

motivazioni plastiche del nostro artista. Di questo rapporto il linguaggio assunto è il vero termine di tensione, l'unico fattore di obiettivo rispecchiamento di ogni naturale proponimento di coscienza, di scelta ideologica. Finizio spiega che:

*«Per Ghermandi l'approccio con la realtà non permette preclusioni, in lui e per la sua scultura il rapporto si dà a un livello "a tutta disponibilità", a un livello, vorrei dire, antropologico. Scriverà, rispondendo a una intervista: "A me il mondo oggettivo va bene. Ma con ciò intendo un largo raggio che comprende la storia, i miti, i ricordi e perfino sogni desideri voglie di oggetti, di forme, di costruzioni plastiche, di sculture"...»<sup>54</sup>.*

Il bronzo è la materia prediletta da Ghermandi e anche questa scelta ha un significato. In questo tipo di lavorazione talvolta il caso determina risultati inaspettati, ma anche la varietà dei risultati, talora persino imprevisi. Chiuse dentro la forma di terra, le sculture di Ghermandi si nascondono, in attesa dell'ultimo rischio, con l'ansia che tradisce, più che il dubbio, la curiosità di vedere.

Poi quando la scultura si spoglia della terra che la riveste, il colore opaco del bronzo appare tra residui e detriti, compare lentamente la forma lungamente elaborata.

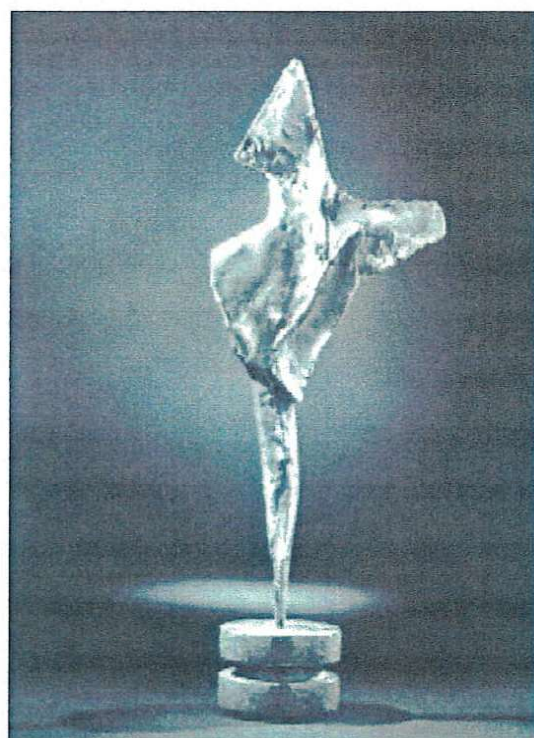
Con tale spirito Ghermandi può affrontare serenamente i problemi della scultura, a contatto con quanti li risolvono in modo del tutto opposto al suo, da Consagra a Somaini, da Franchina a Giò Pomodoro, da Viani a Minguzzi.

---

<sup>54</sup> L. P. Finizio, *La Mantide atea di Ghermandi*, Silva Editore, Milano 1968, pagg. 17-18



35. Pietro Consagra, *Telegramma 1*, 1960 bronzo



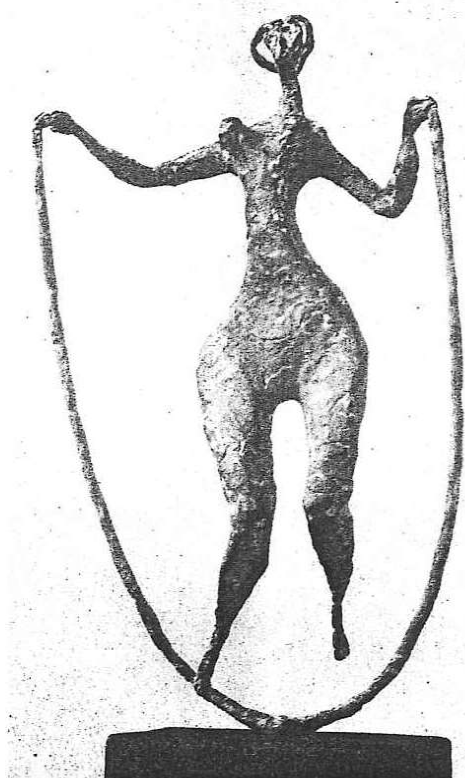
36. Franchina, *Araldica*, bronzo h. cm. 52

In *Foglia notturna* e nel gruppo della *Grande foglia* la persistenza di alcuni segni non pienamente modificati parve a Marchiori un limite di fantasia. Eppure, l'insistenza di quei dettagli assume, altresì, una funzione chiaramente determinante ai fini della migliore soluzione espressiva. Nella composizione essi assumono, cioè, una loro specifica e necessaria capacità stimolante e di definizione dell'immagine. Una capacità fortemente tensiva dovuta proprio all'urto tra la loro ordinaria oggettività e l'insieme trasfigurante.

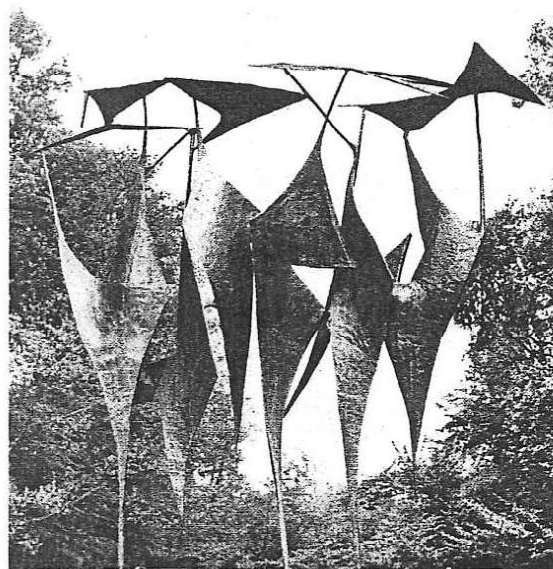
Evocazione e trasfigurazione sono per Ghermandi momenti di un solo processo, qualunque pretesto viene in esso assorbito e poi analizzato nei gesti di definizione plastica.

Minguzzi è per i valori lineari, i quali connotano le forme umane modellate prima della guerra che è già un artista noto, ma è negli anni Cinquanta che il suo lavoro subisce una metamorfosi decisiva, assumendo, almeno nelle linee fondamentali, le connotazioni rimaste portanti anche negli anni a venire e a cui Ghermandi ha attinto; si allude, in particolare a quell'accentuazione virtuosistica dei volumi, a quell'insistenza sulle linee di forza e sulle tensioni del corpo che costringono le figure a contorcersi in spasmi e sussulti defor-

manti, che si sottraggono alla gravità trattenendo l'attimo, catturando il movimento in un unico gesto sospeso<sup>55</sup>.



37. Luciano Minguzzi, *Donna che salta la corda*, 1954 bronzo



38. Luciano Minguzzi, *Sei personaggi*, 1958 bronzo e ferro

Opere quali *Gli Aquiloni* o *Sei personaggi* (1958) sono i tentativi di dar forma al vuoto, per parafrasare Pirovano<sup>56</sup>, addensamenti quasi, di un'atmosfera che si fa plastica. Si tratta di lame metalliche, di bronzo e ferro, singolarmente leggere, tese e slanciate in un ritmo dinamico ormai indifferente a qualsiasi naturalismo, mobili e sussultanti grazie ai filamenti leggeri, quasi a ragnatela, «che schioccano e planano sui vertici del vento»<sup>57</sup>. Leg-

<sup>55</sup> M. Corgnati, *La scultura*, in "Reale, concreto, astratto: dal post-cubismo all'ultimo naturalismo", Palazzo Sertoli, galleria Credito Valtellinese, Palazzo Pretorio, catalogo della mostra, Sondrio 28 febbraio-26 aprile, ed. Grafiche Aurora, Verona 1997, pag. 44

<sup>56</sup> Cfr. C. Pirovano, *Nota per una scultura del dissidio*, cit., pp. 19-20

<sup>57</sup> Cfr. M. Valsecchi, presentazione in catalogo alla mostra di Luciano Minguzzi, cit., Galleria del Milione, Milano, 1958

gerezza che risponde, si può dire, a una spiccata necessità espressa dalla scultura di quegli anni, in cui anche Ghermandi, con gli stessi strumenti, offre una personale risposta.

Nelle opere di Ghermandi l'immagine vibra di energia trattenuta e si libera. Se in Somaini il valore della materia favorisce lo scatto energetico impressovi e si eleva in un impulso forgiante, se in Leoncillo si impegna con le possibilità della materia e si celebra in un vitalismo primigenio e intricato, per Ghermandi, diversamente, la materia vuole conservarsi nell'immagine, nelle qualità tipicamente plastiche del bronzo.



39. Francesco Somaini, *Assoluto*, 1957 pietra



40. Leoncillo, *Donna che si spoglia*, 1950

### 3.2 "Gli ultimi naturalisti" e l'informale

Gli studi e le intuizioni di Arcangeli sono stati determinanti nella definizione e caratterizzazione di questo periodo; anzi egli è stato il primo ad aver avvertito e storicizzato la situazione artistica delineatasi in Italia fra il 1953-54 in sintonia con esperienze simili proprie della sensibilità internazionale.

La "parola chiave" di Arcangeli è "neonaturalismo", pertanto non si può non richiamare alla memoria il suo importante saggio del 1954: *Gli ultimi naturalisti e Una situazione non improbabile* del '57. Si rileva, dunque, che anche le valutazioni di Arcangeli nascono dalla crisi dei valori e da considerazioni che sono comuni all'informale, ma che per ragioni storiche e culturali analizzate con grande acutezza, approdano ad un impatto esistenziale completamente diverso.

Se per l'artista informale e per gli ultimi naturalisti il punto di partenza è il medesimo, ovvero la crisi dei valori, diversa è la risposta che emerge dal loro lavoro. Ne *Gli ultimi naturalisti* Arcangeli evidenzia giustamente come essi cerchino un nuovo equilibrio, un referente con il quale instaurare un rapporto che sia, però, fuori del soggetto individuandolo nella natura intesa non come descrizione imitativa, ma come "correlazione esistenziale", dando origine ad una coscienza che determina un forte impatto. Impatto che diventa ancor più evidente se si considera che, non a caso, un punto di riferimento degli ultimi naturalisti è l'impressionismo anche se inteso ancora come sconvolgente moderna apertura e profondità del reale.

Di conseguenza instaurano un rapporto cosciente con la natura, con il visibile, se pur consapevoli della crisi dei valori, conservano una sia pur labile fiducia nella rigenerazione che dà origine alla loro ricerca creativa quale rapporto estremo col naturale nel senso più alto del termine, lo sottolineano anche i titoli delle opere, come in Ghermandi.

Scriva Arcangeli «...il loro, che in confronto alla misura della grande generazione precedente, è squilibrio, non lo è però al modo degli espressionisti: i quali sono sempre in monologo e sudano orgoglio stravolto in angoscia solitaria. Essi "squilibrano", ma frenati e

animati da un rapporto: la natura. È questa scelta che garantisce loro una certa “sicurezza”, un certo “valore”»<sup>58</sup>.

L'artista informale, invece, non cerca il rapporto con la natura anche quando rappresenta figure o corpi. Quindi il rapporto con l'esistenza è diverso da quello degli ultimi naturalisti e i precedenti storici vanno ricercati nell'espressionismo.

Vediamo come l'individuazione morfologica dell'“ala-foglia”, in *La grande foglia*, si scioglia in molteplici trasformazioni di forme crescenti e aggettanti nello spazio. Da un nucleo si avviano forme e immagini, per poi agglomerarsi in un nuovo nucleo e così via. Ecco, perciò, *La grande foglia* essenzializzarsi nell'oggetto fendente del gruppo di *Ala*, e da qui flettersi, ristabilendo e ampliando la morbida inclinazione ad arco, nell'espansione ariosa di *Ultimo quarto* del '60 (tav. 19). Ma ancora il motivo dell'ala riemerge, più che mai vivido in *Momento del volo*, qui la tensione si spande energicamente a ventaglio lungo l'arco di fuga, e poi va ad ampliarsi nello spazio, con nuova trasfigurazione, in *Piccolo* (tav. 20) e *Grande bronzo soffiato* (tav. 21), sempre del '60, per chiudersi quindi in *Eclisse* del '62, le cui varianti presentano certi effetti di piattezza e frastagliatura nei contorni che richiamano ad elementi ossei consumati e assottigliati o come fossero rocce logorate dai secoli nel permanere esposte ai venti del deserto, o in spiagge inaccessibili in cui Ghermandi ritrova i paesaggi della guerra. Anche in questo caso nell'osservare il punto di attacco al piedistallo si nota come esso sia ridotto al limite delle possibilità nel reggere l'elemento raffigurato il quale si espande oltre il confine fisico del supporto che risulta decentrato rispetto all'opera stessa.

Le cavità presenti nella scultura che prima erano appena accennate ora occupano la sede centrale dell'opera, permettendo allo sguardo di andare oltre, entro una “finestra” perfettamente definita e scelta dall'artista. Il foro è l'elemento, e la materia ne è il contorno.

Il motivo dell'*Ala* sembra costituire un archetipo affascinante e irresistibile per la fantasia di Ghermandi. C'è chi ha identificato, in questo, un residuo delle sue passate esperienze di volo in guerra, ma essa rimane comunque la scelta di un'immagine plastica, formalmente ricca di significato e per l'artista conforme a fantasiosi mutamenti.

---

<sup>58</sup> F. Arcangeli, tratto da M. Nanni, *Ultimo naturalismo informale*, in “Viaggio con la pittura bolognese del XX secolo”, Antonio Pellicani Editore, Roma 1996, pagg. 131-132

«L'Ala è tensione, forza immanente che vince il peso della materia, forma a guisa d'energia, è, dunque, la nostra libertà contro ogni sopruso, la fantasia e la volontà di ogni nostra affermazione. "Se gli uomini sapessero vedere meglio – soggiunge sensibilmente Marchiori a proposito – , forse le sculture di Ghermandi potrebbero apparir loro come immagini vitali e consolatrici della volontà di essere e di durare, attraverso il superamento attivo della disperazione e della sfiducia»<sup>59</sup>.

Il bronzo intitolato *Figure* del '60 (tav. 22), così sfrangiato nel contorno e bucato nel mezzo, costituisce un altro momento della ricerca dell'artista, in quanto la scabra superficie è tagliata in piani squadrati, che seguono l'andamento della forma, ora incurvandosi, ora tracciando delle creste, corrispondenti al disegno di una struttura segreta.

«La scultura è una specie di ostensorio profano, in cui gli elementi fitomorfi persistono, e che svela, nell'altra faccia, il taglio netto della superficie in rilievo e, negli incavi, il motivo dei filetti a forma di raggi. (Anche questo è un motivo caratteristico degli altari barocchi). Il gioco dei piani alternati, decisi e squadrati secondo un disegno chiaramente strutturale, serve a dare unità all'immagine in un modo impreveduto, perché il carattere della scultura è pur sempre, adottiamo la parola, informale»<sup>60</sup>.

Col *Piccolo bronzo soffiato* e con *Figure*, Ghermandi può dire di aver fatto un bel passo in avanti, verso una scultura più libera e con problemi diversi, dei quali conviene tener conto osservando la composizione di *Grande bronzo soffiato* (1960) e, soprattutto di *Piccolo bronzo* (1960) e di *Momento del volo*. Nel primo si tratta di due piani, uno curvilineo e l'altro, di sostegno, triangolare capovolto, interrotti, nell'ampio giro della curva da una voluta ritorta, donando un effetto di contrasto ben dosato. Il motivo dell'ampia curva nel mezzo della composizione si accentua nel *Piccolo bronzo soffiato*, con una bella sfida alla statica. La base sembra un poggia-teste africano, ma sul gambo si sviluppa una specie di ampia e leggera foglia-pennacchio d'elmo, arditamente sospesa nell'aria. L'esile super-

<sup>59</sup> L. P. Finizio, *La Mantide atea di Ghermandi*, Silva Editore, Milano 1968, pag. 20

<sup>60</sup> G. Marchiori, *Ghermandi*, Edizioni Alfa Bologna 1962, pag. 16-17

ficie ha protuberanze e insenature come la faccia rugosa della luna. Ghermandi sa sfruttare tutti gli effetti della fusione con la destrezza di un giocoliere.

«Nascono infatti nel 1960 i Bronzi soffiati che, parafrasando il vetro soffiato, sfidano le potenzialità del bronzo, sicché – sono parole di Marchiori – “... il vecchio schema è animato da una concitazione barocca, che ne rompe il ritmo consueto, travolgendo, per così dire, le forme di un moto continuo e in differenti direzioni. È un moto di ondulazioni e volute, che si susseguono in rilievo o incavate, in una superficie liberata dai segni grafiti...”<sup>61</sup>.

Con *Il grande volo* la scelta persistente dell'immagine alata coglie finalmente la sua massima intensità nell'apertura planante, per poi, acquietarsi nel gioco supremo d'equilibrio plastico di *Figura quinta* del '61 (tav. 23). Quest'ultima è stata subito riconosciuta quale l'opera finora risolta con maggiore purezza di invenzione e assolutezza plastica. Se dall'esempio de *Il grande volo* traspare l'agile sfogo di una tensione di energia, qui tutto si regge su un sereno equilibrio. Nella sua esemplare assolutezza, *Figura quinta* segna pure l'epilogo di un certo nucleo fantastico, o meglio, di un certo *modus* di rinnovarsi e comunicare.

Si può credere allo scultore quando afferma che *Figura quinta* abbia ricevuto lo spunto da una visione delle colline romagnole all'orizzonte, e che pertanto quelle misteriose ali plananti e quel sereno equilibrio siano la traduzione plastica di un'impressione di paesaggio.

Mai Ghermandi ha raggiunto la tensione emotiva, come in *Figura quinta*. In molti casi, la soluzione è raggiunta attraverso il passaggio di molte tappe, fino alla sintesi che comprende tutto il percorso compiuto. Si può dire che in *Figura quinta* ci sono tutti gli elementi delle sculture precedenti, ma raccolti in una sintesi nuova. Le ali e le foglie sono ormai forme che vivono autonome nella loro struttura. Tutte le opere che seguiranno saranno animate da un nuovo senso di raffigurazione, con un'apertura di motivi e scoperte formali

---

<sup>61</sup> A. Zanchi, *Minguzzi e Ghermandi*, in "Figure del '900 2 Oltre l'Accademia", ed. La Litografia s.r.l. Carpi 2001, pag. 280



insolite, ma ancor più, risulteranno pervase da qualità inventive estremamente sentite e ricche di trasformazioni.

Nella sua scultura Ghermandi amava intenzionalmente citare e trasfigurare e, l'azione non è più rivelata, è meno fisica e più idealizzata.

*«La scultura italiana moderna non è quella dei più favoriti dalla sorte (Marino è un caso a parte, sta a sé), che hanno abbracciato la chiesa, folgorati da improvvise vocazioni religiose, o che si son dati al naturalismo più popolare e domestico. Le glorie non contano. Ghermandi non si lascia incantare, perché il suo spirito è limpido e sicura la sua coscienza morale. È l'uomo che sa guardare alla natura come deve guardarla un poeta: dall'interno, per scoprire la magica essenza.*

*L'esempio più recente (e qui termina questo primo bilancio dell'arte di Ghermandi) di tale facoltà di esame, e poi di allucinazione, è nello studio per L'eclisse (1961). Uno studio di piccole dimensioni, che prepara all'opera più impegnativa, alla grande scultura dello stesso titolo, e che riprende il motivo dell'ostensorio. (Infatti, nel bozzetto non manca nemmeno la bella raggiera, che nella scultura è appena attenuata, tra placche e macchie addirittura lunari). C'è il senso dell'incubo cosmico, della notte innaturale, ma senza forzare i limiti della scultura, anzi svolgendo in una plastica meno elegante e più compatta i temi a Ghermandi più congeniali»<sup>62</sup>.*

Il foro nel mezzo crea l'ombra, scavato e ripiegato all'esterno, come un disco d'ombra intorno a cui la massa plastica si condensa, irrompendo trattenuta nel suo moto originario verso i margini dell'irregolare superficie. La costante barocca si accentua, nello *Studio per l'eclisse* (tav. 24), e si afferma nell'*Eclisse* (tav. 25), attraverso un chiaroscuro ricco e mutevole di concavità e di convessità avvicendate nello sviluppo plastico dell'immagine dentro lo spazio illimitato. La torsione delle forme e la varietà degli effetti

---

<sup>62</sup> G. Marchiori, *Ghermandi*, Edizioni Alfa, Bologna 1962, pag. 21

sono in un rapporto continuo e, questa volta, con un impeto quasi drammatico. La massa plastica tende a coagularsi in una sorta di moto centrifugo e tale moto poco dopo verrà convogliato in configurazioni verticali definite dalla critica sculture-personaggio di origine mitologico-teatrale.

*Personaggio X* (tav. 26), esposto nel 1961 a Roma e a Rimini, può essere il monumento ardito che esprime l'audacia della ricerca artistica e scientifica. È la vittoria alata, la *nike* rivelata dal vento, dicono quanti vorrebbero riferire a una esperienza culturale, di classica ispirazione, una realtà moderna, intuita invece nel suo puro dinamismo. *Personaggio X* prepara l'opera più impegnativa, il grande bronzo, che piacque tanto al pubblico dei visitatori e un po' meno ai critici, irretiti dai pregiudizi o dalle simpatie personali, il grande bronzo che Ghermandi ha pensato e modellato come un essere vivo, il fantasma vivo e presente dei suoi sogni a occhi aperti. C'erano prima tutte le altre sculture, ali, foglie, alberi, ippogrifi, vittorie, ma questa le comprendeva tutte ed era un'altra cosa, un fatto diverso, nuovo, in cui ogni parte felicemente si snodava lungo una curva tracciata dallo spazio, in una perfetta armonia di passaggi, di piani e di volumi.

*«Questi "personaggi" hanno una nobiltà quasi araldica e, nel medesimo tempo, la semplicità dei galli o degli angeli in ferro sulla punta dei campanili. Ghermandi ha visto in giro molte sculture, antiche e moderne, ma i suoi viaggi più veri sono tra gli alberi e i prati, tra i campi e i filari della terra di Romagna, dov'egli non si curva a raccogliere un ramo contorto o un ferro arrugginito per metterlo su una base di pietra o di legno. Niente oggetti trovati, niente polemica, niente ironia.*

*I "personaggi" vogliono essere soltanto sculture modellate e fuse con procedimenti tradizionali, senza por mano alle bombole di ossigeno e ai saldatori (naturalmente non ci son limiti di tecniche e di materiali per poter fare della scultura); ma il lato patetico dell'arte di*

*Ghermandi è anche la sua fedeltà agli insegnamenti accademici, a un metodo che possiamo dir classico»<sup>63</sup>.*

L'itinerario continua, continua questo vagabondaggio tra realtà ed irrealtà, tra illusione e concretezza. Il fulcro sul quale è stata fatta leva è appunto l'ironia: irridere il passato e specchiarcisi dentro, demistificare le tradizioni per coglierne il messaggio più profondo, autentico e genuino, spezzare per poi riunire, ma allo stesso modo, le cose di prima, e aggiungere qualcosa di nuovo, di nostro, d'inalienabile. Così nascono le sculture-personaggio.

Non si deve fraintendere però il senso di queste parole né il significato delle ultime opere di Ghermandi. Il tema che egli iniziò dieci anni fa (fine anni '50) con quelle lievitazioni alle quali abbiamo già accennato e che poi, via via, attraverso *L'eclisse* ed il *Personaggio X* persero quel gusto per la superficie slabbrata, avvolgente e si richiusero in volute spezzate da fratture statico-dinamiche, non si è interrotto né, tanto meno, si è fossilizzato nella cifra.

*Personaggio X*, *Metamorfosi* (tav. 27), *The Queen* (tav. 28) e *L'eclisse prima* (tav. 29), sono le prime opere indicative del sopraggiunto filone creativo. In *Personaggio X* e in altri lavori, quali la serie di *Sculture del gruppo G*, nonché *Personaggio X Tre* (tav. 30), *Personaggio notturno* (tav. 31), il riaffiorare di alcune persistenze formali precedenti ne acclara oltrepiù l'estrema e libera idealizzazione trasfigurante cui sono pervenute. Si confrontino, ad esempio, *Ala* del '59 o *Ultimo quarto* del '60 con *Scultura uno del gruppo G* del '62 (tav. 32), si leggerà oggettivamente come l'artista colga in quest'ultima la culminante essenzialità, la scelta della "gettata" di profilo supera la frontalità dei modelli antecedenti e la crescita suggerisce un ritmo di sviluppo e animazione della materia del tutto estraneo da qualunque mimesi.

È, comunque, nelle opere *Metamorfosi*, *The Queen* e *Son of the Queen* (tav. 33) a decidersi il vero nucleo fantastico del nuovo corso espressivo. Al senso bidimensionale della plastica subentra l'articolazione volumetrica. Nel contempo il tratto, la pressione plasmante induce a una cadenza più aperta e uniforme, per una luce piuttosto tonale che impressionistica. *Son of the Queen* è in questo senso la definizione di un'immagine che si coagula tra

---

<sup>63</sup> G. Marchiori, *Ghermandi*, Edizioni Alfa, Bologna 1962, pag. 20

materia e luce, l'idea di uno spazio catturato nella sua naturale sedimentazione. Lo strato di materia bidimensionale ora si ripiega, convoglia la spinta energetica su di sé e si contrae.

Si può allora dire che *The Queen* sia una sorprendente novità che rompe tutti gli schemi consueti della scultura di Ghermandi. Le ali e le foglie si ripiegano, in una forma a imbuto, che segue tuttavia l'inclinazione in diagonale di queste precedenti. «È come il berretto conico delle fate: è il copricapo simbolico di tante dame fiamminghe e francesi del Quattrocento»<sup>64</sup>.

Le foglie così accartocciate e unite, simili a carte incollate sovrastate con giunture dai bordi in rilievo, danno l'impressione di un pieno volume, contraddetta da qualche foro, da qualche lacerazione. E il sostegno è sempre una specie di ramo con due ali minuscole, l'allusione costante al fitomorfismo. Ghermandi si è concesso una specie di pausa nella ricerca della solita tensione, dello scatto delle forme, di un dinamismo violento e ossessivo. «È la pausa di *The Queen*, un momento di riflessione un po' ironica, un tuffo in un tempo evocato per magia di simboli, e che affascina, arcano, come una presenza misteriosa e inquietante»<sup>65</sup>.

Mentre sino a questo momento il referente veniva fornito della realtà naturale, ora invece in seguito alla nuova oggettivazione l'invenzione diventava più assoluta e la scultura più autonoma. Il recupero di uno spessore volumetrico e materico della stessa s'accompagnava ad un dinamismo plastico che evidenziava una tensione spaziale attraverso un'immagine che spesso presentava fratture, piani differenti di sviluppo, segmenti. Sculture come *The Queen*, *Martin Drugi* ed altre, sono indicative di questa nuova vena fantastica.

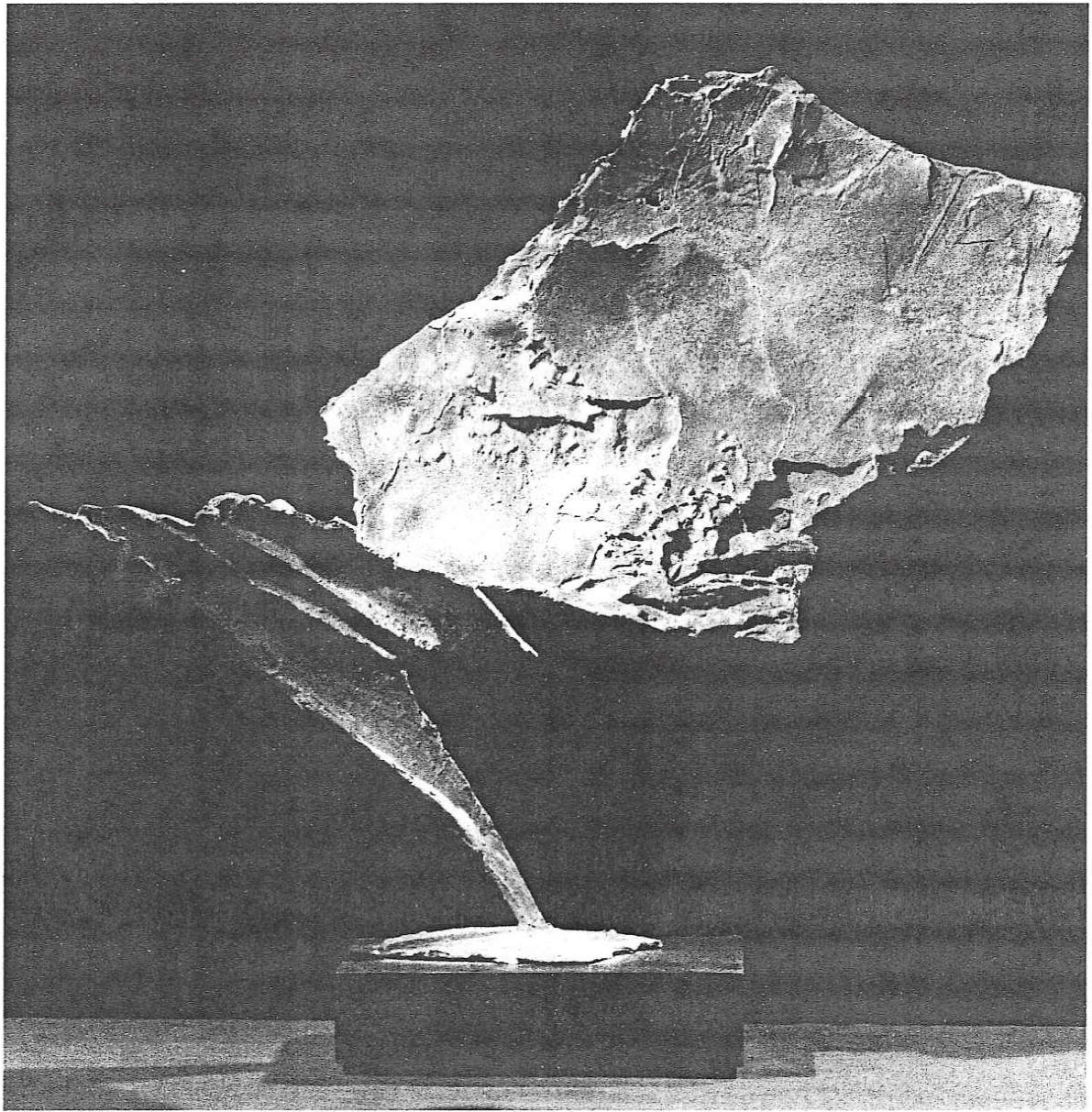
Trovata la via giusta, le invenzioni si moltiplicano. Insieme a *The Queen* e *Son of the Queen* scopriamo *Metamorfosi*, le quali sono l'esempio di una ricerca volumetrica per piani sovrapposti e frastagliati in un gioco tra vuoti e pieni che in qualche modo riecheggia i *Guerrieri* di Minguzzi, ma qui i piani si assottigliano e si aprono allo spazio circostante come foglie o ali di uccello vibranti nel vento.

---

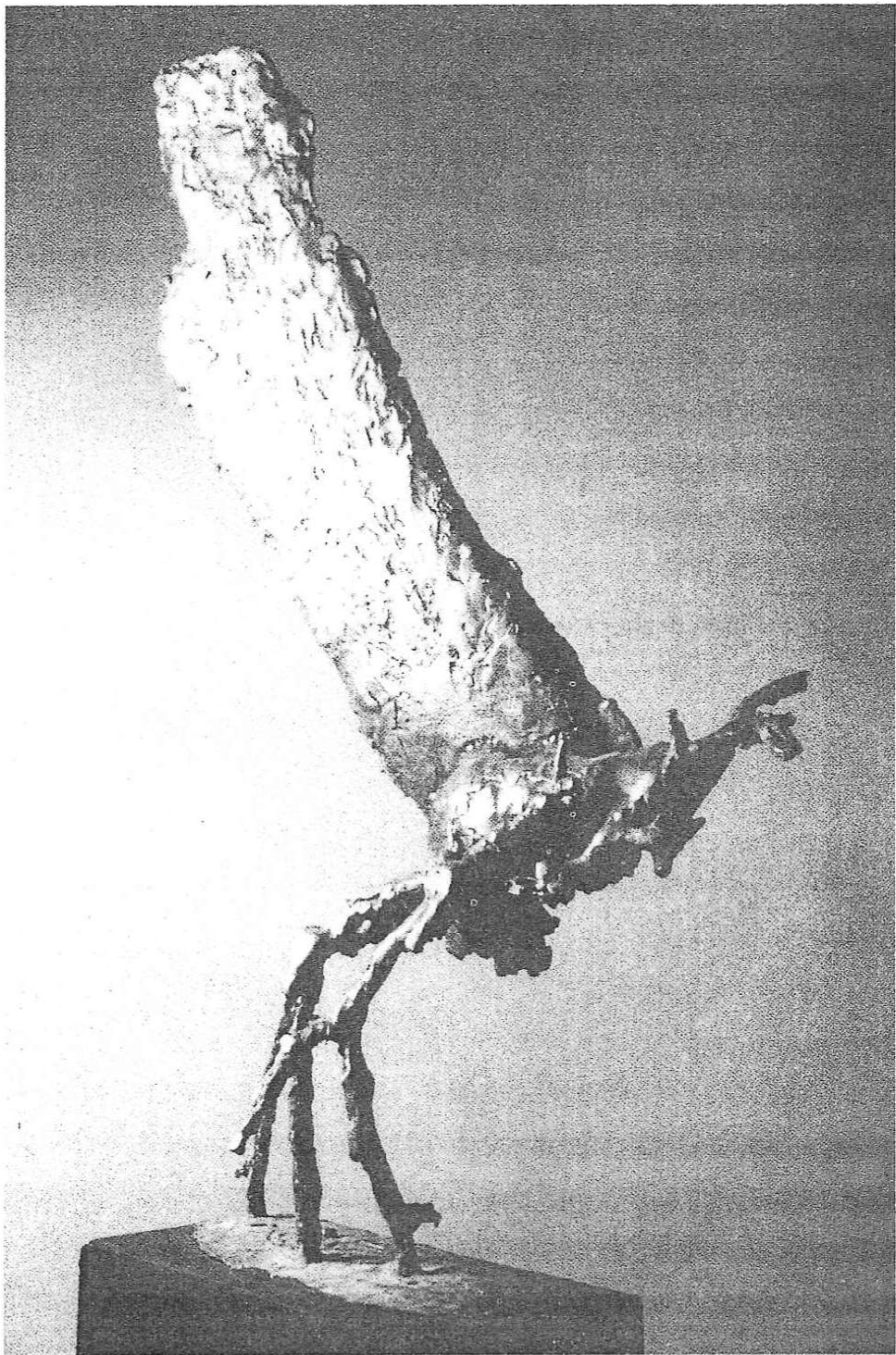
<sup>64</sup> G. Marchiori, *Ghermandi*, Edizioni Alfa, Bologna 1962, pag. 17

<sup>65</sup> G. Marchiori, *Ghermandi*, Edizioni Alfa, Bologna 1962, pag. 18

Il processo diviene più chiaro e coinvolgente nelle realizzazioni quali: *Martin Drugi* (tav. 34), *Corazza di Cesare* (tav. 35), ancora del '62, e in *Martino secondo* del '63 (tav. 36). In esse la spinta energetica si accompagna alla contrazione del volume con tale evidenza formale che ciascuna delle soluzioni s'identifica al principale percorso di sviluppo. In seguito vedremo che questa spinta energetica è divenuta il corso di crescita formale, lungo il quale si dipana l'itinerario di visione e di lettura della scultura.



Tav. 17 - **Piccolo volo**, 1960 bronzo

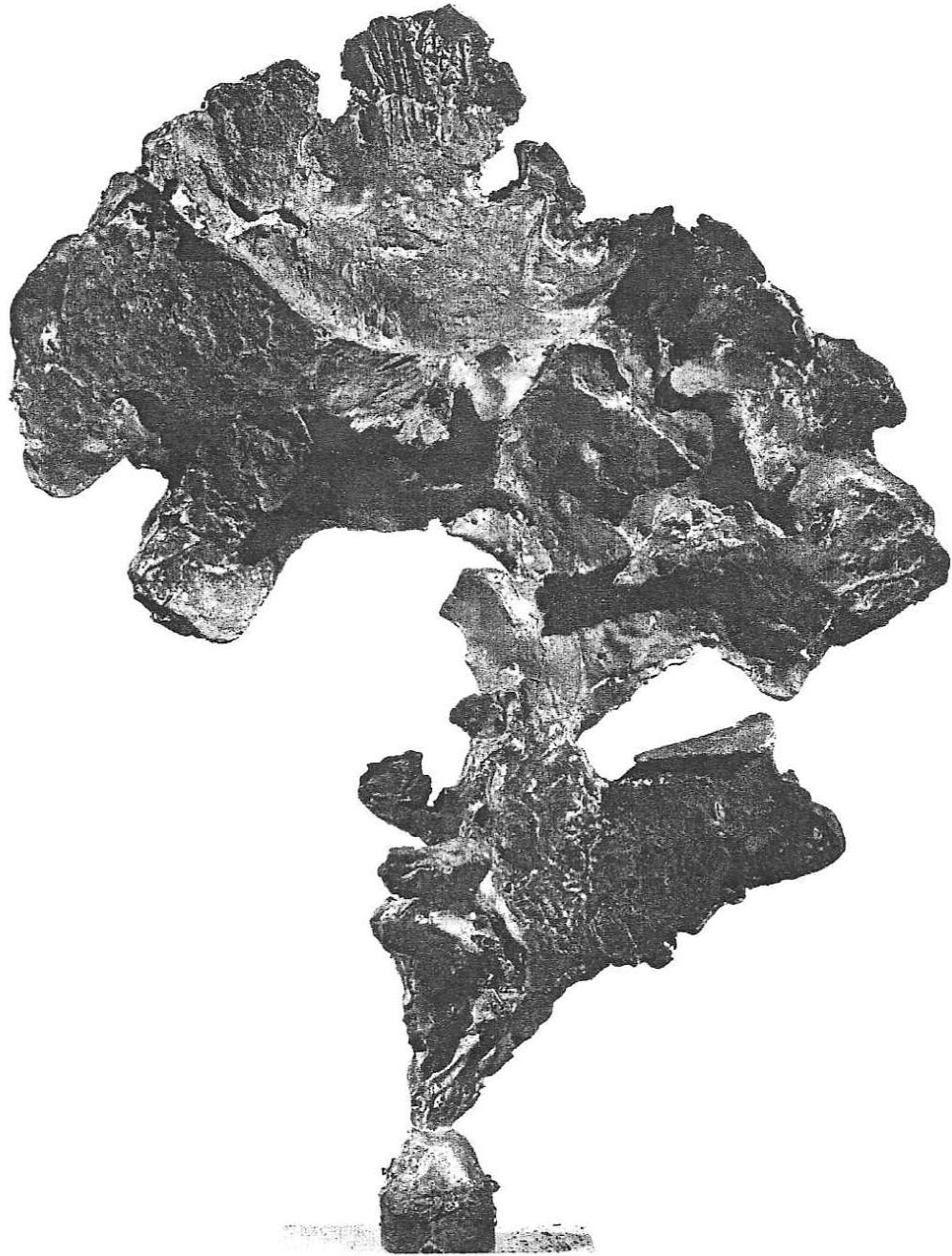


Tav. 18 – La grande foglia, 1957 bronzo



Tav. 19 – **Ultimo quarto**, 1960 bronzo, cm. 160x85, coll. privata New York





Tav. 20 – **Piccolo bronzo soffiato**, 1960 bronzo, coll. Carlo Scarpa, Venezia. Esposta alla  
XXX Biennale di Venezia, 1960



Piccolo bronzo soffiato, 1960 bronzo



Tav. 21 - **Grande bronzo soffiato**, 1960 bronzo



Tav. 22 – **Figure**, 1960 bronzo. Esposta alla XXX Biennale di Venezia, 1960