

FLORIANO DE SANTI

Umberto
MASTROIANNI



Galéria mesta Bratislavы



Galéria mesta Bratislavы, Mirbachov palác, Františkánske nám. 11, Bratislava



Organizzazione generale:
“Arte On”
Museo d’Arte Contemporanea
Castel Di Lama - AP

Curatore mostra:
Floriano De Santi

Testi:
Floriano De Santi

Traduzione testi:
Alexandra Kučmová
Adriana Šulíková

Fotografia Photo House:
Mary Amadio
Daniele De Vincentis

*Progetto grafico,
coordinamento redazionale
elaborazione fotografica:*
Marisa Marconi
Claudia Novelli
Valeria Orsini
Fragnenti Novi Fabio

Tutte le foto di repertorio sono di
proprietà del Museo “Arte On”

Si ringraziano l’Istituto Italiano
di Cultura e la Galleria Civica di
Bratislava, Paolo Marazzi e tutti i
collezionisti, che generosamente
hanno reso possibile la realizza-
zione della mostra.

In 1^a di copertina:
“Nudo di giovane”, 1939
In 4^a di copertina:
“Dinamismo”, 1974-75

FLORIANO DE SANTI

Umberto
MASTROIANNI

SVETLO NOCI SA ODKRÝVA V TVORIVOM OŠIALI

Výber z tvorby (1931 – 1996)

6. mája - 15. júna 2008

Galéria mesta Bratislavы

Mirbachov palác

Františkánske nám. 11, Bratislava

UMBERTO MASTROIANNI

Taliansky kultúrny inštitút a Galéria mesta Bratislavu už niekoľko rokov úspešne spolupracujú. Svedčí o tom viacero výstav zrealizovaných na veľmi vysokej úrovni ako napríklad "Guercino a emiliánsky klasicizmus", "Renato Meneghetti – X Rays" a "Nardo di Cione – Bojnický oltár".

Mám preto úprimnú radosť, že práve v prestížnych priestoroch Mirbachovho paláca budú po prvýkrát na Slovensku vystavené diela Umberta Mastroianniho, jedného z velikánov súčasného talianskeho sochárskeho umenia.

Za realizáciu tohto podujatia vďačíme najmä nadšeniu maestra Vittoria Amadia, veľkého priateľa Mastroianniho a riaditeľa Múzea súčasného umenia Arte On v Castel del Lama, ktorý uchováva vzácnu zbierku diel tohto vrchárskeho veľmajstra. Výnimočný maliar a sochár Umberto Mastroianni počas života získal mnoho významných ocenení ako napr. Gran Premio Internazionale za sochárstvo na Bienále v Benátkach v roku 1958, "The Henry Moore Grand Prize" v Tokiu v roku 1985 alebo "Praemium Imperiale" v roku 1989, prestížne ocenenie, ktoré každoročne udeľuje Japonská asociácia umení.

Výstava okrem sôch preslávených po celom svete ako príklad kreativity a výrazovej sily, predstaví aj niektoré polychrómované reliéfy a diela na papieri, ktoré znázorňujú okamihy umelcovej reflexie a jeho prípravné štúdie k ďalším monumentálnym dielam. Mastroianni je výtvarník, ktorý vo svojich dielach spája tradíciu najvýznamnejších talianskych maliarov a sochárov minulých storočí s myšlienkami avantgárd 20. storočia.

Po zavŕšení dlhej cesty zákutiami renesančného a barokového umenia sa obrátil k moderným smerom – futurizmu a kubizmu. Napriek tomu sa nikdy nevzdal experimentovania a hľadania dobrodružstva, aby napokon v povojnovom období zakotvil v abstraktnosti.

Diela charakterizuje silná dynamika a vitalita, "vdychuje" im pohyb, akoby disponovali vnútornou energiou, ktorá roztancuváva formy.

Mytológia, príroda, astronómia a mnohé ďalšie prvky, ktoré boli súčasťou Mastroianniho sveta, sú prítomné aj v jeho dielach vytvorených z rozličných materiálov: mramor, drevo, vosk, zlato, striebro, gobelín, oceľ, mosadz, terakota, sklo, mozaika, plastika, látka, ako dôkaz umelcovej obrovskej lásky k hmote, ktorá je jeho tvorbe vlastná.

Diela Umberta Mastroianniho vyžarujú plastickú sochársku energiu a svedčia o veľkosti tohto umelca, ktorému sa podarilo zachytiť emócie a ideály slobody prostredníctvom farieb, dreva a kovu.

Adriana Cuffaro

riaditeľka Talianskeho kultúrneho inštitútu

UMBERTO MASTROIANNI

L'Istituto Italiano di Cultura e la Galleria Civica di Bratislava vantano una lunga e fruttuosa collaborazione che ha dato vita alla realizzazione di Mostre di alto livello quali "Guercino e il Classicismo emiliano", "Renato Meneghetti – X Rays" e "Nardo di Cione – Altare di Bojnice".

Sono pertanto veramente lieta che proprio le prestigiose sale di Palazzo Mirbach possano ospitare, per la prima volta in Slovacchia, le opere di Umberto Mastroianni, uno dei più grandi maestri della scultura italiana contemporanea.

La realizzazione di questo evento si deve principalmente alla passione del Maestro Vittorio Amadio, grande amico di Mastroianni e Direttore del Museo di Arte Contemporanea Arte On di Castel del Lama, che custodisce una eccezionale collezione delle opere del grande Maestro ciociaro.

L'esposizione, oltre alle sculture, riconosciute in tutto il mondo come esempi di creatività e forza espressiva, premiate tra l'altro nel 1958 con il Gran Premio Internazionale per la scultura alla Biennale di Venezia, nel 1985 con "The Henry Moore Grand Prize" a Tokyo e nel 1989 con il "Praemium Imperiale", una sorta di Nobel del Sol Levante, presenta anche alcuni rilievi policromi e lavori su carta, che mostrano momenti di riflessione dell'artista e studi per le sue opere monumentali.

Mastroianni è un artista che unisce nelle sue opere la tradizione classica italiana dei grandi pittori e scultori del passato con le idee delle avanguardie del Novecento.

Dopo aver compiuto un lungo viaggio attraverso l'arte del passato, rinascimentale e barocca, si è rivolto verso la modernità futurista e cubista, senza mai abbandonare la sperimentazione, la ricerca avveniristica, per approdare nel dopoguerra all'astrattismo.

Nelle sue opere dotate di forti caratterizzazioni dinamiche e vitalistiche si "respira" il movimento come se esse fossero dotate di una energia interiore che fa danzare visivamente le forme.

Mitologia, natura, astronomia e tanti altri elementi che facevano parte del mondo di Mastroianni si ritrovano nelle sue opere realizzate con diversi materiali: marmo, legno, cera, ori, argenti, arazzi, acciai, ottoni, terracotta, vetri, mosaici, plastiche e stoffe, a testimonianza del grande amore per la materia che caratterizza la sua produzione artistica.

Le opere di Umberto Mastroianni emanano una forte energia plastico-sculptorea e testimoniano la grandezza di questo artista, che è riuscito a rappresentare emozioni ed ideali di libertà attraverso i colori, il legno ed il metallo.

Adriana Cuffaro

Direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura

Energia pre kultúru.

Spoločenská zodpovednosť takej silnej spoločnosti ako sú Slovenské elektrárne, a.s., člen skupiny Enel má svoje nezastupiteľné miesto práve v oblasti kultúry.

Projekt Energia pre kultúru je zameraný na podporu slovenských a talianskych kultúrnych aktivít, kultúrneho dedičstva a ich bohatých tradícií.

Preto sme sa rozhodli podporiť výstavu talianskeho umelca Umberta Mastroianniho, lebo najväčšia zodpovednosť umenia je ponuka kultúrnosti, vnútorného duševného prebúdzania a pozorovania detailov, ktoré môžeme nájsť v jeho rozsiahлом diele zobrazujúcom realitu v rôznych podobách života.

Energia per la cultura

Il progetto “Energia per la cultura” è orientato al sostegno di attività culturali slovacche ed italiane, di patrimonio culturale e delle sue tradizioni ricche.

Per questo motivo abbiamo deciso di appoggiare la mostra sull’artista italiano Umberto Mastroianni poiché la responsabilità più importante dell’arte è quella di offrire la cultura, il risveglio interno d’anima e l’osservazione dei dettagli, che possiamo trovare nella sua vasta opera che raffigura la realtà nei vari aspetti della vita.





Mastrolanni e la moglie Dina nello studio di Torino (1940).

UMBERTO MASTROIANNI: SVETLO NOCI SA ODKRÝVA V TVORIVOM OŠIALI

I. Univerzálne priestorové videnie

Okrem dvoch plastík figuratívnej tvorby, *Madonna con il bambino*, 1931 (*Madona s dieťaťom*) a *Nudo del giovane*, 1939 (*Akt mladíka*), objasňujúcich veľkosť Umberta Mastroianniego, začína výstava litografiou z roku 1961 v podobe plagátu pripraveného pri príležitosti autorskej výstavy rodáka z Fontana Liri pre *Orti Sallustiani* v Ríme. V nej sa Mastroianni, podobne ako pri sochách *Battaglia*, *Hiroshima e Gitana* (*Bitka, Hirošima a Gitana*), vytvorených niekoľko rokov predtým, vracia k prameňom romantickej *Weltanschauung*⁽¹⁾. Cíti, že obrovské heideggerovské dilemy bytia a nebytia, tvorby a destrukcie musia obsahovať aj morálny význam. Nedajú sa vynechať primárne pojmy ako znak a škvrna, svetlo a súmrak, biela a čierna; avšak iba obidením nejasného kompromisu polotieňa, dokáže z týchto pojmov vydolovať vzrušujúci neformálny *ošial*, ktorý sa u Burriho prejavuje v statickej forme a exploduje práve u Mastroianniego. Matrice leptov a akvatinty, kovové dosky vyryté v roku 1962 - *Incantesimo* (*Okúzlenie*), *Sedimenti* (*Usadeniny*), *Habara*, *Le lune* (*Mesiace*) - sú experimentovaním s hmotou: odraz, škála literárnych asociácií, štúdium vnemových možností, ukryvajúcich sa vo vnútri jeho sôch, odhalovanie pravdy, svet vo svete zdanivo končiacom za veľkými nástennými doskami. Vďaka jemu vlastnej kvalite týchto prác (predovšetkým "plastické efekty"⁽²⁾ dosiahnuté "rytím priamo do olova, suchou ihlou, skalpelom, rydlom, vidlicou a pod."⁽³⁾) sa ryha e rez stávajú výsledkom premyslenej náhodnosti, schopnej bezprostredne vyvolať predstavu o procese vytvárania línií ako aj sochárskych reliéfov.

Už v diele *Spazio in movimento*, 1962 (*Priestor v pohybe*) sa Mastroiannimu "podarilo vytvoriť vo voľnom trojrozmernom sochárskom umení novú konцепciu rozmiestnenia prvkov, ktorými vyjadril univerzálne priestorové videnie"⁽⁴⁾; a to do takej miery, že sa spontánne vynára obraz ohňa, spaľujúceho dramatické zvyšky istej štruktúry. Zatiaľ čo trajektória znaku uniká pre ustrnutím v snahe uchýliť sa k doposiaľ nepoznanému pohybu, badateľnému v skrátenom, ale konkrétnom obraze priestoru, temnota hmoty sa rozjasňuje a prehľbuje vďaka svetlu, ktoré je skôr imaginárne ako reálne. Pokiaľ je forma všeobecne považovaná za vedomie, Mastroianniego grafický *ductus* je vedomie chápané ako pamäť: pamäť, ktorá rastie, prosperuje, dozrieva a zároveň do svojho ja filtriuje časť presahujúcu vlastnú skúsenosť. Všetko sa to odohráva rýchlym a uvážlivým spôsobom, keďže ruka nabitá emóciou zanechala po sebe nezmazateľnú stopu otvorenú slobodnému a zblúdilému rukopisu.

(1) - Cfr. Nello Ponente, *Mastroianni*, Edizioni d'Arte Moderna, Rím, 1963; *Umberto Mastroianni*, úvod v katalógu k retrospektívnej výstave v Mestskej galérii moderného umenia, Turíne, 14. februára - 7. apríla 1974; *Anticlassicità di Umberto Mastroianni* (*Opozitné vyjadrenie klasickej u Umberta Mastroianniego*), v "Qui arte contemporanea", č.13, Rím, máj 1974.

(2) - Marisa Volpi Orlandini, *Presentazione* (*Predstovanie*) v katalógu k retrospektívne Incisioni

italiane contemporanee (*Talianke súčasné rytiny*), Haifa, Múzeum moderného umenia, 1970.

(3) - Idem.

(4) - Filiberto Menna, *Presentazione* (*Predstovanie*) v katalógu k výstave *Scultori e incisori* (*Sochári a rytci*), Litografica Romero, Rím, 1963.

Umberto e Marcello Mastroianni nello studio di Torino (1960).





V rovnakom prostredí vznikajú aj ďalšie menej významné basreliéfy, v ktorých rozpustenie organického prvku, škvŕny ako abstraktného znaku, odľahčuje predstavu a tá sa zdanivo prenáša do absolútneho práz dna. Dá sa predpokladať, že pri dielach *Poeti Sovietici*, 1964 (*Sovietski básnicí*) a Dyawa 1965 bral Mastroianni v širokej mierre do úvahy, v zhode s Jungovým dielom *Psychologie und Alchimie* (*Psychológia a harmónia*)⁽⁵⁾, temné vzťahy pôsobiace medzi hlbkovou psychológiou a alchymistickou symbolikou, na základe ktorých sa premietajú psychické stavy kolektívneho podvedomia do chemických procesov transformácie hmoty. Mastroianniovský basreliéf sa dá považovať za neúnavný a pokrivený *opus alchymicum*, ktorý v snahe o metaforu sleduje možnosti obrazotvornej rozpínavosti, takmer bezprecedentnej, nestráca a nenegue historický odkaz, skôr ho prostredníctvom metalingvistických odkazov zhutňuje a poeticky nahradzá.

Čo iné môže znamenať liaty, či kyselinou tvarovaný kov, ak nie zhmotnenie sémantického priestoru? Myšlienka-obraz, príťahovaná popraskanou plochou sa stáva stopou, brázdou a teda príbehom. Basreliéf sa rodí z nákresu: ide o expresívny pojem prevtelený do hmoty a znaku, ktorý zachováva nevysloviteľnosť doposiaľ tajných vecí, prenikavú vôňu prvotných náznakov. Základná mriežka tmavej farby a eliptická koncentrická štruktúra vo forme "mandaly" ponúkajú na olovenom, zinkovom, mosadznom a bronzovom povrchu pevnú rytmickú základňu, na ktorej je nanesená viacfarebná rozčerená a zhrudkovatená vrstva: mriežka akoby sa stávala zrkadlom odrážajúcim svitanie, je vzdušným prerušením následnosti, neprízvučná doba v takte, ak použijeme hudobnú terminológiu. Mastroianni, podobne ako Stravinskij, vo svojich dielach *Prithiwi*, 1965 a *Poeti italiani*, 1966 (*Taliani básnici*) odmieta vnútornú dynamiku súvislostí medzi harmonickými a časovými vzťahmi, ktoré vyjadrujú samotnú podstatu tonickej hudby. Preňho je tvorba rytmických a metrických prvkov nemenným pravidlom. Zatiaľ čo Stavinskij buduje v duchu svojich zásad *le temps renié*, Mastroianni predstavuje dôsledné, nepretržité uplatňovanie času, ktorý tvorí história: prípadne rozmer vytvorený vďaka ľudskému vedomiu.

II. Forma ako osud.

Mastroiannio sochárské umenie prekonáva začiatkom šesťdesiatych rokov neokubistické obdobie (z ktorého pochádza *Maternità*, 1949, *Materstvo*) a abstraktný výbuch a upriamuje sa na skúsenosť, v ktorej obmena materiálových prvkov nezmení ani nenaruší základný obraz. Humanistická a vzostupná perspektíva sa znova potvrdzuje; to, čo sa aspoň navonok mení, je jazyk: namiesto profilov a materiálových spojov používa teraz kliny, kladky a tyče. Na tomto základe vychádza princíp jeho jazyka z lineárnych štruktúr: práve línia dominuje zrodu foriem, obklopuje ich, necháva ich klíčiť, triešti ich; rešpektuje vnútornú stavbu, vrstvy, prvky, z ktorých tieto formy pozostávajú, výčnelky, žrde, ostne, ktoré z nich vyčnievajú. Inými slovami, vytvára zložité *ars mechanica*, ktoré svojimi formami naznačuje vývoj a osud⁽⁶⁾.

(5) - Cfr. Aldo Carotenuto, *Jung e la cultura del XX secolo* (*Jung a kultúra XX. storocia*), Bompiani, Miláno, 1994.

(6) - "Jedna z dominantných tém v Mastroiannio sochárskom umení je práve antagonizmu medzi formou a priestorom. Nič nie je do takej miery vzdialéne poetike matéracie, estetike kameňa, ako táto napäťa a nervózna skulptúra, pozostávajúca z príama sa pretínajúcich rovin a dielov, ktoré do seba zapadajú a v ktorej hmota je cieľom a nie východiskom. Pretože protiklad priestoru nie je matéria, ale človek, forma sa podriaďuje ľudskému podnetu, pohybu. Ľudský rytmus stojaci voči rytmu prírody. A tu je [...] styčný

bod s Boccionim: ide však iba o bod. Pre Boccionim je pohyb dynamika, nejasná kozmická sila, ktorá strhne človeka, rovnako ako akýkoľvek iný predmet v neskrotnom rytmе prenikajúcom do celého priestoru; pre Mastroiannio je to vnútorný podnet, nával citu alebo odhodlania, pátuos a činu" Giulio Carlo Argan, *Temi e proposte della mostra di Mastroianni in una conversione con Floriano De Santi* (*Témy a návrhy k Mastroianniovu výstavu v rozohvore s Florianom De Santim*), uvedené v: Floriano De Santi, *Mastroianni. Materiály 1932-1988*, katalóg k retrospektívnej výstave v Rotonda della Besana v Miláne, Fabbri Editori, Miláno, 1989, str. 10.

Mastroianni vicino al suo bronzo "Busto di Gentildonna" (1944).



vlnia a miešajú aktuálne vnemy, spomienky z minulosti, sny budúcnosti, pasívny a nepretržitý pohyb "réveries", obrazy, farby a formy.

Mastroianni v snahe vytvoriť plastické dielo, vychádza z niekoľkých projektových návrhov *Studio per "Aspect contrastès"*, 1972 (*Projekt pre "Aspect contrastès"*) a *Morfologie plastiche III*, 1988, (*Plastické formy III*), ktoré vôbec nie sú vzdialené kritickým predpokladom.⁽⁹⁾. Vedie ho konštruktívna snaha, ktorá sa negatívne prejaví iba v konfrontácii s iným zámerom: zámerom moderného priemyselného spracovania. Ako projektant musí riešiť problémy rovnováhy, prenosu energie; jedným slovom si privlastňuje vyvinutú techniku s opačnými cieľmi, k akým sa zvyčajne uchyluje veda. Pokiaľ jeho náčrt obsahuje podrobné rozpracovanie foriem, častíc a plastického fungovania "stroja" *Diario plastico I*, 1975 (*Plastický díár I*) a *L'Idra di Lerna*, 1981 (*Hydra z Lerny*) nemôžeme hovoriť o "hazarde"; skôr sa dá predpokladať pretrvávajúci "dramatický existenciálny spor so všetkými ideálnymi a konkrétnymi formami, v rozpore a v protirečení".⁽¹⁰⁾.

Tam, kde Calder - *bricoleur*, rozpráva prostredníctvom vecí, realita je jeho jazykom, architekt ako Adam hovorí o veciach, jeho jazyk už existuje, je technikou, kontrastom dvoch princípov, vedomia a podvedomia, je drámon moderného človeka. Mastroianni sa však ponára do problematiky oveľa hlbšie. Jeho umělecká vízia vychádza z remeselnej zručnosti, čoho dôkazom je úprava povrchov drevených makiet *Dinamismo*, 1974-75 (*Dynamickosť*), *Eros e Manteion*, 1976 (*Eros a Manteion*), *Uccello fantastico*, 1985 (*Fantastický vták*), *Fontana monumentale*, 1987 (*Monumentálna fontána*) a *Danza africana*, 1993 (*Africký tanec*). Prepracované do najmenších detailov, vytvárajú dojem vibrujúcej kôry, ktorá v sebe ukrýva nedosiahnutelnosť, záhadu. Istú nemeniteľnú bunku, ktorú ľudská predstava hmoty mení, snívajúc o nej ako o tajomnom lone.

Na tomto rozpore stavia Mastroianni tvorbu makiet. S rastúcimi rozmermi narastajú aj protirečenia; pojmy charakterizujúce vnútorný rozpor sú už definované: eupória dokonalého pascalovského usporiadania čísla je zároveň závratom rozvratu, ktorý sa nejasne vtláča do týchto dokonalých osnov, preberá ich rytmus a ten nakoniec vyjadruje skôr náhodnosť, slobodu rastu istých dávnych stavebných celkov pred logickou dokonalosťou nejakého technologického mechanizmu. "Pravidlo a *antipravidlo* novosti rozoznateľnej na formálnej úrovni"⁽¹¹⁾, kedže dielo vytvorené podľa tohto kľúča nadobúda nepolapiteľný význam predmetu napoly

(7) - Lorenza Trucchi, *Umberto Mastroianni*, uvedené v "Momento Sera", Rím, 3. júla 1974.

(8) - Il Saggiatore, Miláno, 1966; cfr. aj C. Lévi-Strauss, D. Eribon, *Da vicino e da lontano (Zblízka a z diaľky)*, Rizzoli, Miláno, 1988.

(9) - Kedže sa Mastroianni odhodlal definovať nákres alebo "projekt", pohybuje sa výlučne v inštinktívnej rovine. Očividne sa nedá pristupovať s predсудkami k technickému spracovaniu obsahu. Avšak pre typ umelca akým Mastroianni je a predovšetkým kvôli pozornosti, ktorá je neustále venovaná významovému aspektu jeho tvorby, stavba rytmu

uprostred vyvažujúcej/kolísajúcej, spútanej/oslobodzujúcej priestorovosti vedie počas tvorivého procesu k nepretržitému mentálnemu znovuvytváraniu celkovej hmoty. A preto možno povedať, že jeho texty sú jednoznačne teoretické a nie sú náhodilé.

(10) - Marco Valsecchi, *Presentazione (Predslov)* ku katalógu k autorskej výstave v Galérii II Naviglio, Miláno, 1970.

(11) - Maurizio Calvesi, *Mastroianni a Valle Giulia (Mastroianni vo Valle Giulia)*, uvedené v "Corriere della Sera", Mánó, 16. júna 1974.

Mastroianni che prepara il bozzetto originale per il monumento alla "Resistenza Italiana di Cuneo" (1964).



vytvoreného, napoly určeného v snahe obsiahnuť prostredníctvom progresívnej expanzie analogických zmyslov sugestívnu alúziu na stroje - objekty, "tie *idola tribus* jeho súčasníkov, časté motívy zľudovenej *imagerie*, pominuteľné a neurčito hrôzostrašné mýty, ktoré si ľudia našej doby tvoria takmer ako kompenzáciu za pragmatizmus bez ilúzii a perspektív každodenného života"⁽¹²⁾.

III. Medzi písaním a kresbou.

Mastroiannioho výrazové prostriedky sa ustálili už v prozaických "kompozíciah" - niekedy v lyrických textoch, reflexiách, ale aj v skutočných krátkych básniach - ktoré boli vydané knižne v roku 1972 s emblematickým názvom *Vento furente* (*Nespútaný vietor*)⁽¹³⁾. Tri rytiny stoja v protiváhe k vtačeným lyrickým a prozaickým textom, ale práve ony odštartovali ďalšie štýlistické napredovanie autora. Nápad zaznamenávať, sumarizovať pocity⁽¹⁴⁾ prostredníctvom slov vychádza v prvom rade zo schopnosti a sily pamäti. Úvodný text zbierky sa odvíja okolo asi jedenástich *incipit*-ov (a všetky sa nachádzajú na začiatku odseku). V nich slovesá vyzdvihujú trámovú väzbu, do ktorej fantázia vyrýva prvé ľahy intarzie: "Zjavujú sa mi predstavy, ktoré obsahujú spomienky vymyslené v okamihu hľavosti. Zjavujú sa mi podnety vanúce snom o tejto tvrdej zemi, ktorú rozdelila pochmúrna história. Hlavou sa mi preháňa nekonečné zaháľanie dvoranov. Zjavujú sa mi padajúce hviezdy z noci sv. Vavrinca." (*Le immagini/Predstavy*).

Bolo by však nesprávne pomýšlať na stránky z denníka, obnovené v inom ročnom období; forma knihy si vyžaduje súčasne celkom inú hutnosť. Ale posadnutosť, ktorá stimuluje a tlačí Mastroiannioho, je rovnaká ako u sochárskej diel: "Ten tieň bol jeho tieň, vstúpil mu do srdca, kým vešal svoj hnev a trpel hodinu, ktorá oslepla v jeho čiernom tieni. Takýto bol muž schúlený v hybridnej a hlienovitej kaluži. Hľadel do tmy bez očí, rozorvaný svojím nárekom, ktorý otváral priestor pre zúfalstvo" (*L'uomo del bosco/Muž z lesa*). Po tom, ako sa zameral na tmavé zákutia svojich pocitov, spisovateľ - sochár nezabúda na vlastné, nosné myšlienky svojej inšpirácie. Využíva slovo, vetu, ale stále vníma cez špachtľu alebo hrot, ktoré menia tvar; v tom zmysle, že opis sa obmedzuje na plastické vyzozprávanie, hoci aj bohaté na roviny a svetlá. Spomalenie akcie - jej zhustovanie v silne prečnievajúcim obraze vo farbe pološera - je viac spôsobené záľubou v tónovaní ako autentickou potrebou dramatizovať text.

Mastroianni zdobí svoju postavu spisovateľa nepravidelnými líniami vlastnej poetiky. Ide o nepopierateľné väzby príbuznosti, ale najmä ideálne rozmiestnenie. Nie je to náhoda, ak sa v prozaickom toku sem tam objavia mimoriadne zvyšky klasiky, na spôsob "náhrobných reminiscencií neznáma" (*Deserto/Púšť*): z tohto vychádza hodnota pamäti, pochádza z toho, čo Mastroianni definuje napokon ako "skryté vnútro" (*I miei disegni/Moje obrázky*) a siahá až po znak nemožného; alebo na spôsob ako tak známych skúseností, ktoré prekladajú nepostrádateľný slovník do procesov metaforizácie: "Jeho žalúdok sa zmenil na zemitú a škrobovitú amforu, vypálenú ako keramika" (*Il settebello*).

Klasickosť, ktorej je Mastroianni nositeľom a ktorá sa tu veľavážene redefinuje, je však najmä, z pohľadu týchto rokov, zúfalo nenávistou voči súčasnosti. A preto sa prejavuje v minulosti a v nekonečne. "Som uväznený v svätých veciach antických a vznešených", volá umelec v predposlednej časti: čím podčiarkuje úzkostný a ohrozený charakter svojho bytia v tých časoch hrôzy. Toto je teda *leit-motiv* hrdinského boja v priestore ohraničenom arénou a zmätkom tak ako v živote: ide o protiklad odňatia formy prázdnote s vedomím, že prázdro prevažuje nad všetkým a ani život a zmysel umenia nás nedokážu zachrániť pred už

(12) - Palma Bucarelli, *Presentazione* (*Predstav*) v katalógu k retrospektívnej výstave v Národnej galérii moderného umenia, De Luca editore, Rím, 1974, str. 8.

(13) - Grafica Romero, Rím, 1972. Zbierka *Vento furente* (*Nespútaný vietor*) neobsahuje

označenie strán. Uvádzame preto len názov úryvku alebo začiatok prvého odseku.

(14) - V predposlednom texte Mastroianni piše: "zhromaždiť pocity, ktoré tvoria život".

Mastroianni vicino ad una sua opera monumentale
(Terni, 1970).



nezvrátilným pádom. A vlastne netvrdil to práve Habermas, že v modernom svete, um samotný definitívne stratil svoje hodnotové opodstatnenie?⁽¹⁵⁾ Bez rincania a teoretskej podpory sa Mastroianni stáva sprostredkovateľom identického duševného stavu: "Zomrel na hore. Ostatní zomreli ďaleko v dôsledku rozzúreného davu, ktorý zaútočil na zemi. Aj on za nás zaplatil. Za nás žobrákov a márnotratníkov z kameňa a bronzu. Vyryté slová. Slová do vetra. Slová. Vrátil sa poriadok bez poriadku. Neporiadok nespôsobil poriadok. Vyhasli ideológie, ktoré sa zrodili a zaplatili na záchranu davu. Ale dav, svorka omráčená zo zvuku juke-box, ľahostajná sa netrasie. Neplatí. Zvyčajný žetón slabocha prehľbuje tragédiu, v rytme poníženého džezu".

Juke-box nie je jedným z najpríjemnejších úryvkov zbierky *Vento furente (Nespútaný vietor)*. Písanie sa redukuje na definície a pre Mastroianniego spočíva riziko v tom, že sa nakoniec ponorí do ľahkého mysticizmu, ktorý sa žiaľ často objavuje aj v diele *Ori e poesie (Zlato a poézia)*⁽¹⁶⁾; ale aj do averzie voči prepletým spoločenským vzťahom, spôsobmi typickými pre únikové elitárstvo. Ide o spôsob, ktorý odráža rozpor, ale aj nesúhlas s dnešným svetom: ľažkosti pri pochopení kolektívneho sedimentu, ktorý podporuje každé individuálne gesto jednotlivca. V skutočnosti pri náhlom príchode davu, sa slová stravia vo vetre a umeenie sa stiahne do seba. Hegelovská "próza sveta", ktorá mala u nemeckého filozofa aj hrdinský význam, zaplaví všetko; a všetko stlačí na svoju úroveň.

Niežeby Mastroianni neuvádzal dôvody: "Brázda, ktorá nás delí od odboja, je nenaplniteľná, hybridná, silne nabitá vyšinutým zmätkom, človek je v agónii. Rodí sa civilizácia strašidla, ktorá je predzvestou atómovej bomby. Všetci sme sa stali superčlovekom, ktorý ničí obsah a dôvody nášho bytia, bytia, ktoré je už kalibrované a rúti sa ako žeravá hmota "⁽¹⁷⁾. Ilúzia spočíva v skoncovaní s masovou spoločnosťou a návrate k práci, ktorá čo najviac rozvíja individualitu, avšak súčasne stelesňuje výrazové pohyby a morálne referencie, a ktorá opäť nájde cestu k plnému a jasnému vyjadreniu. To jej *maestro* z Fontana Liri umožňuje dýchaním prozaických textov, v ktorých je presne v každom prípade zaznamenaný podzemný pohyb, vyjasňujúci zdanlivý charakter antickej a teda už vzdialenej celistvosti; a zvýraznená unudená netrpežnosť neurózy, ktorá sa zrodila z odmietnutia náhodnosti ⁽¹⁸⁾.

Na horúčkovitej vlne pocitov a želaní, sa rozličné výroky členia a vyhrocujú; rozširujú sa a expandujú v sérii zoradené vedľa seba, zosypané a niekedy priradené; rozmiestňujú sa a nasledujú navzájom v ohlušujúcom a neuzavretom víre. To viedie reč k závratnej elipse, k pohybu, ktorý od náhodne zistených vecí prechádza až k dotykaniu sa zdanivo netrancendentných línii rovnakých vecí. Nie vždy sa z danej inklinácie dostavia hodnotné textové nárasty; nie vždy sa nepretržité, presne striedanie medzi tieňom a myšlienkom, strachom a tvorbou, skľúčenosťou a jasnosťou dotýka potrebnej rovnováhy. Napriek tomu ide o prácu na podobných vlnových dĺžkach a tónoch, ktorá umožňuje poetický odraz: snívať o sne, ktorý podľa slov Mastroianniego destabilizuje poriadok a predurčenú architektúru. Skutočný pocit je teda kozmický a drásajúci pocit mimočasovosti prítomnosti a minulosti.

Dalšie vydanie diela *Vento furente (Nespútaný vietor)* v roku 1995 obsahuje tridsaťdva ilustrácií nakreslených čiernym tušom. Nejde však o jednoduché ilustrácie, je to skôr "nekonečná nálada, chaos stôp, ktoré sa členia na nevídane formy, pohybujú sa v hudobných vibráciách, v spojení vecí a faktov, snažia sa realizovať v živote. Hudba sa snúbi s formami, s hmotou a spolu smerujú

(15) - Cfr. Jurgen Habermas, *Conoscenza e interesse (Poznanie a záujem)*, Laterza, Bari, 1973.

(16) - So svedectvom Massima Milu, Edizioni d'Arte Moderna, Rím, 1965.

(17) - Ide o prózu, ktorá začína rovnakým incipit ako prepísané excerptum.

(18) - Libero de Libero, v diele *Mastroianni in poesia (Mastroianni v poézii)*, kritický komentár v úvode zbierky *Vento furente (Nespútaný vietor)*, dodáva, že "zúrivosť" a "hnev" vlastné tomuto nepokoju, vedú ďalej k "spojeniu výsledkov vo vnútri lievíkov" Mastroianniego umenia.

k výnimconej vznešenosťi”⁽¹⁹⁾. Grafické dielo Mastroianniho sa neviaže len na *mythos* alebo na rozprávku Luigihu Spazzapanu, ale aj na kozmickú cestu, ktorá z neho robí možno posledného európskeho interpreta - ako správne upozorňuje Giulio Carlo Argan - “nového, veľmi aktuálneho romantizmu”⁽²⁰⁾. Umelec sa zároveň nachádza v duchovnom spojení s filozofickými závermi Husserla a Merleau-Ponty, ale aj s poetickým dobrodružstvom Verlainea a Rilkeho. V listoch *Il cavaliere della notte* (*Nočný rytier*), *Il vento che spazza le illusioni* (*Vietor, ktorý zmetie ilúzie*) a *Il seme della forma* (*Semeno formy*), starnúci Maestro sa húževnatо snaží pozrieť do svojho vedomia i bezvedomia a vypracuváva jedinečnú ikonografiu, v ktorej sa figuratívnosť a abstrakcia, opisnosť a symbolika stávajú jedinou látkou, s tesnými očkami akoby niť v gobelinoch, kde sa profiluje prítomnosť ne-viditeľného, ktoré sa odhaluje a žiari ako biely papier.

Na týchto obrázkoch sa stále častejšie objavuje slnko, hviezdy, mesiac, zvieratá, domy, hory, šípky, explózie škvŕn a bodiek, ktoré nachádzame aj “v okamihoch nežnej melancholie a mesačného *divertissement*”⁽²¹⁾ Spazzapanu, križených s expresionistickými a geometrickými formami *Il vulcano spento di Fontana Liri* (*Vyhasnutá sopka vo Fontana Liri*), ktoré si stále vymieňajú miesto *Come un verme crocefisso* (*Ako ukrižovaný červík*), pričom vytvárajú zobrazenie, ktorého cieľom je prečítať svet, to, čo sa skrýva za viditeľným *L'orma dell'ombra* (*Stopa tieňa*). Treba podotknúť, že prostredníctvom tohto kreatívneho procesu, akejsi *Work in progress*, padajú prekážky medzi znakom a písaným textom, ale aj medzi sochárskym umením a divadelnou scénografiou, rúca sa teda predpoklad priestoru vlastného “viditeľna” a časového rozmeru typického pre lyriku a hudbu, v záujme dosiahnutia omamného výsledku - slovami Franca Rellu - “myslieť figuratívne”⁽²²⁾.

V dielach ako *Un buio senza occhi* (*Tma bez očí*), *La vita che corre* (*Život, ktorý beží*) a *La spirale della morte* (*Špirála smrti*) sa Mastroianni snaží doviest *Weltanschauung* k pocitu konca, k tej pochmúrnej a odvrátenej strane, ktorú Kafka nazýva *das Nichtige*, nič, jazykom, ktorý sa živí najťažšou gramatikou, vytvorenou z enigmatických tieňov, zmätku, napäťia, paniky a pokojnej eufórie. Ak v 70tých a 80tých rokoch tvoril svoj mechanický svet z ozubených kolies, tyčí, kotúčov, “ktoré sa spájali so stavom roztopenej, zrazenej, roztečenej, zhrčkovanej hmoty”⁽²³⁾, v posledných rokoch využíval najmä antropomorfne cifry, nebeské telesá, chiméry, okrídlené kone na nočnej oblohe, aby vyjadril svoje vizionárské myšlienky. Ikonograf *Il mio monumento* (*Môj pamätník*) je vlastne obraz meditácie s oným svetom: “smrť” je herečka a diváčka, z človeka prijíma len jeho slobodné bytie, konfrontované s jeho dobou, s hodnotou jeho doby”⁽²⁴⁾.

Mastroianni nello studio di Torino (1975).



(19) - *Il secolo di Mastroianni (Mastroianniho storočie)*, cit., str. 86.

(20) - *Mastroianni*, Edizioni della Cassa di Risparmio di Cuneo, Cuneo, 1971, str. 16-17.

(21) - Luigi Carluccio, *Mostra di Luigi Spazzapan (Výstava Luigihu Spazzapanu)*, Quaderni d'Arte del Centro Olivetti, Ivrea, marec 1960; opäťovne publikované u Luigi Carluccia, *La faccia nascosta della luna (Skrytá tvár mesiaca)*, výber úryvkov zostavil R. Tassi, Umberto Allemandi, Turín, 1983, str. 254.

(22) - “Postavy, v ktorých vidíme našu skúsenosť sveta, neupadajú a nezomierajú.

Premena neznamená koniec. Transformujú sa a v metamorfóze uvoľňujú obraz, ktorý osvetľuje ich premenu, dôvody možného, ktoré práve premena odkrýva a umožňuje ich

realizáciu. Tento proces môže byť niekedy len prerozprávaný, zviditeľnený, premenený na skúsenosť prostredníctvom rozprávania. To nás naučili Georgias, Aristoteles a najmä Vico so svojou hypotézou *vera narratio*, ktorá spája ‘božské’ a ‘telesné’ v poznani vyjádrenom cez metafore, malé a veľké príbehy, kde postava dobýja popri duší vlastné telo” Franco Rella, *Pensare per figure. Freud, Platone Kafka, (Myslieť figuratívne, Freud, Platon, Kafka)* Pendragon Boloňa, 1999, str. 134). Takáto je aj voľba Mastroianniho, voľba “pravdy pomocou postáv”: metafora poznania, ktoré nemôžno inak sprostredkovať.

(23) - Palma Bucarelli, *Presentazione (Predslov)* cit., str. 6.

(24) - V druhom vydaní zbierky *Vento furente (Nespútaný vietor)* str. 91.

FLORIANO DE SANTI

UMBERTO MASTROIANNI: UN FURORE CREATIVO CHE SCOPRE LA LUCE DELLA NOTTE

I. Il senso panico dello spazio

A parte due rivisitazioni plastiche della stagione figurativa, *Madonna col Bambino* del 1931 e *Nudo di giovane* del 1939, che lumeggiano tutta la grandezza di Umberto Mastroianni, questa mostra idealmente ha inizio con una litografia del 1961, stampata come affiche per la “personale” del Maestro di Fontana Liri agli Orti Sallustiani di Roma. In essa - come qualche anno prima nelle sculture *Battaglia*, *Hiroshima* e *Gitana* - Mastroianni risale alle fonti della *Weltanschauung* romantica⁽¹⁾, sente che i grandi dilemmi heideggeriani dell’essere e del non-essere, del creare e del distruggere, non possono non assumere un senso morale. Certo non può non partire dai termini primi del segno e della macchia, della luce e della tenebra, del bianco e del nero; ma solo evitando il compromesso incerto della penombra, da quei termini si può giungere a cogliere quel drammatico *furore* informale che, immoto in Burri, diventa esplosivo in Mastroianni.

Matrici di acqueforti e di acquetinte, le lastre di metallo incise nel 1962 - da *Incantesimo* a *Sedimenti*, da *Habara* a *Le lune* - sono una ricerca sulla materia: il riflesso, lo spettro delle associazioni letterarie, lo studio delle possibilità percettive che si celano all’interno delle sue sculture, la scoperta di una verità, un mondo nel mondo apparentemente conchiuso dei grandi pannelli murali. La qualità che gli è propria (in specie gli “effetti plastici”⁽²⁾ ottenuti “incidendo direttamente su piombo, con punta secca, scalpello, punzone, forchetta o altro”⁽³⁾) rende in questi lavori il graffio e la ferita frutti di quella calcolata casualità, in grado di disporre immediatamente la percezione a cogliere i processi di formazione tanto delle linee quanto dei rilievi scultorei.

Già in *Spazio in movimento*, sempre del ‘62, Mastroianni “riesce ad esprimere un senso panico dello spazio con una invenzione di ritmi che direi nuova rispetto alla scultura”⁽⁴⁾ a tutto tondo; a tal punto che sorge spontanea l’idea di una combustione che ha calcinato nel fuoco i drammatici residui di un’architettura. Mentre la traiettoria del segno sfugge alla fossilizzazione, per riconsegnarsi a un inedito movimento effettivamente percepito in un’immagine abbreviata ma concreta dell’universo, l’oscuro della materia si rischiara o sprofonda in una luce più immaginaria che reale. Se la forma, come comunemente la si intende, è coscienza, il *ductus* grafico di Mastroianni è ancora coscienza, ma come memoria: una memoria che cresce, vigoreggia, matura, riducendo al perno dell’io una somma sempre maggiore d’esperienza. Tutto avviene in modo rapido e riflessivo, poiché la mano carica di emozione ha lasciato di sé un’impronta ormai indelebile, che si apre ad una grafia libera ed errante.

In un simile ambito trovano un posto tutt’affatto essenziale altri bassorilievi, nei quali la fusione di un elemento organico, la

Mastroianni che installa il suo monumento di Cuneo (1969).



(1) - Cfr. Nello Ponente, *Mastroianni*, Edizioni d’Arte Moderna, Roma, 1963; *Umberto Mastroianni*, introduzione al catalogo della mostra antologica alla Galleria Civica d’Arte Moderna, Torino, 14 febbraio-7 aprile 1974; *Anticlassicità di Umberto Mastroianni*, in “Qui arte contemporanea”, n.13, Roma, maggio 1974.

(2) - Marisa Volpi Orlandini, *Presentazione al catalogo della rassegna Incisioni italiane*

contemporanee

Haifa, Museo d’arte moderna, 1970.

(3) - Idem.

(4) - Filiberto Menna, *Presentazione al catalogo della mostra Scultori e incisori*, Litografica Romero, Roma, 1963.

macchia con un segno astratto, decongestiona l'immagine e questa è come se fosse trasportata nel vuoto assoluto. In particolare, di fronte a "Poeti Sovietici" del 1964 e a *Dyawa* dell'anno seguente, si può sostenere che sia pure estensivamente Mastroianni abbia qui tenuto presenti, in sintonia con lo Jung di *Psychologie und Alchimie*⁽⁵⁾, gli oscuri rapporti intercorrenti tra la psicologia del profondo e la simbologia alchimista, in base a cui i contenuti psichici dell'inconscio collettivo vengono proiettati nei processi di trasformazione chimica della materia. E il bassorilievo mastroianeo può considerarsi un infaticabile e contorto *opus alchymicum* che, nel mentre persegue a fini metaforici i livelli di dilatazione iconica pressoché inauditi, non disperde la referenzialità storica, nè l'annulla, ma piuttosto la condensa e, attraverso successive mediazioni metalinguistiche, la recupera poeticamente.

Del resto, cos'altro è il metallo fuso o scavato dall'acido, se non la materializzazione di uno spazio semantico? Una volta calamitata dall'area screpolata del piano, l'idea-immagine si fa traccia, solco e, quindi, racconto. Il bassorilievo nasce dal disegno: è cifra espressiva incarnata nella materia e nel segno, che mantiene l'ineffabilità delle cose ancora segrete, la fragranza delle prime apparizioni. Ora una griglia di base di colore oscuro e una struttura concentrica ellittica a forma di "mandala" offrono alla superficie del piombo, dello zinco, dell'ottone e del bronzo, una stabile base ritmica alla quale si sovrappone uno strato multicolore, spennellato, arricciato, aggrumato: la griglia diventa come uno specchio che riflette l'alba ed è una sospensione aerea nella successione, una battuta *in levare*, come si dice in musica. E difatti, allo stesso modo di Stravinskij, Mastroianni in *Prithiwi* del '65 e in "Poeti Italiani" del '66 rifiuta l'intima dinamica del rapporto fra relazioni armoniche e relazioni di tempo, che della musica tonale esprime l'essenza stessa. Per lui, la modulazione degli elementi ritmici e metrifici, è una grammatica pietrificata. Senonché, mentre Stravinskij edifica, per non smentirsi mai, *le temps renié*, Mastroianni rappresenta una minuziosa, pertinace affermazione del tempo che si fa storia: ossia la dimensione creata dalla coscienza dell'uomo.

II. *La forma come destino*

Dopo l'esperienza neocubista (si vede in tal senso *Maternità* del 1949) e dopo l'esplosione informale, la scultura di Mastroianni si orienta dagli inizi degli anni Settanta verso un tipo di esperienza in cui la relativa modifica dei sintagmi materici non converte o sconnette la visione di fondo. La prospettiva umanistica e progressiva è riaffermata; ciò che cambia è, almeno all'apparenza, la lingua: al posto delle sezioni e dei raccordi magmatici, si hanno ora cunei, pulegge e asticciuole. Su questa base, il fondamento del suo linguaggio è dato dalle strutture lineari, che quasi sempre formano la trama profonda delle immagini plastiche: è la linea che presiede alla nascita delle forme, le circonda, le fa germinare, le frantuma; che segue un'interna costituzione, gli strati, i frammenti da cui sono composte, e le appendici, le antenne, gli aculei che ne sporgono. In altre parole, egli crea la complicata *ars mechanica* che delle forme indica la crescita e il destino⁽⁶⁾.

(5) - Cfr. Aldo Carotenuto, *Jung e la cultura del XX secolo*, Bompiani, Milano, 1994.

(6) - "Uno dei temi dominanti nella scultura di Mastroianni è proprio l'antagonismo di forma e spazio. Nulla è più lontano dalla poetica della materia, dall'estetica del ciottolo, che questa scultura tesa e nervosa, fatta di piani che s'intersecano netti e di volumi che s'incastrano, e nella quale la massa è forse punto d'arrivo, ma non di partenza. Poiché, dunque, l'antagonista dello spazio non è la materia ma l'uomo, la forma si determina da un impulso umano, il movimento. E' un ritmo umano contro il ritmo di natura. Ecco un

Mastroianni disegna alcuni bozzetti scultorei (Torino, 1949).



[...] punto d'incontro con Boccioni: ma non è che un punto. Per Boccioni, il movimento è dinamismo, forza cosmica indistinta che coinvolge l'uomo, come ogni altro oggetto, in un ritmo impetuoso, che pervade tutto lo spazio; per Mastroianni, è impulso interiore, impeto di sentimento o di volontà, pathos e azione" (Giulio Carlo Argan, *Temi e proposte della mostra di Mastroianni in una conversione con Floriano De Santi*, in Floriano De Santi, *Mastroianni. I materiali 1932-1988*, catalogo della mostra antologica alla Rotonda della Besana di Milano, Fabbri Editori, Milano, 1989, p. 10).

Mastroianni e Marisa Marconi nello studio di Marino Lazzale (1994).



del passato, i sogni del futuro, il movimento passivo e ininterrotto delle *rêveries*, immagini, colori e forme.

Per costruire un'opera plastica Mastroianni parte da una serie di disegni-progetto (*Studio per "Aspect contrastès"* del 1972 e *Morfologie plastiche III* del 1988), che sono tutt'altro che scissi da presupposti critici⁽⁹⁾. E' guidato, dunque, da un'intenzionalità costruttiva che si rivela negativa solo se confrontata con un'altra intenzionalità: quella, ovviamente, dell'industria moderna. Da progettista deve risolvere i problemi di equilibrio, d'ingranaggio e di trasmissione di energia; adotta in una parola una tecnica evoluta, ma con fini opposti a quelli cui si attiene la scienza. Quando un suo disegno prevede nei minimi dettagli forme, parti, funzionamento plastico della "macchina" (*Diario plastico I* del 1975 e *L'Idra di Lerna* del 1981), parlare di *hasard* non è proprio possibile; più probante è ipotizzare un persistente "drammatico conflitto esistenziale con tutte le sue forme ideali e concrete, in urto e contraddizione"⁽¹⁰⁾.

Laddove un *bricoleur* come Calder parla mediante le cose, la realtà è il suo linguaggio, un costruttore come Adam parla delle cose, il linguaggio preesiste, è la tecnica, il contrasto dei due modi, come di conscio e d'inconscio, è il dramma dell'uomo moderno, e Mastroianni è andato molto addentro al problema. La sua ideologia dell'arte è artigianale ad oltranza, e lo rivela il trattamento delle superfici dei bozzetti in legno *Dinamismo* del 1974-75, *Eros e manteion* del 1976, *Uccello fantastico* del 1985, *Fontana monumentale* del 1987 e *Danza africana* del 1993, lavorate punto per punto, quasi per mettere in vibrazione la scorza di una volumetria che rinserra in sé l'irraggiungibile, il misterioso, quel nucleo di irriducibilità che l'immaginazione umana della materia configura a se stessa, sognandola come un grembo oscuro.

E' su questo divario che Mastroianni fa crescere i lavori dei bozzetti. Man mano che aumenta la dimensione, giganteggiano le contraddizioni; i termini del conflitto interno sono ormai precisati: l'esaltazione di una perfetta disposizione pascaliana del numero e, in pari tempo, la vertigine di uno sfacelo che s'insinua ambiguo in quelle trame precise e ne consuma i ritmi, i quali alla fine mimano, piuttosto che la perfezione logica di un congegno tecnologico, la casualità, la libertà di crescita di certi vecchi aggregati edilizi. "Regola e antiregola, dunque, di una modernità individuata sul piano formale"⁽¹¹⁾, giacché l'opera che viene fuori da un simile codice acquista il significato inafferrabile di un oggetto a metà costruito a metà dato, fino a comprendere in una progressiva espansione di sensi analogici una suggestiva allusione alle macchine-oggetto, "gli

(7) - Lorenza Trucchi, *Umberto Mastroianni*, in "Momento Sera", Roma, 3 luglio 1974.

(8) - Il Saggiatore, Milano, 1966; cfr. anche C. Lévi-Strauss, D. Eribon, *Da vicino e da lontano*, Rizzoli, Milano, 1988.

(9) - Quando Mastroianni si accinge a definire un disegno o un "progetto", non si muove in maniera non più che istintiva. E' evidente che non si danno apriorismi quanto alle opzioni delle forme del contenuto. Ma per il tipo di artista che egli è stato e soprattutto per l'attenzione da sempre portata all'atto del significante, il costruirsi del ritmo dentro

Nel *Monumento alla Resistenza Italiana* di Cuneo del 1964-69 e nel *Monumento alla lotta partigiana* di Urbino del 1975-80, e persino nei bozzetti lignei *Furia selvaggia* del 1975 e *Sbarramento* del 1975-80, Mastroianni assume su se stesso, nella sua responsabilità, i termini sia pure scabrosi della dialettica "tra lo spazio-ambiente e l'oggetto-soggetto"⁽⁷⁾: non solo della dialettica più direttamente legata alla creazione di valori artistici o, quanto meno, all'esplicazione di propri e personali messaggi, ma di quella che, pur conservando l'autonomia di funzione, si è andata identificando con la pratica del *bricolage* (che Lévi-Strauss nella sua *Antropologia strutturale*⁽⁸⁾ ha considerato quasi una categoria del nostro pensiero e del nostro comportamento). Con una specie di terrore, l'avverte a modo di un "vapore", come diceva Baudelaire: una sostanza "fluida", secondo James. Questo vapore e questa fluidità contengono un universo prodigiosamente ricco, dove ondeggiano e si confondono tra loro le percezioni attuali, le reminiscenze

una spazialità equilibrante/squilibrante, concatenante/liberante porta durante il percorso inventivo ad una costante reinvenzione mentale di tutta la materia. Per cui il meno che si possa dire è che i suoi testi sono tutt'altro che "ateorici" e accidentali.

(10) - Marco Valsecchi, *Presentazione* al catalogo della mostra personale alla galleria Il Naviglio, Milano, 1970.

(11) - Maurizio Calvesi, *Mastroianni a Valle Giulia*, in "Corriere della Sera", Milano, 16 giugno 1974.

idola tribus dei suoi contemporanei, i motivi ricorrenti di una *imagerie* ormai popolare, i miti caduchi e vagamente terrifici che gli uomini del nostro tempo si costruiscono quasi a compenso del pragmatismo senza illusioni e senza orizzonti della vita quotidiana”⁽¹²⁾.

III. Tra scrittura e disegno.

La misura espressiva di Mastroianni si era già assestata prima nelle “composizioni” in prosa - a volte testi lirici, riflessioni, ma anche veri e propri poemetti - leggibili in un libro del 1972 sotto il titolo emblematico di *Vento furente*⁽¹³⁾. Tre incisioni fanno il contrappeso ai testi impressi, liriche e prose, ma sono queste ultime a offrire l’abbrivo alle progressive assunzioni stilistiche del seguito. La spinta a registrare, a sommare sensazioni su sensazioni⁽¹⁴⁾ per mezzo di parole viene in primo luogo dalla forza memoriale delle cose. Lo scritto con cui s’apre il volume si dipana attorno a una schidionata di *incipit* (ben undici, e quasi tutti a inizio di capoverso), in cui i verbi rilevano la travatura su cui la fantasia opera i primi intarsi: “Mi ritornano le immagini che racchiudono memorie indovinate in un attimo di tempo smagato. Mi ritornano i sintomi aleggiati di sogno di questa dura terra segmentata di storia cupa. Mi ritornano per il capo gli ozi eterni dei cortigiani. Mi ritornano le stelle cadenti della sera di San Lorenzo” (*Le immagini*).

Sarebbe però errato pensare a paginette di diario, recuperate su una diversa svolta di stagione; la forma del libro vuole in parallelo una ben diversa densità. Ma intanto l’ossessione che stimola e stringe Mastroianni è la stessa catturante delle sculture: “L’ombra era la sua ombra, gli arrivò nel cuore mentre agganciava la sua ira e spasimava l’ora divenuta cieca alla sua ombra nera. Questo era l’uomo acquattato nella pozzanghera ibrida e grumosa. Rimirava il buio senza occhi, lacerato dal suo stesso lamento che apriva il campo libero alla disperazione” (*L’uomo del bosco*). Messosi in un certo modo di punta per avvoltarsi nelle fasce buie delle proprie sensazioni, lo scrittore-sculptore tiene compresenti i capi terminali della propria ispirazione. Usa la parola, la frase, ma il fendente di percezione è quello medesimo di una spatola o di un punteruolo che sconvolga la forma; nel senso, quanto meno, che la descrizione sfocca sul finire in tratteggio plastico, pur nella ricchezza dei piani e delle luci. Il rallentamento dell’azione - il suo addensarsi in un’immagine fortemente aggettante e chiaroscurata - è più dovuto al gusto di campire che ad autentica esigenza drammatica del testo.

Insomma, Mastroianni raddobba la propria figura di autore letterario con le linee sconvolte della propria poetica. È un fatto di legami innegabili, di affinità ma anche e soprattutto di disposizione ideale. Non è un caso se, nel flusso della prosa, affiorano di tanto in tanto lacerti e frantumi classici, estensivamente classici, a guisa di “tomboli reminiscenze dell’ignoto” (*Deserto*): da cui il valore di memoria che viene da ciò che Mastroianni definisce alla fine “fondo nascosto” (*I miei disegni*) a segno di fondare l’impossibile; o a guisa semmai di esperienze note, che traducono il lessico indispensabile ai processi di metaforizzazione: “Il suo stomaco era diventato un’anfora terrosa e inamidata, cotta come una ceramica” (*Il settebello*).

La classicità di cui Mastroianni si fa portatore, e che qui viene egregiamente ridefinita, è però, soprattutto, all’altezza di questi anni, un odio esasperato al tempo presente. Per questo essa concomita al passato ed all’eternità. “Sono imprigionato in cose sacre antiche e solenni”, esclama l’artista nel penultimo pezzo: con ciò rimarcando il carattere angoscioso e pericolante della propria esistenza in tali tempi d’orrore. Ecco allora il *leit-motiv* della lotta eroica, nello spazio circoscritto

Mastroianni e Vittorio Amadio nella casa di Marino dell’artista (1995).



(12) - Palma Bucarelli, *Presentazione* al catalogo della mostra antologica alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna, De Luca editore, Roma, 1974, p.8.

(13) - Grafica Romero, Roma, 1972. Non reca *Vento furente* la segnatura delle pagine. Ci

si limiterà perciò a dare indicazione del titolo del brano o, in assenza, dell’inizio del primo capoverso.

(14) - Nel penultimo testo, Mastroianni scrive: “affardellare sensazioni che impegnano la vita”.



dell'arena e del circo come in quello della vita: la contraddizione di sottrarre la forma al vuoto sapendo che il vuoto prevale su tutto senza che la vita ed il senso dell'arte riescano a salvare da una caduta ormai irreversibile. Del resto, non è stato Habermas ad affermare che, nel mondo moderno, lo stesso sapere ha definitivamente perso il suo valore d'uso?⁽¹⁵⁾. Senza rombazzo e senza nemmeno sussidio teorico, Mastroianni si fa il tramite di un identico stato d'animo: "Lui morì sul monte. Altri morirono lontano per la marmaglia che infierisce sulla terra. Anche lui pagò per noi. Noi beneficiati e prodighi di pietra e bronzo. Parole incise. Parole al vento. Parole. Ritornò l'ordine senza ordine. Il disordine non provocò l'ordine. Si spensero ideologie nate e pagate per salvare la folla. Ma la folla, canaglia inebetita dal suono del juke-box, indifferente non trema. Non paga. Il solito gettone e il canto dell'eunuco di turno affossa tragedie, al ritmo di un jazz umiliato".

Non è, questo *Juke-box*, uno dei brani più agevoli di *Vento furente*. La scrittura si rastrema in definizioni, e il rischio è, per Mastroianni, di finire sommerso in un misticismo facile, di cui purtroppo si hanno riscontri frequenti

anche in *Ori e poesie*⁽¹⁶⁾; oltreché in un'avversione per la rete dei rapporti e delle relazioni sociali, con le modalità tipiche di un elitarismo di svincolo. E' una maniera, per chiarire, che riflette un dissidio ma altresì una distonia col mondo d'oggi: la difficoltà a percepire il sedimento collettivo che sostiene ogni gesto individuale. Infatti, come sopraggiunge la massa, ecco le parole disperdersi al vento e l'arte ritrarsi in sé. L'hegeliana "prosa del mondo", che nel filosofo tedesco aveva tuttavia anche un significato eroico, invade a pioggia tutto; e tutto deprime al suo livello.

Non che Mastroianni non accampi ragioni: "Il solco che ci separa dalla Resistenza è incolmabile, ibrido, fortemente carico di confusioni aberranti, l'uomo è in agonia. Sta nascendo la civiltà del mostro che anticipa l'atomica. Siamo diventati tutti superuomini al punto di distruggere il contenuto e le ragioni della nostra esistenza, un'esistenza già tarata che precipita come una massa incandescente"⁽¹⁷⁾. L'illusione è quella di rompere con la società di massa rifluendo in un lavoro che potenzi al massimo l'individualità, con però una coincarnazione, tanto dei sommovimenti espressivi, quanto dei riferimenti morali, che ricerca la strada della piena esplicitazione. Ad essa il maestro di Fontana Liri consente col respiro degli scritti in prosa, nei quali puntualmente è in ogni caso registrato il moto sotterraneo, che rende chiaro il carattere apparente dell'antica e ormai lontana totalità; ed evidenziata la uggita insofferenza di una nevrosi nata dal rifiuto del contingente⁽¹⁸⁾.

Sull'onda febbrale delle sensazioni e dei desideri, i diversi enunziati si segmentano e s'acuminano; si dilatano ed espandono in serie giustapposte, frananti, e a volte paratattiche; vengono a disporsi e succedersi in un vortice assordante e inconcluso. Questo porta il discorso ad ellissi vertiginose, ad un moto che dalle cose accidentalmente sapute arriva sino ancora a lambire le linee in apparenza intrascendibili di quelle cose stesse. Non sempre da una tale inclinazione sopraggiungono i valevoli incrementi testuali; e non sempre la continua, puntuta alternanza tra ombra e pensiero, tra paura e creazione, tra sgomento e lucidità, tocca il necessario equilibrio. Nondimeno, è il lavoro su siffatte lunghezze d'onda e tonalità a permettere il riflesso poetico: a far sognare il sogno, per ripetere Mastroianni, che scardini gli ordini e le architetture predeterminate. Il sentimento vero è quello cosmico e lacerante della extratemporalità di presente e passato.

La ristampa nel 1995 di *Vento furente* è corredata da trentadue tavole a inchiostro nero. Non sono illustrazioni, ma "umore infinito, caos di tracce che si articolano in forme inedite, si muovono su vibrazioni musicali, su concatenazioni di cose e

(15) - Cfr. Jurgen Habermas, *Conoscenza e interesse*, Laterza, Bari, 1973.

(16) - Con una testimonianza di Massimo Mila, Edizioni d'Arte Moderna, Roma, 1965.

(17) - Si tratta di una prosa che inizia con lo stesso *incipit* dell'*excerptum* trascritto.

(18) - Libero de Libero, in *Mastroianni in poesia*, la chiosa critica posta come

introduzione a *Vento furente*, aggiunge che le "smanie" e i "furori" di questa inquietudine portano in seguito a "convogliare riflussi ed esiti dentro gli imbuti" dell'arte mastroianea.

di fatti, tentano di realizzarsi con la vita. La musica si sposa alle forme, alla materia e insieme vanno verso il sublime”⁽¹⁹⁾. L’opera grafica di Mastroianni non è solo legata al *mythos* o alla favola di Luigi Spazzapan, bensì a un viaggio cosmico che lo rende forse l’ultimo interprete europeo - come giustamente rileva Giulio Carlo Argan - “di un nuovo, attualissimo romanticismo”⁽²⁰⁾. Nel contempo l’artista sta in connubio spirituale con le conclusioni filosofiche di Husserl e di Merleau-Ponty, ma anche con le avventure poetiche di Verlaine e di Rilke. Nei fogli *Il cavaliere della notte*, *Il vento che spazza le illusioni* e *Il seme della forma*, il vecchio Maestro cerca con tenacia di guardare nel proprio conscio e inconscio, e quindi elabora una singolarissima iconografia nella quale, il figurativo e l’astratto, il descrittivo e il simbolico, diventano un unico tessuto, a maglie strette come il filo dei suoi arazzi, dove si profila la presenza del non-visibile, che si rivela e si rende luminoso proprio come il bianco della carta.

Appaiono sempre più spesso in questi disegni soli, stelle, lune, animali, case, montagne, frecce, esplosioni di macchie e di punti, che ritroviamo altresì “nei momenti di tenera malinconia e di divertissement lunare”⁽²¹⁾ di Spazzapan, intersecati con forme espressioniste e geometriche (*Il vulcano spento di Fontana Liri*), che si scambiano continuamente di posto (*Come un verme crocefisso*), generando una figurazione che ha come obiettivo di rileggere il mondo, quello che sta dietro il visibile (*L’orma dell’ombra*). E’ importante notare che attraverso questo processo creativo, una sorta di *Work in progress*, vengono a cadere le barriere tra segno e scrittura, ma anche tra scultura e scenografia teatrale, quindi cade il presupposto di uno spazio proprio del “visivo” e di una dimensione temporale tipica della lirica e della musica, per arrivare all’esito stupefacente - per dirla con Franco Rella - di “pensare per figure”⁽²²⁾.

In opere quali *Un buio senza occhi*, *La vita che corre* e *La spirale della morte*, Mastroianni cerca di portare la sua Weltanschauung verso il sentimento della fine, verso quel lato sinistro e buio che Kafka chiama *das Nichtige*, il niente, con un linguaggio che si nutre di una grammatica più pesante, fatta di ombre enigmatiche, spaesamento e tensione, panico e quieta esaltazione. Se negli anni Settanta e Ottanta sono state soprattutto le ruote dentate, le stecche, le girelle, “associate a uno status della materia fusa, rappresa, lacerata, aggrumata”⁽²³⁾, i fonemi con cui ha costruito il suo universo meccanico, negli ultimi anni ha usato prevalentemente cifre antropomorfe, astri, chimere, ippogrifi in un cielo notturno, per dire il suo pensiero visionario. L’iconografia de *Il mio monumento* è infatti un’immagine di meditazione con l’aldilà: “la morte è attrice e spettatrice, accoglie dell’uomo soltanto il suo essere libero, misurato al suo tempo, al valore del suo tempo”⁽²⁴⁾.

Ida e Umberto Mastroianni insieme a Vittorio Amadio (Marino, 1995)



(19) - *Il secolo di Mastroianni*, cit., p. 86.

(20) - *Mastroianni*, Edizioni della Cassa di Risparmio di Cuneo, Cuneo, 1971, p. 16-17.

(21) - Luigi Carluccio, *Mostra di Luigi Spazzapan*, Quaderni d’Arte del Centro Olivetti, Ivrea, marzo 1960; ripubblicato in Luigi Carluccio, *La faccia nascosta della luna*, scritti scelti a cura di R. Tassi, Umberto Allemandi, Torino, 1983, p. 254.

(22) - “Le figure entro le quali vediamo la nostra esperienza del mondo non decadono e muoiano. Il mutamento non è la fine. Esse si trasformano, liberando nella metamorfosi l’immagine che illumina la loro trasfigurazione, che illumina le ragioni dei possibili che proprio il mutamento dischiude e rende praticabile. Questo processo talvolta può essere solo raccontato, reso visibile, reso esperienza, attraverso una narrazione. E’

quanto ci hanno insegnato Gorgia, Aristotele e soprattutto Vico con la sua ipotesi di una vera *narratio*, che mescola il ‘divino’ e il ‘corporeo’ in una conoscenza che si esprime attraverso metafore, piccoli e grandi racconti, in cui il soggetto riconquista a fianco dell’anima il suo corpo” (Franco Rella, *Pensare per figure. Freud, Platone Kafka, Pendragon Bologna*, 1999, p. 134). Questa è la scelta anche di Mastroianni, della “verità con l’aiuto delle figure”: metafora di una conoscenza altrimenti incomunicabile.

(23) - Palma Bucarelli, *Presentazione* cit., p.6.

(24) - Nella seconda edizione di *Vento furente* p. 91.

FLORIANO DE SANTI



Madonna col Bambino, 1931 - Rilievo in bronzo, cm. 66,6x29,2x4,2



Nudo di giovane, 1939 - Bronzo, cm. 55x18x11,5



Scultura cubista, 1942 - Olio su sacco, cm. 36,5x25



Maternità, 1949 - Bronzo, cm. 88x44x55



Manifesto per la mostra agli Orti Sallustiani di Roma, 1961 - Litografia, cm. 100x70



Gitana, 1961 - Bronzo, cm. 95x80x41



Sedimenti, 1962 - Lastra di ottone incisa, cm. Ø 19



Le lune, 1962 - Lastra di ottone incisa, cm. 23,4x23,4



Incantesimo, 1962 - Lastra di piombo incisa e tagliata, cm. 26x23,4



“Poeti Sovietici”, 1964 - Lastra di piombo incisa, cm. 46,5x36,5



Prithwi, 1965 - Lastra di piombo incisa, cm. 32x22,8



Poeti Italiani, 1966 - Lastra di piombo incisa, cm. 44,8x36,4



Dyawa, 1965 - Lastra di piombo incisa, cm. 32x22,5



Poeti Italiani, 1966 - Lastra di piombo incisa, cm. 46x36,2



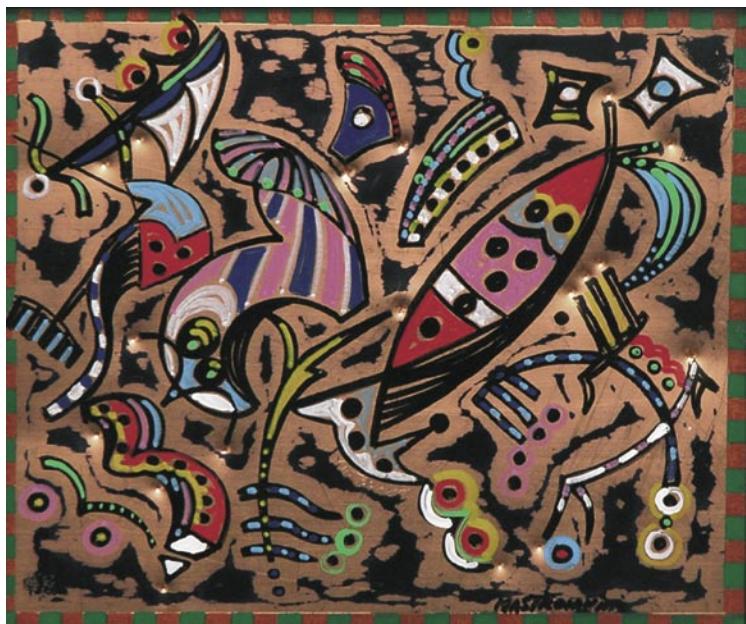
Gli incanti della psyche, 1967 - Tempera su cartoncino, cm. 65,2x50



Dinamismo, 1974-75 - Legno, cm. 47,5x41,5x12,2



Eros e Manteion, 1976 - Legno, cm. 30x21x9,5



Ditirambo, 1975-76
Tecnica mista su rame inciso e bucato, cm. 25x30



29/83 P.A.
MASTROIANI

Hommage à Léopold Sédar, 1976
Acquaforte e acquatinta in bianco e nero, cm. 31,5x20,5



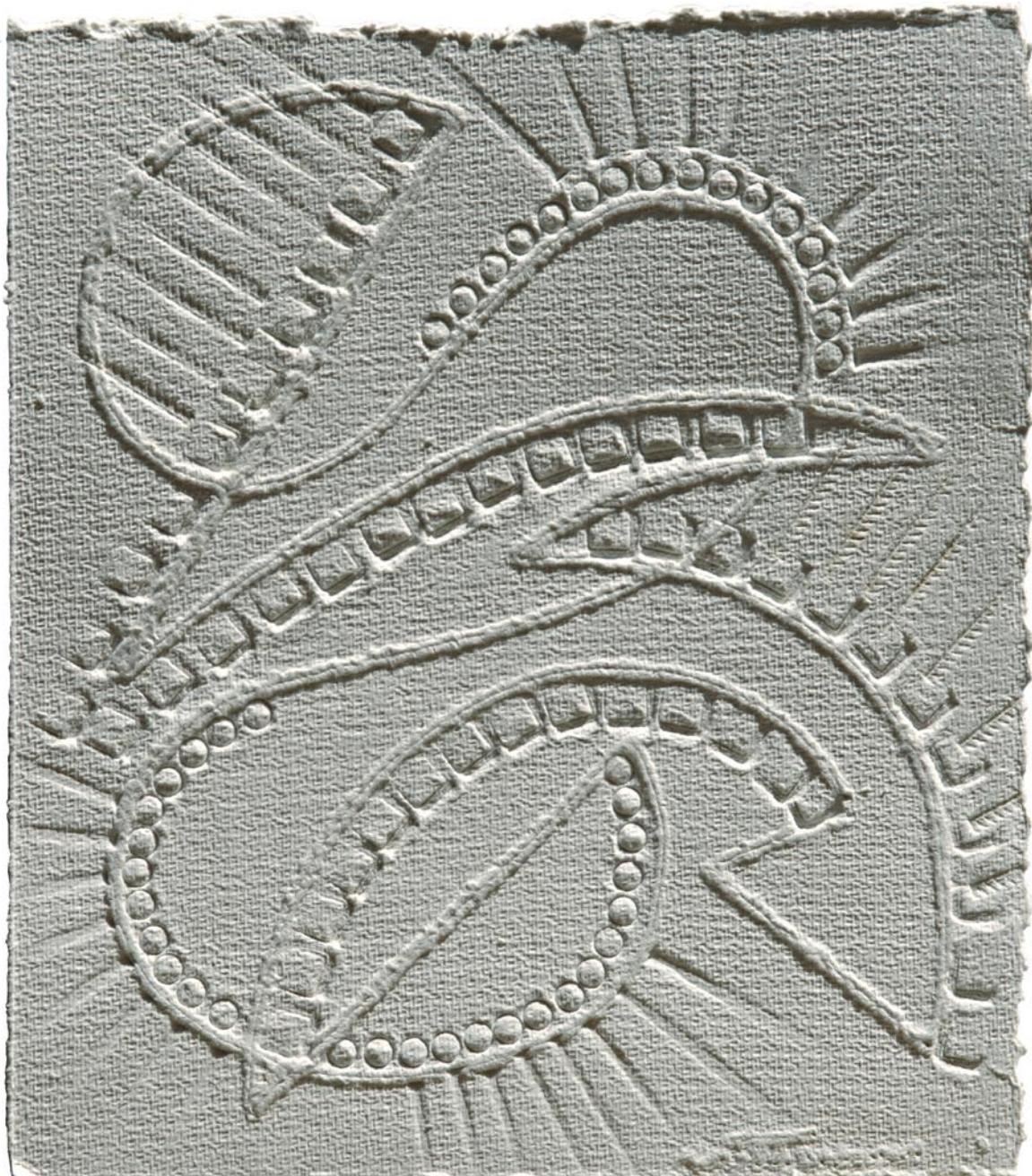
L'arazzo di Nezami, 1978 - Tempera e tempera acrilica su cartoncino, cm. 65,2x50,3



Sbarramento e piramide, 1975-80 - Legno, cm. 109,5x45x21,3



Fantàso, 1979 - Piombo inciso e colorato, cm. 20,5x30,5



Gemini, 1980 - Cartone inciso, cm. 48,7x43



Pegaso/Apollo X, 1980 - Acquaforte e acquatinta, cm. 31,5x49



Chimera II, 1980 - Acquaforte e acquatinta, cm. 21,8x44,5



Sedimenti II, 1980 - Altorilievo in bronzo, cm. 33x23x3



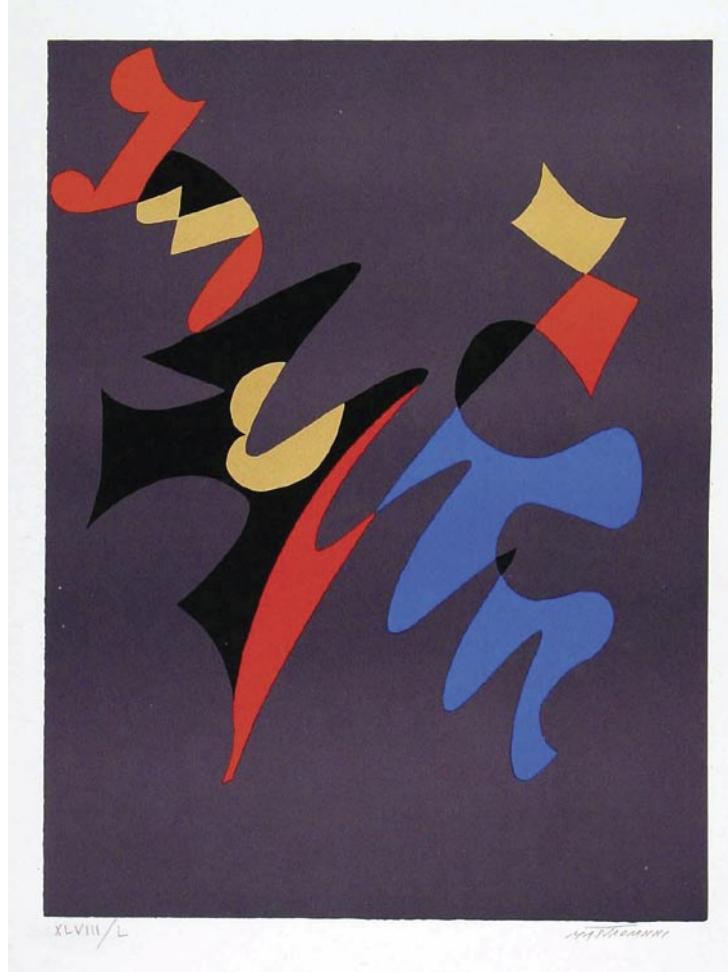
Bundahish, 1982 - Rilievo in bronzo, cm. 29,7x19,5x1,2



Piccolo uccello fantastico, 1985 - Legno, cm. 12x16,3x3,5



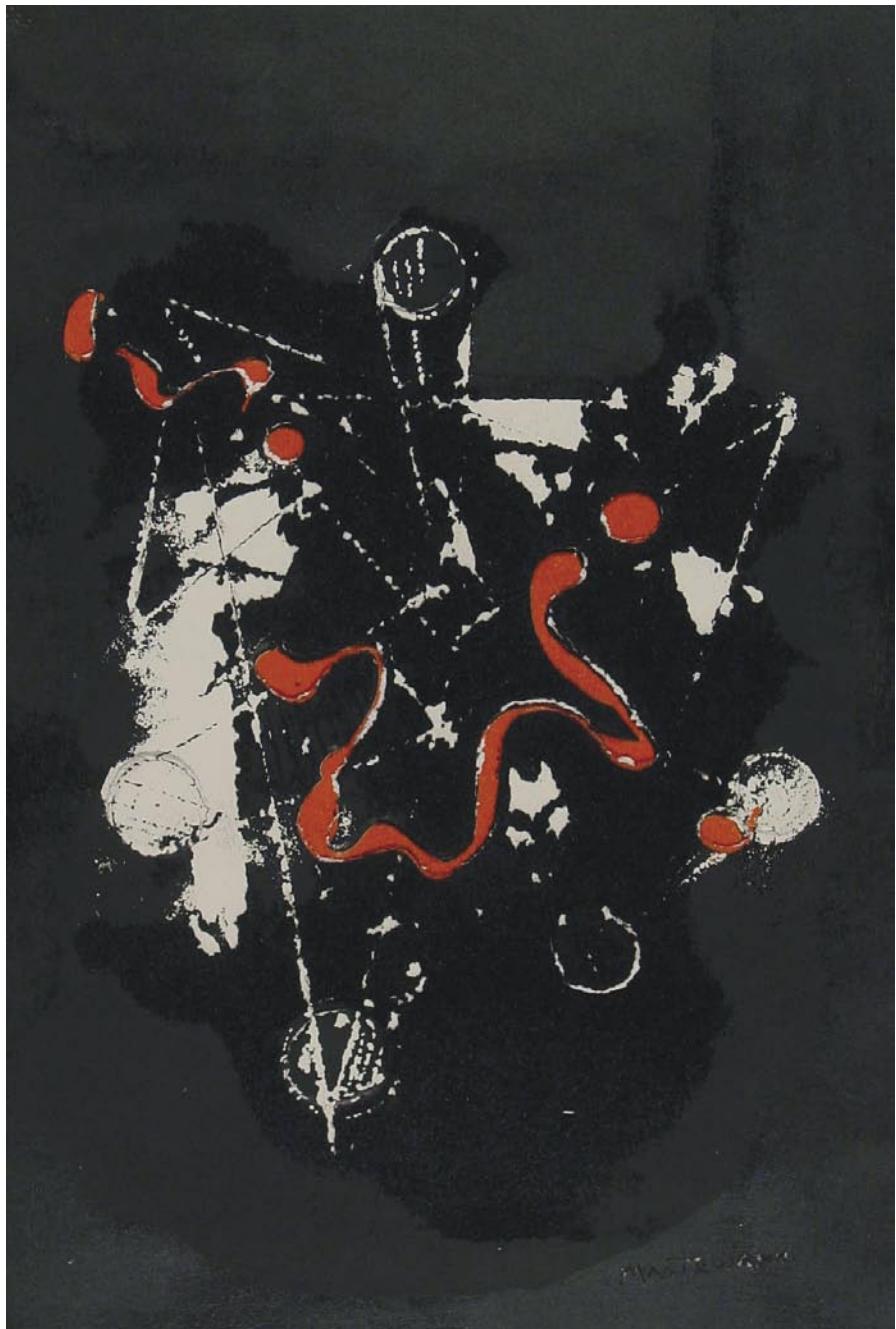
Attesa, 1987-88 - Bronzo, cm. 17,7x11,3x3,4



Bàrbitos, 1989 - Serigrafia a colori, cm. 53,4x40,4



Kithàra, 1989 - Serigrafia a colori, cm. 40x53,3



Sigillo magico, 1989- Serigrafia in rilievo a colori, cm. 70x49,5



Segni astrali, 1989 - Bassorilievo in bronzo, cm. 12,1x12,5x2



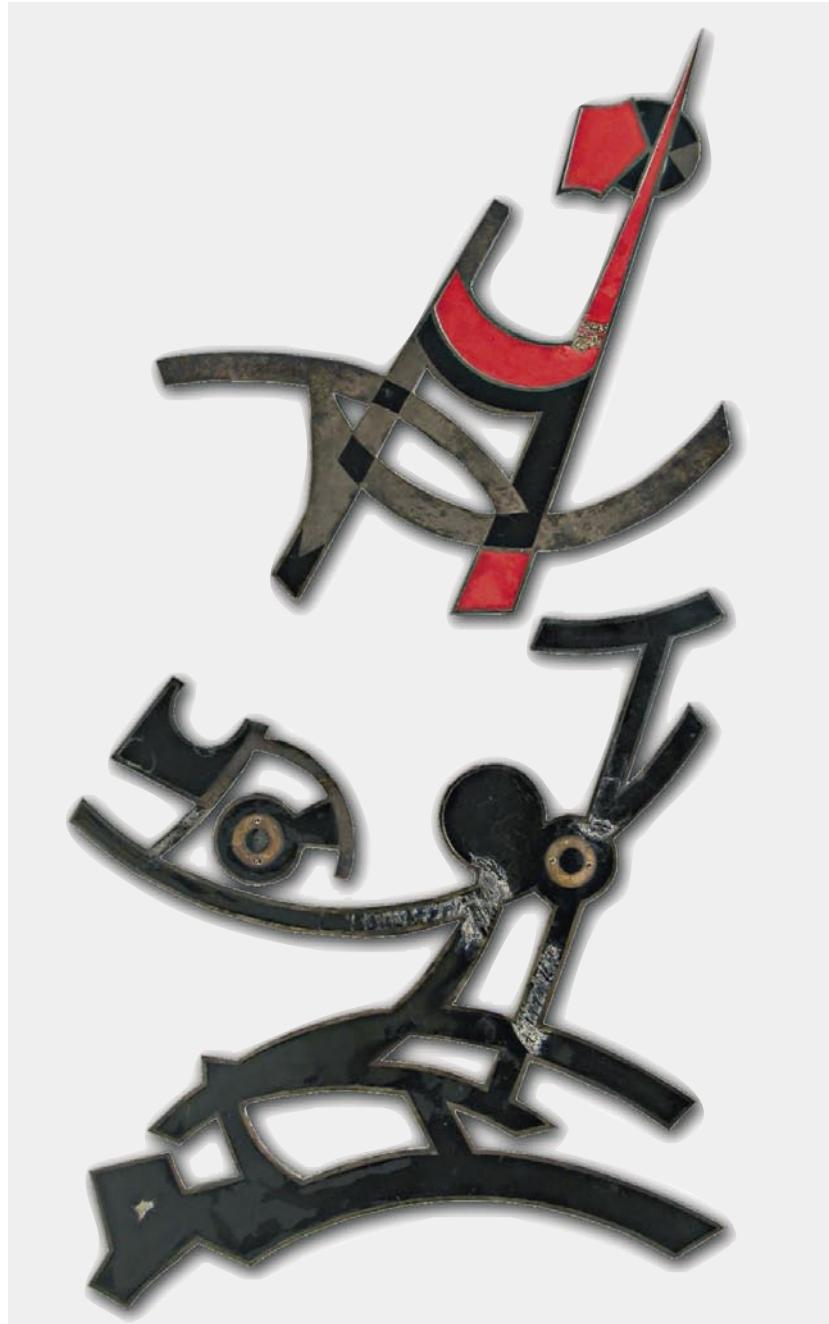
La rivolta di Giobbe, 1989 - Bassorilievo in bronzo, cm. 27,7x34x1,5



Metamorfosi n. 2/D, 1989 - Retouchè su serigrafia a colori su rame, cm. 24x29,5



Sabra e Chatila, 1991 - Legno, parzialmente colorato, cm. 12x15x3,5



Composizione cosmica I, 1990 - Argento smaltato su acciaio, cm. 34x24



Composizione cosmica n° 5, 1990-95 - Bronzo, cm. 60x45x7



Uccello fantastico, 1993 - Terracotta, multiplo, cm. 28,5x38,8x5,5



Poema notturno, 1993 - Serigrafia a colori, cm. 68,5x52



Danza africana, 1993
Legno, parzialmente colorato, cm. 10,7x16,3x3,4



Interrogazione II, 1975-95 - Bronzo, cm. 11,5x5,8x5



Enyo-ma, 1995 - Litografia a colori, cm. 16x12,5



Enyo-ma, 1995 - Retuchè su litografia a colori, cm. 16x12,5



Composizione, 1989-95 - Litografia a colori, cm. 61,5x44,3



Lara, 1995 - Litografia a colori, cm. 48,5x34





Slancio I, 1987-95 - Bronzo, cm. 12x11,7x 5



Animale fantastico, 1988-95 - Bronzo, cm. 10,8x9,3x5



Interrogazione III, 1975-95 - Bronzo, cm. 8,8x7,5x5



Piccolo op là, 1975-95 - Bronzo, cm. 8,3x7,5x5



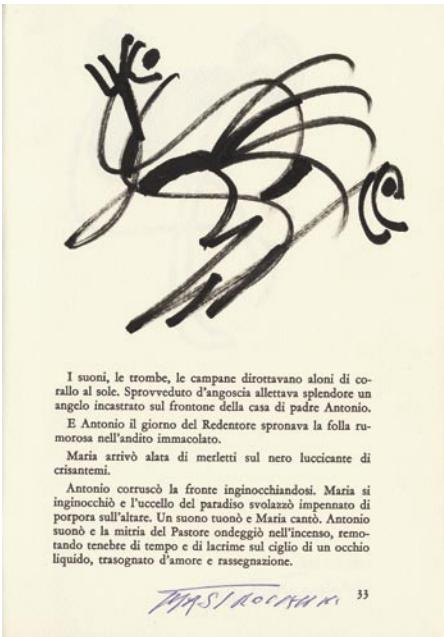
Slancio III, 1985-95 - Bronzo, cm. 16x14,5x5



Slancio II, 1987-95 - Bronzo, cm. 13,5x11,6x5



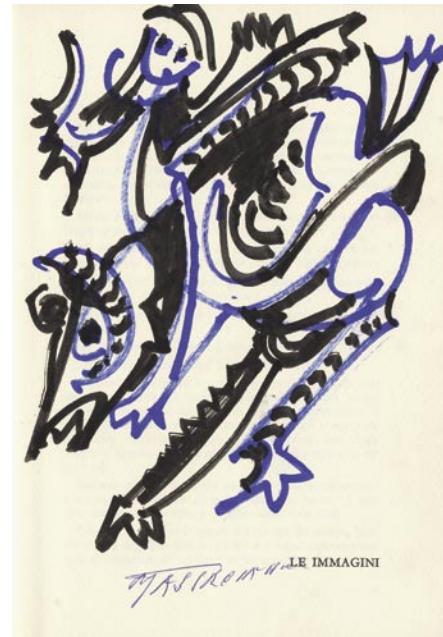
La festa del Redentore, 1995 - Pennarello su carta, cm. 24x17



L'uccello del paradoso, 1995 - Pennarello su carta, cm. 24x17



Maremma, 1995 - Pennarello su carta, cm. 24x17



Le immagini, 1995 - Pennarello a colori su carta, cm. 24x17



La terra trema, 1995 - Pennarello su carta, cm. 24x17



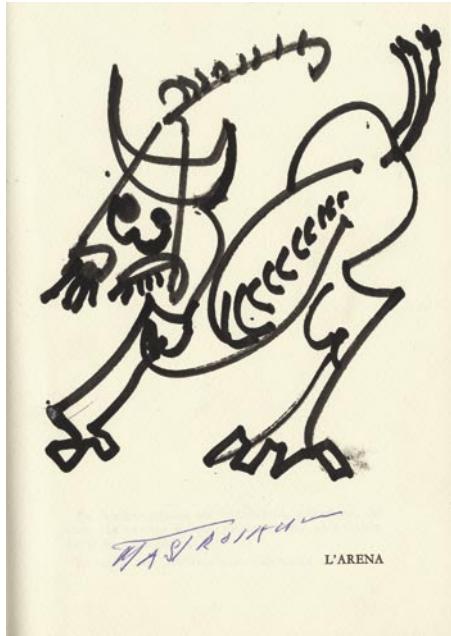
La mandria, 1995 - Pennarello su carta, cm. 24x17



Il vento, 1995 - Pennarello su carta, cm. 24x17



L'arena, 1995 - Pennarello su carta, cm. 24x17



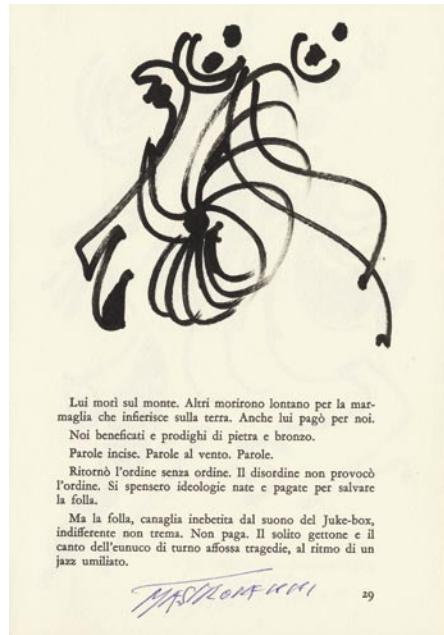
L'arena, 1995 - Pennarello su carta, cm. 24x17



La fiesta, 1995 - Pennarello su carta, cm. 24x17



Juke - Box, 1995 - Pennarello a color su carta, cm. 24x17



Immagini al vento, 1995 - Pennarello su carta, cm. 24x17



Piccolo sbarramento, 1975-96 - Bronzo, cm. 10,2x5,5x5



Statica e dinamica, 1987-96
Legno, parzialmente colorato, cm. 12,5x13,7x1,8



Il volo di Icaro, 1988-96 - Bronzo, cm. 10,8x9,5,5x5



Piccolo toro, 1989-96 - Bronzo, cm. 11,3x6,5x5

ŽIVOTOPIS V SKRATKE

Umberto Mastroianni sa narodil vo Fontana Liri, starobylej dedinke v provincii Frosinone, 21. septembra 1910. V roku 1924 prišiel do Ríma, kde navštievoval ateliér strýka Domenica a kurzy kreslenia v Akadémii San Marcello. V roku 1926 sa prešťahoval s rodinou do Turína a zdokonaľoval sa v "sochárskom remesle" v ateliéri Michele Guerrisiho. V roku 1930 mu Ministerstvo školstva udelilo prvé oficiálne ocenenie "Premio del Turismo" a postupne prichádzali ďalšie výstavy na národnej a európskej úrovni; v roku 1935 Quadrienále v Ríme a rok na to Bienále v Benátkach. Filippo De Pisis si jeho dielo veľmi vážil najmä preto, že sa inšpiruje dávnym sochárskym umením, egyptskými a helénskymi soškami.

Počas druhej svetovej vojny bol povolaný do armády a potom sa aktívne zúčastňoval na odboji. Vlastnú skúsenosť z konkrétnych bojov za slobodu preniesol neskôr do svojho diela a vytvoril tak "poetiku odboja", ktorú mu priznal Giulio Carlo Argan. V Turíne spoznal maliara Luigi Spazzapanu, samostatného nositeľa alternatívnej línie, vzhľadom na "klasicizmus" Casoratiho ako aj na kultúrne postavenie skupiny maliarov "Gruppo dei Sei", viazaných na dedičstvo postimpresionistov.

Po oslobodení propagoval nadnárodné prekonanie talianskej kultúry podľa "historických avantgárd". V roku 1951 mal svoju prvú autorskú výstavu v najznámejšej európskej galérii Galerie de France v Paríži. Avšak najvyššie ocenenie získal na XXIX. Bienále v Benátkach v roku 1958, keď mu bola udelená cena "Gran Premio Internazionale za sochárské umenie".

V rokoch 1961 – 1969 stál na čele Akadémie umení v Boloni, kde bol aj vedúcim katedry sochárstva; z Turína sa prešťahoval v roku 1970 do Marino Laziale, vyučoval neskôr v Akadémii umení v Neapole a neskôr v Ríme. V roku 1973 mu Akadémia Lincei udelila cenu "Premio Antonio Feltrinelli" za "vysokú nápaditú a plastickú kvalitu jeho diela, výrazný vplyv na vývoj moderného sochárskeho umenia v Taliansku a najmä za jeho najvýznamnejšie dielo Monumento alla Resistenza di Cuneo, ktoré je syntézou silnej plastickej angažovanosti a obrovského občianskeho cítenia".

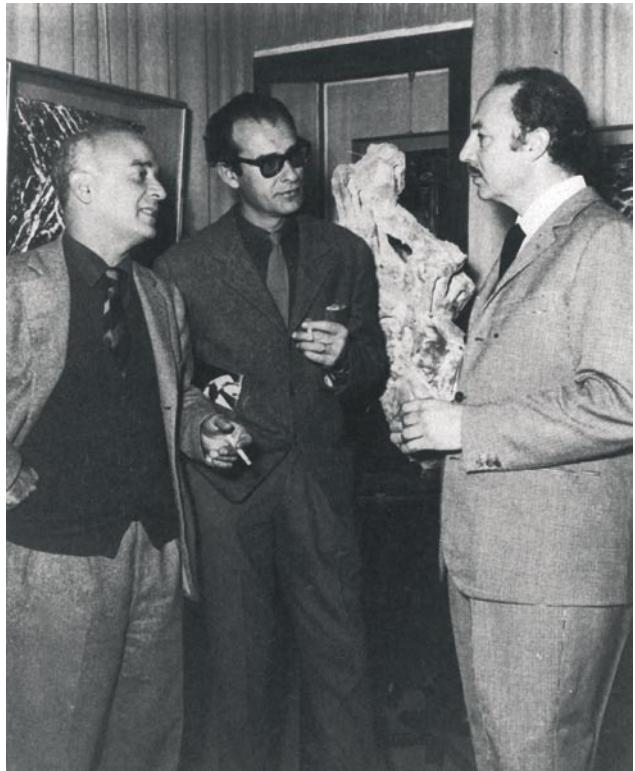
V roku 1976 Musée d'Art Moderne de la Ville v Paríži opäť predstavilo celé sochárské dielo Mastroianniego v cykle venovanom povojnovému talianskemu sochárstvu. O rok



Mastroianni con Gino Severini (Parigi, 1951)



Mastroianni con Nancy e Ronald Reagan al "Praemium Imperiale" (Tokyo 1989).



Mastroianni con Antonio Corpora e Nino Franchina alla Galleria Pogliani di Roma (1950).



Mastroianni con Palma Bucarelli e Giulio Carlo Argan alla Galleria Editalia di Roma (1974).

neskôr Floriano De Santi kurátorsky pripravil prehľad jeho chromovaných plastík, kresieb, drevených reliéfov a rytín. Diela, v tom čase vystavené v Palazzo Ducale v Urbine, zdôrazňujú kreatívny výraz, ktorý je roky predmetom záujmu viacerých odborníkov. V roku 1979 takmer akoby na dôkaz svojho nevyčerpateľného experimentálneho nadania pripravil pre Rímsku operu scénografiu *Coro dei morti* podľa literárnej predlohy básnika Giacoma Leopardiho a hudby Goffreda Petrassihó. O rok neskôr pokračoval v scénografickej príprave *Vtáka Ohniváka* od Igora Stavinského.

V roku 1987 daroval Taliansku 26 diel prevažne z neformálneho obdobia, ktoré predstavujú najdôležitejšie jadro jeho zbierky; umeleckú a morálnu hodnotu tohto dedičstva dokumentuje výstava usporiadaná v areáli San Michele v Ríme. V roku 1989 Mesto Miláno pripravilo významnú antológiu v priestoroch Rotonda della Besana s názvom "I Materiali 1932 – 1988". Prehľad, ktorý zostavil Floriano De Santi, podáva celkový obraz o umeleckej tvorbe veľkolepého sochára Mastroianního v dvanásťich sekciách: od bronzu po mramor, od ocele po zlato, od terakoty po divadelné scénografie, od dreva po gobelíny, od ocele a medi po diela na paieri. Na vrchole plodnej kariéry mu v Tokiu udelili "Praemium Imperiale", prestížne ocenenie, ktoré každoročne udeľuje Japonská asociácia umení.

V roku 1993 otvorili v Arpine (v priestoroch Palazzo Ducale Boncompagni) a v Ríme

(v priestoroch San Salvatore in Lauro) dve Mastroianního múzeá pod vedením Floriana De Santiho. V roku 1994 umiestnili do Kráľovského divadla v Turíne impozantné dielo *Cancellata* a Mastroiannimu udelili čestné občianstvo.

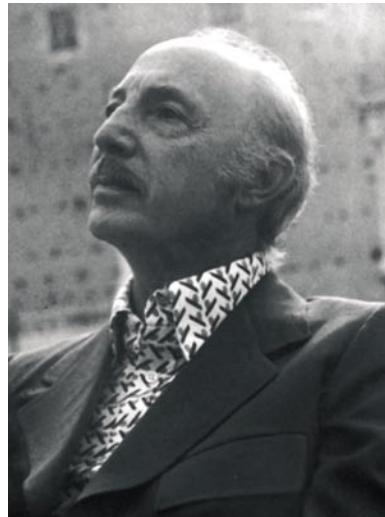
V noci 25. februára 1998 po dlhej a ťažkej chorobe, Mastroianni zomrel vo svojom dome-múzeu v Marine. Sedem rokov po jeho smrti mu Museo del Corso v Ríme venovalo významnú retrospektívnu výstavu s názvom "Umberto Mastroianni, sochár európskeho významu", ktorá predstavila súbor 170 diel z rokov 1927-28 – 1997. V roku 2006 pri príležitosti 49th ročníka Festivalu Due Mondi, nasledovala výstava v priestoroch Palazzo Sansi a Rocca Albornoziana v Spolete: obe výstavy kurátorsky zostavil Floriano De Santi.

BREVE BIOGRAFIA

Umberto Mastroianni è nato a Fontana Liri, un antico paesino in provincia di Frosinone, il 21 settembre 1910. Nel 1924 giunge a Roma, dove frequenta lo studio dello zio Domenico e i corsi di disegno presso l'Accademia di San Marcello. Nel 1926 si trasferisce a Torino con la famiglia e affina il "mestiere di scultore" nell'atelier di Michele Guerrisi. Nel 1930 iniziano i primi riconoscimenti ufficiali ("Premio del Turismo" offerto dal Ministero della Pubblica Istruzione) e, di lì a poco, le prime mostre a livello nazionale ed europeo, tra cui nel 1935 la Quadriennale di Roma e l'anno appresso la Biennale di Venezia. Filippo De Pisis ne stima l'opera, e la pensa rifarsi alle più remote esperienze, alla statuaria minore egizia ed ellenistica.

Chiamato alle armi durante la guerra, partecipa poi alla Resistenza con un impegno che lo porterà a trasferire nella sua opera successiva le istanze nate da quella concreta lotta in nome della libertà, per giungere alla formulazione di quella "poetica della Resistenza" riconosciutagli da Giulio Carlo Argan. A Torino entra in contatto con il pittore Luigi Spazzapan che, isolato, portava avanti una linea alternativa tanto al "classicismo" di Casorati quanto alla posizione culturale del "Gruppo dei Sei", pittori legati all'eredità postimpressionista. Dopo la liberazione è tra i promotori di un superamento sovrannazionale della cultura italiana secondo le indicazioni delle "avanguardie storiche". Nel 1951 tiene la sua prima personale alla Galerie de France di Parigi, la più importante in Europa. Ma il riconoscimento più alto lo consegue alla XXIX Biennale di Venezia del 1958, quando ottiene il "Gran Premio Internazionale per la scultura".

Titolare della cattedra di scultura all'Accademia di Belle Arti di Bologna, ne tiene anche la direzione dal 1961 al 1969; da Torino si trasferisce nel 1970 a Marino Laziale, insegnando prima all'Accademia di Belle Arti di Napoli quindi in quella di Roma. Nel 1973 l'Accademia dei Lincei gli conferisce il "Premio Antonio Feltrinelli" con la seguente motivazione: "Per l'elevata qualità inventiva e plastica della sua opera e per la rilevante incidenza che ha avuto nella storia della scultura italiana moderna e, in particolare, per quello che può considerarsi il suo



Mastroianni davanti al Palazzo Ducale di Urbino (1977).



Mastroianni e Giancarlo Menotti a Charleston (1977).



Vittorio Amadio, Ida Mastroianni, Corrado Mastroianni, Iride Mastroianni e Umberto Mastroianni nella Casa-studio di Marino (1995)



Mastroianni riceve il "Praemium Imperiale" a Tokyo (1989).



Mastroianni nella sua Casa-studio a Marino (1995)

capolavoro, Monumento alla Resistenza di Cuneo, sintesi di un potente impegno plastico e di un alto significato civile".

Nel 1976 il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ripropone tutta l'attività scultorea di Mastroianni, aprendo un ciclo dedicato alla scultura italiana del dopoguerra. L'anno dopo un'antologica di rilievi cromatici, disegni, bozzetti in legno e incisioni, curata da Floriano De Santi e allogata nel Palazzo Ducale di Urbino, pone in evidenza un'espressione creativa relativamente indagata dagli studiosi. Nel 1979, quasi a dimostrazione della sua inesauribile vocazione sperimentale, esegue per il Teatro dell'Opera di Roma la scenografia del Coro dei morti su testo di Giacomo Leopardi e musica di Goffredo Petrassi. A cui farà seguito nel 1980 il lavoro sull'Uccello di fuoco di Igor Stavinskij.

Nel 1987 regala allo Stato italiano ventisei opere per lo più del periodo informale, il nucleo più importante della sua collezione; il valore artistico e morale di questo lascito è documentato dalla mostra allestita al San Michele di Roma. Nel 1989 il Comune di Milano promuove una significativa antologica negli spazi della Rotonda della Besana dal titolo "I Materiali 1932 – 1988". Curata da Floriano De Santi, la rassegna illustra globalmente tutta l'attività artistica del grande scultore in dodici sezioni: dai bronzi ai marmi, dagli acciai agli ori, dalle terrecotte alle scenografie teatrali, dai legni agli arazzi, dai piombi e dai rami alle opere su carta. A coronamento di una prodigiosa carriera gli viene consegnato a Tokyo il "Praemium Imperiale", una sorta di Nobel del Sol Levante.

Nel 1993 s'inaugurano ad Arpino (Palazzo Ducale Boncompagni) e a Roma (San Salvatore in Lauro) due Musei mastroianei diretti da Floriano De Santi. Nel 1994 a Torino viene collocata nel Teatro Regio un'imponente Cancellata e gli viene conferita la cittadinanza onoraria.

Nella notte del 25 febbraio 1998, dopo una lunga e dolorosissima malattia , Mastroianni muore nella sua casa-museo di Marino. A sette anni dalla sua scomparsa, il Museo del Corso di Roma gli dedica un'importante retrospettiva intitolata "Umberto Mastroianni, scultore europeo", che raccoglie oltre centosettanta lavori databili dal 1927-28 al 1997, e, nel 2006, in occasione della 49^a edizione del Festival dei Due Mondi, viene presentata un'antologica negli spazi spoletini di Palazzo Sansi e della Rocca Albornoziana: entrambe le mostre sono ordinate da Floriano De Santi.



Edizioni d'arte: Arte On
Via Alcide De Gasperi,6
63031 Castel di Lama - AP
© Copyright 2008
www.arteon.it - info@arteon.it
Tel. 0736 811220 fax 0736 817376

Finito di stampare nel mese di aprile 2008

Stampitalia srl
Zona Industriale Tronto
64010 Ancarano (TE)



CAMERA DI COMMERCIO
ITALO - SLOVACCA

TALIANSKO - SLOVENSKÁ
OBČ HODNÁ KOMORA

