



SCULTORI

Oltre la figura. Oltre la scultura

Ricerche plastiche a Torino 1926-2018

Mostra a cura di Armando Audoli e Stefano Testa

dal 19 ottobre al 17 novembre 2018

Oltre la figura, oltre la scultura

Ricerche plastiche a Torino (1926-2018)

Per iniziare il nostro ragionamento critico vogliamo riallacciarci a un pensiero di Martin Heidegger, tratto da *L'origine dell'opera d'arte* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935-1936), l'unico testo che vede il filosofo tedesco affrontare sistematicamente la questione dell'arte: «La scultura ha bisogno della pietra con cui anche il muratore ha a che fare a modo suo. Ma lo scultore non usa la pietra. Ciò avviene solo, in un certo modo, quando l'opera fallisce. Anche il pittore ha bisogno della materia colorata, ma anziché usarla la porta ad *illuminarsi*. Certamente anche il poeta ha bisogno della parola, ma non la impiega nello stesso modo in cui sono costretti a farlo coloro che abitualmente parlano o scrivono». Heidegger intende dire che ogni sentiero artistico, in quanto cammino della ricerca umana, è al tempo stesso «sviamento, avanzamento, smarrimento».

Queste tre parole sono fondamentali per comprendere il discorso della nostra mostra. Una certa arte “moderna”, e in particolare certa statuaria (talmente stanca della sua tradizione millenaria), a partire dal complesso periodo di transizione compreso tra le avanguardie storiche e le neoavanguardie, ha sentito innanzitutto la necessità di sviare: sviare dal circuito chiuso dei percorsi obbligati, svoltare rispetto alla convenzionalità della tradizione ma anche rispetto a quella dei manifesti programmatici di rottura, ben consapevole che la chiave di svolta non può mai coincidere con una violenta cesura tra passato e presente. Per essere “attuali” non bisogna rompere, bisogna scantonare. Solo così un linguaggio veramente “di ricerca” può pensare a un effettivo avanzamento. Solo così, smarrendosi e abbandonandosi con rigore alle innumerevoli potenzialità poetiche

della materia, si può tentare di percorrere un sentiero autonomo e rinnovato. Un'altra parola importante che ci piace recuperare – in un simile contesto – è la parola “ispirazione”, al di fuori (sia chiaro) di ogni sospetto di neoromanticismo. Anzi, l'idea di ispirazione alla quale abbiamo intenzione di riferirci è stata rimessa in gioco in tempi abbastanza recenti proprio da un artista come Giulio Paolini, che ha fatto della tensione mentale, del concetto, una corda espressiva assoluta, una vera *conditio sine qua non*. Riflettendo sul tema “Osservatore-Osservato”, in una videointervista del 2014, Paolini afferma: «La figura dell'osservante è una figura che ripristina in qualche modo la forma della ispirazione, che tutti abbiamo messo in castigo, perché c'erano buone ragioni per farlo, evidentemente, ma che non deve scomparire del tutto. L'ispirazione è, come dire, un modo di osservare o di lasciarsi osservare in maniera innocente, senza aspettative. È un modo di essere. È chiaro, va da sé, che un'opera senza chi la osserva è come non esistesse. Però l'osservatore non ha un ruolo di definizione dell'opera: ha un ruolo di complemento, questo sì autorevole e necessario, ma non può modificarne il principio, lo spirito». A scanso di equivoci, Paolini precisa subito dopo: «Tanto per fare un esempio io ricordo ancora, in anni che furono, quando secondo la teoria della cosiddetta “opera aperta” si consentiva che lo spettatore potesse manipolare un'opera, potesse intervenire di fatto. Ecco, no, questo è scandaloso. È scandaloso perché la sacralità dell'opera può essere ignorata, ma non umiliata».

Fatta questa necessaria premessa, possiamo definire il profilo di una rassegna che si propone di tracciare la parabola di una linea plastica non figurativa, una linea torinese che affonda le proprie radici in

certe sperimentazioni individuali dell'anteguerra, senza avere legami precisi con le avanguardie organizzate (se non, nel caso di un autore come Mino Rosso, qualche ineludibile allacciamento con il Futurismo di seconda generazione o, nel caso di Mastroianni, qualche rimando traslato agli astrattismi storici di lontana marca cubo-futurista). Una linea fatta di individualità artistiche sostanzialmente autonome che, anche quando il momento storico lo imponeva, non hanno accettato i dogmi stringenti del concettualismo, ma sono rimaste ancorate alla manipolazione diretta della materia, pur avendo ten-



Piero Rambaudi, *Tre sculture*, 1938

tato talora di indagare e forzare gli angusti confini di genere che vincolano la statua a se stessa o – pensando *in primis* a Marco Gastini – che la separano a priori dal linguaggio della pittura, secondo rigidi schemi convenzionali. Dunque non solo oltre la figura, ma anche oltre la scultura; mantenendo però intatto il senso della sacralità dell'opera e la sua compiutezza, la sua forma “chiusa”, inalterabile. Mantenendo le dovute distanze tra l'osservante e l'oggetto osservato, nel segno dell'ispirazione.

A mettere in discussione i presupposti stessi della statuaria figurativa di matrice “classica”, con una logica diversa da quella delle avanguardie storiche, ci aveva già pensato un artista singolare e atipico quale Piero Rambaudi, tra il 1928 e il 1938. Egli, sebbene provenisse in un certo senso dalla grande tradizione torinese primonovecentesca (giovannissimo aveva infatti frequentato gli studi di Leonardo Bistolfi, Alberto Giacometti e Francesco Sassi), era per natura incline alla sperimentazione, alla ricerca. Nei primi anni Trenta modellava con i ferri teste ideali e ritratti in materie sperimentali fatte di pasta di cellulosa, resine e gesso; figure trasfigurate e distanti anni luce dalle convenzioni della plastica ufficiale contemporanea. Nel 1932, a Berna, rimase folgorato dall'incontro con il lirismo rarefatto e cerebrale di Paul Klee, che probabilmente gli diede il la per maturare in breve una sorta di personale “aniconismo”, testimoniato in maniera esemplare dalle tre piccole sculture in cartone verniciato del 1938, conservate alla GAM di Torino. «Di fatto Rambaudi», precisava Enrico Crispolti nel 1958, «ebbe modo di conoscere i testi migliori della cultura artistica europea contemporanea già assai più d'un decennio innanzi che venissero divulgati, nel dopoguerra, anche in Italia». In quegli anni – va



Mino Rosso, *Corpo plastico n.1*, 1926

detto – covava a livello nazionale un'insofferenza latente verso la scultura aulica cara alla retorica di regime, insofferenza teorizzata da Arturo Martini in un testo oggi assai noto e ritenuto fondamentale, *La scultura lingua morta*, opuscolo originariamente stampato a Venezia nel 1945 a spese dell'autore, in una tiratura dichiarata di appena 50 esemplari. Nella sua sofferta abiura Martini rinnegava la statuaria in quanto «regno delle immagini» (dando al termine l'accezione negativa di episodio, quasi di aneddoto) e in quanto solo linguaggio artistico assolutamente non in grado di aggiornarsi: «Soltanto la scultura»,

scriveva Martini, «restò immobile nei secoli, lingua aulica e sacerdotale, simbolica scrittura incapace di svolgersi nei secoli». Rambaudi, probabilmente proprio grazie alla sua formazione irregolare, aveva cercato istintivamente un'intima risposta all'aneddotica descrittiva del regno delle immagini, fuori dagli schemi della dialettica tra figurativo e astratto. Le sue sculture testimoniano come «l'opposizione tra figurativo e astratto», citando una chiosa di Albino Galvano del 1986, «non debba essere intesa tanto come scelta tra poetiche incompatibili quanto come un atto di libertà dell'artista pronto a recepire stimoli diversi e contrastanti, ma unificati [...] dal ritmo del discorso poetico, sempre coerente anche nelle apparenti discordanze».

Non meno europeo e non meno *sui generis* si delinea l'itinerario di Mino Rosso, che raggiunse il suo momento apicale nell'arco di una dozzina d'anni, dal 1926 (allorché modellò il *Corpo plastico n. 1*) al 1938. In ogni caso anche l'adesione di Rosso al Secondo Futurismo risulta caratterizzata da una forte impronta personale, che lo porta sovente a ritrattare i codici linguistici del movimento, a declinarli con accenti diversi. A cavallo tra il 1938 e gli anni di guerra risalgono quei sassi del Po dipinti che avevano attirato l'attenzione di Galvano sulle pagine di "Emporium". Dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta Mino Rosso si dedicò alla scultura in modo più rapsodico, certo, ma non per questo meno interessante. Basta guardare con la dovuta attenzione, per capirci, una scultura come *I bambini di Marzabotto* o qualche altra prova di ascendenza stilistica astratto-informale. A proposito di *Informel*, termine evocativo lanciato da Michel Tapié all'inizio degli anni Cinquanta, ripetiamo con Pino Mantovani: «*Informel* segnerà in breve un clima, addi-

rittura un'epoca. La parola non si limita a marcare la natura fisica e psichicamente compromessa dei linguaggi plastici, ma punta sulla diretta immediata efficacia espressiva e provocatoria del materializzare figure, del figurare materie». L'azzeccata formulazione di Mantovani rende perfettamente l'idea della trasversalità di linguaggio della plastica informale, una plastica che vibra in consonanza con gli spessori della materia pittorica, essendo così capace di materializzare figure e figurare materie, bypassando la dicotomia figurativo-astratto per mezzo della destrutturazione gestuale dell'impalcatura costruttivista: «Tapié approdò a Torino solo nel 1956», prosegue Mantovani, «in una fase di trasformazione che probabilmente esigeva una certa presa di distanza dal difficile ambiente parigino. Nella città subalpina egli rappresentò per alcuni anni una proposta esterna, sostenuta da un'impressionante attività informativa e di promozione» (*Quando l'arte non era ancora povera*, Torino, 2008). A Tapié si legò profondamente – anche sul piano amicale – Franco Garelli, personaggio-chiave nella vicenda che andiamo illustrando, nonché artista di portata ampiamente internazionale. L'affermazione di Garelli quale esponente di punta della cultura informale torinese avvenne intorno alla rivista e alla galleria Notizie, diretta da Luciano Pistoì. Dalla ceramica di Albissola alle variazioni informali, dagli assemblaggi all'indagine sulla forma cava, dalla ragionata improvvisazione termico-plastica dei *plamec* ai *Tubi* in lamiera colorata della Biennale del '66: tutto in Garelli è una speciale *coincidentia oppositorum*, tutto racconta di un perenne controcanto tra aperto e chiuso, tra superficie e interiorità. Per molti aspetti relativamente più lineare si dimostra il tragitto spirituale ed estetico di Sandro Cherchi, anch'egli legato

a filo doppio al mondo della ceramica albissolese e all'elaborazione nostrana dell'Informale, seppur pervenuto intorno al 1967-1968 all'antiplastica scenica delle sculture-paesaggio, lavori dai caratteri esistenziali e antinarrativi, che rivelano il riemergere del dibattito, così tipico di Cherchi, fra materia e verità espressiva non formalistica: «Nella mia scultura», aveva dichiarato nel 1961, «io cerco una struttura essenziale, in cui tutto sia detto esaurientemente ma senza virtuosismi, in forza di una carica emozionale che si placa nel fare».



Sandro Cherchi, *Proposta*, 1967

Umberto Mastroianni e Mario Giansone partirono entrambi dal magistero di Michele Guerrisi, scultore e intellettuale calabrese che ricoprì la cattedra di storia dell'arte all'Accademia Albertina dal 1922 al 1941. Presso lo studio torinese di Guerrisi i due poterono “affinare il mestiere”, al di fuori delle logiche accademiche. Tuttavia giunsero a esiti divergenti, in virtù delle loro diverse sensibilità plastiche: Mastroianni era sostanzialmente un modellatore (marmi e pietre li faceva eseguire dal toscano Pietro Lorenzoni), mentre Giansone era uno scultore puro, che immaginava i volumi “per via di levare” e non “per via di porre”. Per entrambi, comunque, dal dopoguerra in poi non si può più parlare di figurazione. La materia esplodeva letteralmente tra le dita sovraeccitate di Mastroianni, temperamento dall'estro latino, con tendenza ad andare facilmente sopra le righe; Giansone per contro – dotato di un'ipersensibilità medianica, di un carattere introverso e macerato ai limiti dell'ossessione – intonava il suo canto cerebrale fatto di geniali elucubrazioni teoretiche (pensiamo alla *Teoria delle tangenti* e alla *Teoria modulare*), culminate nel progetto forse utopico dell'*Opera omnia*, scultura a più elementi su cui l'autore si arrovellò fino alla fine degli anni Ottanta.

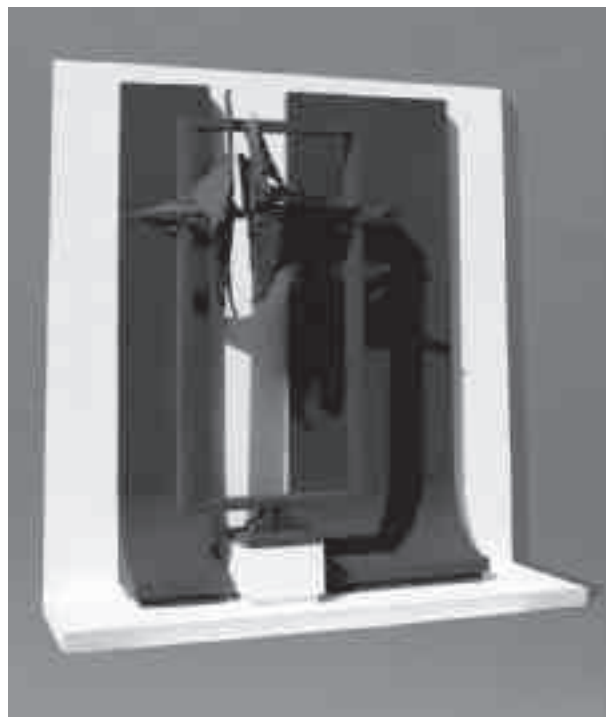
La disarticolazione frammentata del corpo umano posta in atto dal rimpianto Bruno Martinazzi, scomparso il 15 luglio di quest'anno, anela alla totalità. Occhi, bocche, dita, pance: frammenti che paiono affiorare da una classicità senza tempo, ma che al tempo stesso si collocano con urgenza dentro la storia. Paiono frammenti divini di mitologie arcaiche. Potremmo definirli, traslando un termine da Károly Kerényi, “mitologemi” e paragonarli alle unità primarie della struttura mitica. «Il 1968», ricordava Marinazzi, «è stato l'anno della contestazione stu-

dentessa. Insegnavo a Savona. Fu un'onda che scosse la società, un desiderio di cambiamento. Segnò una svolta anche nel mio lavoro. Le aspettative, presto deluse, mi lasciarono la percezione di un mondo diverso; l'onda, ritirandosi, aveva lasciato i relitti di una realtà frantumata. Se all'inizio guardo con ironia a questi frammenti, mano a mano aumenta in me il desiderio di ricomporli, di redimerli riportandoli all'intero, alla totalità. Non frammenti ultimi, ma unità che aspirano all'intero, al tutto».

L'arte, secondo Marco Gastini, è emozione fermata in equilibrio instabile. È un'esperienza immersiva che rende necessario lo smarrimento dell'osservante. La distinzione tra pittura e scultura diviene progressivamente sempre più virtuale, più labile, mostrando i limiti di una convenzione linguistica ormai storicamente superata. La pittura è ovunque nello spazio, come la scultura. Le tele di Gastini sono un contrappunto di pieni e vuoti, di leggero e pesante; sembrano misteriosamente sostenersi da sé nello spazio, sorrette da un'atmosfera che Paolo Fossati definì "fantastica" e che avvolge anche l'osservatore, esso stesso parte integrante della terza dimensione.

Con Massimo Ghiotti e Riccardo Cordero torna ad assumere un notevole rilievo la scultura di respiro monumentale, lingua che malgrado tutto non ha esaurito la sua potenza eternatrice. Sfrondata di ogni retorica e ampollosità, abrogato il soggetto in quanto individualità narrativa e narrante (questo in sintonia con i migliori ammaestramenti del Novecento), la grande dimensione riacquisisce plausibilità e attualità, e lo fa attraverso una logica geometrica pienamente emancipata dai retaggi dell'astrattismo canonico. Ghiotti, che inizialmente riformula un modellato robusto e vigoroso dalla lezione di

Cherchi e Mastroianni (si veda il perentorio *Torso* in bronzo del 1972), distilla poi un pascaliano *esprit de géometrie*, ove la trasposizione del mondo meccanico e "macchinistico" assurge a una dimensione epico-umanistica, e in tal senso poetica: un'epica del metallo, accogliendo una suggestione di Maurizio Calvesi, il quale avverte che in Ghiotti la visione ascetica della metallurgia «vuol dire quasi mistica, ma nei confini di quel rigido precetto di purezza che l'asceta osserva e si impone». Le sculture monumentali di Riccardo Cordero – che ha esordito nel 1960 con una vibrante *Crocifissione*, piena di pathos e rivelatrice delle sue strepitose doti di plastificatore – sono giganti dell'età del ferro, macromondi spezzati, snodi analitici che si aprono in un infinito so-



Riccardo Cordero, *Bozzetto per INPS Collegno*, 1992

liloquio spaziale. Il materiale (ferro saldato, acciaio inox o acciaio corten) ha già una valenza “segnica”, parafrasando Martina Corgnati: un segno corrosivo. Nella scultura del 1992 ideata da Cordero per la sede INPS di Collegno, di cui esponiamo in mostra lo splendido modelletto in legno e cartone colorati, si sentono in sottofondo echi garelliani, via via smarriti nelle opere più recenti. Luciano Caramel parla a ragione di “antimonumentalità monumentale”, riferendosi al fertile coinvolgimento con lo spa-



Massimo Ghiotti, *Torso*, 1972

zio delle strutture di Cordero.

Echi di Garelli e di Cherchi li sentiamo in controluce anche nella produzione iniziale di Marina Sasso, assidua ad Albissola tra il 1964 e il 1968. Più avanti la sua scultura tende a mutarsi in un organismo vivo, dove i materiali scelti (terracotta, ceramica, vetro, plexiglass, carta, ardesia, granito, bronzo, rame, piombo, acciaio, ferro, ottone, cemento, ecc.) non vengono forzati all’ottenimento della forma, ma partecipano con sorvegliata naturalezza alla definizione di essa. C’è qualcosa di sottilmente acustico nella definizione dello spazio orchestrata da Marina Sasso, qualcosa di melottiano: «Si tratta di attimi prolungati nel corpo delle materie», puntualizza Claudio Cerritelli, «attraverso le quali la scultura diventa scrittura del suono, sistema di segni allusivi che si trasformano in un variare sempre differente di impulsi sonori e cromatici».

Il campano Luigi Mainolfi, attivo a Torino dal 1973, ha trascorso l’infanzia in Venezuela e ha studiato pittura all’Accademia di Belle Arti di Napoli. Il fatto che Mainolfi abbia identificato nella creta – nella terra, ossia nella *mater* per antonomasia – la materia plastica d’elezione riveste un significato profondo, dai riflessi psicanalitici, soprattutto in prospettiva dei suoi intenti espressivi: far emergere un senso della natura ancestrale, archetipico, senza tempo, costellato da arcaiche presenze demiurgiche, in una specie di mitologia insieme privata e universale. In un mondo come il nostro, travolto dalla vertigine tecnologica, le scabre superfici delle plastiche terragne di Mainolfi rivendicano a piena voce la loro tenace e palpitante energia primigenia. Su ben altro registro insiste il senso della natura di Luisa Valentini. La sua è una natura ambivalente e mutante, carica di pulsioni, seduzioni e ambigui-

tà; una natura trasfigurata attraverso uno straniante processo d'ingrandimento di elementi minuti, colta nella maliosa prepotenza della sua eterna ciclicità e nella struggente bellezza della sua effimera fragilità. Il vegetale e l'animale si incrociano in stati larvali, in sospensioni amniotiche, in metamorfosi visionarie. La natura è tenera e crudele, come la madre. L'occhio di Luisa Valentini, lucidamente ispirato, colleziona e classifica uno strabiliante repertorio visivo: rose, girasoli, soffioni, alghe, semi, onde fameliche di steli trîfidi, crisalidi di papaveri embrionali, deflorazioni sfiorite, placente che fluttuano come meduse... Un *Loto Eccentrico* cresce nel fango e sboccia sulla superficie d'incontro tra cielo e acqua.

Abbiamo raccontato diverse ricerche artistiche giungendo, infine, a una sola conclusione: la scultura per andare oltre la raffigurazione e per trascendere i propri limiti narrativi non deve obbligatoriamente sfociare nell'installazione oppure compromettersi con le pratiche performative, o ancora rinnegare materia e manualità in nome del mero concettualismo. La scultura, ad esempio, può essere musica; ce lo ha insegnato una volta per tutte Fausto Melotti. La scultura, insomma, per andare oltre se stessa non deve per forza scendere dal piedistallo.

Armando Audoli



Marina Sasso, *Forme in variazione*, 1966

Opere



Piero Rambaudi, *Testa di uomo*, 1937, gesso, 25 x 12 x 12 cm



Mino Rosso, *I bambini di Marzabotto*, 1958 ca., gesso patinato e ferro, h.62 cm



Franco Garelli, *Tubo*, 1965 ca, ferro, 98 x 46 x 40 cm



Umberto Mastroianni, *Maternità*, 1962, bronzo, 105 x 72 x 3,5 cm



Sandro Cherchi, *Figura seduta*, 1962, bronzo, 64 x 36 x 22 cm



Mario Giansone, *Portaerei*, 1967, bronzo, 84 x 52,5 x 12 cm



Bruno Martinazzi, *Due dita*, 1972, serpentino di Oria, 57 x 60 x 24 cm



Marco Gastini, *S.T.*, 1999/2000, tecnica mista su tavola ferro vetro, 41 x 67 x 10 cm



Marina Sasso, *Grigio su grigio*, 2017, ferro pietra plexi, 201 x 27 x 36 cm



Riccardo Cordero, *Grande presenza*, 2014, acciaio inox, 123 x 60 x 50 cm



Massimo Ghiotti, *Finis terrae*, 2018, acciaio inox, 40 x 10 cm



Luigi Mainolfi, *Città bronzetto*, 1986, bronzo, 31 x 23 x 22 cm



Luisa Valentini, *Bozzetto per Loto eccentrico*, 2016, acciaio inox, 33 x 27 x 27 cm

Biografie

Mino Rosso

Castagnole Monferrato, 24 gennaio 1904

Torino, 21 giugno 1963



Nel 1926 Mino Rosso entra a far parte del gruppo futurista torinese con Fillia, Ugo Pozzo, Nicolay Diulgheroff ed Enrico Allimandi, cui più tardi si aggiungeranno Pippo Oriani e Franco Costa.

In questi anni, Rosso aderisce attivamente alle iniziative del movimento d'avanguardia a Torino e a Parigi, dove ha rapporti con Zadkine, Léger, Kandinskij, Severini, Prampolini. Diamo solo uno stralcio delle numerosissime esposizioni collettive cui partecipa, come scultore, con il gruppo futurista: è alle Biennali di Venezia ininterrottamente dal 1928 al 1940; alle rassegne della Società Promotrice delle Belle Arti e della Società Amici dell'Arte di Torino dal 1928; alle Sindacali di Torino dal 1929; in questo stesso anno (in cui il gruppo espone anche a Mantova e Barcellona), ha una sezione personale alla "Mostra dei Futuristi Italiani" alla Galleria Pesaro di Milano; nel 1930 è alla Triennale Internazionale di Monza e ancora alla Galleria Pesaro ("Architetto Sant'Elia e 22 futuristi"); nel 1931 si contano ben tredici partecipazioni, tra cui Roma (Prima Quadriennale d'Arte Italiana, Mostra di Aeropittura e Mostra Coloniale), Padova (Mostra Internazionale d'Arte Sacra), Milano ("Mostra dell'Aeropittura" alla Galleria Pesaro); nel 1932, a Parigi, si tengono la "Mostra dei Futuristi Italiani" alla Galerie de la Renaissance e "Sept Peintres et Sculpteurs Italiens" alla Camaraderie Française; sempre nel 1932, mostre anche a Torino (Galleria Codebò), Savona, La Spezia, Genova

ecc.; nel 1933 si segnalano "Aeropittura Futurista Italiana" ad Atene e "Mostra dei Futuristi Italiani" a Mosca, oltre alla Triennale di Arti Decorative di Milano e alla Prima Mostra Intersindacale di Firenze; nel 1934 il gruppo futurista è ad Amburgo, a Berlino, a Nizza e in varie esposizioni nazionali; nel 1935 a Vienna, Parigi, Istanbul e Lione; nel 1936 il gruppo presenta una "Sezione Futuristi Italiani" alla Mostra Universale di Parigi; nel 1937 gli artisti hanno una partecipazione personale, a rotazione, alla Galerie Le Niveau di Parigi; nel 1938 Mino Rosso allestisce a Torino una personale con Oriani a Palazzo Lascaris e partecipa a una celebre rassegna organizzata al salone della Gazzetta del Popolo ("Aeropittura, aeroscultura, arte sacra futurista e mostra postuma di Fillia"). A cavallo del 1938 e degli anni di guerra risalgono quei sassi del Po dipinti che avevano attirato l'attenzione del critico Albino Galvano, allora puntuale recensore delle manifestazioni torinesi sulle pagine della rivista "Emporium". Nel secondo dopoguerra Mino Rosso si dedicherà alla scultura in modo più rapido, con le formelle del 1955 per il monumento ai caduti della Valle di Lanzo al Colle del Lys (i cui gessi sono conservati al Museo del Risorgimento di Torino), con i ritratti della famiglia Alberti e di Giovanni Arpino, e con qualche altra prova di ascendenza stilistica astratto-informale. Tra le varie partecipazioni e retrospettive del dopoguerra ricordiamo la sala personale alla Promotrice di Torino nel 1960.

Piero Rambaudi

Torino, 14 gennaio 1906

Torino, 6 novembre 1991



La formazione di Rambaudi, che appena adolescente inizia a disegnare copie di modelli accademici in gesso, avviene prevalentemente da autodidatta, sebbene bazzichi gli atelier degli scultori

Leonardo Bistolfi, Alberto Giacomasso e Francesco Sassi. Egli sviluppa subito il proprio lavoro in direzioni abbastanza inconsuete rispetto agli stereotipi del tempo, agevolato dalla scelta di non avvalersi dell'attività creativa per sopravvivere (dal 1924 al 1956 dirige le cartiere Bosso di Mathi). La frequentazione dell'ambiente artigianale sviluppa in lui uno spiccato interesse per i materiali; l'attività espositiva di Rambaudi comincia ufficialmente nell'ottobre del 1928 con la partecipazione alla XXIX Mostra della Società Amici dell'Arte di Torino. Nel giugno 1929 è presente all'81ª Esposizione della Società Promotrice delle Belle Arti. Nel 1932, trovandosi a Berna per lavoro, ha occasione di conoscere la ricerca di Paul Klee e ne resta folgorato. Frutto immediato sono una serie di disegni astratti che Rambaudi espone a Torino, sempre nel 1932, in una mostra del Gruppo Artistico dell'YMCA. Ma è la scultura la vera protagonista di questi anni: del 1933 è il *Ritratto del pianista Marcel Mass*, modellato con ferri in una materia sperimentale inventata dall'artista, composta di pasta di cellulosa, resine e gesso, in seguito dipinta. Al 1938 risalgono invece tre piccole sculture in cartone verniciato di impronta nettamente astratta, oggi conservate alla GAM di Torino. La prima personale di scultura di Rambaudi

ha luogo nel 1937 alla Cucina Malati Poveri di Torino. Nel marzo del 1939 Casorati, allora direttore dell'Albertina, lo invita a esporre una selezione di sculture alla Galleria della Zecca, insieme al pittore e incisore toscano Giuseppe Viviani. È ancora con opere plastiche che nel 1946 Rambaudi tiene una personale alla Galleria Chichio Haller di Zurigo e nel 1947 alla Galleria Del Bosco di Torino. Nel maggio del 1949 espone alla I Mostra dell'Art Club di Torino. In seguito organizza una serie di personali di disegni a Stoccarda, alla Galleria del Grifo di Torino (1951), nel Foyer del Teatro di Heidelberg e alla Galleria Bergamini di Milano (1952), a Monaco di Baviera (1954), alla Galleria Lattes di Torino (1956). Nel dicembre del 1958 la rivista "Notizie" pubblica un importante saggio di Enrico Crispolti sull'opera di Rambaudi, che identifica nell'inflessione lirica la corda più autentica della sua intera produzione. In questo periodo l'artista va lentamente sviluppando un procedimento di lavoro differente, che lo porterà ad appropriarsi di un particolare metodo basato sulle "varianti". Nella primavera del 1959 Michel Tapié e Luciano Pistoì lo invitano a partecipare alla storica rassegna "Arte Nuova", allestita al Circolo degli Artisti di Torino. Nel 1960 si tiene un'ampia personale alla Galleria di Stato di Zagabria e un'altra alla Galleria La Loggia di Bologna. Nel 1969 Rambaudi è presente alla X Biennale di San Paolo in Brasile. Nel marzo 1972 è la volta di una mostra alla Galleria Martano di Torino e nel maggio del 1977 il Foyer del Piccolo Regio gli dedica un'antologica (a cura di Paolo Fossati). Tra il novembre 1986 e il gennaio 1987 molte sculture appartenenti alla GAM, in parte donate dall'autore e in parte acquistate dalla Fondazione De Fornaris, vengono esposte alla Promotrice nella rassegna "Arte Moderna a Torino". Ricordiamo

infine la mostra del 1988 al Circolo degli Artisti, la personale del 1991 alla Galleria Peccolo di Livorno, e gli omaggi postumi tributati a Torino nel 1999 dalla Galleria del Ponte (in collaborazione con la Galleria Martano) e nel 2007-2008 dalla Galleria Roccatre.

Franco Garelli

Diano D'Alba, 19 ottobre 1909

Torino, 22 aprile 1973



Dopo aver frequentato il Liceo classico Massimo d'Azeglio, segue poi le orme paterne fino alla laurea in medicina e chirurgia. Tuttavia fin da ragazzo, come racconta egli stesso, comincia «a tirar su enormi figure di terra, maneggiando decine di chilogrammi di argilla». Nel 1927 esordisce alla Promotrice di Torino con una *Testa* in cera. L'abbrivo in ambito universitario, nei primi anni Trenta, lo vide esporre alla Mostra piemontese di arte goliardica (1932), ai Littoriali (Anno X) e alla I Mostra documentaria di Vita Goliardica, organizzata dal GUF di Torino alla galleria Il Faro. Alla fine degli anni Trenta, modellando le argille di Albisola e di Castellamonte, scopre la passione per la ceramica, che in qualche modo acuisce il suo interesse per il modellato e per la materia in sé. I soggetti più ricorrenti sono: uomini e Pomone, tori e toreri, galli e cavalli. Entra in contatto con alcuni esponenti del secondo futurismo torinese: Fillia, Mino Rosso e Pippo Oriani, oltretutto con lo stesso Marinetti; nondimeno rimane colpito dalla genialità controcorrente di Luigi Spazzapan e, ad Albisola, dall'inclinazione moderna di Arturo Martini. Tra il

1941 e il 1943 partecipa al secondo conflitto mondiale e gli viene conferita la Croce di Guerra al valor militare; non tarda, comunque, a riprendere l'attività medica, come libero docente in otorinolaringoiatria. Alla pratica scultorea alterna anche la pittura e la grafica, senza però trascurare l'insegnamento di anatomia artistica all'Accademia Albertina. Negli anni non facili del dopoguerra la frequentazione costante di Albisola e Vallauris, dove Picasso lavorava dal 1947, permette all'artista di entrare in contatto con Agenore Fabbri, Lucio Fontana, Tullio Mazzotti e Aligi Sassu. L'affermazione di Garelli come esponente di spicco della cultura informale avviene a Torino intorno alla rivista e alla galleria Notizie, diretta da Luciano Pistoì. Verso la metà degli anni Cinquanta le sue figure create assemblando e saldando rottami di ferro tentano una rottura definitiva con certo conservatorismo piemontese. Forzando la scomposizione cubista e le suggestioni surrealiste approfondite a contatto con il gruppo Cobra, l'artista giunge a risultati di sorprendente ambiguità spaziale e di forte intensità drammatica, come nell'*Uomo* esposto alla Biennale di Venezia del 1954. Garelli non intende più modellare la «superficie esterna», bensì la «forma cava», l'interiorità. Intorno alla metà degli anni Cinquanta incontra il critico francese Michel Tapié, attento testimone della sua ricerca plastica, grazie al quale comincia un fruttuoso rapporto di scambio con gli artisti del gruppo Gutai. Personaggio ormai noto e affermato, Garelli in questi anni viene invitato a grandi manifestazioni artistiche in Italia e all'estero, esponendo a Tokyo, Kyoto, Osaka, e negli Stati Uniti, presso la Columbia University, la Parma Gallery, la Martha Jackson Gallery di New York, presso il Museum for Contemporary Arts di Dallas e il Carnegie Institute

di Pittsburgh. Una complessa riflessione sul passaggio dalle due alle tre dimensioni si intensifica a partire dal 1963, con i *plamec* (rilievi in poliestere con frammenti di oggetti fissati dalla resina e coperti di colore industriale), dove si avverte il piacere dell'improvvisazione comportata dai rapidi mutamenti termico-plastici della lavorazione. Questa nuova ricerca – non più sulla figura ma sull'oggetto – porta alla nascita dei *Tubi*, strutture presentate nel 1966 in una sala personale alla XXXIII Biennale di Venezia, con l'apporto critico di Gillo Dorfles. Ricordiamo infine la mostra retrospettiva "Franco Garelli. Un segno del Novecento" (10 ottobre – 8 novembre 2009), coordinata da Riccardo Cordero e curata da Angelo Mistrangelo, tenutasi negli spazi della ex chiesa Santa Croce di Beinasco in occasione del centenario della nascita dell'artista.

Umberto Mastroianni

Fontana Liri, 21 settembre 1910

Marino Laziale, 25 febbraio 1998



Giunto a Roma nel 1924, Umberto studia con lo zio, lo scultore Domenico Mastroianni, che tiene i corsi di disegno presso l'Accademia di San Marcello. Nel 1926 si trasferisce a Torino e «affina il mestiere di scultore» con Michele Guerrisi. I *Cavalli in corsa* del 1929 risultano tra i più significativi lavori d'esordio. Nel 1930 iniziano i riconoscimenti (Premio del Turismo offerto dal Ministero della Pubblica Istruzione) e, di lì a poco, le prime mostre a livello nazionale ed europeo, tra cui nel 1935 la Quadriennale di Roma e l'anno successivo la Bien-

nale di Venezia (dove nel 1938, tra l'altro, vi sarà presente con una sala personale). Tra le opere degli anni Trenta, "archeologiche" e neorinascimentali, ricordiamo: *Il novizio*, 1930; *Adolescente*, 1931; *Gabriele*, 1938. Chiamato alle armi durante la guerra, partecipa alla Resistenza. A Torino stabilisce un rapporto privilegiato con il pittore Luigi Spazzapan. Dopo la liberazione è tra i promotori di un superamento sovranazionale della cultura italiana, secondo i dettami delle "avanguardie storiche". Fin da allora espone nelle rassegne artisticamente più avanzate promosse dall'Art Club; inoltre, insieme ai pittori Spazzapan e Moreni e all'architetto Ettore Sottsass jr., si fa portavoce di iniziative culturali, tra cui il progetto del Premio Torino (di cui è stata fatta una sola edizione, nel 1947). Vince nel 1945, con la collaborazione dell'architetto Carlo Mollino, il concorso per il Monumento al Partigiano: l'opera, di notevoli dimensioni, viene eseguita più tardi e collocata nel Campo della Gloria del Cimitero Monumentale di Torino. Nel 1948 espone con Spazzapan alla galleria La Bussola, in una mostra dai molti strascichi polemici. Nel 1951 tiene la sua prima personale alla Galerie de France di Parigi, la più importante in Europa. La critica straniera si rende subito conto della qualità della sua produzione. In *Apparizione alata e Battaglia*, due significativi bronzi del 1957, la sua plastica si fa vieppiù scabra, scheletrita e tesa. Da ricordare assolutamente, tra le prove di questo periodo, il *Ritratto dello scrittore Seborga* (bronzo, una fusione del 1956 si trova al Museo Nazionale Kröller-Müller di Otterlo). Nel dopoguerra Mastroianni porta avanti una personale ricerca astratta, sfruttando sia l'estetica dell'informale sia schemi geometrizzanti, innervati da una forte caratterizzazione dinamica e vitalistica (con un'attenzione particolare al

linguaggio del costruttivismo). Il 27 ottobre 1989 gli viene conferito, a Tokyo, il “Premium Imperiale”, Nobel del Sol Levante per l’arte. Suo è l’arredo della sala maggiore della nuova Corte d’Appello di Roma. Nel 1994, invece, lo scultore mette in opera una *Deposizione* per la Basilica di S. Maria degli Angeli in Roma e realizza il grande cancello per il Teatro Regio di Torino. Da ricordare la mostra “Tra coscienza civile e spirito sacro” (1 aprile – 30 settembre 2015), curata dallo specialista Floriano De Santi per il Museo Diocesano di Torino.

Sandro Cherchi

Genova, 24 dicembre 1911

Torino, 25 dicembre 1998



Iscrittosi nel 1929 all’Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova, il ventunenne Cherchi ottiene la borsa di studio per il Ritratto nel 1932 e nel 1935 si aggiudica il pensionato quinquennale “Brignole Sale-De Ferrari”, che gli permette di stabilirsi a Milano. Qui entra in contatto con Cassinari, Manzù, Sassu, Birolli, Migneco, Treccani, De Grada, con i quali parteciperà all’entusiasmante avventura giovanile del gruppo che faceva capo alla rivista “Corrente”. Nel 1939 partecipa alla prima e alla seconda mostra di Corrente. Nel 1940 abbandona Milano e la Galleria d’Arte Moderna di Roma gli acquista, per l’influente interessamento di Giulio Carlo Argan, un *Nudo* del 1939. Il critico Raffaele De Grada lo considera già una promessa della scultura italiana. Nel lavoro di questi primi anni le reminiscenze della plastica di Medardo Rosso si sal-

dano con la lezione di Arturo Martini, ben presente in Liguria, ma soprattutto con una linea francese, che contempla chiare memorie di Renoir, Degas e Matisse. Nel 1942 Cherchi continua a esporre alla Bottega di Corrente a Milano. Dopo la parentesi bellica, che vede distrutto il suo studio milanese, nel 1946 viene nominato professore di scultura all’Accademia Ligustica e nello stesso anno è invitato dal critico e mercante d’arte Stefano Cairola al Premio di Scultura della Galleria della Spiga a Milano. Al 1947 risale l’incontro di Cherchi con il mondo della ceramica, grazie a Lucio Fontana, di ritorno dal suo periodo argentino, e all’architetto Mario Labò, che gli commissiona un bassorilievo per un albergo di Sestri Levante, lavoro andato purtroppo subito distrutto. Sempre nel 1947 espone le sue prime opere in ceramica alla Galleria L’Isola di Genova ed è invitato dalla C.A.D.M.A. di Firenze a esporre alla Casa dell’Artigianato Italiano di New York. Nel 1948 insegna scultura al Liceo Artistico di Torino, partecipa alla Biennale di Venezia e invia la terracotta *Nudo al sole* al Premio St. Vincent; nel 1949 espone con Martini, Marini e Manzù alla III Mostra Premio Città di Alessandria. Nel 1951 Cherchi si trasferisce a Torino. Presenta le sue ceramiche alla IV Mostra d’Arte Contemporanea di Torre Pellice (1953) e alla Promotrice di Torino del 1954. Nello stesso anno vince il Primo Premio Nazionale per la Ceramica di Albissola con *Vaso con figure*. Nel 1956 ottiene una sala personale alla Biennale di Venezia e partecipa con *Omaggio all’Immaginismo* alla mostra torinese degli immaginisti Jorn, Gallizio, Simondo e Garelli. Alla fine degli anni Cinquanta espone a Darmstadt, Berlino, Roma, Arnhem, Anversa, Torino e vince un premio alla Terza Mostra del Bronzetto di Padova, con il bozzetto per

il Monumento ai caduti di Rapallo. Dalla metà degli anni Cinquanta la plastica di Cherchi accentua i risvolti espressionistici per approdare, verso l'inizio degli anni Sessanta, a sintesi materiche astratto-informali, culminate nell'interessantissima ricerca delle cosiddette "sculture-paesaggio". Nel 1963 viene nominato titolare della cattedra di scultura all'Accademia Albertina di Torino, incarico che manterrà fino al 1980. Negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta viene invitato alle principali rassegne retrospettive dedicate all'Informale e si dedica intensamente alla grafica e all'incisione. Nel 1992 è invitato dal Museo Internazionale della Ceramica di Faenza a partecipare alla grande mostra "Ceramiche italiane contemporanee" (con sedi in Giappone a Saga, Shigaraki e Toki). Nei forni della ditta Poggi e Salino di Albissola crea infine vasi e piatti graffiti, cercando di ottenere sintetici e vibranti profili di figure umane o piccole figure ridotte a masse informi e allusive.

Mario Giansone

Torino, 26 gennaio 1915

Torino, 8 gennaio 1997



Dopo aver frequentato corsi di ragioneria all'Istituto Sella, il giovane Giansone consegue il diploma presso il Liceo Artistico nella sessione autunnale del 1934-35. Negli anni seguenti è per breve tempo assistente di Luigi Cibrario, allora docente di anatomia all'Accademia Albertina, e lavora presso lo studio di Michele Guerrisi, seguendo le sue lezioni di storia dell'arte all'Albertina. Dal 1946 al 1948

insegna Anatomia all'Accademia Libera di Belle Arti di Torino. Svolge la sua più importante e continuativa attività didattica presso l'Istituto Statale d'Arte di Torino, dal 1956 alla pensione, ottenuta nel 1985: vi insegna plastica (ornato e figura modellata) e – dal 1962 – disegno dal vero ed educazione visiva, ricoprendo anche la carica di vicepresidente dell'istituto (fino al 1975). Partecipa alle rassegne della Società Promotrice delle Belle Arti dal 1941. Nel 1955 prende parte alla VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma; nello stesso anno è invitato alla Quadriennale di Torino. Quattro anni dopo, nel 1959, replica l'accoppiata delle due Quadriennali, quella romana e quella torinese. È del 1965, invece, la mostra personale allestita nelle sale della galleria La Bussola di Torino. Quest'unica personale è duramente stroncata sulle pagine di un importante quotidiano, fatto che amareggia profondamente lo scultore, già di per sé introverso, schivo e suscettibile. Giansone ha realizzato notevoli opere nell'ambito della scultura funeraria, fra le quali ricordiamo: la tomba Brambilla (1940, Cimitero Monumentale di Torino), la tomba Rivella (1959, Cimitero Monumentale di Torino), la tomba Rebaudengo (1967, Cimitero Monumentale di Torino) e la tomba Manzone (1985, Cimitero Monumentale di Torino). Interessanti, nondimeno, alcuni lavori di ispirazione religiosa: la *Santa Cecilia* del 1951-52, per l'Auditorium Rai di via Rossini, e la *Maria Ausiliatrice* del 1957, per la Cappella Trasformazioni Tessili di Moncalvo d'Asti. Assai ammirati, poi, i suoi *Suonatori di Jazz* (1967), inventati per il palazzo della Rai di Torino. Citiamo, ancora, la scultura per la scuola degli edili (1980-82, Ente Scuola Cipet, via Quarello 19, Torino). Nel 1980 ha partecipato al concorso bandito dal Cipet per la realizzazione di una scultura, con un progetto

a cui aveva collaborato l'architetto Umberto Cento, suo collega all'Istituto d'Arte. Nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino sono conservate due sculture di Giansone: la prima, intitolata *Amanti* (in porfido verde), venne schedata semplicemente come *Scultura* ed esposta alla Promotrice del 1954; la seconda invece, intitolata *Pescano con l'arpione* o *Naviganti* (in legno di noce), fu presentata alla Promotrice del 1958. Notevole infine la sua non cospicua produzione di gioielli, esposti nella mostra torinese "Giansone. Sculture da indossare" (5 ottobre 2017 – 29 gennaio 2018), allestita nella Sala Atelier al secondo piano di Palazzo Madama e curata da Marco Basso con Giuseppe Floridia, coadiuvati dalla storica dell'arte Stefania Capraro, a circa un anno e mezzo di distanza dall'ampia retrospettiva "L'armonia nascosta" (21 aprile – 25 maggio 2016), tenutasi sempre a Torino negli spazi di Palazzo Saluzzo Paesana.

Bruno Martinazzi

Torino, 10 dicembre 1923

Torino, 15 luglio 2018



Nato da una famiglia piemontese di produttori di vermouth e liquori, Martinazzi è precocemente affascinato della pittura, esercitata dal nonno, ma si dedica agli studi musicali e classici, per poi laurearsi, dopo la guerra, in chimica pura. Negli anni Quaranta è protagonista di entusiasmanti ascensioni sulle Alpi occidentali. Dal 1943 al 1945 combatte come partigiano nei Gruppi Autonomi delle Langhe, partecipando agli storici venticinque giorni

della città di Alba. Dopo la laurea inizia a lavorare nell'industria, anche se presto avverte l'urgenza di assecondare il proprio demone artistico. Nel 1951 lavora come apprendista orafo nel laboratorio torinese dei fratelli Mussa e frequenta la scuola serale per orafi Girardi. Nel 1953 si trasferisce a Firenze, dove segue la Scuola Statale d'Arte per le tecniche dello sbalzo, del cesello e dello smalto. Prosegue gli studi all'Istituto d'Arte di Roma. Nelle prime esposizioni, risalenti al 1954, allestite presso il Palazzo Reale e presso la galleria La Bussola di Torino, l'artista presenta oggetti in oro, materiale prediletto per la sua purezza e reversibilità. Dopo la prima personale a Torino, nel 1955, Martinazzi ottiene i primi riconoscimenti nazionali e internazionali. Si misura con i materiali più disparati: dal ferro all'oro, dalla pietra al legno, passando attraverso la creta, la plastica e gli smalti. Con gli anni Sessanta si intensificano i riconoscimenti esteri, che arrivano da Ginevra, Parigi, Londra, Monaco di Baviera, Vienna, Praga, New York, Tokyo, Kyoto. Sulla scena italiana non sono da dimenticare le mostre personali, nelle quali emergono i temi fondamentali che hanno guidato oltre quarant'anni di ricerca, come la violenza delle guerre e le vie della pace, l'energia, la materia, il tempo, le trasformazioni, la reversibilità e l'irreversibilità. Nel biennio 1968-1969, durante la rivolta degli studenti e i grandi scioperi, produce opere che sembrano esplodere: usa plastica e nailon gonfiati, che fa fondere in bronzo e in alluminio. Colpito dall'ondata di violenza terroristica legata alla cosiddetta "strategia della tensione", Martinazzi non rappresenterà più l'intero, bensì frammenti, lacerti di corpo umano. Confidando profondamente nella potenza vivificatrice dell'arte, insegna scultura e sviluppa un particolare interesse per i bambini in difficoltà con il linguaggio verbale.

Specializzatosi in psicologia nel 1970, si occupa di arte-terapia con bambini autistici, lavorando presso l'ospedale di Collegno. Continuano le esposizioni personali a Torino: "L'intero e le parti" alla galleria Galatea (1974) e "Materia e Tempo" alla galleria Sperone (1975). A metà degli anni Settanta organizza i primi laboratori di quartiere, aperti a tutti, con docenti dell'Istituto di Psicologia dell'Università di Torino. Prende parte attiva ai movimenti pacifisti, con il progetto del monumento contro le guerre, esposto in diverse occasioni nel 1985: presso la galleria Martano, il Museo Diocesano di Venezia e la Basilica di Santa Maria all'Impruneta (un esemplare del bozzetto si trova nei depositi della GAM di Torino). Nel 1978 termina la scultura monumentale *Le due forze*, collocata presso la Fiat Engineering di Torino, e richiama nel 1980 da Luigi Carluccio per la Biennale di Venezia; Martinazzi però, inquieto per la situazione politica, rinuncia al prestito. Dopo aver intrapreso per alcuni anni l'insegnamento all'Accademia Albertina di Belle Arti, nel 1982 lo abbandona, per ritirarsi in una dimensione di studio e lavoro. Membro di giurie internazionali in Germania e in Inghilterra, nel 1991 e nel 1992 ricopre la carica di *visiting professor* al Royal College of Art di Londra. Ricordiamo, infine, la retrospettiva del 2008 "Bruno Martinazzi. Sculture 1964-1989" al Castello di Rivolta (con testo critico di Armando Audoli) e la rassegna della primavera 2014 "Vivere, essere, volere bene", allestita alla Pinacoteca Albertina con la curatela di Maria Teresa Roberto e Ellen Maurer Zilioli.

Marco Gastini

Torino, 30 gennaio 1938

Torino, 28 settembre 2018



Ancora prima di frequentare le scuole d'arte, la formazione di Gastini avviene nel laboratorio del padre marmista, dove, attraverso una pratica quotidiana, egli acquisisce dimestichezza con materiali e tecniche. Diplomatosi presso il Liceo Artistico di Torino, prosegue i suoi studi alla Scuola di Pittura dell'Accademia Albertina. Muovendo i primi passi nella tarda temperie informale, dipinge quadri di impronta astratta e dalla densa materia cromatica, per approdare progressivamente a una stesura sempre meno materica. I risultati vengono esposti nel 1967 e nel 1968 a Parma, Roma, Novara, con presentazione critica di Paolo Fossati ed Enrico Crispolti. Sul finire degli anni Sessanta Gastini sviluppa un'originale ricerca incentrata sul segno, sulla presenza spaziale, sull'azzeramento cromatico. In questo periodo si susseguono ricerche e sperimentazioni continue, indici di una crescita creativa vertiginosa. Dalle tele dipinte a spray, esposte nella personale del 1968 alla Galleria Il Punto di Torino, si passa in breve agli smalti e ai floccaggi su plexiglas, legno o vedril, che l'anno successivo trasformano le stanze del Salone Annunciata di Milano in un ambiente fluido. Nel 1970, sempre al Salone Annunciata, vengono presentate per la prima volta le macchie di piombo e antimonio, create nel 1969: sulla parete, supporto di cui si suggerisce una potenziale infinitezza, la pittura si concretizza come fatto sempre e comunque "fisico". Tale ricerca, pur contemporanea alle esperienze radicali di arte mini-

male e concettuale, resta tuttavia fermamente ancorata al mezzo pittorico. Fin dai primi anni Settanta Gastini viene indicato tra i pionieri della cosiddetta “pittura analitica”. Segnali di distacco dal minimalismo cromatico provengono però dall'utilizzo del pigmento “pearl white” (madreperla), applicato a partire dal 1977 sulle tele, sulle carte oppure direttamente sul muro: esso rappresenta lo svincolo dal “non colore”, racchiude in sé “tutti i colori”, infondendo alla superficie una vibrazione e provocando uno scarto percettivo nello sguardo dell'osservatore. Il '77 è anche l'anno della prima personale alla John Weber Gallery di New York (che segue quella presso la Cirrus Gallery di Los Angeles). L'approdo a New York si inserisce in un percorso che ha condotto Gastini a lavorare con importanti gallerie internazionali, tra le quali ricordiamo Argès e Baronian di Bruxelles, Annemarie Verna di Zurigo, D+C Mueller-Roth di Stoccarda, Walter Storms di Monaco. In Italia, invece, ha esposto allo Studio Grossetti di Milano, alle gallerie Primo Piano e Sperone di Roma, a Il Banco di Brescia, alla Christian Stein e alla Martano di Torino. Alla fine del decennio 1970-1980 la pittura è ormai sconfinata dalla superficie della tela, della carta o degli altri supporti, e ha conquistato la parete, intesa come campo d'azione illimitato. Da questo momento nella lingua di Gastini subentrano i materiali più disparati: la pergamena, sospesa plasticamente a generare una sottile tensione, il vetro e metalli quali il ferro, il rame e lo stagno; elementi organici come il carbone o il legno. Altra componente importantissima, dall'inizio degli anni Ottanta, è il ripristino del colore: l'imasto pittorico aumenta di complessità, ritrovando un acceso cromatismo e una rinnovata matericità. La fama artistica di Gastini si consolida ulteriormente

nel corso del decennio. Al 1982 risale la seconda partecipazione alla Biennale di Venezia; lo stesso anno, la Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco di Baviera ospita la sua prima grande retrospettiva. Seguono la personale alla Galleria Civica di Modena (1983) e al PAC di Milano (1984). In questo periodo la produzione di Gastini affronta le dimensioni monumentali. Le opere degli anni Novanta si distinguono per l'evidente impiego del ferro: ferri che si rincorrono musicalmente e danno vita a sculture che fronteggiano la tela, confermando definitivamente l'inclinazione originaria dell'artista a forzare o annullare il confine convenzionale tra pittura e arte plastica. Dal 2005, Gastini torna a ragionare soprattutto sullo spazio della singola tela; così un folto gruppo di lavori reca un fregio composito di ascendenza classica nella parte alta (fa la sua comparsa anche la terracotta, materiale caldo e vibrante per eccellenza), mentre nella parte inferiore si stende un lieve velo pittorico costellato di tratti sottili, memore di certi lavori storici.

Massimo Ghiotti

Torino, 19 maggio 1938



Si forma all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, ottenendo il diploma di pittura con Francesco Menzio e quello di scultura con Sandro Cherchi. È stato titolare della cattedra di Figura e Ornato Modellato al Primo Liceo Artistico Statale di Torino e, successivamente, della cattedra di Pittura all'Albertina, vinta per concorso nazionale. Le mostre d'esordio si tengono a Torino nel 1972 (Galleria Viotti, presentata da Albino Galvano, galleria l'Approdo di Arturo Bottello, presentata da Floriano De Santi, Galleria LP 220, in questa occasione le Edizioni Franz Paludetto avevano pubblicato una monografia delle opere in marmo colorato di Ghiotti con testo di Roberto Lambarelli). Il percorso espositivo dell'artista si sviluppa in seguito attraverso numerosissime rassegne in Italia e all'estero, sia personali sia collettive. In occasione della personale nel giardino e nel cortile di Palazzo Cisterna a Torino (1996), la casa editrice Allemandi ha pubblicato all'interno della collana "Archivi della Scultura" il volume *Ghiotti-Ascetismo meccanico*, monografia delle sue opere recenti con testo di Pierre Restany, il quale presentava l'artista come «asceta meccanico» e «testimone di un nuovo Umanesimo post-industriale». Dall'anno 2000 è stato invitato a tenere un ciclo di mostre personali nei principali musei delle capitali dell'est europeo; recenti le esposizioni al Museo di Stato nel Cremlino di Novgorod e al Museo statale di Pskov, dopo quelle al Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Mosca e nella Fortezza dei Santi Pietro e Paolo a San Pietroburgo.

Otto sculture monumentali di Ghiotti rappresentano l'arte italiana nel Parco europeo della scultura di Vilnius. L'ultima mostra di opere monumentali a Torino si è tenuta nel cortile d'onore del Rettorato dell'Università in via Po tra il 2007 e il 2008. In tale occasione Maurizio Calvesi aveva definito il lavoro di Ghiotti «quanto di più inedito ed originale abbia proposto la scultura degli ultimi decenni [...]» (Allemandi, 2007). Nella sua città natale, Massimo Ghiotti ha realizzato le tre sculture monumentali in ferro colorato (*La S-Velata*, *Liaison* e *Vessillo*), che dal 2001 ornano la nuova piazza Monfalcone; la scultura monumentale *Contrappunto* nel giardino della Circoscrizione 7 (pubblicata a colori sul "New York Times" in una pagina dedicata alla città di Torino); la scultura *Classica* nel giardino dell'Istituto Avogadro; le sculture monumentali *Antitesi* nel giardino del Primo Liceo Artistico Statale e *Acropoli*, in acciaio inox, nel nuovo parco cittadino Schiapparelli, che si affaccia sulla Dora, in corso XI Febbraio. Sue anche le due sculture monumentali (*Esprit de Géométrie* e *Tristan und*) nel cortile d'onore del Rettorato. Tra gli altri lavori significativi ricordiamo ancora il *Crocefisso che attrae a sé*, grande opera in acciaio inox per la Casa di Carità Arti e Mestieri di Torino, l'opera *Tetralogia* in ferro e acciaio inox per il Palazzo dei Lavori Pubblici del Comune di Torino, l'opera in ferro e acciaio inox *Cosmogonia* nel Comune di Piscina e il Monumento ai caduti sul lavoro nel Comune di Forno Canavese. Sculture di Ghiotti figurano anche nelle collezioni permanenti di importanti musei e fondazioni internazionali.

Riccardo Cordero

Alba, 19 luglio 1942



Dopo aver frequentato a Torino il Liceo Artistico, Cordero si iscrive all'Accademia Albertina, dove si diploma "con lode" nel 1963 e dove, dal 1990 al 2001, sarà titolare della Scuola di Scultura. Tra i

suoi maestri, Sandro Cherchi per la scultura e Franco Garelli per l'anatomia: a entrambi, negli anni seguenti, rimarrà legato da profonda stima e amicizia. La sua prima uscita pubblica risale al 1960, alla 120^a Esposizione della Società Promotrice delle Belle Arti di Torino, in una fase di profonda discussione dei linguaggi artistici. Naturale l'interesse del giovane Cordero verso la materia dell'informale (con uno sguardo alla sensibilità plastica di Lucio Fontana). Scultore per vocazione, si pone precocemente su un versante «oltre l'informale», oltre Cherchi e Garelli insomma, plasmando tra il 1964 e il 1965 colorate figure a tutto tondo (tra il supereroe pop e il pupazzo) di astronauti e giocatori di baseball e football, che fanno la loro apparizione nel 1966 alla Galleria Ferrari di Verona. Già l'anno seguente Cordero proietta la necessità di una scultura "aggiornata" nella ricerca – che si protrarrà oltre il biennio 1969-1970 – intorno agli assemblaggi polimaterici colorati, probabilmente stimolata anche dall'apparizione folgorante dei *Tubi* di Garelli, esposti alla Biennale di Venezia del 1966. A questo punto le presenze in mostre collettive nazionali e internazionali si fanno decisamente più numerose. Fin dal 1969, Cordero realizza le sue costruzioni e i suoi assemblaggi in quella scala ambientale che diverrà a lui sempre più congeniale, già testata in dimensioni importanti nel 1975 con il

monumentale *Terra-luna* in ferro smaltato e poliestere, collocato nel giardino della Scuola Media di Rozzano (Milano). Nel 1977 l'artista interrompe le ricerche sulla forma e sullo spazio per indagare, lungo quasi un decennio, le potenzialità dell'immagine figurativa rivista in chiave postmoderna, esperienza che culmina idealmente nel 1978 con il riconoscimento di una sala personale alla XLIII Biennale di Venezia. Tra il 1985 e il 1987 si apre la definitiva maturità di Cordero: attraverso ulteriori ricerche sul tema del paesaggio, egli approda alla costruzione di strutture nuove per la loro consistenza fisica e "di segno", sovente contaminate da reminiscenze informali in terracotta; da qui in poi le sue strutture si fanno progressivamente più perentorie, a cercare in via definitiva la possibilità di una scultura coerente con la contemporaneità, possibilità trovata nell'interrelazione tra lo spazio ambientale e le geometrie plastiche «rigorosamente progettate e insieme aperte e articolate» (Caramel), al di fuori di ogni accademismo e di ogni retorica. Nel 1992 realizza una scultura per l'INPS di Collegno. Dal 1995 è presidente della Associazione Piemontese Arte, e dal 1996, per tre anni, ha gestito la Pinacoteca Albertina di Torino. Dal 2004 come presidente dell'APA ha organizzato numerose Biennali internazionali di scultura della Regione Piemonte, nelle Residenze Sabaude di La Mandria, Agliè e Racconigi. In ambito internazionale – a partire dal 2006 – si trova ad operare in Cina, dove nel 2013 realizza, per la città di Wuhu, una seconda versione in acciaio corten della scultura *Chakra*, già eseguita nel 2005 e collocata in piazza Galimberti a Cuneo. Dal 2009 è nel Management Team dello Shanghai Sculpture Park. Nel 2018 *The tree of life*, opera monumentale in acciaio corten, viene collocata nello Zhengzhou Sculpture Park in Cina.

Marina Sasso

Venaria Reale, 11 febbraio 1945



Diplomata all'Accademia Albertina, Marina Sasso partecipa a mostre di scultura e grafica dal 1964. Alle prime sculture in bronzo alterna, tra il 1964 e il 1968, terrecotte e ceramiche realizzate

ad Albissola, dove allestisce la sua prima personale al Circolo degli Artisti. Costruzione, disposizione e relazione tra materie differenti sono le coordinate sulle quali si sviluppa progressivamente il suo lavoro. Ferro, acciaio, pietra, piombo, rame diventano protagonisti di una scultura che privilegia la costruzione, il contrasto materico, la frontalità: scultura come processo di decantazione della forma, che trattiene ricordi trasfigurati e memorie della natura. Da ricordare, tra il 1970 e il 1980, alcune rassegne di rilievo: alla Sala Bolaffi di Torino, con la curatela di Albino Galvano; alla galleria Noire (incisioni), con testo di Renzo Guasco; alla Galleria dei Tribunali di Bologna, con presentazione di Ferdinando Albertazzi. Nel 1985 espone alla galleria Il Segno di Torino, presentata da un testo di Paolo Fossati, e nel 1987 Piergiorgio Dragone la introduce alla galleria Il Salto del Salmone. Nel 1988 a Gubbio partecipa alla mostra "Pietra", a cura di Mirella Bentioglio. Del 1990 una nuova personale alla galleria Il Segno, con accompagnamento critico di Marco Rosci, e nel 1994 espone al Triangolo nero di Alessandria. Nel decennio 1990-2000 partecipa alle mostre che affrontano temi e problemi della scultura contemporanea in Italia, quali: "Interlocuzioni, scultura scultura" al Castello di Agliè (a cura di Nicola Micieli), "Tra peso e leggerezza. Figure del-

la scultura astratta in Italia" a Cantù, "Le vie della costruzione, pratiche della scultura in Italia" a Riva del Garda (entrambe curate da Claudio Cerritelli). Nel 2000 alla Biblioteca Luisia di Vigone, con Giorgio Griffa, presenta incisioni e opere su carta, partecipa alla mostra "Sculptor in fabula" a Torino e Volterra (a cura di Ivana Mulatero e Giuseppe Cordoni), nella quale espone sculture di grandi dimensioni in acciaio, pietra e terracotta. Nel 2002 è la volta de "Il disegno della scultura. Drawing's of sculpture" a Edimburgo e della mostra personale alla galleria Giancarlo Salzano di Torino, a cura di Claudio Cerritelli. Nel 2003 alla Turin Gallery espone, insieme a lavori recenti, alcune ceramiche degli anni Sessanta. Nel 2007, alla villa Giustinian Morosini di Mirano, partecipa alla mostra "Il merito e la fama. Artiste nella terra del Tiepolo", curata da Vittoria Surian. Nel febbraio 2008, la retrospettiva antologica alla Sala Bolaffi di Torino, organizzata dall'Assessorato alla cultura della Regione Piemonte e curata da Claudio Cerritelli, presenta il percorso quarantennale del lavoro di Marina Sasso. Sempre a cura di Cerritelli, la mostra "Sulle tracce di Licini, artisti italiani contemporanei" nel Palazzo dei Capitani ad Ascoli Piceno. Nel 2010 partecipa alla Biennale internazionale di scultura al castello di Racconigi, intitolata "Presente ed esperienza del passato" e curata da Luciano Caramel. Nel 2011 prende parte alla mostra "Progetti d' installazioni per le città d'Europa", alla Librairie-Galerie Matarasso di Nizza, e viene chiamata da Vittorio Sgarbi alla 54ª Biennale di Venezia. Nel 2015, a Santo Stefano Belbo, riceve il premio "Una vita per l'arte". Sempre nel 2015 si tiene la personale alla Galleria del Ponte di Torino, a cura di Martina Corgnati, e nel 2017, presso la stessa galleria, è inclusa nel per-

corso della mostra “A Giancarlo Salzano, pensatore sorprendente e geniale”. Ricordiamo, infine, la rassegna “Intorno alla Maison Poétique”, allestita alla Galleria Roccatre di Torino e ordinata da Francesco Poli. A maggio 2018 è presente presso la Galleria Sinopia di Roma RM - LA / CONTESTI - CONTEXTS, mostra internazionale del Libro d’Artista.

Luigi Mainolfi

Rotondi, 16 febbraio 1948



Originario di Rotondi, in provincia di Avellino, il giovane Mainolfi si trasferisce presto a Napoli, dove riceve una formazione pittorica all’Accademia di Belle Arti. Nel 1973 arriva a To-

rino, in un momento di grande fermento intorno al gruppo dell’Arte Povera e della “nuova pittura” di ascendenza analitica e astrattista. Mainolfi risponde dapprima a questi stimoli con alcune esperienze nell’ambito della performance, per poi volgersi al recupero della dimensione del demiurgo che plasma e costruisce con la materia, con la manualità: si avvia infatti a elaborare un nuovo personale linguaggio scultoreo intorno al 1979, anno in cui per la galleria torinese di Tucci Russo inizia la *Campana* (1979-1980), una grande forma in gesso costruita fisicamente con le mani e destinata ad accogliere graffiti e scrittura. Comincia allora a operare con materiali poveri e naturali come la terracotta, il gesso, la pietra lavica, oltrech  con fusioni in bronzo. Dal 1980 giunge, con i *Paesaggi*, a un uso della terracotta policroma senza precedenti in ambito contemporaneo.

Nel 1982 presenta *La sovrana inattualit * al Padiglione d’arte contemporanea di Milano. Nelle opere di tale data la creta ha gi  raggiunto quell’aspetto “epidermico”, caratterizzato da una superficie quasi “spugnosa”, che ha reso assolutamente iconiche le terrecotte di Mainolfi. A questi lavori seguono poi gli elementi sonori e simbolici derivati dalla *Campana*, come i batacchi, le mazze da percussione, le nacchere-conchiglie. Le opere degli anni Novanta rivelano una sorta di raffreddamento nell’epidermide, che si regolarizza sempre pi  nelle *Citt *, monumentali strutture piramidali, sulle quali sono impresse a stampino piccole finestre. Ancora pi  freddi sono i *Paesaggi* in ferro, dove la modulazione della superficie risulta realizzata con lamelle sovrapposte. Il curriculum espositivo di Mainolfi   cospicuo e fittissimo: la prima mostra personale, “Il buon pittore”, all’Europa Centro d’Arte di Napoli (1972),   seguita da “Weltanschauung” presso Antidogma, debutto performativo a Torino (1974). Mainolfi espone seccessivamente in diverse tra le pi  importanti rassegne in Italia e all’estero, tra le quali le Biennali di San Paolo del Brasile (1981) e di Venezia (1982, 1986), dove torna con una sala personale (1990) e dove installa *Sole nero* (acqua, cera, legno, 1988-89), *Dokumenta* di Kassel (1982), la Biennale di Parigi (1982), “Ouverture” al Castello di Rivoli (1984), la Biennale di Scultura di Gubbio (1992), “Sculture in Villa” a Villa d’Este di Tivoli (2006). Negli anni che seguono presenta personali alla Galleria d’Arte Contemporanea di Rimini (1992), alla Galleria d’arte moderna di Bologna (1994), alla Galerie Hlavniho M sta Prahy di Praga (1994), alla GAM di Torino (1995), al Maschio Angioino e al Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes di Napoli (1997). Nel 2001 l’artista

viene scelto come rappresentante dell'Italia per uno scambio tra il nostro paese e il Giappone; approda al Museo d'Arte Contemporanea di Sapporo, dove realizza per il parco *Mainolfi swims in the water of Hokkaido* e *Colonne di Sapporo*. Tra le altre opere permanenti in spazi pubblici ricordiamo: *Ballerine* al parco della Padula a Carrara (2002), *Il sole del Buon vento* a Benevento (2004), *Città e Sole* a Rovereto (2006). Riceve riconoscimenti ufficiali tra cui il Superior Prize al Fifth Henry Moore G.P. in Giappone, con *Città Gigante* (1986), e il Premio Michelangelo per la scultura (2007), conferitogli dalla città di Carrara. È membro dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 2007. In occasione dei festeggiamenti per i 150 anni dell'Unità d'Italia, l'atrio juvarriano di Palazzo Madama a Torino ha ospitato, da aprile a novembre 2011, una grande installazione dell'artista dal titolo *Torino che guarda il mare*.

Luisa Valentini

Torino, 13 dicembre 1954



Dopo essersi laureata in germanistica con Claudio Magris all'Università di Torino nel 1978, Luisa Valentini studia scultura con Nino Cassani all'Accademia Albertina, dove si diploma nel 1989. La sua ricerca si incentra sulla bellezza e sulla natura che, pur nella sua crudezza, resta spunto di analisi dell'animo umano e ne costituisce un corpus. Il lavoro di Luisa Valentini è presente in collezioni private, fondazioni e musei; collabora con il Cirque du Soleil, realizzando una scultura di 13 metri, e

con la Costa Crociere, installando diverse sculture sulle navi *Fascinosa*, *Diadema*, *Deliziosa* e *Luminosa*. Diverse sue opere scultoree sono state realizzate per concorsi pubblici e committenze private. Nel 2006, in occasione dello spettacolo di presentazione dell'autovettura Fiat Bravo allo Stadio dei Marmi di Roma, realizza per gli acrobati del Cirque du Soleil un *Totem* di 13 metri di altezza, assemblando varie parti di carrozzeria. In omaggio a Joseph Beuys, nel 2008, è invitata da Lucrezia Durini De Domizio a realizzare un *Segnale*, un intervento plastico specifico in rame ed acciaio inossidabile, nel parco della Fondazione Piantagione Paradise di Beuys ed una installazione nel paese di Bolognano, Pescara. Insieme all'architetto Riccarda Rigamonti e allo studio Negozio Blu di Torino vince il V concorso di Progetti Pilota 2008/2009, indetto dalla CEI per la progettazione di un complesso parrocchiale a Racalmuto. Nel settembre 2015 realizza e installa a Ventimiglia la statua in bronzo *Suor Eligia*, collocata nell'omonima piazza dedicata a Eligia Guglielmi (1926-2015), nota insegnante ed educatrice ventimigliese. Nell'ottobre 2015 partecipa al progetto "Residenza artistica Cosenza" dell'associazione culturale I Martedì Critici, realizzando una scultura da inserire nella collezione del costituendo Museo d'Arte Contemporanea di Cosenza. Il 22 marzo 2017 viene inaugurata a Torino la sua grande scultura-fontana in acciaio inox *Loto Eccentrico* (250x260x350 cm), collocata nel giardino Schiapparelli insieme alle opere *Fiati* di Paolo Grassino e *Genesi* di Luigi Stoisà, nell'ambito di un intervento di riqualificazione dell'area verde sul Lungo Dora, eseguito dalla SMAT. Il lavoro di Luisa Valentini è presente in importanti collezioni private e pubbliche; tra esse si segnalano

la Fondazione della Banca del Lavoro di Roma, la Collezione della Farnesina a Roma, il MUSMA – Museo della Scultura Contemporanea di Matera, il BoCS Art Museum di Cosenza, la Fondazione Joseph Beuys di Bolognano, la Fondazione Stauròs di San Gabriele in provincia di Teramo, la Fondazione Palazzo Bricherasio di Torino, la Collezione Banca Sella di Torino, l'Istituto Garuzzo per le Arti Visive a La Castiglia di Saluzzo, l'Oberösterreichisches Landesmuseum di Linz. In qualità di unico artista, collabora con lo studio di Architettura Isola di Torino per la progettazione e la realizzazione degli arredi liturgici di due complessi parrocchiali da costruire a La Loggia e a Savonera. Luisa Valentini è docente di Plastica Ornamentale all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino.



SCULTORI

Oltre la figura. Oltre la scultura

Ricerche plastiche a Torino 1926-2018

19 ottobre - 17 novembre 2018

Testi in catalogo:

Armando Audoli

Referenze fotografiche:

Marco Cattaruzzi

Riccardo Cordero

Gabriele Gaidano

Edoardo Garis

Massimo Ghiotti

Gianluigi Latino

Emanuele Riccio

Luisa Valentini

Un ringraziamento particolare a

Gionni Audoli, Giuseppe Floridia e tutti i prestatori delle opere

