.

<sup>5</sup> Ho già trattato il tema in *Francesco Roviello. Sculture. Nel primo sole. Unter den ersten Strahlen der Sonne*. Catalogo della mostra (Firenze, 2003), prefazione di J. Burmeister, testo critico di R. Cresti, Firenze, Edizioni Villa Romana, 2003.

<sup>6</sup> Quel terremoto è entrato nella storia dell'arte contemporanea per merito di una collezione intitolata *Terrae Motus*, voluta dal gallerista napoletano L. Amelio e presentata, nel 1984, a Ercolano, a Villa Campolieto; poi, nel 1987, a Parigi, al Grand Palais, dove ebbi occasione di visitarla. Noti artisti come J. Beuys, A. Kiefer, M. Pistoletto, A. Warhol, T. Cragg, R. Long, M. Schifano, E. Cucchi e altri vi figuravano con opere appositamente realizzate. *Terrae Motus* è oggi il titolo della Collezione Amelio, donata nel 1992 dal gallerista allo Stato italiano, e allogata nella Reggia di Caserta.

<sup>7</sup> Uso il termine nel senso della psicologia analitica junghiana: cfr. C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, in Id., *La dimensione psichica*, a cura di L. Aurigemma, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 120-161. Devo allo stesso Jung l'indirizzo generale del presente saggio, mutuato in particolare dagli scritti *Anima e terra* e *La riga svizzera*, in Id., *Opere 10\**. Il periodo fra le due guerre, a cura di L. Aurigemma, Torino, Bollati Boringhieri, 1985, pp. 51-72 e 93-106. Sul tema del paesaggio italiano, si rimanda a F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino, Einaudi, 1989.

<sup>8</sup> Cfr. J.J. Bachofen, *Il matriarcato*, a cura di G. Schiavoni, Torino, Einaudi, 1988.

<sup>9</sup> Cfr. Id., *Il simbolismo funerario degli antichi*, Napoli, Guida, 1989, pp. 173, 238 ss., 548, 683, 686; sulle connessioni rituali più antiche fra la dea e il cane, M. Gimbutas, *Il linguaggio della Dea*, Roma, Venexia, 2008, pp. 233-236; inoltre E. Zolla, *Lo stupore infantile*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 121-142.

<sup>10</sup> Per il tema del «*mana*», nel contesto delle culture mediterranee, in specie in Grecia e in Italia: cfr. H. Bergson, *Le due fonti della morale e della religione*, Milano, SE, 2006, pp. 128-160 *passim*. Il riferimento a Bergson fornisce l'occasione di precisare che *Materia e memoria* è un'opera del filosofo francese a cui si è voluto rendere omaggio col titolo del presente capitolo: cfr. H. Bergson, *Opere 1889-1896*, a cura di P.A. Rovatti, Milano, Mondadori, 1986, pp. 141-341.

<sup>11</sup> Cfr. *La lupa capitolina simbolo di Roma*. Catalogo della mostra (Roma, 2000), a cura di C. Parisi Presicce, Milano, Electa, 2000. L'edizione contiene riproduzioni di opere d'arte moderne e contemporanee dedicate al tema della lupa. Sul legame fra le Grandi Madri e le antiche civiltà italiche, in specie quella etrusca: cfr. J.J. Bachofen, *La saga di Tanaquilla*, in Id., *Il potere femminile*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 189-232.

mitica dello sventurato cane avvistato in Irpinia, nelle forme o crisalidi di forme, scolpite o modellate da Roviello come un «piccolo popolo»<sup>12</sup>, le quali mi stavano davanti nel suo appartamento fiorentino, con vista sui vicoli intorno a Santa Croce, come in una sede di antichi Misteri.

Sognavo, certo. Ma a *Cane* erano seguite davvero, negli anni in cui Roviello frequentava l'Accademia di Carrara, le sculture in marmo *Madre* [pmf, n. 129] e *Piccolo torso* [Foto 6; Tav. II], la seconda evocante i primi impacciati movimenti di un fanciullo: semi, entrambe, di un cammino antico da cui sarebbero sorte, come alberi e stocchi fitomorfi, diffusi fra sterri pedemontani, botri, lestre e orti, le stele in terracotta.

Proprio le stele, recanti alle volte la testa di un piccolo genio o di un lare [Foto 7], mi avevano ricordato, fin dal primo sguardo, Tagete<sup>13</sup> – il dio fanciullo degli etruschi (che avrebbe dato nome alla mostra maceratese e alla presente monografia), il quale, secondo Ovidio, era apparso da una zolla a un contadino che arava («*Tagen, qui primus Etruscum / edocuit gentem casus aperire futuros*»)<sup>14</sup> –, facendomi ripensare alle terrecotte che avevo visto nel museo di Volterra, i cui artefici colgono i particolari più minuti della natura e del genere umano, rendendo persino i profumi e i sapori (ora grati della vita, ora grammi della morte) con estro mite, offerto all'eternità, fra cielo e terra, dai corpi distesi su sarcofaghi come colline digradanti al mare [Foto 8].

La sovrapposizione era perfetta: l'apparire di Tagete riviveva nell'iter plastico rovielliano proiettandosi da remoti fondi storici e archetipici, proprio come i contrafforti e le sommità dell'Appennino disegnano, in alcune nostre regioni, la forma del paesaggio.

Ci eravamo così accordati con Roviello di porre nel cortile quadrato di Palazzo Ugolini, simbolo della Terra-Madre, *Cane* e *Piccolo torso* come prime forme cui i visitatori si sarebbero trovati di fronte; e d'allestire, nella saletta aperta sul cortile, due vetrine coi modellati e le fusioni [Foto 9] connessi alla genesi e allo sviluppo delle stele.

Sarebbero seguiti poi, dal centro dello stesso cortile [Foto 10], *Delfino in amore* [Tav. XI] – snella forma sovrastata da una coda di pesce –, e, ai lati del portone aperto sul giardino, due grandi sculture a intaglio, *Personaggio con cane* [Tav. XXIX] e *Grande legno* [Tav. XXXIII], ispirate alla figura del pastore virgiliano Melibeo, entrambe evocatrici del contesto naturale e delle prerogative numinose di Hermes Ctonio, divinità proteiforme, collegata a sua volta al cane e alla pastorizia, che, come Tagete, ebbe apparenza di mirifico *puer*<sup>15</sup>. Quindi, di là dal portone, discese le scale, i visitatori sarebbero giunti al prato e alla terrazza (rivolti ai monti Sibillini [Foto 11]) sui quali Roviello avrebbe installato una ventina di altre

<sup>12</sup> Si tratta della proiezione di complessi psichici in figure, oggetti o allestimenti 'drammatici', coi quali l'io crea un dialogo: cfr. C.G. Jung, *La dimensione psichica*, cit., pp. 233-318 *passim*.

<sup>13</sup> Cfr. G. Dumézil, *Sulla religione degli Etruschi*, in Id., *La religione romana arcaica*, a cura di F. Jesi, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 531-588.

<sup>14</sup> P. Ovidius Naso, *Metamorphoseon libri*, XV, vv. 558-559 («Tagete, che insegnò per primo agli Etruschi ad aprire le trame del futuro»).

<sup>15</sup> Cfr. *infra*, note 177 e 202.





stele, ciascuna orientata secondo un diverso punto di osservazione. L'allestimento voleva dare così l'idea di un modo di fare scultura costituito da un processo di continua emersione e immersione 'dalla e nella' Terra-Madre: saggiata e modellata dalla sapienza delle mani; un processo che è il vero principio di tutte le opere di Roviello, e che pare richiamarsi, nella sua stessa pratica, alla vichiana storia «ideal eterna»<sup>16</sup>, in cui ogni passaggio temporale corrisponde al rivelarsi di un aspetto della natura umana in un mito o in un certo motivo formale.

Il mito di Tagete, *puer* annunciante il futuro, ma anche *senex* rammemorante il passato, segna infatti il passaggio dalla «civiltà appenninica» all'etrusca<sup>17</sup>, e introduce nel mondo illimitato delle Madri (e nelle sue proiezioni più sfrenate, come Hermes Ctonio) un centro di ricomposizione morfologica (motivo originario delle stele e delle erme<sup>18</sup>), il quale, se interpretiamo ancora con Vico la storia secondo canoni di pensiero, s'intesse funzionalmente di memoria (passato) e fantasia (futuro), che il filosofo della *Scienza Nuova* pone, in reciproco concorso, all'origine dell'arte: «la fantasia altro non è che risalto di reminiscenze, e l'ingegno altro non è che lavoro d'intorno a cose che si ricordano [...]. Quindi a ragione i poeti teologi dissero la Memoria essere "madre delle muse"»<sup>19</sup>.

Questo per anticipare al lettore che la scultura di Roviello non costituisce una forma di antiquariato empatico né una gemmazione ai margini del tempo: bensì implica la ricerca di una memoria 'primitiva' dell'arte, che è anche una modalità di esistenza dell'artista rispetto al proprio ambiente e alla propria storia. E poiché l'arte oggi porta sovente il segno di una cancellazione di ogni tipo di memoria e di identità locale, reagirvi è un atto che va compreso nei suoi modelli e nei suoi fini. Dall'esame di tali presupposti passeremo poi alle opere nella loro concatenazione diacronica, che la mostra di Palazzo Ugolini [Foto 11a-11c] ha dato a molti l'occasione di vedere, e che questo saggio intende ripercorrere in senso critico – e così completare.

<sup>16</sup> Cfr. G. Vico, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, in Id., *Opere*, vol. I, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, 1990, p. 419: «[...] storia ideal eterna, sopra la quale corrono in tempo le storie di tutte le nazioni». Su Vico: cfr. C. Löwith, *Significato e fine della storia*, Milano, il Saggiatore, 1989, pp. 137-159.

<sup>17</sup> Cfr. *infra*, note 170, 172.

<sup>18</sup> Cfr. *infra*, nota 174.

<sup>19</sup> Cfr. G. Vico, *op. cit.*, pp. 766-767. Proprio il nesso con la memoria pone in luce il carattere universale della fantasia, nel senso che l'«universale fantastico», al quale Vico riconduce ogni forma d'arte, manifesta, pur con specifici caratteri geografici e storici, «idee uniformi nate appo interi popoli tra essoloro non conosciuti» (*ivi*, p. 499). Per una sintetica trattazione del tema: cfr. J. Hillman, *Plotino, Ficino e Vico precursori della psicologia analitica*, in Id., *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 33-39. Va aggiunto che, nel Novecento, è stato specialmente G. Ungaretti, interessato al ruolo della memoria in poesia, a richiamare l'attenzione sul pensiero vichiano – scegliendo una prospettiva diversa da quella seguita da B. Croce in *La filosofia di G. B. Vico* (Bari, Laterza, 1911) –, e a diffonderne la conoscenza nell'ambiente artistico romano degli anni Venti-Trenta: cfr. G. Ungaretti, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, p. 344-362.

## II. Sentieri primitivi

*L'artista che incide il legno, batte il metallo, modella l'argilla, scolpisce il suo blocco di pietra, tramanda sino a noi un passato dell'uomo, un uomo antico senza il quale noi non esisteremmo. Non è mirabile vedere fra noi, nell'età della meccanica, tale ostinata sopravvivenza delle ere manuali?*

Henri Focillon

Medardo Rosso<sup>20</sup> – che aveva frequentato a Parigi l'*atelier* di Rodin<sup>21</sup> – è stato, in Italia, il precursore della *vague* 'primitivista'. Le sue sculture (*Rieuse*, 1890 [Foto 12]; *Bookmaker*, 1894 [Foto 13]), in cui la materia appare cesellata in solchi, torsioni, perifrasi di volti mai ben definiti, e offerta, inoltre, agli effetti della luce (che l'artista aveva voluto, per alcuni allestimenti, anche artificiale), avevano ricordato a Soffici, nel 1904, certe prove di Donatello, di Jacopo della Quercia e le terrecotte etrusche<sup>22</sup>. Con Rosso inizia, infatti, nell'arte italiana, quella tendenza 'espressionista' che (fuori e dentro le cerchie delle avanguardie) è una caratteristica dell'intero Novecento; e che, nella scultura, deriva dalla progressiva consapevolezza di poter realizzare l'opera senza un modello naturale o storico da riprodurre o interpretare, ossia senza un contenuto dato, elaborando con particolare cura, attraverso la convergenza di vari procedimenti manuali, l'intrinseca espressività del materiale prescelto.

Era questo l'esito estremo della lotta per la memoria e la fantasia iniziata dagli artisti dopo il trionfo del canone industriale 'globale' (sancito dalla costruzione del *Crystal Palace* [Foto 14] a Londra per la *Great Exhibition* del 1851), una lotta volta al recupero del passato come deposito di modelli espressivi e tecniche utili ad ampliare funzionalmente il valore dell'opera d'arte, cercando di riscattare, secondo l'ideale etico-estetico formulato da Ruskin e da Morris, il lavoro umano dall'atrofia e dalle troppe riduzioni

<sup>20</sup> Cfr. *Medardo Rosso. Catalogo ragionato della scultura*, a cura di P. Mola e F. Vittucci, Milano, Skira / Museo Medardo Rosso, 2009.

<sup>21</sup> Cfr. W. Hofmann, *La scultura del XX secolo*, Bologna, Cappelli, 1962, pp. 74-82; e R.M. Rilke, *Rodin*, Milano, SE, 1985. Di utile consultazione anche G. Simmel, *Rodin*, in Id., *Il volto e il ritratto*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 197-215.

<sup>22</sup> Cfr. A. Soffici, *Il caso Medardo Rosso*, in Id., *Opere*, vol. I, Firenze, Vallecchi, 1959, p. 43.







15

a esso imposte dalla civiltà delle macchine<sup>23</sup>. La scultura otto-novecentesca, mossa da estremizzati motivi romantico-realisti, ripercorre in tal modo il corso dell'impressionismo – i modellati di Rodin (*Il bacio*, 1888 [Foto 15]) appaiono, a tratti, emuli del pennello di Monet –, ricostruendo il proprio linguaggio a partire dalla più libera esperienza dei sensi, ma anche dalla ripresa di tutto ciò che la società moderna aveva espunto da sé o relegato nell'infrangibile vetrina del museo<sup>24</sup>.

Cézanne, non a caso, scrive in una lettera del 1903: «tutto, specialmente nell'arte, non è che teoria posta e sviluppata a contatto con la natura»<sup>25</sup>. E Nietzsche, il cui pensiero assimila e precorre istanze artistiche, parla della memoria riunita ai sensi come di un «oblio critico» che ripristina il contatto col passato senza sudditanze «monumentali o antiquarie»<sup>26</sup>, secondo quella «gaia scienza»<sup>27</sup> che consente al vero ricercatore di percepire, nei documenti e nelle tracce del tempo trascorso, un sapere «inattuale» e intimamente 'primitivo', comune a tutti gli esseri umani: «solo con la massima forza del presente – afferma Nietzsche – voi potete interpretare il passato: solo con la più forte tensione delle vostre qualità più nobili indovinerete ciò che del passato è degno di essere conosciuto»<sup>28</sup>.

Goethe l'aveva anticipato scrivendo: «Che cosa è inventare? È la conclusione del ricercare»<sup>29</sup>. E il filosofo dello *Zarathustra* prefigurava, infatti, su tale presupposto, una creatività 'bifronte', costituita dalla massima erudizione vissuta in una condizione di 'faustiana' – ovvero di 'rinnovata' – innocenza:

*In che mondo meraviglioso e nuovo e insieme tremendo e ironico mi sentivo posto con la mia coscienza dinnanzi all'esistenza tutta!*

<sup>23</sup> Il programma è annunciato da J. Ruskin nel capitolo VII (*La natura del gotico*) de *Le pietre di Venezia*, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 203-252. W. Morris ne fece il fine del movimento Arts and Crafts da lui fondato: cfr. W. Morris, *Arti e mestieri di oggi*, in Id., *Opere*, a cura di M. Manieri Elia, Bari, Laterza, 1985, pp. 250-264. Su Ruskin si veda, inoltre, R. Sennet, *L'uomo artigiano*, Milano, Feltrinelli, 2009, pp. 107-118; su Morris e Arts and Crafts, A. Pinelli, *Primitivismi nell'arte dell'Ottocento*, Roma, Carrocci, 2005, pp. 137-144 e 145-149.

<sup>24</sup> Si pone così in luce il carattere 'riequilibratore' della scultura e dell'arte moderna in generale, a proposito del quale D. Formaggio scrive, in *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma-Lucca, Pratiche, 1978, p. 408: «La tecnica artistica fa passare la pura e infinita possibilità razionale sul piano della spazio-temporalità concreta, costringendola all'assoluta specificazione singolare». L'opera di Formaggio, edita per la prima volta negli anni Cinquanta (Milano, Novoletti, 1953), propone un confronto fra artisticità ed esteticità, e, nella seconda edizione, è stata arricchita di una appendice, *L'arte, il lavoro, le tecniche*, che sintetizza le posizioni critiche assunte dagli artisti attivi a Milano nell'ambiente dell'Accademia di Belle Arti di Brera, ove l'opera di M. Rosso costituì a lungo un decisivo punto di riferimento.

<sup>25</sup> P. Cézanne, *Lettere*, a cura di E. Pontiggia, Milano, SE, 1985, p. 127.

<sup>26</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, nota introduttiva di G. Colli, Milano, Adelphi, 1992, pp. 16-30 *passim*.

<sup>27</sup> Il riferimento è a F. Nietzsche, *La gaia scienza*, nota introduttiva di G. Colli, versione di F. Masini, Milano, Adelphi, 1979.

<sup>28</sup> F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, cit., p. 55.

<sup>29</sup> J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, vol. II, a cura di S. Siedel, introduzione di P. Chiarini, Roma-Napoli, Theoria, 1983, p. 240.

*Ho scoperto per me che l'antica umanità e animalità, perfino tutto il tempo dei primordi e l'intero passato di ogni essere sensibile, continua dentro di me a meditare, a poetare, ad amare, a odiare, a trarre delle sue conclusioni*<sup>30</sup>.

Baudelaire aveva già dichiarato: «il genio non è che l'infanzia ritrovata con la volontà»<sup>31</sup>; e Bahr, che rileggeva l'idea baudelairiana di modernità attraverso Nietzsche, invitava gli artisti a farsi «pellegrini dei sensi»<sup>32</sup>, affermando:

*Una cosa distingue il moderno da tutto il passato [...], l'esperienza conoscitiva dell'eterno divenire e svanire di tutte le cose in una fuga inarrestabile e la convinzione che esista una connessione fra tutte le cose, la dipendenza di una cosa dall'altra*<sup>33</sup>.

Bahr non sarebbe mai giunto a trovare l'*ubi consistam* del suo giusto rilievo, ma a questo avrebbero provveduto, a Vienna, Klimt e gli altri esponenti della Secessione (1897), che usarono l'idea di «connessione fra tutte le cose» per rinnovare e congiungere ogni genere di linguaggio espressivo<sup>34</sup>. La stessa idea che Gauguin stava sviluppando tramite l'unione fra l'arte europea e quella di Tahiti (*Il grande Buddha*, 1899 [Foto 16])<sup>35</sup>, con un metodo così dichiarato: «Schizzi giapponesi, stampe di Hokusai, litografie di Daumier, [...], scuola di Giotto [...] voglio dimostrare le analogie che legano questi lavori»<sup>36</sup>. Con altri vagli culturali e sintesi, quel 'metodo' si ripresenta, inoltre, a fine Ottocento, in Moreau, in Böcklin, in Ensor, in Redon (*Sita*, 1893 [Foto 17]) e in Klinger, che furono indagatori delle memorie dell'arte alla luce di una visione empatica delle forme<sup>37</sup>, e colsero la corrispondenza 'primitiva' fra i modelli artistici accumulatisi nella storia (in Europa o altrove) in un tempo appunto «inattuale» e quindi sempre presente.

<sup>30</sup> F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., p. 75.

<sup>31</sup> Ch. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, introduzione di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1973, p. 939.

<sup>32</sup> H. Bahr, *Il superamento del naturalismo*, a cura di G. Tateo, Milano, SE, 1994, p. 24.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>34</sup> Cfr. T. Zaunschirm, *Gustav Klimt e il gruppo Klimt*, in *Le arti a Vienna. Dalla Secessione alla caduta dell'Impero asburgico*. Catalogo della mostra (Venezia, 1984), Venezia-Milano, Edizioni La Biennale / Mazzotta, 1984, pp. 101-106 e 119-122.

<sup>35</sup> Cfr. K. Varnedoe, *Gauguin*, in *Primitivismo nell'arte del XX secolo. Affinità fra il tribale e il moderno*, vol. I, a cura di W. Rubin, Milano, Mondadori, 1985, pp. 179-209; e M. G. Messina, *Le muse d'oltremare*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 85-119; inoltre *Gauguin: Maker of a Myth*. Catalogo della mostra (London, 2010-2011), a cura di B. Thomson, Princeton, New Jersey (USA), Princeton University Press, 2010 (contributi di T. Garb, Ch. Forsdick, V. Gile, L. Goddard, Ph. Dagen).

<sup>36</sup> P. Gauguin, *Scritti di un selvaggio*, a cura di M. Brusa, con un saggio di V. Segalen, Milano, TEA, 1996, p. 70.

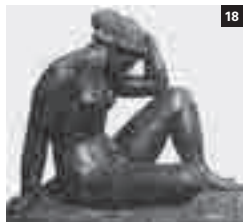
<sup>37</sup> Per una sintetica rassegna della pittura simbolista: cfr. *Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt*. Catalogo della mostra (Ferrara-Roma, 2007), a cura di G. Lacambre con la collaborazione di L. Capodici e D. Lobstein, Ferrara, Ferrara Arte Editore, 2007 (contributi di G. Lacambre, D. Lobstein, L. Capodici, R. Upstone, A. M. Damigella e B. Guidi).



16



17



Wittkower<sup>38</sup> ha ben chiarito come da tale indirizzo si riconoscano, nella scultura, affinità fra stili che appaiono, a prima vista, antitetici – per esempio quello di Rodin e quello di Maillol (*Mediterranea*, 1912 [Foto 18])<sup>39</sup>, o, in Italia, quello, appunto, di Medardo Rosso e quello di Wildt (*Maschera dell'idiota*, 1910 [Foto 19])<sup>40</sup>, nei quali l'elemento comune si coglie dalla corrispondenza 'bifronte' fra il materiale e la tecnica, che 'eccede' sempre il limite dell'opera, sia che si tratti di un marmo, di un'altra pietra o d'una terracotta, sia che il soggetto utilizzato risulti la più realistica o idealizzata delle figure. Rodin parla di una scultura che si propaga, e che deve potersi fruire da tutti i punti di vista, come fosse contenuta entro un cubo: il quale non è più il blocco da cui Michelangelo emancipava la forma, ma è il limite invisibile di accesso all'opera 'da tutti i lati', così da farla apparire in uno spazio reale e non più ideale:



*Lavorare in base ai profili e non sulle superfici, pensando sempre alle poche forme geometriche da cui deriva tutta la natura [...] ecco il mio criterio... Mi spingo fino a dire che la verità cubica, e non l'aspetto, è la padrona delle cose*<sup>41</sup>.

In generale tale indirizzo (che anche Boccioni avrebbe esteso dal sinolo Rodin-Rosso<sup>42</sup>) produsse, nella scultura del Novecento<sup>43</sup>, una dinamicità costruttiva che, indipendentemente dal materiale impiegato, dichiarava (e basta ancora accostarsi a un'opera di Roviello per capirlo) un antagonismo radicale rispetto a ogni unilateralità accademica, mimetica ma anche intellettualistica, fondandosi su una empatia tattile, immediata e reiterata, motivata dal fatto che, come ricordava Soffici:

*essendo [l'arte] arrivata, verso la fine del secolo scorso [il XIX, N.d.A], a un punto morto fra l'accademismo inespressivo e il materialismo fotografico [era] stato necessario, per darle nuova vita, riportarla ai suoi principi; [...] per far questo si [era] dovuto non più imitare ma interpretare il vero nei suoi valori puramente plastici*<sup>44</sup>.

<sup>38</sup> Cfr. *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 278-334.

<sup>39</sup> Cfr. W. Hofmann, *Maillol*, in *op. cit.*, pp. 88-93.

<sup>40</sup> Cfr. A. Wildt, *L'arte del marmo*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2002. Per una storia della scultura italiana nella prima metà del Novecento: cfr. M. De Micheli, *La scultura del Novecento*, Torino, UTET, 1981, pp. 65-165.

<sup>41</sup> *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower*, cit., pp. 288-289. Poco incline a teorizzare sul proprio lavoro, A. Rodin ne ha tuttavia esplicitato i fini in *L'arte. Conversazioni raccolte da Paul Gsell*, a cura di L. Quattrocchi, Milano, Abscondita, 2003.

<sup>42</sup> Cfr. U. Boccioni, *Scultura e pittura futuriste*, in *Id.*, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 77-206 (in particolare pp. 91-96).

<sup>43</sup> Sulla scultura del secolo XX: cfr. U. Kultermann, *I contemporanei. Storia della scultura nel mondo*, Milano, Mondadori, 1979 (tratta del periodo 1910-70); M. De Micheli, *La scultura del Novecento*, cit.; C. Pirovano, *Scultura italiana del Novecento. Opere, tendenze, protagonisti*, Milano, Electa, 1993 (contributi di R. Bossaglia, L. Caramel, E. Coen, M. De Micheli, P. Mola, F. Porzio, L. Somaini); e F. Poli, *La scultura del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

<sup>44</sup> A. Soffici, *Opere*, cit., vol. II, p. 87. L'attività di Soffici, dagli inizi del Novecento ai primissimi anni Venti, è stata davvero decisiva per l'arte e anche per gli sviluppi della critica

Pittura e scultura, alla fine dell'Ottocento – e ad esse può associarsi l'architettura, solo che si pensi alle opere di un Gaudí<sup>45</sup> (*La Sagrada Família* [Foto 20]) –, palesano, in effetti, una sintesi plastica fra soggetto e oggetto che si sostituisce progressivamente alla mimesi come mezzo per stimolare l'immaginazione, e che riconcilia la memoria ai sensi: sensi che perciò Baudelaire avrebbe voluto «intensificati»<sup>46</sup> e Rimbaud radicalmente «sregolati»<sup>47</sup>. Parlando di 'primitivismo novecentesco', l'accento va posto, in breve, sulla concretezza elementare della esperienza artistica («il nuovo secolo – diceva Bontempelli – chiede ai suoi poeti una sola qualità: quella di sapere essere candidi»<sup>48</sup>), ossia sullo sviluppo di un 'libero gioco' fra presente e passato, *puer* e *senex*, «dionisiaco» e «apollineo», «fantasia» e «memoria», «persuasione» e «rettorica», «empatia» e «astrazione»<sup>49</sup>, da parte di «un *io* insaziabile del *non io*»<sup>50</sup>, che procede per contrasti e verifiche verso una «*infanzia ritrovata con la volontà*»: concetto decisivo, al quale anche Nietzsche era addiventato con la parabola *Delle tre metamorfosi*, sintesi perfetta della storia dell'arte dal realismo alle avanguardie: «Innocenza è il fanciullo e oblio, un nuovo inizio, un giuoco, una ruota ruotante da sola, un primo moto, un sacro dire di sì»<sup>51</sup>.



d'arte in Italia. Il saggio su Cézanne (*Paul Cézanne*, 1908) e la pronuncia che in esso si trova di 'primitivo' («il primitivo d'oggi accumula in sé l'esperienza di molti secoli»), insieme al confronto fra l'opera del maestro di Aix e la tradizione artistica italiana fra i secoli XIV-XV, con riferimento a Giotto e a Masaccio, hanno influenzato grandi artisti e critici quali C. Carrà, R. Longhi e L. Venturi. Mi permetto di rimandare, sull'argomento, al mio lavoro: R. Cresti, *Ardengo Soffici: il valore plastico dell'estetica futurista*, in *Avanguardie, modernità e modernismo*, a cura di M. Camboni e A. Gargano, Macerata, EUM, 2007, pp. 29-81.

<sup>45</sup> Cfr. J.J. Laheurta, *Antoni Gaudí*, Milano, Electa, 2003. La monografia, pur segnata da una pesante impronta ideologica, presenta una interessante rassegna fotografica delle opere, dei materiali e delle fonti dell'architetto catalano.

<sup>46</sup> La tesi dell'intensificazione percettiva ricorre in vari luoghi dell'opera del poeta-critico: cfr. in particolare Ch. Baudelaire, *Esposizione Universale - 1855 - Belle Arti; Salon del 1859; e Il pittore della vita moderna*, in *Id.*, *Poesie e prose*, cit., pp. 775-802, 803-892 e 829-978.

<sup>47</sup> Da una lettera a G. Izambard, del 1871, in A. Rimbaud, *Opere*, a cura di I. Marangoni, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 334.

<sup>48</sup> M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 353.

<sup>49</sup> È interessante notare come, all'incirca fra l'ultimo decennio del secolo XIX e l'inizio della Grande Guerra (1914), siano apparse opere che, riprendendo variamente il dualismo complementare fra 'apollineo' e 'dionisiaco', tematizzato da F. Nietzsche nella *Nascita della tragedia* (1872), si avvalgono di una analoga struttura concettuale binaria. Tali sono, partendo da quelle alle quali si allude nel testo, *La persuasione e la rettorica* (1910) di C. Michelstaedter e *Astrazione e empatia* (1907) di W. Worringer, alle quali si possono aggiungere H. Bergson *Materia e memoria* (1896) (cfr. *supra*, nota 10), *Sesso e carattere* (1903) di O. Weininger, e le categorie storico-analitiche impiegate da H. Wölfflin in *I concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915) (ma *Rinascimento e barocco* è già del 1888). Sembra in tal modo di vedersi affermare, nella filosofia o nella ricerca critico-storiografica in generale, lo stesso sforzo che gli artisti delle prime avanguardie novecentesche, assecondando l'impulso inclusivo e insieme conflittuale caratteristico dell'«lo-moderno», compiono cercando di porre in essenziale rapporto tradizione e innovazione: il che si può osservare in celeberrimi dipinti, quali *Lusso, calma e voluttà* (1904) di H. Matisse oppure *Les demoiselles d'Avignon* di P. Picasso (1907) (Foto 21).

<sup>50</sup> Ch. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, cit., p. 941.

<sup>51</sup> F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, vol. I, versione e appendici di M. Montinari, nota introduttiva di G. Colli, Milano, Adelphi, 1982, p. 25.



21

Questo «lo-moderno», tornato per gradi «fanciullo»<sup>52</sup> attraverso la propria esperienza del mondo e della storia delle forme, si può cogliere nelle opere di Matisse, Picasso (*Les Femmes d'Alger*, 1907 [Foto 21]), Brancusi, Archipenko, Zadkine, degli espressionisti tedeschi<sup>53</sup> e, in Italia, già prima della Grande Guerra, di Modigliani e Soffici (che era stato, dal 1910, il propalatore dell'opera di Medardo Rosso<sup>54</sup>), quindi, a poca distanza di tempo, attraverso il futurismo, di Carrà, Severini, Rosai, e, per corso più autonomo, di Arturo Martini, spiriti per i quali la riscoperta delle antiche tradizioni artistiche non corrispondeva a quella di modelli da imitare o restaurare<sup>55</sup>, ma all'acquisizione di esperienze di cui impossessarsi con una rinnovata sensibilità, lavorando sulle analogie fra i 'motivi' estetici 'contemporaneamente' derivabili da un geroglifico, da un mosaico, da un ritratto fotografico o dalla *silhouette* di una madonna gotica.

Tale indirizzo (anche in questo caso in polemica con la mentalità basata sul progresso, che serrava il passato nel museo) scaturiva dal sentimento dell'«lo-moderno» come base del *continuum* storico e come mezzo di percezione della organicità profonda di valori fra presente e passato – in modo particolare nell'orizzonte delle antiche civiltà del Mediterraneo –, dando luogo, nell'arte italiana, a un umanesimo che, in modo solo apparentemente paradossale, si annunciò quando il gruppo fiorentino di «Lacerba» (guidato da Soffici e da Papini)<sup>56</sup>, in polemica con Marinetti e i marinettiani<sup>57</sup>, prese a interpretare il dinamismo e la simultaneità meccaniche futuriste come un impulso individuale volto a «trovare tra la scintilla della somma lucidità e gli stimoli bui dell'essere, risposdenze sempre più sincrone»<sup>58</sup>, elaborando un'idea di contemporaneità fra le epoche storiche che riprendeva, nell'arte come nella critica, l'«inattualità» nietzschiana e la «gaia scienza» a essa correlata<sup>59</sup>.

<sup>52</sup> È giusto menzionare, in questo contesto storico, anche il fanciullino di Pascoli: cfr. G. Pascoli, *Il fanciullino*, a cura di G. Agamben, Milano, Feltrinelli, 1992.

<sup>53</sup> Per una rassegna dei principali artisti e movimenti artistici connessi a tale tendenza: cfr. *Primitivismo nell'arte del XX secolo*, cit., vol. II.

<sup>54</sup> Soffici, oltre agli articoli su «La Voce» a favore di Medardo Rosso, riuniti poi sotto il titolo *Il caso Medardo Rosso* (cfr. *supra*, nota 22), aveva incluso opere dello scultore in un ambiente a parte all'interno della *Prima mostra italiana dell'impressionismo francese*, da lui organizzata, nel 1910, al Lyceum Club di Firenze: cfr. *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'impressionismo del 1910*. Catalogo della mostra (Firenze, 2007), a cura di F. Bardazzi, Milano, Mondadori Electa, 2007.

<sup>55</sup> Cfr. A. Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-45. Raccolti da Gino Scarpa*. Edizione integrale condotta sul manoscritto, a cura di N. Stringa, Treviso, Canova, 1997, p. 147: «Scultura etrusca: due anni a studiarla e cinque a ridarla. Mi son el vero etrusco. Loro mi hanno dato un linguaggio. Io li ho fatti parlare. Io li ho espressi».

<sup>56</sup> Cfr. A. Bobbio, *Le riviste fiorentine del principio del secolo*, Firenze, Sansoni, 1936, pp. 189-196.

<sup>57</sup> Cfr. G. Ungaretti, *La doctrine de «Lacerba»*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 39-45.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>59</sup> Per un esame dei presupposti filosofici e in genere culturali dei gruppi fiorentini: cfr. E. Garin, *Cronache di filosofia italiana*, vol. I, Bari, Laterza, 1975, pp. 21-43. Un documento storico

Attraverso il futurismo fiorentino (progressivamente diversificatosi dal movimento diretto da Marinetti)<sup>60</sup>, anche l'Italia antica entrò in questo gioco, e opere di artisti etruschi (la sorridente linea dell'*Apollo* di Veio [Foto 22] fu riportata alla luce nel 1916) e romani (gli scavi a Pompei e a Ercolano diedero frutti sempre ritenuti degni di considerazione) vennero accolte come tracce di forze pure e sovrane, agenti oltre il limite razionale, forze i cui esiti furono presto riconosciuti anche nell'intera tradizione dell'arte italiana. Il ritorno a Giotto, auspicato dal già futurista Carrà (*Le figlie di Loth*, 1919 [Foto 23])<sup>61</sup>, segnò infatti un punto d'arrivo e ripartenza al quale si allinearono tutti gli artisti italiani attivi nel periodo fra le due guerre<sup>62</sup>. Un periodo in cui, per una sorta di risarcimento psicologico dei limiti imposti dal fascismo alla libertà individuale, ma anche per una sorta di entusiasmo di segno diametralmente opposto, si assiste a una diffusa ripresa dell'arte rinascimentale, classica, gotica, bizantina ed etrusca.

Ora, in questo ambiguo contesto, che, secondo Benn, univa il mondo storico e quello nichilistico «come un sopra mondo umano che lo spirito ha strappato all'uno e all'altro»<sup>63</sup>, si colloca, nell'arte italiana, l'opera, paradigmatica proprio per la sua mutevolezza, di Arturo Martini (che costituisce, come vedremo, un punto di riferimento fondamentale per tutto il lavoro di Roviello)<sup>64</sup>. Un'opera 'inattualmente' italiana, animata dall'idea della scultura come «grembo plastico»<sup>65</sup> ove le energie individuali

fondamentale è costituito da G. Papini, *Gli amanti di Sofia (1902-1918)*, Firenze, Vallecchi, 1932. Il libro contiene, fra gli altri, saggi su *Enrico Bergson* e *Federico Nietzsche*, già pubblicati, rispettivamente, nel 1911 e nel 1910.

<sup>60</sup> Cfr. R. Cresti, *Ardengo Soffici: il valore plastico dell'estetica futurista*, cit., pp. 56-62. Anche Id., *Antico futuro. Metamorfosi di un'avanguardia*, Ancona, Le Ossa, 2012; rist. in Id., *Lo spettro nella macchina*, Ancona, Le Ossa, 2013. Si veda inoltre *Il Futurismo a Firenze 1910-1920*. Catalogo della mostra (Firenze, 1984), a cura di F. Bagetti, G. Minghetti, S. Porto, Firenze, Sansoni, 1984.

<sup>61</sup> Cfr. C. Carrà, *Parlata su Giotto*, «La Voce», VIII, 3, 1916; rist. in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 63-71.

<sup>62</sup> Cfr. P. Fossati, *Pittura e scultura fra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. III, *Il Novecento*, a cura di F. Zeri, Torino, Einaudi, 1982, pp. 175-259.

<sup>63</sup> Cfr. G. Benn, *Mondo dell'espressione*, in Id., *Lo smalto sul nulla*, Milano, Adelphi, 1987, p. 350. Il saggio, più che teorico, critico-pratico, inquadra gran parte delle esperienze affermatesi durante gli anni Venti-Trenta in tutti gli ambiti artistici.

<sup>64</sup> Cfr. *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, a cura di G. Vianello, N. Stringa e C. Gian Ferrari, Vicenza, Neri Pozza, 1998 (con un saggio di P. Baldacci, *Arturo Martini tra classicismo e romanticismo*, biografia a cura di C. Gian Ferrari e bibliografia aggiornata da N. Stringa). Per un repertorio più selezionato: cfr. *Arturo Martini. Da "Valori Plastici" agli anni estremi*. Catalogo della mostra (Matera, 1989), a cura di G. Appella e M. Quesada, Roma, De Luca Edizioni, 1989.

<sup>65</sup> Cfr. A. Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2001, p. 145; e Id., *Colloqui sulla scultura 1944-45*, cit., p. 17: «Come posso diventare puro? Non voglio vedere l'opera. Che cosa ho fatto? Mi sono detto: e se io diventassi grembo? Cioè i miei occhi vanno nell'oscurità, senza controllo del gusto e delle abitudini. Invece di modellare una statua ho modellato il vuoto di una statua: io non vedevo l'espressione e procedevo per armonie costruttive». Sul tema del «grembo» in rapporto alla scultura del Novecento in Italia: cfr. D. Kuspit, *Alcune osservazioni teoriche sulla scultura italiana moderna*, in *Arte italiana. Presenze 1900-1945*, a cura di P. Hulten e G. Celant, Milano, Bompiani, 1989, pp. 181-187. Il saggio non contiene riferimenti diretti all'opera di Arturo Martini, ma tratta, mutuandolo da C.G. Jung, l'archetipo della Grande Madre come modello 'primitivo' dell'arte plastica in Italia.



22



23



24



25



26



27

s'immergono e da cui riemergono senza fine; un'opera dominata da un 'primitivismo' di moti plastici indistinguibili dal mondo della vita e dal corpo umano: il quale spesso si fa tormentato involucro di risonanza di un paesaggio 'circostante' pervaso da forze incoercibili, distruttrici e creatrici.

Per esempio: *La lupa* (1931) [Foto 24] (citazione da Verga per una scultura scandalosa nel tempo della 'Lupa romana', e ancor più scandalosa se si pensa che Martini era stato un fascista 'della prima ora') è l'emblema di una femminilità animalesca, di una energia erotica incontenibile, che, per tale suo potere, si trasforma anche nella vittrice, neodorica *Athena* (1934) [Foto 25], destinata alla piazza antistante la Cittadella della nuova Università di Roma; e, nello stesso anno, si destruttura nello scoglio ginecomorfo e pre-informale de *La morte di Saffo* (1934) [Foto 26], quindi, per interna evoluzione, giunge fino a *Donna che nuota sott'acqua* (1941) [Foto 27], segnando le fasi di un processo in cui ogni forma ultimata non è che un preludio ad altre forme, ovvero asseconda il movimento tattile dello spirito che ingiunge alla materia limiti perentori o che la spoglia di ogni limite.

Martini (la cui influenza è rilevabile su quasi tutti i maggiori scultori italiani del Novecento) conduceva così un inesauribile dialogo con la tradizione dell'arte, in verità non solo italiana, rimontando, come una sorta di Deucalione à rebours, dalla scultura alla pura idea della materia, fino a rendere intuibile, sia nelle figure più quotidiane sia in quelle di eroi o simboli nazionali (ma anche nei calchi dei poveri corpi umani riemersi, come contratti emblemi di sete, dalla lava del Vesuvio) l'aura di una «quarta dimensione», come egli la chiamava, diffusa attorno al dato visibile della forma.

*Cos'è la quarta dimensione? Come per la terra è lo spazio che la circonda, così dovrà essere per la scultura e quindi anche per lei mettendo allo stesso piano qualsiasi immagine potrà entrare nel regno completo del mondo. La scultura da fatto sterile si trasformerà in grembo plastico, perché ogni cosa non sarà più riprodotta come un fatto avulso dallo spazio e posato su un piedistallo ma nel suo orizzonte poetico sposandosi e esprimendosi nello spazio<sup>66</sup>.*

Questo «spazio» Martini (come il suo gemello in pittura, Sironi) lo prese allora tanto sul serio da parlare della scultura come di una «lingua

<sup>66</sup> A. Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-45*, cit., pp. 296-297. Non credo a una ripresa consapevole di ideali filosofici da parte di Martini, ma Nietzsche, che egli aveva certamente molto letto in gioventù, aveva già scritto con larghissimo anticipo, in *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, cit., p. 60: «Tutto ciò che è vivo ha bisogno di avere intorno un'atmosfera, una misteriosa sfera vaporosa; se gli si toglie questo involucro, se si condanna [...] un'arte, un genio a girare come un astro senza atmosfera, non ci si deve più meravigliare del loro rapido inaridirsi, irrigidirsi, insterilirsi». Il parallelo è inoltre interessante poiché Nietzsche parla, proprio nelle stesse pagine, di una «coscienza ironica» che, erodendo la «credenza della vecchiaia dell'umanità», tende a ridare all'umanità stessa una memoria 'primitiva' di sé e del mondo (*ivi*, pp. 64-65 e 74-75).

morta»<sup>67</sup>, che voleva dire, per lui, in realtà, insufficiente a realizzarsi nei modi tradizionali, preferendole, negli ultimi tempi della sua vita, la pittura. Ma si trattava, come è stato giustamente sostenuto dalla Bucarelli<sup>68</sup>, non di un addio bensì d'un complesso arrivederci, al quale la morte improvvisa del maestro, nel 1947, tolse la facoltà di realizzarsi. L'opera di Martini restò così interrotta, in ritrosa attesa di qualcuno che sapesse riprenderne il filo, con l'aggravata difficoltà di trovare ora, per un tale obiettivo, quella collocazione pubblica che, pur fra polemiche e censure (che avevano colpito lo stesso Martini), il fascismo aveva garantito<sup>69</sup>.

Con la catastrofe bellica si produsse, infatti, in Italia, una interruzione non solo politica ma anche estetica. La fine del Regime – e con esso dell'ossessione di un'arte in genere monumentale, che avrebbe dovuto avere la propria apoteosi nella Esposizione Universale romana [Foto 28] prevista per il 1942 e mai attuata a causa della guerra – liberò forze che a lungo erano rimaste compresse, ma che, nonostante certi formidabili mulinelli di idee e di forme creatisi negli ultimi anni Trenta – come il gruppo di «Valori primordiali»<sup>70</sup> o di «Corrente»<sup>71</sup> –, presto incontrarono nuove limitazioni ideologiche, come quelle del «realismo sociale», stemperatosi poi in quello più problematico detto «esistenziale»<sup>72</sup>, e presero ad accostarsi all'universo in espansione dell'industria e della tecnica. Lo spazialismo di Fontana [Foto 29]<sup>73</sup> e le varie forme di 'concretismo' furono l'espressione di un romanticismo tecnologico che, seguendo l'indirizzo della rivista di Sinisgalli «Civiltà delle macchine»<sup>74</sup> e il mito



28



29



<sup>67</sup> Cfr. A. Martini, *La scultura lingua morta*, cit., pp. 23-53.

<sup>68</sup> Cfr. P. Bucarelli, *Scultori italiani contemporanei*, Milano, Aldo Martello Editore, 1967, pp. 5-14.

<sup>69</sup> Per una rassegna storica dell'attività architettonica, decorativa e plastico-decorativa durante il ventennio fascista: cfr. E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Laterza, 2007, e C. Melograni, *Architettura italiana sotto il fascismo. L'orgoglio della modestia contro la retorica monumentale 1926-1945*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008. Di utile consultazione, per un più ampio spaccato del periodo nell'ambito delle arti e del costume, con referenze fotografiche e bibliografiche: *Gli Annitrenta. Arte e cultura in Italia*. Catalogo della mostra (Milano, 1982), Milano, Mazzotta, 1982 (per la pittura e la scultura in particolare, V. Fagone, *Arte, politica propaganda negli anni Trenta*; R. Bossaglia, *Il Novecento di Sironi, il muralismo, il clima novecentista*; A. Borgogelli, *La rivolta antinovecento nei primi anni Trenta*; G. Armellini, *Gli artisti di «Corrente» e la cultura degli anni Trenta*; L. Caramel, *Tra idea e prassi*; e E. Crispolti, *Il futurismo negli anni Trenta*).

<sup>70</sup> Cfr. «Valori primordiali», diretto da Franco Ciliberti, I, 1, Milano-Roma, febbraio 1938.

<sup>71</sup> Cfr. «Corrente», reprint gennaio 1938 – maggio 1940, a cura di V. Fagone, Pollenza-Macerata, Altro / La Nuova Foglio, 1978.

<sup>72</sup> Cfr. *Realismo esistenziale. Momenti di una vicenda dell'arte italiana 1955-1965*. Catalogo della mostra (Milano, 1991), a cura di M. De Micheli, G. Mascherpa, G. Seveso, M. Corradini, Milano, Mazzotta, 1991.

<sup>73</sup> Cfr. *Lucio Fontana*, essays par J. Van der Marck et E. Crispolti, Bruxelles, La Connaissance, 1972 (si tratta di una delle più complete monografie su Fontana, includente la riproduzione fotografica di quasi tutte le opere e la loro schedatura). Per manifesti programmatici e altri enunciati teorici: cfr. L. Fontana, *Concetti spaziali*, a cura di P. Fossati, Torino, Einaudi, 1970. Si veda inoltre E. Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e Carteggio 1958-1967*, a cura di P. Campiglio, Milano, Skira, 2004; e J. De Sanna, *Lucio Fontana. Materia spazio concetto*, Milano, Mursia, 1993. Quest'ultimo libro contiene interviste con l'A. e un intervento autobiografico dello stesso (*ivi*, pp. 179-191).

<sup>74</sup> Cfr. *Le muse irrequiete di Leonardo Sinisgalli 1908-1981*. Catalogo della mostra



30 dell'azienda Olivetti, creò contaminazioni fra natura e artificio<sup>75</sup>, le quali, nella cornice dell'informale degli anni Cinquanta e oltre, si ravvisano, con diverse graduazioni di effetti, in Consagra<sup>76</sup>, Somaini<sup>77</sup>, Mannucci<sup>78</sup> o in Mirko Basaldella<sup>79</sup> e in Colla<sup>80</sup>; infine, con echi brancusiani messi in rapporto al classicismo di Moore<sup>81</sup>, nelle prove dei fratelli Pomodoro<sup>82</sup> e Cascella<sup>83</sup>.

Posta nella posizione centrale che le compete l'opera di Leoncillo (*San Sebastiano*, 1963 [Foto 30])<sup>84</sup>, simile, nel suo denso corpo di stalagmite sul limite del deserto, alla fortezza Bastiani di Buzzati ne *Il deserto dei Tartari*, una traccia dell'anteguerra permane nel figurativismo novecentista di Messina<sup>85</sup>, e in un ventaglio di interpreti, tutti di radice martiniana, quali Manzù<sup>86</sup>, Minguzzi<sup>87</sup>, Greco<sup>88</sup>, Fazzini<sup>89</sup> e, soprattutto, Alberto Viani<sup>90</sup> e Marino Marini (del quale ripareremo più avanti)<sup>91</sup>, ai quali va aggiunto il manipolo dei celebranti in proprio il «commiato del personaggio uomo dall'arte»<sup>92</sup>, ovvero Milani<sup>93</sup>, Ghermandi<sup>94</sup>, Fabbri<sup>95</sup> e Perez<sup>96</sup>. Nessuno

(Macerata, 1988), a cura di G. Appella, Roma, De Luca Edizioni, 1988 (con una nota di G. Contini e saggi di G. Appella e P. Mauri).

<sup>75</sup> Alla Galleria d'arte moderna di Roma, nel 1955, Sinisgalli, in collaborazione con E. Prampolini, organizzò una mostra, *Arte e industria*, ove, insieme a opere di Arp, Brancusi, Consagra, Klee, Kandinsky e altri maestri, erano esposti «getti di ghisa e "anime" di fonderia, utensili d'acciaio, gruppi differenziali di automobili prodotti dalla Finmeccanica (Off. Sant'Andrea di Trieste, Ansaldo, Alfa Romeo)»: cfr. *Le muse irrequiete di Leonardo Sinisgalli*, cit., p. 167.

<sup>76</sup> Cfr. P. Bucarelli, *op. cit.*, pp. 65-70 (Pietro Consagra).

<sup>77</sup> *Ivi*, pp. 221-226 (Francesco Somaini).

<sup>78</sup> *Ivi*, pp. 137-142 (Edgardo Mannucci).

<sup>79</sup> *Ivi*, pp. 191-196 (Mirko [Basaldella]).

<sup>80</sup> *Ivi*, pp. 59-64 (Ettore Colla).

<sup>81</sup> Cfr. *Henry Moore*. Catalogo della mostra (Firenze, 1972), a cura di G. Carandente, Firenze, Il Bisonte Editore / Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1972.

<sup>82</sup> Cfr. P. Bucarelli, *op. cit.*, pp. 203-208 (Arnaldo Pomodoro) e 209-214 (Gio Pomodoro); inoltre *Gio Pomodoro. Opere 1954-1988. La scultura e il suo disegno*, Milano, Mazzotta, 1988.

<sup>83</sup> Cfr. P. Bucarelli, *op. cit.*, pp. 41-46 (Andrea Cascella).

<sup>84</sup> Cfr. F. Arcangeli, *Verità di Leoncillo*, in Id., *Dal romanticismo all'informale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 488-491.

<sup>85</sup> Cfr. *Francesco Messina. Cento sculture, 1920-1994*. Catalogo della mostra (Ancona, 2003-2004), Milano, Mazzotta, 2003 (con testo di M. Di Capua e schede di opere e apparati critici di L. Marsiglia).

<sup>86</sup> Cfr. P. Bucarelli, *op. cit.*, pp. 143-148 (Giacomo Manzù).

<sup>87</sup> *Ivi*, pp. 185-190 (Luciano Minguzzi).

<sup>88</sup> *Ivi*, pp. 113-118 (Emilio Greco).

<sup>89</sup> *Ivi*, pp. 77-82 (Pericle Fazzini).

<sup>90</sup> *Ivi*, pp. 233-238 (Alberto Viani).

<sup>91</sup> Cfr. *infra*, nota 149.

<sup>92</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo nell'arte moderna* (1963) e *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* (1965), rist. entrambi in Id., *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, a cura di F. Brioschi, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 197-211 e 158-196. Per uno spaccato del momento storico: cfr. E. Crispolti, *Introduzione* a W. Hofmann, *La scultura del XX secolo*, cit., pp. 5-32.

<sup>93</sup> Cfr. P. Bucarelli, *op. cit.*, pp. 143-148 (Umberto Milani).

<sup>94</sup> *Ivi*, pp. 107-112 (Quinto Ghermandi).

<sup>95</sup> *Ivi*, pp. 71-76 (Agenore Fabbri).

<sup>96</sup> *Ivi*, pp. 197-202 (Augusto Perez).

però riesce a risolvere il problema della «scultura lingua morta» (era la pittura ad assumere spesso una forte 'concretezza' e a creare rapporti organici con lo spazio<sup>97</sup>), e lo spirito modernizzatore del tempo, il quale tendeva a costruire un modello sociale e culturale che, a partire dall'urbanistica, rescindeva i legami con la storia e la natura, preparò il terreno a esperienze *new-dada*<sup>98</sup> o *nouveau réalisme*<sup>99</sup>, come quelle di Manzoni (*Merda d'artista*, 1961 [Foto 31])<sup>100</sup> e Castellani<sup>101</sup>. Le quali si situeranno, per dirla con Rauschenberg (*Coca-Cola Plan*, 1958 [Foto 32]), «tra la forma e la vita»<sup>102</sup>, assumendo come mondo esterno all'uomo gli oggetti e i modi della società dei consumi, cosicché il procedimento artistico, sempre più residuale, sembrerà «legato a un furore distruttivo contro l'immagine e contro la forma»<sup>103</sup>.

Dai primi anni Sessanta si assiste, inoltre, come è stato di recente sostenuto da Llorens, a una semplificazione critica e al tempo stesso pratica del secolo XX<sup>104</sup>, che tende a collegare, per diretta filiazione, certi aspetti esteriori (quelli che potevano apparire più 'di rottura') delle avanguardie novecentesche alle neoavanguardie e alla *pop art*<sup>105</sup> provenienti dagli Stati Uniti, le quali costituivano, dopo l'ampia diffusione della New York School di Gorky, Pollock, De Kooning<sup>106</sup>, ma anche della Colour Fields Painting di Rothko e del più inastato Newman<sup>107</sup>, la seconda ondata dell'arte americana in Europa. Llorens, che ha ripreso ed esteso una tesi di Guilbaut<sup>108</sup>, parla di un «furto»<sup>109</sup> perpetrato da «New York» nei confronti di «Parigi» col concorso di circoli artistici compiacenti (spe-



<sup>97</sup> Cfr. *L'informale in Italia: mostra dedicata a Francesco Arcangeli*. Catalogo della mostra (Bologna, 1983), a cura di R. Barilli e F. Solmi, Milano, Mazzotta, 1983; e *Roma anni '60: al di là della pittura*. Catalogo della mostra (Roma, 1990-1991), a cura di M. Calvesi e R. Siligato, Roma, Carte segrete, 1990.

<sup>98</sup> Cfr. S. Wilson, *Pop* (New York), in *Arte moderna*, a cura di D. Britt, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 306-310.

<sup>99</sup> *Ivi* (Europa continentale), pp. 350-352; P. Restany, *Nouveau Réalisme 1960-1990*, Paris, La Différence, 2007.

<sup>100</sup> Cfr. *Piero Manzoni*, a cura di G. Celant, Milano, Electa, 1992 (testi di G. Celant, J.-P. Criqui, J. H. Sandberg, F. C. Serraller, N. Spectator).

<sup>101</sup> Cfr. *Azimut e Azimut. 1959. Castellani, Manzoni e...*, a cura di M. Meneguzzo, Milano, Mondadori, 1984.

<sup>102</sup> Cfr. O. Lamberti, *La magia di Rauschenberg*, Bologna, Hermetema Edizioni, 2004.

<sup>103</sup> Cfr. G. Celant, in *Piero Manzoni*, cit., p. 13.

<sup>104</sup> T. Llorens, *La rinascita dell'arte moderna nella Parigi del dopoguerra. La Galleria Maeght tra il 1945 e il 1964*, in *Da Braque a Kandinsky a Chagall. Aimé Maeght e i suoi artisti*. Catalogo della mostra (Ferrara, 2010), a cura di T. Llorens e B. Llorens (con apparati critici di C. Vorrasi), Ferrara, Edizioni Ferrara Arte, pp. 19-49 *passim*.

<sup>105</sup> Cfr. S. Wilson, *op. cit.*, pp. 305-333.

<sup>106</sup> Cfr. A. Everitt, *Espressionismo astratto*, in *Arte moderna*, cit., pp. 253-269.

<sup>107</sup> *Ivi*, pp. 270-275.

<sup>108</sup> Cfr. S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago (USA), The University of Chicago Press, 1985 (in particolare Cap. 4. *Success: How New York Stole the Notion of Modernism from Parisians, 1948*, pp. 165-195). L'opera, scritta nel 1975-78, pur esaminando l'ambito sociologico-politico, contiene molti riferimenti a movimenti e personalità dell'arte novecentesca prima e dopo la seconda guerra mondiale.

<sup>109</sup> T. Llorens, *op. cit.*, p. 20.



cialmente in Italia e in Germania), dapprima per esigenze di mero allineamento politico, poi per quelle, crescenti e tassative, del mercato. E se tale giudizio risente di un forte sciovinismo culturale, va comunque segnalata, in quel decennio e oltre, la rimozione, nell'arte italiana ed europea, delle migliori memorie degli anni Venti-Trenta, e della stessa «gaia scienza» delle avanguardie, dalla quale quell'arte, anche nei suoi tratti in apparenza più tradizionali, era scaturita<sup>110</sup>.

Un effetto parallelo di tale tendenza fu, inoltre, la riduzione della capacità manuale, o, meglio, il distacco fra la tecnica e la memoria, che era stata ancora nel primo dopoguerra il tratto caratteristico dell'arte italiana, giunta ad assimilare, con Fontana (*Ambiente spaziale al neon*, 1961 [Foto 33]), persino certi aspetti estetici della televisione [Foto 34]<sup>111</sup>. Sicché, al passaggio fra gli anni Sessanta-Settanta, si percepisce, nella scultura, una deriva di mezzi e di fini che porta alla riduzione dell'autonomia formale dell'opera, e, in parallelo, segnala il venir meno della libertà dell'artista nella scelta dei suoi modelli e il progressivo allontanamento dalla tradizione.

In Italia, ha affermato Parise, dagli anni Sessanta,

*qualcosa di tellurico per l'immaginazione è salito alla superficie [...] e la libertà di immaginazione, ciò che fa sognare e poetare l'uomo da vari millenni, si è trovata stretta nelle spire del programmatico tutt'al più del noto e dell'antico: oggi siamo ridotti allo studio delle testimonianze dell'immaginazione [...] o a frugare fra i suoi antichi tessuti alla ricerca di sistemi combinatori che diano l'illusione della libertà*<sup>112</sup>.

Non era comunque colpa soltanto dei maestri – spesso non più davvero tali – se questo accadeva (il solo Cavaliere<sup>113</sup> tentava ancora, all'Accademia di Brera, un rinnovamento che sfruttava, pur stravolgendoli, i modelli 'di ieri'), infatti, lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa produceva lo svuotamento di ogni forma d'espressione 'localizzata' o 'particolare', sostituendola con immagini-oggetto potenzialmente replicabili all'infinito<sup>114</sup>, secondo una prospettiva che, nella scultura, ha portato alle variazioni sul tema dell'arte quale merce indistinguibile dall'in-

<sup>110</sup> Cfr. C. Pirovano, *Tendenze del dopoguerra*, in *Scultura italiana del Novecento*, cit., pp. 222-257.

<sup>111</sup> Cfr. *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione* (1952), in J. de Sanna, *op. cit.*, p. 178.

<sup>112</sup> Cit. in S. Perrella, Introduzione a G. Parise, *Il Ragazzo morto e le comete*, Milano, Mondadori, 1992, p. 6.

<sup>113</sup> Cfr. M. Meneguzzo, *Alik Cavaliere: A nous la liberté!*, in *Due secoli di scultura*, a cura dell'Istituto di Storia e Teoria dell'Arte e dell'Istituto di Scultura della Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, Fabbri Editori, 1995, pp. 196-201.

<sup>114</sup> Cfr. G. Dorfles, *Artificio e natura*, Torino, Einaudi, 1979. Raccolta di saggi il cui A., pur sentendosi in sostanziale sintonia con le vicende in corso nella cultura artistica del secondo dopoguerra, delle quali fu anche protagonista di primo piano con atti critico-creativi, non rinuncia a problematizzarne e a porne in discussione, fra le righe, il senso e le finalità. A più di quarant'anni dalla prima edizione del libro (1968) questo atteggiamento non può che essere apprezzato.

castro nello *hereness* metropolitano, attuate da Oldenburg (*Floor-Burger*, 1962 [Foto 35])<sup>115</sup> (e fatte proprie, con originali aggiustamenti e più moderate risultanze, da Ceroli<sup>116</sup> e da Marotta<sup>117</sup>); oltre al parallelo annichilimento, a vocazione paradossalmente 'monumentale', del minimalismo di Andre, LeWitt (*Struttura in legno*, 1972 [Foto 36]), Judd e altri<sup>118</sup>, il quale favorì l'ideale metafisico della 'assenza'<sup>119</sup>. Era soprattutto la manualità a trasformarsi ora in un enunciato critico sul 'fare', secondo l'indirizzo teorizzato da Kosuth, che trasferiva del tutto l'opera sul piano del puro concetto<sup>120</sup>.

Il forte appesantimento intellettualistico, creatosi poi attraverso la vicenda culturale del '68, dovuto, in particolare, alla ricezione dell'«estetica negativa» di Adorno<sup>121</sup>, fece inoltre sì che, sul fronte dell'innovazione a oltranza, di certo il più animato (un fronte che si era sovrapposto ormai 'materialmente' alla memoria dell'arte novecentesca di prima della guerra, reputata 'borghese'), anche laddove si tentava di superare un approccio meramente analitico all'atto espressivo, restasse uno iato fra l'idea dell'opera e la sua forma. Cessato l'infervoramento per le macchine «distratte da se stesse»<sup>122</sup>, i materiali industriali, le merci e i puri concetti, non bastava infatti fornirsi di mezzi 'poveri', come fece l'arte che Celant promosse con tale aggettivo [Foto 37] (Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Kounellis, Merz, Pascali, Zorio e altri)<sup>123</sup>: il mezzo usato, anche quando si trattava di materiali naturali, restava neutrale e l'opera risultava comprensibile solo tramite protocolli teorici. Celant parlava esplicitamente di un'arte «critica»<sup>124</sup>, e



<sup>115</sup> Cfr. S. Wilson, *op. cit.*, pp. 320-324.

<sup>116</sup> Cfr. Mario Ceroli, *Catalogo della mostra* (Roma, 2007), a cura di M. Calvesi e C. Terenzi, Firenze, Giunti GAMM, 2007.

<sup>117</sup> Cfr. Gino Marotta, *Corteo di primavera e altre luci colorate*, *Catalogo della mostra* (Abbadia di Fiastra [MC], 2010), a cura di B. Corà, Macerata, Edizioni Carima Arte, 2010 (contributi di P. Ballesi, B. Corà, I. Francavilla Marotta, E. Mori).

<sup>118</sup> Cfr. G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 128-129; M. Livingstone, *op. cit.*, pp. 365-372; e P.P. Pancotto, *Arte contemporanea: dal minimalismo alle ultime tendenze*, Roma, Carrocci, 2010, pp. 12-17.

<sup>119</sup> Cfr. R. Barilli, *Tra Presenza e Assenza. Due modelli culturali in conflitto*, Milano, Bompiani, 1974.

<sup>120</sup> Cfr. G. Dorfles, *op. cit.*, pp. 131-152; M. Livingstone, *op. cit.*, pp. 381-385; e P. P. Pancotto, *op. cit.*, pp. 17-23.

<sup>121</sup> Di questo orientamento è un notevole 'manifesto' F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino, Einaudi, 1975. L'A. nel saggio non cita mai Th. W. Adorno, ma la presenza del filosofo 'francofortese', anche per la mediazione dell'opera di G.C. Argan, che di Menna era stato il maestro, è rilevabile, mi sembra, con ogni evidenza.

<sup>122</sup> Cfr. G. M. Accame, *Forme astratte e concrete. Esperienze nella scultura a Milano negli anni '50 e Altri spazi, altre idee. Radicalità, assoluto e utopia nei nuovi modelli di ricerca e di comportamento*, in *Due secoli di scultura*, cit., pp. 252-273 e 300-322.

<sup>123</sup> Cfr. G. Celant, *Arte povera*, intervista pubblicata ne «Il Verri», 1968, n. 25, rist. in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, vol. III. *Manifesti polemiche documenti. Tra neorealismo ed anni Novanta: 1945-1990*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 301-307. Inoltre *Arte Povera 2011*. *Catalogo della mostra* (Milano 2011-2012), a cura di G. Celant, Milano, Electa Mondadori, 2011 (si tratta di una imponente edizione, con ampio repertorio fotografico e saggi inediti di 33 critici).

<sup>124</sup> Cfr. G. Celant, *Un'arte critica* (1983), in *Arte dall'Italia*, Milano, 1988, rist. in P. Barocchi, *op. cit.*, pp. 411-419.



38

proprio tale carattere impediva che l'opera stessa, malgrado a volte le sue grandi dimensioni, risultasse una vera esperienza «estetica» per il suo fruitore<sup>125</sup>.

Fino alla metà degli anni Settanta questa è stata la tendenza dominante nell'arte in Italia e in tutto l'Occidente. E solo a seguito delle crisi economiche e culturali iniziate in quel decennio (nel cui contesto si evidenzia il segreto lavoro di cerniera 'intranovecentesca' svolto, in Germania, da Beuys<sup>126</sup> e, in Italia, dal già citato Merz<sup>127</sup>), si è venuta realizzando una nuova strategia, della quale sono stati protagonisti gli artisti italiani raccolti da Bonito Oliva attorno al concetto di «transavanguardia» (Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino)<sup>128</sup>, concetto con cui si è venuto gradualmente a ripristinare un rapporto con l'arte senza più dogmi o imperativi mediatici o scrupoli teorico-ideologici, e che ha visto anche, oltre i limiti progettuali della transavanguardia e di altri raggruppamenti, un significativo ritorno alla scultura, in particolare con artisti come Maraniello<sup>129</sup> e Mainolfi<sup>130</sup>.

La seconda metà degli anni Settanta ha segnato, in effetti, e non soltanto in Italia, una ripresa delle poetiche d'inizio Novecento, e della «gaia scien-

<sup>125</sup> Cfr. H.R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, a cura di C. Gentili, Torino, Einaudi, 1985, p. 34: «L'esperienza estetica si trova del tutto espropriata della sua funzione sociale primaria quando l'atteggiamento nei confronti dell'opera rimane chiuso nel circolo vizioso che va dall'esperienza dell'opera all'esperienza di sé». Si veda inoltre l'intervento di F. Arcangeli, *Banale o primario?*, in *La povertà dell'arte*, a cura di P. Bonfiglioli, «Quaderni De' Foscherari Bologna», 1, 1968, pp. 16-18 (interventi inoltre di U. Apollonio, R. Barilli, V. Boarini, P. Bonfiglioli, A. Bonito Oliva, M. Calvesi, G. Celant e altri).

<sup>126</sup> Mi permetto di rimandare a un mio saggio svolto essenzialmente in tal senso: cfr. R. Cresti, *Joseph Beuys: la parola e la rosa*, in *Le forme e i luoghi della predicazione*, a cura di G. Frenguelli e C. Micaelli, Macerata, EUM, 2009, pp. 399-446.

<sup>127</sup> È una idea, quella del ruolo di *trait d'union* fra l'arte delle due metà del Novecento svolto da Mario Merz (il quale fu pur esponente determinante e convintissimo dell'Arte povera), che ho proposto in un mio saggio, riferendomi, in particolare, al suo noto igloo: cfr. R. Cresti, *Isole tiberine. Contemporaneità e transavanguardia*, in *Riflessi nell'arte. Percorsi italiani tra Arte pop, Concettuale, Transavanguardia e Citazionismo*. Catalogo della mostra (Ancona, 2004) a cura di S. Tonti, Falconara M., Edizioni Artemisia, 2004, pp. 23-34 (contributi di S. Tonti, S. Cuppini, A. Ginesi, M. Pratesi). Recenti mostre retrospettive dell'artista (*Mario Merz – Corteo della pittura*, a cura di R. Fuchs, e *Mario Merz – Che cos'è una casa*), tenutesi a Torino nella Fondazione Merz, fra il 2010 e il 2011, delle quali sono annunciati cataloghi Skira non ancora editati, mi paiono aver confermato quel giudizio. Una delle migliori pubblicazioni sull'A. è *Mario Merz*. Libro-catalogo della mostra (Repubblica di San Marino, 1983-1984), a cura di G. Celant, Milano, Mazzotta, 1983 (con testo di G. Celant e una conversazione svolta da Merz, oltre che con Celant stesso, coi critici M. Pistoì, R. Koshalek, M. Bandini, M. Haerdter, L. Morris, B. Reise, C. Tisdall, M. Grüterich, G. Riso, J.C. Ammann, S. Pagé, B. Corà, G. Vincenzini, G. Coltellacci; l'edizione si avvale anche di un'ampia antologia di scritti ripresi da riviste e cataloghi).

<sup>128</sup> Cfr. A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1980. Per una bibliografia della transavanguardia fino al 2002 (mostre e cataloghi): cfr. A. Bonito Oliva, *Transavanguardia*, Firenze, Giunti, 2002, p. 50. Inoltre *La Transavanguardia*. Catalogo della mostra (Milano, 2012), a cura di A. Bonito Oliva, Milano, Skira, 2012.

<sup>129</sup> Cfr. *Giuseppe Maraniello. Vasi comunicanti*, Milano-New York, Charta, 1993 (testi di G. Dorfles, A. Garcia, D. Eccher, P. G. Castagnoli).

<sup>130</sup> Cfr. *Luigi Mainolfi*. Catalogo della mostra (Napoli, 1996-1997), Torino-Londra, Allemandi & C., 1996 (testi di R. Fuchs e A. Tecce, con una miscellanea di scritti critici e poetici dedicati all'A.).

za» di un'arte davvero 'contemporanea', al cui centro si pone di nuovo un «lo-moderno» divenuto «fanciullo», libero nelle sue scelte e pratiche espressive. Si pensi ad artisti come Baselitz [Foto 38]<sup>131</sup>, Lüpertz [Foto 39]<sup>132</sup>, Kiefer<sup>133</sup>, i cui lavori mostrano, procedendo a ritroso dall'espressionismo al simbolismo, un ritorno alle radici e ai moti romantici della pittura e delle arti in genere; ma anche al nuovo vitale accordo fra pittura, architettura e ambiente realizzato da Hundertwasser<sup>134</sup>. Sono stati, infatti, gli artisti dell'area culturale di lingua tedesca a sviluppare una intensa ripresa dei moti espressionisti – in particolare della *Brücke* –, promuovendo un nuovo contatto 'primitivo' fra le ragioni della pittura e della scultura, e un ripristino della stessa memoria nazionale<sup>135</sup>.

Tale tendenza ha fatto poi scuola, e la si ritrova nel catalano Barceló, il quale, nei primi anni Ottanta, attraverso Kokoschka, ha ripreso Goya, e ha poi sentito il bisogno di utilizzare un mezzo caldo, proiettivo e soprattutto mediterraneo come la terracotta [Foto 40]<sup>136</sup>. O nell'americano Haring [Foto 41], che è risalito da Klee e Matisse alle più antiche culture mesoamericane, sottoponendone le figurazioni ieratiche ai moti umani e materiali della metropoli<sup>137</sup>. In tutti questi casi pittura e scultura, forma e materiali impiegati, ripristinano esplicitamente o implicitamente quel dialogo col passato che si era interrotto.

Malgrado le ambiguità insite nel termine «postmoderno», la cui pertinenza appare limitata al campo dell'architettura e di certa produzione industriale<sup>138</sup>, l'atrofia immaginativa denunciata da Parise iniziava ora a cedere a nuovi impulsi creativi, avendo come correlativo critico l'avvio della ricostruzione del *continuum* artistico del Novecento in termini individuali (metodo che è stato grande merito di Jean Clair avere ripristinato<sup>139</sup>), ossia non più in base a generazioni, gruppi o a movimenti programmatici o ideologici, ma alla concreta esperienza

<sup>131</sup> Cfr. *Baselitz*. Catalogo della mostra (Londra, 2007), a cura di N. Rosenthal, London, Royal Academy Publications, 2007 (saggi di N. Rosenthal, R. Schiff, C. Schulz-Hoffman). Inoltre: K. Honnef, *L'arte contemporanea*, Köln, Taschen, 1990, pp. 55-58.

<sup>132</sup> Cfr. *Markus Lüpertz*. Catalogo della mostra (Milano, 1995-1996), testo di E. Mascelloni, Milano, Galleria Arte 92, 1995; e K. Honnef, *op. cit.*, pp. 11-22 *passim* e 51-62 *passim*.

<sup>133</sup> Cfr. *Anselm Kiefer. Himmel-Herde*. Catalogo della mostra (Venezia, 1997), a cura di G. Celant in collaborazione con G. Romanelli, Milano, Charta, 1997 (saggi di M. Cacciari e G. Celant). Inoltre L. Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1999 (in particolare cap. 4, *Kiefer: a painter from Germany*, pp. 97-123).

<sup>134</sup> Cfr. H. Rand, *Hundertwasser*, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, Taschen, 2003.

<sup>135</sup> Cfr. K. Honnef, *op. cit.*, pp. 11-39, 51-72 e 107-136.

<sup>136</sup> Cfr. *Miquel Barceló*. Catalogo della mostra (Lugano, 2006-2007), a cura di R. Chiappini, Milano, Skira / Museo d'Arte Moderna della Città di Lugano, 2006 (contributi di R. Chiappini, D. Ashton, F. Calvo Serraller, E. Juncosa, L. Caprile; apparati critici di L. Marenzi e G. Regazzoni).

<sup>137</sup> Cfr. K. Haring, *L'ultima intervista*, Milano, Abscondita, 2010.

<sup>138</sup> Cfr. J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981. Il saggio non contiene riferimenti alle arti, ma esamina la prospettiva di una cultura «postmoderna» in rapporto alla questione metodologica dei «giochi linguistici» e della «pragmatica comunicativa», da cui si sarebbero poi effettivamente sviluppati vari orientamenti artistici.

<sup>139</sup> Cfr. J. Clair, *Critica della modernità*, Torino, Allemandi & C., 1994; e Id., *La responsabilità dell'artista*, Torino, Allemandi & C., 1997.



39



40



41

della forma compiuta dal singolo artista nel corso della propria esistenza. Era, in ambiti diversi ma essenzialmente affini, il passaggio dal programmatico all'eventuale, dalla cerebralità alla manualità, dalla unilateralità alla pluralità dei mezzi, con una nuova considerazione per l'atto espressivo basato su un ripristino della memoria.

Le ragioni dalle quali era sorta l'opera 'primitiva' di Medardo Rosso, e tutto ciò che ne era seguito, si riproponevano, dopo molti decenni, in opposizione a un modello culturale in definitiva simile a quello 'unilaterale' già prodotto dalla società industriale fra Ottocento e Novecento. Il Novecento iniziava adesso a entrare nella sua fase finale come era cominciato: cioè con un appello diffuso a una storia vichianamente «ideal eterna» e non darwiniana. Ed è proprio in tale nuovo dinamismo culturale che si colloca, a partire dal 1978, la formazione artistica di Francesco Roviello.

### III. L'anima e le mani

*Il tatto ha una sua veggenza, pensavo, e mi guiderà in un mondo di primordiali possibilità. Passando da un'isola decrepita a un'altra nuovissima, la mia inquietudine troverà quello che sempre cercavo.*

*Mi riapparvero allora alla luce, quasi riemerse dal fango, le forme che la scultura aveva sepolte per rivelarle solo il giorno in cui, finite le costruzioni pratiche, potesse disporle, oltre la statua e i suoi attributi, per un libero canto.*

Arturo Martini



Roviello non è mai appartenuto a un gruppo o a un fronte artistico. Il suo percorso palesa anzi la semplicità della vita in altri tempi, ed è iniziato con una idea del tutto preindustriale del mestiere, sulla quale, come già detto, avevano influito la appartenenza a un ambiente geografico e storico segnato da una stratificazione di civiltà, e la spontanea affezione per materiali come il marmo. Fu proprio la passione per il marmo a condurlo a Carrara – e non gli si fa torto se si aggiunge che nella lavorazione di quella nobile pietra egli ravvisava forse l'unico sbocco per guadagnarsi da vivere, con o senza l'arte vera e propria –, dandogli, nel 1978, l'occasione di divenire allievo di Floriano Bodini<sup>140</sup>, il quale, giusto in quell'anno, iniziava il proprio insegnamento nella locale Accademia di Belle Arti [Foto 42]. Bodini era uno scultore di notevole talento e cultura, e apparteneva a quell'insieme di artisti italiani che aveva fatto del figurativismo e di una sorta di pervicace fede nel mestiere una bandiera quasi ideologica<sup>141</sup>. Lombardo di nascita, legato in gioventù al «realismo

<sup>140</sup> Cfr. M. De Micheli, *Floriano Bodini*, in *Scultura, marmo, lavoro. Maestri, giovani artisti, ricerche tecniche, marmi e macchine a Carrara*, a cura di M. De Micheli, Milano, Vangelista Editore, 1981, pp. 22.

<sup>141</sup> A completamento del quadro della scultura italiana dopo il 1945, definito un autentico «inferno» (cfr. G. Celant, *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1947-1964*, Genova, Costa & Nolan, 1990, pp. 44-53), si notano artisti che non si inscrivono nelle tendenze e nelle problematiche culturali alle quali ci siamo riferiti. È una foresta resa vitrea dal fuoco quella che costoro compongono e che appare minore rispetto al corso dell'arte del secolo XX, ma che, in realtà, non è neppure tale, in quanto, nella scultura, non c'è stata, a misura che si proceda verso l'ultima parte del secolo, una storia che possa stimarsi maggiore. Si tratta di un effetto della atrofizzazione immaginativa di cui si è detto, che, in molti scultori, spesso ridotti da fronti politici e da un agire sviluppato in termini comunque ideologici, corrispose al citato ripiegamento neo-figurativo sostenuto da una sorta di disperata fede nella tecnica manuale e nella tradizione. Una fede che opponeva il modello dell'artigiano 'dalle mani sporche' alle posizioni dell'artista-intellettuale tipico degli anni Sessanta-Settanta. In Toscana un tale





esistenziale»<sup>142</sup>, egli aveva poi intrapreso una semplificazione della forma in cui istanze surrealiste convivevano con l'idea di una plastica composta di parti associate al fine di rendere il soggetto in termini quasi meccanici (*Figura nuda femminile e toro*, 1975 [Foto 43]). Erano istanze meditate, dialoganti a tratti con la monumentalità barocca (nel 1968 aveva eseguito la statua di Paolo VI, molto elogiata dalla critica, che traduceva in legno lo stile di Wildt), ma anche segnate da un tecnicismo che dava sovente nel puro formalismo, rischio cui, da docente, intendeva sottrarsi, per una sorta d'inconscia compensazione, assecondando la libertà di ricerca espressiva dei suoi allievi.

Bodini profondeva quindi un grande impegno nell'insegnamento, e Roviello serba ancora sentimenti di vera gratitudine per la passione con cui il suo maestro si applicava a spiegargli il mestiere<sup>143</sup>, comunicandogli la propria esperienza dell'arte e quella degli scultori che ne avevano condiviso gli intenti anche nel contesto delle vicende artistiche del territorio fra le Apuane e Pietrasanta, ove, malgrado l'infausta cessazione, nel 1973, delle rassegne internazionali della Biennale di Carrara, le tracce del passaggio dei grandi scultori del Novecento avevano trovato un'eco nelle opere di Andrea Cascella<sup>144</sup>, Gio Pomodoro<sup>145</sup> o Giuliano Vangi<sup>146</sup>, – i quali Bodini chiamava a esporre con sé e i suoi allievi in iniziative dell'Accademia o della città di Carrara.

«Scarsa lingua di terra che orla il mare»<sup>147</sup>, come scrive Sbarbaro della sua Liguria, la Versilia aveva ospitato, infatti, un tempo supplementare dell'arte plastica, cui avevano concorso Zadkine, Arp, Bourgeois, Chadwick, Moore, Mirko Basaldella, Manzù, Marini, e critici quali Longhi, Russoli, Ragghianti e De Micheli.

Sede della Biennale di Carrara<sup>148</sup> era stata, dal 1957 al 1965, l'Accademia di Belle Arti (ma si erano poi aggiunti altri spazi, fino a includere i giardini di Marina di Carrara), cosicché l'insegnamento

indirizzò trovò un importante radicamento, oltre che a Carrara, plurimillenario laboratorio del marmo, nella scuola di Oscar Gallo all'Accademia di Firenze: cfr. *Scultura toscana del Novecento*, a cura di U. Baldini, Firenze, Nardini Editore, 1980. Nell'opera non figura, per non chiarite ragioni, una sezione relativa a Oscar Gallo, che viene comunque più volte menzionato. Essa però presenta un saggio del Curatore, *La Versilia nel Marmo delle Apuane* (ivi, pp. 389-399), interessante ai fini del nostro discorso.

<sup>142</sup> Cfr. *supra*, nota 72.

<sup>143</sup> Per notizie riguardanti l'ambiente carrarese: cfr. *infra*, *L'ombra delle mani. Una conversazione di Francesco Roviello con Silvia Bartolini*.

<sup>144</sup> Cfr. *supra*, nota 83.

<sup>145</sup> Cfr. *supra*, nota 82. Inoltre G. Pomodoro, *Omaggio ai maestri scalpellini di Versilia (Riflessioni sulla lavorazione del marmo nelle Alpi Apuane e in Versilia)*, in Gio Pomodoro. *Opere 1954-1988. La scultura e il suo disegno*, cit.

<sup>146</sup> Cfr. Vangi. *Catalogo della mostra* (Parma, 2007), a cura di L. Caramel e L. Marsiglia, Milano, Mazzotta, 2007.

<sup>147</sup> C. Sbarbaro, *Rimaneze*, VI, v. 1, in Id., *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1985, p. 97.

<sup>148</sup> Cfr. <<http://www.2010.labiennaleedicarrara.it/lastoria della bienn.>> [25.01.2011].

poteva giovare di modelli atti a produrre, nei giovani, l'impulso a un continuo rinnovamento formale. I termini di tale rinnovamento erano però divenuti, col tempo, materia di contesa fra i difensori della attualità imperitura del marmo e quelli che sostenevano il ricorso a materiali più moderni o di complemento. E la polemica si era fatta talmente aspra da comportare appunto, nel 1973, la cessazione della Biennale. Dopodiché le due anime in conflitto si erano separate e la prima, influenzata dalle tesi neofigurazioniste di De Micheli, si era imposta come indirizzo didattico principale all'interno dell'Accademia.

Bodini apparteneva a tale indirizzo, ma appunto con liberalità, cosicché il giovane Roviello fu indotto a prendere contatto con l'intero patrimonio artistico che si poteva incontrare fra il bianco delle cave dietro la cupola di Sant'Andrea e, dal lato apposto, l'azzurra linea del mare Tirreno.

Fin dai primi incontri aveva sentito affini ai suoi intenti le opere del citato Marino Marini, ossia del principale 'erede' di Arturo Martini (Marini, toscano di culla e d'elezione, era fra l'altro vissuto in Versilia fino alla morte, avvenuta nel 1980), in particolare quelle ispirate al sintetico primitivismo di Brancusi, che reinterpretavano la plastica etrusca (*Il popolo*, 1928-29 [Foto 44])<sup>149</sup>. E il caso volle che, nel 1981, si tenessero contemporaneamente in Versilia due importanti mostre retrospettive, quella di Arturo Martini a Pietrasanta<sup>150</sup> e quella di Fritz Wotruba a Massa<sup>151</sup>. Di Martini abbiamo già parlato. Wotruba (*Piccola figura con le braccia alzate*, 1958 [Foto 45]) era stato, nel secondo Novecento, il prosecutore delle ricerche sintetico-primitiviste (di origine brancusiana) svolte da Archipenko<sup>152</sup> e Zadkine<sup>153</sup>. Sembrava così che al giovane venissero servite tutte le carte per cominciare a giocare la sua partita.

Nelle opere di maestri quali Martini, Marini e dello stesso Wotruba, l'attraeva infatti il dare forma alla materia come esperienza 'infinita' e come responsabilità tutta personale: come un rischio da assumersi senza mediazioni ideologiche, mute o loquaci. E tale orientamento l'indusse precocemente a mettere in discussione la figurazione bodiniana, e insieme a individuare un punto di inizio del lavoro in cui obliare le memorie dell'arte, plasmandole in nuove forme 'primitive', istintivamente destinate a uno spazio naturale. Egli poteva forse apparire, in quel momento, ingenuamente fuori

<sup>149</sup> Cfr. *Marino Marini*, a cura di G. Jovane, Milano, Fabbri Editori, 1990.

<sup>150</sup> Cfr. M. De Micheli, *Arturo Martini*, in *Scultura, marmo, lavoro. Maestri, giovani artisti, ricerche tecniche, marmi e macchine a Carrara*, cit., pp. 133-159. Il testo costituiva l'introduzione alla mostra intitolata *Omaggio ad Arturo Martini* (Pietrasanta, 1981).

<sup>151</sup> Cfr. G. Di Genova, *Wotruba*, in *Scultura, marmo, lavoro...*, cit., pp. 161-172. Il testo costituiva, come nel caso di A. Martini, l'introduzione alla mostra intitolata *Omaggio a Fritz Wotruba* (Massa, 1981). Cfr. anche W. Hofmann, *op. cit.*, pp. 120-123 (Fritz Wotruba).

<sup>152</sup> Cfr. W. Hofmann, *op. cit.*, p. 174-175 (Alexandr Archipenko).

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 135 (Ossip Zadkine).





dalle consegne di scuola o d'antiscuola, ma proprio nell'aderenza immediata al 'corpo' dell'opera, prima cioè di qualsiasi altro movente, di tecnica come appunto di stile, era invece la condizione del suo appartenere alla svolta in atto nell'arte alla fine degli anni Settanta<sup>154</sup>.

Non si vuole qui imputare a critici 'storici' della scultura italiana, come De Micheli e Micieli, diversamente ma con eguale premura attivi sulle balze fra Carrara e Pietrasanta, di non aver riconosciuto la presenza di quel ragazzo alto, schivo, poco incline a seguire il percorso della figurazione plastica che essi 'prescrivevano' agli artisti. Ma, rispetto alle patinature vetero-wildtiane, col marmo che aggriccia nudi e torsi di tara ottocentesca, di tanti allievi di Bodini, si coglie una differenza di fondo, che forse l'interessato non aveva chiara, ma che nel suo modo di scolpire si ravvisa subito. Una differenza che fa comprendere come la figura non costituisca un modello, bensì una tensione nascente dalla materia mentre viene sollecitata dal tocco maieutico delle mani.

Si aggiunga (pur in un colorito contorno di amici e di rassegne in cui espose i primi lavori) il carattere molto riservato del ragazzo campano, corrispondente all'insopprimibile spontaneità della sua ricerca formale, e forse suo primo motore, quel carattere che pare corrispondere a un velo di polvere sospesa sull'orlo del tempo intorno all'opera degli scultori elettivamente 'primitivi', e che li porta a vedere, come una forma di miopia, ogni fatto o memoria solo attraverso la loro arte. Roviello recava in sé quella inclinazione 'primitiva' e l'avrebbe sempre mantenuta, sentendovi il collegamento indispensabile dell'arte con la totalità dell'essere umano.

Così le tracce di Bodini svaniscono già col citato marmo *Cane* (1981) [Foto 46; Tav. III], ove si nota una operatività martiniana, in particolare da *Donna che nuota sott'acqua* [Foto 27], nel senso che la forma si libera del suo carattere chiuso, centripeto, divenendo una presenza risonante e diffusa, non nell'acqua, ma nella «quarta dimensione», nel «grembo plastico» della Terra-Madre. E proprio da questi carat-

<sup>154</sup> A. Bonito Oliva coglieva perfettamente questa situazione in un saggio del 1982: cfr. *Il nichilista compiuto*, in *Transavanguardia: Italia/America*. Catalogo della mostra (Modena, 1982), a cura di A. Bonito Oliva, Modena, Edizioni Galleria Civica, 1982. Egli però individuava, riprendendola da Nietzsche, la figura dell'artista della transavanguardia come quella del «nichilista compiuto», che «procede con un'attenzione verso il particolare, con il piacere di una perdita, quella di una visione d'insieme delle cose. La rappresentazione di questa condizione avviene proprio attraverso la rifondazione di un modulo narrativo che procede per frammenti e messa a fuoco di particolari minimi. L'immagine è il portato di una trama sentimentale legata a condizioni emotive estremamente precarie». Il critico non si avvedeva però che «frammenti», «particolari minimi» e «precarietà» erano ancora ombre proiettate sulla nuova pittura da quanto l'aveva appena preceduta (in particolare l'Arte povera). La vera novità che si affermava in quegli anni non era infatti il cosiddetto «soggetto dolce», in cui tutto poteva fuggacemente congiungersi, bensì esattamente il contrario, ovvero la possibilità che, dalla negazione d'una idea solo critica o iconoclasta dell'arte, si passasse a un nuovo 'radicamento' dell'artista, sia in senso storico che geografico, al fine di dar luogo alla costruzione di un 're-visionato' complesso di valori.

teri 'spaziali' o 'ambientali' si colgono i primi passi di quel sentiero destinato ad andare verso l'antica Italia (sentita come crogiuolo di forze più che di forme), annunciato dal delizioso bilanciere di *In bilico* (1979) [Foto 47; pmf, n. 2], nel quale la madre e il figlio si pesano a vicenda senza quasi vedersi, e da *Uomo e donna* (1980) [Foto 48; Tav. I], che palesa un primo, seppur ancora circospetto e meditante, contatto con le molteplici variazioni plastiche attuate da Marino Marini su modelli etruschi.

Altre influenze, attestanti la complessità d'un metodo di ricerca che resterà sempre libero, sono da indicare, in particolare per l'autoritratto del 1979 [pmf, n. 126], in Fazzini (un grande solitario e uno scultore di grandi solitudini)<sup>155</sup>; e nella scultura tedesca espressionista (alla quale Fazzini stesso aveva guardato con attenzione): in specie, per l'intaglio diretto, in Barlach<sup>156</sup>, e, per il modellato, in Lehmbruck (*Giovane seduto*, 1916-17 [Foto 49])<sup>157</sup>. Entrambi assunti nella prospettiva di un naturalismo senza limite, secondo il principio lehmbruckiano che nella scultura agisce un principio creativo in sintonia col cosmo<sup>158</sup>. Lo stesso principio che corrisponde alla scultura come «grembo plastico», e che si percepisce in *Uomo*, del 1981 [Foto 50; gf, n. 3], ove pare che il corpo si formi davanti a chi l'osserva. Roviello del resto aveva fatto un viaggio di studio a Berlino nel 1979 ed era tornato poi altre volte in Germania, ove si stava attuando, nell'arte, quel decisivo ripristino operativo di cui abbiamo già parlato.

Nei primi lavori si palesa infatti un urgere di forze trattenute a stento, le quali emergono, in propulsivo riepilogo, nei citati marmi *Madre* [pmf, n. 129] e *Piccolo torso* [Tav. II], del 1982, prove dopo le quali, durante gli anni Ottanta, si afferma nettamente l'impiego di materiali più caldi e di diversa essenza espressiva, la creta e il legno, comunque già inizialmente sperimentati.

Allo scolpire come atto sottrattivo, iniziava inoltre a unirsi la fascinazione per il modellato delle statuette fittili della Mater Matuta (osservate nei musei della quasi nativa Capua, e, in Toscana e in Umbria, nelle collezioni di arte etrusca), che si rinnovava nei ritorni in Campania trascorsi lavorando nella casa-studio di Casagiove, a un passo dai monti Tifatini dell'Appennino centro-meridionale [Foto 51] e dal mare Tirreno quasi orlato dalla via Appia. Si è già detto del terribile sisma che, nel 1980, devastò l'Irpinia, e del faticoso e proiettivo incontro col cane. Ogni evento pare, in quel breve torno d'anni, aver portato un contributo progressivo alla formazione di un mondo o meglio dell'immagine di un mondo destinata a creare un'arte concepita senza tare intellettuali o neofigurative e tutta volta al concreto

<sup>155</sup> Cfr. *Pericle Fazzini*. Catalogo della mostra antologica (Napoli, 1992-1993), a cura di A. Masi, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1992.

<sup>156</sup> Cfr. W. Hofmann, *op. cit.*, pp. 103-107 (Ernst Barlach).

<sup>157</sup> *Ivi*, pp. 107-112 (Wilhelm Lehmbruck).

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 110: «La scultura [diceva Lehmbruck] è l'essenza delle cose, l'essenza della natura, qualcosa d'eternamente umano».





come ipotesi d'un 'fare' sempre più completo nei suoi procedimenti sia esteriori che interiori.

Il legame, in particolare coi motivi 'appenninici', sia morfologici che storici, non sorgeva infatti da un impulso mimetico, bensì da un'adesione alla memoria insita nei luoghi come a un 'pensiero' che, formatosi a contatto con la terra, restava in essa percepibile<sup>159</sup>. E proprio gli estremi formali di quel pensiero, e più ancora le esigenze umane cui esso sottendeva, portarono Roviello a cercarne l'analogo attraverso una selezione di modelli studiati e praticati nella loro concretezza formale e di funzioni.



La revoca progressiva della scultura come l'aveva appresa a Carrara, ossia del marmo tutto 'figurato' e della patinatura, adombrava, insomma, il recupero della scultura nella sua completezza elementare: il materiale stesso era il «grembo plastico» della totalità, in cui immettere necessità espressive vichianamente «ideal eterne». E tale empatico orientamento diede al suo lavoro una concretezza 'primitiva', in dialettico legame con la natura, secondo un atto formativo sempre aperto e rivedibile, da cui nacquero modellati in argilla aventi come motivo conduttore il corpo 'cubico' della Terra-Madre, seduta mentre alleva il proprio figlio [Foto 52; pmf, nn. 8-14]; e poi anche il muso di un cane e il busto di un fanciullo che, col cane stesso, emerge dalla terra [Foto 53; pmf, nn. 15-33].

Tali opere non ambiscono a istituire un gusto o una tendenza e neppure a aderire a scelte altrui, denotando, anzi, una radice propria, tutta locale, che le rende davvero uniche nel contesto della scultura degli anni Ottanta. In esse si traduce, soprattutto, il principio martiniano «l'uomo ha bisogno di aderire al concreto»<sup>160</sup>, e si crea un incontro appunto diretto fra il modellato e l'ambiente circostante, che presto avrebbe chiamato in causa altri 'motivi', naturali e mitici, i quali come gli alberi e i monti, sono stati sempre oggetto di culto, e che, nella scultura e nell'architettura, hanno originato simboli come la stele e la colonna.

Prima però di vedere come Roviello si sia accostato a tali motivi – e sarà anche in questo caso per analogie ambientali, pur dialoganti con l'opera di scultori arcaicizzanti come Lynn Chadwick oppure Jürgen Brodwolf – va colto un principio che opera già nei primi modellati e che si intuisce citando una lettera nella quale Cézanne rimarca l'importanza della linea verticale per l'occhio:

*Per fare progressi non c'è che la natura, l'occhio si educa nel rapporto con lei. Si fa concentrico a forza di guardare e di lavorare. Voglio dire che in un'arancia, in una mela, in una testa c'è un «punto culminante»; e questo punto è sempre – malgrado il terribile effetto*

<sup>159</sup> Cfr. M.M. Davy, *La montagna e il suo simbolismo*, Sottomonte (BG), Servitium Editrice, 2000, pp. 37-68.

<sup>160</sup> A. Martini, *op. cit.*, p. 13.

*di luce, ed ombra, sensazioni di colore – il più vicino al nostro occhio; i bordi degli oggetti fuggono verso il centro posto sul nostro orizzonte»<sup>161</sup>.*

Cézanne non ha prodotto opere plastiche, ma, dopo di lui, tutti gli artisti interessati a rinnovare il concetto stesso di forma hanno cercato di rendere quel «*punto culminante*», poiché in esso l'impressione del mondo esterno diviene sensazione e il pensiero sensibilità. Il contenuto percettivo, infatti, vi si accentra 'tutto', e si presenta con libertà di proporzione, di aspetto e di finalità stessa rispetto al suo immediato apparire nell'ambito naturale. L'opera cioè, dipinta o plastica, si realizza in quel «*punto*» come un 'motivo' sovrano, il che rivela il vero intento di Cézanne nel «trattare la natura secondo il cilindro, la sfera, il cono, tutto posto in prospettiva»<sup>162</sup>, e corrisponde, nelle sue tele, per esempio, alla forma intuitivamente geometrica d'una casa colonica (*Casa in rovina*, 1892-94 [Foto 54]). Una corrispondenza che l'arte, fra Otto e Novecento, ha staccato poi progressivamente dal vincolo della mimesi, fino a raggiungere l'autonomia plastico-costruttiva dei corpi, al tempo stesso naturali e geometrici, di Brancusi, il quale era solito dichiarare: «La proporzione interna è la verità essenziale di tutte le cose»<sup>163</sup>.

La *Colonna senza fine* brancusiana [Foto 55], lungamente meditata da Roviello, sviluppa l'intento di Rodin di «lavorare [...] pensando sempre alle poche forme geometriche da cui deriva tutta la natura»<sup>164</sup>, e riflette quello di Cézanne di «trattare la natura secondo il cilindro, la sfera, il cono»<sup>165</sup>, ma è anche la «quarta dimensione» cercata da Martini: ossia è un motivo-volume corrispondente al «*punto culminante*» del mondo in chi lo osserva. Sembra terra o legno e invece è una forma che si immerge nella natura oppure che ne emerge, giusto come avviene, con una sovrapposizione etico-estetica, nelle Grandi Madri, in specie degli etruschi e dei popoli italici antichi, presso i quali le terrecotte di maternità sono spesso identiche alle urne cinerarie [Foto 56]: ovvero sono il simbolo ginecomorfo della Terra-Madre, la quale 'siede' (così simile ad una casa colonica!) sopra un 'cubo' orizzontale-verticale, designando esattamente il «*punto culminante*» della Terra fra la vita e la morte.

Per questa via non è allora difficile capire il passaggio progressivo di Roviello dal modellato dei piccoli cubi dei suoi esordi alle stele realizzate dai secondi anni Ottanta, che evidenziano l'assunzione di un albero, di una casa colonica o di un monte come «*punti culminanti*» e come 'motivi' verticali di complemento espressivo della plasti-

<sup>161</sup> P. Cézanne, *Lettere*, cit., p. 133.

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 130.

<sup>163</sup> C. Brancusi, *Aforismi. Con scritti di M. Middleton, E. Montale, P. Morand, E. Pound, Man Ray, H.-P. Roché*, a cura di P. Mola, Milano, Abscondita, 2001, p. 21.

<sup>164</sup> Cfr. *supra*, nota 41.

<sup>165</sup> Cfr. *supra*, nota 162.





cità orizzontale della scultura. Egli agiva così assumendo *in nuce* l'indirizzo costruttivo seguito specialmente da Wotruba (il quale, attraverso la «colonna» di Brancusi, mirava a fare «emergere chiaramente e semplicemente»<sup>166</sup> la forma umana dalla materia), ma lo faceva, con particolarità autobiografiche, mantenendosi al centro di uno spazio 'quadrato', o meglio 'cubico', costituito dai mattoni di una casa sovrapposti come le tessere di un domino (*Grande Madre con mano*, 1985 [Foto 57; gf, n. 4/1]).

#### IV. "Voglio rivedere i miei monti..."

*Da anni e anni ai margini del sentiero in segreto  
si parla di noi.*

Elfriede Jelinek



Ogni 'quadratura' allude a una stabilizzazione, alla creazione di un principio d'ordine<sup>167</sup> assimilabile a una 'casa' o comunque a una 'dimora'. Nelle stele Roviello attua, infatti, una sintesi 'quadrata' di elementi formali e culturali, giovandosi anche del disegno e della pittura [dsp, nn. 1-34], con rimandi alle figure arcaiche dell'ultimo Sironi, che gli sono serviti per trarre dall'esterno motivi naturali da sviluppare nella scultura o come esercizi derivati dalle sculture stesse.

Si è così realizzata in lui una virtuosa reciprocazione di forme e materiali, che, con la alternanza fra i procedimenti del modellare, dell'intagliare o dello scolpire, ha amplificato il suo stile, tanto da rendere le stele dei 'sensori psichici', ossia dei vasti ricettori di archetipi, nei quali la memoria della scultura accumulata a Carrara e quella dell'arte contemporanea si fondono agli stimoli tratti dalle forme plastiche dell'Italia antica e da quello che abbiamo chiamato il 'pensiero dei luoghi'. *Personaggio del posto con cane* [Foto 58; Tav. VII], del 1987, consta di una sequenza di parallelepipedi rastremanti, in terracotta (sovrapposti come mattoni d'una casa colonica), e culmina in un busto dalla piccola testa tondeggiante. Nel secondo elemento dal basso, un muso di cane affusolato, che digrigna i denti, si sporge verso destra, mentre nel terzo si notano dei labbri carnosì. Un'altra stele, dello stesso anno, *Personaggio con punta* [Foto 59; Tav. VIII], risulta simile alla prima, ma il muso del cane è soltanto una punta sporgente quasi dalla

<sup>167</sup> Cfr. C.G. Jung, *Opere, 9\*\**. *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé*, a cura di L. Aurigemma, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 229: «La quaternità è lo schema ordinatore per eccellenza [...] Essa rappresenta un sistema di coordinate usato per così dire istintivamente, in particolare per ordinare una molteplicità caotica, come quando suddividiamo la superficie visibile della terra, il corso dell'anno, [...] le fasi lunari, gli elementi [...]». Cfr. inoltre, *ivi*, pp. 185-204 *passim*.

<sup>166</sup> Cfr. *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower*, cit., p. 314.



59



60

base; mentre un'altra punta, un poco più allungata, si trova sotto il busto d'apice. Invece una terza stele, *Scultura I* [Foto 60; Tav. IX], del 1988, non ha più riferimenti antropomorfi o teriomorfi e, a eccezione, sul terzo elemento dal basso, di una sorta di bocca dalle labbra allungate, segue uno sviluppo marcatamente 'cubico', culminante nella sovrapposizione di due stretti vomeri primitivi. Le tre opere sono in terracotta e la loro superficie mostra le tracce della mano dello scultore: la formatura preliminare, gli affinamenti, gli scavi. In termini simbolici il legame generatore fra la Terra-Madre e il cane appare sviluppato da una verticale che rimanda alla casa, all'albero e, al livello più elevato, al monte o alle cime dei monti. La terra perde cioè la propria gravità 'ginecomorfa' per farsi materia animata di un 'paesaggio' che la congiunzione con altri archetipi attrae verso l'alto, secondo una serie di gesti formativi che scalano lo spazio, e tendono a includere vari 'motivi' del mondo d'origine dello scultore (la casa, appunto, ma anche il vomere, l'erpice e altri strumenti agricoli), fino a ricondurre ogni morfologia geografica, o molteplicità storica, personale o artistica, al profilo mitico di una terra 'fissata' a un vertice, come lo è la Terra-Madre rispetto all'azzurra volta del Cielo nelle *arces* sui monti intorno a Casagiove<sup>168</sup> e, per sviluppo storico, nelle erme poste un tempo lungo la via Appia, fra Casagiove e il Tirreno.

Avevano influito su questo processo anche fatti biografici. In primo luogo la separazione dal *milieu* culturale di Carrara (dal 1983 Rovello si era trasferito a Firenze) e anche l'intensificarsi dei rapporti nazionali e internazionali (è del 1987 la prima personale a Cremona alla quale ne seguirono altre in Italia, Germania e Francia), che avevano contribuito alla formazione di un destino individuale, di una autonomia operativa che estendeva il carattere di sensore psichico della stele in senso diacronico, attingendo progressivamente, con le mani, alla «inattualità» della storia «ideal eterna».

Si potrebbe immaginare addirittura, nella stele, una estrema ricezione intuitiva del legame fra il mare, la terra e i monti, quale, secondo Piganiol<sup>169</sup>, si realizzò, dalla Liguria alla Campania, con la fusione, prima nelle zone costiere poi verso l'entroterra, tra i culti delle Grandi Madri e quelli di divinità verticali, virili, dai tratti assai meno sinuosi, una fusione tipica di civiltà come quella «appenninica»<sup>170</sup>, che già univano la pietra e la terra<sup>171</sup>, creando una prima sintesi di

<sup>168</sup> Cfr. *supra*, nota 3.

<sup>169</sup> Cfr. A. Piganiol, *Essai sur les origines de Rome*, Paris, Boccard, 1917, p. 110-113 *passim*.

<sup>170</sup> Cfr. S. M. Puglisi, *La civiltà appenninica. Origini delle comunità pastorali in Italia*, Firenze, Sansoni, 1959.

<sup>171</sup> *Ivi*, pp. 44-45: «Nella concezione mediterranea delle grotticelle funebri artificiali, intese come riproduzioni litiche della casa, ottenute scavando la roccia, comuni nella penisola iberica, nella Francia meridionale, nella Sardegna, in Sicilia, nella Grecia protoelladica a Cipro e nelle Cicladi, si inserì probabilmente (forse per contatto con le culture agricole occidentali in cui fiorì il grande megalitismo), l'idea innovatrice della costruzione a strutture litiche a elevazione».

valori, recepita e proseguita successivamente in specie nella variegata vicenda dell'arte etrusca<sup>172</sup>, e raccolta nel mito di Tagete.

Le stele più antiche, infatti, rinvenute in Lunigiana (in una zona finitima a quella di Carrara) e risalenti al III millennio a. C., hanno un legame strettissimo con l'Appennino: sono pietre sbazzate e intagliate, che assumono caratteri e pose antropomorfe [Foto 61], in cui è dato cogliere la proiezione di un atto di sacralizzazione nomotetica del territorio, ovvero di un orientamento 'fondante' che rende i luoghi propizi ad abitarvi.

Cielo e Terra si legano in esse in uno spazio continuo, qualitativo, il quale regge e include tutto ciò che ne 'discende' o che vi 'ascende', identificando totalmente il corpo umano con la montagna. Quelle stele, infatti, non presentano una 'testa', che è tutta inclusa nella 'vetta del monte', e le braccia scendono, a partire da un punto più basso (appena accennato in guisa di spalle), come due torrenti o due sentieri, andandosi a riunificare nelle mani, conserte 'più a valle'.

Le stele più tarde, invece, dopo una plurimillennaria metamorfosi, che culmina con più leste cadenze secolari negli scambi tra il mondo greco e l'etrusco, e poi dei due con quello romano, sono dotate di una testa che le sovrasta, e assumono la forma di colonne 'quadrate', sul cui lato principale d'osservazione sono posti, a volte, simboli naturali anche itifallici [Foto 62]. Stele, in greco antico στήλη (latino *stela*), è vicino a στήριζω ('fermo, pianto, appoggio') e forse a στέλλω ('ordine, arresto, trattengo').

Quelle stele certo 'fissano' ancora il Cielo e la Terra, 'sostenendo' lo spazio sulla testa dell'uomo, come fanno i monti, ma sono divenute delle erme, delle presenze simbolico-votive consacrate a Hermes, il dio delle rivelazioni e di tutti i mutamenti, dei commerci e dei viaggi: il messaggero degli dei, detto fra l'altro εὐπάλαμος (dal 'buon palmo'), protettore anche della terracotta (κέραμος): arte che mutua il suo nome dalla mano (χείρ). Un mastro vasaio, creatore d'un vaso ritrovato a Vulci, viene indicato, da fonti antiche, col nome di Εὐχείρ<sup>173</sup> ('Buonamano').

Hermes è l'archetipo dell'uomo che vuole e dunque deve trasformarsi: è l'archetipo del viandante, ossia dell'andante 'per terra'. Le erme erano situate, infatti, lungo grandi strade, come la via Appia o la Cassia, o nei loro pressi, in luoghi ritenuti particolarmente pericolosi o numinosi, come i crocevia<sup>174</sup>. E il loro potere apotropaico e soteriologico, al quale si affidava il viaggiatore, riflette una verticalità



61



62

<sup>172</sup> Cfr. M. Cristofani, *L'arte degli etruschi*, Torino, Einaudi, 1978. Sulle connessioni fra la civiltà appenninica e quella propriamente etrusca: cfr. inoltre M. Torelli, *Storia degli etruschi*, Bari, Laterza, 1990, pp. 11-45 *passim*.

<sup>173</sup> Cfr. J.J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, cit., p. 328.

<sup>174</sup> Cfr. A. Silvestri, *Le erme bifronti di Aricia. Ippolito-Virbio e i riti arcaici di iniziazione*, Roma, Palombi Editori, 2005. Inoltre R. Guénon, *Ermete e La tomba di Ermete*, in *Id.*, *Forme tradizionali e cicli cosmici*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1974, pp. 107-146; e H. Corbin, *L'uomo di luce nel sufismo iraniano*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1988, pp. 14-99 *passim*.



centralizzata: un *καίρός* ('giusta misura') indicante il rapporto diretto fra il Cielo e la Terra nella persona del dio, presente in quell'elemento geometrico, la colonna quadrata, che reca in sé un portato metafisico: una struttura emergente dalla natura, quasi a rettificarla, dandole equilibrio e stabilità [Foto 63].

Ogni erma è dunque un paesaggio sintetico, in cui, congiunti ad angolo retto, la lunghezza della strada e l'altezza dell'erma stessa si compongono in unità, inducendo il 'viandante' a confidare in una 'protezione dall'alto', influente su ogni passo del cammino a venire. La funzione sacra che un tempo era stata dei monti veniva così scomposta e riordinata in quella struttura, al cui centro 'quadrato' Ermete garantiva una continua possibilità di 'crescita dal basso', e di 'entrata o uscita' dal mondo (si ricordi la sua funzione di Psicopompo), indicata altrove dalle ali che sporgono dalle caviglie o dall'elmo. Nell'erma sacra al dio era infatti allusa una rivelazione, una perfezione a cui il fedele doveva ambire, scoprendo, nella Terra come in se stesso, l'elemento 'fissato', 'trattenuto' ovvero 'dimorante' in eterno.

## V. L'ombra di Tagete

... soffia di nuovo e crea nel canto vento di vita intorno alla terra.

Novalis



Si riconosce allora nelle teste dei personaggi posti da Roviello alla sommità delle stele [Foto 64] la ripresa funzionale di uno sviluppo 'ermetico', corrispondente alla ricerca di una sintesi plastica condotta attraverso le mani, cioè di una pratica individuale che riprende l'idea dell'arte come uno 'stare' a contatto con la materia in una «*infanzia ritrovata con la volontà*»<sup>175</sup>. Ermete, in termini moderni, è il principio d'individuazione di se stessi nella relazione biografica fra gli elementi caotici della vita. E non a caso autori greci assimilano Tagete, il dio fanciullo degli etruschi (sorto, come si è detto, dalla Terra, e rivelatore della *haruspicinae disciplina*, la scienza del vaticinio), a Ermete Ctonio<sup>176</sup>, attribuendo però a Tagete (*puer* che, alla sua nascita, subito si rivela anche un vecchio saggio, un *senex*<sup>177</sup>), una maggiore capacità di unire in un *καίρός* gli estremi, di riequilibrare cioè vita e morte, maschile e femminile, alto e basso, terra e mare, presente e passato. Una capacità che la sua 'ombra' proietta, nelle stele di Roviello, come una meridiana di motivi naturali e formali, secondo le «*dominanti riflesse*»<sup>178</sup>, i moti antropologici cioè, di un paesaggio [Foto 65] che dalla terra sale ai monti e da questi ridiscende, onde riprenderne di nuovo la via.

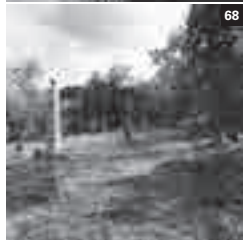
La stele *Scultura I* [Tav. IX] culmina, lo abbiamo già indicato, in due vomeri di aratro sovrapposti e la superficie dei suoi blocchi ricorda profili collinari e pendici montane [Foto 66], come se la apparizione di Tagete fosse più vasta del suo aspetto antropomorfo.

<sup>175</sup> Cfr. *supra*, nota 31.

<sup>176</sup> G. Dumézil, *op. cit.*, p. 541.

<sup>177</sup> Cfr. J. Hillman, *Puer aeternus*, Milano, Adelphi, 1999, pp. 96-111. Il saggio muove da presupposti junghiani, per i quali cfr. C.G. Jung, *Psicologia dell'archetipo «fanciullo»*, in Id.-K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 107-148.

<sup>178</sup> Cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo, 1996, pp. 38-41.



Il 'figlio', collocato all'inizio in braccio alla 'madre' in posizione orizzontale, non solo cresce attraverso il corpo 'cubico' di lei fino a sovrastarlo, come farebbe un albero o la vetta di un monte, ma, grazie all'impulso (*mana*) simbolizzato dal 'cane', lo perfeziona in una forma plastica più completa<sup>179</sup>. Il che corrisponde a individuare se stessi, dopo una lunga ricerca in ogni direzione (e si vuol dire a contatto con 'tutta' l'arte possibile), fino a stabilire il proprio 'centro'. Emerge, infatti, dal lavoro compiuto da Roviello sulla soglia fra i decenni Ottanta e Novanta, una sintesi stratificata di memorie, di modelli, di tecniche e di luoghi, che costituiva la caratteristica dominante della mostra allestita nel 1992 nel parco di Villa Romana, a Firenze [Foto 67], per la quale le tre stele che abbiamo descritto erano state installate, a lunghi intervalli, su un prato, fra ulivi e alberi da frutto [Foto 68], lungo una strada, in realtà invisibile, ma detta «Cassia», anziché «Appia», perché la via Cassia, prolungando l'Appia dopo Roma, giunge a lambire l'orlo tosco-ligure delle Alpi Apuane giusto a Carrara [Foto 69].

In quella occasione Roviello, come un viandante in cammino per antiche strade lungo l'Appennino (da Casagiove a Carrara e viceversa, e poi fino a Firenze), realizzava, con una 'quadratura' di trame archetipiche e intrecci simbolici orizzontali-verticali, il paesaggio 'ermetico' della propria memoria artistica e della propria stessa biografia, in cui il 'motivo' della casa, al centro della stele, assorbiva in se stesso i monti e ne era assorbito:

*Con la mia "Via Cassia" [...] invito a un lungo viaggio, verso il ricordo. Ermes è il dio delle strade, l'Erma indica le distanze [...]. Le mie Erme sono stele che mi portano nell'infanzia [...]. Alla fascinazione per la Mater Matuta di Capua. Possono essere indicatori per viaggiare verso i miti, verso i confini d'una memoria comune a tutti*<sup>180</sup>.

Fantasia e memoria creavano, a Villa Romana, l'analogo plastico del «punto culminante» indicato da Cézanne in pittura, e l'uso della terracotta traduceva l'intento di trasformare ogni materia attraverso l'opera delle mani (εὐπάλαμος) in una esperienza libera da modelli, ma ricchissima di memorie antiche. Si ricordi Nietzsche:

*In che mondo meraviglioso e nuovo e insieme tremendo e ironico mi sentivo posto con la mia coscienza dinnanzi all'esistenza tutta! Ho scoperto per me che l'antica umanità e animalità, perfino tutto il tem-*

<sup>179</sup> È interessante notare come l'esigenza della scultura di andare verso l'alto, intrattenendo un complesso ma organico legame con la forza di gravità terrestre, sia sottolineata, a proposito di un'opera Marino Marini, maestro che, come si è detto, è stato uno dei punti di riferimento di Roviello, anche in R. Arnheim, *Il potere del centro*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 41-42.

<sup>180</sup> Cfr. F. Roviello, *Via Cassia* (brochure della mostra), Firenze, 1992 [2 ff.], contenente una conversazione con J. Burmeister.

*po dei primordi e l'intero passato di ogni essere sensibile, continua dentro di me a meditare, a poetare, ad amare, a odiare...*<sup>181</sup>.

Al tempo stesso il fertile legame con Villa Romana, creatosi tramite il suo direttore di allora, Joachim Burmeister [pmf, n. 58], rafforzava quello con la cultura della nazione, la Germania<sup>182</sup>, i cui artisti, più di tutti gli altri in Europa, avevano ripreso a trattare, già nella prima metà degli anni Settanta, la scultura insieme alla pittura, riattivando la «gaia scienza» delle avanguardie di inizio Novecento.

Un cerchio si chiudeva e insieme si riapriva. Un artista importante come Lüpertz, che era stato, anni prima, ospite a Villa Romana, ebbe modo di vedere e lodare quella mostra. E Roviello, che, come ricordato, era già stato più volte in Germania, fu indotto da quella circostanza a intensificare il suo legame con l'arte tedesca contemporanea. Inoltre il rapporto con la Germania si sarebbe rafforzato ulteriormente l'anno successivo, il 1993, con l'invito, fattogli pervenire da Bodini, a partecipare, a Darmstadt, a un simposio internazionale di scultura, durante il quale Roviello poté realizzare, in un parco della Technischen Hochschule, la grande stele *Personaggio del posto con cane* [Foto 70; Tav. XX].

L'opera, eseguita in legno con la tecnica dell'intaglio diretto, è una monumentale figura-montagna in cui Roviello ha realizzato una sintesi del proprio percorso, ponendolo però in sintonia anche con un elemento autoctono (tipicamente germanico), non estraneo, ma diverso dal suo: il bosco. Gli elementi simbolici adottati sono sempre gli stessi, tuttavia l'esito del loro incontro risulta quasi piramidale, ed è costituito da un assemblaggio di blocchi, arieggiante il gotico, che, da una base larga, 'a capitello', trasforma la testa del cane in quella di un dragone o di una creatura comunque fantastica, quindi alza, dal solito motivo dei labbri sporgenti, un busto e una testa di fanciullo.

La stele inoltre ha anche un carattere pittorico, evidenziando il legame con le contemporanee prove di Baselitz [Foto 38]<sup>183</sup> e di altri artisti tedeschi, come appunto Lüpertz [Foto 39]<sup>184</sup>, Penck<sup>185</sup> e Middendorf<sup>186</sup>, ma anche italiani, come Paladino<sup>187</sup> e Chia<sup>188</sup>. *Personaggio del posto con cane* si giova, infatti, di interventi pittorici, realizzati con vari glifi irregolari e con l'inserimento di tarsie in legno stuccate e colorate; e, per le sue dimensioni e la sua sensibilità ambientale, segna inoltre l'inizio del commiato di Roviello dal mondo delle gallerie e dal suo spazio 'urbano', angusto e cerebralizzato, rivelando anche un'estraneità verso

<sup>181</sup> Cfr. nota 30.

<sup>182</sup> Villa Romana, acquistata e abitata come residenza-studio da M. Klinger (1857-1920), fu lasciata in eredità dallo stesso Klinger allo Stato tedesco come foresteria e atelier per giovani artisti.

<sup>183</sup> Cfr. *supra*, nota 131.

<sup>184</sup> Cfr. *supra*, nota 132.

<sup>185</sup> Cfr. K. Honnef, *op.cit.*, pp. 51-68 *passim*.

<sup>186</sup> *Ivi*, pp. 107-136 *passim*.

<sup>187</sup> *Ivi*, pp. 87-106 *passim*; e *supra*, nota 128.

<sup>188</sup> *Ibidem*; e *supra*, nota 128.





quelle opere 'smisurate', note come *Land art*<sup>189</sup>, a favore di una terza via, molto italiana: quella della collocazione della scultura in un luogo ben strutturato, ma aperto oltre i propri limiti, come avveniva negli antichi pomari oppure nei giardini rinascimentali e, prima di essi, nelle necropoli etrusche. Diceva Arturo Martini: «l'opera d'arte è l'unione fra il personale e l'infinito»<sup>190</sup>.

Su tali basi, Roviello ha continuato a lavorare in termini sempre personali, sforzandosi di mutare i limiti e i pregi dell'arte ovunque osservata in valori formali e, a rovescio, congiungendo la memoria dell'arte al 'vivente', ma guardando sempre alle sue origini e al suo percorso. Messe da parte definitivamente le fazioni di scuola o tendenza – scelta mai facile per un artista giovane – egli, per tutti gli anni Novanta, ha seguito Brancusi nell'idea che «le forme e le proporzioni equilibrate sono il grande Sì. Attraverso di loro si arriva a conoscere se stessi»<sup>191</sup>. E proprio quell'atto di autoconoscenza progressiva l'ha portato fra 'mettere e togliere materia' – modellando, intagliando, scolpendo e dipingendo – a una sintesi che ha tratti di ulteriore affinità archetipica con l'ermetismo antico. Ne fanno fede *Delfino in amore* [Tav. XI], *Oriente* [Tav. XII], *Meridione* [Tav. XIII], *Stele* [Tav. XIV], opere in cui si coglie una riduzione plastica, uno smagrimento della materia naturale 'all'osso', secondo una costruzione analoga alla colonna vertebrale umana. Alcuni maestri ermetici, infatti, assimilavano il salire a una vetta spirituale o lo scendere a un ideale movimento lungo tale colonna<sup>192</sup>.

La stele diventa cioè, fra gli anni Ottanta e i Novanta, un 'modulo' sempre più autonomo, che può assumere varie dimensioni [pmf, n. 39, 42, 44, 46]. L'impressione è che la sua forma si alleggerisca e quasi 'si muova', o che vacilli come una fiamma sulla base, e che, nel suo sviluppo, si geometrizzi in 'vertebre' impilate, ove ogni motivo naturale è assorbito e ridotto al minimo di riconoscibilità [Foto 71]. La base stessa risulta a volte precaria [Tav. XII, XIII], sovrastata da una forma più grande, che allude quasi all'imminenza di un passo. E da questa tendenza (pur continuandosi a intravedere, alle volte, il tetto di una casa, la cima d'un monte, il becco di un uccello, la corolla di un fiore) si rivela un ulteriore ideale formativo, un diverso amalgama, che dà modo di spiegare la logica di riduzione del paesaggio alla forma, in una sintesi che, come adesso vedremo, accoglie un'altra fondamentale proiezione del passato.

<sup>189</sup> Cfr. M. Linvingstone, *Dopo il 1960: il pluralismo*, in *Arte moderna*, cit., pp. 377-379.

<sup>190</sup> A. Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-45*, cit., p. 75.

<sup>191</sup> C. Brancusi, *op. cit.*, p. 21.

<sup>192</sup> C.G. Jung, *Opere, 9\*\**, cit., pp. 175-176.

## VI. Pastore di erme

*Il viaggio dell'uomo, della donna è lungo, più lungo della vita...*

Yves Bonnefoy



Spengler parla di una penetrazione dell'ambiente fin nelle ossa degli uomini e dello stabilizzarsi poi di certe corrispondenze particolari in misure ricorrenti nel tempo: «in ogni essere vivente si può dimostrare l'effetto della stessa forza misteriosa del suolo», e aggiunge: «un lieve aroma unisce [...] gli Etruschi con la Rinascenza in Toscana»<sup>193</sup>. Carrà, praticamente negli stessi anni, sosteneva di comprendere «la pittura di Giotto, perché il mio ideale pitturale contiene quella pittura»<sup>194</sup>; e di capire Paolo Uccello il quale «cercava sul corpo della pittura, e fermo alle essenzialità della sua stirpe etrusca il suo forte animo vinse la fatica»<sup>195</sup>. Si può dunque pensare a una costante «ideal eterna», che Jung, affrontando la questione col suo metodo, così indica: «Gli archetipi sono [...] veramente la parte ctonia dell'anima [...], quella parte per cui essa è attaccata alla natura. [...] In queste immagini primordiali ci si presenta chiarissimo l'effetto psichico della terra e delle sue leggi»<sup>196</sup>.

Ora, nel nostro passato c'è una figura determinante per il rapporto immaginativo primordiale con la terra: il pastore. Il pastore, infatti, fu sintesi, nel passaggio dalle età della pietra al bronzo, fra il nomade cacciatore e l'agricoltore stanziale; e, fin dai tempi più antichi, si dovette rapportare alla Terra-Madre in modi complessi ma essenziali, sviluppando in particolare la percezione dello spazio come anticipazione dei luoghi verso i quali indirizzare gli armenti per il pascolo, cercando l'acqua, un ricovero, un altare su cui ammannire offerte. Egli, inoltre, dovette abituarsi a usare le mani in modo vario [Foto 72], come è attestato dallo sviluppo, nella «civiltà appen-

<sup>193</sup> O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, introduzione di S. Zecchi, Parma, Guanda, 1995, p. 839.

<sup>194</sup> C. Carrà, *Tutti gli scritti*, cit., p. 66.

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>196</sup> C.G. Jung, *Anima e terra*, cit., pp. 54-55.





ninica», dell'arte della terracotta<sup>197</sup>, dell'intaglio e della lavorazione del latte<sup>198</sup>. Sicché, nel movimento continuo della sua 'figura', la pianura, gli alberi, gli animali, i monti, i botri sono parti di un'unica esperienza [Foto 73]. I paesaggi di Giotto (come si sa, secondo la leggenda, un expastore!) ne indicano il modello originario, del quale i pastori modellati da Arturo Martini e i pastori-montagna dipinti da Sironi (*La famiglia del pastore*, 1932 [Foto 74]) costituiscono l'ultima versione.

Il pastore è infatti un centro che si mostra plurale e mobile in tutto il suo 'esercici': è il paesaggio che si manifesta nell'uomo e, insieme, è l'uomo che si manifesta nel paesaggio. Un carattere questo che Arturo Martini coglieva nell'opera di Arnolfo di Cambio<sup>199</sup> – il quale, oltre al comune ruolo di architetto, è da ritenersi l'equivalente plastico, anzi l'antesignano, dell'opera di Giotto –, stimandola la più importante nella storia della scultura italiana<sup>200</sup>. È stato del resto Arnolfo ad aver portato a nuovo esito l'antico accordo fra il 'modulo cubico', simbolo della terra, e la figura umana. La sua *Natività* [Foto 75] ricorda la figura distesa su un sarcofago etrusco e una catena di monti. Per quanto possa parere strano, la storia dell'arte italiana inizia proprio quando viene rappresentato l'Appennino.

Al pastore, inoltre, si ricollegano, secondo una costellazione inconscia che si riferisce costantemente alla morfologia terrestre, Hermes e il dio fanciullo (si pensi alla cornice montuosa del giottesco presepe di Greccio, che è la culla di un fanciullo divino). Vico sostiene, per esempio, che il caduceo di Hermes-Mercurio sancisse il diritto di proprietà su un territorio<sup>201</sup>, rinviando alle prerogative di Hermes Ctonio ('affine', abbiamo detto, di Tagete), correlate alle erme designatrici di confini e di itinerari stradali o sentieri, prerogative tra le quali figura l'impulso procreativo incessante, in forma di raggio di luce o getto di calore, riconducibile anche alla figura del cane<sup>202</sup>.

L'arte del Novecento si è spesso lasciata invadere da questi temi e da que-

<sup>197</sup> Cfr. I. Macchiarola, *La ceramica appenninica decorata*, Roma, De Luca Edizioni, 1987.

<sup>198</sup> Cfr. S. M. Puglisi, *op. cit.*, pp. 35-41.

<sup>199</sup> Cfr. E. Carli, *Arnolfo*, Firenze, EDAM, 1993.

<sup>200</sup> A. Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-45*, cit., p. 193: «Arnolfo di Cambio – il più grande scultore italiano».

<sup>201</sup> Cfr. G. Vico, *op. cit.*, p. 669.

<sup>202</sup> Cfr. C.G. Jung, *Un mito moderno: le cose che si vedono in cielo*, in Id., *Opere 10\*\**. *Dopo la catastrofe*, a cura di L. Aurigemma, Torino, Bollati Boringhieri, 1986, pp. 183-185 *passim*, e pp. 238-239 *passim*; inoltre Id., *La simbolica dello spirito*, Torino, Einaudi, 1975, p. 89. In Arcadia ad esempio, mitica terra di pastori, si trovava un «santuario del Cilleno, l'Hermes itifallico» (*ivi*, pp. 88-89), divinità antropomorfa, che fonti gnostiche assimilano poi a Attis polimorfo, «il figlio prematuramente morto della madre», indicandone la corrispondenza con «Adone, Osiride, Adamo, Coribante, Pan, Bacco e il *poimēn leukōn astrōn* (il pastore delle bianche stelle)» (Id., *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé*, cit., p. 188). Vi sono inoltre testi 'kerygmatici' nei quali il 'pastore' ed Hermes sono congiunti, come nel *Poimandres* (cfr. Ermete Trismegisto, *Corpo Ermetico. Asclepio*, vol. I, a cura di P. Dalla Vigna e C. Tondelli, Milano, Mimesis, 2000, pp. 31-62), ed è scontato ricordare che il Cristo, definito nell'arte ermetica il 'Mercurio dei filosofi', è designato quale 'Buon Pastore' (cfr. C.G. Jung, *Psicologia e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 63). Hermes, dunque, è sempre colui il quale unisce le distanze, supera le differenze, crea i sodalizi, ed è, per la stessa ragione, l'emblema di un continuo ricominciamento (cfr. C.G. Jung, *Psicologia dell'archetipo «fanciullo»*, cit., p. 144) e di un'organica unione fra 'l'alto e il basso' (Id., *La simbolica dello spirito* cit., p. 92).

sti climi e lo ha fatto non per una vaga nostalgia, ma per una scelta critica preliminare, mirante a sortire effetti precisi.

Brancusi dichiara: «Le misure sono là dentro le cose. Le cose possono salire fino al cielo e discendere in terra senza cambiare di misura»<sup>203</sup>. Un'idea 'ermetica' e 'pastorale', che il maestro mise in pratica in una delle sue opere più note, la *Maiestra* [Foto 76], della quale scriveva: «lo non voglio rappresentare un uccello, ma il dono, il volo, lo slancio»<sup>204</sup>.

Brancusi, infatti, suggeriva come la scultura in se stessa potesse subire una evoluzione sintetica 'primitiva', nel senso che, per esempio, le caratteristiche cinetiche di un animale nello spazio divenivano parte integrante della sua forma plastica, per cui il corpo della *Maiestra*, un mitico uccello del folclore rumeno, era da lui rappresentato mentre si trovava ancora a terra, liscio e affusolato, come se fosse in volo.

Questa 'anticipazione' scaturiva da un incontro fra 'vedere' e 'sapere' ove la percezione si estendeva a una 'previsione' che superava l'osservabilità del fenomeno, nel caso specifico il volo, assumendo una valenza rappresentativa in cui 'tutto lo spazio' risultava reso entro un «*punto culminante*». Tale è la logica d'un geroglifico (si pensi all'ala, mossa e ferma, del dio Horos), ma tale è anche la più volte riferita «quarta dimensione» ricercata da Martini, che trasforma tutte le sue 'figure' in 'paesaggi'.

Di nuovo appare così una dinamica che ha caratteri novecenteschi e, al tempo stesso, antichissimi, e che si manifesta nella ripresa, essenziale, di un orientamento creativo correlato al 'pensiero della terra'. Brancusi sentiva il suo essere scultore affine alla condotta di vita del contadino rumeno<sup>205</sup>, e Martini diceva d'ispirarsi essenzialmente a una figura antica della nostra terra qual è appunto il pastore (*Pastore*, 1930 [Foto 77]):

*Più che le opere d'arte ha influito per me nel sogno i miei presepi, forme infantili pastorali. Sono specialista per i pastori [...]. Una scultura pastorale: l'unica scultura italiana vera. [...] Mi non me piaxe le opere d'arte. Perché sento la manifattura. C'è sempre di oreficeria, di manufatto, di difficoltà. Mentre l'opera d'arte vera: c'è qualcosa della grotta, del pastore in riposo che ha inciso. C'è l'inesperienza [...] e la possibilità.*<sup>206</sup>

Ora, fu questa «possibilità» pastorale la premessa della mostra allestita da Roviello, nuovamente a Villa Romana, nel 2003, dopo una decennale peregrinazione che, a seguito delle sue vicende di insegnante nelle Accademie di Belle Arti, l'aveva portato lungo l'Appennino, in giro per l'Italia, dalla Toscana alle Marche e, oltre lo stretto di Messina, fino alla Sicilia. Si trattava di una antologica che metteva in luce un nesso più essenziale e 'anticipato' con lo spazio e il paesaggio, proprio come nel 'volo' della *Maiestra* di Brancusi. Ogni stele infatti, liberata anche dall'idea di essere (come era

<sup>203</sup> C. Brancusi, *op. cit.*, p. 21.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

<sup>206</sup> A. Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-45*, cit., p. 186.





78

avvenuto in *Via Cassia*) una sintesi autobiografica (l'allestimento esterno includeva stavolta l'intero giardino di Villa Romana), veniva a costituire un centro capace di attuare una risonanza ambientale sempre più estesa.

L'archetipo del pastore, *puer* e *senex*, inizio e fine, luogo e 'moto al luogo', si proiettava ora in plastiche che davano forma al molteplice o che si aprivano a una quantità di influenze storiche, riformulandole in motivi fitomorfi, teriomorfi, antropomorfi. Ma tutto risultava semplificato, in un certo senso proprio perché 'previsto'. Il titolo stesso della mostra, *Nel primo sole*, indicava un'acquisizione, un chiarimento di tutto il percorso dell'artista fino a un oltrepassamento di sé, a una accensione rinnovante e conservatrice del suo fare scultura, analoga al compimento interiore del processo di trasformazione ermetica dei quattro elementi, e dei punti cardinali, nell'ideale di un 'lo-sole', di un centro nascente, destinato da quel momento in poi a designare il legame col mondo esterno e con l'arte.



79

Visitare la mostra dava infatti l'impressione, da un lato, di vedere, *Stele* [Foto 78; Tav. XIV], una sintesi della scultura novecentesca, da Brancusi a Martini a Wotruba, dall'altro, di seguire una musica lenta, prodotta da invisibili strumenti, che si mescolava all'erba, ai fusti delle piante, ai tronchi degli alberi e alle siepi, in un gioco di intangibili rimandi, condotto 'inattualmente' a passo d'uomo. Le stele potevano alzarsi in miti geometrie o culminare in corolle, ma anche affusolarsi fino a una piccola testa, *Personaggio* [Foto 79; Tav. XVIII], producendo l'effetto di lucerne accese, a ogni ora, in una mitica oscurità. Esse però, pur parlando un linguaggio moderno e novecentesco, non perdevano mai quel «qualcosa della grotta, del pastore in riposo che ha inciso». E, per questa ragione, la grande scultura a intaglio *Melibeo II* [Foto 80; Tav. XXI], omaggio al celeberrimo pastore virgiliano delle *Bucoliche*, pareva esprimere l'idea di un memoria antica divenuta, infine, uno stato di coscienza. Attraverso la propria biografia, Roviello tendeva ora a liberarsi di essa, ad andare appunto 'all'osso', all'essenziale, lavorando sempre più su motivi originari o 'primitivi', fino ai ritornare, come Martini, a 'motivi' essenzialmente naturali, come sarebbe poi avvenuto nello splendido *Legno piceno* (che unisce il ramo, l'uccello e il suo canto) [Foto 81; Tav. XXX], al quale risultano affini opere grandi e piccole, come *Grande legno* [Tav. XXXIII], *Corde d'acqua* [Tav. XXVI], *Volturno* [Tav. XXVII], *Personaggio* [pmf, n. 88], *Figura con mano* [pmf, n. 100] e *Fonti del Volturno* [pmf, n. 95], ove si attivano ulteriori corrispondenze con memorie mitiche della Campania, ma anche suggestioni plastiche mutuate dal ricorrente viaggio transappenninico fra Firenze e la casa di Sambucheto, in provincia di Macerata, un'altra abitazione-studio allestita nei primi anni del nuovo secolo.



80

La finalità di questi lavori è, sempre più, nella realizzazione di una forma 'pura', che sfiora la semplicità del ciottolo [Tav. XLI], del coccio arcaico [pmf, n. 119], del ramo [pmf, n. 136], delle case come meri 'motivi' dipinte dall'ultimo Cézanne [Foto 82; pmf, n. 120]. Diceva ancora Martini: «Un sasso. Un grembo è sempre un fenomeno di ordine perfetto. Nel sasso c'è tutto, l'infinito: tutto senza misura»<sup>207</sup>.

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 23.

## VII. Anatolia

*Quarta dimensione: gli uccelli che migrano e sanno la direzione.*

A. Martini



81



82

Questa semplicità «senza misura» è divenuta l'ideale regolativo degli ultimi anni, come ha dimostrato, in un nuovo incontro con la Germania, la mostra del 2009 a Lindau, voluta e curata dalla studiosa d'arte contemporanea Angela Heilmann<sup>208</sup>.

In occasioni precedenti, come quelle di Sacile<sup>209</sup>, nel 2003, o del Castello di Galeazza<sup>210</sup>, del 2006, Roviello aveva scelto, anche per necessità pratiche, il grande formato. A Lindau, invece, molte opere erano di media o piccola dimensione, quasi a sottolineare un primato della proporzione in se stessa rispetto alla quantità di materia impiegata.

Alla serie dei piccoli modellati si allineano, infatti, già oltre gli anni Ottanta, in un dialogo ugualmente serrato con la forma-stele, opere di media dimensione in terracotta [pmf, nn. 83-110], nelle quali si nota, a partire dai temi consueti, un crescente sintetismo e una variazione di simboli, secondo l'idea di una plastica 'pittorica' sviluppata anche col legno e col marmo [pmf, nn. 137-141]. Molti 'motivi' delle sculture piccole si ritrovano poi nelle stele, ma queste, a loro volta, rifluiscono nelle prime, con una riflessione reciproca, che rimanda a sempre nuove possibilità di incontro. Se dunque si dovesse scegliere un'opera, assegnandole il compito di fare da ponte fra la mostra di Lindau e l'antologica di Macerata, non si sbaglierebbe a indicare *Uomo uccello* [Foto 83; Tav. XLII], un legno di piccole dimensioni, ove appaiono, in ricapitolazione 'ermetica', tutti i nuclei della poetica rovielliana. Vi sono la stele, il *puer-senex*, il muso

<sup>208</sup> Cfr. *Francesco Roviello. Skulpturen*. Catalogo della mostra (Lindau, 2009), a cura di A. Heilmann, Lindau, Kulturamt der Stadt Lindau, 2009.

<sup>209</sup> Cfr. *Antiche acque. Sculture di Francesco Roviello*. Catalogo della mostra (Sacile, 2003), a cura di V. Gasparet, con la collaborazione di R. Cresti, Sacile, Sacile ArtFestival, 2003.

<sup>210</sup> *Francesco Roviello*, mostra a cura di L. Clark, Castello di Galeazza, Galeazza di Crevalcore (BO), 2005.



83

del cane, il pastore, l'albero e ovviamente l'idea del volo. Sembra che vi sia soltanto una grande assente: la Terra-Madre. Ma è poi vero? O, così come, nella *Maiestra* brancusiana, il volo era riportato a terra, qui la terra è riportata, invece, al volo? La piccola dimensione, la serrata trama simbolica e le proporzioni dell'*Uomo uccello* fanno pensare a una terra 'anticipata', 'prevista' o vista proprio dall'esserle distanti, come sospesi in un «*punto culminante*».

Ecco, dunque, che l'ultima scultura, in ordine cronologico, della mostra maceratese, *Grande figura* [Foto 84, Tav. XXXIX], risultava una proiezione stilistica, pur incalcolabilmente più voluminosa, dell'*Uomo uccello*, e indicava, al tempo stesso, una ridiscesa dal «*punto culminante*» della terra alla nuova 'periferia' (orizzontale) della ricerca plastica in atto.



84

Si trattava di una Grande Madre, ma semplificata, sintetica, soggetta al dettato di una forma pura, in cui il 'motivo' dei monti appariva letteralmente dislocato dalla sua prima matrice appenninica entro un orizzonte più ampio, con una risonanza ambientale che eccedeva il corso della storia anche in senso retrogrado. Era come se Roviello vi avesse trovato il modo di 'staccare i monti da terra', facendone un 'motivo' a sé stante.

È allora necessario avvertire che *Grande figura* non era una prova isolata, bensì faceva parte di una serie di opere analoghe [Tavv. XXXVI-XXXVIII] – realizzate dal 2007, con cadenza annuale, nel contesto di *Terra International. Terracotta Sculpture Symposium*, a Kikinda, in Serbia –, in cui la compiutezza formale risulta dall'incontro fra un modellato così ampio e compatto da ricordare il procedimento (che sarebbe l'esatto inverso) dello scolpire da un grande blocco, e la pittura come capacità di decorare una superficie con interventi simili a quelli di una sgorbia sul legno o di colori veri e propri. Roviello vi ha trasposto, con una ripresa funzionale dell'«lo-moderno» – divenuto in lui, come l'*Uomo uccello*, sempre più libero ed essenziale – il proprio 'Appennino' in un altro luogo, il proprio mondo originario in un altro contesto geografico e in un altro *milieu* culturale.

È così iniziato un nuovo ciclo, tuttora in corso, nel quale le proporzioni appaiono rovesciate e davvero il 'figlio' giunge a rimodellare il corpo della 'madre' nel suo insieme, persino in termini storici. Infatti, tenendo conto che Bachofen chiamava l'Etruria «Piccola Asia» (poiché vi vedeva una proiezione dell'antichissima civiltà anatolica e dei suoi culti matriarcali)<sup>211</sup>, il recente viaggio di Roviello in Armenia, a Yerevan (città da cui si vede, all'orizzonte, il monte di tutti i monti, l'Ararat [Foto 85]), ove ha partecipato a un simposio di scultura, ha assunto il senso d'una risalita ideale del quadrante storico-geografico da cui è derivata appunto la civiltà italica della «Piccola Asia», con la sua Mater Matuta, che porta in braccio il sole-fanciullo nascente. La pietra rosa è del resto tipica di Yerevan e il toponimo 'Anatolia' rinvia al greco ἀνατέλλω ('sorgo'). In Anatolia Roviello è giunto così alle scaturigini, al «*punto culminante*», ideale e reale, di un 'lo-sole' – affine appunto all'«lo-moderno» –, che, come un *puer-senex*,

<sup>211</sup> Cfr. J.J. Bachofen, *Le madri e la virilità olimpica*, a cura e con un saggio di J. Evola, Roma, Edizioni Mediterranee, 2010.

archetipo della storia «ideal eterna», proprio da quel «punto» inizia il suo ritorno a Occidente, simile a tante figure mitiche fiorite nel contesto della civiltà mediterranea, accumulate dalla prerogativa di sorgere da una 'terra' che è madre e custode di memorie collettive:

*Per gli orfici egli è Fanete, Ericapeo, Meti; vicino ad Igea prende il nome di Telesforo, Akesios, Evemerio-Eros; per gli etruschi è Tagete, che con l'aratura viene tratto fuori dal solco del tellurico corpo materno, ed è insieme un fanciullo e un vecchio dalla testa calva; è un bambino perché solo ora si manifesta alla luce del sole, è un vecchio perché ha passato eoni nell'oscuro corpo materno invisibile per i mortali.*<sup>212</sup>

Nessuno può dire quali saranno le fasi ulteriori della scultura di Roviello, ma l'essenzialità delle sue ultime prove pare davvero l'esito di una sintesi 'aurorale' che illumina, da un centro interiore divenuto cosciente di sé, le «poche forme geometriche da cui – come sosteneva Rodin – deriva tutta la natura»<sup>213</sup>; e, al tempo stesso, rilancia il legame empatico fra 'la scultura e la terra', nel cui attuarsi i reperti e le rovine dell'arte del passato si rivelano motivi plastici ricettivi: crisalidi di forze disponibili ad assumere nuove configurazioni sollecitate dal presente. «La verità è che l'artista antico *sentiva*, come l'artista moderno *sa*»<sup>214</sup>, diceva con ragione Soffici: e ciò vale anche in rapporto ai miti, il cui impiego moderno corrisponde sempre, espressivamente, a una «*infanzia ritrovata con la volontà*»<sup>215</sup>.

Senza negare le affinità sincroniche e diacroniche – al cui vaglio critico, come propostoci, ci siamo dedicati –, si può dunque concludere che l'opera dello scultore di Casagiove vale, anzitutto, per il modo in cui è stata costruita e per ciò che ha attivato e attiva, al proprio interno e intorno a sé, tenace nel creare – come «un grembo plastico» – una localizzazione con risonanze però sempre più vaste.

Certo essa è un esito dell'ultimo Novecento, coi suoi ritorni al 'primitivismo inattuale' delle avanguardie, ma i suoi caratteri sono radicati così in profondità nel linguaggio della scultura da costituire, per il suo stesso esistere, un centro di gravità funzionale, addirittura antropologica, in opposizione, oggi, al mercato globale che sommerge le idee e le pratiche ponderate, e in cui l'arte contemporanea è divenuta un oggetto di scambio quasi senza corpo, una sorta di medusa fluttuante nella 'rete'. Quella di Roviello è, da oltre trent'anni, un'arte delle mani intelligenti e degli occhi pazienti, in costante equilibrio fra memoria e fantasia: un'arte italiana e prima ancora appenninica, che induce a guardarci nuovamente intorno e a riconciliarci con la nostra storia, coi suoi luoghi e con le sue misure.

<sup>212</sup> J.J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, cit., p. 295.

<sup>213</sup> Cfr. *supra*, nota 41.

<sup>214</sup> A. Soffici, *Scoperte e massacri*, invito alla lettura di C.L. Ragghianti, Firenze, Vallecchi, 1976, p. 122.

<sup>215</sup> Cfr. *supra*, nota 31.



85



**Antologia  
della critica**

[...] Sono artisti [Miguel Enrique Ausili, Massimo Bertolini, Salvatore Campagna, Sergio Cervietti, Dino Galassi, Luigi Galliani, Marie Josee, Giancarlo Lepore, Piero Marchetti, Klaus Münch, Sara Paglini, Gert Rappenecker, **Francesco Roviello**, Carlo Sasetti] che appartengono alla ricerca di una scultura di immagine. Ognuno sa come, dopo le grandi presenze di Martini, Marini, Manzù, la scultura italiana ha saputo allineare, su questa stessa traccia di ricerca espressiva, una serie successiva di personalità che ormai hanno raggiunto il più sicuro prestigio internazionale. Non è necessario ripeterne i nomi, che tutti conoscono. Più importante è invece, a mio avviso, sottolineare il fatto che una particolare scultura d'immagine, come del resto un'uguale pittura d'immagine, rappresenti, nella vicenda generale dell'arte contemporanea, oggi come ieri, una continuità di resistenza alla progressiva «cacciata dell'uomo» dallo spazio figurativo.

È noto quel facile e sbrigativo giudizio che ha pensato, e tutt'ora pensa, di poter rifiutare una simile linea di tensione creativa assimilandola, semplicisticamente, col famigerato «ritorno all'ordine». All'aspra, accanita, inquieta «défense de l'homme» nell'ambito dell'immaginazione plastica sulla base di un simile equivoco, si sono così preferite, e si preferiscono, le poetiche dell'assenza, le concezioni dove la «verità» è sempre incorporata e da ritrovare solo nella separatezza dal nostro peso mortale, dalla nostra integrità che vuole invece l'uomo indivisibile, un «continuum» vivente, respirante, in amore o disperazione, prostrato o insorgente.

L'arte di immagine, di cui parlo, è dunque su questa moderna convinzione che si fonda, per cui, nell'uomo, ciò che appare è anche ciò che non appare, per cui il corpo dell'uomo è anche il suo spirito e il suo spirito è anche il suo corpo. L'arte di immagine, di cui parlo, vive o può vivere, appunto, solo di questa identità.

I giovani scultori qui raccolti stanno a testimoniare che la scultura d'immagine, appunto, è ben lungi dall'esaurirsi, ma anzi rivela oggi una sorprendente vitalità e un sicuro fascino sugli artisti delle nuove generazioni.

**Mario De Micheli**, *Scultura d'immagine*, 1981

[...] la sculpture de notre siècle (de Martini à Marino Marini, Fazzini, Pietro Cascella, Fabbri, Bodini, Perez, Vangi, Trubbiani) a toujours possédé une innervée tension expressive qui se reconduit avec force à la problématique existentielle, selon des itinéraires évidemment différenciés dans les résolutions du style comme dans les prémisses poétiques et idéologiques.

La génération des Bodini, des Perez, des Vangi, des Trubbiani, qui précède celle à la quelle appartiennent les jeunes sculpteurs de Image – Nouvelle Generation, a au contraire affirmé avec lucidité la vitalité d'une sculpture conduite sur des registres visuels ouverts aux solutions linguistiques des avant-gardes, mais toujours dans une substantielle continuité de ligne figurative qui est sans doute italienne.

De cette leçon sont partis Massimo Bertolini, Salvatore Campagna, Sergio Cervietti, Klaus Münch et **Francesco Roviello**. Leurs œuvres constituent donc la première vérification des possibilités de développement, de la fertilité d'un discours courageux commencé par les maîtres. Bien sûr nos jeunes sculpteurs ne tarissent pas le panorama italien des nouvelles présence et celui de la Toscane non plus; cependant ils représentent une collection d'échantillons significative et suffisamment homogène puisqu'ils se sont formés dans un milieu, le versant apuan de la Versilia, entre Pietrasanta et Carrara, de fréquentation international, donc au courant de la situation de la recherche sculptural. La choix d'image a été donc conscient et déterminé, et cela nous porte à la considérer au moins indicatif d'une orientation non occasionnel de la nouvelle génération italienne.

[...] S'il est évident que les cinq sculpteurs appartiennent au même milieu linguistique, et par conséquent le renvoi à une problématique de base qui concerne la condition humaine, il n'est pas difficile saisir les différence de conception formelle qui intercurrent entre un auteur et l'autre.

Ainsi on remarquera le penchant de Bertolini et Roviello vers une sculpture qu'on dirait de l'intégrité, où c'est à dire l'image de l'homme est proposée dans son caractère exhaustif et unité non violée par déchirements et déformations, signe d'un espoir

renouvelé dans un lieu iconographique comme idée éphémère de l'être. [...] en Roviello le modelage ondulé des surfaces garde encore incertaine l'engagement de la forme pleine dans l'espace, qui induit un léger sens de tremblement et de fondu mélancolique [...].

**Nicola Miceli**, *Image, Nouvelle Génération*, 1983

[...] Der Napolitaner Roviello neigt in seinen Gruppendarstellungen, Mutter-Kind, Vater-Sohn, zu ruhig arrangierten, durch klare Linienführung gezeichneten Bildern. Dort, wo die Konturen schattenhaft durchbrochen werden, gewinnen sie an Leichtigkeit, ohne jedoch flüchtig zu erscheinen. Traditionellem in Technik und Motivwahl (Madonna mit Kind) verbunden, vermitteln Roviellos Personengruppen, über die äußere Harmonie hinaus, auch innere Verbundenheit. Seine Radierungen werden somit zu Bildern meditativer Geschlossenheit.

**Bra (Klaus Bräker)**, *Badische Zeitung*, 1983

[...] Gli artisti raccolti in questa mostra collettiva [Claudio Ambrogetti, Massimo Bertolini, Adriano Bimbi, Floriano Bodini, Salvatore Campagna, Sergio Cervietti, Giovanni Dentoni, Augusto Perez, Agostino Pisani, Francesco Roviello, Giuliano Vangi] non pretendono certo d'esaurire il paesaggio dell'attuale scultura d'immagine. [...] la mostra, nella sua brevità, intende rappresentare soprattutto un'indicazione di tendenza. È per questo che tra gli artisti chiamati a esporre ve ne sono alcuni che si possono addirittura considerare «inediti» [...]. Questi artisti più giovani testimoniano così di un vero discorso ininterrotto. Ed è proprio per questa viva testimonianza che s'è voluto esporli qui, insieme a scultori che [...] hanno già un'eco sicura sulla scena artistica contemporanea e le cui statue già s'incontrano in più di un grande museo europeo e americano.

**Mario De Micheli**, *Scultori a Sarzana*, 1984

[...] Roviello [...], campano di nascita, ha interiorizzato la suggestione dell'arte pre-romana. L'accentuazione popolare, primitiva, avvertita nel modo di costruire le forme, nel modo di trattare la materia,

che volutamente non viene ripulita, lisciata, così come pure la scelta dei soggetti, hanno il sapore di questa memoria archeologica che, sempre presente nelle sue opere, attualmente lo ha condotto ad un attento lavoro compositivo sul motivo verticale-orizzontale e soprattutto a misurarsi con la creta, che meglio esprime un farsi dell'opera meno mediato, più vivo e spontaneo, più primitivo appunto.

**Anna Laghi**, *Scultura '86*, 1986

Ciò che affascina direttamente in Roviello è l'antica e duttile fabbrilità, la facilità con cui passa attraverso i diversi materiali – marmo, bronzo, terracotta, legno – con quella concezione artigiana dell'arte che sembrava patrimonio esclusivo delle generazioni passate e che stupisce favorevolmente nel desolante panorama odierno, in cui la conoscenza «vera» del mezzo tecnico ed espressivo sembra quasi un accessorio senza reale importanza. I temi sono ricorrenti, ritratti e busti, ambigui cani – non sai se feroci o mansueti – ma lo stimolo più vivace al suo immaginario è nei busti-canopi, nel loro enigma silente, che rimandano a mondi lontani, a miti e riti di religioni arcane. È un mondo segreto, appartato: le fisionomie dei volti non sono mai spinte ai limiti della caratterizzazione ritrattistica, bensì trasfigurate in umbratili maschere di lieve ma dolente turbamento; occhiaie vacue di una fissità a noi misteriosa, vuoti contenitori di ceneri e vestigia del tempo, con l'improvvisa e trasgressiva apparizione di un muso di fiera – cane o alligatore? – di un «monstrum» da bestiario.

**Marco Tanzi**, *Francesco Roviello*, 1987

[...] Il cammino di Roviello non si ricollega ai sentieri lievi delle ricerche comportamentali, poveristiche e concettuali degli anni Sessanta e Settanta, che nel territorio del mito si inoltravano con la disposizione razionale e analitica di Lévi-Strauss e Barthes; nemmeno si accosta al gioco seducente ma rischioso (come ben sapevano i Decadenti) degli artisti suoi coetanei di poco più anziani, che praticano la contaminazione dei simboli primari del sesso, della religione e della morte per farne materiali di racconto privato: la sua scultura scava in una zona muta, impersonale e oscura, mai con-

notata a priori, per riportare antiche, flebili tracce a forme piene, vibranti e assolute destinate, in questo contesto, a prendere vita nuova e attuale. [...] La consapevolezza plastica di Roviello non è infatti un episodio isolato nelle vicende della sua generazione. Essa può essere accostata, ad esempio, alla pittura che a Bologna realizza Walter Cascio e a ciò che, in uno spazio intermedio tra figurazione e modellazione tridimensionale, a Milano produce Lorenzo Gatti. Ma si potrebbe anche arrivare, oltrepassando le Alpi, ai dipinti berlinesi di Burkhard Held. Affinità profonde legano il lavoro di questi artisti: tutti sono partiti da emblemi della ricerca postconcettuale e a lungo hanno lavorato attorno a un prototipo, utilizzandolo come strumento per realizzare una personale definizione stilistica; tutti si sono misurati con modelli dell'arte europea degli anni Venti e Trenta: con i volumi di Sironi e Morandi, Walter Cascio, con il disegno degli architetti, Lorenzo Gatti, con il trattamento monumentale della figura umana tra Schlemmer e Sironi, Burkhard Held, con le figure in terracotta di Martini e del giovane Marino Marini, Francesco Roviello; infine tutti si trovano impegnati in un approfondimento formale al contempo sostanziale e 'puro'.

Un tragitto così orientato ha tenuto questi artisti distanti dalle strategie del mondo dell'arte, portandoli a privilegiare la modificazione che si produce nello spazio dello studio, sul corpo del linguaggio, che diventa disciplina di verifiche lente e argomentate. È una pratica che marca un netto distacco da quelle dell'avanguardia.

Abbiamo appena finito di attraversare il decennio caratterizzato dall'emergenza di fenomeni di 'transavanguardia', cioè di compresenza di istanze soggettive, orizzontali, emotive o puramente formali, e di pratiche dell' 'avanguardia di massa', nel mercato, nella retorica dei linguaggi, nei materiali, nell'immagine pubblica dei protagonisti, nella critica, nell'impianto della riviste e delle mostre. Su questo terreno va misurata la affinità e differenza tra il lavoro di Roviello e le ricerche di scultura contemporanea. Sul piano delle differenze (e delle novità) la posizione di Francesco può diventare strumento efficace per individuare gli orizzonti che si aprono a una nuova definizione del soggetto, calata in un

inedito teatro della esperienza. Il rapporto che l'artista ha instaurato con la scultura gli permette infatti una presenza calma e argomentata, dilatata ma trasparente, in una quotidianità che sta rinnovando la forma della esperienza.

**Dario Trento**, *Francesco Roviello*, 1991

[...] Queste terrecotte verticali, che vagamente richiamano la lezione di Brancusi, sembrano sorgere dall'oscuro territorio del mito e svettano come stele antropomorfe. Tuttavia non simboleggiano il recupero di un romantico primitivismo, ma piuttosto la liberatoria riaffermazione del linguaggio plastico, ovvero la fine della contiguità o commistione con altre aree espressive, quali il concettualismo e l'arte povera.

**Giuseppe D'Agata**, *La Repubblica*, 31 ottobre 1991

Burmeister:

«Il distretto di bellezze cioè il parco di Villa Romana, Signor Roviello, La intriga, La seduce. Lei sta mettendo delle stele con teste umane, tipo Erme, con dei corpi trasformati in colonne, con dei muscoli demoniaci come dragoni che escono dalle cattedrali; come bestie che spuntano dal corpo della "Frau Welt" (Signora Mondo) nel medioevo. La via Senese, parallela alla sequenza delle Sue statue, si sa, era la romana "via Cassia"; era come tutte strade romane un boulevard delle tombe, una passerella per i mannequins dei morti. (Proprio qui vicino si trovano due pietre romane, poste fra questa Villa e Porta Romana, che si deteriorano.) Ma Signor Roviello, Lei sta innalzando uno zoo archeologico? Non è che sta ricostruendo qualche 'paesaggio etrusco' quale si può trovare in Toscana? Guardando con attenzione la Sua "Via Cassia" delle stele vedo una poesia non senza sfumature di tristezza: vedo monumenti eretti contro lo scomparire dell'immagine dell'uomo. Lei desidera recuperare – con sogni a occhi aperti – questa immagine umana, che sta affogando nella supervelocità della nostra civiltà; Lei desidera fermare qualcosa fuori dal tempo, qualcosa che appaia quasi eterno, sapendo che tutti noi siamo una specie di monumento senza luogo. Lei sogna una persona al di là della saison e della moda. Non sorprende che le Sue statue si

sposino così bene con questo antico parco, fino ad oggi non troppo contaminato dal frettoloso progresso. Sbaglio?»

Roviello:

«Con la mia "Via Cassia" voglio evitare l'effetto di una semplice mostra di scultura. Invece, invito a un lungo viaggio, verso il ricordo. Secondo la definizione canonica: "Erme è il dio delle strade, l'Erma indica le distanze". Le mie Erme sono delle stele, le colonne che mi portano nell'infanzia: ai giardini della Reggia di Caserta. Alla fascinazione arcaica per la Mater Matuta di Capua. Possono essere indicatori del viaggiare verso i miti, verso i confini di una memoria comune a tutti. Però rispondo più volentieri con il concetto di Arturo Martini: "L'arte dovrebbe essere non una passione, ma un gusto; non una preferenza, né un'astrazione, ma una cosa semplice come il pane».

**Conversazione fra Joachim Burmeister e Francesco Roviello** in *Francesco Roviello, "Via Cassia"*, Firenze, 1992

[...] Francesco Roviello's Stelen schlagen immer eine Brücke zwischen antiken und neuzeitlichen Gedanken und Formen. Seine Malereien und Zeichnungen hängen eng mit seinen Stelen zusammen, insofern die flächig gemalten, oft mit nur wenigen Strichen angedeuteten Frauenfiguren erkennen lassen, die auf die Mutterrolle anspielen. Die farblichen Wirkungen reichen dabei von transparent leicht bis dunkel.

**Ulrike Eldracher**, *Darmstädter Echo*, 20 gennaio 1996

Villa Romana, eine Station von Gustav Klimt und Max Beckmann und Barlach, Pechstein und Käthe Kollwitz, Heinrich Mann und Purrmann, von Moravia, Rosai, Baselitz, Willikens, Buthe...

Aber auch der Florenzer Kunstszene seit den 70er Jahren gehörte diese Villa mit ihren anderthalb Hektar weiten Gartengelände über dem Panorama der Stadt.

[...]

Villa Romana kann sich beglückwünschen dazu, dass Bildhauer Francesco Roviello [...] seine Ar-

kadien 2003 im toskanischen Garten der Villa voziegt, dass er den Garten bevölkern wird mit etruskischen, neoetruskischen Figuranten, die wie unsere Neuzeit fragwürdig oder vielleicht besser: befragenswert sind. Einst in alten Gärten und in früheren Arkadien wurde Daphne zu Baum. Bei Roviello ist das Konzept: Mensch oder Pflanze oder beides gar nicht so ganz anders. Jeden falls, diese seine Totempfähle aus einer mediterranen Welt, die ja immer das Menschenbild, die einzelne statuarische Person ernst nimmt, werden in den Romana-Garten hineingestellt für Stunden zwischen Tag und Träumen.

**Joachim Burmeister**, *Unter den ersten Strahlen der Sonne*, in *Francesco Roviello. Sculture*, 2003

[...] Sorrette dal loro stare sulla terra senza gravità, quasi velate dalla terra stessa, le figure etrusche sembrano respirare: fanno di vino rinfrescato in ipogei o appena bevuto. La loro mite vigilanza lineare compone accordi equinoziali, segmenti di esistenze che ancora si legano alla vita (anche nel cubofuturismo dei musei) e superano, nei due sensi del tempo, i secoli di Roma. I corpi ricordano l'acqua delle fonti, i movimenti delle rapide, i seni delle gore. A lungo l'ombra di Francesco col cane ha passato in rassegna le teche che serbano il tatto di mani magistrali, gli enigmi dell'oltretomba nelle stele, sotto miti stellati. C'è nel suo lavoro un battere e un levare, una grumosità disciolta e radensata, un ritmo di apparizioni lasciate sollevarsi o decantare; e quello che colpisce è il loro andamento corposo e lineare, che culmina o parte dal volto instabile delle Grandi Madri – Cibele, Astarte, Mater Matuta, Bona Dea, Cerere – o di fanciulli. **Roberto Cresti**, *Nel primo sole*, in *Francesco Roviello. Sculture*, 2003

[...] le alte figure che l'artista scolpisce, pur presentando nella loro elevazione verso l'alto le linee delle varie parti che le compongono, racchiudono e riescono a esprimere l'unità che costituisce il pensiero di fondo dal quale prendono vita. I personaggi dalle forme piramidali e mastodontiche non mancano mai di concludersi con la testa, potenza che testimonia lo spirito dell'uomo.

Nella semplicità del dato naturale, Roviello è riuscito a trovare una soluzione scultorea di assoluta dolcezza, non rinunciando al rigore e alla potenza dell'espressività.

**Marta Casati**, *Il Corriere di Firenze*, 13 maggio 2003

[...] Sacile ha sorvegliato i secoli con l'istinto di un'isola se non felice certo serena, prendendo dai carichi invadenti della storia solo quel tanto che le era necessario. [...] Oggi il visitatore ha la sorpresa di incontrare, tra le quinte e gli scorci del tessuto urbano, le opere di un artista del nostro tempo, Francesco Roviello [...], che vengono anch'esse da lontano [...]; e ci ricordano che vi sono acque più antiche di quelle da cui tutti siamo nati.

**Roberto Cresti**, *Antiche acque. Sculture di Francesco Roviello*, 2003

[...] Marmor, Bronze, Holz, Terrakotta – das sind die Materialien, mit denen Roviello arbeitet. Anders als die Künstler der "Arte povera" bevorzugt er die traditionellen Materialien. Dabei sind es weniger die Materialien selbst, die den Anlass für die Formen geben, sondern der Stilwille. Werke aus Bronze und Terrakotta stehen gleichberechtigt nebeneinander, wobei Roviello bei der jeweiligen Arbeit, Beschaffenheit und Möglichkeiten des Materials einbezieht. So gelingt ihm trotz der monumentalen Ausmaße seiner Stelen; trotz zuweilen strenger Architektur übereinander gesetzter Blöcke eine spielerische Leichtigkeit, nicht zuletzt dank des leichten Materials aus Terrakotta.

**Angela Heilmann**, *Francesco Roviello. Skulpturen*, 2009



**Percorso plastico:  
tavole**





Uomo e donna [gf, n. 1]  
Tav. I



Piccolo torso [pmf, n. 130]  
Tav. II

Cane [gf, n. 52]  
Tav. III

Madre [pmf, n. 30]  
Tav. IV





Etruriagas [gf, n. 63]  
Tav. V



Grande figura femminile  
[gf, n. 4/II]  
Tav. VI



Personaggio del posto con  
cane [gf, n. 5]  
Tav. VII



Personaggio con punta  
[gf, n. 6]  
Tav. VIII

Scultura I [gf, n. 7]  
Tav. IX



Sacellum [gf, n. 26]  
Tav. X





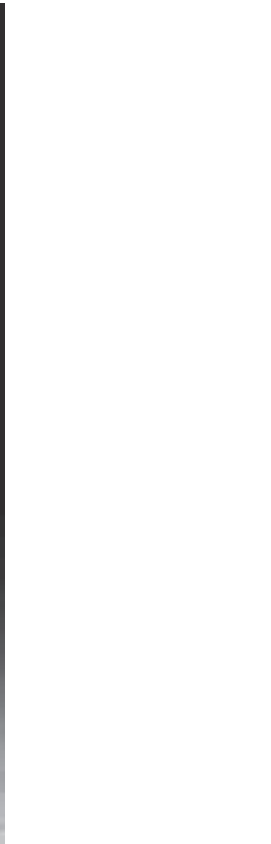
Delfino in amore [gf, nn. 8,18]  
Tav. XI



Oriente [gf, n. 9]  
Tav. XII



Meridione [gf, n. 11]  
Tav. XIII



Stele [gf, n. 13]  
Tav. XIV





Bozzetti [pmf, n. 56]  
Tav. XV

Personaggio piceno  
[pmf, n. 65]  
Tav. XVI

Emergere [pmf, n. 75]  
Tav. XVII



Personaggio [gf, n. 28]  
Tav. XVIII

Colonna del viaggiatore  
[gf, n. 10]  
Tav. XIX



Personaggio del posto con  
cane [gf, n. 16]  
Tav. XX

Melibeo II [gf, 57]  
Tav. XXI





Stele luminosa [gf, n. 31]  
Tav. XXII



Stele [gf, n. 22]  
Tav. XXIV



Stele Papireto [gf, n. 27]  
Tav. XXV



Composizione [gf, n. 20]  
Tav. XXIII

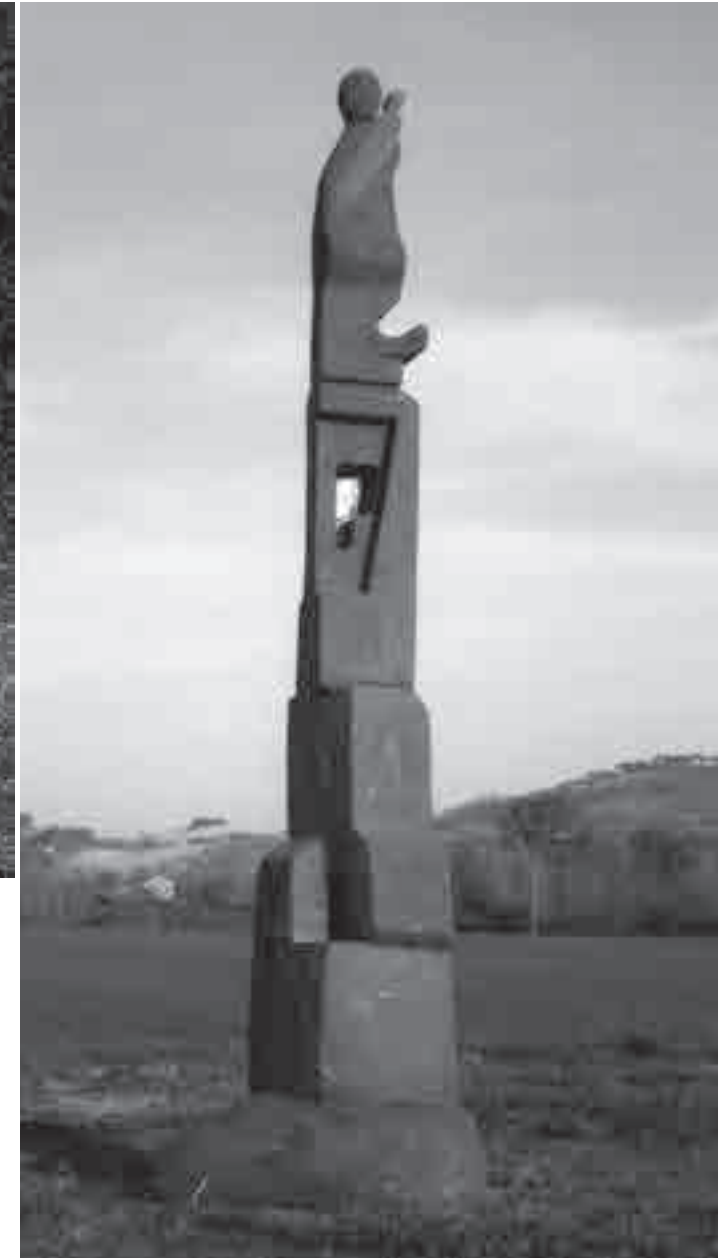




Corde d'acqua [gf, n. 47]  
Tav. XXVI

Volturno [gf, n. 29]  
Tav. XXVII

Personaggio cubista [gf, n. 45]  
Tav. XXVIII





Personaggio con cane  
[gf, n. 59]  
Tav. XXIX

Legno piceno  
[gf, n. 60]  
Tav. XXX





Composizione [pmf, n. 90]  
Tav. XXXI

Giallo di Siena [pmf, n. 139]  
Tav. XXXII

Grande legno [gf, n. 62]  
Tav. XXXIII





Grande legno I [gf, n. 61]  
Tav. XXXIV

Oriente II [gf, n. 32]  
Tav. XXXV





Grande figura [gf, n. 51]  
Tav. XXXVI

Grande figura [gf, n. 50]  
Tav. XXXVII

La Drina [gf, n. 49]  
Tav. XXXVIII





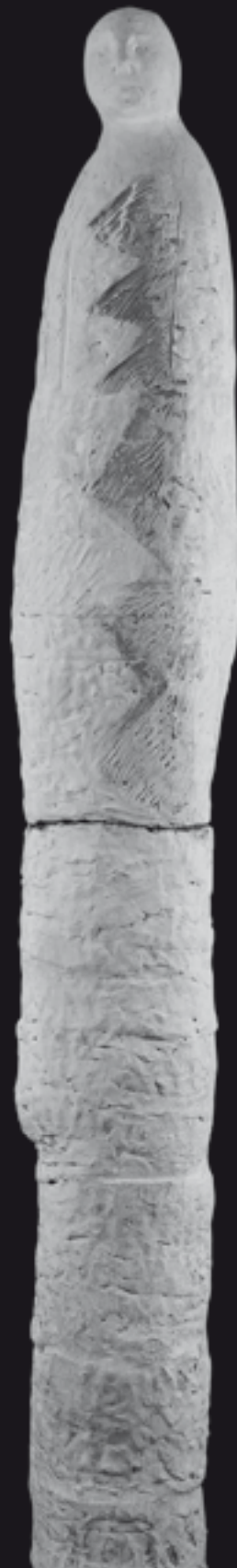
Grande figura [gf, n. 48]  
Tav. XXXIX

Elementi II [pmf, n. 112]  
Tav. XL

Elementi I [pmf, n. 111]  
Tav. XLI

Uomo uccello [pmf, n. 143]  
Tav. XLII





**Apparati**

## Bibliografia

### Cataloghi

*Scultura d'immagine*, a cura di Mario De Micheli, Sarzana, 1981.  
*Image. Nouvelle Génération*, a cura di Nicola Miceli, Colmar, 1983.  
*Scultori a Sarzana*, a cura di Mario De Micheli, Sarzana, 1984.  
*Scultura '86*, a cura di Anna Laghi, Firenze, 1986.  
*Francesco Roviello*, a cura di Marco Tanzi, Cremona, 1987.  
*Francesco Roviello*, a cura di Dario Trento, Bologna, 1991.  
*Vademecum Francesco Roviello. "Via Cassia"*, Firenze, 1992.  
*Skulptur & Architektur. Ein Diskurs*, Darmstadt, 1993.  
*Francesco Roviello. Plastiken aus Terrakotta. Zeichnungen und Malerei*, Mühltal, 1996.  
*I sentieri della scultura tra terra e cielo*, Casole d'Elsa, 2000.  
*Francesco Roviello. Sculture*, a cura di Roberto Cresti, Macerata, 2002.  
*Antiche acque. Sculture di Francesco Roviello*, a cura di Valentina Gasparet, con un testo critico di Roberto Cresti, Sacile, 2003.  
*De te fabula. L'autoritratto contemporaneo*, a cura di Stefano Tonti, Falconara, 2003.  
*Francesco Roviello – Sculture. Nel primo sole. Unter den ersten Strahlen der Sonne*, a cura di Roberto Cresti, Firenze, 2003.  
*Francesco Roviello. Uomo Cane Tartufo*, a cura di Roberto Cresti, Savigno, 2003.  
*Francesco Roviello*, Civitanova Marche, 2005.

*Lo Mauro & Reggiani – Francesco Roviello. Architettura, scultura, ambiente*, a cura di Roberto Cresti, Macerata, 2005.  
*Fonti di verità*, a cura di Giandomenico Semeraro, San Giuliano Terme, 2008.  
*Francesco Roviello. Skulpturen*, a cura di Angela Heilmann, Lindau, 2009.

### Recensioni

**su quotidiani e periodici**  
 Anonimo, *Sipario sul simposio*, in «Il Tirreno», 31 luglio 1981.  
 Bra (Klaus Bräker), *Vereinigung und Trennung*, in «Badische Zeitung», 1983.  
 Igor, *Cinq sculpteurs à la Galerie du Rhin*, in «Dernières Nouvelles d'Alsace», 13 febbraio 1983.  
 Patrick Day, *Des sculptures de qualité*, in «Dernières Nouvelles d'Alsace», 24 febbraio 1983.  
 F.D., *Peinture*, in «Les Affiches», 27 aprile 1990.  
 Giorgio F. Brambilla, *Nuova facciata*, in «Costruire in laterizio», anno III, n. 15, maggio-giugno 1990.  
 Glauco Gresleri, *Sul concetto di facciata*, in «Oikos. Parametro», n.181, 1990.  
 Ni. Ma., *Suggestioni lontane*, in «Il Resto del Carlino», 30 ottobre 1991.  
 Giuseppe D'Agata, *Roviello*, in «La Repubblica», 31 ottobre 1991.  
 Id., *Segni e simboli in giardino*, in «La Repubblica», 24 ottobre 1992.  
 Pier Paolo Castellucci, *Firenze ("Via Cassia")*, in «Juliet», n. 60, dicembre-gennaio 1992-1993.

Annette Wannemacher, *Einmal machen, "was man sonst nicht macht"*, in «Darmstädter Echo», 13 luglio 1993.  
 Beate Taudte-Repp, *Sägen und Hämmern, Schnitzen und Bohren*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 18 luglio 1993.  
 Jörg Feuck, *Wegweiserin auf der Lichtwiese*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 20 luglio 1993.  
 Gerhard Kölsch, *Gassigänger beäugen den Hundekopf*, in «Zeitung für Darmstadt», 23 luglio 1993.  
 Roland Held, *Kunst und Natur: stumm, aber beredt*, in «Darmstädter Echo», 3 agosto 1993.  
 Anne Linse, *THD machte die Lichtwiese zum Freiluftatelier*, in «THD», n. 7, 14 ottobre 1993.  
 Ulrike Eldracher, *Werke mit antiken und modernen Formen*, in «Darmstädter Echo», 20 gennaio 1996.  
 Gi. Bo., *Nudi di donna*, in «Alto Adige. Corriere delle Alpi», 4 gennaio 1997.  
 Marta Casati, *Nel primo sole*, in «Il Corriere di Firenze», 13 maggio 2003.  
 Ettore Bianciardi, *Roviello al Castello di Galeazza*, in «Art Journal», III, n. 5, settembre-ottobre 2005.  
 Babette Caesar, *Kunststudenten bauen Bildhauerwerkstatt im Brunnenhof*, in «Lindauerzeitung», 12 settembre 2009.



## Biografia

**1956-77.** Francesco Roviello nasce a Casagiove (CE). Fin da bambino manifesta un vivo interesse per l'arte dell'Italia antica, che ha modo di osservare nel corso di gite nei musei archeologici di Capua e Benevento. È affascinato, inoltre, dal marmo e prende a frequentare precocemente, come apprendista, alcune botteghe di artigiani. Nel 1976, per aumentare le sue competenze tecniche, si trasferisce a Carrara alla Scuola del Marmo.

**1978-82.** Si iscrive alla Accademia di Belle Arti di Carrara nel corso di Scultura, dove ha come maestro F. Bodini. Compie, nel 1979, un viaggio di alcuni mesi in Germania, soggiornando a Berlino. Vede opere di C. Brancusi e W. Lehmbruck. Tramite Bodini ha contatti con A. Cascella, G. Vangi e coi critici M. De Micheli e N. Micieli, molto influenti sull'ambiente artistico carrarese. Nel 1981 partecipa al Simposio Internazionale di Scultura a Carrara, ed espone opere in *Scultura d'immagine*, a cura M. De Micheli, alla Certosa di Calci (PI) e al Castello di Castruccio Castracani a Sarzana (SP). L'anno successivo si diploma all'Accademia, svolgendo, con E. Dolci, docente di Conservazione dei beni culturali, una tesi sui diari di scavo e sull'analisi tecnica delle statuette votive dedicate alla Mater Matuta, conservate nel Museo provinciale campano di Capua (CE). Tiene due mostre in Germania, *Skulpturen*, curata da L. Bernardi, a Ingolstadt, e *Radierung von Klaus Münch /*

*Francesco Roviello*, allestita, a Friburgo, a cura del Freie Kunstlergruppe. Prende parte anche alla iniziativa pubblica *Scultura*, organizzata nel centro storico di Nicola, pittoresca frazione del Comune di Ortonovo (SP).

**1983-1987.** Lascia Carrara per Firenze, ove si stabilisce in una casa nei pressi della Basilica di Santa Croce. Visita con assiduità i monumenti e i musei cittadini. Lavora in proprio con la terracotta e, per la ditta Cappelli, come restauratore del marmo. Nel 1984 espone nel locale Videodiva a Firenze la raccolta *Disegni e incisioni*, a cura di M. Giannini; partecipa anche a *Scultura d'immagine*, presso la Galleria il Tempio di Brindisi e alla rassegna *Scultura a Sarzana*, curata da M. De Micheli in Palazzo Berghini a Sarzana (SP). L'anno seguente è invitato da N. Micieli alla mostra *Aillof in lingua rovescia*, nel Chiostro di S. Domenico a San Miniato (PI). Nel 1986, A. Laghi lo include in *Scultura 86*, esposizione itinerante fra Firenze e Caserta. Il 1987 è l'anno della prima personale alla Galleria Spazio Botti di Cremona, con presentazione di M. Tanzi.

**1988-1992.** Intensifica i rapporti con l'ambiente della Accademia di Belle Arti di Firenze, in particolare con lo scultore G. Del Debbio. Nel 1990 tiene una personale in Francia, a Grenoble, nella Galerie R.O.M.E, curata da J. Blanchet. Collabora con lo

studio di architettura Lo Mauro-Reggiani, presentando progetti per decorazioni plastiche. L'anno seguente ha un'altra personale, organizzata da D. Londei, nella sede della Associazione culturale italo-francese di Bologna. Esce il primo catalogo con testo critico di D. Trento. Inizia a frequentare l'ambiente di Villa Romana a Firenze, dove stringe amicizia col direttore, J. Burmeister, che, in estate, l'invita a tenere, nel giardino della Villa, una mostra, *Via Cassia*, in cui espone per la prima volta tre stele.

**1993-1997.** Su invito di Bodini, trasferitosi nel frattempo a insegnare in Germania, partecipa al simposio internazionale *Skulptur&Architektur. Ein Diskurs*, presso la Technischen Hochschule di Darmstadt. È inoltre presente nella sezione *Nuovi materiali per la scultura*, curata da A. Ghinzani, alla XXXII Biennale Nazionale Città di Milano. Il 1994 è l'anno delle mostre *Il grimaldello dello Stile*, curata da D. Trento, a Bologna, per i *Teatri di vita*; e *Sarajevo*, allestita a Firenze nel Chiostro degli Innocenti. Di nuovo in Germania espone, in collaborazione con la Galerie da Entlang, alla Stadtparkasse di Dortmund. È anche invitato, in Francia, a Le Fontanil, al *Symposium International de Sculptur*, curato da J. P. Filippi. Nella cittadina francese lascerà la stele *Colonna del viaggiatore*, destinata a decorare una piazza. L'anno si chiude con la nascita del figlio Alexander. Nel corso del 1995 soggiorna, per alcuni mesi,

a Singapore, lavorando come restauratore di stucchi in edifici dedicati al culto. Ritornato in Italia, prende parte ad Atri (TE) a un simposio di scultura dove esegue, in marmo, una figura di pastore, *Melibeo*, che verrà installata in un giardino pubblico. Nel 1996 torna in Germania per una personale alla Galerie Lattmann di Mühlthal/Trautheim. Tiene anche un'altra personale, *Nudi 1983/88*, al Circolo Est-Ovest di Merano (BZ). È incluso da D. Trento nella collettiva *Per il ritorno degli Dei* allo Studio Ercolani di Bologna. Intanto, dal 1994, ha iniziato a svolgere supplenze nelle Accademie di Belle Arti. È a Torino, poi a Firenze, quindi a Milano, dove, nel 1996-97, è assistente alla cattedra di scultura di M. Robaudi.

**1998-2002.** È ospite a Großjena/Naumburg, in Germania, nella residenza appartenuta a M. Klinger, dove si svolge lo scambio artistico internazionale *Wieder bei Klinger*, che si completa, a Firenze, a Villa Romana. Allestisce, ancora in Germania, una personale, *Skulpturen*, al Museum im Steinhaus di Nagold. Insegna Tecnica del marmo delle pietre e delle pietre dure alla Accademia di Belle Arti di Macerata. Nel 1999 partecipa alla rassegna itinerante *Il Viaggio*, nel Palazzo Ducale di Pavullo (MO). Sue opere sono richieste in Giappone dalla Gallery I di Iwaki. Nel 2002 espone nel Chiostro dell'Ammanati a Firenze, poi nuovamente in Germania, alla

Galerie Lattmann di Mühlthal/Trautheim, e anche nella mostra *I sentieri nell'arte*, curata da D. Trento a Caprino Veronese (VR). Dopo avere insegnato, dal 1999 al 2002, alla Accademia di Belle Arti di Palermo, è nominato docente di ruolo alla Accademia di Belle Arti di Macerata. Affitta, nella campagna maceratese, in località Fontenoce, lungo la valle del fiume Potenza, un rustico, che trasforma in una abitazione-studio. Nella cittadina marchigiana tiene anche una personale nello spazio Mirionima, presentata da R. Cresti.

**2003-2007.** Partecipa alla mostra *De te fabula. L'autoritratto contemporaneo*, curata da S. Tonti al Palazzo dei Convegni di Jesi (AN) e alla Pinacoteca comunale e alla Galleria Galeotti di Macerata. A Villa Romana, a Firenze, allestisce una grande antologica, *Nel primo sole*, accompagnata da un catalogo con scritti di J. Burmeister e R. Cresti. Nel contesto del festival *Pordenonelegge*, organizza, inoltre, in collaborazione con V. Gasparet, una esposizione del proprio lavoro, *Antiche acque*, nel centro storico di Sacile (PN). Riceve, dal Comune di Savigno (BO), l'incarico di scolpire un monumento da porre all'inizio della zona appenninica battuta per la ricerca del tartufo. L'opera è eseguita nel corso dell'estate con la collaborazione di A. Castelli. Dopo un anno di intermittente attività per ragioni di salute, nel 2005 tiene una personale nel Castello di Galeazza, nella

campagna fra Bologna e Modena, residenza frequentata soprattutto da stranieri, e un'altra alla Galleria Contemporaneamente Arte di Civitanova Marche (MC). Nel 2006 ottiene il trasferimento dalla Accademia di Belle Arti di Macerata a quella di Firenze, ma non rinuncia alla abitazione-studio di Fontenoce. Inizia a occuparsi di scambi culturali internazionali con istituzioni collegate all'arte, recandosi prima a Budapest, quindi, nel 2007, con un gruppo di allievi, a Kikinda, in Serbia, dove si svolge il simposio internazionale di modellato-scultura, *Terra International. Terracotta Sculpture Symposium*, al quale contribuisce tenendo un corso sulla tecnica della terracotta.

**2008-2009.** Partecipa alle mostre *Fonti di verità* alle Terme di San Giuliano, presso Lucca, e *Omaggio a San Francesco*, nella Basilica francescana di Cracovia, in Polonia. In estate è di nuovo a Kikinda con un altro gruppo di studenti, e, nel corso del simposio internazionale di modellato-scultura, crea opere proprie di grande formato. Nel 2009 a Macerata, grazie al supporto dell'Università, allestisce, in collaborazione con R. Cresti, all'interno e nel giardino di Palazzo Ugolini, sede della Facoltà di Lettere, la più completa antologica del suo lavoro.

**2009-2012.** Continua tutt'oggi a esercitare, in Italia e all'estero, una intensa attività come artista e docente di scultura.

## Opere di piccolo e medio formato [pmf] 1979-2009

### Modellati e fusioni



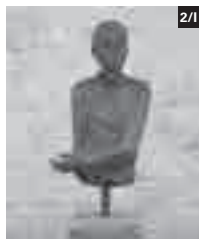
1. *Ragazzi*, 1979  
gesso, cm. 65x52x45  
Proprietà dell'Artista

È uno dei primi documenti del confronto con lo stile arcaizzante di molti scultori degli anni Venti-Trenta del Novecento. L'intimità delle due figure le congiunge in una morfologia creaturale senza soluzione di continuità.



2. *In bilico*, 1979  
gesso, cm. 90x70x35  
Proprietà dell'Artista

L'opera segna il primo cimentarsi di R. col tema della maternità. Si nota l'influenza di Floriano Bodini e, forse, di memorie surrealiste congiunte a quelle di scultori riferibili alla Scuola romana.



2/I. *Roberto Priod*, 1982  
bronzo, cm. 77x40x27  
Aosta, collezione privata



3. *Testa*, 1979  
bronzo, cm. 26x17x19  
Proprietà dell'Artista

Questa fusione denota un naturalismo di derivazione rinascimentale, che tuttavia già palesa ascendenze molto più antiche, soprattutto preromane ed ellenistiche associate, come in altri casi (cfr. *infra*, n. 5, 6), allo studio di opere di Marino Marini.



4. *Piccolo torso*, 1982  
bronzo, cm. 42x32x55  
Bologna, collezione privata



5. *Torso (bozzetto)*, 1982  
terracotta, cm. 20x10x10  
Proprietà dell'Artista



6. *Nudo*, 1983  
bronzo e pietra colorata,  
cm. 23x16x11  
Altstätten (CH), collezione privata

La posizione della figura rimanda, quasi nei termini di uno studio, a *Il pugile* (1933) di Marino Marini.



7. *Torso*, 1983  
bronzo, cm. 31,5x9x12  
Proprietà dell'Artista

Pur appartenendo ancora a una fase di studio del corpo umano, che ha vari altri esempi (cfr. *infra*, n. 16), l'associazione con la base in pietra tende a farne un lavoro dotato di una specifica valenza espressiva.



8. *Madre*, 1983  
bronzo, cm. 13x12x9  
Proprietà dell'Artista



9. *Madre*, 1983  
terracotta, cm. 30x18x15  
Proprietà dell'Artista

È uno dei primi casi nei quali R. si misura col tema della maternità attraverso il modello delle statuette fittili dell'Italia antica. Vi si coglie già l'assunzione della base cubica, che verrà in seguito sviluppata nei moduli variabili delle stèle. Il modello di riferimento è una figura di Grande Madre conservata a Capua nel Museo provinciale campano (cfr. *infra*, n. 9a).



9a. *Figura muliebre su trono con bambino*, IV sec. a.C. (ca), Italia argilla grigiastra, cm. 24,5x18,2x19,7 Capua (CE), Museo provinciale campano



10. *Madre*, 1983  
terracotta, cm. 27x15x13  
Proprietà dell'Artista



11. *Uomo*, 1983  
terracotta, cm. 35x14x10  
Proprietà dell'Artista



12. *Studio per Madre*, 1984  
terracotta, cm. 28x20x15  
Proprietà dell'Artista

L'opera nasce come studio di una figura di Grande Madre conservata a Capua nel Museo provinciale campano (cfr. *infra*, n. 12a), della quale accentua il carattere creaturale.



12a. *Figura muliebre su trono con bambino*, IV sec. a.C., Italia argilla rosata, cm. 40x28x27 Capua (CE), Museo provinciale campano



13. *Ragazza con mano*, 1984  
terracotta, cm. 34x16x14  
Proprietà dell'Artista

È uno dei primi esempi di costruzione della forma con inserimento di un particolare (la mano) all'altro rispetto alla figura, con finalità essenzialmente costruttiva. Se ne coglie il precedente in una statuette votiva conservata a Capua nel Museo provinciale campano (cfr. *infra*, n. 13a) e in un'altra del Museo archeologico nazionale di Firenze.



13a. *Figura giovanile stante*, III sec. a.C., Italia argilla grigio-rosata, cm. 39x44x13 Capua (CE), Museo provinciale campano



14. *Figura*, 1984  
terracotta, cm. 41x23x16  
Bologna, collezione privata



15. *Studio per Donna con cane*, 1984  
terracotta, cm. 80x20x20  
Proprietà dell'Artista

L'associazione della figura umana con quella dell'animale, secondo proporzioni che appaiono decisamente simboliche, costituisce, in questo caso, una sintesi fra le analoghe composizioni di forte ascendenza surrealista, eseguite da Floriano Bodini, e gli antichi modelli fittili studiati da R. nel corso degli anni Ottanta.



16. *Torso volante*, 1984  
gesso policromo,  
cm. 56x26x24  
Proprietà dell'Artista



17. *Personaggio del posto*, 1984  
bronzo, cm. 54x20x14  
Lugano (CH), collezione privata



18. *Busto*, 1984  
terracotta, cm. 41x23x16  
Bologna, collezione privata



19. *Paesaggio (bozzetto)*, 1985  
terracotta, cm. 25x30x15  
Proprietà dell'Artista

La composizione si origina dallo studio dello stile di Auguste Rodin, in particolare dalla *Statua di Balzac* (1891-98), e dalle variazioni che dello stile rodiniano attuò Medardo Rosso, per esempio, in un'opera come *La conversazione* (1899).



20. *Studio per Personaggio con cane*, 1985  
terracotta, cm. 43x33x22  
Firenze, collezione Villa Romana



21. *Studio per Donna*, 1985  
terracotta, cm. 24x24x22  
Proprietà dell'Artista

## Modellati e fusioni



**22. Studio per Personaggio con cane**, 1985  
terracotta bianca,  
cm. 35x30x15  
Proprietà dell'Artista

Come in altri casi (cfr. *supra*, 21) si verifica, in quest'opera, una fusione fra gli elementi simbolici (il corpo umano fasciato e la testa del cane) e la materia plastica nel suo dato estetico immediato. L'insieme produce un effetto di plasticità *in fieri*, rivelando l'intervento della mano come forza sintetica, che lascia tuttavia la forma vitalmente priva di una configurazione definita.



**23. Busto di donna con cane**, 1985  
terracotta, cm. 65x45x30  
Proprietà dell'Artista

L'opera segna un momento di svolta verso le stele (che compariranno due anni più tardi), con l'assimilazione 'in continuità' del muso del cane alla *silhouette* del torso umano.



**24. Figura**, 1985  
terracotta, cm. 35x14x14  
Proprietà dell'Artista

Con questo piccolo modellato prende corpo la spinta verticale che porterà R. alle stele. Vi si aggiungono, come in altre opere di piccolo formato (cfr. *infra*, n. 25), la testa del cane e altre suggestioni tratte da modelli antichi (cfr. *infra*, n. 25a).



**25. Donna con cane**, 1985  
terracotta,  
cm. 90x36x18  
Poggio a Caiano (FI),  
collezione privata



**25a. Figura giovanile stante con melagrana (distrutto)**, III sec. a.C., Italia argilla, cm. 74x27(?) x16,5(?)  
Capua (CE), già nel Museo provinciale campano



**26. Studio per Donna con cane**, 1985  
terracotta, cm. 75x35x16  
Bologna, collezione privata



**27. Busto**, 1985  
terracotta, cm. 60x40x21  
Bologna, collezione privata



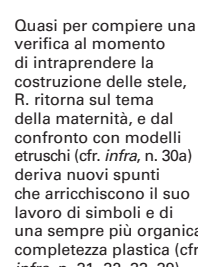
**28. Madre**, 1986  
terracotta, cm. 40x33x22  
Proprietà dell'Artista



**29. Piccola figura con cane**, 1986  
terracotta, cm. 30x15x14  
Caserta, collezione Biblioteca civica



**30. Madre**, 1986  
terracotta, cm. 25x21x16  
Proprietà dell'Artista



**30a. Mater Matuta**, V sec. a.C., Italia  
Firenze, Museo archeologico nazionale



**31. Figura con cane**, 1986  
terracotta, cm. 80x35x28  
Proprietà dell'Artista



**31. Figura con cane**, 1986  
terracotta, cm. 80x35x28  
Proprietà dell'Artista



**32. Figura di uomo**, 1986  
terracotta, cm. 47x20x16  
Bologna, collezione privata



**33. Figura con cane**, 1986  
terracotta, cm. 52x20x14  
Proprietà dell'Artista

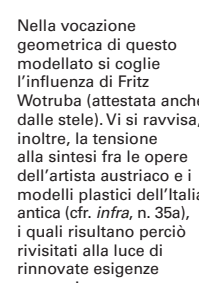


**34. Ragazza**, 1986  
terracotta smaltata,  
cm. 30x25x25  
Campione d'Italia (CO),  
collezione privata

Si tratta di una prova un poco atipica, ispirata a un evidente naturalismo (non estraneo ai modelli pittorici creati, nella ritrattistica, da Virgilio Guidi e Orfeo Tamburi), che testimonia una vastità di interessi per l'arte, finalizzata a creare sempre nuovi effetti plastici.



**35. Studio di forma**, 1986  
terracotta, cm. 40x15x15  
Proprietà dell'Artista



**36. Etruriagas (bassorilievo, part.)**, 1987  
gesso, cm. 40x35  
S. Angelo a Lecore (FI)



**36/I. Etruriagas (bassorilievo, part.)**, 1987  
bronzo, cm. 30x90  
S. Angelo a Lecore (FI),  
Collezione Beyfin



**37. Etruria (bassorilievo, part.)**, 1987  
terracotta, cm. 60x70x5  
S. Angelo a Lecore (FI),  
Collezione Beyfin



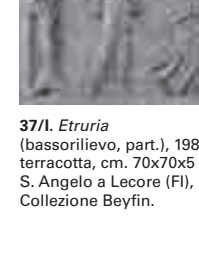
**37/I. Etruria (bassorilievo, part.)**, 1987  
terracotta, cm. 70x70x5  
S. Angelo a Lecore (FI),  
Collezione Beyfin



**38. Sognare**, 1988  
terracotta policroma,  
cm. 78x57x25  
Proprietà dell'Artista



**39. Stele**, 1988  
terracotta, cm. 112x23x22  
Bologna, collezione privata



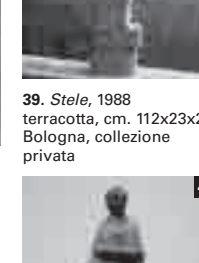
**40. Personaggio**, 1988  
terracotta, cm. 57x18x11  
Bologna, collezione privata



**41. Studio di forma**, 1989  
terracotta, cm. 51x32x12  
Proprietà dell'Artista



**42. Bozzetto per stele**, 1989  
terracotta, cm. 25x8x6  
Proprietà dell'Artista



**43. Scultura**, 1989  
terracotta policroma,  
cm. 69x20x16  
Proprietà dell'Artista



**44. Scultura**, 1989  
terracotta policroma,  
cm. 69x20x16  
Proprietà dell'Artista



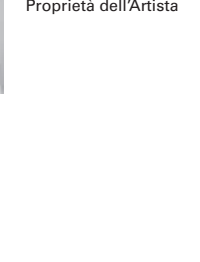
**45. Scultura**, 1989  
terracotta policroma,  
cm. 69x20x16  
Proprietà dell'Artista



**46. Scultura**, 1989  
terracotta policroma,  
cm. 69x20x16  
Proprietà dell'Artista



**47. Scultura**, 1989  
terracotta policroma,  
cm. 69x20x16  
Proprietà dell'Artista



**48. Scultura**, 1989  
terracotta policroma,  
cm. 69x20x16  
Proprietà dell'Artista

## Modellati e fusioni



44. *Piccola stele*, 1989  
terracotta e stucco,  
cm. 45x20x15  
Proprietà dell'Artista



47. *Portatore d'acqua*, 1990  
terracotta bianca  
policroma, cm. 48x16x20  
Proprietà dell'Artista



49a. *Bambino in fasce con copricapo a punta*, IV sec. a.C., Italia argilla rosata, cm. 51,5x14,5x12,5 Capua (CE), Museo provinciale campano



52. *Alberi*, 1991  
bronzo e vetro,  
cm. 38x25x20  
Proprietà dell'Artista



55. *Albero*, 1994  
terracotta, cm. 18x6x5  
Proprietà dell'Artista



45. *Personaggio*, 1990  
terracotta patinata,  
cm. 58x16x15  
Proprietà dell'Artista



48. *Agricola*, 1990  
alluminio, cm. 27x9x9  
Proprietà dell'Artista



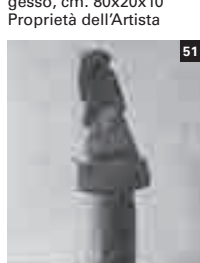
50. *Studio per Stele*, 1990  
gesso, cm. 80x20x10  
Proprietà dell'Artista



53. *Paesaggio*, 1993  
terracotta policroma,  
cm. 38x31x6  
San Giovanni Val d'Arno (AR), collezione privata



54. *Madre*, 1994  
terracotta, cm. 12x8x7  
Proprietà dell'Artista



51. *Composizione*, 1991  
terracotta policroma,  
cm. 50x13x13  
Proprietà dell'Artista



56. *Bozzetti*, 1994  
bronzo, cm. max. 30x5x5  
Proprietà dell'Artista

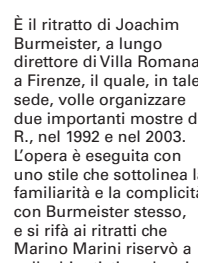


57. *Personaggio con punta*, 1995  
terracotta, cm. 11x7x6  
Proprietà dell'Artista

Quest'albero 'giottesco' offre una sintesi del lavoro condotto da R. tra la fine del decennio Ottanta e la prima metà del successivo. La forma porta in sé, secondo l'ideale della stele, la memoria del paesaggio (cfr. *supra*, 53) e della Terra-Madre, resa su base cubica (cfr. *supra*, 54). L'opera è stata poi riformulata e fusa anche in bronzo in una sequenza di felici variazioni modulari (cfr. *infra*, n. 56)



58. *Burmeister*, 1995  
terracotta, cm. 34x20x25  
Bregenz (A), collezione privata



60. *Stele con cane*, 1997  
terracotta policroma,  
cm. 40x12x8  
Nagold (D), collezione privata



59. *Poggiarsi*, 1990-97  
terracotta policroma,  
cm. 55x30x35  
Proprietà dell'Artista



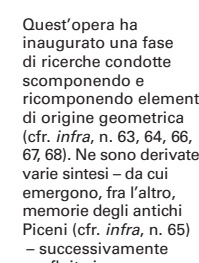
62. *Albero*, 1998  
bronzo, cm. 33x8x3  
Dortmund (D), collezione privata



61. *Donna con cane*, 1998  
terracotta policroma,  
cm. 35x32x13  
Bologna, collezione privata



64. *Modello II*, 1998  
terracotta, cm. 46x30x3  
Proprietà dell'Artista



65. *Personaggio piceno*, 1998  
bronzo, cm. 31,5x13,5x7  
Proprietà dell'Artista

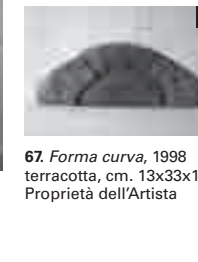
Quest'opera ha inaugurato una fase di ricerche condotte scomponendo e ricomponendo elementi di origine geometrica (cfr. *infra*, n. 63, 64, 66, 67, 68). Ne sono derivate varie sintesi - da cui emergono, fra l'altro, memorie degli antichi Piceni (cfr. *infra*, n. 65) - successivamente confluite in una nuova verticalità legata alla figura umana posta in rapporto all'albero e alla colonna (cfr. *infra*, n. 70, 71, 72). Un precedente si può cogliere nella decorazione plastica eseguita per il Camposanto di Pistoia (cfr. *gf*, n. 65).



63. *Modello I*, 1998  
terracotta policroma,  
cm. 60x27x3  
Proprietà dell'Artista



66. *Forma*, 1998  
terracotta patinata,  
cm. 14x23x10  
Proprietà dell'Artista



67. *Forma curva*, 1998  
terracotta, cm. 13x33x10  
Proprietà dell'Artista



68. *Colonna*, 1998  
terracotta, cm. 35x8x8  
Proprietà dell'Artista



69. *Letologa*, 1998  
terracotta bianca  
policroma, cm. 40x20x15  
Firenze, collezione privata



70. *Personaggio*, 1998  
terracotta policroma,  
cm. 88x14x10  
Proprietà dell'Artista

**Modellati e fusioni**



**71. Testa con albero, 1998**  
bronzo, cm. 45x20x10  
Proprietà dell'Artista



**74. Personaggio con ramo, 1999**  
bronzo (due esemplari),  
cm. 61x23x12  
Proprietà dell'Artista



**76. Ragazza, 1999**  
terracotta policroma,  
cm. 54x14x13  
Bologna, collezione privata



**79. Crescendo, 1999**  
terracotta policroma,  
cm. 57x44x30  
Proprietà dell'Artista



**82. Ritratto, 2002**  
terracotta, cm. 30x14x15  
Proprietà dell'Artista



**72. Personaggio con ramo, 1999**  
terracotta policroma,  
cm. 61x22x12  
Proprietà dell'Artista



**75. Emergere, 1999**  
bronzo, cm. 64x20x18  
Proprietà dell'Artista



**77. Studio per Stele, 1999**  
terracotta policroma,  
cm. 44x8x8  
Arezzo, collezione privata



**80. Personaggio, 2001**  
terracotta policroma,  
cm. 57x24x16  
Proprietà dell'Artista



**83. L'uomo di Recanati, 2002**  
terracotta, cm. 60x30x18  
Proprietà dell'Artista



**73. Personaggio agricolo, 1999**  
terracotta policroma,  
cm. 70x18x17  
Proprietà dell'Artista

Il tema dello sviluppo del corpo umano in analogia con la crescita dell'albero, e con la linea verticale in genere, si afferma qui con particolare evidenza – e viene poi elaborato anche in opere successive (cfr. *infra*, n. 76, 77, 80, 81, 86) –, rivelando la presenza di una energia che si esprime nella forma e che, al tempo stesso, la oltrepassa.



**78. Busto, 1999**  
terracotta, cm. 33x27x20  
Proprietà dell'Artista



**81. Potenza Picena, 2002**  
terracotta, cm. 75x21x14  
Galeazza di Crevalcore (BO), collezione privata

È questo un ulteriore esempio del confronto con l'arte etrusca e con l'interpretazione stilistica che di essa ha dato Marino Marini in un'opera come *Autoritratto* (1942).



**84. Ragazza con cane, 2003**  
terracotta, cm. 35x14x14  
Sasso Marconi (BO), collezione privata



**86. Ragazzo, 2003**  
terracotta patinata,  
cm. 38x8x8  
Merano (BZ), collezione privata



**88. Personaggio, 2004**  
terracotta policroma,  
cm. 92x20x20  
Proprietà dell'Artista



**91. Figura, 2005**  
terracotta, cm. 26x11x11  
Proprietà dell'Artista



**94. Fonte, 2005**  
terracotta policroma,  
cm. 56x25x20  
Proprietà dell'Artista

Bozzetto per la realizzazione del monumento scolpito a Savigno (BO) nell'estate del 2003 (cfr. *gf*, n. 71).



**85. Ragazza con cane, 2003**  
terracotta policroma,  
cm. 35x20x20  
Proprietà dell'Artista



**87. Volturno, 2004**  
terracotta policroma,  
cm. 53x23x16  
Proprietà dell'Artista



**89. Offerta, 2004**  
terracotta policroma,  
cm. 72x42x20  
Proprietà dell'Artista



**92. Testa femminile, 2005**  
bronzo, cm. 17,5x13,5  
Proprietà dell'Artista



**95. Fonti del Volturno, 2005**  
terracotta policroma e pietre di fiume,  
cm. 93x38x22  
Proprietà dell'Artista

Bozzetto per la realizzazione del monumento scolpito a Savigno (BO) nell'estate del 2003 (cfr. *gf*, n. 71).

Il tema dell'acqua si afferma nei primi anni del secolo XXI ed è legato al ritorno di R. ai suoi luoghi natali (dove egli ha allestito mostre in collaborazione con alcuni istituti archeologici). Vi si coglie l'intento di rendere il fiume Volturno con una figura antropomorfa appena accennata.



**90. Composizione, 2005**  
terracotta,  
cm. 19x42,5x12  
Garmisch (D), collezione privata



**93. Volturno, 2005**  
bronzo, cm. 18x11  
Proprietà dell'Artista

L'opera rivisita la forma del sarcofago, attuandone una semplificazione che ricorda lo stile di Constantin Brancusi. Ma costituisce anche una personale interpretazione della 'quadratura' del corpo umano, da cui pare di cogliere ancora la posizione di certe figure etrusche distese.

## Modellati e fusioni



96. *Personaggio con ramo*, 2005 terracotta a fresco e legno, cm. 70x35x20 Proprietà dell'Artista

L'aggiunta del ramo e del colore danno a questa figura un carattere 'perimetrale', quasi di nicchia domestica dedicata al culto di un lare o di un defunto.



97. *Personaggio*, 2005 terracotta, cm. 66x32x16 Proprietà dell'Artista



98. *Seduto*, 2006 terracotta, cm. 18x15x15 Proprietà dell'Artista

L'opera rivisita certi 'teatrini poveri' creati da Arturo Martini negli anni Venti-Trenta del secolo scorso.



99. *Personaggio*, 2006 terracotta, cm. 89x30x15 Proprietà dell'Artista



100. *Figura con mano*, 2006 terracotta refrattaria, cm. 28x10x10 Proprietà dell'Artista



101. *Figura*, 2006 terracotta policroma, cm. 47x27x10 Proprietà dell'Artista

La particolare problematicità della forma indica il bisogno di una ulteriore riflessione sulla costruzione dell'insieme plastico. R. si è dedicato a tale riflessione anche in opere successive (cfr. *infra*, n. 105, 106, 107), le quali segnano, nella produzione degli ultimi anni, un nuovo sentiero creativo, comunque sempre memore delle fasi che l'hanno preceduto (cfr. *infra*, n. 111, 112, 118, 120).



102. *Giovane*, 2007 terracotta, cm. 50x22x17 Proprietà dell'Artista



103. *Figura*, 2007 ceramica, cm. 35x14x11 Bologna, collezione privata



104. *Personaggio con cane*, 2007 ceramica policroma, cm. 70x23x17 Strada in Casentino (AR), collezione Museo di S. Francesco



105. *Figura*, 2007 terracotta, cm. 70x22x20 Proprietà dell'Artista



106. *Figura*, 2007 terracotta policroma, cm. 57x18x13 Proprietà dell'Artista



107. *Ascoltare*, 2008 terracotta, cm. 52x23x20 Proprietà dell'Artista



108. *Figura*, 2008 terracotta, cm. 78x30x21 Proprietà dell'Artista



109. *Personaggio*, 2008 terracotta, cm. 89x19x16 Proprietà dell'Artista



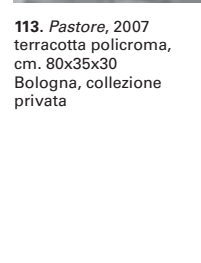
110. *Busto*, 2008 terracotta bianca, cm. 45x25x20 Rocca D'Evandro (CE), collezione privata



111. *Elementi I*, 2009 ceramica, cm. 34x20x18 Proprietà dell'Artista



112. *Elementi II*, 2009 ceramica, cm. 35x16x10 Proprietà dell'Artista



113. *Pastore*, 2007 terracotta policroma, cm. 80x35x30 Bologna, collezione privata



114. *Figura*, 2009 terracotta, cm. 102x16x16 Proprietà dell'Artista



115. *Figura fluviale I*, 2009 terracotta, cm. 104x20x16 Proprietà dell'Artista



116. *Figura fluviale II*, 2009 terracotta, cm. 74x20x9 Proprietà dell'Artista



117. *Forma I*, 2009 terracotta, cm. 43x20x14 Proprietà dell'Artista



118. *Modello*, 2009 terracotta e ingobbio, cm. 30x35x10 Proprietà dell'Artista



119. *Due forme concave*, 2009 terracotta, cm. 36x29x18 Proprietà dell'Artista



120. *Due elementi*, 2009 terracotta e malta policrome, cm. 26x30x27 Proprietà dell'Artista

Il carattere ambientale di quest'opera denota una ripresa del «punto culminante» cercato da Paul Cézanne per rappresentare ogni motivo naturale. La sintesi plastica è portata qui molto oltre il limite del verosimile, ma proprio per questo essa evoca uno spazio percepito essenzialmente e quindi già mentalmente rielaborato.



121. *Architettura*, 2009 terracotta dipinta, cm. 63x31x38 Centre for Fine and Applied Arts, Kikinda (SRB)



122. *Figura*, 2009 terracotta, cm. 47x11x13 Centre for Fine and Applied Arts, Kikinda (SRB)



123. *Architettura*, 2009 terracotta dipinta, cm. 97x18x32 Centre for Fine and Applied Arts, Kikinda (SRB)



124. *Figura*, 2009 terracotta, cm. 65x14x15 Centre for Fine and Applied Arts, Kikinda (SRB)

## Intaglio diretto



**125. Torso**, 1979  
legno, cm. 40x25x15  
Proprietà dell'Artista

Si tratta di un'opera decisamente inaugurale nel percorso creativo di R., in cui però l'incompleto trattamento della figura palesa interessi che si pongono già oltre il legame mimetico col modello, trovando riscontro in prove successive, eseguite con altri materiali e tecniche (cfr. *supra*, 6, 16). Un punto di riferimento è da indicare in *Torso di giovane* (1917-22) di Constantin Brancusi.



**125/l. Piccola figura in legno**, 1987  
legno, cm. 32x11x11,  
Vienna (A), collezione privata



**126. Autoritratto**, 1979  
legno, cm. 40x37x22  
Proprietà dell'Artista

L'opera mostra una varietà di fonti (tra le quali emerge un'evidente ripresa dello stile di Marino Marini), che l'adozione del legno (dovuta al parallelo interesse anche per l'opera di Pericle Fazzini) declina con particolare espressività e naturalezza. L'aggiunta della base e del piccolo corpo umano supino attesta un primo legame con le statuette antiche, osservate al Museo provinciale campano.



**127. Ritratto**, 1980  
legno di ciliegio,  
cm. 52x40x35  
Proprietà dell'Artista



**128. Testa**, 1980  
marmo statuario di Carrara, cm. 29x19x20  
Caserta, collezione privata

La pregevole fattura di quest'opera rivela il sicuro possesso della tecnica del marmo, conseguito alla Accademia di Belle Arti di Carrara, grazie al quale R. inaugurerà, in una fase successiva del suo lavoro, il confronto coi soggetti prescelti per le opere in terracotta, procedendo con una tecnica nuova ma ugualmente scrupolosa.



**129. Madre**, 1982  
marmo bianco di Carrara, cm. 80x40x35  
Proprietà dell'Artista



**130. Piccolo torso**, 1982  
marmo bianco di Carrara, cm. 47x35x44  
Proprietà dell'Artista



**131. Testa**, 1983  
marmo bianco di Carrara, cm. 35x20x26  
Proprietà dell'Artista

Emerge in questo lavoro, magistralmente rifinito, un legame con la ricerca plastica di Pericle Fazzini, alla quale R. sottrae però l'arcaismo espressionista a favore di un lirismo che tende a rendere il soggetto nei termini di una pura immagine.



**132. Piccola figura di giovane (Melibeo)**, 1986  
legno, cm. 40x11x8  
Proprietà dell'Artista

Si conferma in quest'opera, e in altre successive (cfr. *supra*, 23, 24, 25, 28), il proposito di estendere, tramite la tecnica dell'intaglio diretto, l'espressività della terracotta.



**133. Personaggio**, 1987  
legno di arancio, cm. 42x8x7  
Bolzano, collezione privata

Questo lavoro d'intaglio è stato indicato da R. come il punto di passaggio alle stele. In effetti vi si riscontrano gli estremi di una cariatide stilizzata che evoca una colonna o comunque un elemento architettonico verticale. Al tempo stesso il materiale prescelto indica la volontà di non separare la forma dalla natura e, anzi, di sviluppare il corpo umano in rapporto all'albero.



**134. Personaggio con punta**, 1989  
legno policromo, cm. 49x24x10  
Proprietà dell'Artista



**135. Personaggio**, 1991  
legno policromo, cm. 40x32x10  
Altstätten (CH), collezione privata



**136. Albero**, 1992  
legno policromo, cm. 50x9x2  
Proprietà dell'Artista



**137. Forma animale**, 1997  
legno, cm. 30x11x11  
Proprietà dell'Artista

L'opera risente della svolta sintetica della fine del decennio Novanta, che ha indotto R. a ricorrere alla pietra (cfr. *infra*, n. 139, 140, 141) o al legno associato al piombo (cfr. *infra*, n. 138). Una prova recentissima (cfr. *infra*, n. 143) mostra una confluenza di effetti plastici derivanti dai particolari di alcune stele; insieme alla rivisitazione del sintetismo di Constantin Brancusi, teso fra purezza ideale e dato di natura.



**138. Figura**, 1999  
legno e piombo, cm. 59x19x10  
Proprietà dell'Artista



**139. Giallo di Siena**, 2000  
marmo di Siena, cm. 19,8x20x14,5  
Proprietà dell'Artista



**140. Germoglio**, 2001  
marmo di Carrara, cm. 41x20x9  
Lindau (D), collezione privata



**141. Foglia**, 2001  
marmo di Carrara, cm. 25x14x12  
collezione privata



**142. Personaggio**, 2003  
alabastro, cm. 70x15x13  
Proprietà dell'Artista



**143. Uomo uccello**, 2009  
legno, cm. 49x10x7  
Proprietà dell'Artista

## Opere di grande formato [gf] 1979-2009

### Modellati e fusioni



1. *Uomo e donna*, 1980  
gesso, cm. 80x120x50  
Proprietà dell'Artista



2. *Cane*, 1980-81  
gesso, cm. 110x40x50  
Proprietà dell'Artista



3. *Uomo*, 1981  
gesso, cm. 120x30x40  
Proprietà dell'Artista



4. *Composizione*, 1987  
pietra e bronzo,  
cm. 210x90x50  
Castenaso (BO),  
collezione privata



4/I. *Grande Madre con mano*, 1985  
terracotta,  
cm. 220x80x80  
Proprietà dell'Artista



4/II. *Grande figura femminile*, 1986  
terracotta,  
cm. 210x35x32  
Poggio a Caiano (FI),  
collezione privata



5. *Personaggio del posto con cane*, 1987-90  
terracotta, cm. 275x60x60  
Casole d'Elsa (SI),  
collezione privata



6. *Personaggio con punta*, 1987  
terracotta, cm. 250x46x30  
Proprietà dell'Artista



7. *Scultura I*, 1988  
terracotta, cm. 280x45x37  
Proprietà dell'Artista



8. *Delfino in amore*, 1989  
terracotta, cm. 200x26x13  
Proprietà dell'Artista



9. *Oriente*, 1990  
terracotta, cm. 220x25x18  
Proprietà dell'Artista



10. *Colonna del viaggiatore*, 1990  
terracotta, cm. 150x80x80  
Proprietà dell'Artista



11. *Meridione*, 1990  
terracotta, cm. 187x23x16  
Proprietà dell'Artista



12. *Tulipano*, 1990  
terracotta policroma,  
cm. 168x23x25  
Proprietà dell'Artista



13. *Stele*, 1991  
terracotta policroma,  
cm. 191x10x16  
Proprietà dell'Artista



14. *Stele*, 1991  
terracotta, cm. 207x38x26  
Sacile (PN), collezione  
comunale



15. *Colonna del silenzio*,  
1992  
terracotta, legno e  
pigmenti, cm. 170x39x24  
Proprietà dell'Artista



16. *Personaggio con cane*, 1993  
legno lamellare,  
cm. 270x80x80  
Darmstadt (D), parco  
della Technischen  
Hochschule, Hochschul-  
quartier Lichtwiese,  
El-Lissitzky-Straße



17. *Germoglio*, 1994  
terracotta policroma,  
cm. 155x18x16  
Proprietà dell'Artista



18. *Delfino in amore*,  
1997  
bronzo, cm. 200x26x13  
Proprietà dell'Artista



19. *Personaggio*, 1995-96  
gesso dipinto e legno,  
cm. 120x40x40  
Proprietà dell'Artista



20. *Composizione*, 1997  
bronzo, cm. 231x29x29  
Garmisch (D), collezione  
privata



21. *Stele*, 1997  
terracotta, ferro e pietra,  
cm. 210x12x14  
Proprietà dell'Artista



## Modellati e fusioni



22. *Stele*, 1997  
terracotta, cm. 178x15x16  
Proprietà dell'Artista



23. *Stele dipinta*, 1998  
terracotta policroma,  
cm. 150x20x15  
Proprietà dell'Artista



24. *Personaggio*, 1998  
bronzo e legno,  
cm. 172x15x15  
Bologna, collezione  
privata



25. *Personaggio*, 1998-99  
terracotta, cm. 186x42x32  
Proprietà dell'Artista



26. *Sacellum*, 1990-2000  
terracotta, cm. 263x60x45  
Proprietà dell'Artista



27. *Stele Papireto*, 2000  
bronzo, cm. 210x40x40  
Proprietà dell'Artista



28. *Personaggio*, 2000  
terracotta, cm. 185x20x20  
Proprietà dell'Artista



29. *Volturmo*, 1998-2002  
terracotta,  
cm. 160x176x48  
Proprietà dell'Artista



30. *Personaggio*, 2002  
terracotta, cm. 205x44x44  
Proprietà dell'Artista



31. *Stele luminosa*, 2002  
terracotta, cm. 204x25x15  
Proprietà dell'Artista



32. *Oriente II*, 2002  
terracotta, cm. 204x25x15  
Proprietà dell'Artista



33. *Figura marina*, 2004  
terracotta policroma,  
cm. 159x40x25  
Proprietà dell'Artista



34. *Scultura*, 1990-2005  
terracotta, cm. 160x38x22  
Lindau (D), collezione  
Orthaus



35. *Stele teriomorfa*,  
2001-2005  
materiali vari e pigmenti,  
cm. 200x45x45  
Proprietà dell'Artista



36. *Stele fluviale*, 2005  
terracotta e pigmenti,  
cm. 173x20x20  
Proprietà dell'Artista



37. *Stele*, 2005  
terracotta dipinta,  
cm. 150x40x35  
Bologna, collezione  
privata



38. *Personaggio*, 2006  
terracotta policroma,  
cm. 135x25x25  
Proprietà dell'Artista



39. *Stele dipinta*,  
2005-2008  
terracotta con affresco  
e rami, cm. 240x30x30  
Proprietà dell'artista



40. *Stele Fonte*, 2008  
terracotta, cm. 188x23x20  
Proprietà dell'Artista



41. *Stele arcaica*, 2008  
terracotta, cm. 218x20x16  
Proprietà dell'Artista



42. *Apollo primitivo*,  
2008  
terracotta, cm. 260x80x80  
Proprietà dell'Artista



43. *Offerta*, 2008  
terracotta, cm. 170x80x80  
Proprietà dell'Artista



44. *Germoglio*, 2008  
terracotta, cm. 150x80x70  
Proprietà dell'Artista



45. *Personaggio cubista*,  
1993-2009  
tecnica mista (terracotta,  
gesso, sabbia,  
legno e stucco),  
cm. 203x55x16  
Proprietà dell'Artista

L'opera, dalla lunga gestazione, fu presentata, in una prima versione, alla XXXII Biennale Nazionale Città di Milano, nella sezione 'Nuovi materiali per la scultura'.

## Modellati e fusioni



46. *Colonna con rami*, 1998-2009 terracotta dipinta e rame, cm. 173x33x33  
Proprietà dell'Artista



47. *Corde d'acqua*, 2007-2008 terracotta e pigmenti (tre elementi), cm. 220x40x40  
Proprietà dell'Artista



48. *Grande figura*, 2009 terracotta, cm. 240x90x80  
Proprietà dell'Artista



49. *La Drina*, 2009 terracotta, cm. 132x35x46  
Centre for Fine and Applied Arts, Kikinda (SRB)

L'opera è ispirata a un fiume che scorre nella regione balcanica e che, ben conosciuto già nella tarda antichità per essere stato il confine fra l'impero romano d'Oriente e quello di Occidente, figura anche nel titolo di un celebre romanzo di I. Andric, *Il ponte sulla Drina* (1945). In tale ponte è murato un cippo romano attestante la suddetta linea di confine; ed è a tale reliquia laica che R. pare in questo suo lavoro riferirsi.



50. *Grande figura*, 2009 terracotta, cm. 192x43x32  
Centre for Fine and Applied Arts, Kikinda (SRB)



51. *Grande figura*, 2009 terracotta, cm. 294x62x67  
Centre for Fine and Applied Arts, Kikinda (SRB)



52. *Cane*, 1981 marmo bianco di Carrara, cm. 120x40x50  
Proprietà dell'Artista



53. *Busto*, 1987 pietra auresina, cm. 90x45x35  
Proprietà dell'Artista



53/I. *Ragazzo*, 1998 legno, cm. 130x30x30  
Merano (BZ), collezione privata



54. *Figura Naumburg*, 1998 legno, cm. 150x40x40  
Naumburg (D) collezione privata



55. *Stele con pesce*, 1993-2000 legno dipinto, cm. 200x32x27  
Proprietà dell'Artista



56. *Stele*, 1998 legno policromo, cm. 110x20x15  
Nagold (D), collezione privata



57. *Melibeo II*, 1995-96 legno, cm. 235x40x40  
Proprietà dell'Artista



58. *Stele Caprino*, 2001 pietra di Ragusa, cm. 200x31x21  
Museo civico di Caprino Veronese (VR)



59. *Personaggio con cane*, 2000-2002 legno policromo, cm. 240x90x43  
Proprietà dell'Artista



60. *Legno piceno*, 2002-2005 legno, cm. 202x30x57  
Proprietà dell'Artista



61. *Grande legno I*, 2005 legno, cm. 260x40x47  
Proprietà dell'Artista



62. *Grande legno*, 2009 legno, cm. 264x39x39  
Proprietà dell'Artista



63. *Etruriagas*, 1986 bronzo, cm. 190x85x5  
S. Angelo a Lecore (FI), Stabilimento Beyfin



64. *Agricola IV*, 1987-89 rame, cm. 320x320x50  
Budrio (BO), Zona industriale



65. *Porta*, 1994 rame, legno e vetro, cm. 300x85  
Camposanto di Pistoia



66. *Colonna del viaggiatore*, 1994 legno e marmo, cm. 250x110x80  
Fontanill (F)



67. *Melibeo*, 1995 marmo bianco di Carrara, cm. 220x70x70  
Atri (TE), Piazza S. Spirito



68. *Lo Mauro & Reggiani, Casa Elkan-Mancini*, 2000  
Calderino (BO)



69. *Forma animale*, 1999-2000 legno rivestito di rame, cm. 140x80x25  
Casa Elkan-Mancini, Calderino (BO), particolare della facciata



70. *Forma agricola*, 1999-2000 legno rivestito di rame, cm. 130x80x25  
Casa Elkan-Mancini, Calderino (BO)



71. *Uomo, cane, tartufo*, 2003 pietra arenaria, cm. 230x80x80  
Savigno (BO), Piazza del Municipio

## Monumenti e decorazioni plastiche





**Dipinti e schizzi  
preparatori**



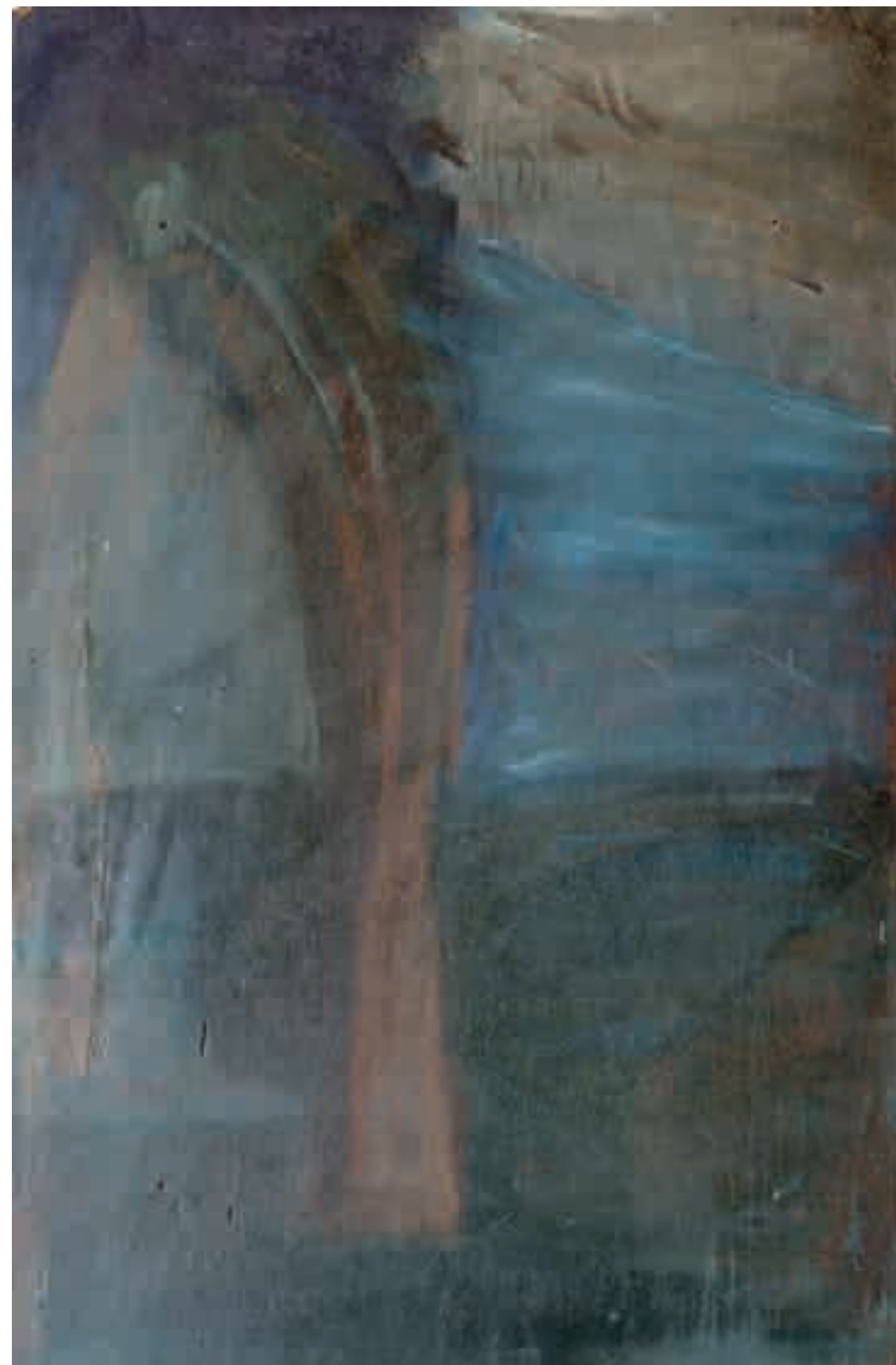
1. *Senza titolo*, 1987  
cm. 70x35  
tempera su carta



2. *Schizzo per Stele*, 1987  
cm. 75x35  
tempera su cartoncino



3. *Senza titolo*, 1987  
cm. 71x44  
tempera su truciolato



4. *Albero*, 1988  
cm. 100x70  
tecnica mista su legno



5. *Personaggio*, 1988  
cm. 80x55  
tecnica mista su legno



6. *Due Personaggi*, 1988  
cm. 80x55  
tecnica mista su legno



7. *Tre figure*, 1987  
cm. 200x187,5  
tecnica mista su tela



8. *Senza titolo*, 1989  
cm. 120x60  
olio su cartone



9. *Senza titolo*, 1994  
cm. 100x70  
tempera su carta intelata



10. *Personaggio con cane*, 1989  
cm. 120x70  
tempera su legno





11. *Schizzo per Personaggio con punta*, 1998  
cm. 50x35  
tempera su carta



12. *Senza titolo*, 1998  
cm. 70x35  
tempera su carta



13. Senza titolo, 1998  
cm. 70x30  
acrilico su carta



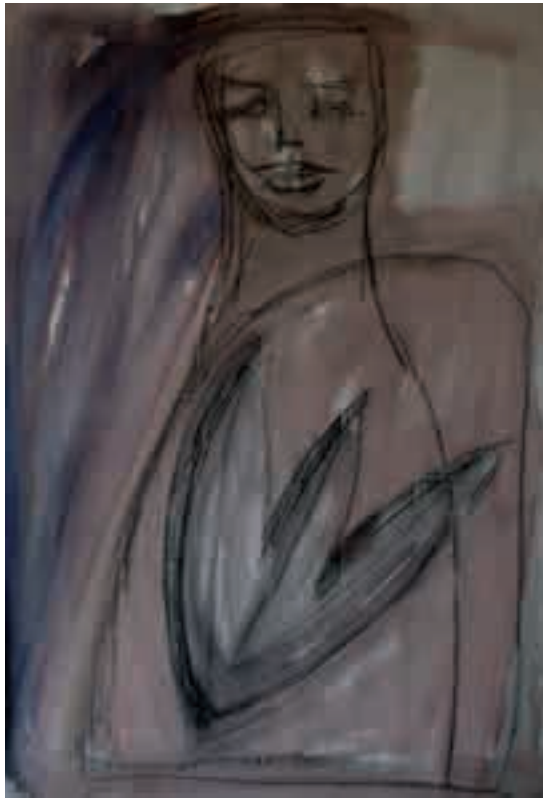
14. Senza titolo, 1999  
cm. 70x35  
tecnica mista su carta



15. *Senza titolo*, 2008  
cm. 70x35  
tempera su carta



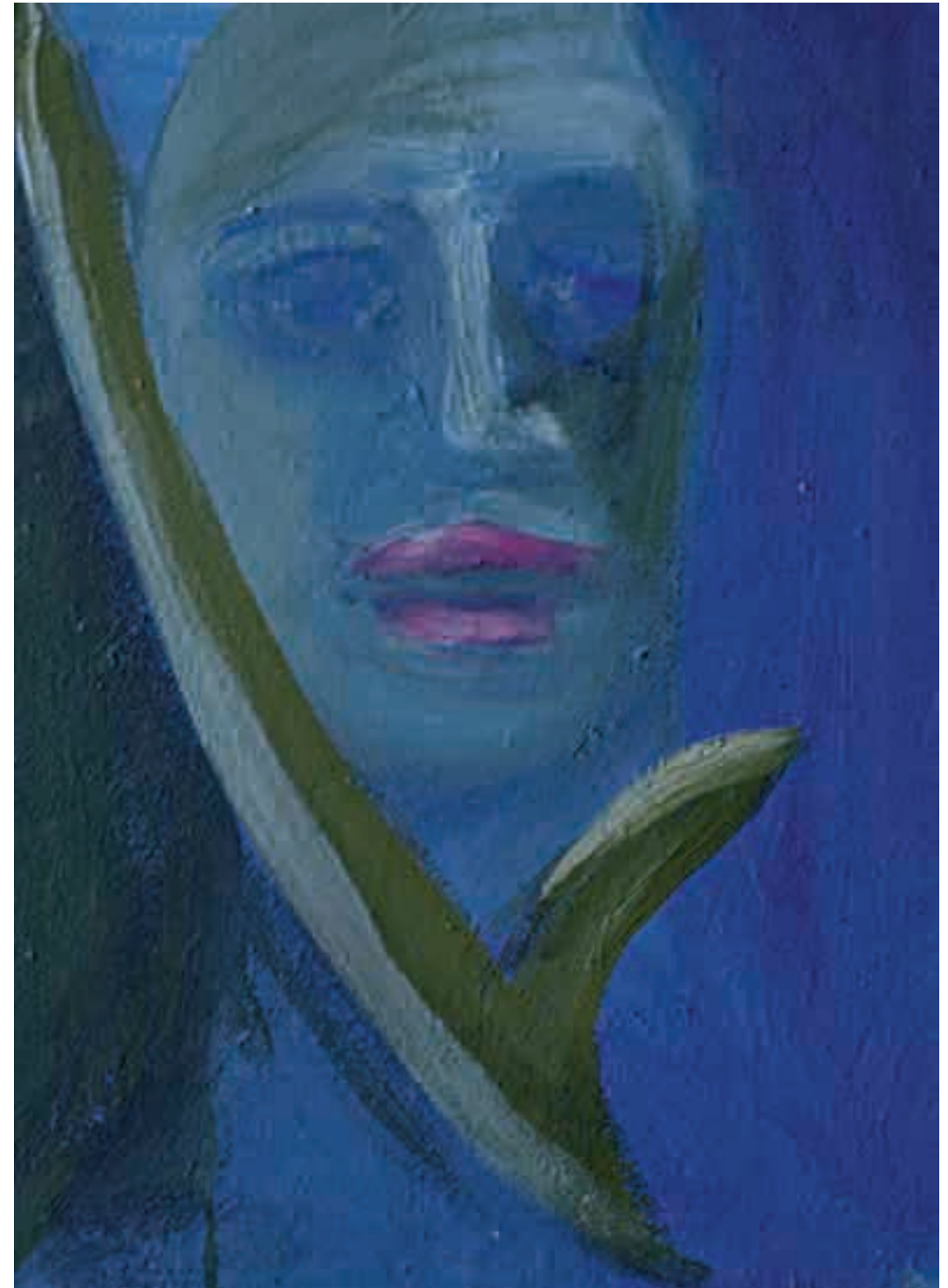
16. *Senza titolo*, 2008  
cm. 70x35  
tecnica mista su carta



17. *Senza titolo*, 2008  
cm. 70x35  
tecnica mista su carta



18. *Personaggio*, 2003  
cm. 30x25  
tempera su cartoncino



19. *Volto con aratro*, 2002  
cm. 50x30  
olio su tela



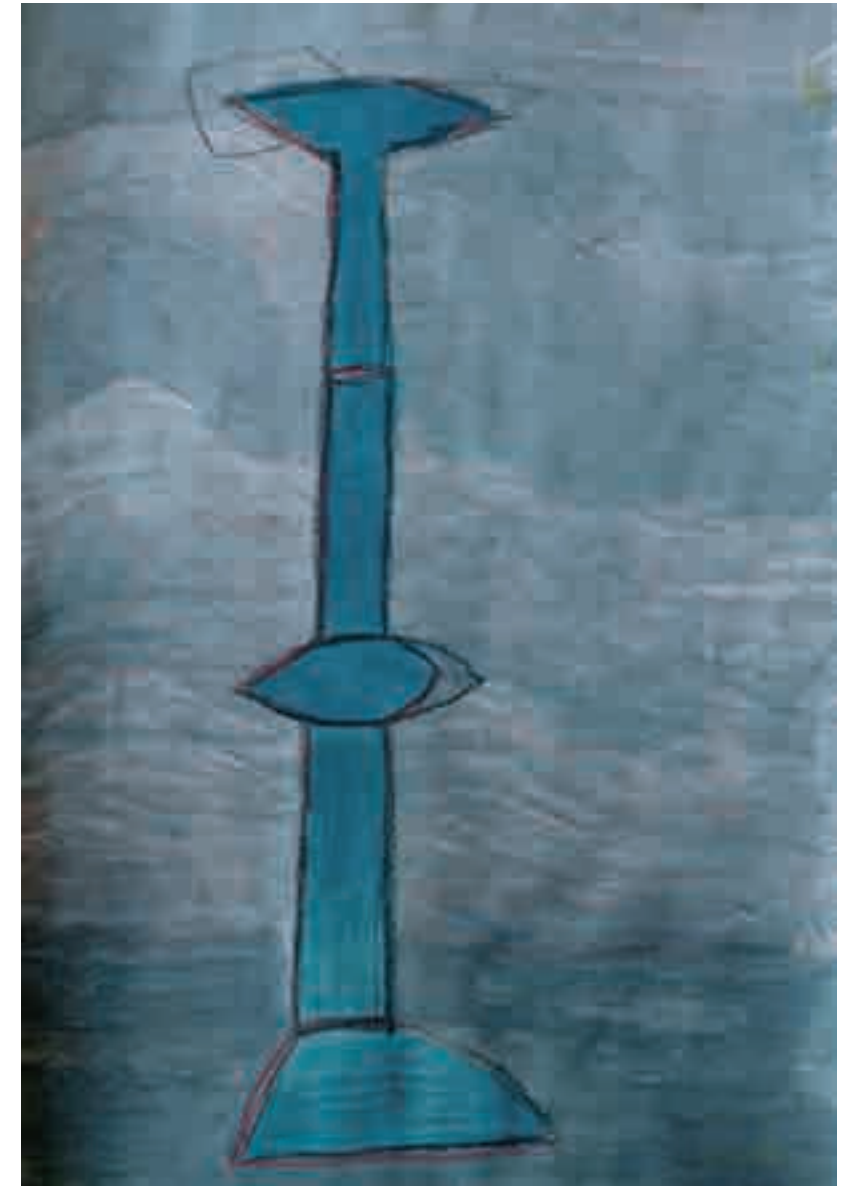
20. *Volto con cane*, 2003  
cm. 70x35  
olio su tela



21. *Figure con cane*, 2003  
cm. 70x35  
olio su carta



22. *Metamorfosi*, 2003  
cm. 70x35  
tempera su carta



23. *Stele per Antiche acque*,  
2003  
cm. 70x35  
tempera su carta



24. *Personaggio*, 2003  
cm. 50x25  
tempera su carta



25. *Schizzo per Personaggio*,  
2003  
cm. 70x35  
tempera su carta



26. *Schizzo per Offerta*, 2003  
cm. 70x35  
tempera su carta



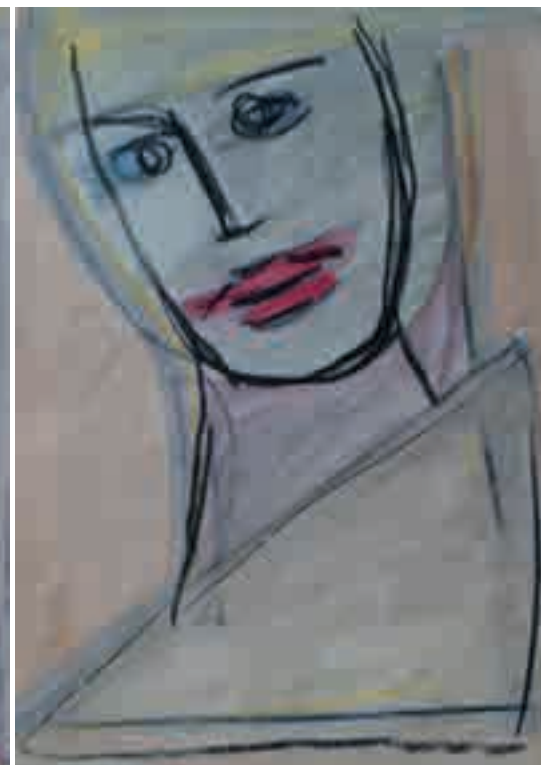
27. *Senza titolo*, 2003  
cm. 50x25  
pastelli a cera su carta



28. *Schizzo per Stele*, 2003  
cm. 70x35  
tempera su carta



29. *Schizzo per Personaggio*,  
2008  
cm. 70x35  
tecnica mista su carta



30. *Senza titolo*, 2003  
cm. 100x50  
tempera su carta





31. *Senza titolo*, 2004  
cm. 80x70  
tempera su tela



32. *Senza titolo*, 2004  
cm. 200x210  
tempera su tela



33. *Senza titolo*, 2004  
cm. 200x210  
tempera su tela



34. *Senza titolo*, 2006  
cm. 200x210  
tempera su tela



**All'ombra  
delle mani**



## Una conversazione di Francesco Roviello con Silvia Bartolini

*Una forma esiste unicamente quando ha un carattere umano riconoscibile. Ci deve cioè essere in essa un atteggiamento che ricordi misteriosamente l'umano e che l'artista malgrado la sua simpatia riconosce come uno dei milionesimi fenomeni costruttivi dell'universale. In poche parole c'è forma quando l'amorfo ha carattere di elemento compositivo (cioè ha già espressione).*

Arturo Martini

*Conoscevo già Francesco Roviello e il suo lavoro quando entrai nel suo studio, ricavato da una cascina immersa nella campagna recanatese, in una zona prossima al corso del Potenza, proprio laddove nel fiume confluisce un piccolo torrente. Era un'umida giornata di inizio aprile e lo scultore – un uomo dalla mole imponente e dai modi garbati – mi accolse in giardino tra le sue stele e gli ultimi lavori in legno prima di farmi accomodare al piano di sopra. Era la prima volta che quei 'personaggi' mi apparivano in una cornice naturale, esposti al tempo atmosferico, che pareva portare a termine il lavoro del loro creatore, appoggiati sulla terra madida e quasi da essa materati o come recuperati dopo una lunga latenza e resi alla luce: con tutto il mistero e lo straniamento di ciò che viene da un tempo antico ma ancora prossimo. Chiesi come nascevano quelle sculture e come nasce uno scultore, se possa mai esserci un momento nella vita di un uomo in cui egli comprenda di doversi dedicare all'arte.*

Avevo l'idea di fare scultura già da bambino, quando abitavo a Casagiove, in provincia di Caserta, dove sono nato. Forse a stimolarmi avevano contribuito le gite in treno della domenica pomeriggio, prima con la famiglia, poi con gli amici: ricordo che il primo museo in cui entrai fu quello provinciale campano di Capua, dove venni a contatto con l'arte antica e provai le prime curiosità per il tufo, i monili, e soprattutto per gli *ex voto* in terracotta provenienti dal sito della Capua preromana, fondata dagli etruschi, in cui in passato doveva trovarsi il tempio della Mater Matuta. I luoghi più vicini, che più frequentavo e che più amavo divennero i musei archeologici di cui il Sud è ricchissimo (basti pensare al grande crocevia di popoli che fu, nell'antichità, la zona di Benevento), ma anche le ville, e poi Napoli, Pompei, Paestum. Ero molto curioso, ma le esperienze decisive per avvicinarmi alla scul-



Pietra di confine.

tura furono la visita alla Reggia di Caserta, dove fui impressionato dal trionfo dei decori, e quella a San Pietro, a Roma, con la famiglia, nel 1971: fu un'emozione grandissima. A Caserta rimasi come stordito dai marmi colorati e dai loro lievi incastri, a Roma dalle opere del Bernini. Pensando che la scultura si potesse fare soltanto con il marmo – il materiale per eccellenza, lavorato da Michelangelo, che veneravo! – iniziai così un apprendistato presso i marmisti del mio paese. Ma ero inquieto, insoddisfatto per l'assenza di un vero maestro, che sapesse assecondare le pulsioni da cui ero animato, e che tentasse almeno di rispondere ai miei interrogativi, spiegandomi le tecniche manuali, che esaudisse, insomma, ogni mia curiosità. E verso i vent'anni, quando conobbi un ragazzo che frequentava la Scuola del Marmo di Carrara, mi decisi, con la Reggia di Caserta nel cuore e l'amore per Michelangelo, ad andare a Carrara per cercarvi il vero significato di ciò che già facevo e andavo sperimentando. Dopo un anno passato alla Scuola del Marmo, mi iscrissi all'Accademia di Belle Arti – sempre a Carrara – che allora dava la possibilità di usufruire liberamente dei laboratori. Vissi così per qualche anno tra Caserta (dove tornavo d'estate e durante le vacanze, continuando a lavorare presso alcuni marmisti) e Carrara (dove, nel pomeriggio, lavoravo presso un laboratorio di urne cinerarie).

*A Carrara, dove poteva dunque dare pieno sfogo alla manualità del 'fare arte', attingendo anche alle pratiche artigianali che all'arte stessa si legano, è riuscito a trovare qualcuno che assecondasse le sue esigenze, che comprendesse i suoi dubbi, un maestro, o comunque un modello completo al quale riferirsi?*

All'Accademia ebbi la fortuna di essere allievo di Floriano Bodini, che era arrivato a Carrara, sulla cattedra di Scultura, l'anno stesso in cui mi iscrissi. Bodini era allora un artista di grande fama, conosciuto come 'lo scultore del papa' per aver realizzato nel 1968 il monumentale *Ritratto di un papa*, cioè di Paolo VI, poi collocato nei Musei Vaticani – «uno dei monumenti più straordinari della giovane scultura europea» lo definì Mario De Micheli –, in cui confluivano il carattere umano del pontefice e tutte le contraddizioni del momento storico (con esiti formali però valedoli per ogni tempo), rese attraverso pochi e decisi tratti dovuti ad una manualità esperta, di tipo quasi quattrocentesco. Ma Bodini era soprattutto uno dei pochi scultori in Italia capaci di insegnare sul serio, e con un modo tutto suo di rapportarsi individualmente ai ragazzi (un approccio che anch'io, ancora oggi, tento di avere con i miei allievi dell'Accademia). Bodini inoltre ci teneva costantemente aggiornati, mostrandoci il lavoro non soltanto di Arturo Martini o di Giacomo Manzù, ma anche di Augusto Perez, di Giuliano Vangi, di Valeriano Trubbiani, di quelli che, con lui, componevano la cosiddetta 'terza generazione' degli scultori italiani del Novecento. Il primo anno in Accademia fu dunque molto carico e coinvolgente sotto ogni punto di vista.

*Può descrivermi qualche altro aspetto dell'insegnamento di Bodini e dell'ambiente nel quale esso si svolgeva?*

Bodini era il 'maestro' per antonomasia: si andava a lezione per lui, lo si aspettava. Ricordo che quando ci comunicavano che non poteva venire, quando 'non c'era', la sua assenza creava un immenso vuoto. E ciò valeva anche tra gli insegnanti: sebbene in molti lo avversassero (gli anni '80 erano gli anni del design), la sua autorevolezza scaturiva direttamente dalla sua persona. Egli 'ci abbeverava': ci parlava delle mostre, ci spingeva ad andare per musei, ci mostrava cataloghi, ci parlava della scultura di Giuseppe Grandi, di Vincenzo Gemito e di Vincenzo Vela, che erano, per lui, l'inizio della vera scultura italiana, fino ad arrivare a Giò Pomodoro e Fritz Wotruba (sul cui lavoro rifletteva da tempo), passando per Leonardo Bistolfi, Domenico Rambelli (lo scultore del *Marinaio morente* per il *Monumento ai caduti* di Viareggio), Adolfo Wildt, Arturo Martini e Marino Marini. Bodini, inoltre, stimolava il confronto tra maestri e allievi invitando all'Accademia, cioè portandoli proprio a lezione, i grandi artisti che passavano per Carrara: fu così che ebbi modo di conoscere Giò Pomodoro, Pietro Cascella, e soprattutto l'architetto-scultore milanese Mario Negri, le cui forme stilizzate, che emergono dall'intersezione di piani, un po' alla Henry Moore, ma in maniera molto meno monumentale, esercitarono su di me un fascino incredibile, tanto da rimanere un punto di riferimento anche per il mio lavoro a venire.

*Mi sembra di capire che tra tutti quelli che, a vario titolo, partecipavano alla scuola di Bodini vi fosse uno spirito solidale, che l'insegnamento si basasse sulla messa in comune di esperienze realmente vissute...*

Quelle di Bodini non erano lezioni teoriche o solo pratiche: egli cercava di mostrare la poesia che c'è in un'opera modellata o scolpita, lo spirito che la muove, ma anche la tecnica necessaria per realizzarla; e mi faceva conoscere artisti del passato o del presente a me vicini. Cioè, lasciava liberi i suoi allievi nella lavorazione del proprio pezzo, poi, man mano che esso prendeva forma, riusciva a capirne le potenzialità eventuali e soltanto allora interveniva con dei consigli, indicando come risolvere un problema, o citando sculture e artisti che già avevano affrontato o posto quel problema stesso. I nomi che più sentivo erano quelli di Martini, Marini, Afro e Mirko Basaldella. Altro contributo fondamentale nella realizzazione finale del pezzo veniva inoltre dall'assistente di Accademia e aiutante di studio di Bodini, Piero Marchetti, il quale aiutava noi allievi e ci faceva capire come sbrigarcela nei casi in cui era magari richiesta una formatura più complessa.

*Insomma aveva trovato quel che cercava, un maestro e un ambiente che favorivano un'attività davvero creativa...*



Al lavoro nel laboratorio dell'Accademia di Belle Arti di Carrara negli anni '80.

Sì, lascio l'atelier soltanto per seguire Anatomia, Storia dell'arte (il cui insegnamento era tenuto da Luigi Bernardi, ma che verteva più che altro sulle correnti d'avanguardia, sull'arte americana, minimal, concettuale, che mi interessavano poco), Tecniche di fonderia, Tecniche di formatura e Tecniche del marmo. Questi i corsi che frequentavo con assiduità. Ma traevo poi il maggiore profitto dai laboratori, dei quali, contrariamente a quanto avviene oggi, si poteva disporre liberamente anche cinque giorni a settimana, e dove ognuno aveva a disposizione fino a tre banchi di lavoro: ciò significava poter lavorare a più pezzi contemporaneamente, nonché cimentarsi in opere di grandi dimensioni, sfruttando gli ampi spazi dei quali la scultura ha bisogno...

*Perché dice "contrariamente a quanto avviene oggi"?*

Perché oggi all'interno dell'Accademia si è molto ridotta la pratica laboratoriale, e ciò non può che andare a scapito del 'fare': lentamente si sta perdendo il 'saper fare', la manualità... eppure l'artista è sempre stato colui il quale sa lavorare con le mani! Nelle Accademie sembra aggirarsi lo spettro di un cambiamento non riuscito, che affonda le radici proprio negli anni della mia formazione: la nostra volontà di rinnovamento degli anni '80 è stata 'fraitesa' e, dopo che i vecchi maestri sono andati in pensione, le nuove idee antimanuali, provenienti soprattutto da fuori d'Italia, hanno guadagnato terreno. Alla lunga uno dei risultati è stato di ridurre le ore di laboratorio (e con esse le dimensioni delle aule). Ma è proprio nel laboratorio che si apprende il fare materiale, manuale, nel senso migliore 'artigiano'! Esattamente come l'appresi io quando ero studente.

*In che senso, e soprattutto in che modo, a suo pensiero, la scultura si è trasformata negli ultimi decenni?*

Le trasformazioni succedutesi negli ultimi trent'anni nel modo di fare e di intendere la scultura, anche in relazione ai cambiamenti che sono avvenuti all'interno delle Accademie, possono forse cogliersi al meglio nella vicenda artistica di Alik Cavaliere, il quale, dopo esordi nell'ambito del realismo e di un recupero delle forme primitive della tradizione (fu assistente di Marino Marini alla Accademia di Brera), attraverso uno sviluppo narrativo della sua ricerca, approdò, negli anni '60-70, alla creazione di scenari 'teatrali', di *environments*, per cui si avvaleva di materiali allora insoliti per la scultura, avvicinandosi all'abolizione della pratica formativa tradizionale, pur senza negarla ancora completamente. Cosa che, comunque, non tardarono a fare altri dopo di lui.

*La sua formazione avvenne dunque in un periodo – in linea di massima il decennio che va dalla metà degli anni '70 alla metà degli '80 – molto delicato dal punto di vista artistico e in genere culturale. Un periodo che non esiterei a definire di transizione per diversi fattori:*

*innanzitutto la mancanza di nuove personalità capaci di creare un fertile terreno di discussione attorno al proprio lavoro (Messina abbandonò l'insegnamento all'inizio degli anni '70, Marino morì nel '78), ma soprattutto l'esaurirsi della spinta propulsiva esercitata dall'informale e dagli inizi dell'arte concettuale (derivante dallo spazialismo), interpretata poi come un azzeramento linguistico con varie conseguenze, come lo spostamento dell'attenzione dalla materia ai materiali, dall'oggetto in senso plastico, alla percezione dell'oggetto, in un percorso che andrà precipitevolmente verso l'incorporeo, fino a far parlare, in tempi odierni, di 'virtuale', di 'effimero'. Considerate queste premesse storiche, come ci si confrontava con lo 'spirito dei tempi' all'interno dell'Accademia, ma anche all'esterno di essa, in una piccola città come Carrara?*

Dal basso, direi. A parte il riferimento costante al 'tuo maestro', l'Accademia la facevi coi tuoi compagni, coi quali non era difficile creare un clima di scambio di idee 'a tutto tondo'. Capitava così di consigliarci, per esempio, sulla costruzione di un'armatura, sulla formatura di un'opera, o anche sul tipo di materiale da usare per realizzare l'idea che uno aveva in mente. Era quella carrarese una piccola comunità internazionale (c'erano molti studenti tedeschi, svizzeri, inglesi, francesi e anche sudamericani), a cui si univa una quantità di ragazzi provenienti dalla Toscana e da tutta l'Italia. Anche le prime mostre venivano fatte in gruppo, con uno spirito appunto molto solidale. La prima mostra fu per me *Scultura d'immagine* presso la Certosa di Calci (Pisa), presentata da Mario De Micheli, dove esposi i miei lavori con Sergio Cervietti (che ora insegna alla Accademia di Torino), Pino Campagna, Giancarlo Lepore (che ora insegna a Urbino) e Klaus Münch. La particolarità di queste mostre era che poi diventavano itineranti: fummo insieme a Colmar (in Francia), a Brindisi e a Nicola de La Spezia. Un'altra collettiva importante fu poi quella a Palazzo Berghini, a Sarzana, sempre presentata da De Micheli, insieme ad altri compagni tra cui Roberto Priod e Adriano Bimbi, attualmente mio collega all'Accademia di Firenze. Partecipavo inoltre alle mostre ufficiali dell'Accademia, in cui gli allievi erano selezionati dai professori, i quali, in altre occasioni, si prestavano a esporre con gli allievi stessi, e magari invitavano a prendere parte all'iniziativa artisti affermati (Bodini chiamava, come ho detto, i suoi affini e compagni di strada, Perez, Trubbiani, Vangi). Poi, al terzo anno, ricevetti l'invito al Simposio di Carrara, il che significava il riconoscimento del mio lavoro da parte della città.

*Provincia ma, al tempo stesso, centro artistico e culturale affacciato sul mondo, questo era dunque Carrara...*

Sì, Carrara era una piccola cittadina con una comunità molto chiusa, nella quale era facile finire coinvolti in risse nei locali pubblici, e dove persisteva una forte tradizione anarchica, per cui, a volte, succedeva



Veduta di Carrara e delle cave.



Lo studio di Casagiove (CE).

vano cose strane durante le ore notturne (come quando, una notte, fecero saltare, con l'esplosivo, la statua di Pellegrino Rossi, che l'indomani sarebbe stata inaugurata da Giulio Andreotti!). Ma appunto i contributi artistici provenienti da fuori, così diversi tra loro, ne facevano un ambiente stimolante, in cui si respirava un'aria cosmopolita. Davvero in tanti vi venivano a cercare la loro strada nella scultura. E poi ne ripartivano per andare a finire chissà dove...

*Gli artigiani locali, anzitutto gli scalpellini, avevano parte in tutto questo?*

C'era chi diceva che fossero già lì prima del marmo! Ma a parte le battute, a Carrara, famosa per le sue cave fin dall'epoca preromana e con una tradizione di tagliapietre e scalpellini millenaria, giungevano non solo gli studenti dell'Accademia, ma scultori da tutto il mondo con il proposito d'imparare le tecniche o di avvalersi di aiuti. Alcuni rimanevano per settimane, altri per mesi, altri ancora arrivavano in periodi fissi dell'anno. La cittadina, col suo pullulare di studi e di laboratori, era per tutti il luogo ideale. Essa, inoltre, consentiva ad un artista di concentrarsi esclusivamente sul suo lavoro, senza preoccuparsi del mercato dell'arte, che restava in molti sensi lontano. Ora tutto è cambiato: basti pensare alla proliferazione di gallerie a Pietrasanta e, insieme a ciò, alla scomparsa degli studi di scultura. Già da allora iniziava infatti a profilarsi la crisi degli studi, i quali si trovavano sempre più in difficoltà per la mancanza di commissioni dovuta ai cambiamenti del gusto e, in particolare, alla semplificazione dei monumenti (ad esempio molte commesse venivano dai cimiteri inglesi e tedeschi, che erano più ornamentali di oggi). Un intero mondo è stato spazzato via, e ora solo l'industria del marmo per l'edilizia riesce a resistere.

*Anche Giò Pomodoro, che dai primi anni Settanta lavorava nella vicina Querceta, lamentava, in una pubblicazione del 1989, 'Omaggio ai maestri scalpellini di Versilia (Riflessioni sulla lavorazione del marmo nelle Alpi Apuane e in Versilia)'; la crisi dei laboratori del marmo, e parlava di un «vasto santuario della fatica umana millenaria», composto di maestri scalpellini, tagliapietre, finitori, apprendisti, garzoni di bottega, ma anche di scultori veri e propri, in procinto di divenire una riserva non-protetta ai margini di una società in cui la pietra era ormai sostituita da asfalto e gomma. Ecco, penso che l'influenza della «cultura materiale del marmo», e di un ambiente dotato di una brulicante moltitudine di figure, oltre all'importanza data ai laboratori all'interno dell'Accademia, abbiano in qualche modo contribuito a orientare la sua scultura verso un primitivismo basato su un rapporto empatico, tattile direi, con la materia. Ma, al di là dell'apprendimento tecnico, ai fini della formazione del suo stile, che cosa ha significato, nel suddetto contesto storico, avere un maestro come Bodini?*

Bodini faceva una scultura molto diversa dalla mia, ma fu dai suoi in-

segnamenti che appresi l'amore per i materiali e la forma, e la serietà del condurre una ricerca espressiva che persegue la perfezione realizzativa. Persino a non buttare nulla del proprio lavoro, perché ogni gradino raggiunto risulta determinante per la formazione della propria via. Bodini mi insegnò anche a valorizzare l'uso della fotografia e a lasciare segni personali nella scultura (come faceva anche Marino), segni che però in Bodini divennero alla fine sempre più meccanici. Devo quindi a lui il rigore formale-formativo con cui affronto da sempre il mio lavoro. Bodini rimase a Carrara fino al 1987, quando accettò la cattedra di Scultura al Politecnico di Architettura a Darmstadt, dove, nel 1992-93, mi invitò a fargli da assistente, ma poi quest'esperienza per me si risolse solo in una mostra.

*Quando cominciò dunque a realizzarsi il suo stile, il suo modo personale di esprimersi attraverso la scultura?*

Mi separai dall'Accademia, e dall'ambiente che le stava intorno, circa alla metà degli anni '80, quando, dopo il diploma, provenendo tutti da zone diverse, ognuno dei miei compagni se ne andò via per seguire la sua strada. Io stesso, nel 1983, mi ero trasferito a Firenze, dove tuttora risiedo, per lavorare come restauratore della pietra con la ditta Cappelli. Ma credo che me ne andai da Carrara per lo stesso motivo per cui ci ero arrivato: il marmo. Convinto dapprima che fosse l'unico materiale per la scultura, scoprii invece che non corrispondeva a tutte le mie esigenze creative. Finii così per averne quasi nausea (resto comunque convinto che il marmo educi alla manualità come nessun'altro materiale!) e, a Firenze, in un appartamento al quarto piano senza ascensore in via dell'Agnolo, iniziai perciò a misurarmi con la terracotta che, a parte la maggiore praticità di lavorazione e di trasporto, finì per diventare il mio materiale elettivo. Continuavo comunque a occuparmi di pietre come restauratore e, nel 1995, prestai la mia opera persino a Singapore.

*La terracotta costituì una scelta spontanea, dettata solo da motivi pratici, o vi contribuirono fattori culturali?*

A Carrara ero arrivato alla tesi finale, che inizialmente doveva essere su Arturo Martini, ma, sotto la guida di Enrico Dolci (docente di Beni Culturali, che aveva condotto campagne di scavo archeologico nelle Alpi Apuane), al quale avevo mostrato le foto delle terrecotte votive dedicate alla Mater Matuta provenienti dal Museo provinciale campano di Capua, preparai invece un elaborato basato sui diari di scavo e sull'analisi tecnica di tali statuette. Il museo conservava infatti tutta una serie di Madri e di reperti fittili e in tufo di epoche eterogenee (catalogati da Achille Adriani), i quali rappresentavano gli 'ex voto' offerti alla dea italica dell'aurora e della nascita, che erano emersi a partire dal 1845 dagli scavi su una vasta area di insediamento forse addirittura



Lo studio di Firenze in via dell'Agnolo.



Lo studio di Firenze  
in via dell'Agnolo.

tura preellenica (poi coperta da altre costruzioni) a Santa Maria Capua Vetere (la Capua antica, poiché la città fu ricostruita a una decina di chilometri dopo essere stata rasa al suolo dai saraceni). Conservo ancora fra i miei libri i cataloghi del museo *Capua preromana e Terracotte votive*.

*Osservo che si trattava di un ritorno consapevole ad esperienze compiute da ragazzo, ai suoi primi amori...*

Molte cose si fusero insieme: il ritorno al museo dell'infanzia (e quindi ai luoghi in cui ero cresciuto), la percezione, fattasi ora comprensibile, della manualità etrusca e in generale antica, tutto questo m'indusse a guardare, con crescente curiosità, la terracotta e a indagare più a fondo la poesia del sostrato primitivo, primordiale della scultura, che era anche quello proprio degli artisti otto-novecenteschi, la cui opera, grazie agli insegnamenti di Bodini, mi era familiare. Immerso in questa atmosfera mitica e arcaica, che connetteva la mia vicenda personale a quella della terra italica e alle opere dei miei maestri ideali, nell'immediato periodo dopo l'Accademia, realizzai le prime madri in terracotta (che successivamente si sono innalzate dando origine alle stele). Giravo però anche per Firenze attratto dalle architetture dei chioschi: da Santa Maria Novella a Santa Croce, dagli affreschi del Gaddi al Museo di San Marco, coi reperti della Firenze medievale, dagli affreschi dei cenacoli di San Salvi, a Ognissanti e a Sant'Apollonia, a quelli di Paolo Uccello e Masaccio e, soprattutto, alla sezione etrusca del Museo nazionale di Firenze dove ogni tanto ancora ripasso. A Firenze iniziai anche a frequentare Villa Romana, che era appartenuta a Max Klinger e che era stata trasformata in una residenza per giovani artisti tedeschi.

*Si veniva così a creare il fondamento principale nel suo lavoro. Ma, dal momento che i suoi motivi plastici non sono né occasionali né hanno un'elaborazione per cicli temporali, ma hanno invece tempi lunghi di gestazione e di esaurimento, salvo poi essere ripresi e confluire in uno stadio di elaborazione ulteriore, come si è sviluppata la sua scultura nel tempo? Quali ne sono stati gli altri eventuali motivi ispiratori?*

Dopo gli inizi scolastici, già i primi pezzi realizzati a Carrara mostrano, credo, una ricerca più autonoma. Erano comunque piuttosto naturalistici e risentivano probabilmente di una certa influenza del 'realismo esistenziale' del primo Bodini. A Carrara realizzai infatti, in marmo, il *Cane*, ispirato a un vero cane che, durante uno dei miei ritorni a casa nel periodo del terremoto in Irpinia (1980), avevo visto, per caso, in un campo, morto per il freddo e per gli stenti. Quel cane fu per me l'immagine oggettivata della disperazione e della desolazione del dopo terremoto, e ci lavorai con tenacia quasi per un anno. Il *Cane* piacque molto al mio maestro e ricevetti i complimenti anche da parte di Giò

Pomodoro, che lo vide durante la lavorazione nel corso del 'III Simposio internazionale di scultura' a Carrara. Con la scoperta della terracotta iniziai invece a guardare con rinnovato interesse la plastica etrusca, e mi portai verso una scultura decisamente primitiva, con volumi e forme sintetiche, e un'impostazione architettonica della figura più ieratica e solenne, dove c'era ancora una riconoscibilità del volto in termini naturalistici ma non più di somiglianza. Memore dei fanciulli di Marino e di Martini, avevo in mente delle sculture che divenissero delle urne, dei vasi canopi o delle mummie, e, in questo senso, ammiravo molto il lavoro di Jürgen Brodwolf e le sue celebri figure 'fasciate'. La incisione 'epidermica' della scultura è stata sempre per me molto importante: è un po' come lavorare la terracotta col vomere, come si usa con la terra da arare, ed ispirarsi alle bende e ai panneggi della statuaria antica, come già avevano fatto Marino e Fazzini. Dal 1991 il mio interesse divenne poi più costruttivo, come si può riscontrare in alcune stele, ove il primitivismo risulta un po' smussato in virtù di un maggiore interesse per gli incastri delle forme e per l'inserimento di elementi simbolici diversi, più architettonici. Ammetto che, pur a modo mio, qualcosa delle memorie raccolte per i musei e i luoghi fiorentini vi deve essere passato.

*Veniamo ora ad accostare il suo lavoro più da vicino. In che dimensioni progetta le sue opere e quale è il principio che le collega 'ex imo' alle esigenze di un unico linguaggio plastico? Ci sono dei valori di fondo?*

Le mie opere erano per lo più di piccolo formato, ma poi, già nel 1985, divennero stele, pastori, personaggi lavorati in moduli da assemblare, sfidando me stesso per le grandi dimensioni e i ristretti spazi della mia casa fiorentina. E fu proprio quel cane visto nella campagna irpina ad accompagnarmi e a spingermi alla sperimentazione di nuove forme: prima fondendosi con le figure femminili; poi, quanto più la mia ricerca si spostava dal mero dato rappresentativo all'esigenza di un valore formale forte, diventando una sorta di 'punta', cioè un espediente legato alla forma, in quanto alla punta si possono legare una serie di significati. La punta così divenne un aratro, un attrezzo agricolo in movimento, ma anche un raggio di sole. È in questo senso che, procedendo sempre per astrazioni associative, ogni forma conquistata può subito scivolare in un'altra, come accade nella fluidità del ricordo, e, così facendo, risulta spesso 'decontestualizzata'. Per forma 'decontestualizzata' intendo il riportare al presente tutto ciò che ho assimilato nel passato (anche in modi inconsci) e che assume, di volta in volta, un significato diverso.

*Le sue opere si collegano dunque ad un tempo mitico, e sotto la parvenza del mito è l'universale a parlare e a venire incontro all'umano, creando un dialogo col presente in un 'punto' dove tutto si concentra...*



Jürgen Brodwolf, *Senza titolo*, 1976





Roviello al lavoro  
a Fontenoce (MC).

Sì, ed è quello che fece, per un certo verso, e per un certo tempo, anche Mimmo Paladino, il quale forse utilizzava ancora, in modo personale, la definizione della scultura come «grembo plastico» data da Martini, in quanto la forma plastica nasce per gradi, come una creatura nel ventre della madre. Per questo ho scelto, come motivi base del mio lavoro, la madre, il cane, la punta, la stele, il ramo, il personaggio anonimo e anche elementi architettonici rielaborati, o, negli ultimi anni, l'acqua e il fiume. Tutte forme transitorie, che vedono la luce da una materia eterna.

*Ancora Arturo Martini, il primo a confessare il recupero dei modelli etruschi («io ho scoperto gli etruschi e li ho ripresi perché erano come un seme rimasto in bottiglia»), affermava che nei materiali naturali è insita una potenzialità costruttiva e quindi anche la loro espressione artistica, tanto che «l'opera universale parte sempre da esigenze del materiale», riconoscendo che «quando hai un'idea plastica, cavare o mettere è lo stesso». Altro scultore a sentirsi per così dire 'etrusco' era Marino che, un po' come Lei, ha lavorato tutta la vita intorno agli stessi temi (le Pomone per esempio), dietro i quali si cela, a volte in modi straordinariamente semplici, l'archetipo della Grande Madre. Francesco Roviello, partito dal marmo e approdato alla terracotta, si è mantenuto fedele a questa potenzialità dei materiali?*

Ciò che mi interessa è la forma. E le mie forme nascono dal materiale che deve garantire una costruzione stabile alla scultura e adattarsi all'esigenza di plasmare e trasformare il volume, con quell'aggiungere o togliere che Martini chiamava appunto «cavare e mettere». Pertanto, il lavoro con la terracotta rimane per me fondamentale poiché la terracotta induce a creare la forma e quindi a fare scultura: ne adoro l'iniziale malleabilità e la successiva resistenza; i diversi colori che assume una volta asciutta e la facoltà di poterla continuamente rimodellare. Però attualmente lavoro molto con il legno, non solo come 'cavare' ma anche come 'mettere', poiché spesso incollo tra loro pezzi di diversa provenienza. Sta dunque a me raccogliere la sfida ogni volta lanciata dai materiali, materiali eterni, in quanto da sempre usati per la scultura, che io stesso ho maneggiato fin da piccolo, quando sperimentavo senza ancora dare un senso a ciò che facevo.

*Per questa ragione non ha mai usato materiali sintetici...*

Non sono un antimoderno o un uomo del passato: in tempi come i nostri è proprio la ripresa della tradizione la vera novità! Il ritratto di Ungaretti a Roma, eseguito da Fazzini (ai vertici della scultura contemporanea per gli incastri del legno), e il papa di Bodini sono in legno! In anni più recenti, anche Giovanni Anselmo, Nunzio, Richard Serra, Mauro Staccioli e Chillida, pur realizzando una scultura diversa dalla mia, hanno usato materiali naturali. Personalmente, non amo le sostanze

sintetiche perché 'non parlano' e invecchiano male: l'elaborazione della scultura, come affermava giustamente Martini, è già nel materiale, è nel suono del bronzo, nella nervatura del legno. Dalla presa diretta del materiale posso già concepire concettualmente una figura. Con il subentrare dei composti plastici, invece, nella scultura si è persa la capacità di ascoltare e ci si è dimenticati dei materiali veri. Senza considerare che poi, in tempi recenti, con l'avvento del video e in generale con la priorità della immagine sul manufatto, avendo l'arte sempre meno corpo, è il sostrato dell'opera in quanto tale a essere a rischio. Nel mio lavoro è invece basilare il dialogo con la materia, il ritornare sul volume, la fluidità o la fluidificazione delle forme, che creano un dialogo con la natura, col mito e con la tradizione intesa come radice e vissuto personali. Per questo non posso avvalermi dei composti plastici o sintetici. Tutte le mie sculture partecipano di questa dimensione dialogica, e soprattutto quelle che spesso definisco solo come 'personaggi', in cui probabilmente si sente un'eco più vicina di quelle conversazioni sull'importanza del lavoro agricolo e sulla terra perduta che trovai in Virgilio e in Pavese, e sul senso del fare scultura che ho assimilato dalla lettura dei *Colloqui* tra Gino Scarpa e Arturo Martini.

*I 'Colloqui con Arturo Martini' di Gino Scarpa, dati alle stampe nel 1968, più di un ventennio dopo la scomparsa del maestro, riaprirono la questione, mai risolta, posta da Martini stesso nel 1945 con lo scritto 'Scultura lingua morta', a partire dal quale gli scultori iniziarono a interrogarsi sul rapporto tra libertà e autenticità del loro lavoro. Ne seguirono le risposte più varie (un po' lo si è già ricordato a proposito di Alik Cavaliere), che ebbero come poli di aggregazione Milano e Roma. Vi furono però in Italia delle resistenze non trascurabili all'irruzione del nuovo, che trovarono un punto di raccolta nella Accademia di Firenze, attorno a Oscar Gallo e alla sua scuola, e in quella di Carrara, ove giunse Bodini...*

In quegli anni all'Accademia, in effetti, avevamo il Menna e il Barilli come testi di arte contemporanea, e poi circolavano *La definizione dell'arte* di Umberto Eco, *La scultura moderna* di Herbert Reed, ma a dire il vero gran parte di noi studenti cercava altro: ricordo che al terzo o quarto anno alcuni si rifiutarono di seguire il corso di Storia dell'arte ed evitavano in generale quei corsi che venivano considerati 'negazionisti della manualità' (lo era anche il design, secondo noi): preferivamo sporcarci le mani, formare e modellare, unire radicalmente l'arte alla vita, il sentimento alla forma. Non è che io neghi le manifestazioni artistiche più contemporanee, alcune le ammiro, ma come idee, come prodotti mentali. Personalmente però sono interessato da sempre alla forma e alla materia, senza le quali secondo me non può esserci scultura. La riflessione sul contemporaneo è sempre interessante, e un po' la inserisco nelle mie opere, ma è la concezione temporale della scultura ad essere diversa: mentre il resto dell'arte ha

un proprio tempo che si brucia nel presente o addirittura nell'istante, la scultura ha un tempo diverso – anche di lavorazione – che accoglie il presente come sintesi del passato e di apertura all'altro, e non si ferma agli intenti ma si estende nello spazio, tentando di rapprnderlo e di racchiuderlo.

*A questo riguardo, che ruolo hanno avuto i suoi disegni e i suoi dipinti, che, mi pare, Lei ha sempre curato, e che presentano, attraverso il colore, delle analogie essenziali con l'insieme del suo lavoro plastico?*

I disegni sono principalmente studi per fermare un'idea, non sono specifici o destinati al pezzo che andrò poi effettivamente a realizzare. La mia scultura, in altre parole, non nasce da uno di essi in particolare, e quindi da un'idea soltanto: la forma può deviare, trasformarsi e, in ultimo, anche essere sostituita, e diventare poi il punto di riferimento di un disegno o magari di un dipinto. Forse non c'è neppure una reale soluzione di continuità fra tutti i mezzi dei quali mi avvalgo.

*Ho notato, infatti, che, sulla superficie di alcune sue stele in terracotta, si riconoscono interventi con il colore. E, anche per questo motivo, ne ho tratta l'impressione d'un legame con l'arte tedesca, quell'arte che, dalla fine degli anni Settanta, ha sancito un'alternativa all'arte americana, fondendo tutti i linguaggi, in particolare la pittura e la scultura, nel crogiuolo di una ritrovata emotività dell'artista...*

Andai per la prima volta a Berlino nel 1979 e vi rimasi per due o tre mesi. Ebbi modo di girare molto, soprattutto la notte, dopo il lavoro occasionale che avevo trovato per mantenermi, e al Museo di Arte Moderna scoprii Brancusi e Lehmbruck. Mi imbattei anche, per la prima volta, nella scultura iperrealista, che mi suggestionò al punto da farmi realizzare, una volta tornato in Italia, un gesso di un uomo e di una donna, del quale oggi esiste soltanto una documentazione fotografica. Tornai in seguito in Germania, per qualche mostra, a Colonia (dove mi avvicinai all'opera di Baselitz), a Monaco e a Dortmund, dove nel 1994 il gallerista e artista tedesco Erich Krian aveva organizzato una esposizione delle mie opere insieme a quelle di Antonio Lo Pinto. Quindi vi tornai per Bodini, che, nel 1993, mi chiese di fargli da assistente al Politecnico di Darmstadt. Partecipai così, nell'estate di quell'anno, al simposio internazionale di scultura, voluto da tale istituzione, con altri sette artisti (gli unici italiani eravamo io e Alberto Ghinzani), realizzando una grande opera in acero rosso, che è stata accolta permanentemente nel parco del Politecnico.

*Anche a Firenze vi furono contatti con la cultura tedesca, attraverso Villa Romana, come Lei ha già ricordato.*

Sì, tenni a Villa Romana due mostre importanti: la prima, *Via Cassia*,

nel 1992, e l'antologica *Nel primo sole*, nel 2003, presentata da Roberto Cresti, con più di quaranta sculture disposte tra l'ampio salone e il giardino. Ciò che mi piaceva della Villa, oltre ai quieti e accoglienti spazi dove spesso mi recavo a lavorare, era il gusto evocativo e mitico creato da un ambiente del tutto naturale, dove ogni elemento estraneo o artificiale era comunque frutto di un recupero del passato, il che risultava in sintonia perfetta con quello che andavo realizzando! Di stile neoclassico, situata in collina appena fuori Firenze, la villa era stata lasciata allo Stato tedesco da Max Klinger, per ospitarvi gli artisti 'stipendiati' di passaggio in Italia. Klinger l'aveva comprata nel 1905 per farne già un atelier indipendente, gestito da artisti. E per Villa Romana passarono, in effetti, Georg Kolbe, Max Beckmann, Käthe Kollwitz, Ernst Barlach e Max Pechstein e, in tempi molto più recenti, Georg Baselitz, Anna Oppermann, Markus Lüpertz, Christiane Möbus, Michael Buthe e altri ancora, tutti vincitori del rinnovato Premio Villa Romana.

*C'è qualche personalità in tale contesto con la quale Lei ebbe un particolare legame, una speciale intesa?*

Direttore di Villa Romana fu, dal 1972 al 2006, Joachim Burmeister, al quale mi lega ancora una profonda amicizia, e che divenne già allora un mio strenuo sostenitore. Egli ebbe il merito di aprire la villa alla città, dando nuova vita a quella residenza di artisti. Mise anche a disposizione degli ospiti di passaggio alcuni atelier e inaugurò il salone come spazio espositivo. Burmeister fece insomma della villa uno dei maggiori punti di incontro e di aggregazione per gli artisti fiorentini e non, i quali vi si ritrovavano in occasione delle mostre. La mia personale del 2003 fu visitata, per esempio, proprio da quel Lüpertz, celebre pittore e scultore tedesco, che vi aveva lavorato per un anno nel 1970. E, sempre nel clima di questo scambio tra cultura tedesca e fiorentina, inaugurato da Klinger, nel 1998 sono stato ospite per un mese a Großjena presso la dimora tedesca di Klinger stesso, nell'ambito di *Wieder bei Klinger*, una sorta d'omaggio alla memoria del maestro, ma soprattutto un'occasione di dibattito e lavoro gomito a gomito con altri artisti come Albert Borchardt, Michael Munding, Hans Willi Notthoff, Margherita Verdi, Deva Wolfram.

*Questo è il ricco quadro di memorie, incontri e varie attività creative in cui si iscrive la sua vita dalla fine degli anni Settanta al termine del decennio Novanta o poco oltre. So però che ad esso vi è un elemento da aggiungere, ed è costituito dall'attività come insegnante della Accademia di Belle Arti, a tutt'oggi in pieno svolgimento. Come è iniziata tale attività e che effetti ha avuto sulla sua produzione artistica?*

Nel 1993 entrai nelle graduatorie per titoli per l'insegnamento presso le Accademie di Belle Arti, e, dopo alcune supplenze di qualche mese a



Sulla tomba di Max Klinger, Großjena (D), 1998.

Torino, sulla cattedra di Tecniche di fonderia, il primo incarico annuale arrivò nell'anno accademico 1995-96 per l'insegnamento di Plastica ornamentale a Firenze, mentre l'anno dopo giunsi a Milano come assistente di Scultura di Mario Robaudi. Nel 2003 passai finalmente di ruolo sulla cattedra di Tecniche del marmo, delle pietre e delle pietre dure, a Macerata, dove ero stato supplente nell'anno accademico 1997-98, e dove tornavo così dopo tre anni – dal 1999 al 2002 – trascorsi in viaggio tra Firenze e Palermo, città nella cui Accademia avevo ricoperto lo stesso insegnamento. Erano stati anni faticosi e meno produttivi a causa dei frequenti e lunghissimi viaggi in treno, anche se i passaggi in traghetto dello stretto di Messina mi entusiasmano per la luce diversa, il clima e gli incontri con le persone più strane. Il periodo trascorso in Sicilia fu meno prolifico, ma non per questo meno creativo; anzi, influì alquanto sul mio lavoro successivo, poiché viaggiai molto attraverso l'isola: Selinunte, Trapani e Agrigento erano le mete più frequenti. Scopriro così la Sicilia più arcaica e ferina non con lo sguardo del turista ma cercando la memoria di quel passato che finiva poi col sovrapporsi al 'mio' passato. A Palermo sono nate sculture come *Stele Papireto* e *Stele di Palermo* (poi *Stele Caprino*, acquisita dal Museo civico di Caprino Veronese), in pietra nera di Ragusa.

*Il paesaggio entrava dunque ulteriormente nella sua scultura e Lei andava verso i luoghi cercandone i segreti...*

Sì, il Papireto è il torrente di Palermo che per secoli è stato di estrema importanza difensiva e strategica per la città, e che continua ancora a scorrere tenacemente sotto alcune strade del centro.

*Credo che questo flusso nascosto, che collega il presente al passato, possa essere una bella metafora per indicare che le civiltà e l'arte del passato agiscono ancora nella sua attività di scultore come una vena segreta. Ma la 'Stele Papireto' – con il suo richiamo alla fluidità nell'elemento che, come nelle colonne senza fine di Brancusi, si ripete in un ciclico salire e scendere – inaugura anche una serie di opere ispirate o dedicate al fiume o all'acqua, che prendono forma in concomitanza con il suo arrivo nelle Marche: penso ad esempio alla scultura 'Volturino', il fiume che bagna Capua, ma anche la divinità campano-romana, forse eponima e di origine etrusca, e quindi di nuovo un richiamo al tempo mitico che si intreccia con il tempo storico individualmente rivissuto. Nelle Marche, Lei viene a vivere in una casa-atelier al centro di un piccolo terreno solcato dal passaggio di due corsi d'acqua. Quanto e in che modo ha influito l'ambiente marchigiano – e in particolare maceratese – sul suo lavoro?*

Come ho detto venni alla Accademia di Macerata nel 2003 e vi rimasi fino al 2007. L'arrivo nelle Marche coincise per me con la scoperta di una nuova campagna: da sempre attratto dalla terra – il paese in cui ero nato era

un paese agricolo, sono cresciuto all'aria aperta – fui colpito da un territorio diverso, più 'largo' di quello cui ero abituato, e che mi consentiva di vivere in modo diverso da come potevo fare risiedendo nel centro di Firenze. L'ampiezza e la tranquillità del paesaggio, lo scorrere del fiume, il profilo dei paesi fatti di mattoni in terracotta, le forme delle moderne macchine agricole, enormi e arcane al calare della notte, insieme a un diverso ritmo di vita, significarono per me un ambiente molto più consono alla mia indole e alla mia scultura. È stato un po' come trovare una dimora adatta alle mie forme. Complici la disponibilità di spazi molto grandi di cui il fare scultura necessita, la ritrovata stabilità e il nuovo ambiente in cui l'agreste e l'antico si innestano e convivono con il nuovo, la mia ricerca ebbe nuova linfa senza mai cambiare strada, ma allargando i suoi orizzonti. Come prima di allora il vomere e l'aratro avevano ispirato molte mie forme, così le nuove attrezzature agricole entrarono a far parte delle mie sculture, rielaborate e riassorbite per i loro valori plastici e soprattutto sintetici. La vicinanza con l'acqua fu inoltre un motivo di riflessione che mi portò al recupero di questo elemento decisivo per l'uomo, ma anche per me, per la mia cosmologia privata. Portai infatti a termine la scultura *Volturino*, iniziata qualche anno prima e appunto dedicata al fiume e insieme divinità autoctona della Campania, la mia terra d'origine, nelle cui contaminazioni etrusche ritrovavo anche una continuità essenziale con la terra toscana, in cui ero ormai naturalizzato. E con i miei pastori, i miei personaggi, iniziarono a interagire dopo qualche tempo anche certi 'personaggi piceni', che scoprii durante le prime 'incursioni' al Museo archeologico di Ancona.

*Nelle Marche vi è stato inoltre qualche incontro destinato a influire sulla diffusione del suo lavoro in Italia?*

A Macerata ritrovai Roberto Cresti, a quel tempo docente di Estetica in Accademia, e insieme iniziammo a lavorare al progetto espositivo *Mirionima*, nato da una sua idea. Così, per cinque anni, nei locali di Piazza della Libertà (che i maceratesi conoscono come quelli della 'vecchia farmacia'), vicino al Teatro Lauro Rossi, organizzammo, col concorso di altri colleghi, una serie di mostre di artisti contemporanei, documentate annualmente da una pubblicazione composta di note e di saggi critici. Proposi in quel contesto Tassilo Mozer e Giuseppe Del Debbio, con il quale nel 2002 avevo condiviso uno studio a Firenze. Contemporaneamente l'amicizia con Roberto crebbe e crebbero anche le occasioni di lavorare insieme: egli curò una mia personale, nell'ambito stesso di *Mirionima*, nel 2002, l'antologica di Villa Romana a Firenze nel 2003 – di cui ho già parlato – e la personale, a Sacile, in provincia di Pordenone, nello stesso anno, organizzata grazie all'aiuto dell'amico Gian Mario Villalta, poeta, narratore e critico, animatore della nota rassegna annuale *Pordenonelegge*. Cresti mi invitò poi alla collettiva *De te fabula*, organizzata da Stefano Tonti, docente dell'Accademia di Firenze (ora mio collega), prima al Palazzo dei Convegni



Centre for Fine and Applied Arts, Kikinda (SRB)

di Jesi e poi alla Pinacoteca civica e alla Galleria Galeotti a Macerata, sempre nel 2003. Ultimo atto della nostra collaborazione è stata la mostra del 2010 a Macerata, realizzata a Palazzo Ugolini grazie all'apoggio decisivo del Dipartimento di Scienze Storiche, Documentarie, Artistiche e del Territorio della Università e in specie della sua direttrice, la professoressa Rosa Marisa Borraccini. La mostra l'abbiamo concepita con Cresti come una antologica vasta (sessanta pezzi di diverso formato!), così da offrire una sintesi di trent'anni di lavoro.

*E sono stati trent'anni di ricerca svolta in totale libertà, senza legarsi a un gallerista in particolare o a un critico che potesse in qualche modo influenzare le sue scelte. Ma, parlando di mostre, a parte quelle già citate, ve ne sono altre che ritenete di dover menzionare a mo' di signacoli del suo sentiero di ricerca?*

Un tappa iniziale importante fu la personale del 1991 a Bologna presso i locali dell'Associazione culturale italo-francese, la prima a essere corredata da un catalogo con un impegnativo saggio di Dario Trento. Anche se, l'anno precedente, ero stato presentato da Jean-Pierre Filippi (il mio contatto in Francia per molti anni) a Jacques Blanchet della Galleria R.O.M.E. di Grenoble, che avendo visto i miei lavori durante una sua visita a Firenze, mi aveva organizzato una personale nella sua galleria appena aperta nel centro della città. Un altro riconoscimento per il mio lavoro venne nel 1993 quando fui invitato alla XXXII Biennale Città di Milano con due pezzi nella sezione *Nuovi materiali per la scultura* curata da Alberto Ghinzani. Esattamente dieci anni dopo fu la volta appunto di Villa Romana, e nel 2009 la direttrice dell'Orthaus di Lindau, Angela Heilmann, mi invitò per una personale e tentò una prima catalogazione delle mie opere. Nello stesso anno ricevetti l'invito per il XXVIII Simposio internazionale *Terra International. Terracotta Sculpture Symposium*, a Kikinda, in Serbia: un'immensa mostra con più di 300 scultori da tutto il mondo per un totale di oltre 1000 opere, per cui realizzai una terracotta di tre metri d'altezza. Dopo quest'esperienza entusiasmante mi accorsi che iniziavo a realizzare sculture di grandi dimensioni e di grosso spessore, più resistenti, lavorando la terra quasi come fosse una pietra. Se ne può avere già un'idea da *Grande figura*, del 2009, esposta a Macerata a Palazzo Ugolini.

*Mi viene in mente Arturo Martini quando sosteneva che «la scultura è un solido come la terra e si sa che questa trova il suo moto, cioè la sua vita, nell'atmosfera che le gira attorno, e questo si chiama quarta dimensione. Io credo che questa sia la soluzione vitale della scultura, la quarta dimensione – ecco il suo vero traslato per vivere come tutte le arti di ogni particolare dell'universo». La «quarta dimensione» non potrebbe essere allora anche l'umanità, che è l'«atmosfera» la quale gira intorno alla scultura e a «tutte le arti»? La nuova fase della sua scultura non potrebbe essere determinata da un nuovo sentimento della comunità umana in cui si sintetizza, in fondo, l'intero suo percorso di uomo e di artista?*

A Kikinda, in effetti, andai per la prima volta nel 2007 per uno stage con gli allievi della Accademia di Firenze, organizzato da un manipolo di artisti del luogo, che hanno preso in gestione una ex fornace per tegole e laterizi – dismessa negli anni '50 –, intorno alla quale organizzano questo tipo di manifestazione, e stanno costruendo, anno dopo anno, un'enorme collezione. I giovani che erano con me hanno compiuto in quell'occasione una esperienza che credo non dimenticheranno per tutta la vita. Vivere e lavorare insieme, nel rispetto dei ruoli, ma insieme. E sentire che il lavoro cresce dalla terra, e sulla terra si posa come un frutto 'di tutti e di nessuno'. Ciascuno ha formato il proprio pezzo con libertà, discutendone con me e con gli altri compagni.

*È stato per loro, oggi, come per Lei, ieri, a Carrara, quando Bodini ha contribuito a farle trovare il suo stile?*

Sì, forse, ma è anche chiaro che ciò che contraddistingueva la nostra arte, il suo ambiente e la sua trasmissione nel tempo, oggi si è spostato altrove, in luoghi certo più poveri ma tanto più vivi dei nostri. In ogni caso la terra è ovunque la stessa; ed è di terra che l'arte ha sempre bisogno.

*Un cerchio così si chiudeva, ma solo per ricominciare dal punto stesso del suo compiersi. Stava ormai per scendere la sera e non avevo altre domande da porre. Roviello mi accompagnò all'uscita al piano inferiore. Ma prima demmo un ultimo sguardo alle opere in giardino e al 'personaggio' ligneo ancora in fase di lavorazione nella ex-stalla: «Questo è il mio mondo» – mi disse indicando fuori la campagna già azzurrata dalla notte. E aggiunse, passando una mano, che mi parve enorme e paterna, sulla superficie del legno: «Questo è il mio stile. È una frase che sento spesso nelle aule in Accademia. Lo dicono i ragazzi dopo pochi lavori. Posso dirlo anch'io dopo più di trent'anni di scultura».*

I marmi, le stele, i cippi e le forme in genere di Roviello si allineano lungo una strada che procede a rovescio verso un passato remotissimo, risentendo, a ogni passo, di quel motivo essenziale del paesaggio italiano costituito della catena appenninica – che dalle Alpi scende fino ai «greti arsi del sud» –, sul cui fianco boscoso, nel paese di Casagiove, in provincia di Caserta, lo scultore è nato. Lì, nel cuore dell'antica civiltà italica che costruì il santuario di Diana Tifatina, alle pendici sud-occidentali del monte Tifata, e altre *arces* custodi di altari dedicati agli dei protettori – tra cui era la Mater Matuta, recante in braccio il sole-fanciullo nascente –, Roviello era destinato a trovare se stesso e la propria poetica.

Roberto Cresti, dopo una lunga esperienza di insegnamento nelle Accademie di Belle Arti, è attualmente Ricercatore e Docente di Storia dell'arte contemporanea e di Storia delle arti del Novecento presso il Dipartimento di Studi Umanistici della Università di Macerata. Ha pubblicato saggi su artisti, critici e movimenti artistici del XIX e del XX secolo, tra i quali Arnold Böcklin, Telemaco Signorini, Diego Martelli, Giovanni Zuccarini, Gualtiero Baynes, Ardengo Soffici, Wassily Kandinsky e «Il Cavaliere Azzurro», Ivo Pannaggi, Anselmo Bucci, Diego De Minicis, Arnoldo Ciarrocchi, Mario Giacomelli, Alberto Burri, Joseph Beuys, la transavanguardia. Ha anche dedicato scritti a Claudio Olivieri, Nino Ricci, Nicola Nannini, Walter Angelici e a giovani pittori e scultori. I titoli più recenti sono *La trasparenza dei baffi. Marcel Duchamp e la Gioconda* (Le Ossa, Ancona 2012) e *Lo spettro nella macchina. Due saggi sul futurismo* (Le Ossa, Ancona 2013). Ha curato inoltre i sonetti e le odi di John Keats, rispettivamente per gli editori Garzanti e Pendragon.

ISBN 978-88-6056-360-6



Euro 20,00