



RITRATTI D'AUTORE  
INCONTRI DI VITA D'ARTISTA E OPERE

A cura di  
Alessandra Lancellotti  
Mariella Poli

Prefazione  
Antonella Serafini

Testi  
Alessandra Lancellotti

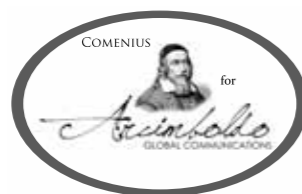
Traduzioni in inglese  
Gregory White

Progetto grafico  
Valeria Cumini

© 2011, per i testi, Alessandra Lancellotti e Athenaedizioni  
© 2011, per le opere, gli artisti  
© 2011, per le fotografie, gli aventi diritto  
© 2011, per l'edizione, Athenaedizioni  
[www.athenaedizioni.it](http://www.athenaedizioni.it)

In copertina: fotografia tratta dal libro "Caro Marmo" di Romano Cagnoni

ISBN: 978-88-89353-15-8



NOVELLO FINOTTI  
GIGI GUADAGNUCCI  
MARINA KARELLA  
IGOR MITORAJ  
BEVERLY PEPPER  
JEAN-PAUL PHILIPPE  
CYNTHIA SAH  
KAN YASUDA

Alessandra Lancellotti

# RITR ATTU D'AU TORE

Incontri di vita d'artista e opere

ANTONELLA SERAFINI

# EMERSONE FAZACEFEREBRE

Con la pubblicazione, nel 1910, di *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* Sigmund Freud segnò ufficialmente l'ingresso della psicanalisi nella lettura dell'opera d'arte. Il saggio si attardava anche, più in generale, sulla spiegazione delle attitudini alla ricerca scientifica del genio toscano quali conseguenze delle sue prime esperienze (traumi) infantili; due anni dopo, nel 1912, con l'analisi del *Mosé* di Michelangelo, Freud si limitò a descrivere, o meglio a circoscrivere, lo stato d'animo dell'eroe biblico (soggetto di diverse e anche discordanti interpretazioni) che il grande scultore aveva scelto di rappresentare quale "concreta espressione del più alto conseguimento psichico possibile per un uomo, quello di combattere con successo contro una passione interiore per una causa alla quale si è votato".

La psicanalisi si proponeva dunque, a tutti gli effetti, quale ulteriore arricchimento del vasto mondo dei contenuti dell'opera d'arte.

Il grande musicista Claude Debussy, contemporaneo di Freud, suggeriva che l'opera d'arte è ciò che consente l'incontro del sogno dell'autore con quello del fruitore. Su questa linea si potrebbe asserire che la percezione di ogni opera d'arte è (o è anche) l'incontro fra l'inconscio di chi la produce e quello di chi in quel momento la legge.

Una arrischiata sillogistica potrebbe portarci ad affermare che quanto più numerosi sono i *suggerimenti* tanto più l'opera si afferma, in quanto sempre più alto è il numero di coloro che vi si avvicinano avvertendo emozione, ma altresì che un'opera "è brutta" ossia non ha successo perché quel che richiama alla superficie degli osservatori è talmente sgradevole che suscita rifiuto e repulsione. Ma è lo stesso Freud a sbarrare la strada a queste ipotetiche elucubrazioni affermando che "ciò che fa così fortemente presa su di noi può essere solo *l'intenzione* dell'artista nella misura in cui egli è riuscito ad esprimerla nel suo lavoro e a farcela intendere".

Se è dato acquisito che ogni artista è un'*anima*

particolarmente sensibile, è anche lecito pensare che numerosi artisti siano stati (e siano) dei *borderline* che devono alla produzione di opere d'arte la loro possibilità di rimanere al di qua della linea d'ombra, ma non sempre è così: ne è tragica testimonianza l'incapacità dei quadri di Van Gogh di trattenere il loro autore sui versanti dell'equilibrio.

In definitiva: l'opera d'arte è una sublimazione o una slatentizzazione di ciò che l'inconscio custodisce?

Questo libro si colloca quale ulteriore contributo alla ricerca delle risposte che la psicanalisi può dare per la comprensione della natura del prodotto artistico, ed è interessante sottolineare, in questa breve premessa, il diversificato rapporto che Alessandra Lancellotti, membro della International Association for Art and Psychology, intrattiene con l'espressione figurale. Laureatasi con una tesi di sui rapporti fra psicoanalisi e arte (relatori Cesare Musatti e Gillo Dorfles) le arti sono successivamente divenute per lei sia territorio di indagine sull'oggetto in quanto tale, sia strumento di indagine terapeutica per l'individuazione della simbolizzazione e della sublimazione delle tematiche conflittuali e, nella prassi clinica, per l'elaborazione di tecniche di diagnosi.

"Ritratti d'Autore" è nato da un'idea maturata insieme con l'editore cui si deve la scelta degli scultori. Affinché l'analisi potesse essere estesa e divenire dunque esemplare, gli artisti, tutti di chiara fama, sono stati individuati in base alla "diversità", ossia differenti per paese di origine, per stile e linguaggio espressivo, per cultura e radici, con l'unico punto in comune l'essere approdati, obbedendo al *demone* del loro *kunstwollen*, nella terra del marmo.

Lancellotti ha incontrato le scultrici e gli scultori nel loro ambiente familiare (la casa o lo studio) "basando le sue interviste" come precisa lei stessa "sulla conoscenza dei meccanismi neuroestetici, che collegano il sublime al subliminale, il

territorio della mente, all'ambiente e ai suoi stimoli", e soltanto dopo questo contatto ha approfondito lo studio delle opere con la lettura dei saggi critici a loro dedicati. Ha cercato cioè di ottenere un incontro per quanto possibile impregiudicato in modo da poter effettuare la sua analisi sgombra da suggestioni che non derivassero dal rapporto diretto con il soggetto, le sue realizzazioni e il suo ambiente.

Da questa indagine sono scaturiti testi assai diversi fra di loro, che devono la loro ricchezza e la loro varietà proprio alla differenza dei singoli autori. Si potrebbe in qualche misura affermare che sono gli stessi artisti gli autori dei testi scritti dalla Lancellotti, ossia il loro linguaggio e il loro stile hanno improntato la linearità ovvero la complessità dell'analisi della psicologa, nel complesso gioco di sublimazioni e manifestazioni dell'inconscio, dei patti con il *demone* e dell'*intenzione* artistica.

Antonella Serafini

With the publication in 1910 of *Leonardo da Vinci, A Memory of His Childhood*, Sigmund Freud officially marked the entrance of psychoanalysis into the reading of the work of art. His paper also more generally dwelled on an explanation of the Tuscan genius' disposition towards scientific research as a consequence of his first infantile experiences (traumas); two years later, in 1912, in an analysis of Michelangelo's *Moses*, Freud limited himself to describing, or better, circumscribing, the biblical hero's state of mind (a subject of various as well as discordant interpretations) which the great sculptor had chosen to represent as a "concrete expression of the highest psychic achievement possible for man, that of struggling successfully against an inner passion for a cause to which he is bound". Psychoanalysis thus proposed itself, to all intents and purposes, as an enrichment of the vast world of the contents of the work of art.

The great musician Claude Debussy, a contemporary of Freud's, suggested that the work of art is that which allows a meeting of the artist's dream with that of its audience. Along this line, we might assert that the perception of any work of art is (or is also) a meeting between its producer's unconscious and the unconscious of whoever at the moment is reading it.

A syllogistic venture might lead us to maintain that the more numerous its *suggestions*, the more a work affirms itself in so far that a larger audience will approach it and be affected by it, but likewise that a work "is ugly"- that is, that it is not successful- because what it calls to the surface of its observers is so disagreeable that it inspires rejection and repulsion. But it was Freud himself who blocked the avenue to these hypothetical lucubrations when he asserted that "what so powerfully grips us can only be the intention of the artist in the measure in which he has succeeded in expressing it in his work and been able to make us grasp it".

If it is taken as given that every artist is a particularly sensitive *soul*, it is also legitimate to think that numerous artists have been (or might be) *borderline individuals* who owe their possibility of remaining on the safe side of darkness to their production of works of art, but such is not always the case: a tragic testimony to this is the inability of Van Gogh's paintings to keep their creator within the bounds of equilibrium.

In short: is the work of art a sublimation or an unconcealing of latent content held in the unconscious?

This book takes its place as a further contribution to the search for the answers that psychoanalysis can give for an understanding of the nature of artistic production, and it is germane underline in this brief preface the diversified relationship that Alessandra Lancellotti, a member of the International Association for Art and Psychology, maintains with figurative expression. After graduating with a thesis on the connections between psychoanalysis and art (her supervisors were Cesare Musatti and Gillo Dorfles), the arts subsequently became for her both a territory of investigation of the object as such and an instrument of therapeutic investigation for the individuation of the symbolization and the sublimation of conflictual thematics and, in clinical practice, for an elaboration of diagnostic techniques.

"Portraits of the Artist" was conceived from an idea that was developed together with the book's publisher, to whom the choice of the sculptors is owed. In order that the analysis might be extensive and therefore become exemplary, the artists, all of indistutable renown, were singled out on the basis of their "diversity", specifically for their different countries of origin, style and expressive language, culture and roots, their only point in common being their having landed, in obedience to the *daemon* of their *kunstwollen*, in the domain of marble.

Lancellotti met the artists in their familiar surroundings (house or studio) "basing her interviews" as she herself specifies "on a knowledge of neuro-esthetic mechanisms which connect the sublime with the subliminal, of the mind's territory, of the environment and its stimuli", and only after this initial contact did she study the artworks in depth with a reading of critical writings devoted to them. She attempted, that is to say, to achieve an encounter as free as possible of prejudice so that she could carry out her analysis unburdened by suggestions not coming from a direct rapport with her subject and his or her accomplishments and environment. Her investigation has occasioned texts which are quite different from each other, and they owe their richness and variety precisely to the differences between each of the artists. We might in some measure maintain that it is the artists themselves who are the authors of the studies Lancellotti has written, that it is their language and style which have imprinted themselves upon the linearity, or rather, the complexity of her psychological analysis of the intricate play of their sublimations and manifestations of the unconscious, of their pacts made with their *daemons* and with their artistic *intention*.

Antonella Serafini

NOVELLO FINOTTI

NOVELLO  
FINOTTI

Prego non fatemi il solletico 2, 1990-94. Marmo bianco di Carrara





## NOVELLO FINOTTI

### La vita è sogno

Nell'assaggio dello sguardo e dell'abbraccio con Novello Finotti nulla ci fa presagire di una capacità arcana e primordiale che questo artista possiede, di rendere la materia misteriosa e mutante, appartenente solo a se stessa e al simbolo a cui è legata.

La sua calma tradisce la volontà di guidare il proprio mondo estetico in una direzione opposta all'ovvio ed al mediocre.

La serenità del volto è la stessa di quell'opera in cui viene raffigurato il "Rituale della figlia del kamikaze" (1984), dove all'apparente sorriso della fanciulla si mescola la calma trasparente e l'ironica saggezza di chi accetta il destino, chiude gli occhi, sorride: fa una scommessa sul mondo.

Nato a Verona, ci tiene a dirlo, in una casa "di scorcio tipico" a due passi da San Zeno e da piazza Delle Erbe; a sette anni incide una spalla di un portale di tufo con un cacciavite. Nel 1958, su invito dell'Accademia che stava frequentando, partecipa al Concorso e Mostra d'Arte Sacra ad

Assisi vincendo il primo premio. A soli diciannove anni.

Successivamente viene invitato, nel 1966, alla sua prima Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, con un gruppo di sculture, su segnalazione dello storico Licisco Magagnato. Nel 1973 incontra quel genio di gallerista che era Alexander Jolas, crocevia di menti nel mondo, che gli fa conoscere Max Ernst e Magritte, Matta e De Chirico e lo porta ad Atene e a New York.

Nel 1984 è presente alla XLI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia con una sala tutta a lui dedicata.

Racconta la sua storia personale con una naturalezza e una moderazione nel tono della voce e nello sguardo che nulla fa presagire delle tempeste emotive, della forza dell'Es, che hanno attraversato sia i suoi marmi che i bronzi per quasi un cinquantennio.

Quasi che l'artista che ha partorito scene come "Omaggio a Shakespeare" (1980 - 84) o il "Letto di Giulietta" (1976), sia appagato di essere passato da una tecnica e da una materia all'altra con straordinaria capacità, sorridendo, ironico, a tutte

le etichette che gli sono state "appiccicate" nel tentativo di definirne lo stile. Intra-realismo? Espressionismo? Realismo visionario? Nuova figurazione?

Ma questo marmo, bianco o nero o rosa, che diventa sorriso o luce rarefatta, o nero lucido o levigato, graffiato, intrigante e intrigato, da quale ispirazione o "gesto" di poetica metamorfosi proviene?

Finotti è persona che ascolta attenta e curiosa; tutto un enigma districarlo.

La sua arte si presenta così, nuda nella sua verità rivoluzionaria: il teatro è quello interno, trasmutante, mai fermo e fisso, mai banale, quasi trascendente, dove giocano allegorie comparate di messaggi iconici subliminali che provengono dalle diverse culture "letterarie" della scultura e della pittura.

Dai diversi sentieri rappresentati e rappresentativi. "Nel marmo devi fermare un'idea per sempre" -dice Novello Finotti- "ma se l'idea è un soffio, come si fa a tener fede all'intuizione primaria?" Come a dire: come si fa a creare, a fissare il Tempo, se il pensiero trascorre, talvolta trascolora, o scema, o diventa qualcosa d'altro? Come mettere assieme o rincorrere e fondere perle di ricordo, percezioni e visioni, la molteplicità dell'io e dell'essente, (o dell'assente?) in un solo istante, quello creativo, che si fissa nel marmo o nel bronzo per sempre?

Fingere in latino significa ciò che oggi si chiama fiction, pensiero e azione, creazione. Come si fa a "fingere" a creare, fissare un'idea che ruota, circola nella mente e torna su se stessa dopo un viaggio infinito?

Il marmo può diventare "finzione"?

Questo pare voler dire Finotti, nel suo bisogno di rappresentare il visibile con le sue opere, fin dal 1960, e dall'altra parte di non venir meno al compito di esplorare i meandri, invisibili, talvolta contraddittori, del pensiero e della semeiotica dell'arte, dei segni umani.

A guardar bene le sue opere, a cercare di leggerne l'intima essenza, tutto conserva la fragranza e la leggerezza, ma anche la terribilità dei simboli

La Sposa, 1997. Marmo bianco di Carrara



Omaggio a Shakespeare (particolare), 1980-84. Marmo bianco di Carrara



dell'inconscio collettivo, fatto di riti e di simbologie universali.

Come già nel suo "Ritratto con altre presenze" (1976), dove Finotti nasconde l'intima natura di un artista che proprio nel raffigurare se stesso ci consegna al suo mistero, come in qualsiasi viaggio nello spirituale della natura e dell'io interiore, ove, come per la pietra filosofale, più cerchi e più si allontana il Vero...

Vengono in mente le parole di Cesare Musatti quando afferma che "... un artista esprime in modo più autentico la propria persona proprio

quando non la vuole rappresentare, nella sua produzione più libera" aggiungendo:

"...l'autoritratto convenzionale è vincolato al bisogno di mostrare quello che si vorrebbe che gli altri vedessero"... e non ciò che l'autore vede o sente di sé, addirittura fino all'azzeramento... Ricordo quel fotomontaggio di Boccioni del 1908, dove lo stesso metteva come titolo "io-noi", o Pirandello con: "Uno, nessuno, centomila", opere che racchiudono la chiave ed il mistero di Finotti, che solo attraverso processi ideativi di metamorfosi e allegorie culturali dà voce di vigoria intellettuale

alla complessità, poetica e drammatica, del molteplice.

Questi paradossi fatti in marmi diversi e diverse soluzioni stilistiche ("Anubi due"), ("Annunciazione", 1988), sono l'inconfondibile segno di uno scultore che, difendendo il potere ed il valore del Mistero da cui ogni cosa proviene, ne narra l'inestricabile nodo e modo da cui nascono, sgorgano pensieri, finzioni, ricordi, rivelazioni, frammenti della molteplicità dell'essere, in un susseguirsi di allegoriche figurazioni, potenti come i versi di Dante o di William Blake.

Ma "mistero" anche come capacità di rivoluzionare la mente di chi legge l'opera d'arte e ne viene sorpreso. Mistero, come premessa per evocare, attraverso lo scolpire, la dolce struggente e stravagante forza dell'io d'inverarsi e di "in-diarsi". "L'ispirazione è il do, il resto è competenza, capacità, impegno", dice Novello Finotti, aggiungendo poi "lo scultore è come un pianista, ogni giorno deve lavorare alla sua opera per ore e ore...".

In cerca del silenzio del marmo, in realtà Finotti lo fa parlare in maniera quasi provocante, trasformazionale. Come in "Prego non fate mi il solletico" 1990, dove la soavità del sorriso nel volto reso diafano dalla lavorazione e dallo splendore del marmo, le dita come piccole perle sgranate attorno, superano per emozione del fantastico e dell'irrealistico,

la forza stessa dell'impianto scultoreo, tutto geometrie pieghie e cuscini.

In cerca della carne del marmo, Finotti, rende quest'ultimo morbido, teso o tenero come cuscino, o dolce piede ("Siamesi con lumachina", 1993), o femminile apparizione in corazza ("Rifarsi", 2010), in voluta, ambigua, naturalistica esecuzione. Come una visione. Dove finisce la donna e inizia la tartaruga, o viceversa?

Ma Finotti non è solo poeta del marmo, lirico pensatore di moderne raffinatezze scultoree. La sua "meraviglia" è geometria pensante, dove alla libera associazione si unisce la capacità di costruire spazio-temporalmente le metafore che utilizza per parlarci in modo trasversale. Egli interpreta, come nei sogni, in aperta libertà creativa, una mano che diventa nido ("Grande Nido" 1984), un uomo-asparago, ("Anatomia vegetale") dove l'anatomia umana si innesta con quella vegetale per dar vita ad un insieme che, fondendosi, rappresenta autonomamente qualcosa'altro ancora...una realtà terza! Più che nelle Metamorfosi ovidiane siamo nel "De Rerum Natura" di Lucreziana memoria, dove ogni scheggia di vita rappresenta i "volitantia semina mundi", i semi del mondo, che volando, fecondano, si trasformano...

In aperta provocazione al vuoto, al non-essere, alla "chamade" di sartriana memoria, parte per una provocazione all'incontrario: non toglie, ma annette al territorio mentale, rami d'inconsueta creatività estrapolando dal magma onirico e cognitivo, le similarità, le contiguità stilistiche che rendono armoniose, radiose, inconfondibili, le sue opere ("A volo d'angelo", 2004, "Adorazione" 1986, "Il tronco dei miei amori" 2007)... in tutto il mondo, da New York a Tokio...

Dal 1980, fino ai giorni nostri, recupera suggestioni dove ogni forma parte da se stessa, in successivi "slittamenti" "dove ogni composizione può assumere la funzione di un'altra": da un seno fiorisce verzura e il tutto diventa colomba; in

Novello Finotti con un particolare della scultura Omaggio a Shakespeare





magico susseguirsi di forme.

Dove per similarità e contiguità immaginativa, le gambe e il pube della donna proseguono in forma di collo equino, corpo sensuale da accarezzare ("Non ci indurre", 2002) o un "Grande Cobra", 1991, può rievocare la terribilità di una guerra

Levitazione (particolare), 1991-97. Marmo bianco di Carrara



minacciosa.

Così Novello, "veramente Novello", parla al mondo con un doppio registro narrativo, metaforico-simbolico, ed interpretativo, in marmo e bronzo, rimandando a noi, in modo alchemico, il sogno che la forma sia metafora continua, idea-di-idea,

sovra-mondo fantastico ed irrituale.

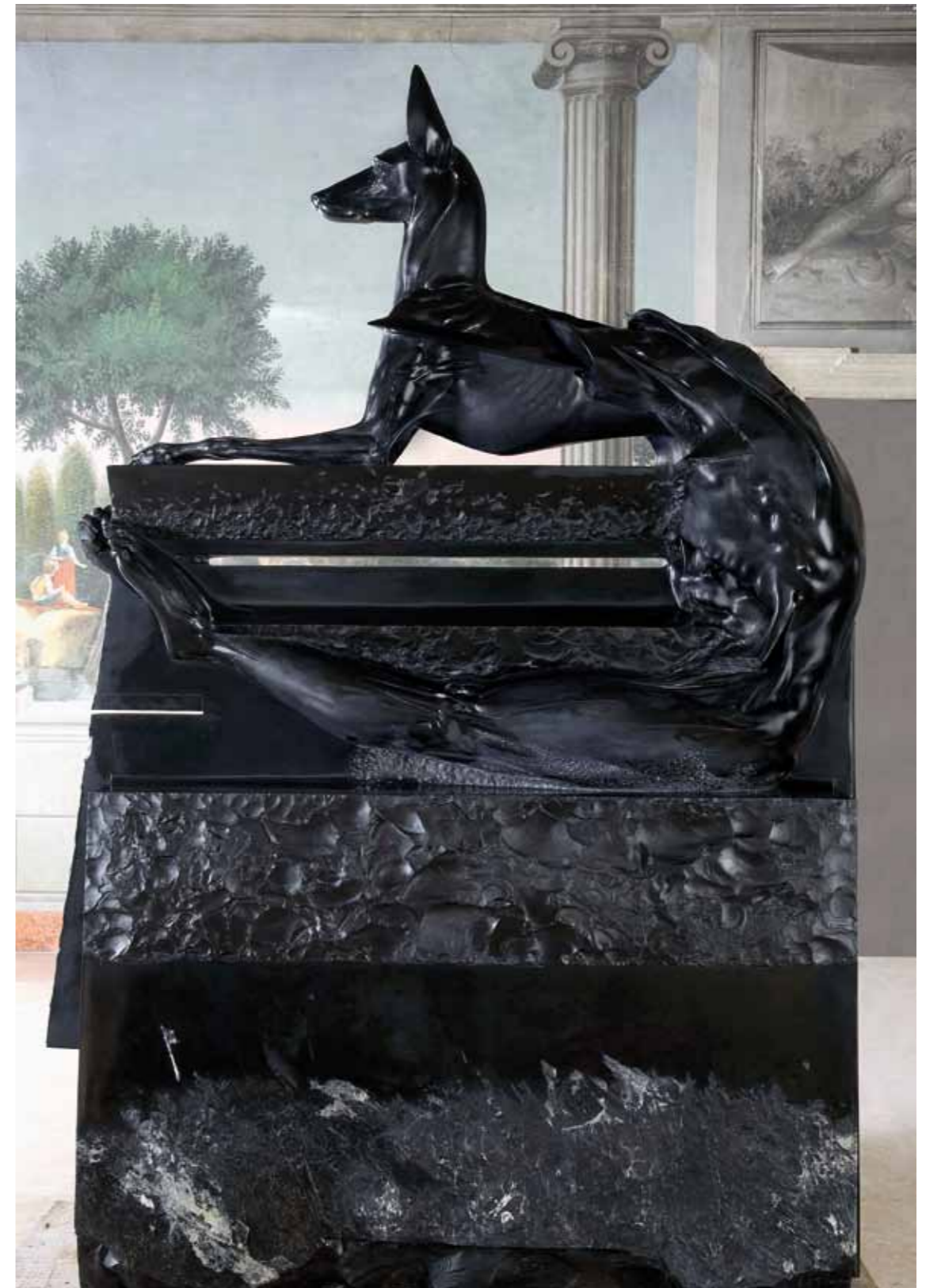
Se la vita è sogno, il destino è come il palmo e il dorso della mano. Anzi è come un volo. ("Magia", 1991).

Lo stesso volo che solleva, in "Levitazione", 1997, gli amanti che possono finalmente godere della luce, del sorriso e del bacio dell'eternità.

Per tutto questo, e non solo, è stato chiesto a Finotti, di disegnare e scolpire la tomba di Papa Giovanni XXIII in San Pietro, situata sotto l'altare di San Girolamo, e di creare i tre grandi portali in bronzo e i quattro evangelisti in marmo per la Chiesa di Santa Giustina a Padova, a Prato della Valle.

Se la vita è sogno, il bacio... diventa eternità d'amore, soffio divino. Magnificat.

Anubi 3, 1988-89. Marmo nero del Belgio





## NOVELLO FINOTTI

### Life is dream.

Our experience of Novello Finotti's gaze and embrace anticipates nothing of the arcane and primordial capacity this artist has of rendering matter into something mysterious and mutable, belonging only to itself and to the symbol to which it is tied.

His calm belies his will to steer his esthetic world in a direction opposed to the obvious and to the mediocre.

The serenity of his facial expression is the same as in that work in which the "Rituale della figlia del kamikaze" ("The Ritual of the Kamikaze's Daughter", 1984) is portrayed, where the maiden's apparent smile merges with the transparent calm and ironical wisdom of one who accepts destiny, closes her eyes and smiles: who places a wager on the world.

He was born in Verona in, he is keen to tell, a characteristic house ("a typical glimpse into the city") a few steps from San Zeno and Piazza Delle Erbe; at the age of seven he engraved an abutment of a tufa portal with a screwdriver. In 1958, at the invitation of the Academy he was attending, he took part in the Competition and Exhibition of Sacred Art in Assisi, winning first prize. At the age of only nineteen.

He was then invited, in 1966, to his first Biennale Internazionale d'Arte in Venice with a group of his sculptures through the recommendation of the historian Licisco Magagnato. In 1973 he met that genius of a gallerist Alexander Jolas, meeting-point of the minds of the world, who introduced him to the work of Max Ernst, Magritte, Matta and De Chirico, and brought him to Athens and New York.

In 1984 he showed at the XLI Biennale Internazionale d'Arte in Venice with a room entirely of his own.

He tells his personal history with a naturalness

and moderation in his tone of voice which does not at all signal the emotional storms, the force of the Es, which have traversed his marbles and bronzes for almost fifty years.

It is almost as if this artist who has created scenes like "Omaggio a Shakespeare" ("Homage to Shakespeare", 1980- 84) or "Letto di Giulietta" ("Juliet's Bed", 1976) is satisfied to have passed from one technique and medium to another with extraordinary ability, smiling, with irony, at all of the labels that have been "pasted" to him in an attempt to define his style. Intra-realism? Expressionism? Visionary realism? The New figuration?

From what inspiration, then, does this marble-white, black or pink becoming smile or rarefied light, or a gleaming, polished or scratched, intriguing and intrigued black- from what "gesture" of poetic metamorphosis does this oeuvre come? Finotti is one who listens with care and curiosity; and to "unravel" him is all an enigma.

His art presents itself as naked in its revolutionary truth: its theater is interior, transmutant, never static and fixed, never banal; it is virtually transcendent and presents a play of allegories tied to iconic, subliminal messages coming from a diversity "literary" cultures of sculpture and painting.

From a diversity of paths both represented and representative.

"With marble you have to capture an idea once and for all"- remarks Novello Finotti- "but if the idea is a like a faint breeze, how do you keep faith with the primary inspiration?"

As if to say: how do you create, how do you fix Time, if the thought slips past you, or perhaps fades, wanes, or becomes something different. How do you gather or pursue and amalgamate pearls of memory, perceptions and visions, the multiplicity of the self and the presence (or absence?) of being in just one moment- the creative moment to be embedded in the marble or

bronze forever.

To pretend in Latin signifies what we today call fiction, thought and action, creation. But how do you "pretend" to create, to fix an idea which is rolling, which circulates in the mind and turns back into itself after an endless journey? Can marble become "pretense"?

That is what Finotti seems since 1960 to have said in his need to represent the visible in his works while at the same time not neglecting to explore the invisible, sometimes contradictory, twists and turns of the thought and of the semiotics of art and of human signs.

When we look intently at his work and attempt to

read its inner essence, it fully preserves the fragrance and the lightness- but the terrible too- of the symbols of the collective unconscious emerging from universal rites and symbologies. We already perceive this in his "Ritratto con altre presenze" ("Portrait With Other Presences", 1976), in which Finotti hides the intimate nature of an artist who precisely when portraying himself delivers himself over to his own mystery, as in any journey into the spirituality of nature and of the inner self where- as with the philosophical stone- the more one seeks, the further Truth recedes... Cesare Musatti's words come to mind when he declared that "...an artist most authentically

Della serie Cari Avi, 2006. Marmo nero del Belgio





Ri-Farsi, 2010. Basalto

expresses himself when he does not want to represent himself, in his freest production”, adding: “... the conventional self-portrait is bound to the need to show what one would wish others to see”...and not what the artist sees or feels about himself, even as far as an annullment of self...

I recall that photomontage of 1908 by Boccioni which he entitled “I- We”, or the Pirandello of “One, None, One hundred-thousand”, works which contain the key to and the mystery of

Finotti who only through the ideational processes of cultural metamorphosis and allegory gives an intellectually vigorous voice to the poetic and dramatic complexity of multiplicity. These paradoxes conceived in a variety of marbles and of stylistic solutions (“Anubi due” [“Anubis Two”] or “Annunciazione” [“Annunciation”], 1988) are the unmistakable sign of a sculptor who in defending the power and the value of Mystery narrates its inextricable knot and the way that ideas, fictions, memories,

Non ci indurre, 2002. Marmo nero del Belgio



revelations and fragments of the multiplicity of being are born and stream forth in a succession of allegorical figurations that are as powerful as the verse of Dante or William Blake.

"Mystery" too as the capacity to revolutionize the mind of one who reads the work of art and is surprised by it.

Mystery, as a premise for evoking through the act of sculpting the sweet, poignant and extravagant force of the I to confirm and deify itself.

"Inspiration is the note c, the rest is competence, capacity, commitment", Finotti says, then adding that "the sculptor is like a pianist; he has to labor at his work for hours and hours every day. In his pursuit of the silence of marble, Finotti actually makes it speak in a provocative and transformational manner. For example, in "Prego non fatemi il solletico" ("Please Don't Tickle me"), 1990, in which the mildness of the portrayed face's smile has been made diaphanous by the working and by the splendor of the marble, the small, pearl-like fingers which stud the piece transcend through the feeling they evoke of the fantastic and the unreal the sheer force of the sculpture's structure, of its geometries of folds and cushions.

In his search for marble's flesh, Finotti renders it as soft, taut or as tender as a cushion, or as gentle feet ("Siamesi con lumachina" ["Siamese Cats With Baby Snail"], 1993), or as a feminine apparition in a shell ("Ri-Farsi" ["Re-Make Oneself"], 2010), in a willed, ambiguous, naturalistic execution.

Like a vision. Where does the woman end and the turtle begin, or viceversa?

But Finotti is not only a poet of marble, a lyrical thinker of modern scultural refinements.

His "marvel" is a thinking geometry which unites free association with an ability to construct in space-time the metaphors he uses to speak to us transversally.

In an open creative freedom he interprets, as in

dreams, a hand which becomes a nest ("Grande Nido" ["Large Nest"], 1984), or an asparagus-man ("Anatomia vegetale" ["Vegetal Anatomy"]) in which human and vegetable anatomy are grafted to engender a whole whose merging independently represents yet something other... a third reality! More than in Ovid's *Metamorphoses*, we find ourselves in Lucretius' "De Rerum Natura" where every sliver of life represents the "volitantia semina mundi", the seeds of the world which migrate and inseminate and become transformed...

In an open provocation of the void, of non-being, of the Sartrian "chamade", Finotti starts with a provocation in reverse: he does not subtract, he instead annexes to the territory of the mind branches of unusual creativity, extrapolating from the oniric and cognitive magma similarities and stylistic

contiguities which render his works harmonious, radiant and unmistakable all over the world ("A volo d'angelo" ["By an Angel's Flight"], 2004, "Adorazione" ["Adoration"], 1986, "Il tronco dei miei amori" ["The Trunk of My Loves"], 2007), from New York to Tokyo... From 1980 onwards, he has gathered

up suggestions by which every form starts out from itself, in progressive "shifts" "whereby each composition can assume the function of another": vegetation blossoms from a breast and the whole becomes a dove in a magical succession of forms.

And where by similarity and imaginative contiguity, a woman's legs and pubis develop into the shape of an equine neck, into a sensuous body to caress ("Non ci indurre" ["Don't Entice Us"], 2002), or a "Grande Cobra" ("Big Cobra"), 1991, which can evoke the terribleness of a threatening war.

Thus, Finotti, "truly Finotti", speaks to the world in a double-register narrative, metaphoric-symbolic and imperative, in marble and bronze, alchemically turning over to us the dream that the form might be a continuous metaphor, an idea of

an idea, a fantastic and ritualized overworld. If life is dream, destiny is like the front and back of a hand. Or more, it is like flight. ("Magia" ["Magic"], 1991).

The same flight that in "Levitazione" ("Levitation"), 1997, lifts up the lovers who can now finally enjoy the light, the smile and the kiss of eternity.

For all of this, and not only, Finotti has been asked to design and sculpt Pope John's tomb in Saint Peter's, situated under St. Jerome's altar, and to create three large portals in bronze and the four Evangelist's in marble for the Church of St. Giustina in Padova at Prato della Valle.

If life is dream, the kiss... becomes the eternity of love, the divine breath.

Magnificat.

Levitazione, 1991-97. Marmo bianco di Carrara





Aux Cyclades. Marmo Statuario



# GIGI GUADAGNUCCI

GIGI  
GUADAGNUCCI

## GIGI GUADAGNUCCI Il fiore della scultura italiana

Nato artigiano divenuto poeta del marmo, matita divina, febbre inconsapevole di una danza, di un volo che si chiama vita che diventa arte, Gigi Guadagnucci, è uno degli scultori italiani più conosciuti nel mondo.

Ha solo 13 anni quando inizia a dialogare con la pietra, a scovarne le infinite striature, a intuirne la forma primordiale ed assoluta, a carpire dal marmo l'incipit di una narrazione che è durata una vita.

A capire che con il marmo ci si deve parlare.  
E che bisogna ascoltarlo.  
Come con una madre.

A sussurrarle parole divine, eterne, rigeneratrici. Ascoltandone le vibrazioni, le forme, i segni, i disegni, scolpisce capolavori che sono entrati nella storia della scultura mondiale.

Il marmo lo chiama MARMA in una sua deliziosa, inconsapevolmente freudiana, composizione dedicata alle Alpi Apuane, grembo e fioritura della sua carne che si fa fiore di marmo, florilegio artistico durato mezzo secolo, che diventa fluido germe, che si apre al mondo e alla vitalità pulsante del suo stesso modo di cantarla attraverso le sue opere.

Quando la pietra diventa madre si aprono infinite danze.

Propiziatricie, sensuali, incandescenti e vergini nello stesso tempo (Meteorite che deriva da metro

Gigi Guadagnucci al lavoro sulla scultura Fleur Couchée



e da madre...) Tête, Orgue (scultura collocata nel Palazzo dei Congressi a Strasburgo). La danza è inconscia, ma ferma e corretta, anticipatoria e fremente, autentico volo antico come il mondo. Quando il marmo (maschile) diventa marma (femminile) lo si tratta in maniera differente: con tenerezza, morbidezza, gesti che scaturiscono dalla voglia stessa di abbracciarne l'essenza. Affiorano dunque opere come Fiore Farfalla, Feuillage e Feuille, dove la natura della femminilità esplose quasi con candore, fino a implodere nelle forme racchiuse e dischiuse di "Dialogo fra tre foglie", dove contenitore e contenuto si aprono ad un eterno scambio.

Lo stesso che un figlio ha con una madre, un'amata, un'amante.

Rosa, Fiore di Luna, Germoglio...

Tutte opere che con stupore e candore sbocciano nel simbolo stesso del nascere e del parlarsi d'amore.

Opere anticipatrici, prima del '50, di un trend che oggi si chiama ecologico e che un tempo venivano definite naturalistiche. Ma che data la componente ideale, dunque universale, in qualche modo "astratta", rassicurano e distolgono da una critica legata alla naïveté di Rousseau, il Doganiere. Anzi ne sono la contrapposizione simbolica e dinamica.

Ce lo dice lo stesso Autore in una sua composizione che appare come prefazione profetica, in un libro a lui dedicato e curato dalla Galleria Forni, scritta nel 1990.

Ecco le parole d'indimenticabile soavità e saggezza che descrivono l'iter culturale e professionale di Gigi Guadagnucci.

Sono una dedica alle Alpi Apuane, alla materia, ma ne costituiscono la sostanza.

La sostanza del modo stesso di interpretare il marmo e di partecipare con esso alle sue infinite possibilità di trasformazione.

Lo scultore qui, mettendo a nudo il suo animo, ci dice quanto abbia cercato di ubbidire "a molti di



Dialogo di tre Foglie 2

questi suoi sassi" divenendone l'autentico interprete, lo scalpello come un violino, il puer eternus consacrato alla sua divinità.

"Madre e amica mia apuana ...roccia preziosa, limpida...ti trasformavi nelle più svariate forme, in epidermide di fanciulle appena sbocciate, in trasparenze di petali di fiori attraversati dai raggi di sole...In meteore bianchissime, in lame sensuali e folli di velocità."

"Tu, marma, le vuoi, le hai volute e io ho ubbidito". Parole dell'autore che risuonano sacre e come inno alla gioia, dettate direttamente da uno spirito che dalla madre terra, dalla pietra-santa, dal marmo apprende il modo stesso di guardarla, toccarla, scoprirne le mille possibilità di descriverla, ricavandone opere d'incandescente passione, dandole, alla fine, forma eterna.

E così con lo stesso gioioso entusiasmo di un



Pensée. Marmo Statuario



bambino affamato d'eternità, la canta, la sua marmata, attraverso forme d'inesauribile sensualità ed estro.

Marma che diventa Fiore, Farfalla, Liana, Eclair, Volo all'alba, Sortilège, Colomba, Fuga, Mach, Aux cyclades, tutte opere attraversate dalla stessa sete

di bellezza, toccate come da un violino, che non smettono di cercare l'archetipo, l'arché, il principio da cui nasce il desiderio universale di creare e di cantare natura ed arte.

Opere scrutate e volute da uno scultore che ama il marmo e ne è ricambiato nelle stesse sue forme che racchiude.

Nascono così, con lo stesso ritmo di un amante voglioso e inebriato, opere che sorgono da un'agilità creativa, istintiva e sapiente. Anche nel saper maneggiare pezzi anche marginali o irregolari. Non nascondono uno sguardo nuovo verticale, lucido e competente sulla materia, già negli anni Cinquanta e fino ad oggi.

Germinazioni, fascinazioni, scatti molteplici da work in progress che hanno portato il suo pensiero e le sue opere all'Hermitage di S. Pietroburgo, a New York, allo spazio espositivo di Willy Brandt, a Berlino, alla Foire d'Art Modern e al Grand Palais a Parigi, a Vienna, a Praga, al Palazzo dell'ONU, a Ginevra.

Non importa catalogarne l'epoca perché tutte nascono create dallo stesso bisogno, così come continua a raccontarci l'Autore, in questa incredibile auto-confessione che diventa un proclama ed

un manifesto scritto dopo aver molto operato, nel 1990.

"il mio sasso esige che continuassi l'opera, ed io ancora ubbidivo..."

ubbidivo anche a molti di tutti quei sassi... di ogni dimensione e forma:

Loro mi insegnavano a giocare in un'infinità di modi...

Acqua fiume natura...

Modellavano insieme

Ed io sott'acqua con loro, li ho guardati da sempre, sin dall'inizio del mondo..."

... L'autore nell'ubbidire a ciò che già è scritto nella materia, come Michelangelo, non fa che accennare all'impulso primario che hanno i grandi

pensatori di ogni epoca e luogo che è quello di estrarre le forme a priori, gli universali archetipi che sottendono il sapere umano, per dar voce alla sostanza, quello che per Platone era ed è l'anamnesis, la conoscenza come ricordo, e per Pascal la res cogitans. Il pensiero reso "cosa".

Il pensiero fa di questo scultore anche un pensatore moderno, un filosofo anticonformista.

Nelle bizzarrie di questa metà di secolo scorso dove l'arte, mancando la "sostanza", diveniva equazione semplicistica, l'arte per l'arte e dunque narcisisticamente per se stessa; poche sono le testimonianze di questa entità. Persino il grande Moore se ne accorse, andandolo a trovare nella sua casa a Massa.

Dice Guadagnucci in un'intervista a Pier Carlo Santini: "La natura non crea l'arte. Ella è gratuita, non bisogna abdicare alla sua forza, e neppure accontentarsi di fessure in un vecchio muro..."

Non è solo uno sguardo di lirico abbandono, il suo.

La verticalità del pensiero di questo scultore sta nel fattore esplorativo della materia e del suo stesso pensiero creativo.

"Tu marmata, grande perla fatta di cristalli..."

Uno scultore, Guadagnucci, moderno Ulisse, antico come il pensiero e il mondo... giovane come Fidia.

Feminité. Marmo Statuario

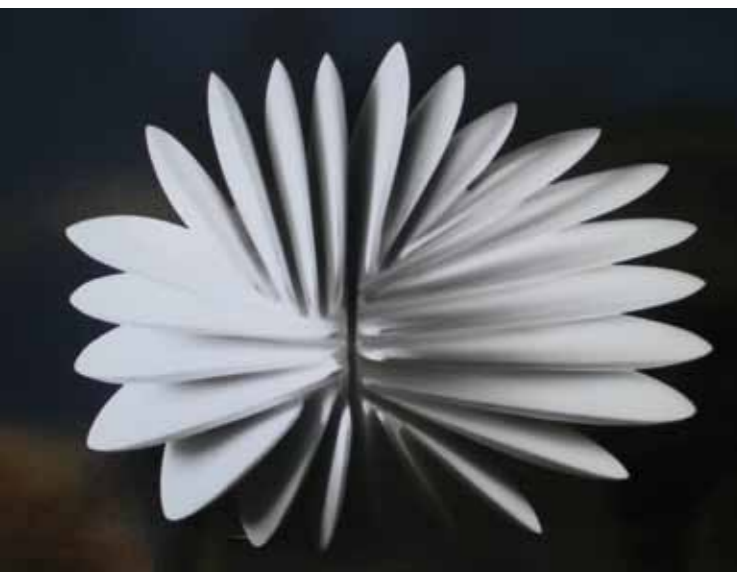




## GIGI GUADAGNUCCI The Bloom of Sculpture

Born a craftsman, transfigured into a poet of marble, into a divine instrument, into the subliminal fever of a dance, of a flight called life turned into art, Gigi Guadagnucci is one of the Italian sculptors best-known in the world. He was only 13 when he began to dialogue with stone, when he began to discover its infinite layers and sense its primordial and absolute form, when he learned how to elicit from marble the incipit of a narrative which has lasted over a lifetime. When he understood that one must speak with marble. And listen to it. Like a mother. Whispering divine, eternal, regenerative words to it... And by minding its vibrations, its forms, its signs, its designs, he has carved masterpieces that have entered the history of the world's sculpture. He calls marble "marma", feminizing its normally masculine form "marmo" in an exquisite,

Meteorite. Marmo bianco di Carrara



unconsciously Freudian, conception dedicated to the Apuan Alps, bosom and blossom of marble's flesh which he has transmuted into flower, into an artistic treasury created over half a century, into a fluid germination that has opened itself to the world and to the pulsating vitality of his distinctly own way of singing it through his work. When stone becomes mother, an infinity of dances are set in motion. Tête, Orgue (a sculpture located in the Palace of Congress in Strasbourg) and Meteorite, which derives from meter and from mother, are at the same time propitiatory, sensual, incandescent and virgin. The dance is unconscious, but steady and proper, anticipatory and quivering, an authentic flight as ancient as the world. When marble in the masculine becomes marble in the feminine, it is treated differently: with tenderness, softness, gestures that spring from the primal desire to embrace its essence. Works like Fiore Farfalla, Feuillage et Feuille (Butterfly Flower, Foliage and Leaf) thereby blossom into being, where the nature of femininity virtually explodes with candor, until it implodes in the contained and partially open forms of Dialogo fra tre foglie (Dialogue Among Three Leaves) where container and contained open themselves up to an eternal exchange. The same exchange that a son has with his mother, a loved one, a lover. Rose, Moonflower, Bud. All of these works, with wonder and with candor, germinate within the elemental symbol of birth and of talking of love. These works anticipate, before 1950, a trend which is today known as ecological but would once have been called naturalistic. But given their ideal- and therefore, universal- and to some extent "abstract" component, they reassure and at the same time withdraw from a critical stance tied to the naiveté of Rousseau, 'Le Douanier'. They in fact stand in symbolic and dynamic

Fiore-Farfalla. Marmo bianco di Carrara



contrast to it. The artist himself tells us this in a statement of his that appeared as a prophetic preface in a book

about him curated by the Forni Gallery in 1990. Here are the unforgettably mellow and sage words that describe Gigi Guadagnucci's cultural and professional procedure. They are a dedication to the Apuan Alps, to stone, but they represent its substance. The substance of the elemental, empathetic way to interpret marble and to participate with it in its infinite possibilities of transformation. Baring his soul, the sculptor tells us how much he has tried to obey "all of these stones of his" and become their true interpreter, his chisel like a violin, the puer eternus consecrated to his divinity. "Apuan mother and lady friend of mine... precious, limpid rock, ... you transformed yourself in the most diverse ways, into the skin of maidens only just come into blossom, into transparencies of flower petals traversed by the sun's rays... Into the whitest of meteors, into sensual and terrifically swift blades. "You, Lady Marble, wish for all of this, you have desired it and I have carried out your wishes".

These words of the artist ring sacred and like a hymn to joy, dictated directly by a spirit which from mother earth and from the sacred stone grasps the way of looking at her, Lady Marble, of touching her, of discovering a thousand possibilities for describing her and coaxing from her incandescently passionate works to which he ultimately gives eternal form.

Marble, Lady Marble, becomes Fiore (Flower), Farfalla (Butterfly), Eclair (Eclair), Volo all'alba (Dawn Flight), Sortilège (Spell), Colomba (Dove), Fuga (Escape), Mach, Aux cyclades (In the Cyclades), all works pervaded by the same thirst for beauty and touched as if by a violin as they endlessly search for the archetype, l'arché, the principle which generates the universal desire to create and to sing nature and art.

In this spirit, and with the rhythm of an ardent and inebriated lover, he has brought works to life which spring from a creative mastery, instinctive and expert even in its ability to handle marginal or irregular elements.

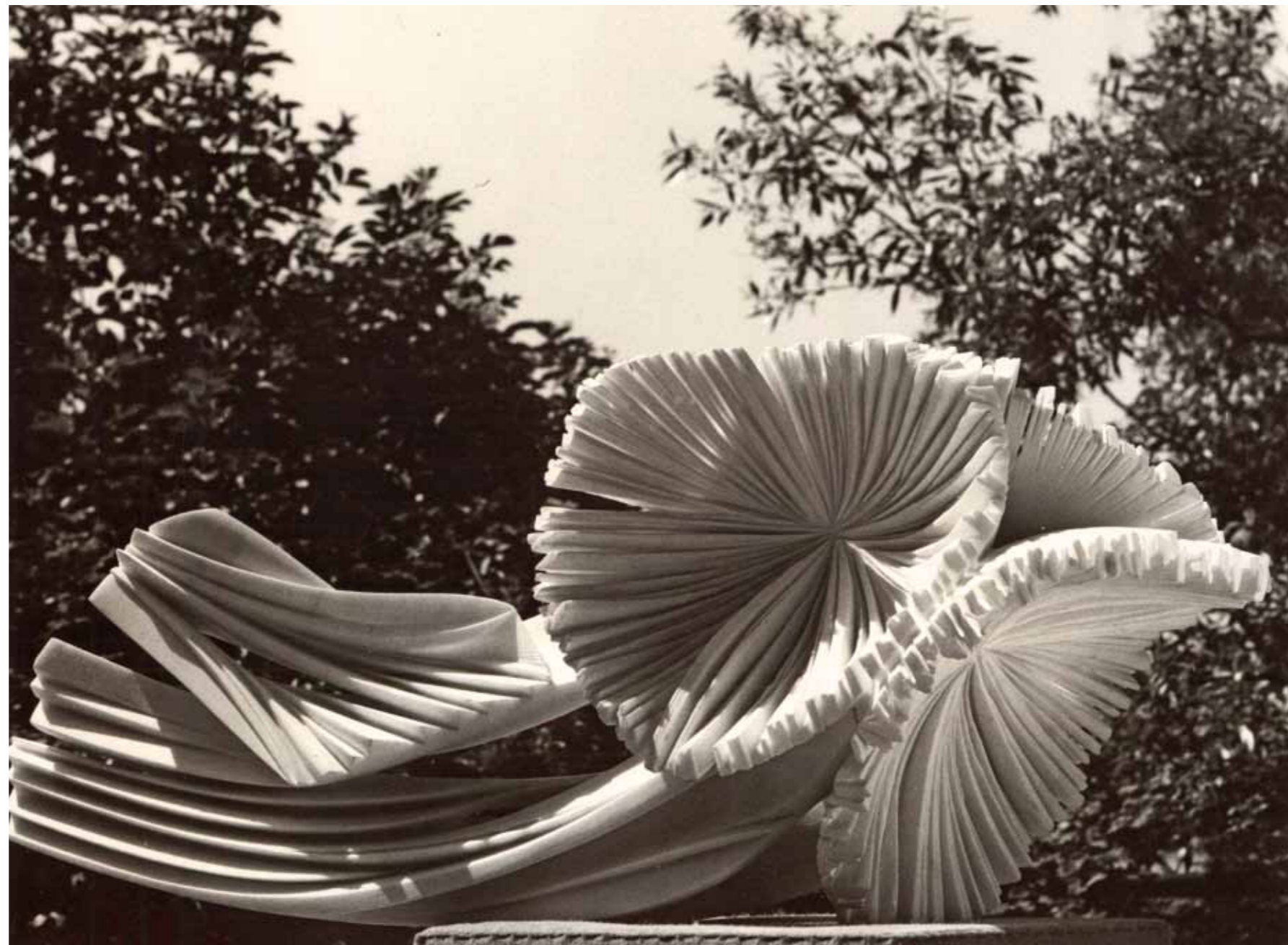
From the Nineteen- Fifties to the present, Guadagnucci has pioneered a new, vertical gaze- lucid and competent-to be cast on the medium. His works, with its germinations, its incantations, all the numerous peregrinations and progressions of his "work in progress", have brought his thought and his oeuvre to the Hermitage of St. Petersburg, to New York, to the Willy Brandt exhibition center, to Berlin, to the Foire d'Art Moderne and to the Grand Palais in Paris, to Vienna, to Prague, to the UN Palace, to Geneva. We do not need to catalogue their dates, because all the works are engendered by the same imperative, as the artist tells us in the remarkable self-revelation, in 1990, that serves as his proclamation and manifesto after a lifetime of activity.

"My stone demanded that I continue my work, and I continued to obey..."

In truth, I obeyed a multitude of all of those

stones.. of every size and shape:  
They taught me to play in an infinity of ways...  
Water river nature...  
We modelled together  
And, underwater with them, I  
have looked at them forever, since the beginning

Fleur Couchée. Marmo bianco di Carrara



of the world..."

...By his obedience to what is already written in the medium, Guadagnucci, like Michelangelo, does nothing more, nor less, than point to the primary impulse that has moved the great thinkers of all eras and places: to extract form a

priori and educe the universal archetypes that underlie human knowledge in order to give voice to its substance, to what for Plato was and is anamnesis, cognition as memory, and for Pascal res cogitans, thought made into "thing". Thought makes this sculptor a modern as well

as an anticonformist philosopher.

In an interview with Pier Carlo Santini, Guadagnucci has said: "Nature does not create art. She- nature- comes for free and we do not have to abdicate to her power, nor be satisfied with cracks in an old wall..."

His is not only a gaze of lyrical abandon.

The verticality of this sculptor's thought is to be found within his expertise with the medium, in his techne, as well as his own creative ethos.

"You, Lady Marble, great pearl made of crystal..." Guadagnucci, as ancient as thought and the world...

as young as Phidias.



MARINA KARELLA

MARINA  
KARELLA

Light Hour, 1991. Olio su tela





## MARINA KARELLA

### La forza del mito E l'angelica farfalla

Il mistero del Blu che si stinge col tempo è custodito nelle ali delle farfalle.

Il colore, delicato ed innocente, è un blu dove tutto può comparire, e scomparire, anche la memoria dei popoli e della propria storia, come lo specchio del mare in cui si riflette, o un orizzonte dal quale tutto può nascere.

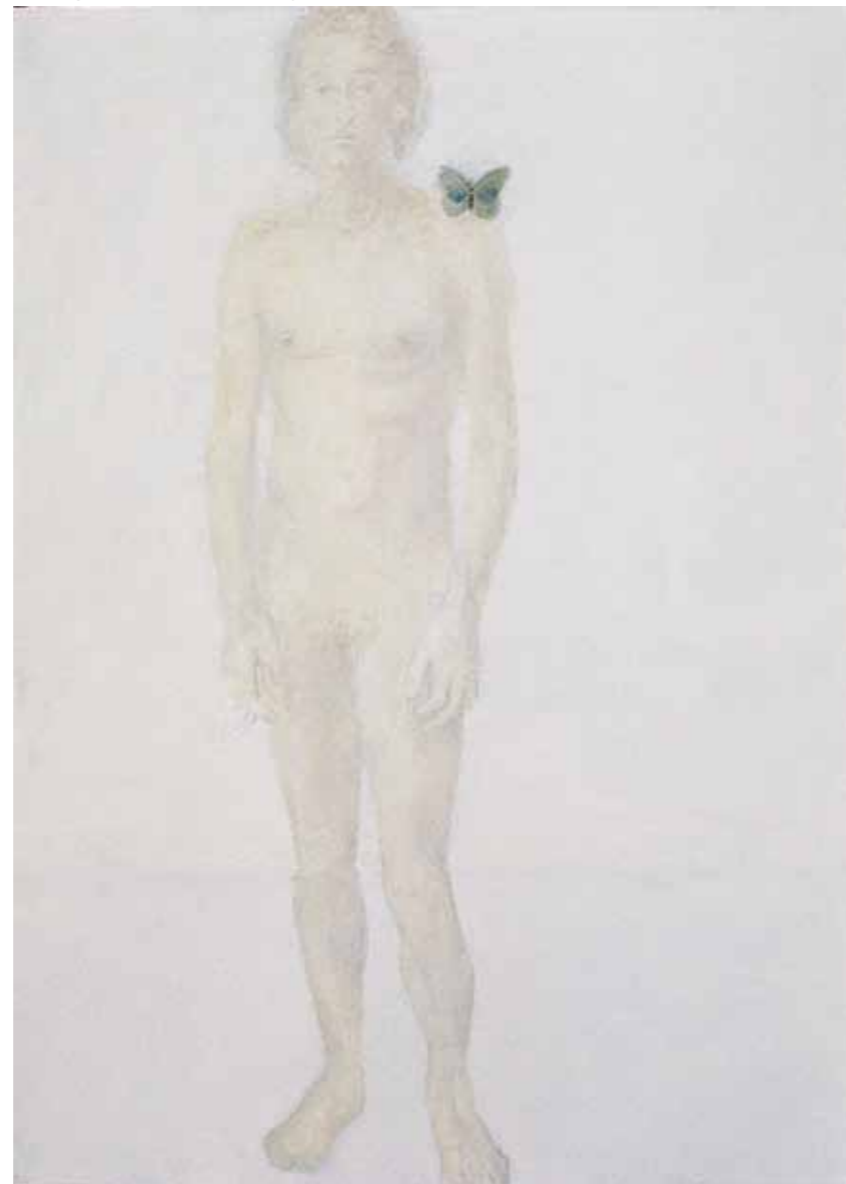
Ecco. Marina Karella immette l'innocenza e la vivacità di questo blu ancestrale, in una piccola farfalla, sulla spalla di un giovane uomo ("Young man with butterfly") già nel 1971: fa di questo colore e di questa forma quasi una liturgia, talvolta stinta, quasi allucinata, profonda come il pensiero e il mare.

E con il tocco regale di una farfalla dai grandi colori che palpita, sfiora, non eccipisce, regala al mondo vibrazioni e tensioni; Marina Karella, pittrice e scultrice, nonché scenografa, si muove davanti ai nostri occhi, nella sua casa di Parigi. Sa, Marina Karella, che contamina con le forme che scaturiscono dalla sua pittura e scultura, una dalle altre, il mondo delle "imago": ha colorato i giardini della memoria collettiva, in lungo ed in largo, da occidente ad oriente, per quasi mezzo secolo, in maniera trasversale, ma univoca; mixando i generi, saltando dal teatro alla fotografia, dalla pittura alla scultura, immettendo la forza dell'epos greco o la leggerezza dell'arte fotografica nei dipinti, e senso di plastica pittoricità nella scultura. D'apparenza fragile, flessibile, ma non docile, ha negli occhi lampi di visione e dolcezze d'ascolto inaspettate, alternate con la stessa intensità dei suoi bianchi e neri, dei suoi azzurri e dei suoi dorati.

Possiede il carattere e le caratteristiche di una delle eroine dei drammi che ha rappresentato nei suoi bozzetti scenografici... Eschilo, Sofocle, Euripide... Ella, principessa greca, Elettra, Elena, e nello stesso tempo Achille, ne possiede la frugalità ma anche la determinazione.

Giovane artista, già conosciuta, ad Atene sposa il Principe Michele di Grecia e di Danimarca, nel 1975 viene a Parigi a coronare d'arte la sua vita.

Young Man with Butterfly, 1971. Olio su tela



Attraversa tempi e luoghi della sua carriera (Atene, Parigi, New York, Messico) con la forza di un filo di vento, come il meltemi, capace di piegare la natura: i generi artistici nelle sue mani s'intrecciano, s'ammorbidiscono, diventano carezza pittorica ("Mytical White", "Only the Echo of my Mind", 1977) o trono dorato ("Gold Cloth" 1976) o conchiglia d'indaco ("Blue Fountain", 1982), o divino altare ("Harbour", 1992). L'arte in lei cresce come germoglio di mare, o fiore della notte, sorgente d'oro e di vento, drappeggio e scultura, trono e uccello in marmo e bronzo colorato, pittura. Ciò che interpreta ha la stessa elegante poetica consistenza: ella ha studiato all'Accademia di Atene dove l'eco della sua memoria appartiene alla memoria iconica del mondo.

Nelle sue marine nascono lembi e drappeggi, dalle sue sculture escono rivi, sorgenti dorate, acqua che diventa marmo, sorretta da ali imperiali. Ed ora qui, a Parigi, l'autrice di "Blu Boy" (1971), passa da una camera all'altra con la leggerezza di una farfalla ma anche con il passo di un soldato semplice agli ordini di sua maestà, il suo Super-Ego, l'altare dell'arte a cui si è votata, il senso del Dovere e del Tempo che passa.

Non si permette soste. Ci porta subito nello studio di pittura dove con le sue stesse mani sposta tele enormi e sculture, senza senso di fatica, curiosa e ascoltosa, trasformando lo spazio in un felice connubio di immagini, colori, parole lievi, veloci come pennellate.

Così facendo ci introduce direttamente nella pittura del suo prossimo futuro anteriore: ci regala, in

Marina Karella



anteprima il suo "Paradiso". Quadro di maestosa solarità e di luminosa trasparenza, tutto fiori, animali, piante, felici intuizioni pastellate, ricamate alla luce di un luogo sospeso nel tempo, dove pare rinascere l'Età dell'Innocenza. In questo enorme quadro, non ancora finito del tutto, si espande un ànemos, uno spirito disincarnato, fatto di luce, di repentino incanto. Anticamera di risorte divinità paniche, fuori da ogni contrasto.

Come trasportati via dal suo stesso incedere riprendiamo, nelle stanze dorate dal sole invernale della sua casa, il cammino della sua pittura, delle sue sculture, dell'incanto dei bozzetti per opere teatrali di tutti i tempi.

Qui il passato sembra non avere memoria: solo semi d'arte e di gioia creativa sono disseminati. In modo semplice, diretto, ci presenta le "stanze" della sua casa che si aprono poco per volta e dove l'Artista, delicatamente, si muove fra quadri, disegni, candelabri, ricordi di Russia, di Grecia, del mondo, come se tutto scaturisse da uno stes-

so “pleroma”, da uno stesso cratere invisibile... i cui segni sparsi sono da decifrare per noi, di volta in volta.

Colpisce la radiosità dei volti e delle figure raffigurate nei grandi acquarelli: ritratti di una felicità diffusa e delicata dove la complessità dei segni viene resa semplice da uno stile che congiunge e non separa.

Ma quando Marina apre le porte della sua grande sala, si spalanca uno scrigno, dove le dinastie e i ritratti, il passato ed il presente si sposano in un'unica dimensione atemporale. In questo spazio vibra il senso del sacro e del mistero: campeggia infatti un grande candelabro fatto in bronzo dall'Autrice stessa dove i bracci del candelabro diventano rami d'albero della vita... In questo stesso thèmenos, dipinte a mano sulla tappezzeria, palpitano enigmatiche ed inquietanti, grandi farfalle dalle ali bianche e nere... o del colore dell'indaco più scuro, tipico di quando scende la notte e si entra nella dimensione del trascendente e del sacro.

Rappresentano la fragilità umana, il limite del tempo che ci attende, l'attimo fuggente, il battito di una vita, di un cuore, di una Musa, la trasformazione... o simboleggiano, queste enormi ali, il destino che ci sorregge, talvolta ci trafigge, come in filigrana?

Ma le domande qui non sono di casa se non evocate inaspettatamente da queste forme, da questi simboli che si rincorrono e chiedono dunque di essere decifrati.

Le risposte sono direttamente nelle forme.

Infatti, entrando nel salotto-biblioteca ecco aprirsi l'altra “casa” rappresentata da un dipinto del 1988, una casa interiore, con stanze inondate d'acqua, dove il mare diventa cupa minaccia e i muri paiono barriere di acciaio; in fondo, una luce accecante, quasi una lama, apre visioni d'orizzonte in magica, surreale prospettiva.

Il titolo di questo dipinto, importante per l'Autrice, è “No Ordinary Light II” e pare d'ironia tragica,

quasi metafisica, la mise en scène che fa del passato il teatro di una nostalgia latente e del mare la metafora di un altro grande teatro, la vita che t'inonda nella sua luce.

Anche qui, in questo quadro su cui ci soffermiamo, i temi affrontati pittoricamente sono la raffigurazione di tematiche che s'intrecciano interiormente fino a contaminarsi uno con l'altro, come nei processi rapidi di organizzazione del pensiero magico e simbolico, dove il sub-conscio pare inghiottire il conscio, in un gioco di pieni e vuoti, di contrasti di forte tensione cromatica.

Ma è da questo mare mercuriale e sulfureo, è da questa luce quasi fosforescente, dove l'inconscio si fa re, che sembrano uscire una dopo l'altra opere di grande suggestione emotiva, come “Transparency”, “Gold as sulphur”, “812 Park II”, in cui il “perturbante” di freudiana memoria, sembra prendersi gioco dell'io e della realtà, come in “Dust Cover II” (1989) dove lo specchio, la cornice in mezzo al quadro, non raffigura che il nero, in contrapposizione alla luce soffusa d'intorno, che sembra velo di sposa, nuvola di rarefatta delicatezza.

Viene in mente il netto contrasto rispetto ai quadri del 1984, dove Marina interroga se stessa (“Through the loocking glass”), o “Thanatos”, dove, nella stessa raffigurazione e sullo stesso tema dello specchio, compare un volto con gli occhi abbassati: il futuro di che colore è?

In questi quadri di forte consonanza emotiva dove all'eco corrisponde la voce dell'inconscio, la luce è fioca, e le sembianze umane, così presenti nella produzione artistica degli anni '70, paiono esser seppellite per sempre: ma dov'è andato il mare? La risposta sta nel simbolo e nella sua rappresentazione.

Il mare - nella stanza - rappresenta la forza di un mito archetipico, è il simbolo dell'Inconscio che preme, che chiede di essere raffigurato, ma qui ha i colori del lutto e della nostalgia e quindi sta a testimoniare il bisogno di trasformare il Mito

archetipico della Grande Madre, in soffio vitale, immagini inedite. Rappresentando il mare, Karella, si affida alla forza trasformativa dell'universo subliminale che riprende vigore dal simbolo stesso da cui nasce e simultaneamente attecchisce su nuovi terreni immaginativi, in nuove forme.

Il mare in questi quadri viene giocato non solo nelle sue onde, ma si trasforma in bisogno d'aria e di luce, di nuovi impianti raffigurativi e pittorici. Di nuovi teatri della mente.

E così al posto del mare nascono tavoli, al posto di troni (“Logical Landscape”, 1978 e “Gold Cloth”, 1974), tavolini di caffè, bar d'indimenticabile sapore surreale (“The Drawsy Café”, 1988 e “812 Park”, 1988), candele che sembrano spegnersi, in flebile luce (“Scented Room”, 1988). Per arrivare ad altari (“Water of Silence”, 1991 e “Secret Vision”, 1991) dove la luce, quella interiore, la forza, quella dell'io, ritrova il suo splendore.

La marcia evolutiva

è coraggiosa e la forza dell'archetipo evoca forme estreme, assolutizzanti...

Con “812 Park III”, infatti, da un tavolo coperto e da una tovaglia ricca di pieghe, nascono fiori, assetati di luce, e in “812 Park II”, una nuvola soffice di velo compare in tanto nero in contro-luce:

Have we Loved, 1988. Olio su tela





No Ordinary Light, 1988. Olio su tela



in fondo, il profilo delicato di un cavallino aspetta solo di andare verso nuovi lidi. Marina Karella, dopo essere stata ad Atene, a Parigi e New York, dopo aver costellato di sue opere gallerie importanti di tutto il mondo, teatri regali, è come se con queste composizioni celebrasse l'inizio e la fine di un ciclo.

Il suo coraggioso tuffo nell'inconscio ha lo stesso sapore del viaggio di Ulisse, ma in mari sconosciuti alla coscienza stessa, più profondi ed impudichi.

Questo così importante momento di elaborazione stilistica, legato ad una costante elaborazione di un "lutto", è la base, il nodo, il clou di un vero cambiamento, sia nella pittura che nella scultura. Freud considerava "perturbante" un contenuto inconscio familiare che, rimosso, ritorna a galla, al disvelamento della coscienza, molto tempo dopo e che, nel momento stesso in cui riaffiora, cambia di segno.

E così il mare, il greco mare con la sua "luce non ordinaria" accecante, rappresenta il "perturbante" di quest'autrice così eclettica, talvolta sfuggente, dal vigore proteiforme, dalla delicatezza struggente, guerriera d'arte e d'amore... angelica farfalla. L'amore del mare, delle sue luci, (la mère?), da contenuto inconscio, rimosso, metamorfosato, diventa il leit-motiv, il motore centrale e trasversale del suo intelletto d'amore e della sua appassionata ricerca artistica.

L'autrice, mi mostra come gradatamente il mare diventi piega luminosa, fiore, velo, luce, lenzuolo, drappaggio, che copre e discopre, per poi esplodere finalmente alla luce in "Light Bird" (1991) e in successive opere come "Patmos" e "Dusk" (1994). Da quel momento di elaborazione simbolica del "perturbante", le composizioni tornano chiare e vivaci piene di aria e di climax.

In "Light Hour" (1991), dal mare che si apre come grembo, nascono luminosi e ancestrali drappaggi da cui, s'alza sublime, un cavallo.

Il cavallo dell'auriga del Sole, Fetonte?

O il cavallo mercuriale alato, simbolo di creatività ed arte?

In ostaggio ai tempi degli uomini e non degli Eroi, Karella in questa sublime catarsi dove dal mare affiorano i miti della Magna Grecia, mette in scena la modernità senza sacrificare la sacralità del Myto.

Ridando alla Grecia il ruolo di Maestra d'Arte.

Da "Only the Echos in my mind" (1977) e "Evening Song" (1977), quadri enormi dove la malinconia invade simbolicamente la "scena primaria" a "The celebrated Shine" (1991) il salto è alto: dalle forme evanescenti, risucchiate dalla memoria, si passa ad una luce forte che tiene e riecheggia il senso universale e sacro delle astrazioni... formali. Marina Karella in questa serie di dipinti, dagli anni '90 ad oggi, e di altari, assegna all'evocazione un sapore supremo, più importante del ricordo, dove il tema del perturbante non esiste più.

L'evocazione, non il ricordo, riporta in vita e s'alza come il vento.

Ha il sapore dei fiori bianchi di albe peschoscose.

O del volo degli uccelli che cercano di migrare.

Nella bellezza della luce, smaterializza la realtà e nella luce dell'oro fa procedere il Myto.

Dal buio si va alla luce come danza di delfino.

Volo di angelica farfalla.

Fiori di roccia.

"Around the time" (1998).

## MARINA KARELLA The Force of Myth And the Angelic Butterfly

The mystery of this Blue which fades with time is preserved in the wings of the butterfly.

The color, delicate and innocent, is a blue in which all things may appear, and disappear, even the memory of peoples and their history, like the mirror of the sea in which one is reflected or a horizon on which anything could be born.

Marina Karella infused the innocence and the vivacity of this ancestral blue into a butterfly which sits on a young man's shoulder ("Young Man With Butterfly") as early as 1971: she made of this color and of this form virtually a liturgy, sometimes faded, practically hallucinatory, and as deep as her thought and as the sea.

With the majestic flair of a fluttering, gliding, resplendently-colored butterfly, she brushes against the world with willing, open wings and bestows upon it vibration and tension; Marina Karella, painter, sculptor and set-designer moves before our eyes in her home in Paris.

She knows that the forms which one after another emerge from her painting and sculpture contaminate the imago's world: she has colored the gardens of collective memory, in length and breadth and from West to East for almost half a century, transversally, but unambiguously: mixing genres, jumping from theater to photography, from painting to sculpture and instilling the force of Greek epos or the lightness of the art of photography into her painting and a sense of pictorial plasticity into her sculpture.

Fragile and supple - though not docile - of appearance, her eyes flash with vision and with an unexpectedly soft openness which alternate with the same intensity as her whites and blacks and her blues and golds.

She has the character and the characteristics of one of the heroines of the dramas she has

decorated with her set-designs... Aeschylus, Sophocles, Euripides... she, the Greek princess, Electra, Helen and Achilles as well, possesses both their leanness and their determination.

Young and well-known as an artist in Athens, she married Prince Michael of Greece and Denmark and moved to Paris as a coronation of art to her life. She has traversed periods and places during her career (Athens, Paris, New York, Mexico) with the force of a gust of Etesian wind capable of shaping nature: in her hands, artistic genres interweave and soften, becoming painterly caress ("Mystical White", "Only the Echo of my Mind" of 1977), gilded throne ("Gold Cloth", 1976), indigo conch ("Blue Fountain", 1982) or divine altar ("Harbour", 1992).

With her, art grows like a sea sprout or a flower in the night engendering painted springs of gold and of wind, drapery and sculpture, thrones, and birds in marble and colored bronze. Everything she interprets is permeated with the same elegant and poetic substance: she studied at the Academy of Athens where the echo of the city's memory belongs to the iconic memory of the world.

In her seascapes, shrouds and draperies come to life; from her sculptures streams and gilded springs emerge and water becomes marble held up by imperial wings.

And now, here in Paris, the painter of "Blue Boy" (1971) moves from room to room with both the lightness of a butterfly and the step of a foot-soldier in her Majesty's service: her Super-Ego, the altar of the art to which she has vowed herself and to her sense of Duty and the march of Time. She allows herself no pauses. She leads us at once to her painting studio and with her own hands moves huge canvases and sculptures without apparent effort, and with a curiosity and readiness to listen, she transforms the space into a congenial amalgam of images, colors, and words as light and quick as brush-strokes.

The atmosphere is just right for us to be

introduced directly into the past and future of her painting. We are treated to a preview of "Paradise", a work of majestic radiance and luminous transparency, all flowers, animals, plants and charmed soft-hued intuitions embroidered with the light of a place suspended in time where an Age of Innocence appears to have been

reborn. It seems as if an ànemos, a disincarnated spirit formed of light and stunning enchantment expands throughout this as yet not entirely finished painting,

A preview of unity and harmony, of resurrected Arkadian Panic divinities. As if swept along by Karella's bearing, we resume, in the rooms gilded

by a winter sun in her house, our tour of discovery among her paintings, sculptures, and captivating set-designs for theatrical works of all epochs.

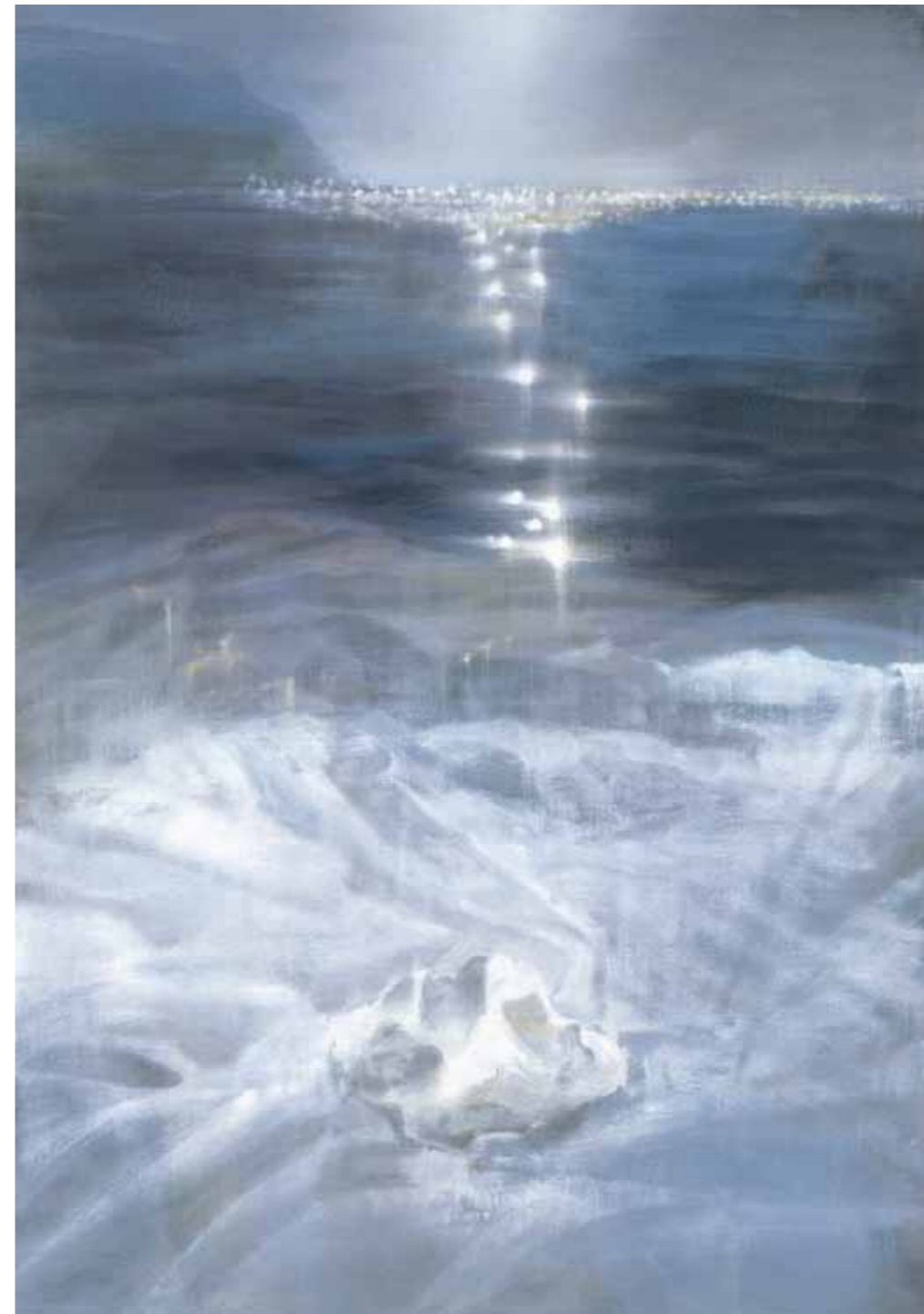
The past seems not to have a memory in this space: only seeds of art and creative joy are disseminated here.

With simplicity and directness, she shows us around the "rooms" of her house which she throws open one by one. She moves with delicacy among paintings, drawings, candelabras, mementos of Russia, Greece, the world, and it feels as if everything had emerged from an actual "pleroma", from an invisible crater... whose scattered signs must be deciphered one at a time.

Of striking radiance are the faces and figures portrayed in her large watercolors: depictions of a diffuse and delicate happiness in which the complexity of handling is simplified by a style that blends rather than separates.

But when Karella unfastens

Patmos, 5:30 a.m., 1994. Olio su tela





Remember the World You're Watching 2, 2009. Olio su tela



the doors to the large salon, it is as if a chest is thrown open in which dynasties and portraits, the past and the present, are amalgamated in a single atemporal dimension. A sense of the sacred and of the mysterious vibrate in this space: conspicuous in it, in fact, is a large candelabra, created in bronze by the artist herself, whose arms have been transmuted into branches of the tree of life... and, hand-painted on rugs in this virtual themenos, large butterflies flutter enigmatically and uneasily, their wings white and black- or the darkest indigo typical of nightfall when a

transcendental and sacred dimension emerges. They represent human fragility, the limits of the time allotted us, the fugitive moment, the beat of a life, of a heart, of a Muse, of transformation... or might these enormous wings be symbolic of the destiny which sustains us and sometimes transfixes us as if in filigree? But questions do not pertain here if not unexpectedly evoked by these forms, by these symbols which follow one after the other and seek thereby to be deciphered. The answers lie directly within the forms

themselves.

In fact, when entering the living room-library, another "house" opens, represented by a painting of 1988, an the interior of a house whose rooms are flooded by water, in which the sea has become a doom-filled threat and the walls seem like steel barriers, and in the distance a blinding light, practically like a knife-blade, opens vistas of a horizon in a magical, surreal perspective. The title of this painting, significantly for Karella, is "No Ordinary Light II" and there seems to be a tragic, almost metaphysical irony in this mise en scène that makes of the past a theater of latent nostalgia and of the sea the metaphor of another grand theater, that of life which floods one with its light.

Here too, the themes that have been pictorially confronted are a representation of motifs which inwardly intersect with each other to the point of mutual contamination, like in the rapid process by which magical and symbolic thought are organized where the conscious seems to be swallowed by the subconscious in a play of the full and the empty in contrasts of strong chromatic tension.

But the unconscious becomes sovereign in the mercurial and sulphureous sea and in the practically phosphorescent light which are revealed in works, one after the other, of great emotional suggestivity like "Transparency", "Gold as Sulphur", "812 Park II" where a Freudian sense of the "perturbant" seems to tease reality and the "I"; and in "Dust Cover II" (1989) in which a mirror, depicted as a frame in the middle of the painting, does not reflect anything but black, in juxtaposition to the suffuse light surrounding it which seems like a wedding veil or a cloud of rarefied delicacy.

It strikes one that there is a net contrast here with respect to her paintings of 1984 in which Karella interrogates herself ("Through the Looking Glass"), or "Thanatos" where in the same

depiction of the same motif of the mirror a face with lowered eyes appears: what color is the future?

In these paintings of powerful emotional consonance where the voice of the unconscious corresponds to its echo, the light is faint and human likenesses, so present in her artistic production of the '70s, seem to have been buried forever: but where has the sea gone? The answer lies in the symbol and its representation. The sea- in a room- represents the force of an archetypal myth. It is the symbol of an Unconscious that urges, that demands to be portrayed, but here it takes the colors of mourning and nostalgia and by so doing bears witness to the need to transform the Myth of the Archetypal Mother into a vital breath, into unprecedented images. In depicting the sea, Karella gives herself over to the transformative power of a subliminal universe which regains force from the very symbol

Marina Karella



from which it is simultaneously born and takes root in virgin territories of the imagination, in new forms.

The sea in these paintings is not only enacted in its waves, but is also transformed into a need for air and light, of new representational and pictorial configurations.

Of new theaters of the mind.

Thus, in place of the sea, tables are born, and in place of thrones ("Logical Landscape", 1978 and "Gold Cloth", 1974) small caffè tables and bars of a hauntingly surreal flavor ("The Drawsy Café", 1988 and "812 Park", 1988), or the feeble light of candles which seem to be extinguishing ("Scented Room", 1988) until we come to altars ("Water of Silence", 1991 and "Secret Vision", 1991) where an interior light and the force of the "I" recover splendor.

The progression's evolution is courageous and the power of the archetype evokes extreme, absolutizing forms.

Thus, in "812 Park III" flowers thirsty for water grow out of a table and its richly pleated cloth covering and in "812 Park II" a soft cloud of a veil appears as black against the light while in the distance we make out the delicate profile of a pony that only waits to move towards new shores. It is as if Marina Karella, after having been in Athens, Paris and New York and after having studded major galleries all over the world with her work and theaters with her offerings has with these compositions wished to celebrate the beginning and end of a cycle.

Her courageous plunge into the unconscious is in the same spirit as Ulysses' odyssey, but in seas unknown to consciousness, and deeper and bolder.

This so important moment of stylistic expansion, tied to a constant elaboration of "mourning", is the basis, the node, the climax of an authentic change in both her painting and sculpture.

Freud saw as "perturbant" the unconscious

contents of family relations which, once repressed, resurface much later, revealing themselves to the conscious in the moment of re-emergence with changed signs.

And so the sea, the sea of Greece with its blinding "unordinary light", represents the "perturbant" for this painter who is so eclectic, sometimes elusive, who is possessed of a protean vigor, of a poignant delicacy, who is a warrior of art and love...who is an angelic butterfly.

Her love of the sea, of its light (la mère?) and of its unconscious content, repressed and metamorphosed, becomes the leitmotiv, the central and transversal motor of her intellect's love and of her passionate artistic pursuit.

The painter shows us how the sea becomes by stages luminous fold, flower, veil, light, sheet, and drapery which covers and uncovers, to finally explode into light in "Light Bird" (1991) and in successive works like "Patmos" and "Dusk" (1994).

From the moment she initiated a symbolic elaboration of the "perturbant", her compositions became luminous and vital again and full of air and climax.

In "Light Hour" (1991), from the sea which opens like a womb, luminous and ancestral drapes emerge from which a horse sublimely rises. The horse of the Sun's charioteer, Phaëthon? Or the mercurial winged horse, symbol of creativity and art?

A hostage to the time of Man and not of the Gods, in this sublime catharsis in which the myths of Magna Graecia emerge from the sea, Karella orchestrates a modernity which does not sacrifice the sacredness of Myth.

Returning to Greece its role as Mistress of Art. From "Only the Echoes of my Mind" (1977) and "Evening Song" (1977), huge paintings in which melancholy symbolically invades the "center stage" to "The Celebrated Shine" (1991) a soaring leap is made: from evanescent forms dredged

from memory there is a passage to a strong light which holds and re-echoes a universal and sacred sense of abstractions... of form.

In this series of paintings, of altars, dating from the '90s to the present, Marina Karella confers a supreme character on evocation, more important than recollection, where the theme of the "perturbant" no longer exists.

Evocation, not recollection, brings back life and rises like the wind.

It has the taste of the white flowers of peach

dawns.

Or of the flight of birds seeking to migrate. In the beauty of light, reality dematerializes, and in the light of gold it advances Myth's progress.

From darkness we go towards the light as if by a dolphin's dance.

The flight of the angelic butterfly.

Rock flowers.

"Around the time" (1998).

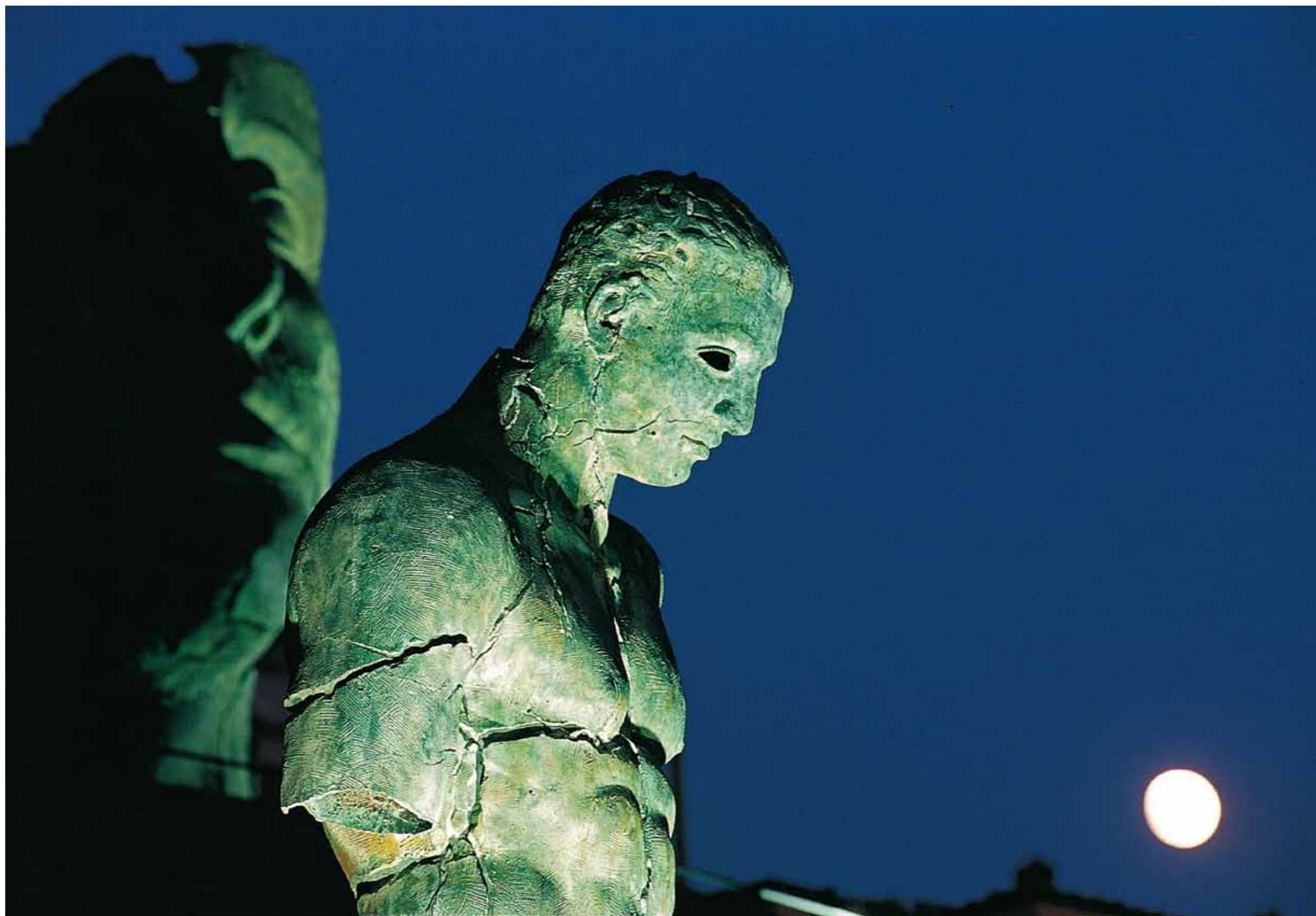
17 Forms of Happiness, 2009. Olio su tela





IGOR MITORAJ

# IGOR MITORAJ

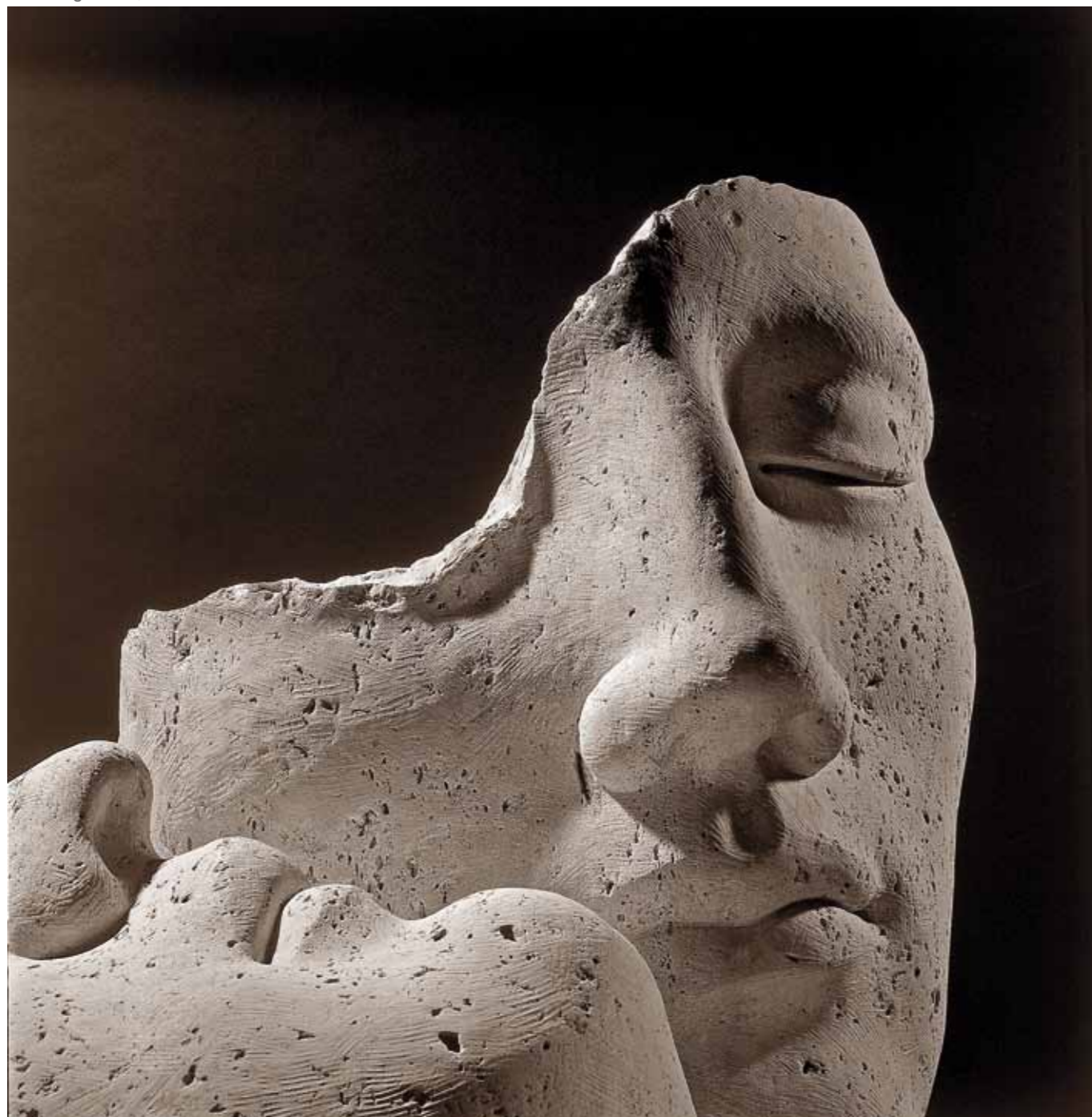


Notturmo Fori di Traiano



IGOR MITORAJ  
L'Edipo contemporaneo.  
Il ritorno di Platone.

Sonno grande, 2002. Travertino



Ha un'aria schiva, in corpo di ritrosia allungato, prende tempo, il tempo immodesto e immemorabile dell'affanno quotidiano, parla dapprima di "Chaos and Classicism: Art in France, Italy and

Germany, 1918-1936", mostra in corso a N.Y. sulla quale osserva senza dubbio: "Ci sono bellissime opere di Picasso", guarda l'ora come se fosse tutto già passato e nulla ci fosse da dire perché già detto. Poi siede accanto ad un camino, in posa plastica. E' una sua statua con un cuore lontano, ma lo sguardo vigile; assorto, sopito, non dormiente. Osserva tutto, Mitoraj, nel silenzio denso di oggetti, ricordi e forme, come se tutto fosse già accaduto e non ci fosse bisogno di niente, perché il destino lo decidi tu. Si narra che Er, nell'ultimo libro della Repubblica di Platone, fosse un guerriero coraggioso morto in battaglia, desideroso di conoscere il proprio destino... A lui, che cade in modo coraggioso alle Termopili, una delle tre Moire, Atropos, concede di andare nell'al-di-là, per appropriarsi del proprio destino, del proprio dàimon, per tornare nella vita e ritagliarsi il disegno della vita in cui immaginarsi. Er ritorna in vita con lo stesso animo coraggioso per cui era morto. Platone non sapeva che stava parlando del libero arbitrio, con un millennio d'anni e di cultura in anticipo, ma Mitoraj sembra scolpito in questo archetipo, dell'eroe che torna dopo essere morto (o dopo aver visto tanta morte: morte dell'arte e della vita attorno, lui, nato subito al finire della seconda guerra mondiale); proprio lui che scolpisce eroi e miti, si è preso il suo dàimon e ne ha fatto la sua forza, la sua ferita, la sua vista, la sua cecità, la voglia di vedere e di coprirsi gli occhi. Lui, il destino della vita in cui immaginarsi, il suo "terzo occhio", se lo prese nel 1968 a Parigi, dopo aver studiato a Cracovia con il suo maestro Tadeusz Kantor. Non nega, con dolore, ma non insiste, di aver visto la sovietizzazione dell'arte, dunque il nulla eterno, il dis-prezzo della forma, l'incolore non-sense dell'arte contemporanea...che dura da 50 anni. Il suo dàimon, il suo destino, il suo tormento, la sua battaglia ineludibile, il suo Icaro, le sue ali spezzate, il volto, tutto è come se venisse da una parte di sé scissa, frantumata, ferita e poi bendata: parla di sé o della storia (questo eroe discreto, riser-



Igor Mitoraj

vato) con una voce accecante per il mio "terzo orecchio"? Ti manda indietro con lo sguardo e poi l'accende. "Dopo la sovietizzazione dell'arte contemporanea, in nome della modernità, dove tutto è stato bruciato, annientato, con Duchamps, l'arte è diventata cosa e talvolta rifiuto." "Anche al Beaubourg è difficile trovare testimonianze di arte vera, contemporanea." "...In Italia ci sono stati: Boccioni, Balla, Sironi, De Chirico, Morandi..." Stupisce che da una posa lenta di uno scultore morbido ed elegante come un felino, esca tutta di un fiato, come un pugno, una frase che cancella di mille secoli il silenzio. Icaro getta le ali e s'innalza. Mitoraj getta la maschera, introduce il divino e l'eterno della bellezza classica, con la schiva compostezza di una persona che strappa un sipario e si trova nudo. Nudo e magnifico, ma accecato. Bendato. Talvolta, e soprattutto, caduto. Con le bende di un eterno e contemporaneo Edipo. Orfano di padri, meno orfano nell'arte che fa rinascere e vivere per sempre... Qui Mitoraj è unico e si fa storico dell'arte: combatte il mito del nichilismo creativo, del minimalismo ad oltranza, del kitsch



nella modernità, il falso dell'impotenza creativa, indorata pillola: sembra un bambino che finalmente sorride all'aurora del terzo millennio, guardando sua madre: l'eternità creativa dell'arte ellenica. In punta di sorriso dunque, gettato il ponte dello sguardo verso di me, ricorda il viaggio a Efeso, in quest'ultima estate, (2010), novello Paolo, con una sorta di stupore, come a dire: il contemporaneo è volato in Grecia, dove nasce l'arte, ed in quei luoghi si sposa di nuovo con l'antico. Anzi il moderno si fa cura di apparire antico per essere riconosciuto e desiderato. Sorride, fra parentesi, e non per contrasto, citando le sue opere volute e non più volute dalla Santa Sede perché troppo impudiche. Sono passati cinquecento e dieci anni, le stesse parole urgono dalla sua bocca come da Michelangelo a Sisto Quarto per le forme turgide e protese della Cappella Sistina dove l'uomo chiede il permesso, grazie a Dio di essere dio, e di afferrare il respiro, l'anemos, il soffio, che ricrea il mondo per liberarlo dalla stessa angoscia di morte per cui siamo nati alla vita. Ma Igor ha i calzari alati di Mercurio e può diventare sia Icaro che la sua fatica di liberarsi da Dedalo (il padre o il labirinto stesso della vita?), sia "Ikaria", l'isola in cui giace il corpo di Icaro, sia "Torso" che "Stella solaris" che "Tindaro" il poeta che ne ha cantato la bellezza, sia Eros bendato screpolato... Dove le bende nascondono o esaltano la virilità, la vita? Spettatore e regista di se stesso, Mitoraj, non si accontenta di rievocare in maniera quasi ossessiva il volo di Icaro: ne scolpisce, ieraticamente, la caduta, come novella e laica "cacciata dal paradiso", come (in sequenza) "Aphrodisios" (1987), "Coppia Reale" (1998), "Cacciatori Bianchi" (1999); ali spezzate, tronco, albero del busto, figure divise, torsioni come scudi, fino all'ultima "Eclisse Grande III" (portata alla Défense a Parigi, nel novembre del 2010) diventano la metafora

Ikaria (particolare), 1996. Bronzo



del mondo contemporaneo dove l'illusione illuministica della ragione rappresenta la sua stessa rovinosa e accecata caduta... Lui stesso è Icaro, quando prende il volo per spezzare le bende della sua prigionia, è le sue bende, è il torso, è "Grande Toscano", è la libertà espressiva con cui fa emergere le sculture come dall'altro mondo: novello Er di un'epoca non più platonica. E con la stessa ieratica compattezza che costella i miti ellenici, Mitoraj, così pudico e schivo nell'apparenza del carattere, della corazza caratteriale, immette nel tessuto dell'arte contemporanea una voce sensuale, aperta e vigorosa, di romanica potestas oltre che di ritorno alla Grecia. La sua bocca è quella delle sue creature: sono d'identico spessore e di simile profilo. "Bocca di Eros" (2007). Bocca per dire... Bocca da baciare... Marmo parlante. Sensuale come la prima forma dell'umano essere.



Cacciatori bianchi, 1999. Marmo bianco di Carrara



Aphrodisios, 1987. Bronzo



**IGOR MITORAJ**  
A contemporary Oedipus.  
The return of Plato.

He has a reluctant manner, a prolonged hesitancy of bearing. He takes his time, the forthright and immemorial time of daily exertion. He speaks before anything else about "Chaos and Classicism: Art in France, Italy and Germany, 1918-1936", an exhibition currently being held in N.Y. about which he observes without a shadow of doubt that "There are beautiful works by Picasso", and then he checks the time as if it has already passed and there is nothing more to say.

Now he sits down next to a fireplace in a sculptural pose. He is one of his own statues, distant of heart but with a vigilant gaze, absorbed, languid but wide-awake.

Mitoraj observes everything in a silence densely filled with objects, memories and forms, as if everything has already happened and nothing were needed, because destiny is something you decide for yourself.

In the final book of Plato's Republic it is narrated that Er was a courageous warrior who died in battle and yearned to know his personal destiny... And Atropos, one of the Fates, granted to Er who had fallen so bravely at Thermopylae

permission to visit the afterlife where he could take possession of his own destiny, his daimon, and return to the living able to shape the design of the life in which he could imagine himself. Er came back to life with the same courageous spirit with which he had died.

Plato did not know that he was speaking of free will a milleneum of years and culture ahead of time, but Mitoraj seems forged in this archetype of the hero who returns after dying. Or, born as he was immediately after the end of the Second World War, of having witnessed a surfeit of death: of art and of the life surrounding it, such that, by sculpting heroes and myths, he has taken possession of his own personal daimon and made it into his own strength, his own grief, his own sight, his own blindness, his own desire to see and to cover his eyes.

He took hold of the destiny of the life in which to imagine himself, his "third eye", in 1968 in Paris, after having studied in Cracow with his master Tadeusz Kantor.

He does not deny, with pain, but neither does he insist, that he has witnessed the Sovietization of art and, by consequence, the eternal void, the contempt for form and the colorless non-sense of contemporary art... which has persisted for the last 50 years.

His daimon, his destiny, his torment, his ineluctable battle, his Icarus, his broken wings, his face: these all seem to come from a dis severed part of him, fragmented, wounded and bandaged. He speaks of himself or history (this discrete, reserved hero) with a voice perhaps blinding of my own "third ear"? He pushes you backwards with his gaze and then turns it on.

"After the Sovietization of contemporary art, in the name of modernity, where everything was burned, obliterated with Duchamp, art became thing and sometimes even refuse.

Even in the Beaubourg it is hard to find evidence of a true contemporary art."



Panoramica di due Ikaros. Bronzo



“...In Italy there were Boccioni, Balla, Sironi, De Chirico, Morandi...”

It is astonishing that from the languid pose of this sculptor of such feline suaveness and elegance there could be disgorged, all in one breath, like a punch, a phrase that erases one thousand centuries of silence.

Icarus throws off his wings and rises. Mitoraj throws off his mask and instills the divine and the eternal of classical beauty into art with the diffident composure of someone who pulls open a curtain and finds himself naked.

Naked and magnificent, but blinded.

Eyes and face bandaged.

At times- and above all- fallen.

With the bandages of an eternal and contemporary Oedipus.

A fatherless orphan, but less of an orphan in an

art that engenders rebirth and unending life...

Mitoraj is unique and asserts himself as an art historian: he combats the myth of creative nihilism, of zealous minimalism, of contemporary kitsch, of the falseness born of creative impotence, of the sugared pill. He seems like a child who finally smiles at the dawn of the third millennium as he gazes on his mother: the creative eternity of Hellenic art.

Bridging his scrutiny towards me, and with the trace of a smile, he recalls his trip to Ephesus this summer (2010) as a present-day Paul, with a sort of amazement, as if to say: the contemporary has flown to Greece where art was born, and it is there that we are rewedded with the ancient. Indeed, the modern strives to

appear ancient in order to be recognized and desired.

He smiles, not with antagonism, but in a parenthesis, when he mentions the works wanted by and then no longer wanted by the Holy See because judged to be too immodest.

Five-hundred and ten years have gone by, and he pronounces the same words with the same urgency as Michelangelo's exhortation to Sixtus IV on behalf of the distended, outstretched forms of the Sistine Chapel where man asks permission, by the grace of God, to be himself godlike and to seize the inspiration, the anemos, the breath that recreates the world to liberate it from the very anguish about death with which we are born into life. But Mitoraj wears Mercury's winged sandals and can become either an Icarus in his struggle to free himself from Dedalus (the father, or the very

labyrinth of life?) or an "Ikaria", the island where Icarus's remains lie, or further still, a "Torso", or a "Stella Solaris" and the poet "Tindarus" who sang its beauty, or a bandaged and cracked Eros... Where bandages hide or exalt virility, vis, life? Both audience and director of himself, Mitoraj is not satisfied to portray, almost obsessively, Icarus's flight only: he sculpts his fall as well, hieratically, as a present-day, secular "expulsion from paradise", like (sequentially) "Aphrodisios" (1987), "Coppia Reale" (1998), "Cacciatori Bianchi" (1999). Broken wings, torsos, busts, torsos as shields, up to the recent "Eclisse Grande III" (exhibited at the Défense in Paris in November, 2010): all become the metaphor of a contemporary world in which the illuminist's illusion of reason represents its ruinous and blind fall... He is himself the Icarus who takes flight to sunder the bandages of his imprisonment, he

is itself the bandaging, the torso, the "Grande Toscano"; he is the expressive freedom with which he makes his sculptures emerge from the other world: a contemporary Er in a no longer Platonic era. And with the same hieratic essentiality that pervades Hellenic myth, Mitoraj, so conspicuously decorous and reserved in his bearing, in the armor of his character, introduces into the fabric of contemporary art a sensuous voice, open and vigorous, of Roman potestas as well as of a return to the Greek.

His mouth is that of his figures: of identical width and like profile.

"Bocca di Eros" (2007).

A mouth for giving voice...

A mouth to be kissed...

Breathing marble.

As sensuous as the human being's first, primordial form.

Studio in Pietrasanta





BEVERLY PEPPER

BEVERLY  
PEPPER

Federal Plaza, New York





Beverly Pepper al lavoro ad Assisi



Beverly Pepper nello Studio



## BEVERLY PEPPER Sentinella del sentire

Da dove vieni e dove vai, fulmine di donna, vertigine angolosa, nuvola di brio, ciclopica meteora, moderna metafora di Ulisse?

Quando lo spazio dell'arte si restringe, viene addirittura negato, la natura si trasforma in cultura, in s-cultura, dove anche una zolla di terra o un gradino di marmo diventa la nota di accesso ad una nuova sinfonia.

Dove anche un ramo impietrito "diventa il significante".

"Land art", questa è una delle forme d'arte di una scultrice che ha salvaguardato con occhio profetico la significatività non solo del gesto creativo ma soprattutto dello sguardo innovativo, quasi provocatorio di fare arte, invertendo e inventando dimensioni immaginifiche dello spazio nello spazio, prendendo a prestito legno, metallo, pietra, marmo e granito di ogni nazione, sassi, poesie, come nuovi materiali per suggerire favole di peculiare mistura.

Vicina alle antiche tradizioni maya come allo spirito del mondo.

All'ombelico, all'omphalon, del mondo.

Quando lo spazio dell'arte si restringe dentro alla storia della cultura umana, prende il sopravvento non l'immagine ma l'immaginifico, basta un totem piantato alla Federal Plaza per raccontare la voglia di un sentire antico ed ancestrale.

Una stele con sopra scritta una poesia che diventa, all'istante, una preghiera.

Basta un disegno circo-centrico della terra per piantarvi un mandala di sassi e marmo, come Omphalus a Cassino, un omphalon di antico sapore divino, come a ringraziare, dopo tanta storia, di ritrovare il segno, il segnale, della voglia di esserci...e di piantare come un seme nuovo.

Arte come seme e pianta.

Questa voglia di ri-cominciare, di vedere l'arte come meraviglia, oltre ogni steccato, quasi gesto

Omphalon, Cassino (Frosinone)



rivoluzionario, questa voglia di innalzare totem e sconfiggere tabù non solo di freudiana memoria, forse Beverly la eredita... dalla nonna lituana di Vilnius.

Una delle prime sequenze scultoree che Beverly mi fa vedere è proprio l'opera dedicata alla nonna alla Europos Parkas a Vilnius, fatta di intrecci di ramo e cemento, in manto verde di dolce collina. Di lei dice "aveva 18 anni quando si mise a contestare lo Zar"...

Siamo come in un quadro di Chagall dei primi del Novecento, quando "vedo", perché raccontato, questa ragazza, nonna Stoll, buttare sassi alla guardia dello Zar.

A questa nonna, Beverly dedica una delle più poetiche opere di land art che io abbia mai visto. Non sembra una tomba o un sacrario, piuttosto un luogo di dolcezza e compagnia, dove si può entrare come nella pancia di una mamma antica e buona, un erbolario, un vivaio di allegria fatto di teneri virgulti tenuti fermi dal cemento, per sempre ammorbiditi dalla carezza di un manto erboso e

verde, e passaggi per portare omaggi alla memoria.

Dove la campagna e gli alberi fanno da eco e cerchio a questa elegia dolce alla sua antenata.

E la rivoluzione Beverly l'ha da sempre nel sangue, tanto da dedicare a Piet (Mondrian) un primo bronzo, nel 1964, e nello scolpire un'opera che si chiama addirittura Don't Fence Me In, che in italiano suona così: non ingabbiarmi, non tenermi prigioniera.

Per questo forse crea sentinelle del sapere nelle sue opere, per tenere lontani gli spiriti che la vogliono ingabbiare o che vogliono incatena-

re i secoli in tradizioni obsolete, in steccati formali chiusi.

Non è anarchia, questa, e al femminile per di più. È spirito totemico, come del vento, di spazzare via tutto e nello stesso tempo di assicurarsi un morso di eternità. È il desiderio di un purosangue che vuole libertà.

Grazie a questa parte intrepida, assetata di libertà, a questa voglia che diventa virtù di non volere "essere ingabbiata" Beverly Pepper cavalca la vita dal '50 in avanti, da un continente all'altro, piantando sentinelle del sentire a Dallas, Syracuse, New York, Sacramento, Chicago, ora a Terni, Assisi... Todi.

In piazze, nei giardini, nei sentieri dei privati cittadini e delle più prestigiose ambasciate e amministrazioni.

Sentinelle del sentire, dello spazio, profetiche del tempo, come voce parlante.

C'è un altro episodio fisso nella mente, che Beverly mi consegna.

È in Cambogia ad Ankor Wat: è con sua figlia,



ora poeta, Jorie Grahan. In un momento di trasognanza, un giorno, le si para davanti una visione, come nei quadri di Goya "il sonno della ragione produce mostri", ma lei si rende conto di una scoperta meravigliosa. Paradossale. Davanti al suo sguardo si schiudeva una cortina di massi erratici arricchiti da fronzoli di radici e alberi.

Un colpo di fulmine.

La natura è già architettata, è già architettura.

Siamo noi che dobbiamo intravedere in lei, il disegno, estraendone la significatività arborea ed evanescente.

Come per Michelangelo, "bisogna trovare la vita che risiede nel marmo."

Per estrarne le forme.

Così per la Pepper la natura deve essere studiata nelle sue stesse vene per cavarne fuori l'intrinseca significatività, il disegno, anzi il design.

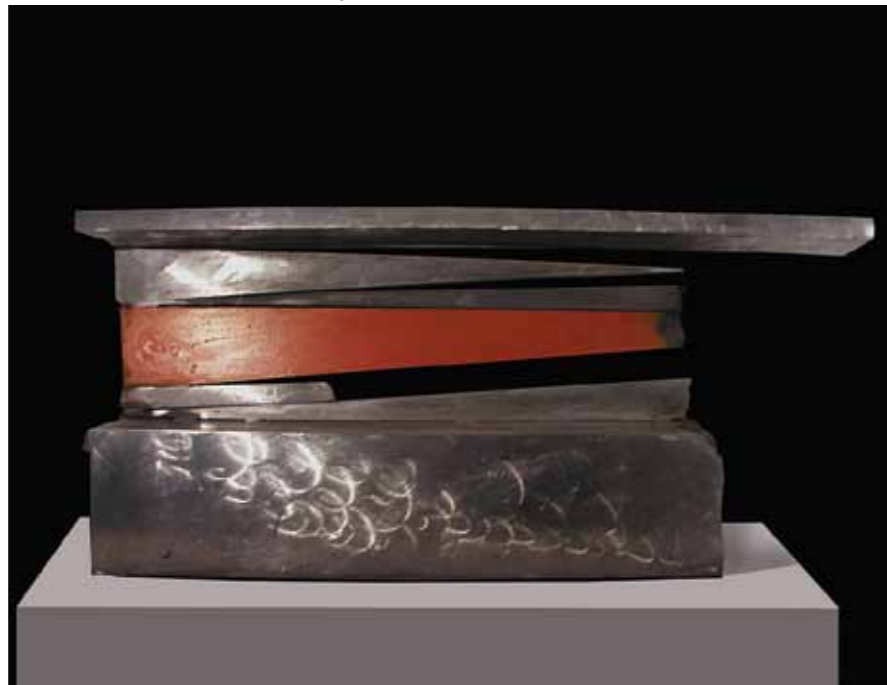
In questa vision è lucida e iper-razionale.

Nascono così 'Spiral of trees, site specific al Parco del Estacio del Nord, a Barcellona, estrema ratio, dove gli artisti sono designer sociali, o come dice Hillmann, profeticamente, i nuovi terapeuti di una società che ha troppo dimenticato i valori. Beverly Pepper ha attraversato come freccia quasi due secoli, più di tre continenti, zigzagando per terreni della mente, percorsi sculturali, angoli di culture sconosciute, lasciando totemiche lance (Longo Monolith) aggettate verso il cielo, squarci di marmo e di ferro, contorte fabbricazioni di bronzo, di nuovi materiali sconosciuti, oro di idee per tutta l'arte moderna.

Ha tradotto Mondrian in sculture di levigata eleganza, architettando nuove s-composizioni, dodecafoniche inversioni di marcia.

Nel sangue della sua mente dopo NY e Dallas sono passati poeti e scrittori, Soldati, Levi, Pasolini, Fellini, della "piccola Roma di un tempo",

Don't fence me in. Bronzo dipinto



quella di Marcello.

Ora nei suoi occhi vividi e acuminati come lance si specchiano le mura medievali di una Todi che l'ha resa cittadina onoraria.

Si rispecchiano le querce, i pioppi, i monti attorno alle colline di Todi: perfetti per la sua voglia di sacro. "Ogni casa è un castello" aveva detto all'inizio entrando in questa sua casa rosa antico.

Il castello è anche fuori: nella regalità del panorama.

Nelle curve perfette del Bramante incoronate, in lontananza, da alberi dai colori straordinari di un autunno celeste e dalle sue sentinelle.

Il giardino di casa è perfetto come un mazzo di carte reso zen.

La trafittura di una spada nel marmo e in una scultura di ferro segna l'incipit di un cammino che porta alla casa: in questo caso il marmo sembra il mantello di un re.

O quello di un antico samurai?

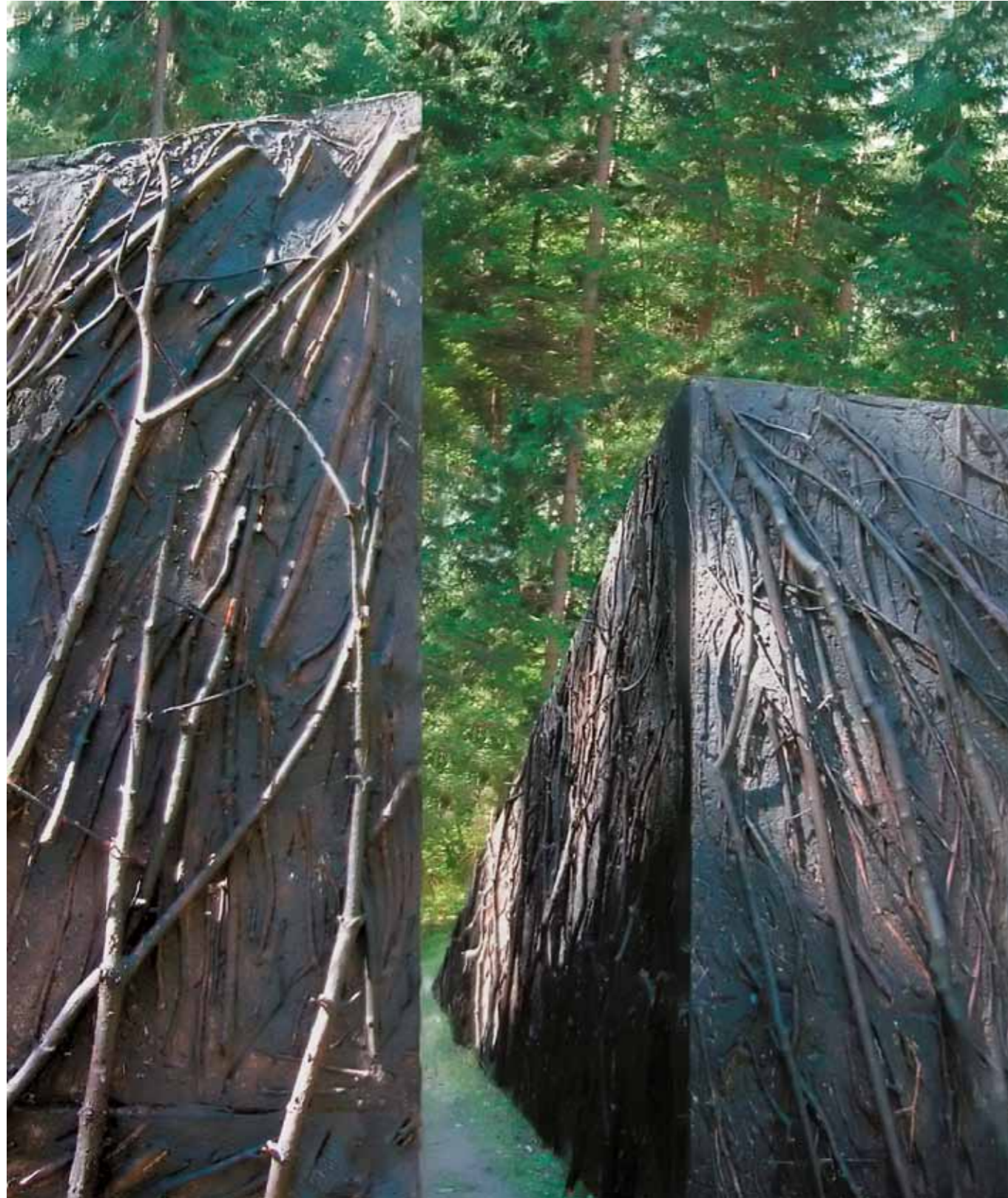
Ora che la saluto so che nel suo sguardo ci sono anch'io.



Longo Monolith. Acciaio COR-TEN



Vilnius, Europos Parkas (particolare)



## BEVERLY PEPPER Sentinel of awareness

Where do you come from? Where are you going, thunderbolt of a woman, vertiginous pitch of intensity, whirlwind of vitality, cyclopean meteor, modern metaphor of Ulysses?

When the domain of art narrows, when it is even nullified, nature is transformed into culture, into sculpture, where a mere clod of earth or slab of marble can become the entry note into a new symphony.

Where even a petrified branch "becomes the significant". Through the medium of Land Art, this sculptor has with a prophetic eye safeguarded the signification of not only the creative act but above all of an innovative and provocative vision of making art, inverting and inventing inspired dimensions of space within space and borrowing wood, metal, stone, marble and granite from all over the world, rocks and poems as fresh materials with which to suggest uniquely amalgamated narratives of the imagination. With a closeness to ancient Mayan traditions, to the spirit of the world. To the navel, to the omphalos of the world.

When the domain of art narrows within the history of human culture, the upper hand is taken not by the image, but

by the imaginative, by the visionary, where it is enough to plant a totem at the Federal Plaza to voice a desire for an ancient and ancestral consciousness.

A stele overwritten with a poem which at once becomes a prayer.

A circumcentric blueprint of the earth's surface suffices to plant in it a mandala of stones and marble, like Omphalus in Cassino, an omphalos of ancient and divine character, as an expression of gratitude, after so much history, for the retrieval of the sign, of the signal, of the desire to belong to the earth... and to plant a new seed. Art as seed and plant.

This longing of hers to begin all over again, to see art as a marvel, as beyond any enclosure, as practically a revolutionary act; this desire of hers to raise totems and to defeat taboos of not only Freudian memory: perhaps these aspirations were

Ankor Wat, Cambogia





passed on to Pepper as an inheritance... by her Lithuanian grandmother from Vilnius. One of the first sculptural sequences that Pepper showed me was in fact a work dedicated to her grandmother at Europos Parkas in Vilnius, made in braided copper and cement blanketed by the verdant mantle of grass of a gently sloping hill. She says of her that "she was 18 when she began to take a stand against the Czar"... It is as if we are in an early twentieth-century painting by Chagall when I "see", through the telling, this girl, Grandmother Stoll, throw stones at the Czar's guard. Pepper dedicated to her grandmother one of the most poetic works of land art that I have ever seen. It seems, rather than tomb or memorial shrine, to be a haven of sweetness and companionship which you can enter as if into the girth of an ancient and good mother, a herbarium,

Vilnius Europos Parkas



a nursery of joyfulness made of tender shoots held fast by the cement and forever softened by the caress of a grassy and verdant mantle with passageways through which to bring offerings to her memory. Where the countryside and the trees act as echo and gird to this lyrical elegy to her ancestor. Pepper has always had revolution in her blood, so much so that she dedicated an early bronze of 1964 to Piet Mondrian and then sculpted a work that is in fact entitled Don't Fence Me In. Perhaps that is why she creates sentinels of awareness: to hold at bay the spirits that seek to fence her in or that would chain the centuries to obsolete traditions and into airless formal enclosures. But hers is not anarchy, and moreover in a feminine form. Hers is instead the expression of the totemic spirit which like a wind sweeps all away and at



Palais-Royale, Paris

the same time secures for itself a bite of eternity. It is the desire of the thoroughbred who longs to be free. Thanks to her intrepid character and to that craving for liberty which quickened her determination to refuse to be "fenced in", Beverly Pepper has lived her life from the '50s onward between one continent and another, planting sentinels of awareness in Dallas, Syracuse, New

York, Sacramento, Chicago and most recently in Terni, Assisi... Todi, in piazzas, gardens, and in the lanes of privately-owned properties and of the most prestigious embassies and public administrations. Sentinels of feeling, of awareness, of space, prophetic of time, like breathing voices. There is another episode fixed in her mind which





Beverly Pepper al lavoro

Pepper passes on to me. She was in Ankor Wat in Cambodia with her daughter, the poet Jorie Grahman. One day, in a moment of daydreaming, a vision loomed before her, like in Goya's "The dream of reason produces monsters", and she realized that she had made a marvelous, paradoxical discovery. Before her eyes a screen opened of erratic, variable masses elaborated by frills of roots and trees. A sudden bright flash of revelation.

Nature is already architected, it is already architecture. And it is we who must sense her design and extract from it her arboreal and evanescent signification. As did Michelangelo: "we must find the life that inhabits the marble." To extract its forms. For Pepper, then, nature must be studied in accordance with its own dispositions if we are to draw out its intrinsic signification and design. She is lucid and hyper-rational in this vision.

The site specific Spiral of Trees in the Parco del Estacio del Nord in Barcelona was thus conceived by her as a work of extreme ratio, where the artist is a social designer, or as Hillman says prophetically, the new breed of therapist in a society that has too much forgotten its values.

Like an arrow, Beverly Pepper has traversed almost two centuries and more than three

continents, zigzagging through territories of the mind, sculptural itineraries and little known cultural byways, leaving in her path totemic spears (Longo Monolith) which jut towards the sky, wedges of marble and iron, contorted fabrications of bronze, of new, unexplored materials, of ideas forged in gold for the whole of modern art. She has translated Mondrian into sculptures of polished elegance and contrived de-compositions of

dodecaphonic shifts of gear and reversals of course.

Since New York and Dallas, poets and writers have passed through and nourished the vital fluid of her mind: Soldati, Levi, Pasolini, Fellini of the "little Rome of once upon a time", Marcello's Rome. And now her vivid, arrow-sharp eyes mirror the medieval walls of a Todi which has made her an honorary citizen.

Reflected in them are the oaks, poplars and mountains surrounding the hills of Todi: a perfect setting for her desire for the sacred. "Every house is a castle" she said at my arrival, as we entered her pink vintage house.

The castle here is outside too, in the majesty of the panorama.

In the perfect curves of Bramante, crowned in the distance by trees tinged with the extraordinary colors of a celestial sky-blue autumn and by her sentinels. Her garden is as perfect as a deck of cards made zen.

The piercing of a sword in marble and in an iron sculpture marks the incipit of a path leading to her house, and in this circumstance the marble seems like a king's robe. Or of an ancient samurai? Now, when I say good-bye, I know that I too am contained in her gaze.



Fallen Sky, Barcellona



Site Transitoire, Crete senesi, Asciano, Siena



JEAN-PAUL PHILIPPE

JEAN-PAUL  
PHILIPPE



## JEAN-PAUL PHILIPPE Il poeta dell'assenza

Ha occhi chiari e dolci ma quasi elettrici, Jean Paul, il viso incorniciato da capelli al vento, come in Bretagna, si muove con compassata calma ed equilibrio ma il cuore è una pozza di tenera nostalgia. Lo guardo mentre ci accompagna nel casale di Rapolano dove vive e lavora: ha gesti morbidi, come lente carezze.

Mantiene la giusta lentezza di chi misura il tempo, fin dalle origini. Né si scompone quando, entrando nel lungo corridoio che precede la casa, vedo dipinti: Prigioni scontrate di azzurro, un pendolo, che racconta lo scandire del Tempo e la sua fine. Intorno, la campagna che gli ha preso cuore e cervello, nonché la mano, "marmi" di travertino, quello di Rapolano, unico al mondo color nocciola, piantati fra campi di giallo e vacche bianche, ruderi antichi e quattrocentesche magioni. Si intuisce che il suo sguardo, come il passo, ti sfiora, lentamente, come macchina da presa, ma l'attenzione, l'attesa, si dirigono verso ciò che non si può tradurre, l'invisibile, l'ineffabile, l'assenza.

E' questa la sua nostalgia?

Jean Paul ha trentanove anni quando un suo amico italiano gli chiede di visitare le Crete Senesi, nel 1973. Ma ne aveva appena sedici quando, con il fratello, arriva a visitare i grandi Musei di Venezia, Firenze, Roma e Napoli da cui viene come incatenato mentalmente.

Un anno dopo, nel 1961 decide di fermarsi come pittore al Gabinetto de-

gli Uffizi a Firenze, a studiare gli schizzi e le opere dei più grandi artisti, soprattutto dei capolavori del quattrocento.

Ma questa è storia, non la storia che vedo qui narrare a Rapolano, dove fra un caffè e una sigaretta, vibra, come sfumata in controluce, una voce narrante, che racconta.

Jean-Paul Philippe



"Ho sempre cercato di fuggire...dice...di scappare in avanti, come nel *gioco delle Marelles*" (cui egli diede forma in più luoghi nel mondo, da Parigi a Il Cairo) e, come dice Caillois "nell'antichità il gioco del mondo è un labirinto dove si spinge una pietra, cioè l'anima, verso l'uscita". Ed è qui il segreto di Philippe.

Lui, l'anima, cerca di spingerla verso l'uscita, ma è l'anima del mondo, non la sua sola anima, l'anima mundi che chiede di essere raccontata da lui verso l'uscita. Verso la rappresentazione totale ed abbagliante della/nella sua interezza.

L'Anima mundi, porta dell'esistenza dove in e out si sposano, ma nell'assenza totale di certezze sia formali sia sostanziali.

Per questo lo sguardo umano che rabbrivisce ad ogni brusio o crepa nel muro è nulla a confronto dello sguardo universale da Cappella Sistina che si sprigiona dalle sue tragiche ineffabili Marelles, dove il gioco scompare ed in gioco pare essere solo l'esistente o addirittura solo la mossa dell'exit, o ciò che resta nella rappresentazione artistica ed iconica di questo gioco... mortale. Nell'instancabile ricerca dell'essere, l'esistente lascia il posto ad una sedia, dove non c'è né Dio né re, o addirittura il re è nudo o non si vede del tutto, o si immagina forse e aspetta l'eterno con i suoi segni.

Dove l'Assenza ha più voce ed espressività della Presenza.

Ed Il vuoto ha più significato del pieno.

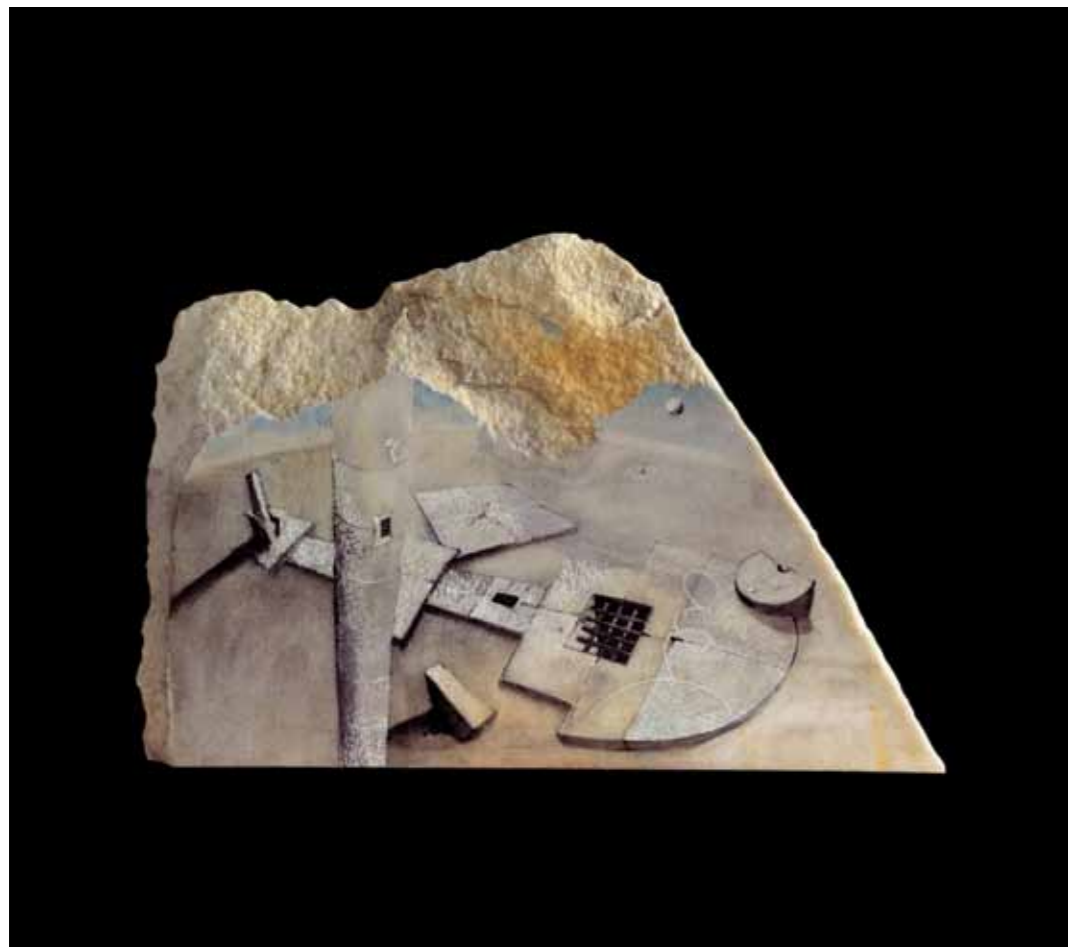
Ed ecco perché Philippe, dalla ricchezza semantica di tutta la storia appresa, si rende nudo e come primitivo, spogliandosi come San Francesco nello scolpire glabro ed incerto delle sedie, che aspettano da qualche millennio che qualche dio arrivi a rivelarsi, a prendere posto negli animi e nelle coscienze... Ecco, forse, perché scolpisce, quasi scalpellandosi addosso, la serie di Sedie che dal 1983 costellano in maniera quasi ossessiva la sua produzione, in tutte le più svariate e conosciute varietà di marmo.

Dal travertino rosso d'Iran della "Sedia" del 1983 alla "Tresse" del 1991 in granito nero del Brasile, alla "Absence" del 1988 in travertino di Toscana, alla "Saturne Cathedra" del 1985 in porfido, alla "Assis Initial", alla "Sedia Speculare", in marmo nero del Belgio...

Sedie vuote ad aspettare...



Dipinto su Marmo



Mareilles che aspettano l'ultima mossa, dell'esito, del come uscire dal gioco, dal labirinto della vita....

Tematiche occidentali e orientali che prendono forma e vita a partire dalla fine degli anni '80. Sono giochi, le Mareilles, che vengono installate nel Parco Internazionale del Cairo, dove "il desiderio di fondere scrittura e architettura, come ai tempi delle Piramidi" (ma con qualche solitudine ed incertezza in più), si fonde con il bisogno degli uomini di lasciare qualcosa per sconfiggere quella sensazione insostituibile di solitudine di fronte alle domande di sempre.

La prigioniera che Jean Paul dipinge nel lungo corridoio antistante la casa significa questo: se

Dio non c'è, o sembra essere assente, e lo stiamo aspettando, allora deve esistere un exitus, un'uscita, alla malinconia atavica strappata al tempo degli uomini e accolta nel tempo dei miti. Il "Site transitoire", da lui realizzato, libera questa nostalgia dell'assente, dell'assenza, malinconica un tempo, oggi più gioiosa, per sposare il luogo con Le spose delle Crete. Questo

fatto sostanziale, di trovare un locus geni, risposta a domande transitorie, ma fondamentali, avviene nel 1991.

Dove l'inconscio del luogo, quasi quattrocentesco nei suoi rapporti spazio temporali e le sue cromie, s'incontra con l'inconscio bisogno di risposte alla domande metafisiche di Jean Paul, alla sua storia di uomo e di artista. Alla sua malinconia.

Philippe: poeta bretone, scultore di territori, di riti e miti.

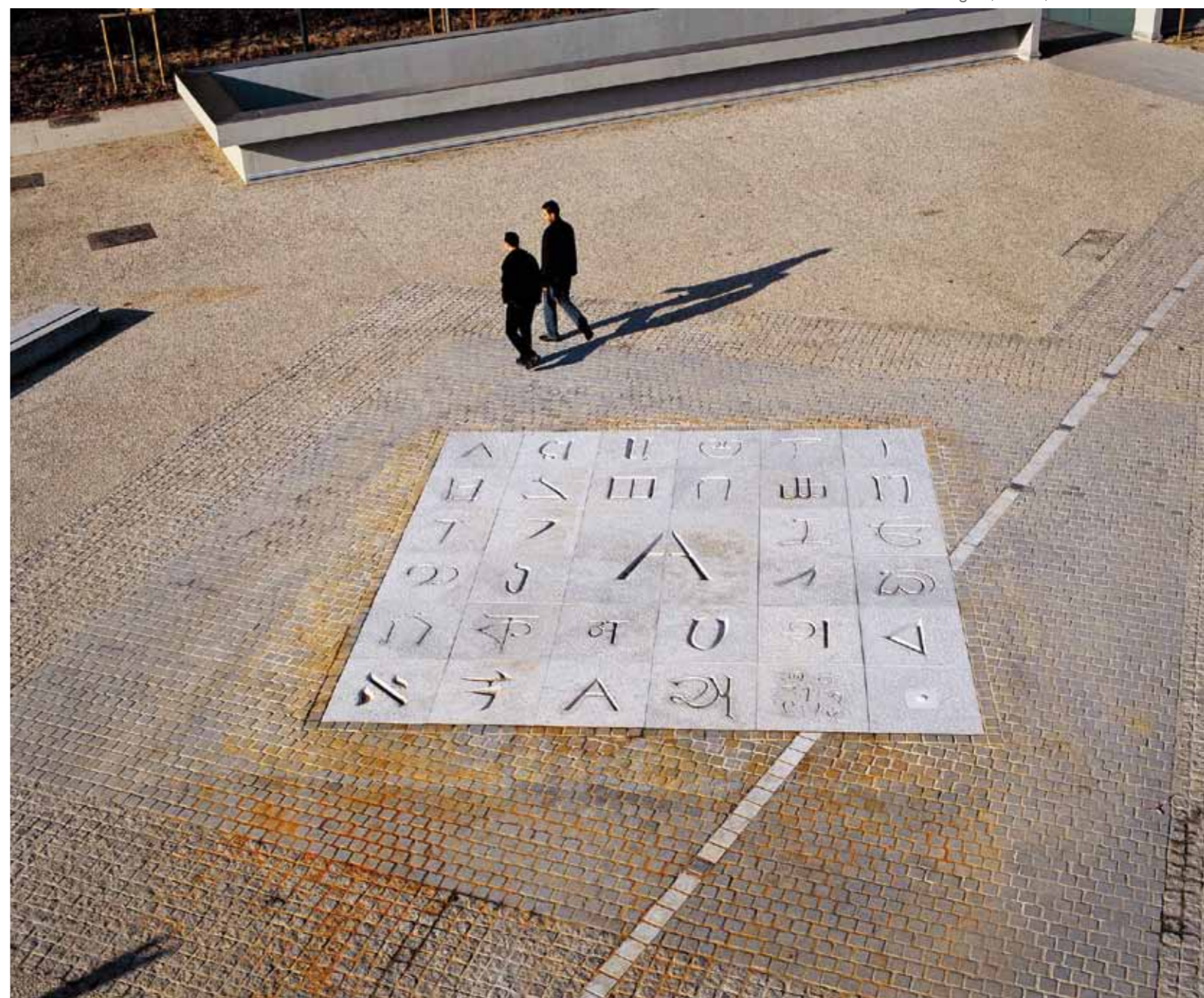
La sedia, la finestra, il sarcofago, sono la narrazione terrestre di una ricerca celeste.

Tre elementi di basaltiana ed etrusca memoria sono attecchiti lì a definire uno spazio ed un tempo che esaltando il luogo, ne suggeriscono

l'ineffabile unicità, nodo e raccolta di infinite vie di sguardi e di paesaggi...  
L'assenza e la presenza.  
Anima mundi.  
Genius loci.  
Themenos, dove la luce all'imbrunire diventa fuoco d'anima.  
Dalle cave di travertino lucide ed aspre di Rapolano, al Sito, si arriva al giallo delle messi raccolte, al viola del cielo al tramonto.

Alla luce trecentesca e piena di spighe, la sera. In piena cornice quattrocentesca. Nel segreto dell'assenza, il cammino umano procede.

Le Carré des Signe, 2005, Rennes





## JEAN-PAUL PHILIPPE The Poet of the Absence

Jean Paul Philippe has clear, gentle- but nearly electric- eyes, and his face is framed by windswept hair, in the Breton manner. He moves with self-possessed calm and equilibrium, but his heart is a well of tender nostalgia. I watch him while he accompanies me to the farmhouse in Rapolano where he lives and works: his gestures are soft and smooth, like slow caresses. He maintains the appropriate slowness of pace of someone who measures time, from its very origins. Nor does he lose his equanimity when, entering the long corridor that leads to the house, I spot paintings: Prisons in a blue surround, a pendulum which narrates the march of Time and its end. Around us is the countryside of Rapolano which so captured his heart and mind, as well as his hand for its "marbles" of travertine, the only variety

Jean-Paul Philippe



in the world of hazel coloration, lodged among yellow fields and white cows, ancient ruins and quattrocento dwellings.

You sense that his eyes, like his pace, scan you in a slow glance, like a movie camera, but he directs his attention and anticipation towards what cannot be translated, towards something invisible, ineffable and absent.

Towards his nostalgia?

Jean Paul Philippe was thirty-nine when an Italian friend invited him to visit the Crete Senesi hills of Siena in 1973. But he was just sixteen when with his brother he came to visit the major museums of Venice, Florence, Rome, and Naples to which he became as if mentally chained.

A year later, he decided to stop as a painter at the Gabinetto of the Uffizi in Florence to study the sketches and the finished works of the great artists, in particular masterpieces of the quattrocento.

But this is past history, not the history I see narrated here at Rapolano where between a coffee and a cigarette his voice resonates, as if filtered through light, while he elaborates.

"I've always tried to flee"... he tells me... "to escape forwards, like in the hopscotch game of the Marelles" (to which he has given form in various parts of the world, from Paris to Cairo)... and as Callois says "in ancient times the game of the world was a labyrinth in which one pushed a stone, that is to say, the soul, towards the exit".

And it is here that Philippe's secret lies.

He tries to push his soul towards the exit, but his soul is not only his, it is also the world's, the anima mundi, and it asks to be narrated by him in its advance towards the exit in an absolute and radiant representation from within of its totality. The anima mundi, door of existence where in and out unite, but in the complete absence of certainties of either form or substance.

It is for this reason that the human vision that shudders at every whisper or crack in the wall

is nothing compared to the universal vision, of Sistine Chapel sweep, which is unleashed from his tragic and ineffable Marelles, where the game disappears and in play seems to be only the existent, or even just the move to the exit, or only what is preserved in the artistic and iconic representation of this mortal game.

In its untiring search for being, the existent relinquishes its place to a... chair, in which there is neither God nor king, or in which the king is naked and cannot be fully seen, or in which he might be imagining himself and waiting for eternity and its signs.

Where Absence has more voice and expressivity than Presence.

And the empty has more meaning than the full.

This is why Philippe, with the semantic richness

of his broad grasp of history, makes himself naked and, as it were, primitive, undressing himself like Saint Francis as he sculpts, denuded and uncertain, chairs that have been waiting for several millennia for the arrival of some god to be revealed and to take a place in the soul and mind of man... and this, perhaps, is why he has produced, virtually sculpting himself, the series of Sedia which since 1983 almost obsessively recur in his oeuvre in all of the most varied and known types of marble. From the red Iranian travertine of "Sedia" of 1983 to the black Brazilian granite of "Tresse" of 1991, from the Tuscan travertine of "Absence" of 1988 to the porphyry of "Saturne Cathedra" and to the black Belgian marble of "Assis Initial" and Sedia Speculare ... Empty chairs, waiting...

Al tramonto, Site Transitoire







Entre Terre et Ciel... la Tour méridienne, 1989. Travertino. Parco La Varsiliana, Pietrasanta

Marelles awaiting the final move, the outcome, the solution to how to exit the game, the labyrinth of life...

Western and Oriental themes, given form and life since the end of the '80s.

Marelles have been installed in the International Park of Cairo with "the desire to blend writing and architecture, like in the times of the Pyramids" (but with an added measure of solitude and uncertainty) and they coalesce with man's need to generate something to defeat his root sensation of solitude in the face of his most perennial questions.

The prisons that Philippe has painted in the long corridor leading to his house mean this: that if there is no God, or if we feel Him to be absent and awaiting Him, then an exitus must exist, a way out of the atavistic melancholy wrested from human time so that it may be received into the time of myth.

His "Site transitoire" frees this nostalgia from absence, from a previous melancholy to a discovered joy when it is joined to its emancipating place in "Le spouse delle Crete". This essential fact of his finding a locus geni in answer to transitory but fundamental questions occurred in 1991.

Now the unconscious of place, very nearly quattrocento in its spatial and temporal relationships and in its coloration, came face to face with the unconscious need for answers to Philippe's metaphysical questions and with his history as a man and as an artist. With his melancholy.

Philippe: Breton poet, sculptor of territories, of rites and myths.

The chair, the window, the sarcophagus are the terrestrial narration of a celestial quest.

Three elements recalling the region's basaltic and Etruscan origins form the roots of a definition of a space and time which by exalting the area suggest its ineffable uniqueness as a point of convergence

and gathering of an infinity of perspectives and landscapes...

Absence and presence.

Anima mundi.

Genius loci.

Themenos, where the dusking light becomes the soul's fire.

From the harsh, gleaming travertine caves of Rapolano to the Site, where we come to the yellow of the harvest and to the violet of the sunset sky.

To a trecentoesque light and an abundance of wheatspikes in the evening.

In a quattrocento frame.

Within the secret of absence, man's journey progresses.



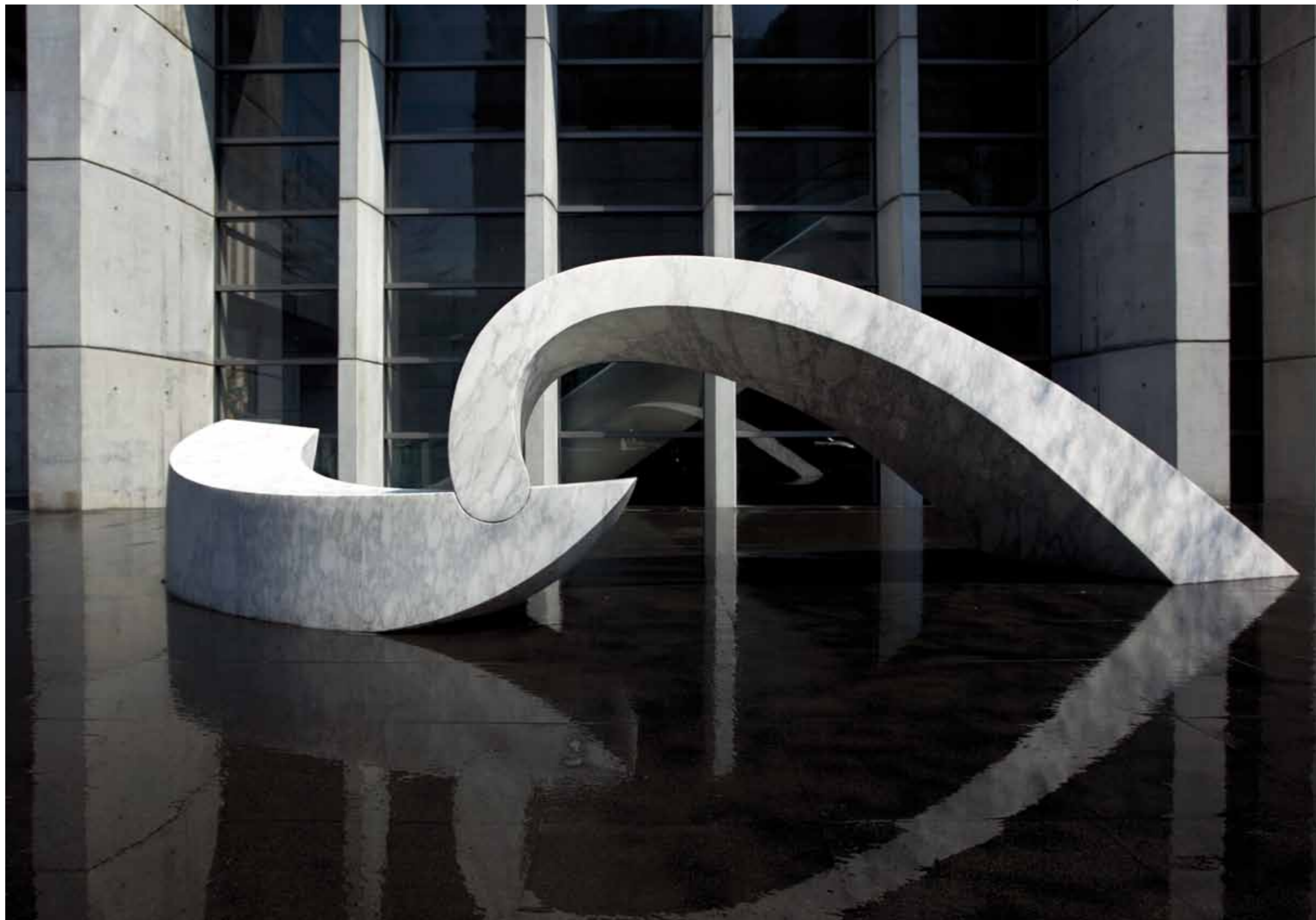
Dipinto su Marmo



CYNTHIA SAH

CYNTHIA  
SAH

Balance and Counterbalance, 2000. Fondazione Hao Ran



## CYNTHIA CHARN YU SAH

### La trasfigurazione del pensiero orientale

Il suo nome (Charn Yu) significa pietra preziosa, ma quando lo dico non può credere che "nomen" sia "omen", che il nome significhi la destinazione nonché il destino di una persona.

Non può crederci, Cynthia Sah, perché è stata la fermezza dolce e pacata del suo carattere, apparentemente placido e tranquillo, a vincere difficoltà, ostacoli, tempi e luoghi diversi dis-localati nel mondo.

Il suo orgoglio zen, la sua capacità di vedere "oltre", come l'acqua che non si vede, su un letto di fiume, che si tocca, ma che scorre di continuo, come la sua limpida ispirazione, l'hanno guidata fino a portarla in Italia.

Doti rare e preziose come, appunto, la pietra.

E' nata a Hong Kong ma è passata per il Giappone, Taiwan e gli Stati Uniti, fino a restare così affascinata dall'Italia di Pietrasanta da volersi fermare e costruire in seguito, non solo le sue opere, ma anche una "Grande Madre", un laboratorio, spazio pubblico e privato, anche per gli altri scultori: Studio Artco e Fondazione Arkad, a Seravezza, crocevia d'artisti di tutto il mondo, che ha fondato insieme a Nicolas Bertoux.

Era il 1979 quando è arrivata in Italia.

Figlia di una donna che per l'epoca passata era pietra miliare, che aveva educato le figlie al forte sentire e all'andare ognuno per la propria strada. Non parla di passato ma di presente e di futuro. Non parla dell'amore ma parla con amore. Dedizione, accenti accorati, ascolto attivo alla percezione di movimenti relativi allo spazio e alle forme, le fanno partorire opere come "Balance and Counter-balance" (2000), "Onde giocose" (Playful waves 1999), acqua e vento, "Peaceful Breeze" (1997) "Dancing in the wind" (2007), legate a temi naturalistici.

Ma come donna che scolpisce e percepisce le onde interne, le emozioni del cuore e della men-

te, sviluppa temi quasi giocando con il marmo, opere che rimandano alla relazione (relationship) dei corpi e degli esseri umani, come "Relation" (1993), due ali di marmo che si guardano e si ascoltano... a debita distanza amorosa... "Duetto" (2007) o come "Solo" (2008) soldo di marmo

concepito come solitudine ed apertura, come se il marmo raccontasse una vicenda di smarrimento e di attesa, "Illuminazione" (2006), slancio in marmo verso il primitivo senso della vita. Ma anche "Coppia" del 2003 e del 2005 sancisce in maniera catartica il bisogno di raccontare con il marmo

la propria voglia d'attesa, d'apertura e di mistica unione di yin e yang.

Con Cynthia Sah il marmo racconta i sentimenti, la relazione, con i suoi blocchi, le sue ferite, le sue espansioni, addirittura i suoi bisogni, le sue attese, i suoi tempi, i suoi riposi (Cfr. Solo o Cou-

ple, Relation, Welcoming Repose, Fluid Presence). Tutti nomi destinati al tema del "go together", dell'andare insieme, oltre che del "go-between". Cynthia, infatti, utilizza l'arte come carezza emotiva, come allargamento dei confini dell'io, come ordine e conoscenza, come ossa e carne (come diceva Moore).

E mentre parla di New York (1970-78) e del suo maestro (che veniva da Montenegro), Milo Lazarevic, ci descrive il modo stesso di concepire e sentire la pietra ed il marmo: "Avevo già da allora la sensazione che bisognasse fare del marmo una pelle levigata, una pelle che si potesse toccare e da cui trarre forza e virtù". Nel suo aprirsi al discorso usa molto le mani che diventano petali nell'interazione, piccole e forti mani che danno corpo alla forma e unitamente la carezzano.

Piccoli grandi occhi tagliati a luna: parla come guarda, a parole piccole,

The Bridge, work in progress, 2010





piccoli sguardi come di passerotto sulla neve. Ma con la sferzata ultima di uno sguardo d'aquila, cui niente sfugge.

Intanto dice che ha studiato anche psicologia ma con la psicologia forse poteva solo fare guai, toccare l'anima è di pochi.

Scelse la scultura per toccare dentro le persone, toccarle ed emozionarle senza pericolo che si sciupasse in loro qualcosa.

Piccoli petali le mani, sguardi di luna gli occhi. Ma non si scompone quando ci fa arrivare alla grande, enorme "rappresentazione" che sta salpando per Taipei, il cui titolo ci nasconde come segreto professionale.

Un marmo che abbraccia come enormi gambi/rami due vie, all'interno dei quali ci si possa fermare e sostare, sedersi ai bordi come fosse panchina, anello del cielo, abbraccio futurista, moderno themenos. In marmo bianco. Fatto grazie anche alla collaborazione forte e costante di Nicolas Bertoux, marito e collega amato e conosciuto a Pietrasanta

Cynthia viene dunque in Italia a Pietrasanta nel 1979 e in questo luogo quasi sacro si è stabilita promuovendo a Seravezza, nel 2002, Arkad:

Nesting, 1995. Bronzo



fondazione open space, con possibilità abitative per artisti di tutto il mondo, che unisce cultura ed entusiasmo creativo; tratto da una struttura cinquecentesca.

Cynthia Sah tratta il marmo con la stessa soavità di tocco e di scultura, come se l'aria si facesse improvvisamente forma, angolo di cuore, stanza dello spirito, gomito e scatto assieme.

Onde e vento, nuvole e foglie, tutto diventa -grazie alla sua scultura- un eterno dialogo fra se stessa e la natura. Per dare vita ad una categoria, quella dell'impalpabile relazione fra res e res extensa, che racchiude acqua e sorso e sete, ombra, luce e mente, categorie astratte, impalpabili, scolpite come ventagli e nastri, spicchi e pieghe di pensiero.

Dove la risposta non è fuori, ma interna alla stessa matrice scultorea.

E' del 1991 "Sweet Awakening" (Dolce risveglio) letto di marmo sorretto da due pietre di fiume, in realtà corrente di fiume, acqua che scorre limpida e leggera, trasposizione soave dei versi di Petrarca: "chiare fresche dolci acque" e di Montale: "merigliare pallido e assorto".

O "Nesting" del 1995, piccolo bronzo che racchiude la tenerezza del mondo quando nasce.

Charn Yu, forte donna soave, fragile come ferro, ferro che luccica come pietra, sei grembo, sei l'acqua del fiume che bagna e che riposa.

Sei anche il sasso che fa giocare l'acqua e la luce. Sei l'opera e la trasfigurazione del pensiero orientale e del suo inconfondibile sorriso nei confronti del Creato.

Ma sei anche un fringuello, chiamato a far parte di un altro paradiso.

Le tue ali ci accarezzano e mentre guardiamo le tue opere, ci pare di sentire un frullo d'aria, come a dire, è passata qui signora eternità.

Ma senza battere ciglia.

Lasciandoci meno soli.



Conversing. Bronzo

At the End of a Landscape, Installazione



## CYNTHIA CHARN YU SAH

### The transfiguration of Oriental thought

Her name (CHARN YU) means precious stone, but when I tell her so, she cannot believe that “nomen” can also be “omen” and that her name can stand for a person’s destination as much as for her destiny.

Cynthia Sah cannot believe this because it has been the gentle and serene firmness of her character, so manifestly placid and even-tempered, that has enabled her to conquer the difficulties, obstacles, and diverse locations and periods of time she has spent in different parts of the world.

Like the water in a riverbed that is unseen but can be touched and, like her limpid inspiration, flows continually, her zen pride and her ability to see “beyond” have been her guides, to the point, eventually, of bringing her to Italy.

Rare and precious gifts, just like gemstones. She was born in Hong Kong, but she progressed through Japan, Taiwan, and the United States until she became so taken with the Italy of Pietrasanta that she chose to stay and to create not only her own work but, in due course, a sort of “Earth Mother” workshop and public and private space which would be open to other sculptors too: the Artco Studio and Arkad Foundation in Seravezza which she founded with Nicolas Bertoux that has become a crossroads for artists from all over the world.

It was 1979 when she arrived in Italy. She is the daughter of a woman who in a former generation represented a milestone by bringing up her daughters to strongly feel and go their own ways.

She does not talk about the past, but about the present and the future.

She does not talk about love, but with love. Heartfelt dedication and an active attunement to the perception of movement in its relation to

Sweet Awakening, 1991. Marmo bianco di Carrara, sassi



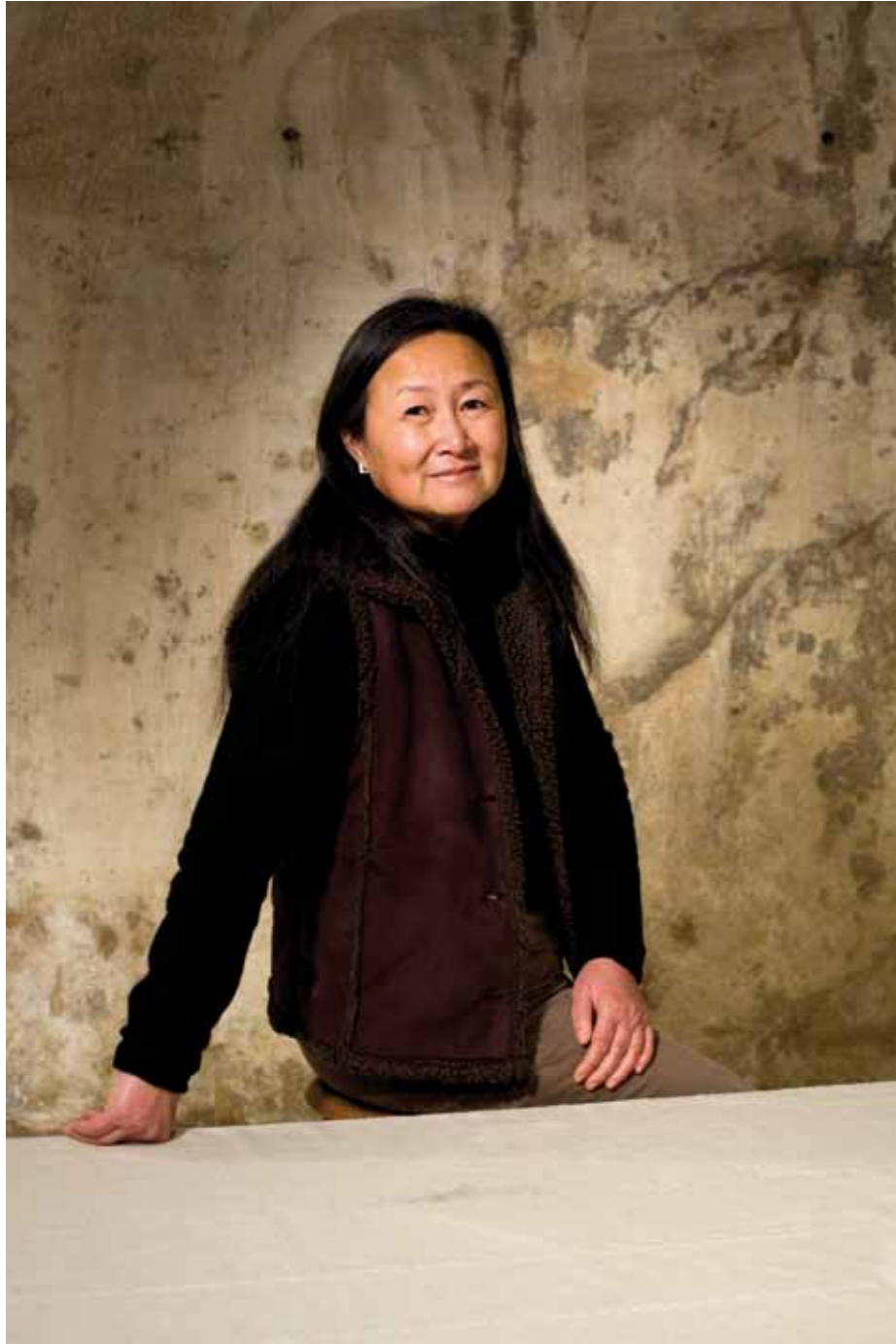
space and form led her to conceive works like “Balance and Counter-balance” (2000), “Playful Waves” (1999), “Peaceful Breeze” (1997) and “Dancing in the Wind” (2007), all of them tied to naturalistic themes, to wind and water. But as a woman who sculpts and perceives the inner tides, the emotions, of the heart and mind, she develops her themes almost playing with marble and creates works that allude to the relationships of bodies and of human beings, like “Relation” (1993), two wings of marble which look at and listen to each other... at an appropriate amorous distance..., “Duetto” (2007), conceived and sculpted with her husband Nicolas Bertoux, or “Solo” (2008), an offered coin of marble imagined as solitude and an opening up of possibility, as if the marble were a narration of an occasion of loss and expectation, or “Illuminazione” (2006), a fillip in marble towards a primal sense of life. And “Coppia” of 2003 and 2005 also cathartically asserts her need to portray in marble her personal longings for expectation, opening, and the mystical union of yin and yang. Cynthia Sah’s blocks of marble narrate her

feelings, her relationships, her wounds, her expansions, even her needs, expectations, tempos, and rests- Solo, Couple, Relation, Welcoming Repose, Fluid Presence are all titles that address the themes of both going together and of going-between. Sah in practice makes use of art as an emotional caress, as a stretching of the the borders of the ego, as order and knowledge, as bone and flesh (in the words of Moore).

When she speaks of New York (1970-78) and of her teacher (who was from Montenegro), Milo Lazarevic, she describes the way she came to understand and feel stone and marble: “Even then I had the feeling that you had to make a smooth skin of marble, a skin that you could touch and from which you would gain strength and virtue”. As she warms to the conversation, she frequently uses her small, strong hands and they become like extended petals with a power to give body to form while at the same time caressing it. Little big eyes of lunar cut: she speaks like she looks, in brief words and with the diminutive glances of a fledgling sparrow in the snow. But with the lashing finality of an eagle’s scrutiny that misses nothing. She mentions, incidentally, that she also studied psychology, but that with psychology she might only have caused problems, that it is given to but a few to touch the soul. She chose sculpture to be able to reach into people, to touch and move them without the danger of ruining anything inside of them. Her hands are miniature petals, her eyes, lunar



Cynthia Charn-Yu Sah



gazes.  
She maintains her composure when she leads us to the imposing and enormous “representation” which is being shipped to Taipei whose title she

with holds from us as a professional secret. It is a marble that spans, like huge legs/branches, two thoroughfares and within which one can stop and linger, sit on its edges as if it were a bench, or a link with heaven. It is a futuristic sacred enclosure, a modern themenos in white marble, produced thanks also to the strong and constant collaboration of Nicolas Bertoux, her husband and colleague, well-known and much loved in Pietrasanta. Sah, then, came to Italy in 1979 and settled in the virtually hallowed area of Pietrasanta, eventually promoting, in 2002 in Seravezza, Arkad, the open-space Foundation offering the opportunity of residence to artists from all over the world and a union of culture and creative enthusiasm in a workspace constructed in the 1500s. Cynthia Sah handles marble with a softness of sculptural touch as if air suddenly became form, as if from the recesses of her heart, from the chambers

of her soul, as if simultaneously caressing it and coaxing it forward it with a skein of soft wool. Waves and wind, clouds and leaves all become- thanks to her sculpture- a timeless

dialogue between nature and self. A category is engendered of the impalpable relationship between res and res extensa that contains water, thirst, and drink, shade, light and mind, abstract and impalpable categories sculpted as fans and ribbons, as the segments and the innermost reaches of thought. Where the answer is not on the outside, but within the very interior of the sculptural matrix. “Sweet Awakening” of 1991 is a bed of marble held up by two riverbed stones representing

Drawing in Space. Marmo bianco di Carrara



the river’s course, its flowing water, limpid and light, and is an elegant transposition of lines by Petrarch: “chiare fresche dolci acque” (clear fresh gentle waters) and by Montale: “merigiare pallido e assorto” (laze at noon, pale and lost in thought). “Nesting” of 1995 is a small bronze that holds within itself the tenderness of the world at its birth. Charn Yu, strong poised woman, as fragile as iron that gleams like stone, you are bosom and womb, you are the water that bathes and rests. And you are the stone that makes the water and the light play.

You are the accomplishment and the transfiguration of Oriental thought and of the unmistakable smile it casts towards Creation. But you are also a chaffinch, called upon to be part of another paradise. Your wings caress us as we look at your works and feel a fluttering of air, as if Lady Eternity has passed nearby. But without batting an eyelash. Leaving us less alone.

KAN YASUDA

KAN  
YASUDA

Tensei - Tenomku, Garachico Tenerife, Canary Islands





## KAN YASUDA

### Il canto dell'usignolo

Nella foresta dei simboli creativi contemporanei, nasce, cresce, levita come pane della pace in tutta la sua umiltà e grandezza l'opera di un giapponese che attraverso il materiale, la materia, estrae, contiene, modella lo spirito e l'inconscio dei secoli nel suo rumoroso silenzio.

Kan Yasuda: il suo nome è uno sparo nel buio o un canto di un usignolo nella notte e le sue opere che nascono dalla guerra, chiedono la pace.

Nel 1970 arriva in Italia, con una borsa di studio dello Stato Italiano, presso l'Accademia di Belle Arti, a Roma.

Studia scultura con Pericle Fazzini dando vita prima ai voli della morte poi a quelli della vita, "Ascolta la voce del marmo", gli diceva il maestro Fazzini e con questo ricordo Kan traduce in superiori forme di candore "la voce di mille secoli il silenzio", fino a farne un fine, una categoria dello spirito.

Nel 1972 è a Milano: al Castello Sforzesco vede la Pietà Rondanini, vero monumento alla Pietà e alla Compassione dove il corpo del Cristo scivola dall'abbraccio materno come promessa di vita ferita e tradita e da questo ne trae, a livello simbolico, la forza e il vigore creativo per

dare forma disossata ed essenziale alla sua opera. Come a dire dopo Okinawa, niente più madri adolorate, niente più figli massacrati: importante la purezza dello spirito... la pace.

Quando nel 1973 arriva a Pietrasanta, ritrova le orme, l'energia creativa di quel Michelangelo che gli aveva preso mente cuore e spirito.

Inoltre, attratto dal luore del marmo come luce primitiva e primordiale, nel 1973 mette studio da Giorgio Angeli, si fa catturare da un luogo ove la composizione naturale delle Alpi Apuane allude a bagliori, levigatezze e lucentezze astrali, purezze mai conosciute, risvegli da sogni e da tempi immemorabili.

Kan Yasuda con la scultura Tenomku



Sorgono, sorgive opere come "Kaisei" (rigenerazione) scultura collocata, vicino un tubercolosario sul lago Toya di Hokkaido (1984) per rendere omaggio alle vittime di questa malattia.

Ma quale il miracolo?

L'opera pare levitare poiché sotto il marmo viene lasciata una fenditura che permette al sole, alzandosi, d'illuminare d'oro la scultura e, tramontando, di velarla dei colori purpurei e violacei tipici dell'ocaso.

E "Ishinki" (1986) sul lago Toya di Okkaido, sarà proprio il nome di un altro cenotafio, più simile al grembo di una maiuscola madre o di un animale ferito, a ricordo di una morte, di un bimbo inghiottito da una colata lavica.

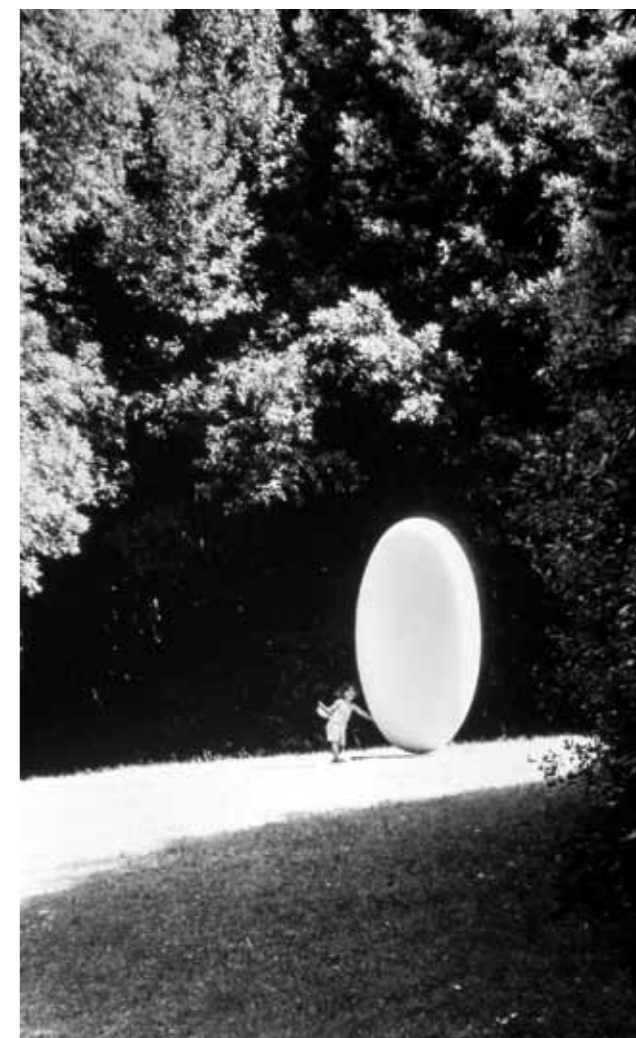
Del vulcano vicino... Sarà sistemata, l'opera, sempre sullo stesso lago, dove i bimbi giocando, potranno assieme alle loro madri baciare quel marmo, con le loro gote rosee, a ricordare che tutto nella terra ritorna e si rigenera.

E che il tempo "si può toccare".

La vista porta alla conoscenza.

Il tatto porta alla sensazione.

Si apre dunque una stagione sensazionale per la storia della scultura che, a sua volta, si può toccare, vivere, annusare; con la quale si gioca e nella quale si entra.



Tenpi, Giardino di Boboli

Direzioni conoscitive che l'autore potrà introdurre nelle successive opere esposte in tutto il mondo: dai giardini di Boboli" (2000) con l'opera "Tenpi" (segreto del cielo), a "Touchstone" (Sydney 2001) collocata davanti alle torri di Renzo Piano; ciotoli divini, come lasciati dal mare, slavati dal tempo e, si direbbe, dalle colpe degli uomini.

Ad Assisi Kan arriva con "Shosei" per San Francesco e i suoi fratelli uccelli (2005). Opere astratte levigate e irradiate di luce dove l'universo si specchia e si riflette.

Lo troviamo poi ai Mercati di Traiano a Roma (2007), dove "i ciotoli" come orme bianche lascia-



te sul terreno sembrano essere piovuti dal cielo, per segnalare sentieri numinosi. Ma in ogni opera pare che “il significante”, sia lama o nascita (Seltan) o “Tensei” (rigenerazione), o Adamo ed Eva, porti con sé un canto di pietà, di stupore all'alba del mondo che attraversa l'universo oltre le strutture coscienti dell'io verso lo stato puro e primordiale dell'umanità che aspetta segni per cambiare. Per essere migliore, più candida. L'umanità pura come il marmo. Puro come una natività. O come l'atto stesso della creatività dello scultore, che diventa opera terapeutica per chi la vede e la tocca. Quasi preghiera “in cielo ed in terra a miracol mostrare”. Per questa capacità di assolutizzare il dolore, renderlo fine come composto, levigato marmo, per questa voglia totale d'innocenza, Kan Yasuda viene chiamato a portare i suoi segni di sacralità e desiderio di pace ovunque ci sia bisogno di con-

Kan Yasuda con la scultura Tenpi



fermarne la volontà.

Il canto di Kan Yasuda è quello di un uomo che vuole far pace, non solo con se stesso ma con la stessa sua storia di giapponese che, attraverso l'arte, chiede una nuova religione di pace che tutto conservi e rallegri. Arte che parta dall'inizio della storia del mondo e la riscriva. Arte che cancella brutture e parta dall'inconscio, dall'archetipo, dal sogno zen purissimo e celeste, dalla meraviglia che si fa madre e bambina, che tras-vola e si libra a cantare la voglia di purezza del mondo. Come usignolo nella notte.

Ishinki, Lago Toya, Hokkaido





## KAN YASUDA The Nightingale's Song

Born, grown, risen like a bread of peace in all its humility and grandeur in the forest of contemporary creative symbolism, this Japanese sculptor's oeuvre extracts, holds and models through the medium of his materials the spirit and the unconscious of centuries in its eloquent silence.

Kan Yasuda: his name is a shot in the dark or a nightingale's song in the night, and his works, arisen from war, seek peace.

He arrived in Italy in 1970 with an Italian State scholarship to the Academy of Fine Arts in Rome. He studied sculpture with Pericle Fazzini, at first creating flights of death and afterwards flights of life. "Listen to the marble's voice", Maestro Fazzini would tell him, and his memory of this guidance has inspired Kan to translate "the voice of one thousand centuries of silence" into elevated forms of purity, to the extent that the guidance has become an end in itself, a category of the spirit. At the Castello Sforzesco in Milan, in 1972, he saw the Rondanini Pietà, that consummate monument to Piety and Compassion in which Christ's body slides down the maternal embrace as a vow to life wounded and betrayed, and from it Kan drew, on the symbolic level, the strength and the creative vigor to give a stripped-down and essential form to his work.

As if to say, after Okinawa: Let there be no more suffering mothers and no more massacred sons; let a purity of spirit be paramount... let there be peace.

When he arrived in Pietrasanta in 1973, he entered the trail and into the creative energy of that Michelangelo who had so moved his mind, heart and soul.

Attracted too by the luster of marble and its primitive, primordial light, he set up studio at Giorgio Angeli's where he was captivated by an

environment whose natural surroundings of the Apuan Alps suggest a flashing, gleaming, radiant, astral brilliance, purities previously unknown, and awakenings from immemorial dreams and ages. Works arose, fount-like and miraculous, such as "Kaisei" (Regeneration) of 1984, a sculpture placed near a sanatorium for the tuberculous on Hokkaido's Lake Toya as a homage to the victims of this disease.

What, exactly, creates the miracle of this work?

The piece seems to levitate because under the marble a cleft has been left which allows the sun, rising, to bathe the sculpture in a golden light, and setting, to veil it in the purple and violet colors typical of evening twilight.

"Ishinki" (1986), also on Lake Toya in Hokkaido, is the name given to another cenotaph, similar to the womb of a monumental mother or of a wounded animal in commemoration of the death of a young boy who was swallowed up by a molten lava flow.

From the volcano close by...

The work is situated on the lakeside where children play, and together with their mothers they are able to brush their rosy cheeks against the marble in a kiss of remembrance that all things on this earth return and are regenerated.

And that "you can touch time". Sight leads to knowledge. Touch leads to sensation.

A marvelous season for the history of sculpture opened with these works: they could be touched, lived firsthand, sniffed, played with and entered. This possibility of intimacy with his work became an orientation for its experience and use which the artist would carry forward in the sculptures

which followed and which have been exhibited all around the world, from the Boboli Gardens (2000) with "Tenpi" (Secret From Heaven) to "Touchstone" (Sydney 2001) situated in front of Renzo Piano's towers: divine stones, as if cast up by the sea, washed out by time, and, we might

Shosei, Assisi



say, by the blows of man.

Kan arrived in Assisi with "Shosei" for St. Francis and his bird brothers (2005), abstract works polished and irradiated by a light in which the universe is mirrored and reflected.

We find him next at the Trajan Markets in Rome (2007) where his "pebbles" seem to have rained from the sky like white footprints pointing to numinous pathways.

It seems in every work as if the "signified"- whether lama or birth (Seltan), Tensei (Regeneration), or Adam and Eve-carries a hymn to piety, of an amazement at the dawn of the world that traverses the universe beyond the conscious structures of the ego towards the pure and primordial state of a humanity awaiting signs for a change, to make it better and more pristine. Humanity as pure as marble, as pure as birth, like the very act of the sculptor's creation, which becomes a therapeutic work for whoever sees and touches it... practically a prayer for "in heaven and on earth, may miracle be revealed".

For this capacity of his to absolutize suffering, to render it finely as serene, polished marble, and for his total desire for innocence, Kan Yasuda is called on to bring his signs of sacrality and his longing for peace to wherever they are needed to confirm the wish for them.

Kan's song is that of a man who wants to make peace, not only with himself, but with the very history of his Japanese identity which, through art, asks for a new religion that sustains and uplifts all. An art that commences with the beginning of the world's history and rewrites it. An art that annuls the ugly and starts from the unconscious, from archetype, from the purest and most heavenly Zen dream, from the marvel that transmutes itself into mother and daughter, that takes flight and soars into a song of desire for purity in the world. Like a nightingale in the night.

Kaisei, Lago Toya, Hokkaido



Mamu, Arte Piazza Bibai, Hokkaido



GALLERIA D'IMMAGINI

# GALLERIA D'IMMAGINI

NOVELLO  
FINOTTI

Fossile  
Anubi 2  
Cari Avi  
Il Grande Cobra











GIGI  
GUADAGNUCCI

Magnolia  
Aux Cyclades  
Aux Cyclades  
Sortilège  
Simphonie  
Voile  
Fuga  
Metora









MARINA  
KARELLA

You left and the Bird was watching  
Whispers  
Around the Time  
Crystal World  
Dancing to the Sound of Crystal











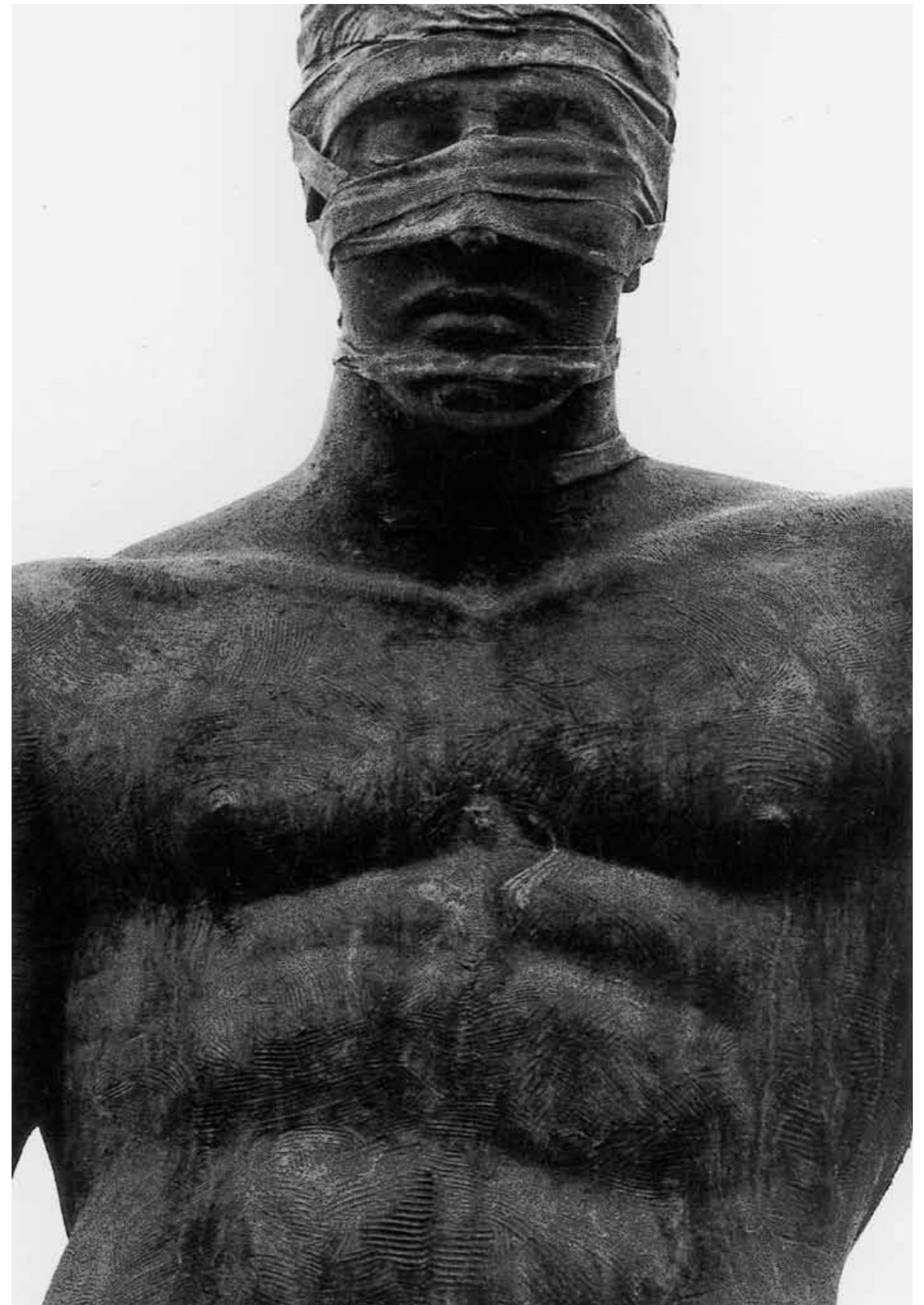
IGOR  
MITORAJ

Egeo  
Iniziazione  
Eros alato con mano  
Ikaro grezzo











# BEVERLY PEPPER

Vilnius, Europos Parkas  
 Firenze, Forte Belvedere  
 Palingenesis, Horgen, Svizzera  
 Spiral of Trees, Barcellona  
 Firenze, Forte Belvedere  
 Federal Plaza, New York











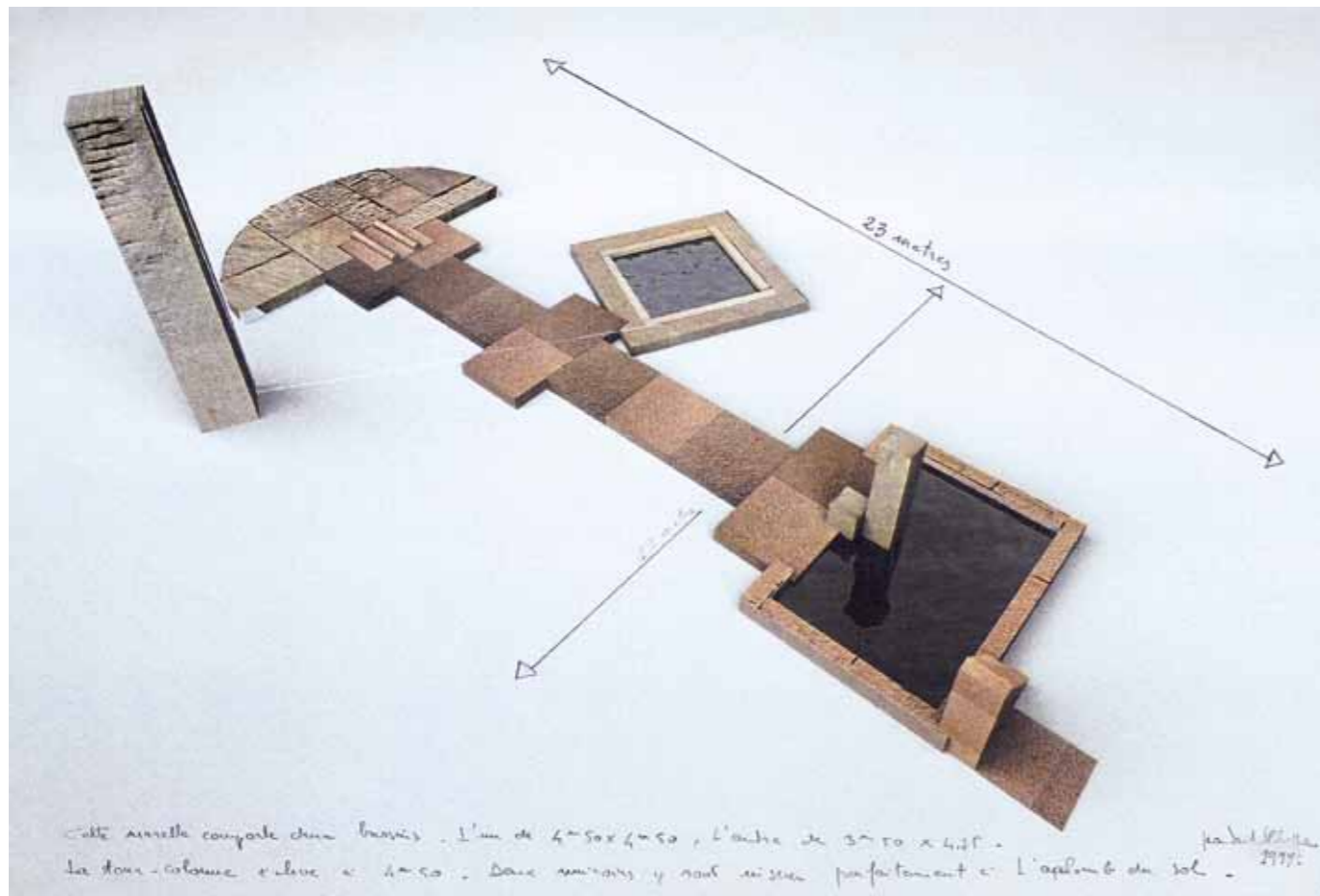


JEAN-PAUL  
PHILIPPE

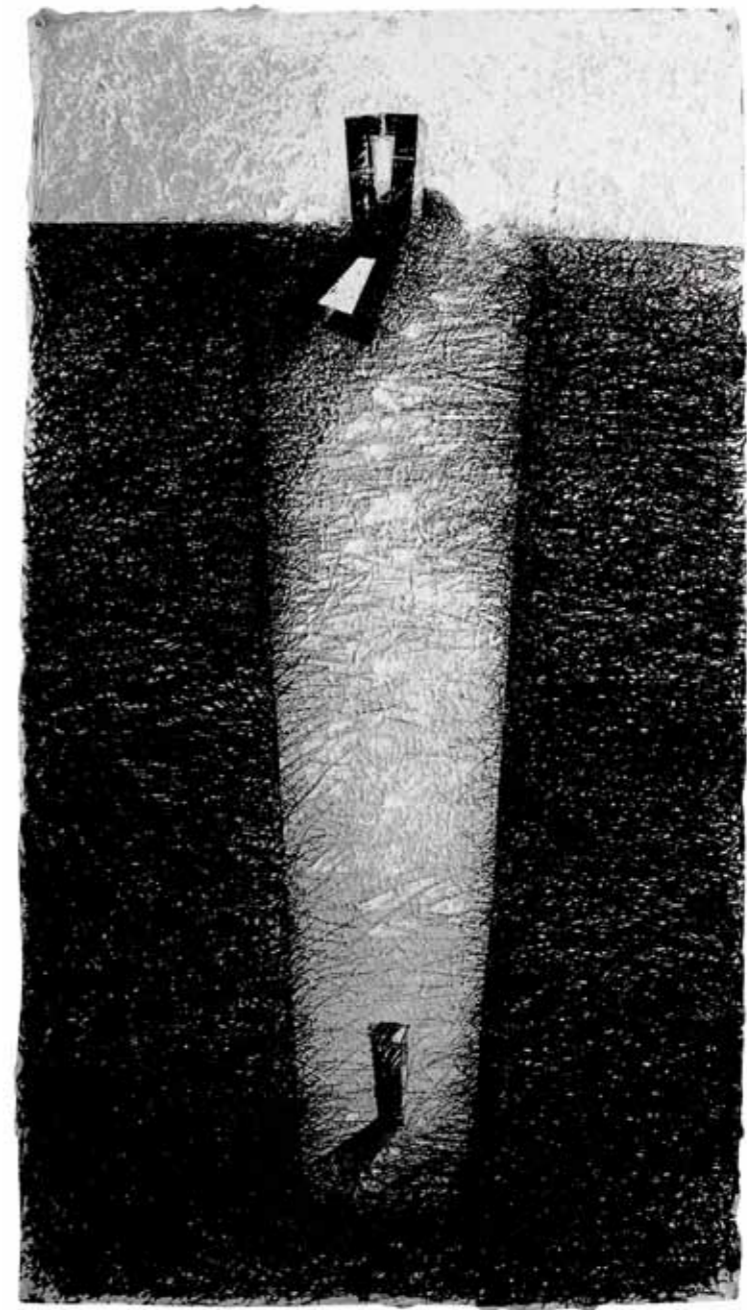
Site Transitoire  
Marelle  
Stele Balzac, Specchio d'ombra  
Disegno Site Transitoire











CYNTHIA  
SAH

A Grain, Hong Kong  
Balance and Counterbalance, Taipei  
Air, Fluidity, Solid  
A Leaf











# KAN YASUDA

Ishinki, Assisi  
Touchstone, Sydney  
Tenpi, Mercati Traianei, Roma













ALESSANDRA LANCELLOTTI

ALESSANDRA  
LANCELLOTTI



Alessandra Lancellotti

Psicologa, scrittrice, scopritrice di talenti, Alessandra Lancellotti, intervista Eugenio Montale e Salvatore Quasimodo nel 1964, per il giornale del Liceo Berchet di Milano.

Nel 1970 organizza a Camogli, nella sede del Teatro Municipale, l'unica mostra in Italia dei dipinti e degli acquarelli di Marco Tullio Giordana, regista di "I Cento Passi" e de "La Meglio Gioventù".

Nello stesso anno collabora con la galleria Gianferrari di Milano ad una Mostra Antologica del pittore Guidi.

Il pittore Mongini, orientato da Alessandra Lancellotti a intraprendere la strada della scultura, sotto la direzione del maestro Messina a Milano, vincerà il concorso per la realizzazione delle porte della Cattedrale di San Giorgio a Portofino. (1971)

Dopo la laurea conseguita a pieni voti all'Università di Stato di Milano, sui "Rapporti fra Psicoanalisi e Arte", relatori Cesare Musatti e Gillo Dorfles, inizia una collaborazione mensile su Koiné, House Organ della Saima-Avandro, intervistando personaggi della cultura, della scienza e dell'arte.

Apri studio a Milano e Genova, utilizzando strumenti cognitivi arte-terapeutici per i propri pazienti, che nella simbolizzazione e nella sublimazione delle tematiche conflittuali, troveranno risposte a sintomi e problematiche relative all'orientamento.

Organizza successivamente mostre di Arturo Dazzi e Edoardo Krumm a Brescia, Alessandria e Milano.

Nella prassi clinica, elabora tecniche di diagnosi basate su segni, simboli e disegni che diventeranno una costante clinica nei percorsi di terapia e di orientamento, nonché di ricerca del talento con insegnanti, managers, direttori generali, personaggi dello spettacolo, in Rai, nel Consorzio Trasporti Urbano di Napoli, Ancona, Livorno, sia in ambito privato che istituzionale.

Collabora, grazie a queste tecniche di simbolizzazione grafica e culturale affini alla ricerca e all'evoluzione del potenziale creativo dei singoli, ai Provveditorati di Cremona, Mantova, Terni, Genova e Milano.

Infine viene chiamata da RAITRADE per un intervento di life-coaching ai responsabili di rete e programmazione.

Attenta a trovare un nesso fra la psicologia individuale, il talento e la competenza di persone e personaggi, è premiata nel 1992 dal Comune di Milano per meriti culturali e nel 1993 dal Movimento Sportivo Popolare Europeo per capacità di progettazione e programmazione dei talenti giovanili.

Tesa alla ricerca del talento, promuove pittori e scultori come Roberto Perotti, Eric Ortelli, Michele Allegretti, Niki Nicchitta, Dell'Osso.

Convinta assertrice sul piano della ricerca scientifica del nesso sinergico fra umore e arte propone per l'Ospedale Gaslini e l'IST di Genova, corsi contro le malattie oncologiche, soprattutto nei reparti pediatrici.

E' presente con le sue esperienze all'Università di Marsiglia, Genova e Ajaccio, per risolvere patologie mentali oltre che oncologiche con tecniche di elaborazione artistica e di ampliamento dei confini strutturali della personalità, grazie all'armonizzazione di scienza, neuro-scienza ed arte.

Da oltre due anni è iscritta all'International Association for Art and Psychology.

Con il libro "Ritratti d'Autore" (Athenaedizioni/Poliàs- Arte), ha rivolto interviste a scultori d'eccellenza, basandole sulla conoscenza dei meccanismi neuro-estetici che collegano il sublime al subliminale, il territorio della mente all'ambiente e ai suoi stimoli.

Alessandra Lancellotti

Psychologist, writer and discoverer of talent, Alessandra Lancellotti interviewed Eugenio Montale and Salvatore Quasimodo in 1964 for the Liceo Berchet's newspaper.

In 1970, at the Teatro Municipale of Camogli, she organized the only exhibition in Italy of the paintings and watercolors of Marco Tullio Giordana, the director of "I Cento Passi" and of "La Meglio Gioventù". In the same year she collaborated with the Gianferrari Gallery in Milan on a Retrospective Exhibition of the work of the painter Guidi.

Prompted by Alessandra Lancellotti to take up sculpture under the expert guidance of the maestro Messina in Milan, the painter Mongini went on to win the competition for the realization of the doors of the Cathedral of San Giorgio in Portofino. (1971)

After graduating with full marks from Milan's Università di Stato with the thesis "Relations Between Psychoanalysis and Art", supervised by Cesare Musatti and Gillo Dorfles, she began a monthly collaboration with Koiné, House Organ of the Saima- Avandro, interviewing notable representatives of culture, the sciences and the arts. She started a practice in Milan and Genoa using with her patients cognitive art-therapy procedures whose symbolization and sublimation of conflictual themes respond to the symptoms and problems of orientation.

She subsequently organized exhibitions by Arturo Dazzi and Edoardo Krumm in Brescia, Alessandria and Milan.

She operates in both the private and institutional spheres and has developed techniques of diagnosis based on signs, symbols and drawings which have become a constant feature in her clinical practice of therapy and orientation as well as an instrument for the search for talent in teachers, managers, chief executive officers and figures in the performing arts for Rai and the

Urban Transportation Consortiums of Naples, Ancona and Livorno. Thanks to these techniques of a graphic and cultural symbolization tied to the search for and the development of individual creative potential, she has also collaborated with the Municipal Superintendent's Offices of Cremona, Mantova, Terni, Genoa and Milan. She was commissioned as well by RAITRADE to conduct a course in life-coaching for the personnel responsible for network broadcasting and programming.

Her focus on discovering the connections between individual psychology, talent and ability in a wide range of persons and personages was awarded in 1992 by the Municipality of Milan for cultural merit and in 1993 by the European Popular Movement for Sport for her capacity in developing and programming talented youth. Her search for talent has led her to promote painters and sculptors such as Roberto Perotti, Eric Ortelli, Michele Allegretti, Niki Nicchitta and Dell'Osso. A determined advocate of scientific research into the synergetic connection between state of mind and art, she developed courses to combat oncological disease for the Gaslini Hospital and the IST in Genoa, particularly in the pediatric wards. She has brought her experience to the Universities of Marseilles, Genoa and Ajaccio to resolve mental and oncological pathologies with techniques of artistic development and expansion of the structural confines of personality through a harmonization of science, neuro-science and art.

Over two years ago she became a member of the International Association for Art and Psychology. For the book "Portraits of the Artist" (Athenaedizioni/Poliàs-Arte) she conducted interviews with sculptors of note, basing them on an understanding of the neuro-esthetic mechanisms which connect the sublime with the subliminal and the territory of the mind with the environment and its stimuli.

## CREDITI FOTOGRAFICI

## CREDITI FOTOGRAFICI

Novello Finotti, fotografie di:

AURELIO AMENDOLA pagine 19, 102, 103, 104, 105  
MARIO VOLANI pagine 8-9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18,  
21, 100-101

Gigi Guadagnucci, fotografie di:

ARCHIVIO GIGI GUADAGNUCCI pagine 22, 23, 24, 25,  
26, 27, 28, 29, 30-31, 106-107, 108, 109, 110-111

Marina Karella, fotografie di:

BERTRAND HUET pagine 32-33, 35, 37, 38, 41, 42, 43,  
45, 112-113, 114, 115, 116  
STEFANO BARONI pagina 117

Igor Mitoraj, fotografie di:

ARCHIVIO ARGOS STUDIO pagine 46-47, 48, 49, 50,  
51, 52, 54, 55, 119, 120, 121, 123

Beverly Pepper, fotografie di:

ARCHIVIO BEVERLY PEPPER pagine 56-57, 58, 59, 60,  
61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 124-125, 126, 127, 128, 129

Jean-Paul Philippe, fotografie di:

ARCHIVIO JEAN-PAUL PHILIPPE pagine 68-69, 72, 73,  
75, 77, 130-131, 132, 133  
GIANCARLO CINI pagine 70-71, 134, 135  
BENVENUTO SABA pagina 76  
MARIA VERDI pagina 74

Cynthia Sah, fotografie di:

ARCHIVIO CYNTHIA SAH pagine 80-81, 136-137  
STEFANO BARONI pagine 87, 139, 141  
LING BOR LIANG pagine 78-79, 86, 138  
BENVENUTO SABA pagine 82, 83, 84, 85, 140

Kan Yasuda, fotografie di:

DANILO CEDRONE pagina 91  
JOHN GOLLINGS pagine 144-145  
AKIO NONAKA pagine 146, 147  
SHIGERU OHNO pagine 90, 92  
CARLOS A. SHWARTZ pagine 88-89  
TAKU YASUDA pagine 93, 95, 96, 97, 142-143

Fotografia di copertina:

ROMANO CAGNONI

Stampato nel mese di Aprile 2011

da Petruzzi srl, Città di Castello  
per conto di Athenaedizioni, Pietrasanta