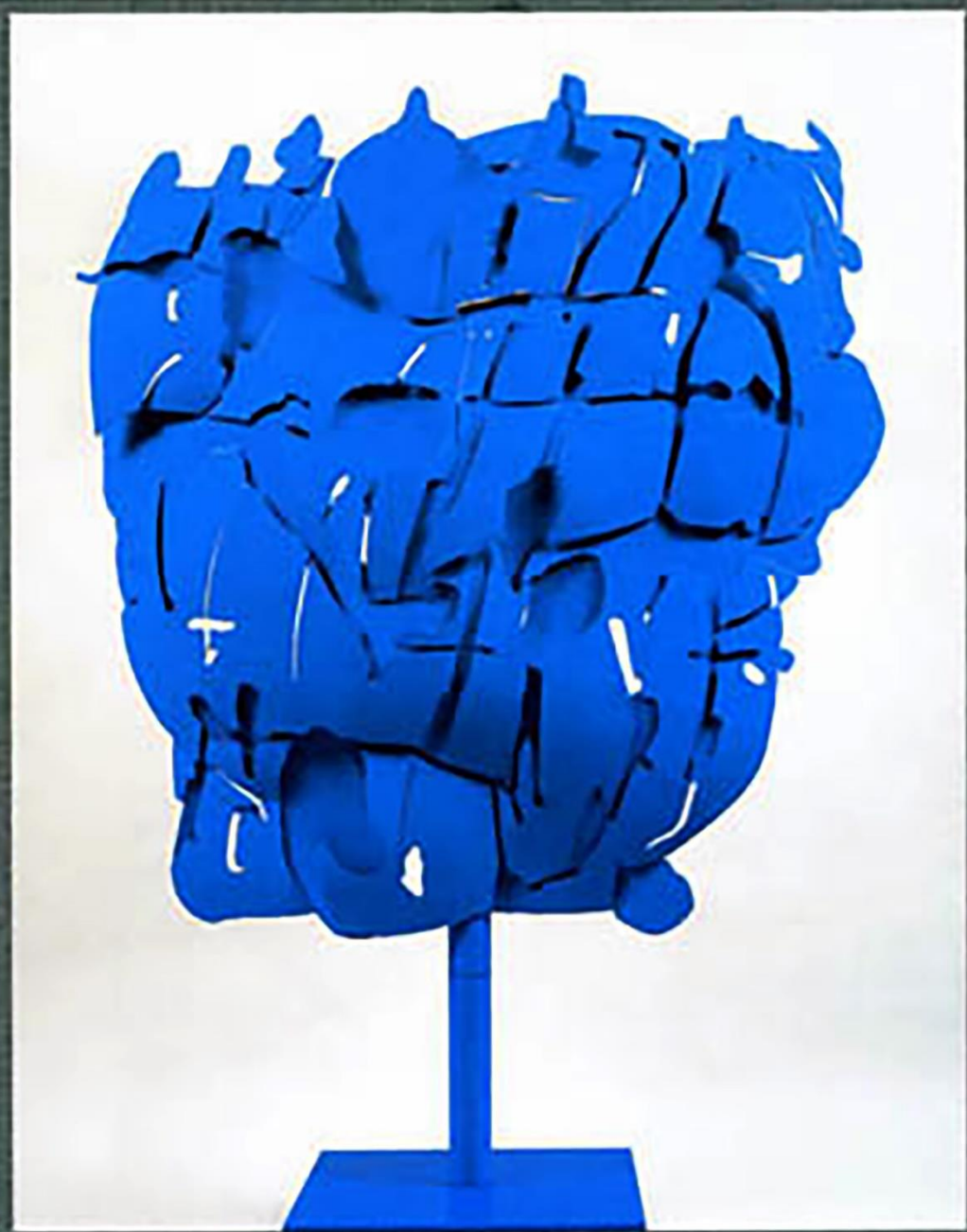


PIETRO CONSAGRA  
NECESSITÀ DEL COLORE



SKIRA



# PIETRO CONSAGRA NECESSITÀ DEL COLORE

sculture e dipinti 1964-2000

*a cura di*

Luca Massimo Barbero  
Gabriella Di Milia



---

SKIRA



Pietro Consagra  
necessità del colore  
sculture e dipinti 1964-2000

Mostra promossa da



MUSEI D'ARTE  
e Monumenti



in collaborazione  
con l'Archivio Pietro Consagra

Galleria dello Scudo  
Museo di Castelvecchio  
Verona  
16 dicembre 2007  
30 marzo 2008

*Progetto e realizzazione  
della mostra*

Massimo Di Carlo  
Gabriella Di Milia  
Laura Lorenzoni  
Paola Marini

*Ordinamento storico-critico*

Luca Massimo Barbero  
Gabriella Di Milia

*Catalogo della mostra*

Massimo Di Carlo  
Laura Lorenzoni

*Contributi storico-critici*

Luca Massimo Barbero  
Giovanni Carandente  
Fabrizio D'Amico  
Abraham M. Hammacher  
Licisco Magagnato  
Paola Marini

*Catalogo delle opere*

Francesco Tedeschi

*Ricerche bio-bibliografiche*

Lia Durante  
Laura Lorenzoni  
Francesca Pola  
Rosemary Ramsey

*Fotografie delle opere*

Claudio Abate  
Paolo Vandrash

*Gestione amministrativa*

Cinzia Soffiati

*Segreteria*

Daniela Bonetti  
Franca Carli  
Liliana Fenzi

*Comunicazione*

Rossella Pasqua di Bisceglie  
Simonetta Pezzo

*Allestimento*

Filippo Bricolo e Alba Di Lieto  
con la collaborazione di  
Andrea Avanzini  
e Luigi Pimazzoni,  
Arlac snc, Negrar, Verona  
Marco Casarotto,  
Impresa Grandi F. srl, Verona  
Costantin Charalabopoulos  
e Lulzim Dedej, Arteam srl,  
Trento  
e con l'opera di  
Oscar Scattolo  
Claudio Furlani  
Fabio Guardini

*Interventi per la conservazione  
delle opere*

Andrea Avanzini, Arlac snc,  
Negrar, Verona  
Susanna Bertolucci, Verona  
Barbara Ferriani, Milano  
Mario Forte, Civardi srl,  
Gragnano Trebbiense, Piacenza  
Nicolò Mario Gammino, Roma  
Gabriele Gottoli, Sant' Ambrogio  
di Valpolicella, Verona  
Roberto Morati, Marmi Forte snc,  
Pol di Pastrengo, Verona  
Cinzia Parnigoni, Lesmo, Milano

*Cornici*

Massimo e Paolo Romanò, Milano

*Assicurazioni*

Assicurazioni Generali spa,  
Agenzia generale di Verona Est

*Trasporti*

Bruno Bonvini, Milano  
Borghi International spa,  
Fine Art Department, Bologna  
Gugole & Salà srl, Verona  
Möbel Transport AG, Chiasso  
Spedart srl, Servizi per l'Arte,  
Roma

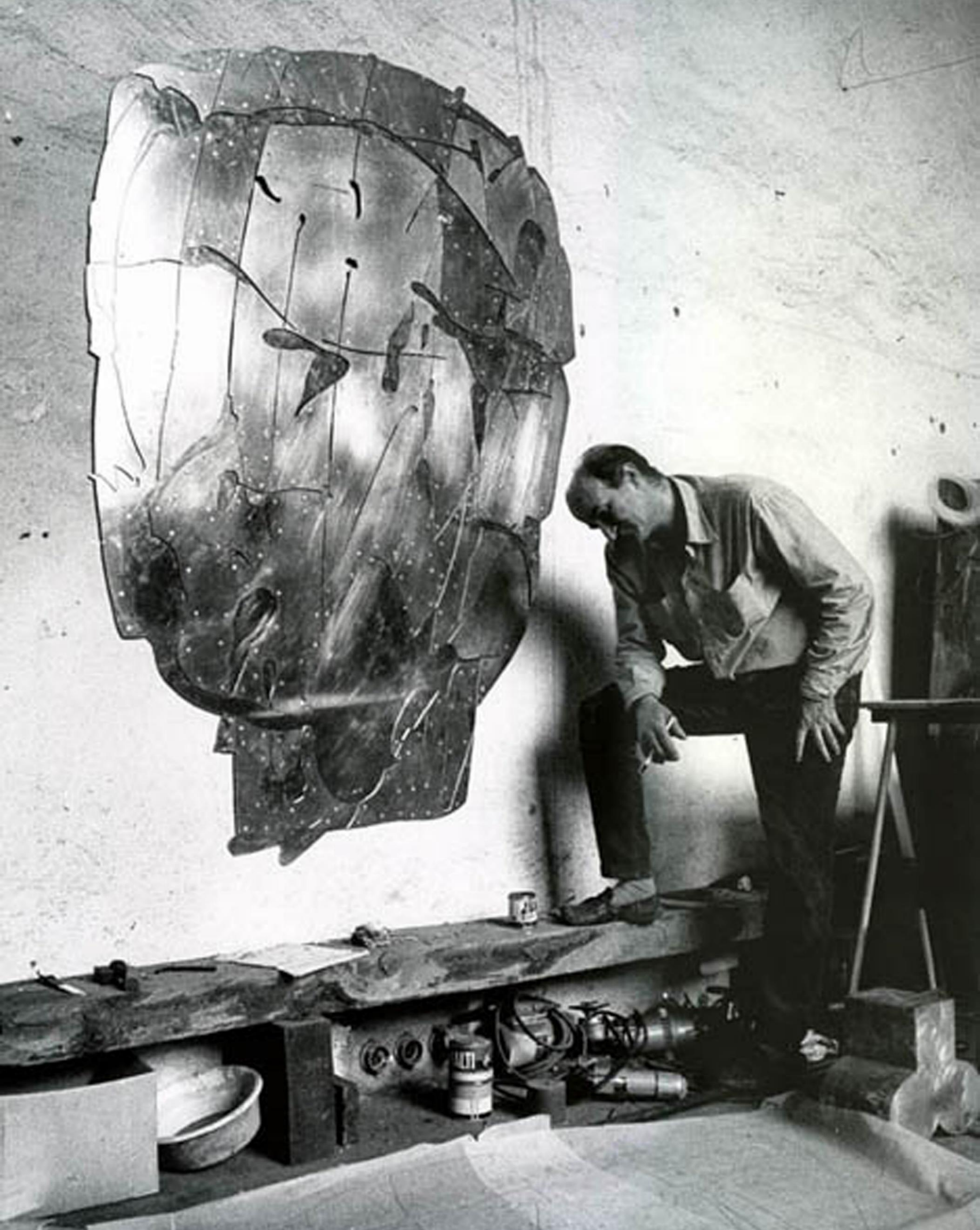
*Gestione del personale  
di sorveglianza*

Fabia Pinali



## Sommario

- 13 Le grandi emozioni della scultura  
*Luca Massimo Barbero*
- 35 Disegno e colore nell'opera di Pietro Consagra  
*Fabrizio D'Amico*
- Un inedito di sorprendente attualità**
- 47 Pietro Consagra scultore  
*Abraham M. Hammacher*
- Catalogo delle opere**  
*Francesco Tedeschi*
- 81 Il ferro nell'età della plastica
- 125 Natura e artificio
- 155 La materia e il colore. Dalla scultura alla pittura, e viceversa...
- Consagra a Castelvecchio 1977-2007**
- 187 Consagra torna a Castelvecchio  
*Paola Marini*
- 191 Consagra 1976-77  
*Giovanni Carandente*
- 195 I disegni di Consagra  
*Licisco Magagnato*
- 199 Scultura vs architettura – Scultura “come” architettura  
Consagra a Castelvecchio 1977-2007  
*Francesco Tedeschi*
- 235 Schede tecniche delle opere esposte
- Percorsi di vita: da Palermo a Roma, dall'Europa all'America**
- 245 “Vorrei rivivere la vita a volontà.” Il percorso multifrontale di Pietro Consagra  
*Francesca Pola*
- 275 Consagra: l'accoglienza americana a uno spirito internazionale  
*Rosemary Ramsey*
- 286 Consagra e la Biennale di Venezia 1948-1995  
*Lia Durante*
- Lettere, documenti, interviste**
- 295 Consagra: la fortuna in Italia e all'estero, le polemiche, il dibattito culturale  
*Laura Lorenzoni*
- 310 Il contesto italiano 1948-1976
- 326 Il consenso internazionale 1953-1989
- 377 Documenti e interviste 1963-1984
- Apparati**
- 399 Esposizioni
- 413 Bibliografia





<sup>1</sup> P. Consagra, *Necessità della scultura*, Lentini, Roma, 1952, poi in P. Consagra, *Consagra che scrive. Scritti teorici e polemici 1947/89*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1989, p. 19.

<sup>2</sup> P. Consagra, *Teorema della scultura*, in "Forma", n. 1, Roma, aprile 1947, poi in *Consagra che scrive*, cit., p. 11.

*"Dobbiamo avere le nostre sculture, / per i nostri episodi, / per i nostri pensieri"*<sup>1</sup>

Il colore, nella scultura di Consagra, non è "novità" di un momento, di un periodo improvviso. La sua apparizione è un avvenimento desiderato, affiorato dal pensiero dell'artista. Una necessità etica e personale, prima ancora che artistica. La stessa *presenza del colore* come suono totale, come dedica materica e sognata, in paradosso, esisteva già nella sua negazione, nell'affondo meraviglioso delle sculture in ferro, nella cromia costruita e cupa del bruciato, dell'assommarsi avvampante delle parti di una scultura voluta attraverso il fuoco.

Per affrontare l'idea di percorrere insieme al lettore un possibile itinerario attraverso la scultura e il colore di Consagra, ho cercato più volte di trovare una possibile chiave per poter "incontrare" l'intendere dell'autore nei confronti di questo elemento, del sentirlo necessario e presente. Non l'ho trovato in un suo desiderio puramente cromatico, neppure in suo volere meramente estetico. Questo sentire, che alcuni trovano ancor oggi eccezionale o circoscritto, appartiene a Consagra dagli inizi, come posizione responsabile del fare arte e scultura. Non solo colore, ma senso del contrasto dinamico, costruzione, composizione, presenza dell'opera come dato sensibile ed etico: sociale. Consagra ha da subito la piena coscienza delle potenzialità e dell'espressività di ogni singolo elemento della scultura, delle sue implicazioni. Il colore è tra questi elementi, pur negato gli appartiene sin dagli inizi. È l'uomo artista che lo contiene, lo comprime. Colore è *semplicemente* uno degli aspetti presenti e costretti in quella fucina che è il suo pensiero di uomo e di artista. Ogniquale volta vi è un momento cruciale nell'opera di Pietro Consagra, un passaggio fondamentale che chiarisce la sua determinazione a innovare continuamente il proprio linguaggio, ogni volta, vi è l'enunciazione da parte dell'uomo che quell'elemento, quella scelta altro non è che l'aver assunto un nuovo punto e dichiarazione nei confronti della società. Così anche quella che chiamerei la *liberazione del colore* è una scelta determinante, utile, dichiaratoria. Se è vero quindi che la *frontalità*, grazie anche alla fertile e costante dichiarazione scritta di intenti dell'autore, è l'elemento chiave che ci guida nella persistente e classica lettura della sua opera, è, per chi scrive, pur vero che i fattori decisivi del suo lavorare e pensare risiedono nella continua e volontaria determinazione d'ogni elemento artistico nei confronti della responsabilità di fare scultura.

Per trovare la chiave di quello che sarà poi, negli anni Sessanta, e nel 1964 in particolare, l'avvento del nuovo colore, non ho potuto non tornare a quel giovanile quanto ortodosso foglio di "Forma 1", del 1947. Consagra chiude il suo *Teorema della scultura* con una dichiarazione: "Noi non siamo degli astrattisti perché la nostra astrazione ha una base concreta che è il rapporto tra noi e l'oggetto e tra noi e la società."<sup>2</sup> Potrà al lettore sembrare un paradosso, vista l'assenza di ogni menzione anche del termine colore, ma in quella dichiarazione ho tentato di rintracciare le volontà delle scelte, il perché di certe determinazioni dell'autore. È in quella dedica al rapporto tra artista e società – sconcertante e straordinaria per i nostri giorni, ove società è intesa eminentemente come curioso bacino d'utenza – che ho ritrovato la *necessità* del liberare il colore quasi vent'anni dopo. È nel costante e continuo dialogo con "l'og-

Consagra in una fotografia scattata da Ugo Mulas nello studio di Roma tra il 1966 e il 1967, mentre osserva i disegni esecutivi di *Piano appeso alluminio rosa scuro* e *Piano appeso alluminio rosa chiaro*. Alla parete, non ancora dipinto, *Piano appeso alluminio rosa scuro*.

getto e tra noi e la società” che ho potuto intravedere, non le soluzioni, ma le determinazioni di quella che abbiamo chiamato *liberazione*. Innovare il proprio linguaggio è materia necessaria al vivere della scultura di questo autore, quasi che a ogni raggiungimento, alla creazione di un oggetto maturo ed emblematico delle posizioni assunte, egli senta forte e urgente un cambiamento evolutivo, dedicato al nuovo sentire sociale.

“Nel 1962 tutto era felice nella vita dell’arte”

È in un clima di successo, di pubblico riconoscimento del suo lavoro, che emerge questa liberazione cromatica: un contesto che lo ha visto percorrere e combattere le possibili battaglie nel nome di una responsabile attuazione della sua opera astratta e impegnata. La lucidità inesorabile e l’ostinata fermezza del suo procedere giungono a piena notorietà già alla metà degli anni Cinquanta. I riconoscimenti istituzionali al suo lavoro, non solo sanciscono la sua visibilità e un primo successo, ma dichiarano anche l’evidenza dell’inevitabile affermazione di quella linea astratta che egli ha percorso, lottando, sin dall’immediato secondo dopoguerra. Con continuità, nei suoi scritti e nelle interviste, egli cita il 1956 come un anno di inizio cruciale. Ricorda i primi segni concreti di interesse effettivo, percepiti alla Biennale di Venezia<sup>3</sup> di quell’anno, la vendita come atto di riconoscimento. L’attenzione internazionale si concentrerà su di lui e sul suo lavoro in una occasione d’assoluto prestigio quale il Gran Premio per la scultura alla Biennale<sup>4</sup> del 1960, un segno di grande rilevanza, indice di piena maturazione: in un termine, successo. Ma questo segno è *semplicemente* il risultato dell’impegno di un intero percorso, quel percorso che è la centrale creativa d’ogni sua opera, quello che vorrei definire (e non spaventi la personale accezione del termine) l’*umanesimo polemico*<sup>5</sup> di Consagra. Il colore nuovo è di là da venire, è chiuso nella persona dell’artista, nel suo concentrarsi su “quella” realtà, del periodo vissuto, delle battaglie essenziali, dell’impegno oltre ogni ortodossa verità. È il Consagra dei *Colloqui* straordinari dalla nuova verticalità, quello che si presenta al mondo in quella Biennale. Basterebbero tre titoli delle opere presentate per accennarne l’impronta, la concentrazione di dramma, impegno, assolutezza: *Colloquio duro*, *Colloquio fermo*, *Colloquio diabolico*. Il colore è ancora costretto nei metalli, nell’assommarsi delle fiamme di fucina, del legno bruciato con dolorosa sapienza e artificio. È in quell’uomo/artista che Argan, nel testo per quell’occasione, definisce “il problema sempre aperto, non già della personalità, ma della persona dell’artista. Consagra non sa rinunciare a definirsi nell’opera: perciò ora che si parla tanto d’informel, la sua scultura è decisamente e polemicamente ‘formelle’”.<sup>6</sup> L’alterità della posizione artistica di Consagra viene premiata, il suo concentrare drammatico, la sua idea di scultura viene riconosciuta. Scrive l’artista di questi anni particolari: “Nel 1962 tutto era felice nella vita dell’arte” e sottolinea così un momento fondamentale e cruciale per la sua opera: “Carandente era riuscito a organizzare a Spoleto la più grande manifestazione di scultura internazionale nella città. Il massimo godimento mai avuto con tanti scultori nel traffico quotidiano.”<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Alla Biennale del 1956 Consagra è presente con una sala personale nella quale espone due opere del 1948 (*Manifesto per l’avvenire* e *Omaggio a Boccioni*) e una serie di *Colloqui* del 1956. La sua presenza è accompagnata da un testo in catalogo di Umbro Apollonio e l’artista riceve in questa occasione il Premio Einaudi, oltre a riscuotere un decisivo successo di vendita. Cfr. P. Consagra, *Vita mia*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 89.

<sup>4</sup> In questa occasione l’artista espone alcuni *Colloqui* realizzati tra 1959 e il 1960 in legno, in travertino e in bronzo. La sua sala personale è accompagnata in catalogo da un testo di Giulio Carlo Argan. Così l’artista ricorda l’entusiasmo dell’ascesa di questi anni: “Preparavo le sculture per la sala alla Biennale di Venezia del ’60 e altre ne dovevano partire per la prima personale a New York, alla Staempfli Gallery. La direzione era ormai l’America” (P. Consagra, *Vita mia*, cit., pp. 89-90).

<sup>5</sup> Scrive Argan nel catalogo della Biennale di Venezia del 1960: “Diremo dunque che in una società che ama dichiararsi insensibile agli ideali umanistici, la poetica di Consagra è una poetica fondamentalmente umanistica; e umanistico è il suo artigianato perché riafferma che l’arte non è un messaggio misterioso, captato e trasmesso, ma qualcosa che l’uomo fa, per se stesso e per gli altri” (G.C. Argan, *Pietro Consagra*, in *XXX Biennale internazionale d’arte*, catalogo della mostra, Venezia, 1960, p. 110). Questa attenzione per la dimensione umana che caratterizza Consagra è da chi scrive definita *umanesimo polemico* in quanto si traduce in una volontà di azione che contraddice l’esistente, la situazione data, per realizzare una condizione altra, utopica ma praticabile, per rendere il mondo un luogo più umano appunto. In questo senso, inevitabilmente, questa dimensione porta Consagra negli anni successivi a un impegno diretto e a prese di posizione esplicite in relazione ai destini dell’architettura e della città.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>7</sup> P. Consagra, *Vita mia*, cit., pp. 91-92.

*I legni bruciati, dal 1956*

Delle prime sculture di Consagra, designate con il titolo *Colloqui*, circa dieci sono in legno bruciato. Sulle robuste superfici il fuoco produce solchi e larghe chiazze carbonizzate, trasformando la materia in colore. Lo spessore è ridotto al minimo necessario per dare corpo all'immagine scultorea che si presenta quindi immediata,

nella sua totalità, nella visione frontale da un punto di vista unico. Diversamente accade nelle opere in bronzo, in cui la fiamma ossidrica non scava ma salda tra loro i piani, sovrapposti o distanziati, creando una profondità di pochi centimetri. L'idea originaria da cui derivano le sculture in legno, realizzate

sino al 1964, è presente in numerosi fogli tra il 1955 e il 1958, in cui i singoli disegni appaiono in sequenza serrata, eseguiti spontaneamente l'uno accanto all'altro. Tra questi sono divenuti sculture quelli che hanno esercitato nella mente dell'artista un richiamo insistente anche a distanza di anni.

a. *Colloquio pubblico* del 1956: delle dieci sculture presentate nello stesso anno alla XXVIII Biennale di Venezia, è l'unico lavoro in legno bruciato. Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.

b. *Incontro incantato*, 1957. Collezione privata.

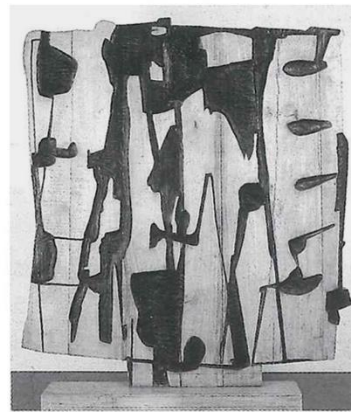
c. *Coro*, il grande legno del 1958 acquistato l'anno dopo da Sam Hunter, direttore del Minneapolis Institute of Arts, in occasione della mostra *European Art Today*. L'opera è tuttora ubicata nel museo americano.

d. *Colloquio umano*, 1958, inviato dalla Galerie de France alla seconda edizione di *Documenta* a Kassel nel 1959, e ora al Solomon R. Guggenheim Museum di New York.

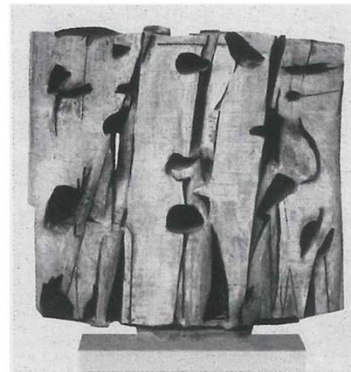
e-f. Due opere in legno e bronzo esposte alla XXX Biennale di Venezia del 1960, quando Consagra riceve il Gran Premio per la scultura italiana: *Colloquio diabolico* e *Colloquio senza la moglie*, entrambi del 1960, ora in collezione privata.



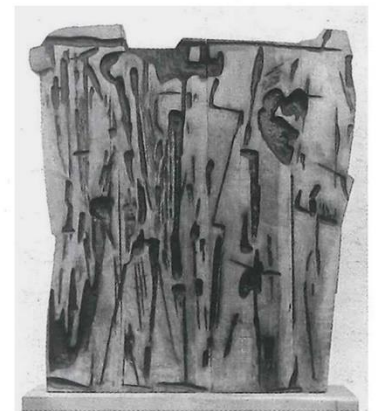
a



b



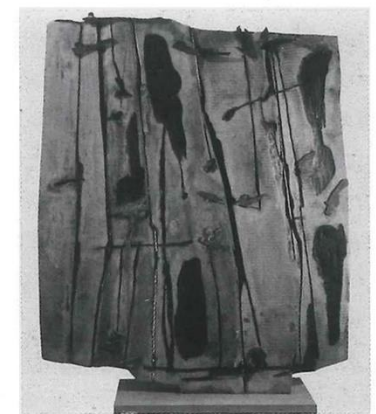
c



d



e



f



<sup>1</sup> C. Lonzi, *Intervista a Pietro Consagra*, in *Consagra*, catalogo della mostra, Galleria dell'Ariete, Milano, dall'8 giugno 1967; poi in *Pietro Consagra*, a cura di A. Imponente e R. Siligato, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 24 maggio - 1 ottobre 1989 (Arnoldo Mondadori-De Luca, Milano-Roma, 1989), p. 140.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> P. Consagra, *La città frontale*, De Donato, Bari, 1969, p. 10; poi in *Pietro Consagra*, a cura di A. Imponente e R. Siligato, cit., p. 141.

<sup>4</sup> G. Appella, *Colloquio con Consagra*, Edizioni della Cometa, Roma, 1981, p. 13.

<sup>5</sup> Per la più completa registrazione della consistenza delle esposizioni vedi *Pietro Consagra. Biografia cronologica*, a cura di Giuseppe Appella, in *Pietro Consagra*, a cura di A. Imponente e R. Siligato, cit., pp. 188-217.

<sup>6</sup> G. Appella, *Colloquio con Consagra*, cit., p. 13.

<sup>7</sup> E. di Stefano, *Consagra colore*, in *Consagra colore*, a cura di E. di Stefano, catalogo della mostra, Palazzo Steri, Palermo, 27 aprile - 27 maggio 1991 (Selierio, Palermo, 1991), pp. 19-20.

Consagra nello studio di via Cassia a Roma nel 1984, mentre ritocca il dipinto *Fondo diversificato* del 1981. Sulla parete di fondo sono visibili, in alto da sinistra, *Fondo chiarissimo* del 1984 e *Fondo scuro* del 1981, in basso da sinistra *Fondo marrone* del 1983 e *Fondo rosa* dell'anno successivo. (Foto Vittorio Pigazzini.)

### *“Un atto di liberazione da tutte le polemiche”<sup>1</sup>*

È stato molte volte, e opportunamente, sottolineato: la “frontalità” della scultura, il tema forse cruciale in un percorso ideativo comunque assai articolato nei lunghi anni dell'operosità di Consagra, prepara, o meglio implica, la pittura: la pittura, almeno, d'età moderna, quella che ha eletto a suo unico luogo la superficie, deponendo l'intenzione di farsi finestra illusivamente aperta sul mondo; l'unica, dunque, che Consagra abbia inteso praticare.

“Un atto di liberazione da tutte le polemiche” – cioè da quel carico di significati, di negazioni e di nuove prospettive che aveva accompagnato la nascita della scultura frontale, e in particolare dei *Colloqui* – era stato il reingresso più sistematico del colore nel suo mondo d'immagine, a muovere dall'avvio degli anni Sessanta. La scultura, rinunciando a farsi bandiera e veicolo di una radicale riforma del suo secolare statuto (“un ridimensionamento delle pretese che si erano accumulate intorno [a essa], pretese religiose, sociali, di ordine costituito passato o futuro”),<sup>2</sup> si voleva libera ora di attingere grazie, e bellezze, prima negate. Dalla “sofferenza” implicita nell'atto, “drammatico”, di sottrazione d'aura che aveva consentito la nascita della rigorosa frontalità dei *Colloqui*, da quel fin aspro gesto rivoluzionario di volontà con cui si sottraeva alla scultura il suo basamento, e con esso l'occupazione di una centralità che implicava come fatale corollario una parallela “situazione emblematica” (“togliere l'oggetto dal centro ideale”, per non “addossarmi una responsabilità per ideologie che non mi appartenevano”, era stato il primo proposito della maturità appena giunta),<sup>3</sup> Consagra tentava, allora per la prima volta, un libero atto di pura gioia: complice primo il colore.

### *“Una ricchezza disponibile”<sup>4</sup>*

La svolta, incubata dall'inizio del decennio, documentata infine dalla mostra alla Marlborough di Roma del dicembre 1966, è pienamente esplicita dalle tre importanti occasioni espositive del 1967, a Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen), Milano (Galleria dell'Ariete) e New York (Marlborough-Gerson Gallery), nelle quali presenta i *Ferri trasparenti* e i *Piani appesi* in alluminio.<sup>5</sup> Sovente l'ingresso del colore nell'immaginario e nella prassi di Consagra è stato messo in relazione con il clima diverso fondato in Europa dalla precoce diffusione della pop art, sancita infine dalla Biennale veneziana del 1964. E forse, talora, s'è troppo legata questa così determinata incursione di Consagra nella suggestione dei colori (di tutti i colori: non comprendeva, comunque non ammetteva per sé, la scelta univoca di un colore a scapito degli altri) con quella invasiva temperie indotta d'oltreoceano: cui egli fu, per altro verso, evidentemente e radicalmente estraneo. Più giustamente Giuseppe Appella gli ricordava nel 1981 come egli, “esempio unico nella scultura moderna, [usasse] il colore senza temerlo”;<sup>6</sup> e seppure si voglia temperare la nozione d'unicità del Consagra “scultore di colore”, si cercheranno più opportunamente i possibili prodromi di questa sua attitudine nel lavoro di artisti – da Calder ad Ellsworth Kelly<sup>7</sup> – antecedenti ai pop, e di radici assai più antiche e complesse.

Senza tema, né spavento; senza che venga insidiata, d'altra parte, la dimensione specifica della scultura: “usare il colore nella scultura è come usare una ricchezza disponibile.” È un'in-

Memorie d'antico

Fra le più antiche suggestioni visive operanti sul giovane Consagra sono da annoverare le grandi decorazioni a stucco di Giacomo Serpotta che, in piena maturità, l'artista incontrerà di nuovo nel 1980 quando, a Palermo per ricevere il Premio Mondello assegnatogli per *Vita mia*, visiterà ancora una volta, con Giuseppe Appella, i capolavori dello scultore siciliano: "Volevo sostituire

quell'adesione giovanile, di quando ero studente e andavo le prime volte a cercare le bellissime sculture amate dai palermitani, con la partecipazione d'uomo di mondo che sono diventato e da scultore saputo", scriverà allora con l'usuale autoironia. Ne farà, sulle panche delle chiese, numerosi disegni, tratti dalle sculture in stucco degli Oratori di Santa Cita, di San Lorenzo, del Rosario

in San Domenico, di Sant'Agostino, oltre che della Chiesa del Monastero di San Francesco di Paola ad Alcamo. A cura di Appella, alcuni di questi confluiranno in un prezioso volume (*Omaggio a Serpotta*, L'Arco Edizioni d'Arte, Roma, 1981) con tre litografie: ed è impressionante riscontrare il grado di confluenza cui, dalla mano di Consagra, sono ricondotte esperienze plastiche così lontane nel tempo.

a. *L'Umiltà*, 1980, dall'Oratorio di San Lorenzo, Palermo. Il pastello su carta, in collezione privata, è una delle tavole all'interno del volume *Omaggio a Serpotta*, a cura di Giuseppe Appella.  
b-c. Ancora due illustrazioni a pastelli su carta: *Santa Veronica* e *Santa Monica* del 1980, dalla Chiesa di Sant'Agostino, Palermo. Collezione privata.  
d-e. Due delle tre litografie contenute nella rara edizione del 1981.



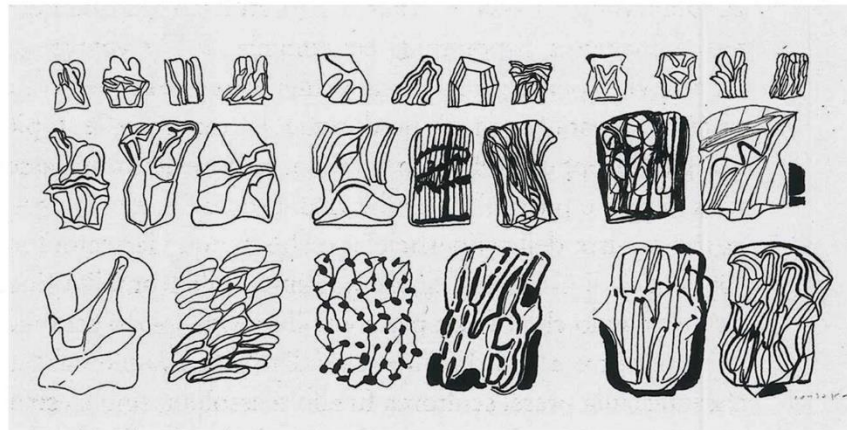
a



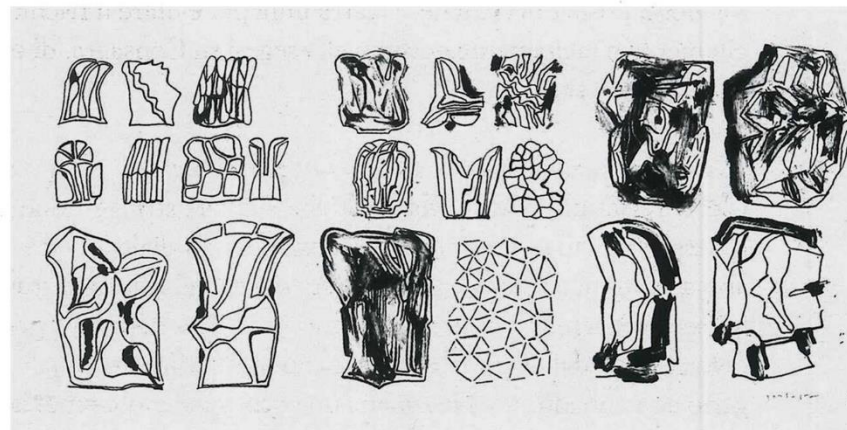
b



c



d



e

<sup>8</sup> P. Consagra, *Vita mia*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 16.

<sup>9</sup> F. Menna, *Pietro Consagra*, in *Pianeti*, a cura di F. Menna, catalogo della mostra, Marzello Silva - Galleria dei Banchi Nuovi, Roma, 1987, p. 5.

<sup>10</sup> P. Consagra, *Disegnare è come pensare*, in *Pietro Consagra. Disegni 1945-1977*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1977, p. 7.

<sup>11</sup> G. Di Milia, *Consagra. The Drawings for the Sculptures*, L'Agrifoglio Editions, Milano, [1994].

tuizione, questa sì, soltanto di Consagra (prima di lui potevamo aspettarla forse soltanto dalla infinita voluttà, dalla onnivora libertà di Picasso). Un'intuizione profondamente connaturata al suo pensiero sull'arte – sia affidato agli scritti, sia testimoniato nei colloqui sempre così perspicui e rivelatori che ha lasciato – così aguzzo e inerpicato come su un terreno scosceso; e poi, improvvisamente, così dolce e piano. D'un pensiero ove s'alternano profondità d'intuizione teoricamente agguerrite circa il proprio lavoro che sembrano rendere vana ogni ulteriore esegesi su di esso, e crampi bruschi di concisione, sino quasi alla confessione privatissima, e sovente caustica e autoironica.

In passaggi così, più rilassati, trovano spazio i numerosi ricordi – sparsi un po' ovunque, ma soprattutto nelle pagine d'una delle più affascinanti autobiografie dell'arte italiana del secolo scorso, *Vita mia* – sui sogni, già colorati, della primissima gioventù, ancora a Mazara del Vallo: “Passai da casa sua [d'un altro giovane del paese natale, evidentemente dotato di maggiori disponibilità economiche, ndr] e volevo spiare come lavorava e con che cosa, così vidi, per la prima volta, la meraviglia dei tubetti di colore, i pennelli, la tela e un cavalletto”.<sup>8</sup> Data fin da allora, dunque, la prima voglia di pittura: a tratti tanto forte da sembrargli “insopportabile”. Non credo, come è stato pur asserito, che nel “confronto serrato tra scultura e pittura” si debba riconoscere “una primogenitura della seconda nei processi di riconquista della superficie”:<sup>9</sup> e che dunque la scelta fondamentale della scultura d'anni Cinquanta di Consagra, quella appunto della frontalità (incastonata per lo più in un fortillio rettangolo che finisce per somigliare allo spazio canonico che pertiene a un dipinto) sia da ricondurre a una dipendenza dalla sua giovanile infatuazione; anche perché la concentrazione sulla prassi scultorea fu allora assoluta, sino a escludere di fatto – come mai più avverrà in seguito – l'esercizio e la speculazione sulla pittura. Ma certo anche da simili, e coraggiose, posizioni critiche si trarrà linfa per evitare il rischio opposto, tanto più spesso esplicitamente o tacitamente occorso all'esegesi su Consagra, di considerare la sua pittura soltanto ancella della scultura.

*“Disegnare è come pensare lasciando delle tracce”<sup>10</sup>*

C'è in realtà un modo della creatività sua che stringe i due frangenti maggiori: e si dispone, fra essi, a ponte saldo e capace di sostenerne il dialogo: ed è il disegno. Pratica che, anche chi abbia avuto una solo occasionale esperienza del lavoro di studio dell'artista, sa essere stata per lui sempre determinante. Al disegno Consagra destinava gran parte delle sue ore: ore molto diverse l'una dall'altra, di concentrazione e di rilassatezza, di riflessione e di svagatezza, di progetto e di abbandono. Ne rimane un corpus notevolissimo, in una sua parte reso noto dal prezioso repertorio di Gabriella Di Milia del 1994, che schedava oltre trecento fra fogli e studi su supporti diversi, distesi dal 1947 al '94, appunto, e principalmente scelti fra quelli in qualche modo connessi alla scultura.<sup>11</sup> I formati, l'impegno e le tecniche diverse di quei fogli – ai quali molti altri se ne potrebbero ovviamente aggiungere, che della pratica disegnativa amplierebbero ulteriormente la molteplicità del carattere e degli esiti – attestano alla prima la delega amplis-

sima che Consagra ha affidato al disegno, delegato ad accompagnare ogni pur minimo trasalimento stilistico nella sua opera.

“Disegnare è come pensare”, ha scritto. Ovvero: “disegno sempre, in continuazione, in qualsiasi occasione possa disporre di foglio e penne, come un automatismo”; e ancora: “un disegno quando nasce mentre stai pensando ad altro, emerge dal tuo automatismo dei gesti...” L'automatismo: dicendone, Consagra non pensava certo al modo in cui sgorgava la creatività surrealista; e nemmeno a quanto si era trasferito di quell'idea alla New York d'anni Quaranta e Cinquanta. Automatismo è più probabilmente per lui qualcosa che inerisce alla mano, alla sua esperienza quotidiana e ai talenti che possiede, e che garantisce insieme la fluidità e l'assiduità del lavoro sul foglio, unitamente a una presa di distanza dal disegno puramente progettuale per la scultura (“Quando si progetta, il foglio rimane rigido, fissato per una necessità prestabilita e si scivola alla ricerca di una chiarificazione del tema”). Non una chiarezza definitiva cerca invece Consagra sul foglio che quotidianamente lo attende: ma un rischio, un'illuminazione, un'emozione: disegna per sentirsi “carico di possibilità, di aperture al sentimento e all'oggetto”.<sup>12</sup> Disegna per guardare oltre, in un luogo donde potranno muovere sia la scultura che la pittura.

*“Come foglie leggere liberate dal malessere”*<sup>13</sup>

Consagra ha voluto datare al 1964 il crinale in cui la pittura, “condotta con più intenzionalità che in tempi passati”, s'è per la prima volta ripiegata sulla scultura: animandola, donandole nuova libertà e capacità di rischio – “sculture rosse, gialle, verdi, viola. Come foglie leggere liberate dal malessere. Accettavo la società con i suoi guai. I *Colloqui* erano usciti dalla mia mente”.<sup>14</sup> L'azzardo, nuovamente carico di pensieri esclusivamente plastici, sarà presto condotto all'estremo limite delle *Sottilissime* (nelle quali torna, pur nell'iperbole della sfida alle possibilità tecniche di una scultura ridotta a fiato e quasi portata sino al confine del gioco, un pensiero affine a quello che aveva motivato la rigorosa frontalità d'anni Cinquanta). Ma il transito attraverso i *Ferri trasparenti* – uno dei passaggi cruciali e più alti della scultura di Consagra, che dimostra con essi d'aver saputo dar vita a una seconda e interamente nuova pienezza formale, dopo quella dei *Colloqui* – impone d'aver a mente la contemporanea risorgenza della pittura.

Scriverà più tardi, ma pensando forse soprattutto a quel suo crinale, occorso dunque a metà degli anni Sessanta: “Un pittore ha molta voglia dell'incertezza e quando si prepara al lavoro deve sentirsi disposto a tutto. [...] Gli scultori invece hanno tutti il cervello succhiato dalla fatica di affrontare il lavoro con molta determinazione. Fatica che non è ricompensata nel percorso, che non è sollecitante, ma alla fine dell'opera.”<sup>15</sup> Il pittore, lo scultore dei quali predica l'incertezza, il cervello succhiato, la determinazione, sono in realtà non altro che un se stesso trascinato sotto ai raggi X; un se stesso che sa guardarsi allo specchio, e riconoscersi un poco diverso nelle due sue “nature”.

E, insieme, riconoscere diverso il tempo destinato al lavoro scultoreo e pittorico:<sup>16</sup> que-

<sup>12</sup> P. Consagra, *Disegnare è come pensare*, cit., passim.

<sup>13</sup> P. Consagra, *Vita mia*, cit., p. 143.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> P. Consagra, *La materia poteva non esserci*, in *Consagra che scrive. Scritti teorici e polemici 1947/1989*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1989, p. 182; cit. in E. di Stefano, *Consagra colore*, cit., p. 22.

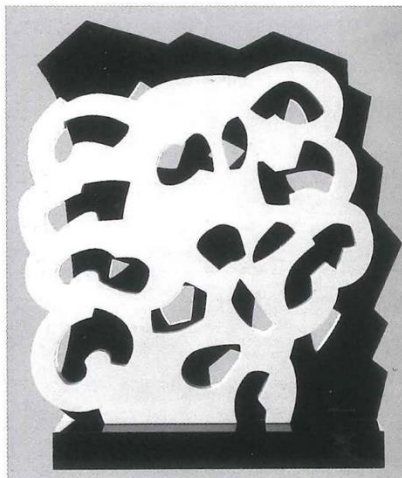
<sup>16</sup> Il diverso “tempo dell'esecuzione” e il “riappropriarsi della manualità” impliciti nel lavoro pittorico sono sottolineati da E. di Stefano, *Consagra colore*, cit., p. 22.



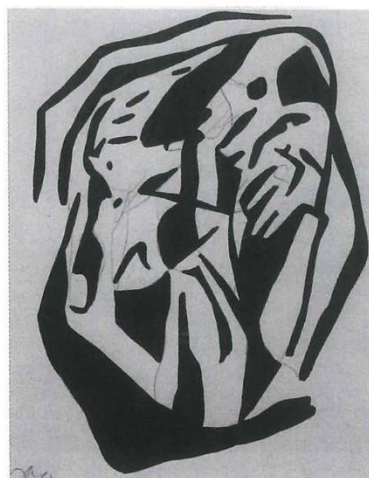
*Una memoria "neoconcreta"  
in mezzo agli anni Novanta*

Nella più colma maturità  
riemergono ricordi di esperienze  
lontane, di incontri fatti a Parigi,  
sul finire degli anni Quaranta  
o nei primi Cinquanta.  
Frecce, ellissi, gobbe, rilievi,  
anfratti, geroglifici, direzioni  
aperte e interrotte, trasparenze,  
campi di segni e colore...  
Memorie, ancora.

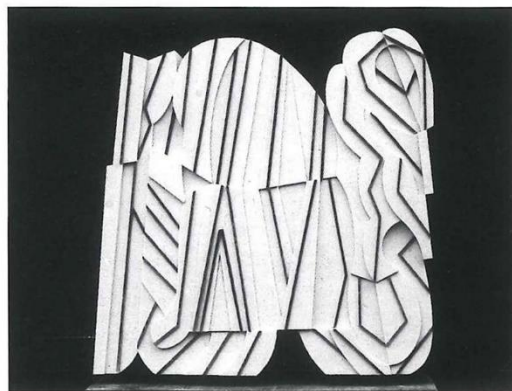
- a. *Addossato bianco Sivec e nero del Belgio*, 1995.  
Collezione privata.
- b. Jean Arp, *Dada*, 1920 c.  
Rolandseck, Stiftung Hans Arp  
und Sophie Taeuber-Arp.
- c. *Bifrontale bianco Macedonia e diaspro rosso e verde*, 1975.  
Collezione privata.
- d. Alberto Magnelli,  
*Limites ordonnées*, 1937.  
Collezione privata.
- e. *Bifrontale bianca Sivec*, 2001.  
Collezione privata.
- f. Giuseppe Capogrossi,  
*Superficie 578*, un rilievo del 1966.  
Collezione privata.



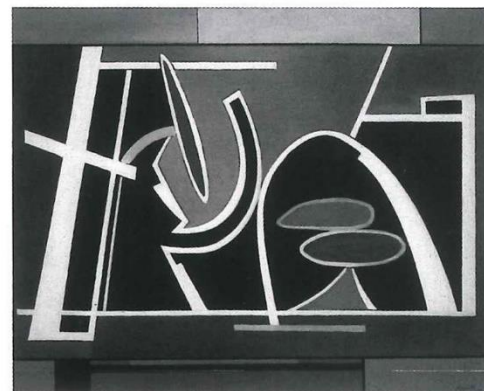
a



b



c



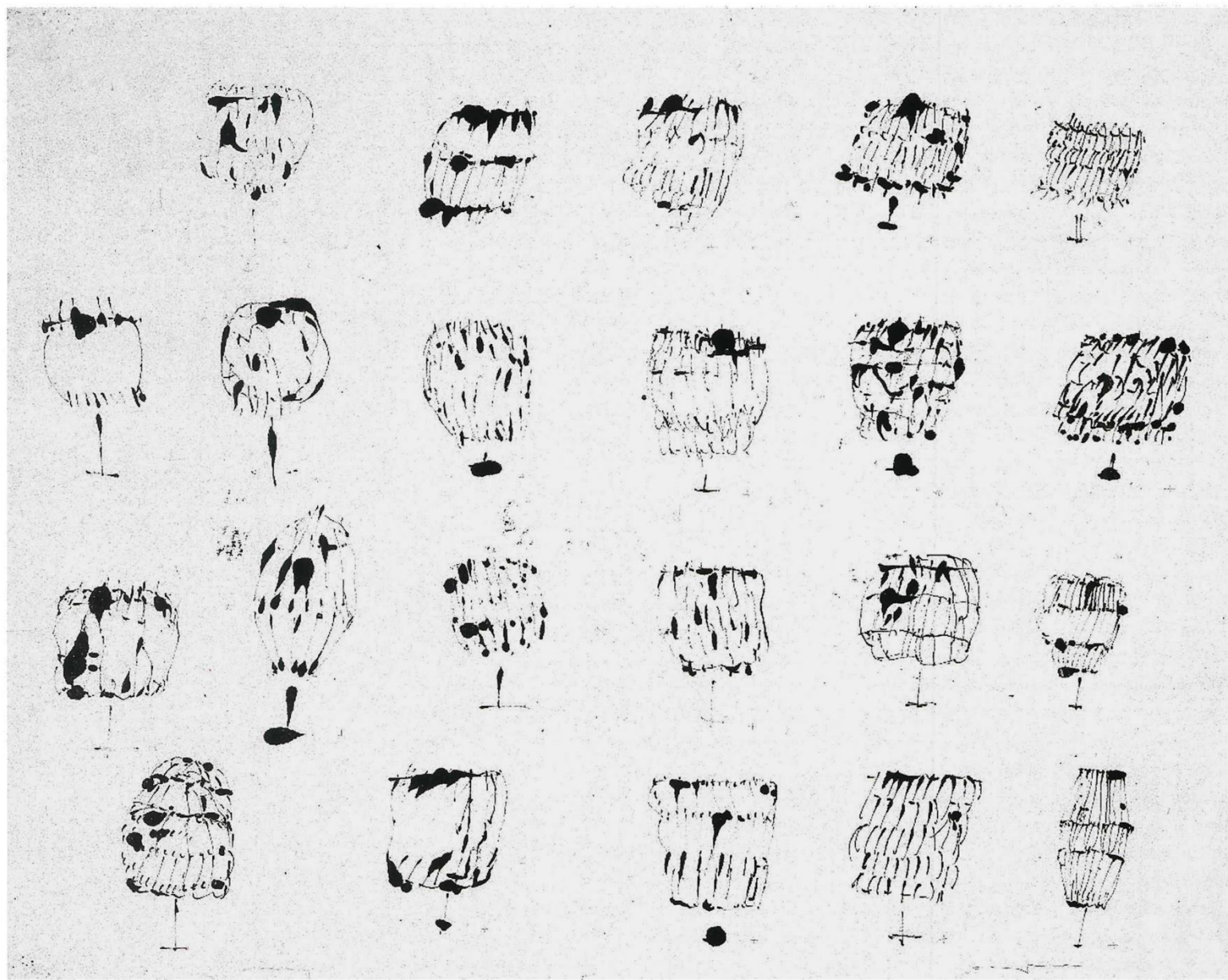
d



e



f

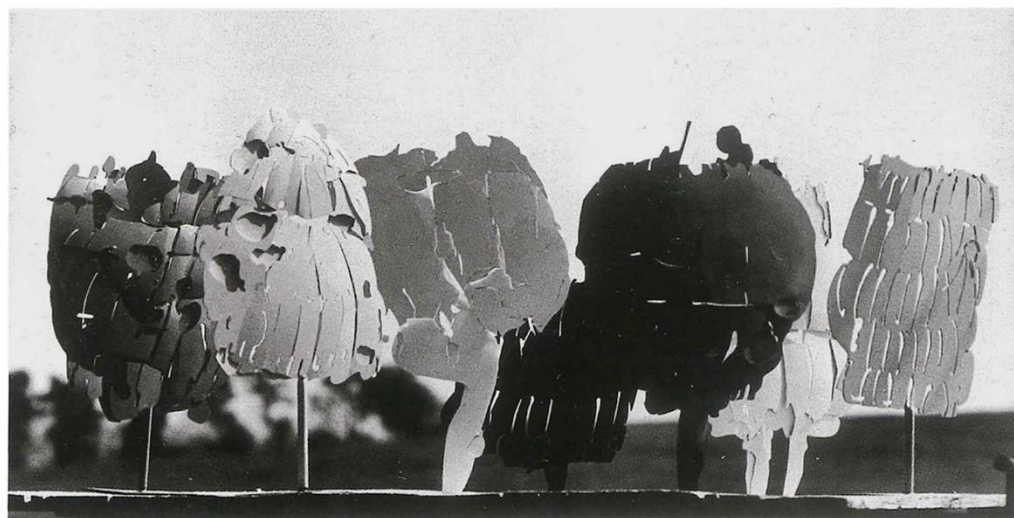


*Inchiostro su carta, 1965-1966: da alcune immagini saranno realizzati Ferri trasparenti del 1966. Collezione privata. Dall'alto e da sinistra, la terza immagine della prima fila diventerà Ferro trasparente violetto; la quarta della seconda fila,*

*Ferro trasparente bianco III; e la quinta, Ferro trasparente blu "addio Cimabue". Il primo elemento della fila in basso sarà Ferro trasparente rosa, il terzo Ferro trasparente verdino, il quarto Ferro trasparente grigio.*

### Ferro, colore, trasparenze

Rispetto alle rappresentazioni dirette di un'“iconosfera” condizionata dai modelli di una civiltà dell'immagine strettamente imparentata con la diffusione di materiali plastici e sintetici, chi, come Consagra, ha vissuto da protagonista un'altra fase dei modelli di “fabbrilità”, all'interno delle ricerche degli anni Cinquanta, si trova a dover operare in direzione di soluzioni che comunque rinnovino un modo di concepire l'opera. Il pericolo potrebbe essere quello di piegarsi a seguire sviluppi sentiti e vissuti come esteriori, o al contrario di chiudersi a riccio e difendersi dalle aggressioni esterne, facendo del proprio lavoro la fonte di una sicurezza autoreferenziale. Comunque, si tratterebbe di reazione o risposta a modalità provenienti da un altro modo di concepire l'oggetto artistico. Certamente Consagra risente del clima attorno a sé, non solo dei mutamenti di tipo estetico e culturale, ma più complessivamente del cambiamento delle condizioni sociali e del rapporto quotidiano con le cose, con gli oggetti. Lo dimostrano le sue riflessioni, gli scritti che accompagnano la sua produzione e che stanno a darci la dimensione delle riflessioni personali e dei modelli teorici su cui si fonda la sua azione. In particolare, mentre ricorda in termini espliciti le sofferenze personali vissute nei primi anni Sessanta, dovute da un lato alla crisi dei suoi rapporti più intimi e dall'altro alla convinzione sempre più evidente dell'impossibilità di operare una sutura fra le tensioni etiche e sociali con le quali intendeva innervare la sua azione artistica e le convinzioni estetiche difese dal Partito comunista – un suo intervento polemico, *Obiettivi veri e falsi nella lotta culturale*, pubblicato all'inizio



di settembre del 1956 sull'“Unità” e rivolto al Congresso del partito, segna un'ulteriore presa di posizione in questo senso, prima del distacco che anch'egli, come molti, manifesta poco dopo a seguito del soffocamento della rivolta d'Ungheria dell'ottobre di quell'anno – Consagra vive la necessità di rispondere a una nuova situazione estetica, fortemente condizionata dal diffondersi di modelli di vita e culturali provenienti soprattutto dagli Stati Uniti.

Come ricorda nell'autobiografia, a proposito dell'impasse in cui il suo lavoro si trovava nei primi anni Sessanta, “avevo paura di qualsiasi cosa mi mettessi a progettare. Il lavoro di questo periodo fa capire lo stato di sospensione in cui mi trovavo. Il mio futuro era un muro”.<sup>20</sup> Il grado di accentuazione delle difficoltà personali provocato dall'affermazione della pop art è occasione di acute riflessioni, confessate nella conversazione con Ugo Mulas – “Sai quando ho incominciato a sentirmi proprio un artista? Quando si è aggravata la mia situazione familiare fino alla rottura con Sofia e fino al distacco dai figli, e quando

Veduta d'insieme di *Ferri trasparenti* di piccole dimensioni, 1966. Da sinistra, *Ferro trasparente blu “addio Cimabue”*, *Ferro trasparente rosa*, *Ferro trasparente bianco II*, *Ferro trasparente violetto*, *Ferro trasparente turchese I*, *Ferro trasparente bianco I*, *Ferro trasparente grigio*. (Foto Ugo Mulas.)

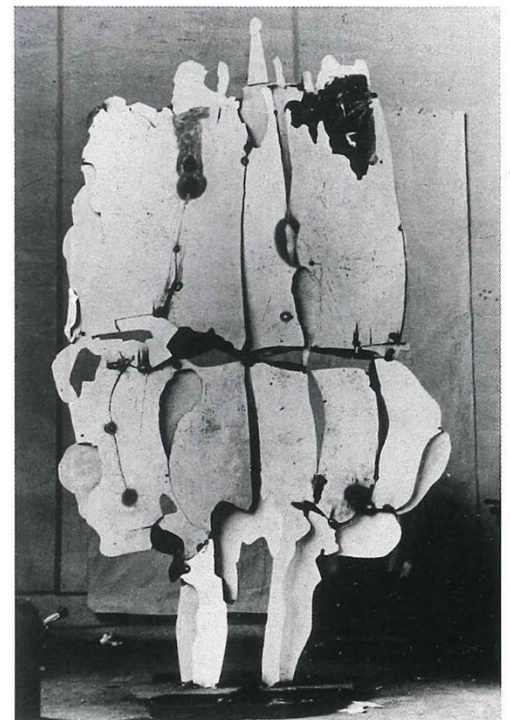
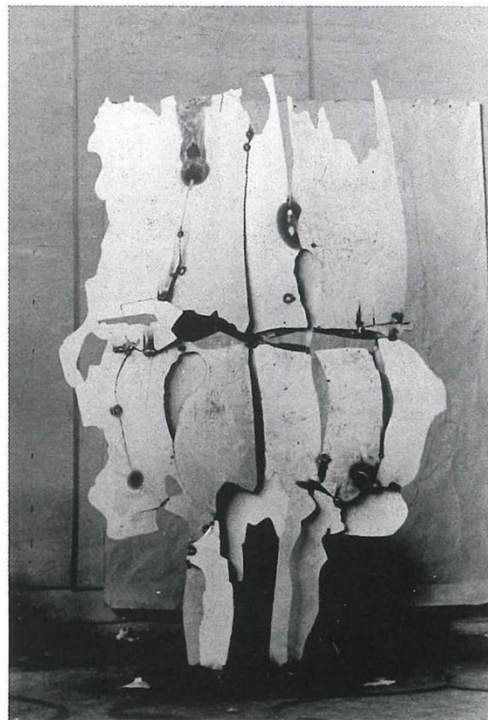
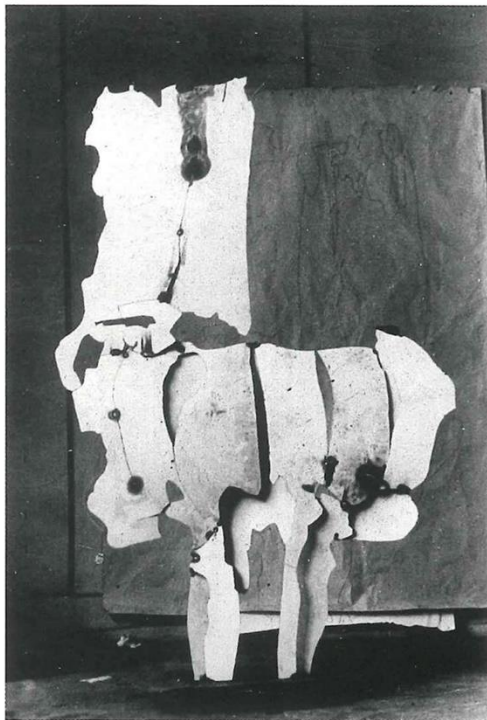
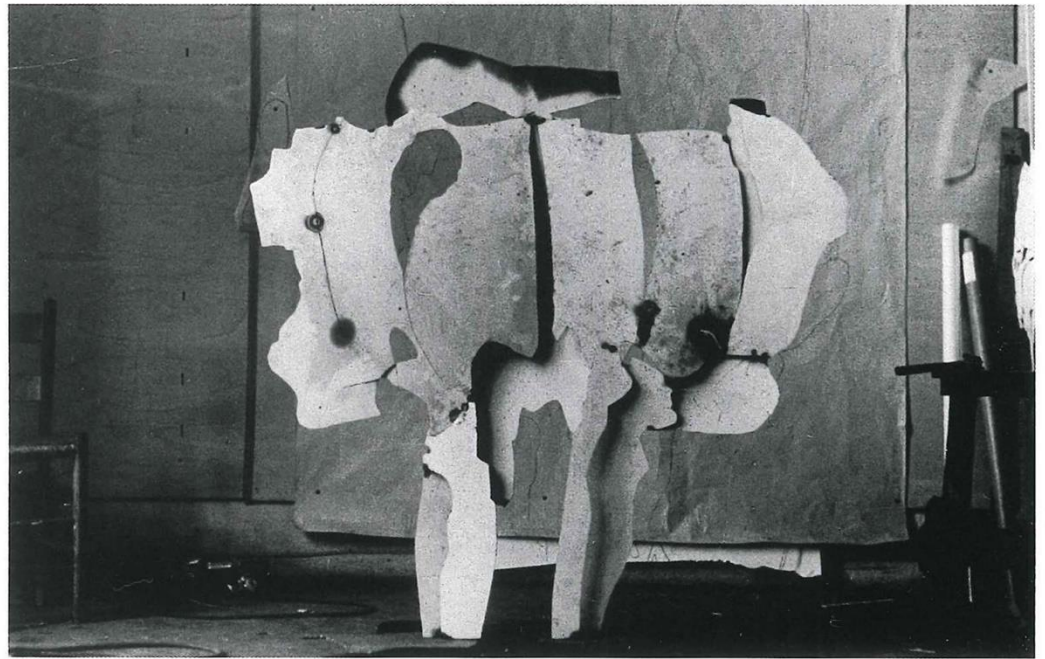
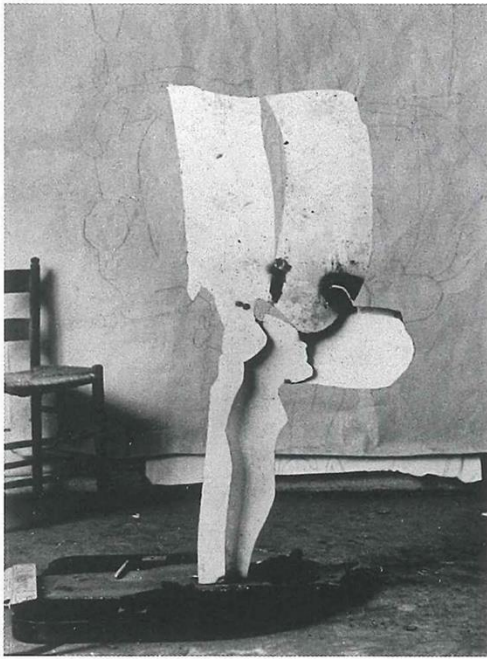
ho incominciato a vivere il dolore come un elemento costante della vita. Intanto il mio lavoro era entrato in piena crisi perché nel mondo dell'arte si era abbattuto il temporale della Pop Art americana, che mi investiva in pieno e mi sentivo come un naufrago [...]. Io ti parlo del '63, '64, '65. Mi sentivo un naufrago e incominciavo a considerarmi nel diritto di essere un naufrago"<sup>21</sup> – e oggetto di ulteriori riflessioni ancora nel testo autobiografico, dove Consagra accenna, riferendosi alla situazione incontrata in America all'inizio degli anni Sessanta e a proposito delle contrapposizioni attive nelle giurie delle Biennali del 1960 e del 1962, come si stesse preparando l'atto finale di una "politica di espansione" americana avviata da qualche decennio,<sup>22</sup> e come questo abbia poi condotto a una trasformazione che avrebbe condizionato il suo stesso atteggiamento personale nei confronti della scultura e del giudizio sulle cose: "L'arte americana l'ho sofferta come un grande abuso di artisti molto privilegiati per un potere di influenza troppo vantaggioso. Mi sembrava la rivolta dei ricchi contro i poveri."<sup>23</sup> Egli giunge quindi a dare un giudizio sintetico del successo di quell'arte americana, che finisce per chiudere il cerchio dei rapporti con l'orizzonte contrario, nella concezione ideologica della contrapposizione della guerra fredda: "La Pop Art è stata un grande movimento distruttore che annunciava la caduta del mito nei rapporti umani. Anche il realismo socialista nella sua miseria, nella sua impotenza e vocazione era stato un avvertimento che una società nuova non sarebbe arrivata."<sup>24</sup> Dentro questa condizione di crisi, nella quale più di altre ci guidano appunto le parole dell'artista, in una confessione

personale che tocca le ragioni del suo muoversi nel mondo dell'arte di quegli anni, emerge la consapevolezza del bisogno di un mutamento che non sia solo segno di reazione o una forma di contrapposizione difensiva rispetto a un mondo diverso da quello auspicato negli entusiasmi giovanili dell'immediato dopoguerra, ma che divenga il punto d'avvio di un'altra fase della vita, sia essa da considerarsi quella della maturità o di un diverso modo di sentire, quella "seconda verità", come egli stesso la definisce, rispetto a quanto espresso in precedenza: "La verità della mia giovinezza, del mio inserimento ero sicuro di averla espressa bene. [...] Ma la seconda verità, quella con cui si vuole diventare maturi, la verità dove vuoi trovare tutto quello che appartiene a te insieme a quello che ti hanno preparato gli altri?"<sup>25</sup>

Da questo apparente ripiegamento interiore nascono le nuove realizzazioni in ferro colorato, che prendono forma a partire dalla metà del decennio e che dimostrano in primo luogo l'attenzione e la passione di Consagra per una cultura dei materiali che precede il problema della loro esatta configurazione. Il rapporto tra la continuità di un esercizio compositivo e costruttivo, sulla base di logiche e principi consolidati, e un deciso cambiamento di tono, si manifesta pienamente nella ricchezza di temi e variazioni che da questo momento vengono alla luce. Che il genere di preoccupazioni coltivate dall'artista in questi anni tenga conto in primo luogo del bisogno di un dialogo con le materie e le forme, lo dimostrano altre sue considerazioni ancora, contenute in un'altra intervista con Carla Lonzi, pubblicata nel 1968, dove egli osserva che "l'artista oggi è influenzato, più che dal

prodotto industriale, da tutti gli aspetti organizzativi della società tecnologica. Ma la sua ambizione rimane quella di fare da elemento equilibratore"<sup>26</sup>. Interrogato, come numerosi altri protagonisti dell'arte italiana di quegli anni nella suddetta inchiesta, sulle modalità di rapporto fra le proprie esigenze e le opportunità che l'industria fornisce, Consagra specifica anche: "Spesso un artista richiede all'industria dei materiali o degli strumenti che ancora questa non riesce a fornirgli, ad es., richiedo dei materiali leggeri, facilmente saldabili, a cui applicare un colore che non deperisca facilmente. Aspiro a un materiale che si regga in piedi da sé, sottile come un foglio di carta. Io mi affanno continuamente tra quello che cerco di produrre e le possibilità effettive che mi danno oggi sia le macchine che il materiale."<sup>27</sup> Per quanto queste considerazioni siano del 1968 e già accennino ai problemi che l'artista siciliano sta affrontando in un momento che si può dire di superamento della fase di elaborazione del nucleo omogeneo dei ferri colorati, esse riassumono i problemi che hanno qualificato la sua attività recente, sottolineando la sua esigenza di "*materiali leggeri, facilmente saldabili, a cui applicare un colore che non deperisca facilmente*". Le tre caratteristiche sono strettamente connesse in tutta la serie di *Ferri* avviata intorno al 1964, in un immediato risponderci fra elaborazioni pittoriche, all'interno delle quali emergono alcuni motivi poi svolti in termini plastici, e sviluppi propriamente scultorei. Un punto di partenza valido può essere *Ferro trasparente rosso* del 1965 che, pur non essendo forse il primo soggetto, in termini cronologici, di questa produzione articolata su varie ipotesi di strutturazione





Le fotografie scattate da Consagra nello studio durante l'esecuzione di *Ferro trasparente bianco I*, 1966.

Le immagini, tranne quella in basso al centro, sono pubblicate in *Fotografare l'arte*, il libro realizzato con Ugo Mulas e pubblicato

da Fratelli Fabbri Editori nel 1973, dopo la morte del fotografo.



la sua qualificazione peculiare di oggetto individuato: "Un oggetto non può essere un oggetto e basta se non è realizzato per essere solamente un oggetto e basta, se non è realizzato perché si è scelto di realizzarlo, se non è realizzato se non è voluto e se non è piaciuta la realizzazione. Fare una scultura, farla in qualsiasi modo è lo stesso; indispensabile è farla, creare l'artificio: l'artificio più implicato al senso della plasticità."<sup>8</sup> Resta aperto forse uno spiraglio a una lettura di secondo grado, in quel "se" che condiziona in termini mentali le modalità operative che si traducono in forma, ma sostanzialmente Consagra ribadisce in questo scritto, di pochi anni posteriore all'elaborazione delle sculture di cui ci si sta specificamente occupando, la concezione di un operare che si definisce nell'ambito dell'oggetto che ne scaturisce.

Se la natura è evocata all'interno di queste composizioni, lo è pertanto in forma indiretta, come orizzonte in cui la condizione industriale, che fa da sfondo, viene superata in una fuga verso altre dimensioni della materia.

Quello che in Consagra diventa determinante è piuttosto l'artificialità del fare scultoreo, del produrre secondo modelli operativi che si configurano in continuità con la sua idea di scultura come fenomeno concreto e come modo di aprirsi all'esterno.

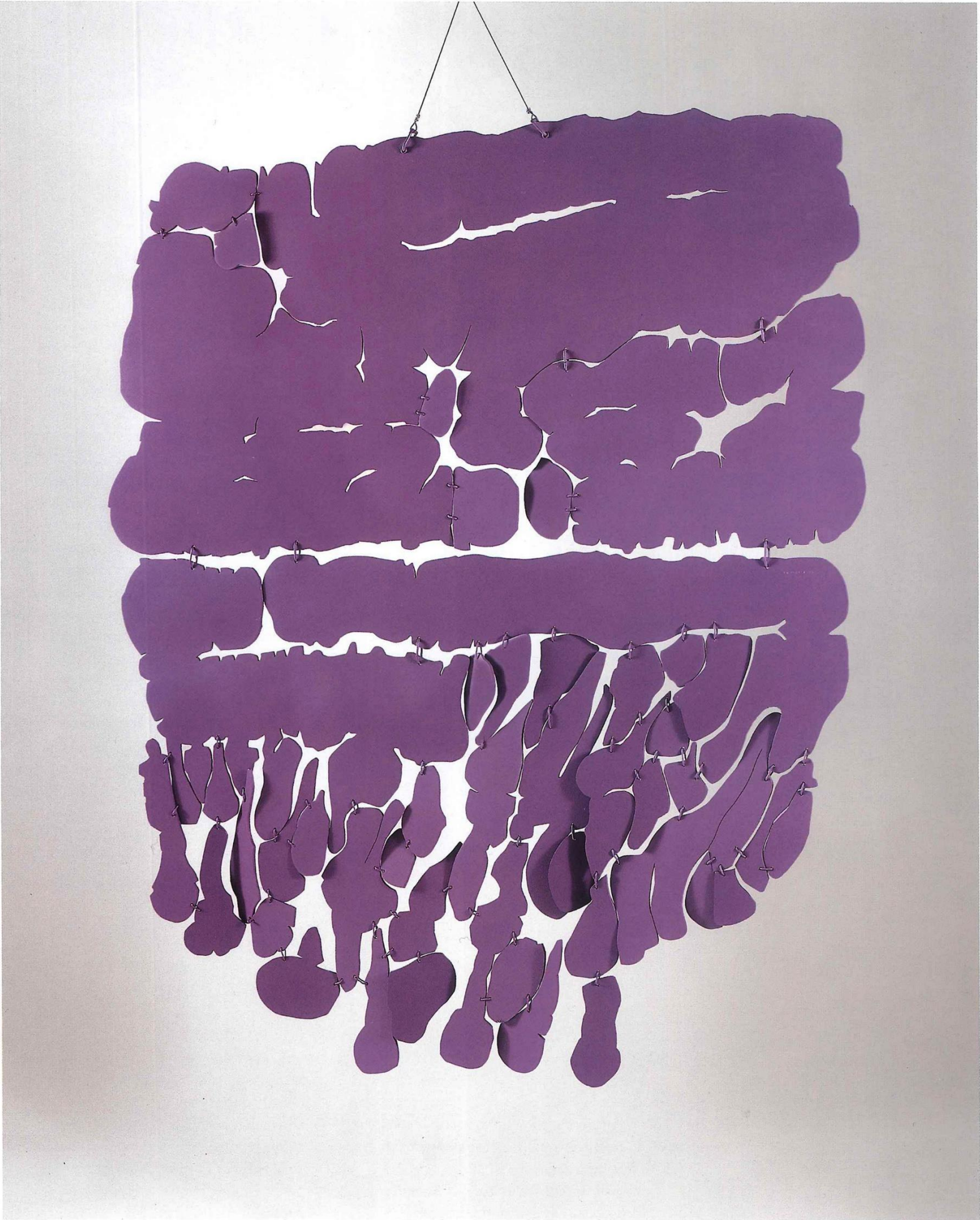
Le due direzioni di lettura possono servire, però, a porre tale lavoro di Consagra quale possibile momento di mediazione fra i tratti espressivi immediati e la loro negazione nella pratica del fare e nelle materie. Altri due giudizi, in apparenza diametralmente opposti, possono ulteriormente esemplificare la relazione istituita dalla critica fra la parvenza naturalistica e la matrice

specificata dell'opera dell'artista. Giovanni Carandente, parlando di queste variazioni nell'opera dello scultore in occasione della mostra tenuta a Palermo nel 1973, osserva come Consagra "a un certo momento ha attinto da una particolare idea della natura e dei simboli naturali un repertorio di forme dietro le quali si estende come un orizzonte illimitato. Di nuovo, ha ripiegato su forme simboliche, quintessenze dell'idea di forma ecologica, presenza necessaria in un paesaggio-ambiente non necessariamente fatto di alberi, fiumi e cielo e tuttavia riecheggiante il simbolo di tutte queste cose".<sup>9</sup> Se il rapporto con la natura nell'opera di Consagra si configura, secondo Carandente, soprattutto nella ricerca di relazione con l'ambiente, è indubbio che egli lasci aperta la possibilità di leggere in chiave evocativa e simbolica un lavoro che si apre a diverse suggestioni. Al contrario Rosella Siligato, nel testo dedicato a questa seconda stagione dell'artista nella retrospettiva di Roma del 1989, al proposito giudica che queste opere – dai *Piani sospesi* ai *Giardini*, ai *Ferri trasparenti* – "assimilate spesso ad elementi naturali, sono sculture smaccatamente metalliche, lamine generatrici di spazio e movimento, negazione di ogni riferimento naturalistico, dove la perdita del naturale ad opera dell'artificiale non è più dramma".<sup>10</sup>

Il grado di "artificialità" dell'opera di Consagra conosce un'ulteriore prova con i *Piani appesi*, superfici dalle sagome articolate, ricoperte di colore uniforme. Ancor più delle altre sculture colorate in ferro, contemporanee, le opere di questa serie, circoscritte a sette unità, cercano un dialogo con l'ambiente, presentando una struttura compatta,

raccolta in una dimensione unitaria, i cui sconfinamenti si manifestano principalmente ai margini, nei contorni irregolari e frastagliati. I loro sono volumi virtuali, anche nelle increspature e nelle tracce che intagliano le superfici, facendo rilevare ancora di più il carattere cromatico e la componente pittorica. I *Piani appesi* costituivano il nucleo portante della mostra di Consagra tenuta alla Galleria dell'Ariete di Milano nell'estate del 1967, venendo poi riproposti, con la più ampia presenza degli altri gruppi di *Ferri* colorati, nella personale a New York alla Marlborough-Gerson Gallery nell'autunno dello stesso anno. Essi interpretano la maggiore aggressione al principio plastico che Consagra abbia tentato, e per questo, quasi ponendosi al limite della negazione della scultura per trasformarla in sagoma colorata a parete, rappresentano il momento di maggior consapevolezza critica nei confronti dei problemi di una definizione della scultura in quanto tale. Si possono considerare l'estrema ipotesi di affermazione del concetto di frontalità, per la quale ritornano, aggiornati dall'introduzione del colore, i temi portanti di un lavoro di concentrazione della forma che assorbe ed emana il valore della tridimensionalità in un processo di continua apertura e chiusura. Nella loro conformazione i *Piani appesi* rivelano in modo esplicito il procedimento dal quale nascono, come se Consagra cercasse in questa vocazione costruttiva una più stretta relazione fra le modalità operative adottate e la soluzione formale. Nel passaggio dal disegno alla scultura frontale, infatti, Consagra, proseguendo un genere di lavorazione che aveva già introdotto con i *Colloqui*, dopo aver individuato il soggetto disegnato



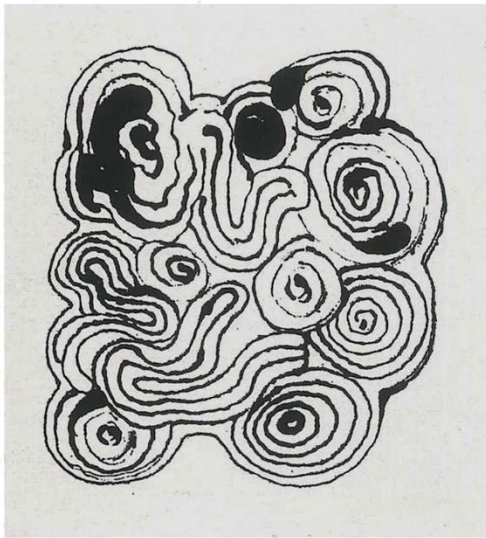


di scultura e pittura viene perseguita come possibile momento di sintesi linguistica. Parlare di scultura colorata porterebbe lontano, rievocando una storia di affermazioni e incomprensioni che va dai marmi antichi, rivestiti talvolta di colori poi assorbiti dall'oblio del tempo e della storia, al gusto per il colore nella scultura gotica e rinascimentale, variamente inerente la sua qualificazione materiale ed espressiva, alla combinazione dei materiali nella sensibilità barocca, fino alle tentazioni cromatiche della scultura ottocentesca. Diversamente, però, la storia della scultura del Novecento si caratterizza per un orizzonte di combinazioni e contaminazioni più articolate, che dal punto di vista esteriore, dei materiali concreti dell'operare e della loro definizione in termini immediati, possono creare non poche difficoltà. Anche se si tratta di questione apparentemente oziosa, che viene superata nei fatti, la posizione dello scultore che si dedica alla pittura e del pittore che fa scultura si qualifica come uno sbilanciamento che raramente trova un punto d'equilibrio. Secondo Margit Rowell "si potrebbe dire che un pittore che si indirizza alla scultura, o uno scultore che trae la sua ispirazione dalla pittura, compia a ritroso il percorso 'naturale': a partire dalla superficialità alla quale si ispira, egli crea dei volumi".<sup>4</sup> Nel caso di Consagra, però, questo scambio avviene in forma piuttosto "naturale", poiché scaturisce da un'innata correlazione, che si definisce sul piano dell'ideazione o della progettazione di una forma, nel disegno – o nella pittura – che potrà trovare la sua definizione plastica o meno, ma è già, come sostiene l'artista in ogni suo intervento teso a spiegare la natura e il significato del suo disegno, potenzialmente scultoreo. Nel suo scritto

del 1977 *Disegnare è come pensare*, più volte ripubblicato, egli afferma: "Il fascino del disegno sta nella sua possibilità di estendersi verso un oggetto definibile, come il pensiero può estendersi verso l'oggetto indefinibile."<sup>5</sup> Parlando di un disegno che si "estende" alla scultura, o si traduce in scultura, Consagra manifesta immediatamente il carattere in primo luogo mentale di una creazione che ha la sua manifestazione nel momento in cui viene elaborata come "forma", o meglio come "immagine", per trovare poi la sua destinazione nella scultura come oggetto specifico (o "definibile"), ma che deve la sua peculiarità alla sostanza immateriale del pensiero e alla sua equivalenza con il disegno. Questo, contenendo anche ciò che non viene realizzato, resta "indefinibile". Nella terminologia dell'autore, non solo teoretica, il punto d'incontro o di intersezione fra l'area della pittura e quella della scultura è costituito dall'insistenza sulla qualificazione di "immagine", usata dall'artista per indicare le singole forme plastiche che nascono dall'idea o dal progetto e trovano una loro presenza scultorea in un possibile secondo momento. Si può ipotizzare che Consagra usi la denominazione di "immagine", e la preferisca a quella di "forma", perché vuole affermare, quasi in senso "didattico", la pertinenza di una parola che si vuole sia in grado di dimostrare come l'"immagine" si ponga al di fuori dei processi semantici. L'"immagine" non rappresenta, non fa da tramite di un processo di comunicazione, è tale in quanto presenza o parvenza di se stessa. Il termine "immagine" può servire, cioè, a sostenere, in una prospettiva confortata da un'esperienza pluridecennale, e in un contesto ormai lontano dalle polemiche

su astrazione e figurazione, il valore autonomo della configurazione realizzata. Per questo l'uso del concetto di "immagine" da parte di Consagra presenta analogie, non solo esteriori, con l'uso che ne fa Cesare Brandi, distinguendo la creazione, o costituzione, di un elemento formale che si può definire sul piano comunicativo, come "segno", o, al contrario, "come sostanza conoscitiva della specularità dell'*immagine* che assurge a figuratività".<sup>6</sup> Per questo ancora Brandi arriverà a porre come indifferente la presenza fisica dell'"immagine", o mediata in un supporto pittorico o scultoreo: "l'immagine non sta in uno spazio, ma suscita essa stessa la propria spazialità, intesa come luogo della sua figuratività, e perciò non solo determinazione ambientale esterna all'immagine, ma struttura interna dell'immagine, che trapassa all'esterno e comanda i vincoli dell'oggetto in immagine con gli altri oggetti in immagine, ma rimane senza nesso di continuità e neppure di contiguità con gli oggetti naturali."<sup>7</sup> Lo spazio è suscitato dall'"immagine", ne è parte costitutiva, come in un certo senso dimostra Consagra insistendo sul fatto che la sua scultura esiste già quando è disegnata, e potrà occasionalmente prendere ulteriore sostanza. Se poi, seguendo ancora Brandi, l'"immagine" va a coincidere con la percezione essenzialmente ottica della scultura, sembra di poter chiudere il cerchio della differenziazione, tutta materiale, fra motivo pittorico e scultoreo. A suggello di questo percorso si potrebbe ulteriormente citare la felice espressione che Consagra ha usato per definire una delle sue sculture di maggiori dimensioni, l'*Addossata* sistemata in Sicilia, a Fiumara di Tusa, *La materia poteva non esserci*,





*Inchiostro su carta del 1973, da cui nello stesso anno è stato realizzato il marmo *Bifrontale pietra della Versilia giallo di Siena*. Ubicazione ignota.*

affermazione esplicitata in un suo scritto che mette in relazione il suo modo di sentirsi pittore e scultore.<sup>8</sup> Non che la materia diventi indifferente o secondaria, ma si potrebbe quasi affermare che il colore potrebbe essere la sostanza stessa e unica dell'opera, come poteva apparire già con alcuni dei *Ferri trasparenti* degli anni Sessanta, diretti precedenti di questa soluzione di stretta unità colore-materia, immaginando l'esistenza di un colore che persista in assenza di supporto. Che non si tratti di acrobazie teoriche lo denota il fatto che, nell'opera di Consagra, i legami che si vengono a instaurare fra due aspetti apparentemente così diversi, in termini del tutto materiali, della sua attività, come le "pietre" che realizza a partire dai primi anni Settanta e i nuovi dipinti su tela, di grandi dimensioni, della serie che esegue a partire dagli anni Ottanta, sono particolarmente stretti, non necessariamente perché i singoli elementi presenti nei dipinti possono trovare esplicitazione plastica in pietre che riprendono le medesime connotazioni timbriche, ma perché derivate da una sempre più decisa attrazione per il colore e dal fascino per quella che è la sua radice, la sua origine interiore.

"Avete mai visto un diaspro verde così e così? Sono sicuro che esiste, lo debbo trovare. Ho visto una lastra grande di granito viola. Origine sconosciuta. Ho visto una pietra grigia venata di rosso, che pietra sarà? Esiste una pietra gialla e rossa che viene da? Ho trovato una pietra... te la farò vedere. Questo diaspro è mio. Parliamo di artificio."<sup>9</sup> Sono frasi apparentemente confuse, quasi appunti ripresi dalle conversazioni con gli artigiani delle cave della Versilia, queste inserite in un testo dell'artista del 1976

riportato nella pubblicazione realizzata per una mostra personale che ha per oggetto i marmi e le pietre elaborate nella prima metà degli anni Settanta. Affermazioni che testimoniano comunque dell'entusiasmo con cui l'artista va alla scoperta di materiali che sembrano conservare, nel loro particolare colore, la loro possibile qualificazione formale, o di "immagine", come racconta Consagra nell'autobiografia e come mette in luce Carandente nel testo che accompagna la mostra di Verona del 1977, ricordando come, rispetto alle prime pietre selezionate dall'artista, in cui "l'intervento del colore era minimo", in seguito egli si sia sempre più lasciato conquistare dal colore e dal suo aspetto piacevole, "lussurioso" quasi, come dirà Consagra stesso nel ricordare l'effetto delle pietre scelte per Verona.<sup>10</sup> Nell'esotismo dei materiali, oltre che nella loro origine nascosta, di pietre estratte dall'interno della terra, è come se esse contenessero il segreto del colore, divenendo, le stesse venature che le attraversano, i principi di una pittura del profondo, che l'artista, trovandola, fa sua. Nel rapporto fra il disegno e la sua traduzione nelle pietre si verifica perciò un singolare connubio, quasi che le pietre si prestino immediatamente a ricevere le tracce elaborate dall'artista, in modo che a un determinato soggetto grafico di partenza possa corrispondere esattamente quel blocco di pietra e nessun altro. Un esempio può essere offerto da uno dei motivi più originali sviluppati da Consagra proprio nel 1973, quando tra i suoi fogli compare un arabesco in cui ritorna, quasi ossessivamente, una sagoma circolare all'interno della quale si svolge in più sensi una linea a spirale, in un complesso incastro che genera evidentemente una forma molteplice a labirinto.<sup>11</sup> Il disegno





Le opere di grandi dimensioni nel giardino  
del Museo di Castelvecchio a Verona,  
fotografate da Claudio Abate  
nel novembre 2007.

Era impossibile rifiutare l'invito di Massimo Di Carlo a ripercorrere i passi di Licisco Magagnato e Giovanni Carandente, facendo partecipare Castelvecchio a questa festa immaginata per gli ottantacinque anni di Pietro Consagra e realizzata purtroppo solo due anni dopo la sua morte.

La mostra del 1977 ordinata dai due funzionari e studiosi era incentrata sulla allora recente riscoperta del marmo da parte dell'artista e nasceva da un prolungato e approfondito contatto di Consagra con Verona e le sue pietre. Si trattava della seconda rassegna di così ampia estensione, dopo quella di Pino Castagna di due anni prima, interamente dedicata alla scultura, concepita in quel "luogo della forma"<sup>1</sup> per eccellenza che la corte d'armi di Castelvecchio era divenuta grazie all'intervento di Carlo Scarpa. La mostra si dovette a un intreccio di relazioni che conduceva a Carandente: pur firmando il catalogo come semplice curatore, egli era in realtà divenuto il primo soprintendente veneto del neonato Ministero per i Beni Culturali, fin dagli anni Cinquanta ammirava e promuoveva la museografia di Carlo Scarpa<sup>2</sup> e nel suo lungo impegno con la Biennale di Venezia aveva spesso operato a fianco di Consagra e di Scarpa. Si veda, tra le occasioni di poco precedenti, l'esposizione *Aspetti della scultura italiana contemporanea* voluta da Carandente per la XXXVI Biennale del 1972, l'ultima allestita da Scarpa dopo venticinque anni di collaborazione, dove Consagra aveva esposto quella *Trama* che oggi viene riproposta, dopo un accurato restauro, nella Galleria delle Sculture. Rileggendo la rievocazione di Carandente del "rivestimento di legno grezzo, dipinto e poi dilavato" disposto da Scarpa per la sala di Pietro Cascella in quella medesima Biennale,<sup>3</sup> si visualizza una situazione materica parallela a quella di alcune delle sette grandi forme sventagliate che infittiscono la *Trama*. Magagnato, coerente con la sua visione vasariana e crociana del disegno come momento germinale dell'idea e raccordo fra le arti, ragionava nel catalogo su questo aspetto del processo creativo di Consagra. Parallelamente procedeva, primo e al tempo unico, alla comprensione e alla valorizzazione del corpus grafico di Carlo Scarpa e ne otteneva la cessione a Castelvecchio dell'ampia sezione riguardante il restauro e riallestimento del museo, da poco concluso, anticipando così di quasi vent'anni, con la solita straordinaria lungimiranza, un processo di cui il museo è ora pienamente partecipe.<sup>4</sup>

Gigante solitario e non sempre debitamente apprezzato, Consagra si stacca per radicalità e coerenza di linguaggio astratto nel panorama della scultura italiana del Novecento, indirizzata a esplorare prevalentemente il filone della figurazione. Per la ricchezza della sua vena, l'insistenza nel declinare infinite varianti della forma, l'attenzione ai valori materici e cromatici, egli è stato talvolta ingiu-

stamente tacciato di decorativismo. Assistere oggi al ritorno delle sue opere monumentali nel "sacro recinto" di Castelvecchio, significa poter rivivere, almeno in parte, l'emozione estetica del felicissimo dialogo avviato trent'anni fa e coglierne aspetti non ancora messi in luce. Il restauro della *Muraglia "Cangrande"*, rosso *Magnaboschi* e della *Muraglia, giallo Mori e verde Alpi*, entrambe ideate in quell'occasione e ora ricollocate nella medesima posizione di allora, consente di apprezzarne appieno la qualità, mentre agli occhi attuali, allenati alla poetica del decostruttivismo, di quei razionalissimi assemblaggi di blocchi lapidei spicca il senso di precarietà, crisi interna, insito pericolo di crollo fatto di scarti imprevisi e millimetrici che contrastano con la grandiosità dell'insieme. E sono perciò ancora più sottili e insinuanti.

Disposti da Filippo Bricolo lungo la griglia cartesiana che sostiene l'intero impianto del Castelvecchio scarpiano – come ci ha di recente ricordato Peter Eisenman –, i monumentali piani frontali costruiti da Consagra dimostrano straordinaria affinità con quelli utilizzati da Scarpa per definire percorsi, esporre opere, stabilire relazioni con le preesistenze del complesso monumentale. In tal modo ancora una volta è l'artista "ospite" in Castelvecchio che ci aiuta a rileggere l'intervento dell'architetto veneziano. La magnifica, emblematica fotografia di Ugo Mulas che ritrae Scarpa in colloquio con la *Santa Cecilia* del Maestro di Sant'Anastasia, nonostante egli ne avesse esaltato la tridimensionalità ponendola al centro della stanza, testimonia quanto fosse condivisa tra i due la necessità di stabilire con la scultura un "rapporto più diretto, frontale appunto, a tu per tu con lo spettatore".<sup>5</sup>

Mentre le *Muraglie* furono appositamente progettate per Castelvecchio, *Trama* è un'installazione lignea realizzata per la Biennale di Venezia del 1972. La proposta dei curatori di rimontarla, dopo un attento restauro, nell'interno del museo, ha costituito il nodo critico cruciale di questo allestimento. Infatti la corte e le sculture lì contenute paiono guadagnare reciprocamente dalla da noi temuta rarefazione rispetto alla mostra del 1977: non solo le *Muraglie* ma anche la *Bifrontale, ferro rosso* dello stesso anno e la *Doppia bifrontale*, pure di ferro, bianco, del 2000, vedono esaltata la loro potenza architettonica e la loro suggestione urbanistica. Dominano lo spazio, si rapportano con le cortine murarie medievali, sintetizzano una sorta di città ideale, invitando insieme a un percorso a ritroso nella carriera del loro autore, seguendo un itinerario che completa quello della sezione presso la Galleria dello Scudo. Sotto questo aspetto è da rimpiangere che, a collegamento tra le due parti dell'esposizione, non si sia potuto innalzare temporaneamente un *Edificio frontale* lungo corso Cavour.





---

## Scultura vs architettura – Scultura “come” architettura Consagra a Castelvechio 1977-2007

### Una città “ideale”

“Mentre l’arte è di chi ne ha voglia, l’architettura si impone a tutti con la prepotenza di essere una delle necessità primarie e intanto la città muore di ripetizione, di tetraggine, di banalità. Io non posso vivere senza desiderare un’architettura diversa.”<sup>1</sup>

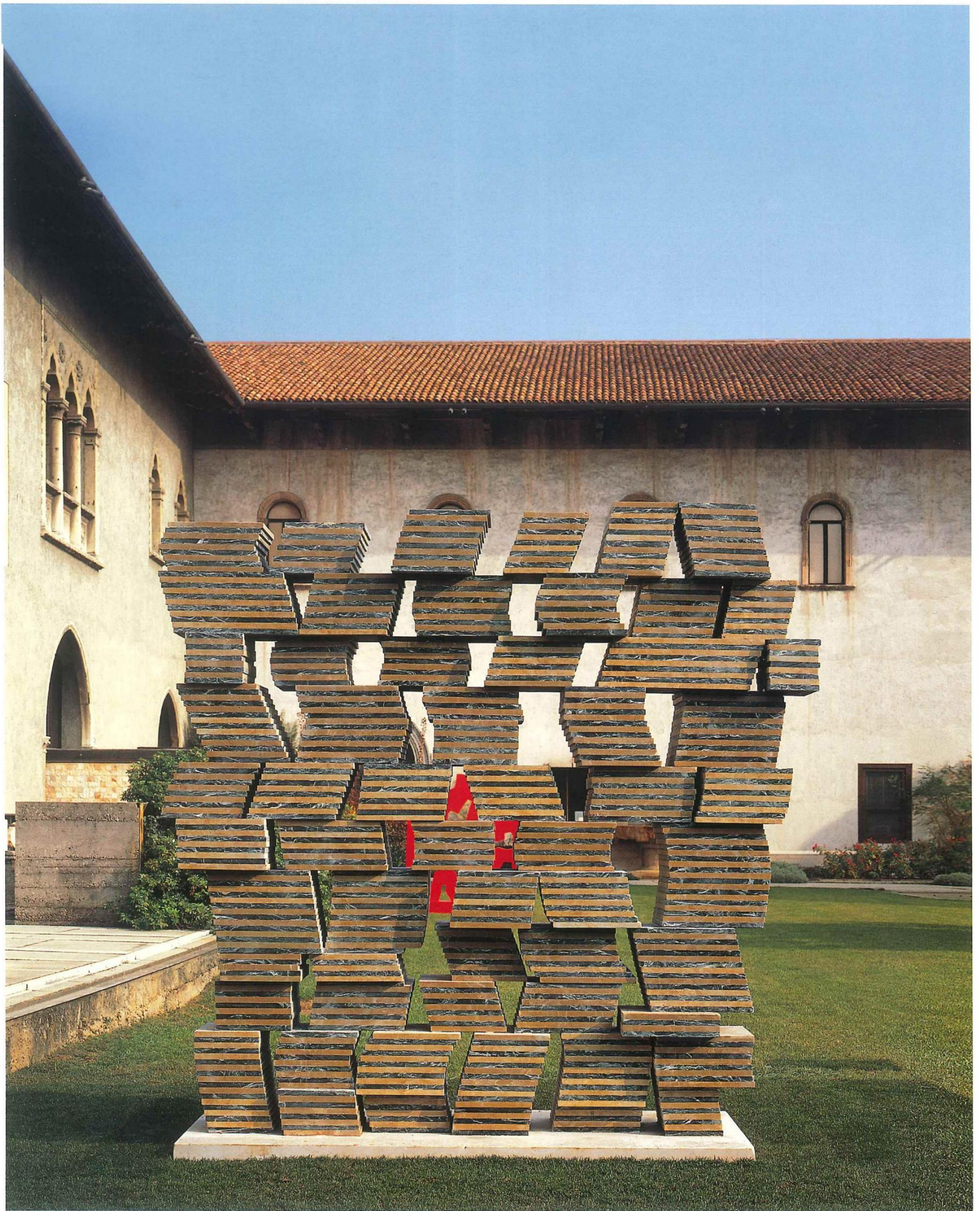
Il più stretto contatto con la realtà degli Stati Uniti, reso possibile dal soggiorno a Minneapolis, dove insegna alla School of Arts fra il 1967 e il '68, offre all’artista la possibilità di misurarsi con i caratteri e le forme di un’architettura urbana che lo affascina e nello stesso tempo lo irrita, spingendolo a fare del tema della città il punto di convergenza delle sue considerazioni sulle relazioni fra la scultura e la sua destinazione sociale. Le strutture dei grandi grattacieli gli appaiono come il culmine del processo di standardizzazione proprio di un’architettura contemporanea che si mostra ai suoi occhi quale indegna erede della tradizione del moderno e del razionalismo, per produrre spazi funzionali ormai privi di qualità estetiche, come emergerà nelle valutazioni esposte nel suo testo *La Città Frontale*. Al tema Consagra aveva già manifestato interesse dagli anni Cinquanta, come testimonia, oltre ad alcuni interventi allora pubblicati, la realizzazione di un dipinto, *Città*, del 1951 circa, che immagina l’uso di forme plastiche del genere di quelle da lui elaborate in quel momento come ipotesi architettonica. Il problema di un’integrazione dell’arte nella città, e più ancora l’aspirazione a immaginare un’altra forma di città, accompagneranno quindi molta della sua riflessione operativa dagli anni Settanta in poi.<sup>2</sup>

Dal punto di vista della sua opera scultorea i rapporti tra un’architettura considerata insufficiente e dannosa e le sorti della scultura contemporanea portano Consagra ad avere come prospettiva d’azione quella del confronto con lo spazio della città, oltre che spingerlo a tentare di creare, a più riprese, un progetto architettonico che derivi dalla sua esperienza scultorea, come applicazione di principi che possono trascorrere dal piano visivo a quello progettuale.

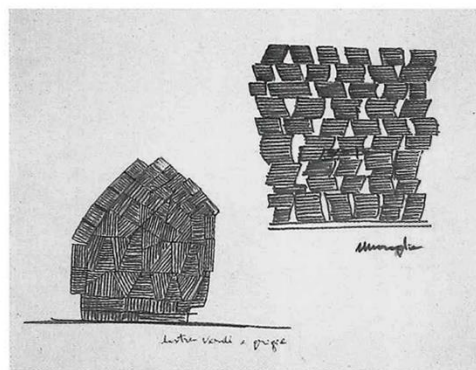
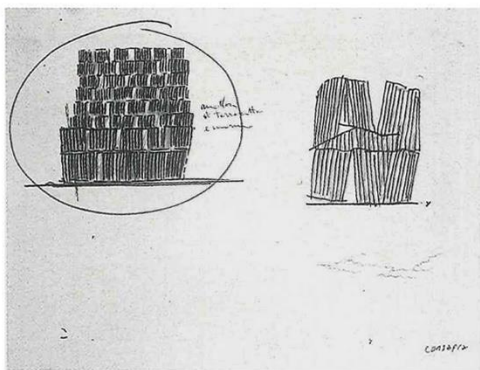
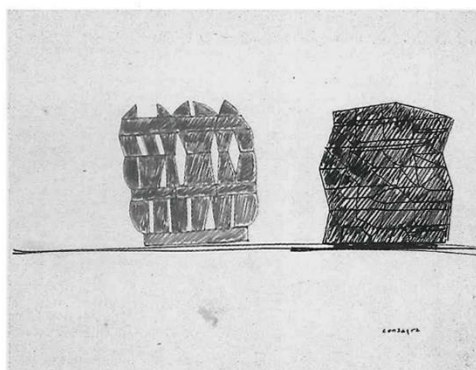
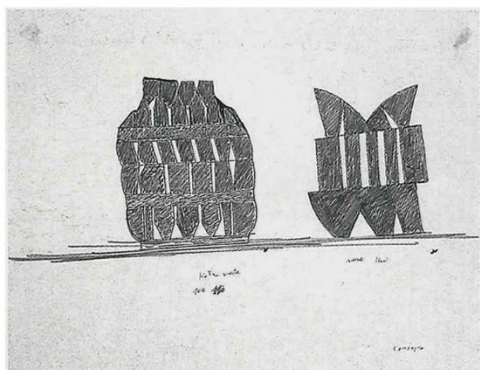
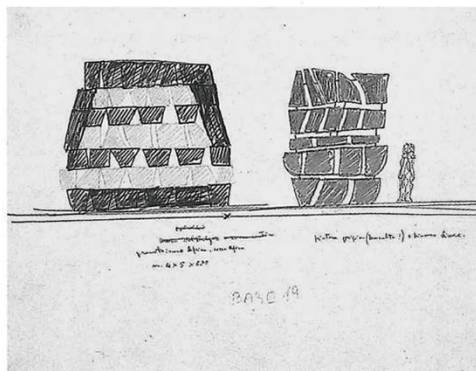
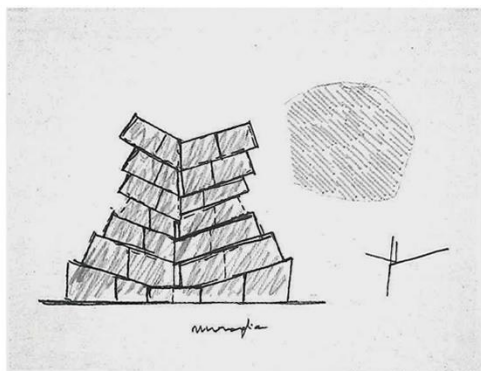
Per questa via l’artista va al cuore di una delle questioni più spinose per la scultura degli anni Settanta, quella della sua prospettiva ambientale, fino a tentare la via dell’installazione, di qualcosa che si ponga, cioè, oltre l’indagine sulla forma identificata nel suo isolamento oggettivo o della scultura come opera conclusa, per affermare una personale posizione nel dibattito critico del tempo. La sua intera opera, a partire dagli anni Settanta, risente sempre più del bisogno di commisurarsi con una polidimensionalità dello spazio, visione che era innervata nelle ragioni del pensare la frontalità come rottura dello spazio centrico, ma che si specifica ulteriormente nelle nuove soluzioni plastiche e architettoniche da lui sperimentate.

Al centro di molti interventi di Consagra si pone, a partire dagli anni Settanta in modo sempre più stringente, la polemica con l’architettura, sia essa intesa nella sua tradizione novecentesca, sia nella sua declinazione più attuale. Come riconosce Carandente in uno dei suoi numerosi scritti sull’artista, “Pietro Consagra ama anche un’altra sfida, quella dello Scultore contro l’Architettura. Redimere quest’ultima dalla sua attuale funzionalità tecnologica vuol dire per Consagra

Un’inquadratura di *Trama*, 1972, installata nella Galleria delle Sculture nel Museo di Castelvechio, in una fotografia di Claudio Abate, novembre 2007.







Alcuni progetti per *Muraglie* eseguiti a biro e pennarello nel 1976-77, in collezione privata. Nel foglio in alto a sinistra è riconoscibile l'immagine di *Muraglia "Cangrande"*, rosso *Magnaboschi*, e in quello a fianco la sagoma della *Muraglia*, rosso *Verona* e nero *Atlandide*.

Al centro, nel disegno a sinistra, da datare 1977, la forma a sinistra è quella della *Muraglia*, granito nero e rosso realizzata nel 1989. In basso, *Muraglia*, giallo *Mori* e verde *Alpi* appare in fase progettuale nello schizzo a destra.



