

**Germano Sartelli**

*Michela Scolaro*

1964



“Anche il più razionale degli uomini ha talvolta bisogno della natura, cioè il suo atteggiamento di fondo illogico verso tutte le cose”

*Friedrich Nietzsche*

**V**errebbe da pensarla spontanea e connaturata come l'imparare a stare in piedi, poi a camminare e a correre, la formazione artistica di Germano Sartelli, avvenuta nel meno aulico e più tradizionale ambito della bottega artigiana, il luogo della progettualità concreta, dello *scire per facere* e non *per leges*. A impostarne i gesti, per favorire con l'esperienza diretta la comprensione della natura più intima dei materiali era stata la mano solida dell'intagliatore Gioacchino Meluzzi, nel cui laboratorio, tra assi e tavole, lastre di marmo, oggetti d'uso e d'arte popolare, il tredicenne Sartelli aveva iniziato la sua storia. Che nella realtà dei fatti si svolse seguendo la metrica allentata della provincia italiana, un lungo fermo immagine trattenuto oltre ogni limite dall'incertezza sempre più cupa che governava il clima di quell'impossibile preludio a un secondo conflitto mondiale. Ma al di là della cronaca, degli eventi e dei giorni, occorre cercare, almeno, di immaginare i tratti della vicenda meno evidenti ma più attiva in profondità e perentoria di una vocazione precoce e senza modelli, capace, dietro al giovane artigiano, di prefigurare l'artista, il futuro scultore, di metterlo a fuoco mentre esamina concentrato le opere dei grandi maestri, Donatello, i Della Robbia, Michelangelo, da riprodurre in legno o nel marmo, e li interroga – si interroga – su ben altri misteri che non il ricalcolo delle proporzioni per la riuscita delle repliche in scale diverse.

“Allora non si conosceva niente, o quasi”, ricorda oggi Sartelli di quegli anni di ostinato e isolato apprendistato, in cui il senso di una più segreta identità dei materiali, delle potenzialità inespresse delle cose da far emergere, dirompeva dall'atto stesso, mosso dall'urgenza dell'espressione autonoma e spontanea come dal caso di un incontro. Che alleggeriva improvviso, inoltre, quel “peso della solitudine, in una città ormai toccata dalla periferia d'una città più grande, ma con una campagna ancor serenamente tiepida alle spalle”, rievocato magistralmente da Andrea Emiliani<sup>1</sup>, insieme al passeggio serale, al caffè, alle ragazze, agli amici dello scopone, insieme a “il senso di amarezza e di nobiltà congiunte”, toccante come l'immagine di “chi passa troppe ore seduto in un angolo a guardar per terra, sulla vecchia aja della collina o in un cortile della città”, riscattata solo dalla “fierezza di chi in questo muto colloquio trova consiglio e bellezza [...]”, dall'“l'umiltà dei solitari, la dolcezza degli sperduti, un affetto antico come la povertà del nostro Appennino”.

Un libro aperto sotto gli occhi da Don Meluzzi, per condividere l'indignazione davanti alle sconsiderate proposte di un certo Picasso, avrebbe cambiato, per sempre, per lui, il corso della storia. In quelle pagine era già tutto quello che poteva servire a confermare un'intuizione di poetica, a convalidare la direzione di una ricerca che anche altri, prigionieri di diverse solitudini, spirituali o fisiche, in Italia come in Europa e nel mondo, avevano avviato o stavano allora per intraprendere. Rottami di metallo, chiodi, viti e bulloni, molle, casseruole, cucchiai, fili e reti di ferro, ganci e uncini tra le mani dello spagnolo, complici gli amici scultori Pablo Cargallo e Julio Gonzáles, assumevano nuova vita pur mantenendo tracce riconoscibili dell'esistenza precedente. A sfida diretta del concetto stesso di identità. Delle cose come dell'essere. A riprova che tutto, a ben volere, può trasformarsi in arte, farsi elemento di un'alchimia quotidiana tanto

<sup>1</sup> ANDREA EMILIANI, *Presentazione*, in *Germano Sartelli*, catalogo della mostra (Bologna 6-20 aprile 1963), Bologna, Galleria De' Foscherari, 1963.

1. Locandina della XXXII Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1964.



1

silenziosa quanto potente che necessita soltanto, per aver inizio consapevole e realizzarsi, di cedere alla volontà dell'artista.

Alle spalle aveva un percorso del tutto singolare, lo scultore invitato a partecipare alla XXXII Biennale di Venezia, da una commissione composta da Maurizio Calvesi, Afro Basaldella, Lucio Fontana, Luciano Minguzzi e presieduta da Cesare Gnudi (fig. 1). Lasciata la bottega del maestro, Sartelli cercava di recuperare quanto sottratto dalla guerra, e non solo intervenendo come restauratore per rimediare ai danni delle bombe sui monumenti imolesi. Frequenta i circoli artistici cittadini e della vicina Bologna, guarda, legge, confronta e lavora, partecipa ma seguendo i suoi ritmi. Coltivando la sua distanza relativa e il silenzio pieno di accadimenti dei suoi luoghi ai quali sempre ritorna. Dopo gli esperimenti di qualche collettiva, in ambito locale e regionale, nel 1958, si presenta in una personale allestita presso il Circolo di Cultura di Bologna, introdotta da Maurizio Calvesi<sup>2</sup>. Nel suo testo, lo studioso sottolineava la novità dei *collages* e delle sculture di Sartelli, il carattere particolare del sottile eppure intenso e perdurante lirismo che ne scaturiva, la poesia "umile come le carte cenciose, come i detriti metallici che usa" e l'affinità di ricerca con quella, ancora poco nota e per lo più incompresa, portata avanti da Albero Burri, tra Roma e Città di Castello. Entrambi realizzavano opere con forme senza nome, allusive, 'astratte' eppure perentoriamente fisiche e concrete. Forti di una materialità inequivocabile, tanto compromessa con la vita, come il contesto quotidiano di diretta provenienza,

<sup>2</sup> MAURIZIO CALVESI, *Presentazione alla mostra personale*, Bologna, Circolo di Cultura, 1958. Un'ampia antologia della critica è stata riunita e pubblicata nel catalogo che accompagnava la retrospettiva *Germano Sartelli 1954-1994*, a cura di ROSALBA PAJANO e CLAUDIO SPADONI, organizzata presso la Pinacoteca Comunale di Imola, maggio-giugno 1994, Bologna, Grafis edizioni, 1994.

quanto inedita per l'arte. Entrambi, a fronte di un Informale che andava esplorando i territori incogniti dell'irrazionale, dell'istintivo e dell'immediato, a favore non solo del gesto ma del totale coinvolgimento dei sensi e del corpo nella materia e nel suo farsi 'materia d'arte', perseguivano una diversa misura intellettuale e razionale, corrispondente a una modalità innata dell'essere che li spingeva a reperire e a rifondare, ogni volta, in qualsiasi contesto creativo, un ordine. Una forma. Tesa verso una pienezza assoluta di metro classico e senza tempo per il maestro umbro, a prescindere dalla trama scabra dei sacchi, dai tracciati irregolari delle suture e delle combustioni, dalla frantumazione dei cretti, quanto parte di un quotidiano ritmato in eterno dal giorno e dalla notte, dal ciclo delle stagioni, quella dalla grazia fragile di Germano Sartelli.

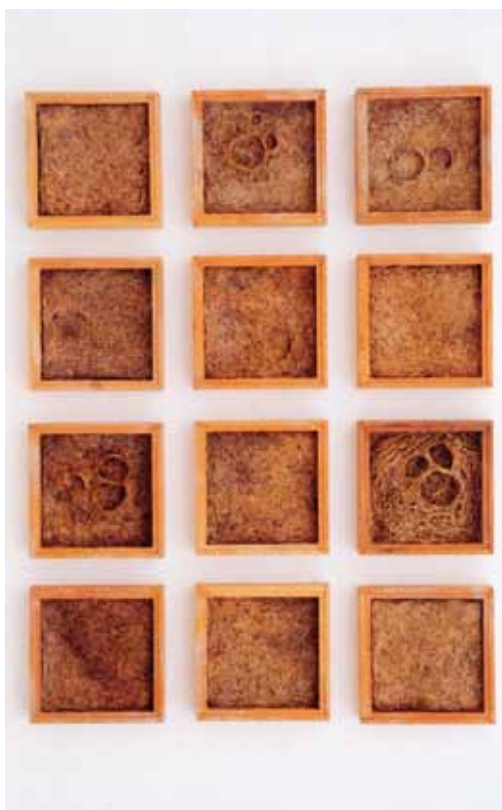
Che dalla sua remota e vicinissima dimensione creativa aveva riportato 'paesaggi' costruiti con foglie ridotte al loro scheletro di nervature, sovrapposte e incollate, mischiate a sterpi e dipinte, oppure con garze sfilacciate e lacere, intrise di un colore diluito all'acqua e trasparente, 'nature morte' allestite con coperchi e frammenti di lattine arrugginite appiattite sul supporto, o composte con pezzi di rete e carte invase dalle muffe e strappate, 'topografie' lunari, fatte di stracci bruciacchiati percorsi qua e là da fil di ferro, o costretti in pieghe (fig. 2). E, ovviamente, le sculture: figure in brandelli dalla natura ambigua, antropomorfa o fitomorfa?, ma certo sembrano braccia levate al cielo gli elementi verticali che slanciano quei grovigli di metallo contorto sul quale resistono aggrappate placche smangiate, frammenti di reti, residui indecifrabili ottenuti da lamiere corrose, accartocciate, tagliate o traforate, oppure da catene con gli anelli saldati insieme. Alcune fanno pensare perfino a strane città concepite come alveari postatomici, sospese su zampe esilissime e precarie, circondate dal vuoto lasciato da un mondo scomparso o solo immaginato, tutt'intorno, dai pochi sopravvissuti; oppure

2. Germano Sartelli, *Senza titolo*, 1960, tecnica mista, cm 19 × 29 (courtesy Galleria De' Foscherari, Bologna).



2

3. Germano Sartelli, *Fieno*, 1962, tecnica mista - elementi componibili, cm 25 × 25 × 8 (courtesy Galleria De' Foscherari, Bologna).



3

agli scudi allungati di una civiltà primitiva di guerrieri, parte di un corredo da rituale complesso, misterioso ed efficace, del quale Sartelli, silenzioso sciamano – “*magicien de la terre*” è stato definito, alcuni anni addietro, ricorrendo al titolo di una mostra epocale<sup>3</sup> - governava fasi e componenti. Frammenti naturali e scarti industriali partecipavano a pari titolo di una espressione inedita, che si rivelava ai primi interpreti straordinariamente evocativa e ricca di potenzialità ancora da scoprire, di possibili varianti e compresenze innumerevoli.

Nella presentazione distesa per presentare l'artista al pubblico romano, in occasione della mostra organizzata dalla Galleria Alibert, nel 1962, Calvesi accostava all'indicazione di Alberto Burri, indispensabile per mettere a fuoco e chiarire il significato del “*relitto esistenziale*”, nelle diverse declinazioni elaborate dai due artisti, il nome di Jean Dubuffet, a causa di una “*certa componente naturalistica in senso entomologico, faberiano o speleologico, o botanico che sia [...]*”<sup>4</sup>. In realtà, a suggerire di volgere il pensiero verso il maestro dell'*Art Brut* nel reperire la costellazione di spiriti fraterni intorno al solitario maestro imolese, i motivi sono molteplici. Certo rivelano un'attitudine condivisa nei confronti degli elementi tratti dall'ambiente, costruito o originario, le tipologie ricorrenti dei materiali extrapittorici convocati su tavole e tele dai due artisti – le sabbie granulose, i vetri sbriciolati, le terre e gli sterpi, le ali madreperlate delle *mariposas* (fig. 3). E così pure la predilezione per trattamenti che conservano traccia della prima identità dei frammenti coinvolti nella creazione. Anche l'impegno profuso dal francese a favore dei creatori non convenzionali, degli artisti inconsapevoli che lavorano per corrispondere a impulsi in-

<sup>3</sup> CLAUDIO SPADONI, in *Germano Sartelli. Racconti della memoria*, I quaderni del Circolo degli Artisti, Faenza, Tipografia Romagna, 1995.

<sup>4</sup> MAURIZIO CALVESI, *Presentazione mostra personale Galleria Alibert*, Roma 1962.

teriori, seguendo modalità che si stabiliscono di volta in volta spontaneamente, coinvolgendo materiali, forme, colori senza criteri preconcepiuti e al di là di ogni regola, condizionamento o costrizione, costituisce un argomento di precisa importanza in relazione all'attività di Sartelli. Nominato responsabile, nel 1952, del primo laboratorio di pittura allestito in Italia all'interno di una struttura clinica, l'Ospedale psichiatrico Lolli di Imola, per l'applicazione dei principi della cosiddetta *arte terapia*<sup>5</sup>, le cui incoraggianti prospettive erano state divulgate a Parigi da appena due anni, nel corso del *Congrès mondial de psychiatrie* e dalla grande *Exposition Internationale d'art psychopathologique*<sup>6</sup>. Ma tra l'autore di *Sols e terrains*, delle *Texturologies* e delle *Matériologies* e l'artista imolese sussistono alcune differenze sostanziali la cui considerazione può essere utile a una migliore messa a fuoco di tratti specifici delle rispettive personalità. A partire dalla concezione stessa dell'arte e dell'attività artistica. Per quanto ancora oscillante tra astrazione e figurazione, nella sua opera permangono e convivono stilizzazioni infantili, grafismi elementari, iconografie sommarie o riconducibili ai territori dell'inconscio, dell'onirico e del surreale che da tempo andava esplorando, la determinazione di Dubuffet era ben chiara, come avrebbe spiegato più tardi: "Le produzioni artistiche devono essere come dei funghi cresciute nella solitudine. Sono dei funghi falsi se sono stati fatti con lo scopo di metterli in mostra. Sicuramente, io sono il solo destinatario della mia opera nel momento in cui la creo, sono anche incline a realizzarla in tal modo da essere il solo ad averne le chiavi. Ma è umano aspirare a far condividere la propria solitudine ed i frutti di questa ... È proprio della condizione umana non poter fare a meno di subordinare l'esistenza di qualsiasi cosa alla possibilità che questa sia vista da altri occhi che non siano i nostri risentiamo come problematica, quasi potenziale, l'esistenza di ciò che non è visibile che a noi stessi. Io obbedisco al desiderio di rafforzare l'esistenza delle mie opere mostrandole [...] Gli eroi di *Art Brut* (i miei modelli) non sen-

<sup>5</sup> Pur considerata da sempre una forma comunicativo-espressiva in grado di giungere laddove le parole non possono o non riescono ad arrivare, agli studi sulle applicazioni dell'arte in ambito clinico si pervenne solo nel corso dell'Ottocento. I primi gruppi di arte-terapia sorsero in Gran Bretagna, nel 1942, grazie a Adrian Hill, per portare beneficio ai malati di tubercolosi. Si diffuse poi, assumendo i caratteri di metodo teorico-pratico nei paesi con una forte tradizione psicoanalitica e psichiatrica (Gran Bretagna, appunto, Francia, Germania e Stati Uniti) in risposta ad una esigenza di rinnovamento delle modalità di approccio in ambito pedagogico e riabilitativo, sollecitata anche dalle moltiplicate necessità di intervento a seguito dei traumi prodotti dalla seconda guerra mondiale.

<sup>1</sup>a trasformazione dei manicomi in ospedali, permise la nascita di comunità terapeutiche all'interno delle quali furono attivati percorsi di arte-terapia, intesa come "l'uso delle arti (pittura, scultura, musica, danza, teatro, marionette, costruzione e narrazione di storie/racconti e così via) e di altri processi creativi per promuovere la salute e favorire la guarigione". Quale strumento di riabilitazione psichiatrica si concentra non sulla dimensione degenerativa della patologia, bensì sulle opere dei malati come prodotto di un processo ri-generativo. L'arte diventa arte-terapia quando viene utilizzata con consapevolezza secondo regole precise, per rispondere al bisogno di riparazione dell'utente, per ripristinare un equilibrio esistenziale. L'attività diventa terapeutica nel momento in cui, avviata l'esperienza artistica, si prosegue alla definizione dei progetti e si inizia un percorso in cui diventa fondamentale il contatto emotivo con il terapeuta e il materiale creativo.

<sup>6</sup> Nel corso del Congresso, furono analizzate le prime ricerche sulla psicopatologia dell'espressione, centrate non solo sui codici di comunicazione impiegati dai malati di mente ma anche dai bambini e presso le popolazioni primitive, e i risultati che si potevano conseguire tramite la mediazione artistica. Robert Volmat, autore del saggio su *l'art psychopathologique*, avviò nel '54 il primo atelier di arte-terapia all'interno di un ospedale parigino con la finalità di sperimentare la psicoterapia attraverso la pratica delle arti.



4. Germano Sartelli, *Cicche*, 1963, tecnica mista, cm 70 × 50 (courtesy Galleria De' Foscherari, Bologna).



4

tivano questo bisogno. Nascondevano le loro opere sotto i materassi o le chiudevano in scatole. Erano arrivati ad attribuire un'esistenza totale a ciò che vedevano con i loro occhi senza preoccuparsi minimamente di essere i soli a vederlo. Mi rimprovero di non avere questo loro potere se non in quantità più limitata. Provo, ciononostante a esercitarlo"<sup>7</sup>. Quella di Dubuffet era una ricerca tesa al recupero dell'autenticità assoluta, una volontà tenace di pervenire alla manifestazione immediata dell'interiorità priva di mediazioni e di filtri, sia di natura culturale – influenze dirette o indirette, modelli e stili tramandati – sia sociale, libera da motivazioni altre e, perfino, senza destinatari, basata su un rifiuto altrettanto totale e senza possibilità di revoca nei confronti di un intero sistema di istituzioni, per la formazione, la diffusione delle conoscenze e di mercato, col quale sentiva di non poter fare a meno di confrontarsi<sup>8</sup>. Il tema del dissenso, istanza fondante e decisiva motivazione al fare per Dubuffet, come lo sarà per la maggior parte degli artisti più innovativi e impegnati dei decenni centrali del secolo, insofferente nei confronti di una società incapace di riconoscere e di sostenere i talenti originari, di promuovere espressioni inedite e capaci di corrispondere, anche nelle contraddizioni e negli estremismi, alle esigenze dei tempi, per perpetuare, invece, valori falsi e vuoti, miranti a uniformare, a soffocare, a controllare, a generare tenebre piuttosto che a dis-

<sup>7</sup> *Questionnaire à bâtons rompus*, in JEAN DUBUFFET, *Bâtons rompus*, Paris, Les éditions de Minuit, 1986.

<sup>8</sup> L'intenzione dichiarata dell'artista, infatti, era di non accettare più alcuna lezione, per tornare integro e originario, creare, piuttosto, quadri invendibili – come consiglierà a un giovane che gli chiedeva consigli per avanzare nel mestiere, e coltivare quale unico legame con le personalità affini quello segreto e inscindibile che stringe gli orfani ribelli a ogni integrazione. Il suo impegno, con la parola, le materie, le forme e i colori, i maestri dell'Art Brut, era concepito come attività sovversiva per combattere dall'interno le sovrastrutture di una società da riformare radicalmente.



5. Germano Sartelli, ????

6. Germano Sartelli, ???



5



6

siparle, non emerge nel percorso volentieri solitario di Sartelli. Neppure in quello degli anni più controversi delle prime affermazioni e del disagio ampiamente condiviso da una generazione traumatizzata, in bilico tra una situazione storica ridotta in macerie e una società che si voleva nuova senza sapere come. E che appena sotto le apparenze, risultava precaria nella struttura, contraddittoria e sfuggente nella fisionomia. Se era identico il gesto che traeva rifiuti e scarti dal contesto per trasformarli nell'oro dell'opera, portando all'estremo il procedimento avviato da Picasso e da Braque con l'inserzione diretta di brani di realtà al posto della loro tradizionale resa mimetica, dai *controrilevi* di Vladimir Tatlin e dalla successiva rivoluzionaria proposta dei *mertz* di Schwitters, profondamente diversa ne era l'istanza, l'ispirazione alla quale rispondeva. Nessuna tensione anti istituzionale spingeva Sartelli a ricercare tra le travi dei fienili le trappole traslucide e mortali tessute dagli infallibili architetti della natura; e alcuna traccia dell'insofferenza caratteristica dell'*enfant révolté* che intendeva trasformare il mondo a partire dai suoi stessi materiali, rivelano le file ordinate dei mozziconi di sigaretta (fig. 4), le cartine dagli orli bruciati delle cicche, o le garze che si ripiegano stancamente su se stesse, intrise di colla o di colore, fino a scivolare fuori dal supporto. E neppure le più sculture più perturbate, realizzate tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo, dalle lamine frante, forate, contorte e accartocciate che testimoniano non solo di contrasti tra tensioni opposte, di forze cieche e contraddittorie che infieriscono sul metallo, quanto della difficoltà estrema del prendere forma. Dell'infondere la vita nella materia. Che nei "ferri" presentati alla De' Foscherari di Bologna nel 1963 (figg. 5-8), pochi mesi prima del debutto veneziano in Biennale, pare perfino lottare per ergersi, almeno in parte, per conquistare con la verticale un assetto, una fisionomia, o difenderne quanto meno l'idea, e non finire completamente schiacciata al suolo. Riassorbita nell'indistinto del preformato. Egualmente dissimile era il significato reperito nelle produzioni degli artisti ancora inconsapevoli, degli irregolari nella vita e nella salute prima ancora che nell'espressione: erano i maestri dell'Art brut dai quali riapprendere l'urgenza e l'innocenza per il maestro francese, che al di là del sincero apprezzamento li aveva eletti a modello nel processo di azzeramento delle pseudo competenze trasmesse dalle istituzioni,

7. Germano Sartelli, ????

8. Germano Sartelli, ????



7



8

mentre, in fondo, erano quasi “colleghi” non più inattendibili di altri per Sartelli, che, già nel 1954, presso la Fondazione Besso di Roma, aveva organizzato la prima mostra italiana con le opere realizzate nell’Ospedale psichiatrico di Imola, accolta con grande interesse dal pubblico e dalla stampa. Certo, la pronta adesione di Imola alle indicazioni emerse in ambito internazionale, dovuta all’apertura e alla sensibilità di alcuni specialisti che già ricercavano modalità terapeutiche alternative o associabili alle pratiche in uso, aveva fornito a Sartelli un contesto di lavoro del tutto singolare ma, sotto molti profili, perfettamente adeguato al suo modo di essere, di vedere e di concepire il mondo<sup>9</sup>. Perché, in fondo, chi erano i creatori in potenza che varcavano titubanti la soglia del laboratorio di pittura? Cosa li rendeva diversi dai materiali di scarto, dai relitti di altre vite, dai resti inutili o dai frammenti difformi e dimenticati nei quali si celano infinità di sensi, possibilità molteplici di poesia e di bellezza inediti, che occorreva scorgere e far emergere, realizzare in opere, come Sartelli ha da sempre saputo fare? Non c’è, forse, in ognuno un germe fecondo da riscoprire e aiutare a crescere? L’obiettivo, in primo luogo, ovviamente, era quello di riaccendere una scintilla nello sguardo più remoto, di stabilire un contatto attraverso un’azione concreta e un’emozione condivisa, capace di trasformarsi in una realtà da non rifuggire, in una dimensione possibile, anzi, in cui ritrovarsi. Per decenni Sartelli ha gestito questi strani bambini/adulti o adulti/bambini da tenere impegnati e presenti, ha spiegato, mostrato, corretto, ammirato le risorse inimmaginabili alle quali solo il dono, la facoltà misteriosa della creatività può attingere. Ma in questo suo percorso, oltre alla sensibilità e all’inclinazione alla rielaborazione fantastica, si riscontra la stessa naturalezza di procedere che ne caratterizza intimamente il fare artistico e che è un modo specifico dell’essere che imposta la modalità di relazionarsi con le cose e con il mondo, attraverso una comprensione

<sup>9</sup> Come avrebbero confermato, peraltro, oltre trent’anni di impegno assolto con rigorosa passione. Si veda, al proposito il video *L’atelier. Germano Sartelli e i laboratori di arteterapia all’ospedale psichiatrico di Imola*, a cura di MAURO BARTOLI, su soggetto di GIUSEPPE SAVINI, prodotto da Vaca per la Fondazione Cassa di Risparmio di Imola, 2006.

spontanea e totale che integra e reimmette ogni elemento, ogni accadimento e circostanza nel *continuum* di una vita pienamente accolta. Nella quale, alla fine, emerge il riflesso di una sapienza antica per la quale non c'è nulla di inconcepibile e tutto può essere, egualmente, nel bene e nel male, a meno che non si dimentichi di volgere intorno uno sguardo poetico, ma questo non è mai stato un rischio per Sartelli.

La stessa attitudine che distingue il procedere di Sartelli da quello per tanti aspetti affine di Dubuffet, vale a dire l'assenza di contrasti, di rifiuti o di prese di posizione polemiche alternative nei confronti di istituzioni o istanze esteriori, si riscontra accostandone la ricerca a quelli degli artisti contemporanei europei e statunitensi più sperimentali, il cui lavoro mostra significative consonanze con quello condotto nella più totale autonomia e solitudine dall'imolese.

Impossibile non rilevare, infatti, la contemporaneità tra le poetiche internazionali di recupero dell'oggetto, di ritorno al reale e del reale, che proprio all'inizio degli anni Sessanta dovevano imporsi sulla scena internazionale tramite artisti quali Yves Klein, **Arman**, François **Dufrêne**, Raymond **Hains**, Martial **Raysse**, Daniel **Spoerri**, Jean **Tinguely**, Jacques de la **Villeglé**; a cui si aggiunsero ben presto **César**, Mimmo **Rotella**, Niki de **Saint Phalle** e Gérard **Deschamps**, riuniti intorno al critico Pierre Restany.

Le loro opere, pitture, sculture, installazioni comprendevano oggetti dall'origine più varia, isolati o assemblati, frammenti del quotidiano prelevati e sottoposti a processi di trasformazione più o meno profondi a seconda delle circostanze, del contesto e del risultato espressivo da raggiungere, procedimenti diversi in grado di rinnovarne completamente l'aspetto e l'identità come di preservarne, pienamente riconoscibile, ogni tratto. Si trattava, doveva spiegare Restany, di un consapevole metodo di appropriazione diretta della realtà, vale a dire di un "recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire". A fronte dell'evidente esaurimento delle modalità artistiche tradizionali, del tutto inadeguate a trasmettere contenuti in sintonia con la sensibilità e le esigenze contemporanee, si riscontrano, a parere del critico, proposte capaci di promuovere un'appassionante avventura del reale "percepito in sé" e non attraverso il prisma della trascrizione concettuale o figurativa. La ferraglia compressa, i manifesti strappati, i rifiuti casalinghi e i resti di lavorazioni industriali integrati nella creazione ampliano i limiti della percezione logica, sollecitano la partecipazione e, mentre restituiscono la concretezza stessa delle cose e del mondo, liberano l'accesso a nuove dimensioni di senso e di significati.

Vale la pena di lasciare completare al portavoce del *Nouveau Réalisme* l'illustrazione dei principi e degli obiettivi degli artisti che si riconobbero nel movimento, eredi consapevoli dei rivoluzionari d'inizio secolo, da Marcel Duchamp a Dada, capaci di rinnovarne il gesto giungendo perfino a rimuovere il potenziale negativo, distruttivo e meramente provocatorio del loro agire:

Les nouveaux réalistes considèrent le Monde comme un Tableau, le Grand Œuvre fondamental dont ils s'approprient des fragments dotés d'universelle signification. Ils nous donnent à voir le réel dans des aspects de sa totalité expressive. Et par le truchement de ces images spécifiques, c'est la réalité sociologique toute entière, le bien commun de l'activité des hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société qui est assigné à comparaître.

[...] L'esprit dada s'identifie à un mode d'appropriation de la réalité extérieure du monde moderne. Le ready-made [...] l'élément de base d'un nouveau répertoire expressif. Tel est le nouveau réalisme: une façon plutôt directe de remettre les pieds sur terre, mais à 40° au-dessus du zéro de dada, et à ce niveau précis où l'homme, s'il parvient à se réintégrer au réel, l'identifie à sa propre transcendance, qui est émotion, sentiment et finalement poésie, encore<sup>10</sup>.

La polemica, in questo caso, mirava a colpire un'estetica élitaria, una pittura e una scultura astratte incapaci di comunicare, esercizi di stile perduti dietro il mito di un sublime comunque, oramai, anacronistico, coltivate nell'illusione di una dimensione eroica senza ferite dolorose, senza sangue e sporco, priva di qualsiasi effettiva densità esistenziale. Che però, aveva contribuito a spengere Parigi come faro dell'arte contemporanea.

I medesimi concetti e le stesse parole avrebbe usato pochi anni dopo, proprio sulla scena di Venezia resa internazionale dalla mostra d'arte che ospitava le sculture di Germano Sartelli, Robert Rauschenberg, il padre dei *combine paintings*, delle opere dall'identità incerta, partecipe di pittura e scultura, assemblaggi di oggetti di ogni genere, materia, colore e forma, offerti in verticale, a invadere lo spazio dalla parete o posati a terra, quadri composti da aggirare come statue, a tre dimensioni che esigono la quarta, il tempo, per essere affrontate, interpretate e comprese. "Il mondo è una gigantesca pittura", osservava l'autore di *Monogram* e di *Black market*, che aveva scoperto grazie a Leonardo da Vinci il principio da seguire, rivelato dall'Annunciazione degli Uffizi: per quanto a prima vista possa apparire marginale, ogni elemento della composizione ha la medesima importanza; nella vita non ci sono gerarchie<sup>11</sup>. Era esattamente quanto ricercava l'artista americano, premiato nella stessa Biennale del 1964, mettendo a punto la sua *ars* combinatoria, capace di integrare passato e presente, oggetti d'uso e pittura, animali impagliati, tessuti e riproduzioni a stampa, con l'intenzione di riportare la vita, con tutti i suoi colori e spessori, le forme, le consistenze, e perfino i suoni e i rumori nell'opera, il luogo in cui raccogliere "la totalità nel momento". Il luogo dell'intensità a fronte della dispersione contemporanea. La proposta di Rauschenberg reagiva tanto alle aspirazioni d'assoluto dell'espressionismo astratto, che riteneva esercizi intellettuali oramai inattuali e privi di significato, quanto alla fredda stereotipia della Pop art, volta più a promuovere che a denunciare la mercificazione e l'ottundimento delle coscienze avviati nelle società capitaliste. Il riconoscimento del valore della sua opera da parte della Biennale è sicuramente reso ancor più significativo dalla coincidenza con l'ampio spazio dedicato in quell'edizione proprio alla Pop art, che faceva in quel prestigioso

<sup>10</sup> PIERRE RESTANY, *À 40° au-dessus de DADA*, préface au catalogue de l'exposition, Galerie J, 8 rue Montfaucon, Paris, 1961.

<sup>11</sup> A Firenze, dichiarerà più tardi, aveva scoperto che la finalità di Leonardo era quella di illustrare la vita nella sua interezza e che questo obiettivo aveva eliminato di necessità ogni categorizzazione stabilita priori, in base a criteri non corrispondenti alla reale consistenza delle cose. Tale rivelazione lo aveva sollecitato a intraprendere la sua ricerca senza più dubbi e concessioni a schemi preconfezionati. Si veda, al proposito, l'intervista con André Parinaud, in *Paris New York 1908-1968*, cat. della mostra, Parigi, Ed. Centre Pompidou, 1977. Particolarmente utile è il recente catalogo della mostra *Robert Rauschenberg. Combines*, *ibidem*, 2006.

contesto il miglior debutto possibile in ambito europeo<sup>12</sup>. Certo, la comprensione della profonda diversità dei messaggi contenuti e veicolati dagli assemblaggi di Rauschenberg piuttosto che dalle *Brillo Boxes* e dalle smaglianti superfici di Andy Warhol, sarebbe avvenuta solo in seguito, così come l'intuizione dei rischi connessi a una politica d'espansione culturale condotta dall'alto e con finalità diverse rispetto alla crescita intellettuale e della conoscenza mutuale, ma l'iniziativa servì ad ampliare l'orizzonte di riferimento degli artisti italiani e a proporre modelli di elaborazione impostati secondo i criteri della libera iniziativa e sulla soggettività creativa. Quelli spontaneamente adottati e seguiti lungo la sua intera carriera da Germano Sartelli, testimone dell' "invasione di Venezia" da parte delle truppe americane, composte non solo dei colleghi bensì dei marinai della Sesta Flotta, "schierata in formazione di combattimento come i marines a Okinawa", che accompagnavano le opere che avrebbero occupato tutti gli spazi disponibili, dai giardini della Biennale, al consolato Usa, al teatro della Fenice<sup>13</sup>.

Alla Biennale Sartelli aveva inviato due grandi sculture in ferro, l'evoluzione naturale delle opere presentate pochi mesi prima alla De' Foscherari di Bologna, con una mirabile presentazione di Andrea Emiliani, che dell'artista oltre che amico, sarà sensibile interprete e testimone lungo l'intero arco della sua carriera (fig. 9). Alla costellazione dei riferimenti da porre sullo sfondo entro cui si dispiega l'avventura di Sartelli, dopo Burri e Dubuffet, si aggiungono ora i nomi di Leoncillo, il tormentato maestro della più straordinaria plastica informale, e di César, per il "così arrebbante stridore di metalli fissi" che pare sprigionarsi dalle sue compressioni. Ovvero dalle sue *Colères*, eloquenti realizzazioni che non necessitano di alcun titolo per essere comprese, atti vandalici condotti contro gli oggetti, ridotti in pezzi, anche davanti al pubblico, e parzialmente ricomposti sul supporto. Negli accordi delle lamine di metallo spezzate, forate, variamente accartocciate e contorte, quasi pagine di un giornale appallottolato, stracciato e abbandonato al vento, Emiliani invitava a immaginare "una bestia che corra, precipitando poi sulle zampe anteriori, scheletrita da un raggio mortale; oppure [...] un sinistro aviatore, quando il ruggito del fuoco ha ormai nettato ogni lembo di umanità straziata e il cartoccio delle lamiere

<sup>12</sup> Il preludio alla «presa di Venezia» del 1964, risale all'inizio della Guerra Fredda, alla politica avviata negli anni Cinquanta dal governo americano per contrastare l'influenza che l'Unione Sovietica esercitava sul mondo artistico e culturale dell'occidente. Fu elaborato un piano segreto di propaganda culturale con la formula della «persuasione occulta». Coordinate dalla Cia, vennero coinvolte numerose autorità accademiche e programmate molteplici iniziative, tra le quali l'istituzione del *Congress for Cultural Freedom*, volto in realtà ad azioni di controllo. Uno dei principali sostenitori dell'operazione segreta fu il miliardario Nelson Rockefeller, Presidente del Moma (Museum of Modern Art) di New York. Al consiglio di amministrazione del Museo partecipavano, tra gli altri, Hay Whitney del Whitney Museum, Henry Luce proprietario del maggior impero editoriale americano e marito di Clara Booth Luce, ambasciatrice in Italia, e altri grandi industriali. Fu selezionato un gruppo di artisti le cui opere dovevano rappresentare la libertà delle espressioni artistiche americane, in netta opposizione al modello collettivistico sovietico. Gli artisti scelti erano gli "irascibili" che ruotavano intorno a Jackson Pollock, alcuni esponenti dell'Espressionismo Astratto, Rothko, De Kooning, Motherwell, Kline, Gorky, Tobey e della nuova Pop art.

<sup>13</sup> Enrico Baj ricordava la vicenda nel suo scritto biografico *L'ecologia dell'arte*: «La giuria internazionale supinamente accettò di dare il gran premio della Biennale a Rauschenberg perché così si aveva da fare. Ma quando il verbale era già steso e il premio deliberato, ci si accorse che entro il recinto della Biennale non era esposta neanche un'opera di Rauschenberg, che la si dovette di corsa e in gran segreto recuperare e mettere in mostra nel padiglione americano».





9. Germano Sartelli, *Scultura*, 1963, ferro, cm 330 × 110, collezione Museo di San Domenico, Imola. Provenienza: dono dell'autore (2002). Esposizione: XXI Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1964.



9

Germano Sartelli ha generosamente desiderato donare alla sua città un'importante scultura del 1963, un lavoro storico che ha segnato la sua partecipazione alla XXI Biennale di Venezia. Scultura di grandi dimensioni, esemplifica con forza un momento della complessa e coerente ricerca dell'artista sui materiali e sulle forme. Queste "selvatiche sculture... sbrigliate in un crescente galoppo", come scrive Calvesi nel 1964, "interpretano – erano due le sculture presenti in biennale – il più colmo momento naturalistico dell'informale" e sono anche il segno di una inflessione del suo lavoro in termini di intensa attenzione all'*environment*.



10. Germano Sartelli, *Ferro*, 1963, ferro, cm 22 × 58 × 23, collezione privata.

11. Germano Sartelli, *Ferro*, 1963, ferro, cm 25 × 88 × 29, collezione privata.



10



11

resiste incorrotto, quasi irridente vittoria, ancora una volta, della natura violentata e risorgente". L'assoluta perizia tecnica ed esecutiva – "degnata di un niellatore, che erge ostacoli materiali e psicologici alla vicinanza, drizza barriere di timore naturale alla pacifica osservazione di quei ghirigori molati e aguzzi [...]" (figg. 10-11) –, una caratteristica che emerge immediata in ogni lavoro di Sartelli, che sono opere compiute e perfette in senso classico, nulla di più lontano dal *work in progress* di tanta arte contemporanea, partecipativa e provvisoria, si rivela capace di un comporre che non teme di affrontare la dimensione monumentale, di rifondare al suo intorno l'intero spazio con i suoi elementi, la luce, l'oscurità del buio, avvalendosi solo della sua forza, che governa il vuoto e il pieno, la materia con i suoi segreti, le ostilità opache e le improvvise cedevolezze. D'altra parte, il filo conduttore che si riscontra e collega i *collages* alle sculture, quelle di dimensioni più ridotte e le imprese di maggior estensione, rivela un'attitudine alla progettualità tanto profonda quanto precisa, che si esplicita direttamente nel fare, passando da uno stadio di prima verifica che è già un'opera, una poesia completa e autonoma, alla sua coerente evoluzione successiva, che avrà materia e forma e grandezza diverse pur continuando a corrispondere alla stessa, unitaria e tenace ispirazione originaria. A evidenza è il medesimo disegno che le ragnatele interpretano impalpabili distendendosi sul piano del supporto che si erge nelle tre dimensioni della scultura e si solidifica nel metallo. Dove gli elementi si alternano con identico ritmo, fitto o più lento e traforato a mano a mano che si allontana dal centro, appena più pesante in basso. Così le foglie calpestate scendendo lungo il greto del fiume<sup>14</sup>, che già sovrapposte e incollate l'una all'altra si erano fatte strato percorso dal reticolo di strade di una minuscola metropoli vegetale, si sono progressivamente di nuovo distaccate, seccate e ritirate, come è normale in natura. Ma in arte sono diventate lucide lamine che riflettono la luce, imprigionano l'ombra, nella variata contorsione delle loro forme, accostate in sequenza sul piano orizzontale a comporre quinte mobili e irregolari, che si direbbe memori dell'antico oscillare all'aria. Non si perde nulla, e non c'è variazione di intensità, nel senso di crescita o diminuzione, al variare delle tipologie delle opere e delle loro componenti. Piuttosto il senso di una modulazione, della ricerca della nota o del timbro perfetto per rendere al massimo dell'espressività la melodia prefigurata. Questo pervenire da una ispirazione che matura in progetto e si concretizza in esecuzioni che, pur conservando ogni emozione del trasporto creativo, non hanno nulla di improvvisato, distingue il lavoro di Sartelli da quello più istintuale, veemente e irriflesso tipico dell'Informale. Alla libertà del quale, tuttavia, per molti versi può ricondursi. Ma di quel procedere germinale gli manca il senso spesso tragico di cupo travaglio, di gestazione sempre difficile e dolorosa che lo caratterizza, anche quando si risolve nella proposta positiva dell'opera finalmente formata. E questo in virtù della più segreta corrispondenza che lo governa, indipendentemente dalla tipologia o dal genere d'appartenenza, spegnendo ogni possibile disarmonia nella conferma ben avvertibile che l'opera di Sartelli si pone come semplice possibilità ulteriore della materia, degli elementi, nell'ambito della naturale prosecuzione di un progetto più vasto, comprensivo

<sup>14</sup> Come scriveva Emiliani: "tanto l'ho visto andare su è giù per il fiume [...] ad aspettare che la piena rinnovasse quel paesaggio di scheletri e marcescenze, quell'ideogramma tormentato come da un piccolo diluvio domestico, quel microcosmo eccitante nella sua dilavata drammaticità", cat. cit.

e antico, spontaneamente accolto e assecondato, coltivato senza contraddizione. Quale diretta emanazione di un modo di essere in sintonia col suo contesto, a dispetto, verrebbe da pensare, dei tempi e dei luoghi che cambiano, osservati in silenzio dall'alto della Rocca di Imola, dove l'artista aveva organizzato il suo atelier, in quell'avvio degli anni Sessanta. Dopo il successo di Venezia, subito seguito da un moltiplicarsi di riscontri positivi, di pubblico e di critica, nelle più numerose occasioni espositive.

Nel pieno del 'boom', della breve stagione d'euforia appena offuscata dal profilarsi dei motivi che ne avrebbero incendiato il seguito, con la contestazione giovanile, la sovversione dei valori e dell'ordine costituito. Se poco prima, ancora "non si sapeva nulla", le notizie, oramai, si diffondevano veloci, tra stampa, radio e televisione, già diventata mass media e contestata dagli artisti più preveggenti, consapevoli dei rischi connessi all'uso del suo potere di suggestione. Per quanto a margine e intoccata da quella vera e propria febbre di crescita anche l'arte di Sartelli, che pur conserva lo stesso passo, evolve rapida. E sempre più sicura coinvolge altri materiali, conquista spazi e accordi inediti, e nuovi affascinati interpreti, che si accostano agli esegeti più fedeli, imprigionati dallo stesso incantesimo.

Nel tempo confuso dell'immaginazione al potere, alla smagliante illusione Pop, tanto attraente quanto distante, si andavano già sostituendo, in Italia, le ricerche di una nuova autenticità che sarebbero, a breve, confluite nelle pratiche dell'arte povera. Di quella espressione che Sartelli, senza aggettivi, utilizzava da sempre, esplorandone ogni possibilità e continuando ad essere, nella sua dimensione creativa, quello che non era mai stato nei fatti: l'uomo dei campi che conosce i segreti delle cose. Proprio come Joseph Beuys, il sognatore più pragmatico del Novecento, l'ultimo romantico a completare la costellazione degli spiriti fraterni a corona di Sartelli, il poeta che conosceva le verità che non si trasmettono con le parole e creava con l'esempio diretto dell'azione, e poi con il miele, il feltro, il grasso e il legno. Materiali curativi che fanno trasmettere con il calore la formula irriducibile alla logica della vita.