

vace. *Disincantata. Beffardamente seria. Capace di mettere a posto la sequenza del lavoro fatto fino a quel momento. Di metterlo in bilico.*

Di non far quadrare la prova del nove. E non è un generale Timoteo. Timoteo di napoleonico ha solo il riferimento contadino di un fantaccino della Cisalpina pronto per la campagna di Russia. Pronto ma addolorato per la sua Giselda. Ecco la "novità" di Ghermandi, la sua capacità imprevedibile. Per come sa essere scultore e novelliere. Contraddittorio, perfino, uomo di mondo.

Personaggio che fa ridere gli operai in fonderia. Gli operai che insieme chiamavano durante il lavoro, Timoteoooo, Giseldaaaaaaaa. E alla sera venivano a ricoprire le cere delle due sculture. Guardandole senza fretta. Con un sorriso che diceva che avevano compreso fino in fondo»⁷⁰.

Nel giardino ricco di mutamenti di Ghermandi può accadere dunque d'imbattersi in una sorta di mantide gigante denominata, appunto, *Giselda*. Essa ha curiosamente le fattezze di una mantide, testa piccola e zampette a tenaglia e un corpo allungato. Solitamente fa coppia con l'altra figura, *Timoteo*. La beffa ghermandiana qui ci lascia il dubbio della scelta, *Giselda* e *Timoteo* sono i bizzarri archetipi di certe coppie dai destini incrociati del nostro tempo, o piuttosto sono i prototipi di una nuova generazione?

«Sono personaggi – dice Ghermandi – che sono nati per essere vicini ad altre sculture. Vivono perchè c'è uno spazio progettato e vengono ad occupare un determinato punto coinvolgendo tutto quello che sta loro attorno. Un rapporto dunque con l'ambiente della scultura in sé; l'idea di collocarla in un determinato posto»⁷¹.

Padula peninsulare (tav. 49) risale all'ottobre-novembre 1965. Essa si attua per tre situazioni plastiche. La prima appoggiata a terra, a forma semicircolare, con a destra di chi guarda una specie di braccio che esce e va per suo conto a disegnare e occupare altri spazi. Di fronte al braccio si alza una seconda fase che sollevata subito si riadagia, tenendo però

⁷⁰ A. Mozzambani, *Il mezzo delle storie (sempre per Quinto)*, in "Ghermandi", Terzo quaderno di scultura, edizioni galleria Ferrari-Verona 1966, in occasione della personale alla XXXIII Biennale di Venezia

⁷¹ L. Lambertini, *Quinto Ghermandi – Ferrara/Crevalcore 1983*, Siaca Arti Grafiche

un orizzonte in rialzo rispetto alla base in basso. Successivamente l'ultima inarcata, ma dolcissima, come una difesa, una cornice. Strati geologici hanno pressato fra le loro falde questo corpo fossilizzandolo come, il quale ha cercato di ribellarsi e tende verso l'alto.

La padula è l'appoggio, peninsulare è la parte aerea. Padula perché è come un'impronta, e fa pensare alla base di una collina, che a penisola si rialza a terrazza, specchiandosi nella modanatura dei suoi contorni. Al contrario *Pepete a piombo* (tav. 50) oppure *Il grande profitto, ovvero la Salita il Miro e la Goccia* (tav. 51) data la loro verticalità sfiorano la parete.

Questi "personaggi" sono stati paragonati ai totem che nascono dal suolo come un albero per essere adorati e temuti dall'uomo che in essi aveva racchiuso timori e speranze. Presso antichissime civiltà, l'ara o l'effigie della divinità erano situate alla sommità di scalinate che si erigevano maestose e minacciose al tempo stesso. Lassù era, il più lontano da terra possibile, il luogo sacro, era l'immagine che sovrastava l'umanità osservandola con enigmatico distacco. Lassù prendeva forma una nuova vita o forse soltanto sogni ed incubi trovavano un significato, anche le lacrime e le "gocce" del sangue delle vittime.

«Pepete a piombo. (...) Della goccia, delle sue coordinate col miro. Qui ci sono i muratori. Col piombo. Col filo a piombo per misurare la caduta 'diritta' di un muro. Gli ovali, concavi e convessi, sono sopra la salita, la completano, sono fieri, sono una immagine, una doppia immagine, un trofeo. Sono l'immagine di un obelisco che si può pensare egizio. Ma l'obelisco è inventato. È conseguente a Sesto Calende, a Il sole di Bebra. Ma più scultura. Più blocco. Più a piombo. Pepete è uno scherzo serio del Pepetré del "Giuseppe in Egitto" di Th. Mann.

La scultura è principesca ma non cortigiana. E per la sua salita non ha rinunciato alla virilità. La sua conseguenza non è una vergine

consacrata al Dio Amun, ma al grande profitto, al miro, alla necessaria salita. A come si sale con fatica»⁷².

Poi Ghermandi rimuginava una voglia di ritornare a una scultura spoglia. Così il sostegno si fece più essenziale, solo una forma in asse verticale. E davanti non più la goccia, ma un motivo a incastro, che esce da uno squarcio teso e geometrico. In basso la forma si allunga avanti, continua in una pedana che accoglie il ripetersi dell'incastro, anche se in modo più lieve. Dietro la "salita" vi è una specie di voluta, forse ionica, una testa a cuneo. Il titolo parla di un *Teodoro Ionico* (tav. 52) forse perché il riferimento a un personaggio smussasse la severità della scultura, e allo stesso tempo mettesse un segno opposto tra *Giselda* e *Timoteo*. Ionico infine per la voluta posteriore, per i riferimenti a modanature che escono sul davanti e sull'appoggio riflesso della scultura.

Giardino della Checca, Portacimiero del Re Luna, Giselda e Timoteo, La Mantide Atea o il ciclo delle *Idee campate in aria*, tradiscono sì con la sola espressione, i lapsus freudiani dell'ordinaria follia proiettata da ognuno di noi nella propria mente, ma alleggeriscono anche l'irrimediabile conflitto tra uomo e natura.

Ghermandi è uno, fra i pochi artisti italiani, che di continuo si rinnova, e che contemporaneamente evita il vuoto sperimentalismo. I *Cuccalberi* (tav. 53), *Foghlissima* (tav. 54), i *Trilberi* (tav. 55), vengono come a introdurci in un magico mondo di fiabe per bambini ormai grandi. Storie di talleri piovuti dal cielo come nella favola dei fratelli Grimm. Lo scultore ha proposto la realtà del suo mondo, un mondo che non esiste, una realtà dell'immaginazione che pur ha una sua ragione.

Foghlissima è un incantesimo di bronzo. Due aste a perpendicolo, uno snodo incavato al punto d'intersezione e qualcosa che nasce, un lichene, del muschio con talleri dorati, una grande ed irreale foglia d'un bosco magico, preludio ad una favola.

Sortilegio e favola anche per *Wilighelma*, del 1967-68 (tav. 56) che introduce ai *Cuccalberi* (1969), agli alberi della cuccagna che portano ai *Trilberi* (1969), in un ricordo di evocazione di fredde notti nordiche. I ricci, le sfere, quelle forme semiconcave a gradini –

⁷² A. Mozzambani, *Il mezzo delle storie (sempre per Quinto)*, in "Ghermandi", Terzo quaderno di scultura, edizioni galleria Ferrari-Verona 1966, in occasione della personale alla XXXIII Biennale di Venezia

reminiscenza di ionici equilibri – che troviamo come base ai *Trilberi* ed ai *Cuccalberi*, nel loro distacco formale, hanno sottointesa un'ironia precisa.

Con *Verticale* (tav. 57) del '67 Ghermandi cambia il modo di concepire lo spazio delle proprie opere. La base su cui poggia la scultura diviene piatta e perfettamente contigua al piano d'appoggio, tanto da assumere la forma dell'ombra della scultura stessa. Alcuni tratti ricordano le grafie di Mirò, rese dinamiche dall'ombra reale della scultura che mai va a sovrapporsi al basamento, per far sì che i punti di luce creati dagli stampi in fonderia non vengano mutati o ricreati in altro ambiente.

Le opere sempre di questa stagione sono capricciosi assemblaggi di argentee medaglie, impronte di gocce di cera ordinate con una logica, la logica dell'immaginario. «Si potrebbe dire dall'oggetto trovato, meglio, dalla cera trovata alla cera persa»⁷³.

La produzione, della fine degli anni Sessanta, accentua ulteriormente lo spunto inventivo, e pur ribadendo l'articolazione modulata, mira appunto, a un più spinto riconoscimento ironicamente fantastico. È certo che l'arte di Ghermandi sia qui giunta a una suprema raffinatezza nelle intenzioni e nella qualità del linguaggio. Lo si veda negli esempi più dichiaratamente strutturati come *Il grande profitto*, *Pepete a piombo*, fino ad arrivare a *Verticale*, dove il tema che si vuole ancora richiamare è quello "borrominiano" che si definisce in una bloccata geometria di scanalature esattamente disegnate, di ritmi sincopati, con una pausa provocata da un segno, da una goccia, che arresta lo scorrere dell'occhio, fino a terminare nell'equilibrio instabile, quasi grottesco ovale o romboidale, come l'ovale sul fastigio della stretta frammentata facciata del San Carlino alle Quattro Fontane.

L'orizzonte si apre, si apre su di un paesaggio fatto di cose, di elementi naturali ed ha una sua funzione, un significato. Non è più soltanto racconto di luoghi bensì somma di situazioni anche psicologiche, di avvenimenti al punto di diventare esso stesso avvenimento. Così è *Panorama* del 1968-69 (tav. 58), due torri inclinate abbracciate da cornici spezzate e di nuovo grumi che si arrampicano, che invadono le superfici rigide e squadrate di questi blocchi, moderni ed allusivi dolmen. Quanta sicurezza in meno, se pensiamo ad *Ettore* (tav. 59) che svetta superbo, e la sua ombra di bronzo, ideale percorso che si allunga sul

⁷³ L. Lambertini, *Quinto Ghermandi – Ferrara/Crevalcore 1983*, Siaca Arti Grafiche

piano, contrasta con quella reale. Non ha bisogno del sole per far germogliare inaspettatamente sulla cima grumi come fiori, come muschi o come *Nuvole sulla torre*.

Il lungo percorso compiuto finora dall'artista si è svolto a colpi d'ala. Un bel momento il bronzo si è argentato: alle forme in equilibrio, quasi ali inclinate nell'atto o foglie tormentate dalla folata libera del vento, sono seguite forme chiuse, preziosi manufatti in chiave Art Nouveau con precisi riferimenti architettonici. Insomma sono germogliati i *Giardini d'argento*, i *Cuccalberi con i pomi della memoria*, i *Trilberi*, le *Medalinde* (tav. 60) e tutto il resto. Ghermandi non rappresenta, ma agisce e nell'azione esprime tutto se stesso, un assoluto bisogno di libertà, un'arte intesa come modo di essere e di esistere.

«Sono Trilberi, Cuccalberi, Pomerio, ecc. i protagonisti dei miei anni Settanta. Sculture esilissime, composte spesso a fogli sovrapposti, come improbabili teatrini. Oggetti che non occupano lo spazio, ma che lo contengono. Magici giardini, cristallizzati nel bronzo argentato»⁷⁴.

Nel "dopo" informale e nel "dopo" oggettuale, si torna a porsi di fronte a nuovi orizzonti inevitabilmente segnati da quanto non si sente più proprio e si intende quindi accantonare, o almeno nettamente ridimensionare.

«È un incontro sordo, che ha più la dinamica di un urto secco e non di un flusso comunicante, quale ci si aspetta. Ma viene un momento in questa dinamica in cui l'opacità dell'incontro si fa trasparenza e la sensazione conoscenza. È il momento estetico: finalmente in quella astante materialità riconosciamo l'imperio di un valore iconologico. E non saremo capaci di riconoscervi e intendervi se non quanto siamo in grado di ravvedervi. Tutto il valore plastico di una scultura si assicura nell'evidenza della sua realtà iconologica. Questo Ghermandi lo sa e lo avverte anzitutto quando in fonderia, dinanzi al traliccio con la ce-

⁷⁴ Q. Ghermandi, *Ritratto dell'artista (par soi-même)*, in "Ghermandi" catalogo per il Premio Nazionale Pericle Fazzini, Grottammare luglio 1993, pag. 10

ra, vi saggia l'invenzione d'immagine e la memoria e la realtà
tutt'attorno gli premono addosso.⁷⁵»

4.2 I "giardini"

Un ulteriore rinnovamento tematico nella produzione di Ghermandi si ha dal 1965 in poi con la lunga serie dei giardini coltivati. Dalla *Finestra del trifoglio* (1965) in legno laccato (tav. 61), al *Giardino fiorito tardi* del 1968 (tav. 62) si assiste ad una germinazione spontanea di foglie, fiori, frutti, alberi nati per miracolo da strutture squadrate e angolari. Se la dialettica tra elemento geometrico e brulicare della materia si ritrova in *Per traguardare il volo degli uccelli*, nei *Trilberi* e nei *Cuccalberi con i pomi della memoria* del 1969, con il *Giardino coltivato d'argento* (tav. 63) o *Pomerio* (tav. 64) dello stesso anno la natura prende del tutto il sopravvento e lamine di bronzo argentato si animano di vita propria in forma di foglie e frutti. E ancora più libere sono le creazioni degli anni Settanta: da *Silvergarden* (tav. 65) a *Petit bronze qui pis* (tav. 66) fino a *Domani sciopero* (tav. 67) e al *Giardino della Checca* del 1980 (tav. 68). Opere il cui titolo svela ancora una volta la vena ironica e sdrammatizzante di Ghermandi, già annunciata con *La Mantide atea* del 1964, come a dire né religiosa né divoratrice del maschio.

Foghlissima, Pacherilda, Medalinda, Wiligelma, Panorema, Trilberi, Cuccalberi, Talleritea, Vertale, Obelisco, Paesaggio a Fiè con castello dalle Fave e tutta la serie dei *Giardini* sono sculture che si sviluppano sia in una lamina verticale che nel piano orizzontale, ovvero sul piano d'appoggio anch'esso facente parte dell'opera. Il mondo di Ghermandi dei ricordi delle influenze dei suoi maestri e colleghi si rinnova in una visione inedita.

Nelle ultime opere l'ironia si stempera in lirismo, ed infatti i *Cuccalberi*, i *Trilberi* risultano un misto, dichiarato già nei titoli, di fantasia e natura, misto che proprio per la sua bivalenza assume contemporaneamente valori lirici ed ironici, quest'ultimi particolarmente evidenziati dalla monumentalizzazione delle foglie che, soprattutto nei *Giardini coltivati*

⁷⁵ L. P. Finizio, *La Mantide atea di Ghermandi*, Silva Editore, Milano 1968, pag. 24

d'argento, raggiungono le massime dimensioni. A ben guardare si tratta dell'Eden dei sogni di Ghermandi scultore, un Eden che più che un punto di arrivo, come ben dimostrano gli addentellati con la produzione precedente, ne fanno una *summa* espressiva e formale. Le stesse gocce-monete che irrorano questa onirica vegetazione d'argento derivano, probabilmente per riduzione, da un modulo della *Padula peninsulare* del '66. La tessitura delle superfici inserite alle gocce-monete si rifà, forse, all'interesse per la materia delle opere della fine degli anni '50. Le cornici che racchiudono tali superfici fitomorfe sono il completamento delle modanature frammentate delle opere posteriori al 1963. In questa *summa* espressiva e formale è come se Ghermandi abbia finalmente saputo raggiungere l'equilibrio delle sue due nature, quella vitale e quella razionale.

«Ghermandi è lo scultore che indica, che ti porta sulla soglia del significato con il suo formare per accenni, quasi a concentrare, fosse possibile, il poetico con l'organico, la struttura fisica del fare plastica con l'unità concettuale che ne qualifica il significato. Per i suoi Giardini così poco nature, così ri-creati come dall'infanzia (ho subito pensato ai paesaggi di Rubino, del "Corriere dei Piccoli" anni Trenta, inconsapevole taglio decò) e la luce, e solitudine, e dramma del presente (anche le analogie con l'oggi del paesaggio carcerato dall'argento le avverti emblematiche e non te ne vergogni) si finisce con l'andare a passeggiare: e ci si ritrova con Giselda e Timoteo o con La Mantide atea, esponenti di una condizione limite, tra il riso e il panico, l'ironia e l'inerzia»⁷⁶.

A cominciare, dunque, dalla metà degli anni Sessanta, dopo la sala nella Biennale di Venezia del '66, la scultura di Quinto Ghermandi è caratterizzata da un modo formativo del tutto personale, e la cui considerazione vale forse a svelarci subito il centro semantico delle sue sculture, che pure lungo questi cinque anni hanno movimenti diversi e ulteriormente nuovi come in questi *giardini* del '69, che aggiungono un nuovo capitolo alla vicenda pla-

⁷⁶ G. Beringhelli, catalogo per la personale alla galleria Fiasella, Genova febbraio 1975

stica di Ghermandi, ma al tempo stesso confermano, facendosene in certo modo, l'intensa dimostrazione di quel modo caratteristico. Che è un particolarissimo virtuosismo, direi ottico-tattile, sul dettaglio dell'oggetto, in un senso che si rivela subito piuttosto onirico che di puro rapporto visivo.

«Ora appunto i giardini, che nascono come sedimentazione di costruita imagerie dopo quella sorta di direzione immaginativa d'oggetti (a volte personaggi, come Giselda e Timoteo, del '66), che si impongono distesa e in certo modo piane rêverie, dopo le certe allucinazioni di scontri episodici di particolari nelle sculture del '65 e '66, in particolare»⁷⁷.

Giardini, ovviamente tutt'altro che naturalistici. Alterati nelle dimensioni, alterati immaginativamente, composti d'impronte diverse, in certo modo dissociate, onirici e oggettuali insieme, folti d'ambiguità, fra foglia e albero, fra frutto e seno, fra goccia e moneta, estremamente raffinati nelle interne risonanze di qualità cromatica della materia. Il bronzo manipolato nei bagni all'argento. C'è anche appunto un'intenzione di divertimento, di gioco, d'ironia in queste ultime sculture e forse ne è un tratto nuovo, almeno così esplicitamente, la spia è certo in quelle piccole sculture di gocce, cerchi di bronzo appoggiati sul piano della scultura come fossero tante frittelle, veri e propri divertimenti. La sofisticcheria in certo modo esasperata dei *giardini* è dunque ironia, è fantasticare, proiezione immaginativa, è lirismo, è adesione tattile ai particolari delle cose, più immaginabili che "vere", dunque, è insomma simulazione fantastica dell'oggetto, è invito al gioco, alla sottigliezza della levigatura ottico-tattile dell'immagine. Tutto con il gusto quasi di una misteriosa quotidianità, dell'enigma appunto sia ottico che tattile, d'un antico luogo comune d'immaginazione in certo modo popolare.

Mi pare evidente come questo recente momento della scultura di Quinto Ghermandi si ponga decisamente sotto l'insegna del valore d'immagine. I suoi *Giardini d'argento*, i

⁷⁷ E. Crispolti, in *Quinto Ghermandi*, 45 Sanluca, Bologna 1970

suoi *Cuccalberi* sono l'esaltazione di un "gesto" d'immagine più che plastico. Ma ciò che conta è che l'immagine ottenuta resti autonoma, pienamente rivissuta.

Oggi dinanzi alla pienezza d'immagine dei *Giardini coltivati d'argento* la provocazione e lo scatto si sono fatti più propriamente surreali. Certo il surrealismo di Ghermandi non è intenzionale, sta più nell'effetto che queste sculture hanno su di noi, che non nella volontà con cui le ha realizzate.

Con *Giardini coltivati d'argento* è come se nella sua scultura Ghermandi voglia allentare la definizione plastica e accentui al suo interno le connessioni discorsive dell'immagine. L'immagine è decantata ma non sino al punto d'inglobare e annullare il senso della scultura. «Come, altresì, è riscontrabile nelle pitture divenute sculture di Magritte»⁷⁸.

«Le sculture si sono moltiplicate, gli alberi sono cresciuti, sono nati dei giardini. Il tema è stato ampliato. Il geometrismo di volute, la durezza di linee che non abitano lo spazio – come amava dire Ives Klein – ma che in esso si pongono, sono presupposti, le suggestioni formali, che lo scultore offre per far iniziare un viaggio in un mondo senza tempo che tuttavia è nel tempo. La contraddizione è palese e l'ambiguità costruttiva del sortilegio pure. Il mistero fantastico si è raggelato, è diventato freddo, distaccato, ma per questo più "aperto" sollecitante. Pare quasi che Ghermandi voglia affidare a chi guarda quella carica emozionale che con la patina argentata ha negato alle sue nuove sculture. Alice nel paese delle meraviglie mentre il flauto magico tace in questo giardino d'argento.

Il simbolo, l'allegoria del presente con l'ironia di favole cui manca l'iniziale "c'era una volta" e la consueta conclusione "... e vissero felici e contenti", perché – come ama dire Ghermandi – nel suo giardino coltivato d'argento "non è mai giorno e non sarà mai notte

⁷⁸ L. P. Finizio, in *Quinto Ghermandi*, 45 Sanluca, Bologna 1970

perché il sole non nasce e non tramonta". È l'enigma dell'ora che si ripete con il vigore di un nuovo linguaggio»⁷⁹.

Il punto di vista di questi gruppi scultorei è unicamente quello frontale; il parallelepipedo su cui poggia l'opera è reso parte integrante della scultura stessa, mimetizzandosi appunto con essa. In queste miniambientazioni gli elementi sono fissi e assumono le caratteristiche di una ricostruzione scenica ottenuta con la precisione dell'arte orafa. Sono queste delle gocce di materia che cadono inaspettate e si solidificano sul pavimento, come il processo di fusione dello "staffare" l'insieme e via via scoprire il bronzo che prende il posto della cera. A queste sculture parietali da interno Ghermandi alterna opere che portano il titolo *Per traguardare il volo degli uccelli* che a differenza delle altre appena citate, la materia casuale della fonderia, prima sparsa sul pavimento, ora è posta al vertice dell'elemento verticale e orizzontale che delimita il campo visivo dell'osservatore in forma cartesiana.

L'idea delle piramidi, fermatesi nella mente dello scultore durante la guerra, è l'idea che presiederà talune opere che esegue sempre dal finire degli anni Sessanta in poi come appunto *Per traguardare il volo degli uccelli* (tav. 69), che è in sé una scultura che si pone nello spazio e che come tale lo determina, ma non soltanto. È infatti una scultura che sostanzialmente modifica lo spazio, che crea un al di là e quest'ultimo costituisce una provocazione fantastica portata all'estremo. L'occhio e l'attenzione vengono spinti oltre e così pure l'immaginazione ed allora tutto viene coinvolto e la scultura risulta essere nel senso più completo un'aperta provocazione poetica.

«Per poter Traguardare il volo degli uccelli sognabile al di là dell'infranta barriera-cornice della finestra opera, o per impugnare con amore l'inoffensiva, soffice, brancusiana Spada delle nuvole, occorre superare innanzitutto lo zoccolo duro del pregiudizio estetico che vuole tutt'oggi ancorare la scultura ai canoni classici del tutto tondo»⁸⁰.

⁷⁹ L. Lambertini, dalla prefazione sulla personale alla galleria *Goethe* di Bolzano febbraio 1970

⁸⁰ A. Gasbarrini, *Il penultimo naturalista*, in "Ghermandi, Premio Nazionale Pericle Fazzini", Grottammare giugno 1993, pag. 30

Come sempre, nell'opera di Ghermandi, l'intuizione diventa gesto, costruzione e trasformazione, rivelazione di un pensiero, con una dimensione surreale ed anche onirica. Questi *Giardini incantati* provocano lo spazio e lo modificano in quanto attirano l'attenzione su di un determinato spazio, su di una porzione. Lo spazio viene ricreato ancora una volta.

«È così. La storia dei giardini è anche questa: in piccolo creo una specie di gioco formato da tanti elementi che sembrano degli alberi, ma che in fondo hanno la loro origine nella sgocciolatura della cera. Un gioco alla cui base c'è anche la casualità. Morandi afferma che nei suoi quadri la casualità era protagonista al sessanta per cento. La casualità in Morandi? Proprio così. Per me è al novanta per cento. Se la sai cogliere, costruisci anche una cosa rigorosa; ed allora non è più casualità, diventa struttura»⁸¹.

Così l'armonia dei suoi bronzi esalta gli spazi per il "volo", la danza elegante delle "ali" leggere, la compiuta tensione di un "gesto" e l'equilibrio sottile delle "foglie".

Nella prima metà degli anni Settanta, apre la scena al colloquio dei suoi "personaggi", misteriosi e indecifrabili, pervasi di spirito fra ironico e "nero". Ma Ghermandi sa ugualmente scoprire altri luoghi per la sua scultura, anche quando si ritira dallo spazio pubblico e dal contatto con gli ambienti reali, dove pure ha fornito mirabili interventi di scultura-ambiente, dall'effetto spettacolare e scenografico, come la fontana del Policlinico S. Orsola a Bologna nel 1970.

L'artista individua nuovi e segreti rifugi per il racconto della sua fantasia. Fioriscono così, nelle opere comprese fra il '70 e l'80, i "giardini", arcani e mitici, luoghi di delizie ridisegnati per il piacere dell'immaginazione, piccoli "eden" impalpabili e luccicanti come l'illustrazione di un desiderio.

⁸¹ L. Lambertini, *Quinto Ghermandi - Ferrara/Crevalcore 1983*, Siaca Arti Grafiche

Giardino, dunque, come spazio sacro, come arcaico deposito delle più remote radici, Quinto Ghermandi guarda con nostalgia e con la dolce segreta speranza di poterlo un giorno riconquistare.

4.3 Il "gesto"

Con *Largo gesto per un massimo spazio* (tav. 70) Ghermandi ripropone la scultura da esterno di grandi dimensioni e il *Grande gesto* in particolare riduce all'essenziale, dentro il disegno delle sue braccia aperte, tutti gli elementi che ha sperimentato nella sua lunga esperienza di sculture con l'enfatizzazione portata all'estremo dell'esilità dell'elemento che congiunge l'enorme conchiglia alla scalinata centrale che la sostiene.

È questo un momento certo di più spinta libertà per la scultura di Ghermandi, un momento, per altro, che non tralascia di indurre la fantasia a soluzioni di stretta definizione plastica, come è chiaro per l'imponente *Largo gesto per un massimo spazio*. L'ampio movimento che accompagna il *Largo gesto*, quasi il ricordo prezioso di una voluta berniniana o l'esaltazione briosa di un motivo *rocaille*, mi rimanda per la pari assolutezza compositiva a *Delta Phoenix*, opera precedente di qualche anno, ora in un museo danese. In entrambe la "misura" che ne stabilizza l'assetto plastico imponente, il segno che ne illumina e ne asseconda le caratteristiche del *gesto* che le ha ideate, sono per me il godimento, in questi tempi di tanta arte povera di fatto, di una rinnovata ed aurea classicità scultorea.

Gli elementi in bronzo delle sue opere avviluppano, sondano, esplorano, inquadrano larghe zone o fette di spazio, ed è in questo il valore di due opere recenti che diversamente impostano questo problema di visione: il grande *Largo gesto* nel quale l'antico tema del guscio vuoto e combusto si articola in forme più misurate e più ricche di tensioni interiori di un tempo, e lo *Strumento per misurare il volo degli uccelli* che tra i due assi ortogonali di un compasso aperto include una libera visuale di cielo che è la vera immagine che l'opera vuole esprimere. Nell'uno e nell'altro caso quello che interessa all'artista non è la massa circoscritta, modellata, conclusa, ma lo spazio che l'opera include o abbraccia, individuando un campo d'azione e di visione che è l'oggetto stesso dell'invenzione.

Si tratta di un'opera cardine nel senso più proprio e vero del termine. È una scultura che vive lo spazio per conto suo, è una scultura cardine, ripeto, poiché, oltre a segnare il passaggio da una stagione all'altra, da una problematica all'altra, costituisce una sorta di summa.

Largo gesto per un massimo spazio, è un'opera che nasce nel 1969 dopo un periodo di ripensamenti e di considerazioni.

«Quando dovevo collocare le mie sculture in uno spazio, in una galleria, in un museo, in uno spazio reale insomma, ho sempre provato una grande delusione. Non era uno spazio immaginato, era uno spazio reale e mi pareva che le mie sculture ci stessero come...fuori posto, persino provvisorie. Ne fanno eccezione Giselda e Timoteo, nate per essere vicine ad altre sculture. Così ad un certo punto mi accorsi della radice del problema: non si trattava di fare soltanto opere per delle esposizioni, come avveniva nell'entusiasmo degli Anni Sessanta: non era soltanto una questione, come dire, strumentale. Il discorso era un altro: era l'idea di dare uno spazio alla scultura, fare una scultura che viva per conto proprio»⁸².

Ecco allora, *Largo gesto per un massimo spazio*, eseguita in due versioni, nel '69 e nel '72 ed un'altra chiamata *Grande gesto*, di maggiori dimensioni e, nonostante che il motivo sia sempre il medesimo, con qualche variante.

Non è la prima volta che Ghermandi si misura con il problema della frontalità, ma in questo caso ciò accade in maniera del tutto particolare. Non abbiamo un diaframma che si pone di fronte a noi, che in un certo senso diventa misura e limite.

Questa scultura, al contrario, è un punto di arrivo e di partenza, come si diceva prima, una sorta di cardine sul piano concettuale. Se già in precedenza l'ambiente era un fattore di

⁸² L. Lambertini, tratto da un'intervista a Quinto Ghermandi in, *Quinto Ghermandi - Ferrara/Crevalcore 1983*, Siaca Arti Grafiche

rilievo⁸³, adesso la questione viene affrontata in maniera ancora più radicale e coinvolgente per una somma di precisazioni che la scultura in oggetto possiede.

È una scultura da contenere nel giro delle braccia, per accarezzare una forma che non c'è, ampia quanto il movimento delle braccia in semicerchio. C'è la frontalità e il punto di fuga della prospettiva centrale, è quasi un semicerchio dove concorrono tutte le fughe, come fosse l'orizzonte.

La superficie liscia, l'idea di perfezione e di raccolta, in cui si assiste al convogliarsi di tali annotazioni d'infinito – mi sto riferendo alle linee di fuga – sia pur convenzionali, ma proprio per questo ancor più ricche di significati e di rimandi, la superficie liscia, dicevo, lievemente arcuata quasi speculare, trova proprio in una simile particolarità il motivo per divenire qualcosa d'altro.

«C'è un'idea di pulizia, non più di corrosione: la pulizia del bronzo, del materiale. Per corrosione mi riferisco a quei tocchi, a quegli interventi fatti ad arte nelle opere degli Anni Sessanta quando, affidandomi alla loro sensibilità, raggiungevo determinate vibrazioni. Poi quest'esigenza di pulizia e due mesi di lavoro per rastremare al massimo questa forma convessa; ho raschiato per due mesi, quindi mi sono deciso a metterla in piedi; ed era un'enorme superficie di cera, al di sopra dell'orizzonte, tutta contro il cielo, contro lo spazio. Questa pulizia era un punto di arrivo».

Contro al cielo, ha detto Ghermandi, e con una frontalità assoluta poiché non è una quinta posta lì sia pur per incanto. È un punto di raccolta che coordina, che assomma in sé e che, all'opposto, si apre all'infinito. C'è anche dell'altro. Senza tuttavia voler eccessivamente forzare il discorso, è quell'idea di vela e di ala che questa struttura possiede in sé, ma fino ad un certo punto, dal momento che quello che prevale è infine la raccolta di queste

⁸³ Tra i primi e puntuali a notarlo fu Zoran Krzisk. Nel 1963 ebbe a scrivere: "La plasticità di Ghermandi è legata sempre allo spazio dalla superficie rugosa, una superficie che investe i limiti reali ed i rapporti tra l'immagine plastica e le dimensioni dello spazio-ambiente"

fughe prospettiche, un insieme di motivi all'interno di un'idea di forma, di spazio, di assoluto e di relativo, che a sua volta chiama in causa l'idea dei dolmen, di un segnale.

«È un segnale contro lo spazio. Sarebbe come se qualcuno mi avesse chiesto che cosa vorrei fare a conclusione della mia vita di scultore. La risposta non può che essere una: vorrei fare una scultura nel deserto, tutta contro il cielo, in un ambiente in cui le cose appaiono in uno spazio immenso, non contaminato. Pensa al deserto, un paesaggio incredibile. Io ci sono stato, ho visto le Piramidi arrossarsi all'alba al primo raggio del sole. La mia idea di scultura ricorre sempre là»⁸⁴.

Largo gesto per un massimo spazio di sicuro rappresenta una delle migliori opere prodotte in questo secolo dalla scultura europea. Con essa Ghermandi ha fermato il volo di un angelo e ne ha restituito l'essenza mediante la descrizione iperbolica d'uno spazio e d'un gesto senza confini.

L'opera è collocata nel cortile di Palazzo Isolani a Bologna, con questa scultura emergono gli spunti raccolti e interiorizzate dalle collaterali esperienze spaziali di Fontana e degli *action painters* americani. Siamo infatti di fronte a una massa plastica che l'artista fa vivere e muovere con l'energia del gesto, «...l'attimo fuggente che diventa scultura, materia, senza cessare di essere happening»⁸⁵, come ha scritto Flavio Caroli. Il più tardo monumento al Carabiniere di Minguzzi (in piazza Diaz a Milano dal 1981), ispirato alla fiamma simbolo dell'Arma, sembra portare in sé qualcosa della tensione espressa da Ghermandi con il suo "gesto". Le lamine d'acciaio si librano nell'aria, come nelle opere aeree degli anni Cinquanta, ma ora si piegano con moto rotatorio spinti da una nuova forza dinamica.

«E arriva infine il '69, un anno intenso. Si conclude un decennio e termina anche un ciclo della mia vita di scultore. È l'anno di Largo

⁸⁴ L. Lambertini, tratto da un'intervista a Quinto Ghermandi in, *Quinto Ghermandi – Ferrara/Crevalcore 1983*, Siaca Arti Grafiche

⁸⁵ Tratto da A. Zanchi, *Minguzzi e Ghermandi*, in "Figure del '900 2 Oltre l'Accademia", ed. La Litografia s.r.l. Carpi, 2001, pag. 281

gesto per un massimo spazio, una scultura completa, di quelle che saltano fuori solo poche volte. Con questo "gesto", ampio quanto il giro delle braccia, abbandono per sempre l'oggetto-forma per entrare nell'oggetto-spazio, lo spazio di un giardino coltivato d'argento»⁸⁶.

Ghermandi concede alla modernità un'unica attenzione nell'eseguire *Segno rosso per sottolineare le idee campate in aria*, i fili d'acciaio e ferro sono trattati, compreso il segmento rosso che dà il titolo all'opera, come l'installazione a neon luminosi di Mario Merz, l'unica variante il pavimento cosparso di ninfee che al posto dei petali e dei colori sfumati trova spazio un graffito di arcaiche memorie. Questa volta, dunque, la scultura è un disegno fatto con del ferro, una serpentina di tondino che si srotola da terra e si inerpicca e in cima un segmento rosso. Il suo primo titolo era: *Segmento rosso per sottolineare le idee campate in aria* (tav. 71). Quello che conta infatti è ciò che la linea rossa sottolinea, indica, precisa ed allude; ciò che di altro esiste e che immagina non appartiene alla linea sinuosa del ferro⁸⁷.

«Sempre negli anni settanta compio un altro esperimento: si tratta di un breve ritorno al ferro. La vicinanza di un fabbro veronese mi fa tornare vecchie suggestioni di fucina e fiamma ossidrica. Ne nasce Segno rosso per sottolineare le idee campate in aria. È una scultura spregiudicata, completamente diversa dalle altre. Si compone di vari pezzi staccati, che vanno poi connessi in forma di segno idealizzato, lungo un percorso tortuoso, che penetra lo spazio e lo coinvolge. È una scultura spazio-ambiente. Non occupa lo spazio, né più lo contiene. Lo crea»⁸⁸.

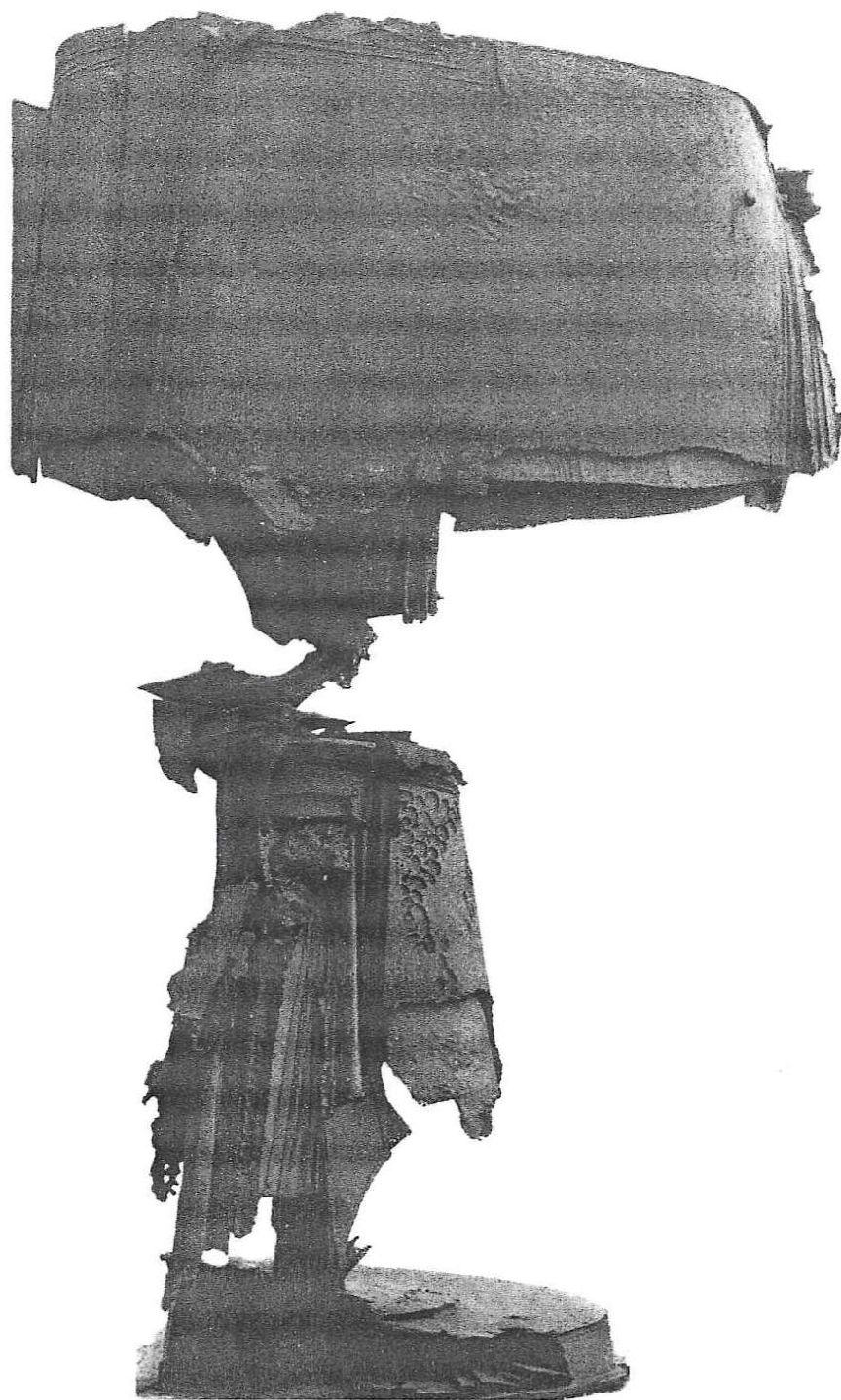
⁸⁶ Quinto Ghermandi, *Ritratto dell'artista (par soi-même)*, in "Ghermandi" catalogo per il Premio Nazionale Pericle Fazzini, Grottammare luglio 1993, pag. 10

⁸⁷ "I rami di quest'albero della vita – sottolineò nel '73 Giovanni Carandente a proposito di tale opera realizzata per la personale alla galleria Michaud di Firenze – si piegano verso lo spettatore, le foglie, che nascono dal motivo antecedente della rievocazione naturalistica di gusto floreale, stanno invece sul piano, riproponendo quella demitizzazione della scultura-monumento che si era compresa fin dai primi squarci dell'informale Ghermandi".

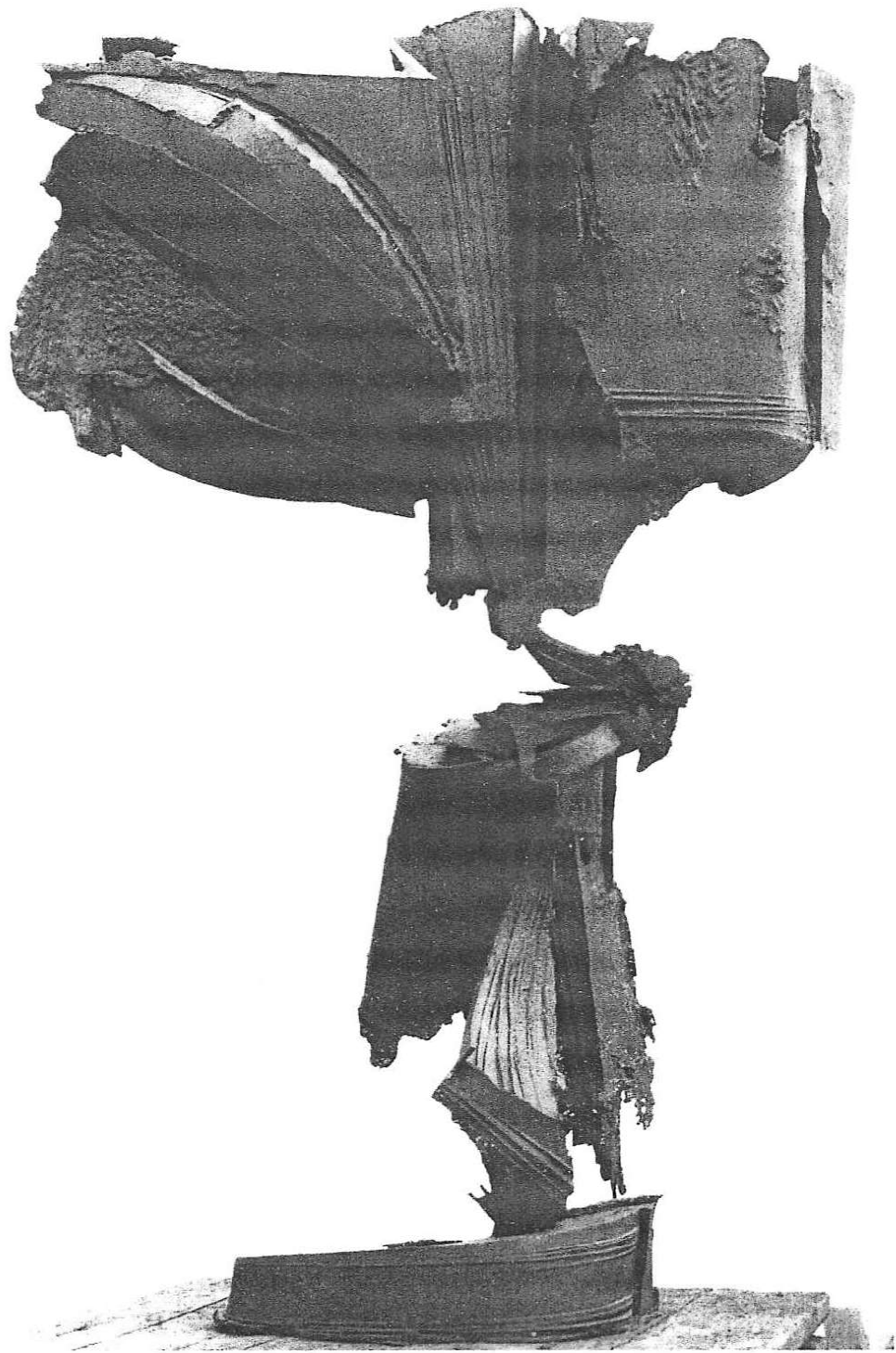
⁸⁸ Quinto Ghermandi, *Ritratto dell'artista (par soi-même)*, in "Ghermandi" catalogo per il Premio Nazionale Pericle Fazzini, Grottammare luglio 1993, pag. 11

È infatti questa filiforme scultura-ambiente o installazione in ferro e bronzo del '73 a sintetizzare, negli intricati percorsi di un filo aggrovigliato che tenta la scalata del cielo, la poetica di Quinto Ghermandi fatta di accenni e sottintesi, di detto e non detto, quasi che ogni soluzione logica pronta a risolvere i suoi rebus visivi disturbi ogni sentenza profetica.

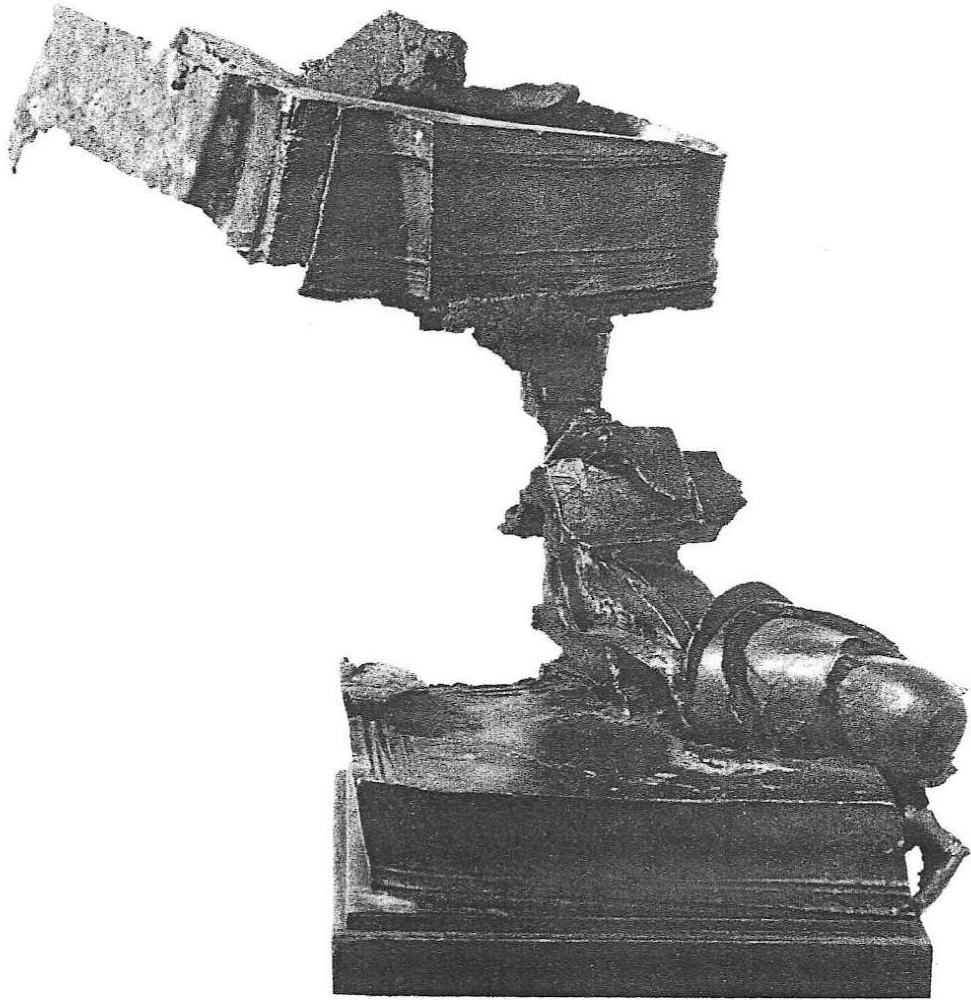
Per Quinto Ghermandi è il gioco, l'ambiguità dell'immagine, a rivelare la verità ultima di ogni cosa.



Tav. 37 – **La Mantide Atea**, 1964 bronzo, h. cm. 220, coll. Pignataro, Bologna



La Mantide Atea, 1964 bronzo, h. cm. 220, coll. Pignataro, Bologna



Tav. 38 – Studio per la Mantide, 1964 bronzo, cm. 40x40, coll. Lomonaco, Verona