

Dopo di che, la preannunciata volontà espressiva si dispiega esplicitamente. La scelta risoluta del bronzo, della sua morbida e lucente materialità, l'impiego ormai sapiente di una tecnica così antica, quale la cera persa, metodo tradizionale nel quale Ghermandi lavorava direttamente in fonderia, dove aveva modo di manipolare e reinventare una verità di situazioni e di spunti, di intuizioni, che nascevano sul momento e cui egli dava immediatamente forma. In questo modo Ghermandi "costruiva" le sue opere, a poco a poco modellandole, disfacendole, tagliando con la lama arroventata i pezzi di cera che non interessavano mentre in altri casi ne accarezzava dolcemente le superfici con uno sfrigolio di fumi acri. Viene così segnato l'avvio di un'avventura di scoperte e creazioni plastico-formali sempre più accattivanti, tali da definire un linguaggio e un senso poetico della scultura divenuti oggi tra i meglio caratterizzati e riconosciuti nell'attuale panorama artistico.

La creazione si basava sempre su un'idea, su un percorso mentale che Ghermandi aveva manipolato, modificato, messo in risalto, segnalato e, appunto, reinventato. Da qui quelle superfici frastagliate drammaticamente, che si aprivano nell'aria con quel loro ricordo di natura, testimonianza della necessità di un contatto diretto con la realtà e la vita, il che poteva avvenire nei modi più disparati, un museo, un viaggio o un libro, tappe e percorsi che lo scultore con la sua attenzione recuperava costantemente unendo nelle parole e nei gesti, ma sostanzialmente nelle opere, quel presente e quel passato che ormai gli appartengono e che sono nati da una sorta di itinerario e di colloquio.

Lambertini ricorda le parole di Ghermandi che era solito affermare:

*«Ho bisogno di andare a Verona ogni giorno a lavorare, essere in fonderia da mattina a sera. Per me il viaggio serve per uscire da una realtà, per entrare in un'altra. In fondo dobbiamo dare un senso alle cose, alle idee: dobbiamo collocarle al punto giusto e con esse dobbiamo collocare anche noi stessi. Il problema della scultura è anche questo, come un'avventura... »*<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Luigi Lambertini, *Q. Ghermandi – Ferrara/Crevalcore 1983*, Sica Arti Grafiche, 1983 Cento

Tra il '58 e il '60, decorre un biennio vivacemente produttivo e qualitativamente fondamentale per il percorso evolutivo dell'arte plastica di Ghermandi. Nel '59 condivide con Chadwick il primo premio internazionale alla II Mostra del Bronzetto di Padova e nel '60 ottiene una sala alla Biennale di Venezia riscuotendo un caldo consenso presso il pubblico e un'eccitata sorpresa da parte della critica. Giuseppe Marchiori che in questi anni ha potuto tempestivamente avvicinare la sua scultura traccia, in un saggio edito nel '62, la prima ampia e sagace lettura. Egli però preferisce esaminare l'arte di Ghermandi, dal '58 in poi precisando che, di fronte al lavoro di questi anni, la sua opera ha fatto il «deserto dietro di sé»<sup>45</sup>, per cui il suo lavoro precedente non interessa più. Ora, pur riconoscendo, certamente, in opere quali *Scultura, Momento di tensione* del '58 (tav. 13) e nella serie della *Grande foglia*, nonché *Foglia notturna* (tav. 14), *L'albero della paura* (tav. 15), *Momento del volo* del '59 (tav. 16), un poderoso scatto inventivo rispetto ai motivi precedenti, tuttavia esse dimostreranno non pochi legami con tutta l'anteriore esperienza plastica. E penso al trattamento incisivo e impressionistico della materia, già evidenziato nelle opere dal '55 al '56 e in particolare in quella della figura femminile con cappello, in *Sposa felice*, sotto altro aspetto, ma con simile intenzionalità luministica, tramite la copertura bronzea delle opere in ferro del '56-'57, sino a *Uccello di bronzo*. Trattamento, adesso, in *Momento di tensione*, nelle *Foglie*, in *Momento del volo*, che si fa oltrepiù insistente e pungente nell'esaltare la materia.

In *Momento di tensione*, la struttura rettangolare è più chiusa, senza troppe insenature nel profilo, e la superficie è compatta, senza aperture, disegnate per così dire, da un intreccio di fili in rilievo, interrotto ai margini e al centro da tre frastagliate zone piatte, simili, come in altre sculture di questo genere, al gheriglio della noce. Dal primo *Momento di tensione* «compatto e senza aperture»<sup>46</sup>, come lo definì Marchiori nel 1962, si passa a soluzioni più dinamiche e aperte pronte ad animarsi come onde, mentre la superficie si assottiglia, si frastaglia e si ricopre di venature.

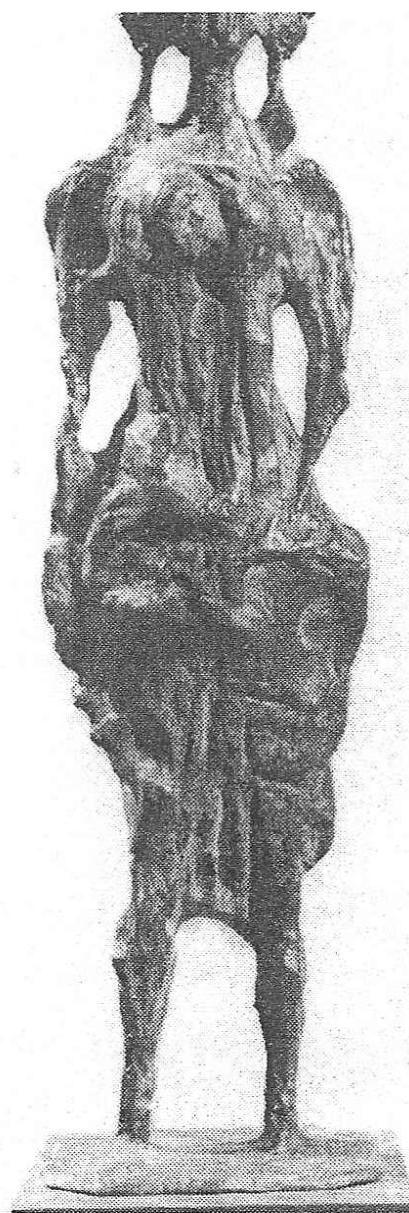
Trattamento che non verrà mai meno, pur attenuandosi su contrappunti maggiormente tonali che impressionistici, assumendo un valore, sulla materia, piuttosto di definizione

<sup>45</sup> L. P. Finizio, *La Mantide atea di Ghermandi*, Silva Editore, Milano 1968, pag. 14

<sup>46</sup> G. Marchiori, *Luciano Minguzzi, scultore dal 1951 al '61*, in "Quaderni del Milione", Milano 1962

segnica e costruttiva che non informale, come si avrà in *Jonica* del '65 o in *Pepete a piombo* e *Il grande profitto* del '66.

Si riscontra nelle opere successive al '58 un preferenziale orientamento espanso e librante nello spazio, un modo di penetrare e coinvolgere il vuoto così come era già riuscito congeniale a Ghermandi con le realizzazioni di *Sulla spiaggia*, il cui motivo delle vele riconfie costituisce un evidente antefatto alle successive espansioni di *Foglia notturna*, del '59 e *Personaggio X* del '61, per fare due esempi di immediato riscontro. Sempre in proposito occorre infine non trascurare la breve esperienza delle *Cattedrali*, del '58, nelle quali verticalità e frontalità indicano una privilegiata orientazione nello spazio della scultura e che definiscono lo schema compositivo di buona parte delle realizzazioni successive quali *Momento del volo*, *Abside*, e *L'albero della paura*.



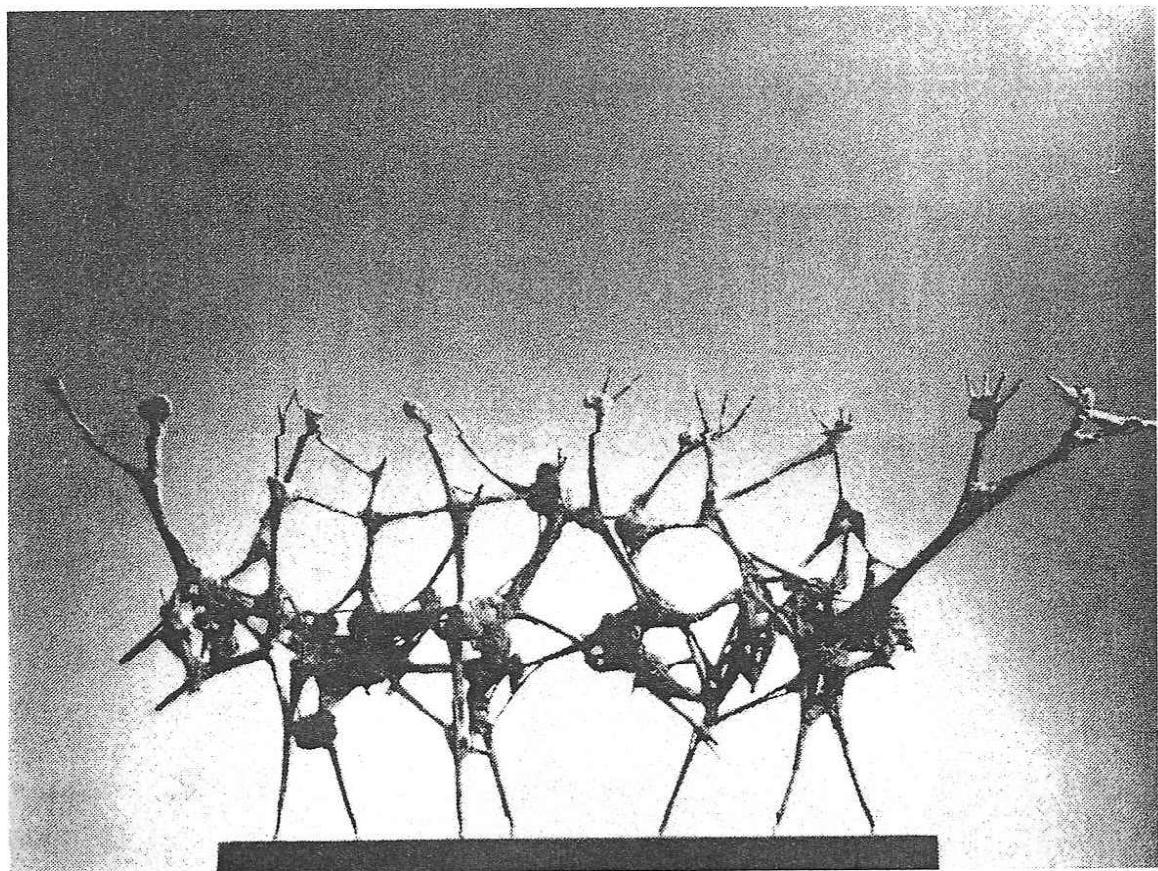
Tav. 5 - Scultura, 1955 bronzo, coll. privata Bologna



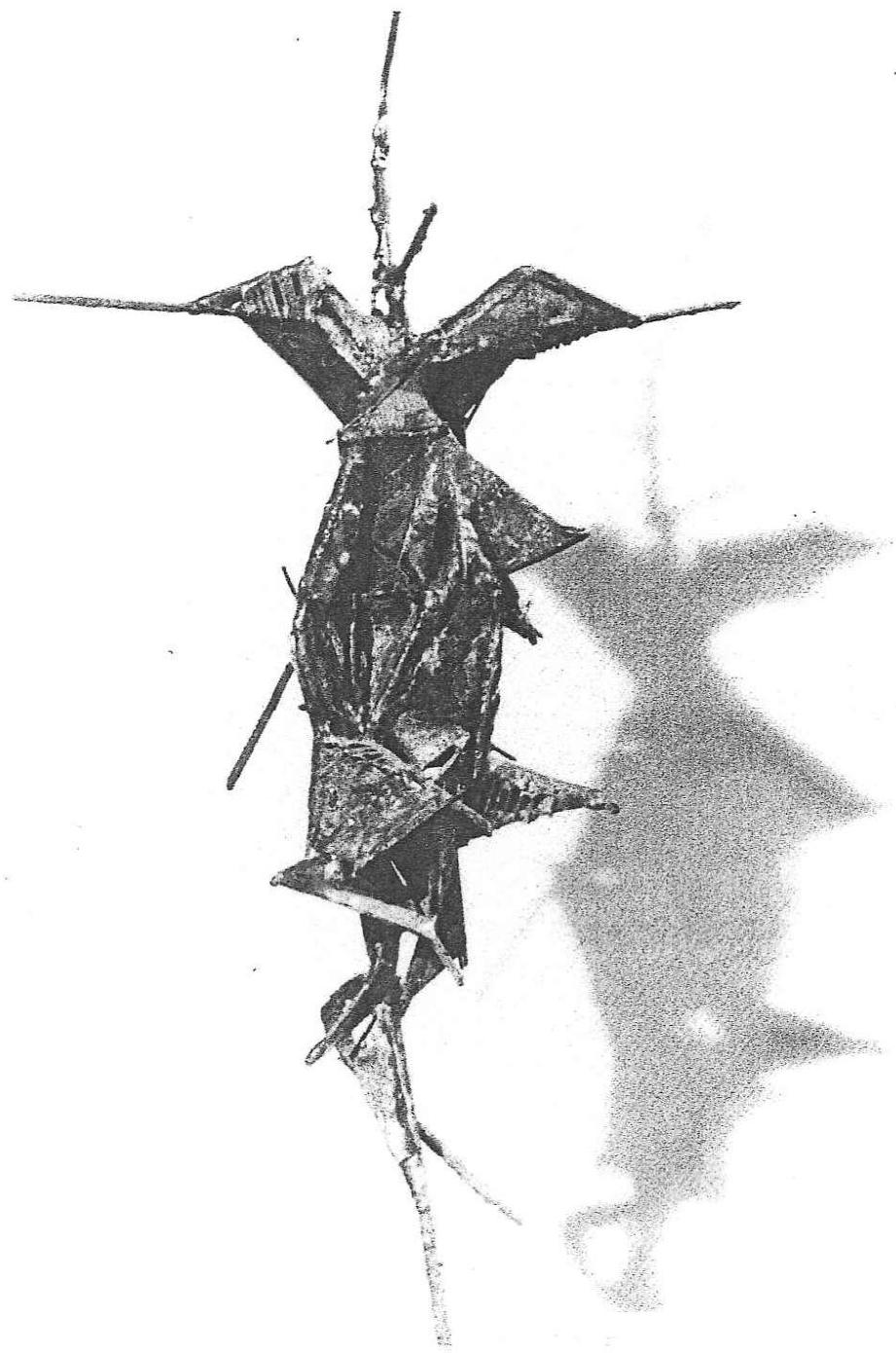
Tav. 6 – **La sposa felice**, 1955 bronzo coll. privata Bologna



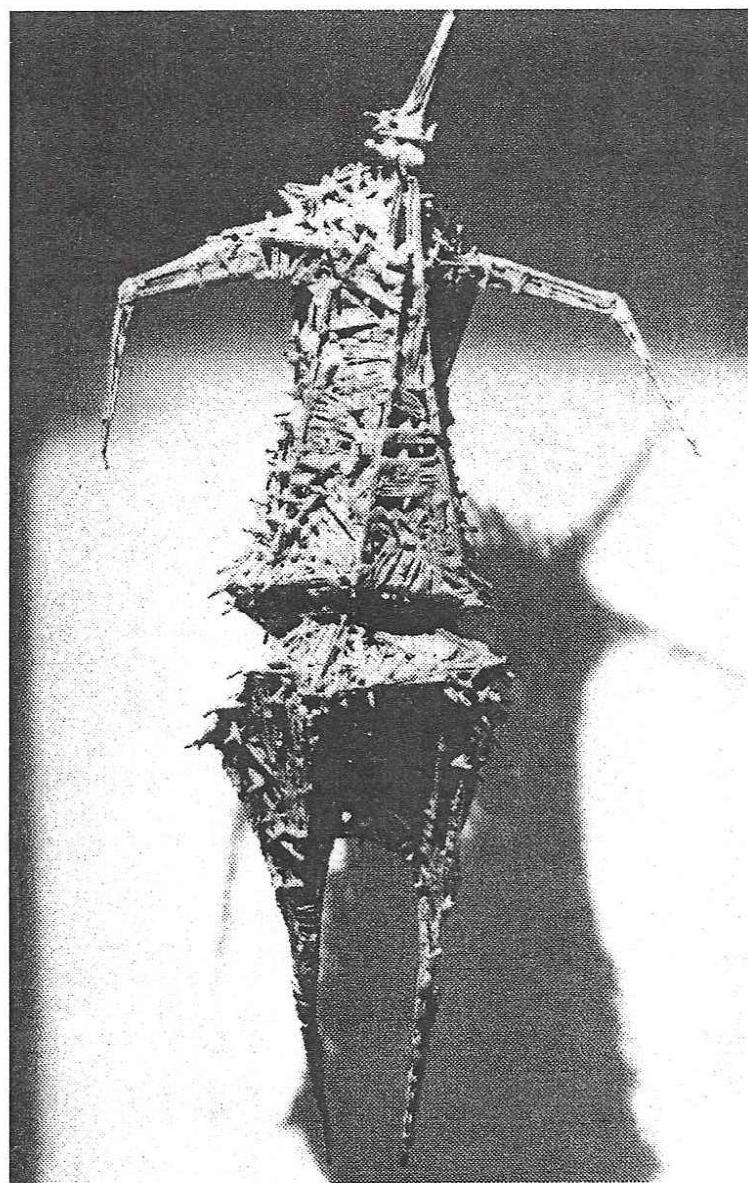
Tav. 7 – **Donna che cammina**, 1955 bronzo, coll. privata Bologna



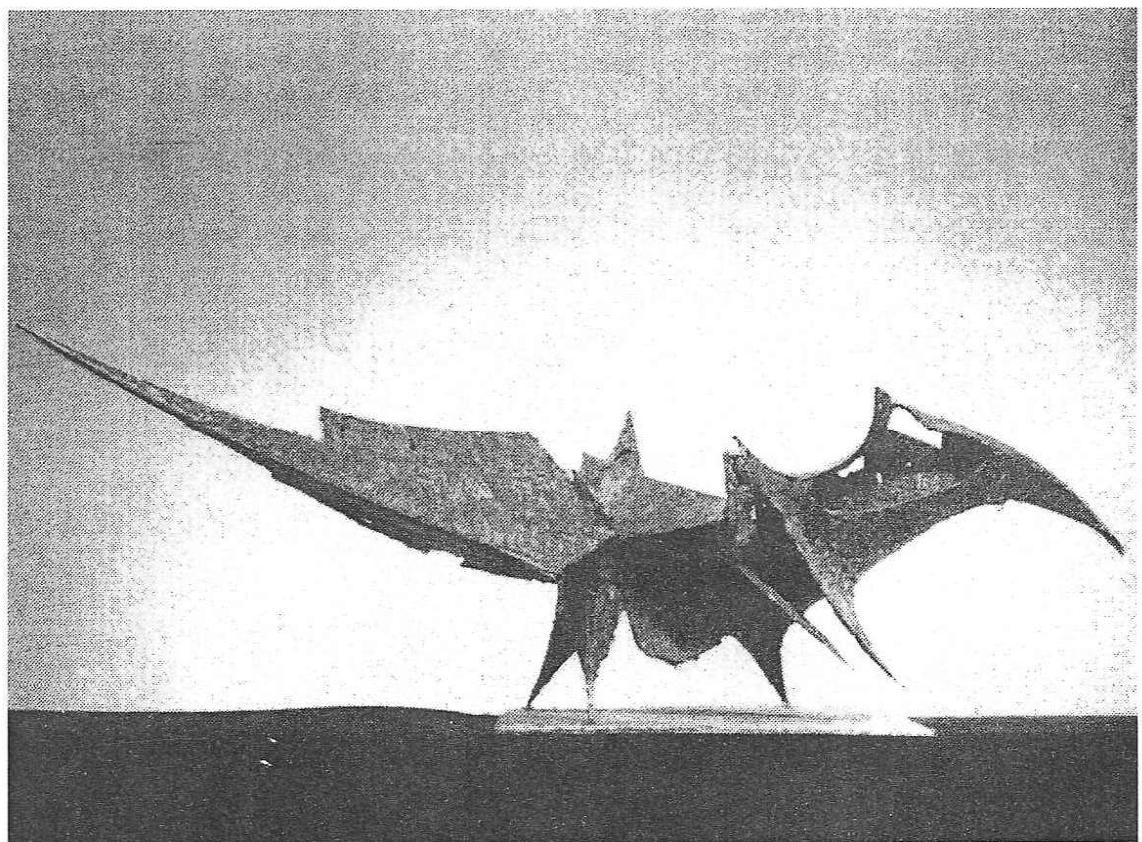
Tav. 8 – **Danza**, 1956 ferro e bronzo, coll. privata Bologna



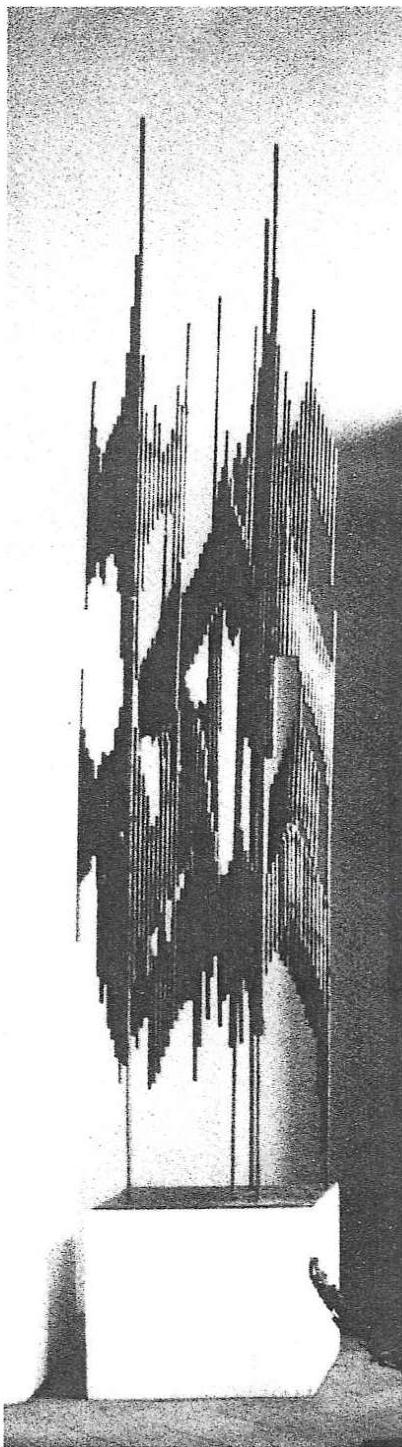
Tav. 9 – **Arlecchino**, 1956 ferro e bronzo, h. cm. 45



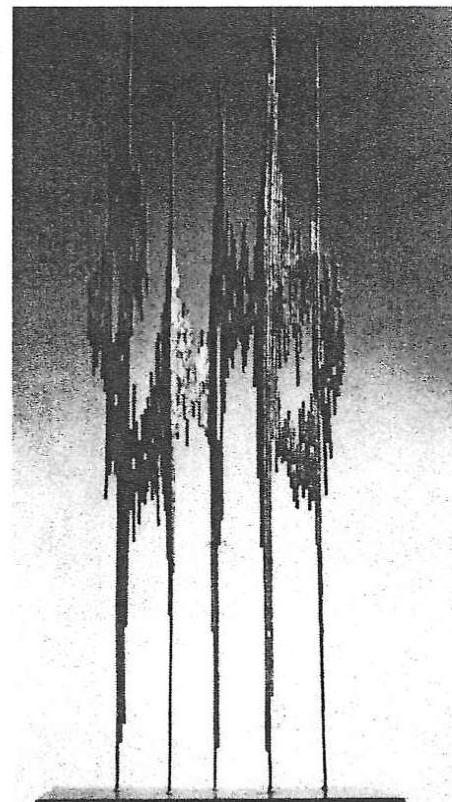
Tav. 10 – **Arlecchino**, 1957 ferro e bronzo, coll. privata Bologna



Tav. 11 – **Uccello di bronzo**, 1957 bronzo, Galleria d'Arte Moderna, Bologna



Tav. 12 – **Cattedrale**, 1956  
ferro e ottone, h. cm. 370,  
coll. A.I.R., Crevalcore



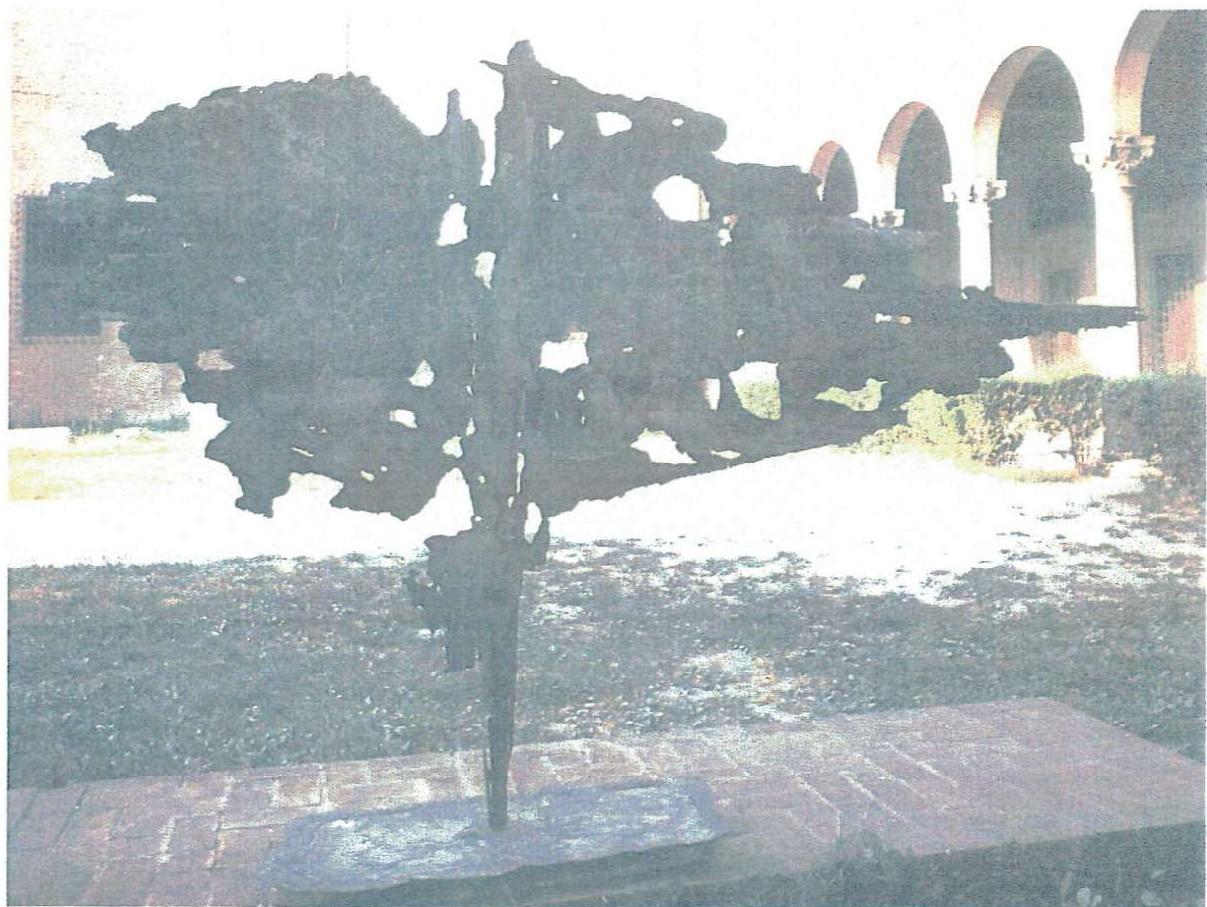
**Cattedrale**, 1957 ferro, coll.  
Bruno Dozza, Bologna



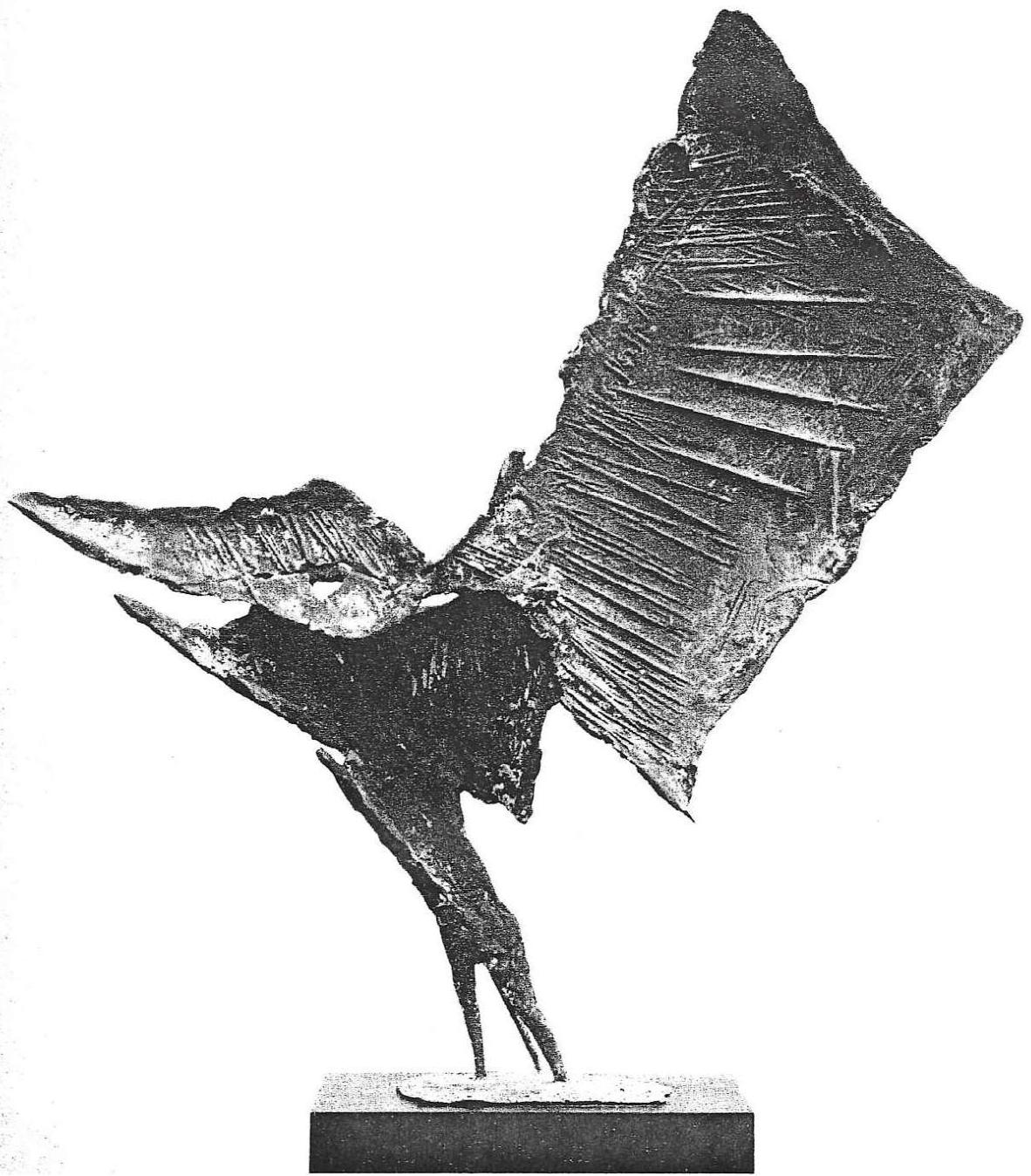
Tav. 13 – **Momento di tensione**, 1958 bronzo, cm. 105x65, coll. Scarpa, Venezia



Tav. 14 – **Foglia notturna**, 1959 bronzo, h. cm. 135, coll. privata Bologna. Esposta alla XXX Biennale di Venezia, 1960



Tav. 15 - **L'albero della paura**, 1959 bronzo, coll. Cesare Baldiserra. Esposta alla XXX Biennale di Venezia, 1960



Tav. 16 – **Momento del volo**, 1959 bronzo. Esposta alla XXX Biennale di Venezia, 1960

## Capitolo terzo

### FASE INFORMALE

#### 3.1 *Ghermandi: un viaggio attraverso i grandi maestri e le prime esposizioni*

A Bologna, di fronte ai maestri già riconosciuti, da Morandi a Pizzirani, da Bertocchi a Corsi, abbiamo visto emergere gli artisti della “generazione di mezzo”: Mandelli, Rossi, Minguzzi, Ciangottini, Pancaldi, Barnabè e Borgonzoni, impegnato quest’ultimo sul terreno del neorealismo, mentre cominciano a farsi sentire i giovani del dopoguerra, primi fra tutti Sergio Vacchi e Sergio Romiti, considerati da Arcangeli come personalità già dotate di una propria autonoma fisionomia.

Nel novembre del 1954 esce su “Paragone” il saggio di Arcangeli *Gli ultimi naturalisti*, caratteristica riconosciuta agli artisti lombardo-emiliani da parte del critico; “ultimi” possibili interpreti e protagonisti della reinvenzione di un’immagine di natura, elevata e sofferta metafora dell’esistenza<sup>47</sup>.

Il fascino delle parole di Arcangeli accendono polemiche e dibattiti. A Bologna la presenza degli “ultimi naturalisti” – Mandelli, Vacchi, Bendini – diviene dominante, ma con questo non si vuole affermare che esistano solo loro, anzi, se è vero che la personalità di Arcangeli domina l’intera situazione per i suoi rapporti con Morandi, per i suoi contatti con le autorità accademiche della città e per le sue relazioni con gli altri critici italiani, pare non ci sia più spazio per esperienze di segno diverso e gli artisti stessi, da lui preferiti, sono spesso portati a preferire altre strade per rivendicare una propria autonomia.

Rimane comunque viva la tradizione legata al vero, alla natura e alla sua rappresentazione, anche se sembra non avere più la capacità di rinnovarsi, vi sono presenze a Bologna che lasciano intravedere situazioni diverse, tese alla traduzione attuale della lezione delle avanguardie storiche o impegnate nel rapporto fra arte e società, o ancora confusamente rivolte all’individuazione di un’immagine ambigua che porti in sé le inquietudini e le speranze del mondo. Sono segni che ritroviamo nella ricerca di Ciangottini, in cui l’esigenza della struttura e del rigore non cedono mai il passo alle forme virtuali, o ancora lo si veda nel

<sup>47</sup> M. Pasquali, *La situazione a Bologna: ultimo naturalismo, informale e altro*, in “L’informale in Italia: mostra dedicata a F. Arcangeli”, Bologna giugno-settembre 1983, ed. Mazzotta, Milano 1983, pag. 71

giovane Leonardo Cremonini, che preferisce lasciare Bologna per trovare una dimensione a lui più congeniale, sulla strada dell'analisi della condizione umana aperta da Graham Sutherland e Francis Bacon<sup>48</sup>.

In maniera più o meno consapevole qualche cosa dell'aria internazionale filtra anche a Bologna già nel 1954-55 e la situazione bolognese pare emergere a livello nazionale come una delle più vive e recettive del momento. La proposizione arcangeliana pare ormai definita entro margini riconoscibili, e invece il 1956 sarà l'anno di crisi e di trasformazione che porterà alla congiunzione di tale poetica a quelle dell'informale internazionale e alla diffusione dello stile. Si affacciano nuove presenze tra cui Mario Nanni, teso allo scavo entro l'immagine per portare alla luce differenti valenze; Alfonso Frasnedi, nelle cui opere pare circolare un'aria più libera; Andrea Raccagni, che dopo un periodo di intenso lavoro, giunge ai primi esempi di compiuto linguaggio informale attraverso la sperimentazione sulla capacità evocativa di materiali diversi come alghe, stracci, catrame, e ruggine; imolese come Raccagni è Germano Sartelli, che celebra i riti della natura come fosse il ventre per uomini e cose alla deriva; infine ecco subentrare Quinto Ghermandi, che costruisce forme mobili nello spazio legate alla terra da un'irrinunciabile fisicità<sup>49</sup>.

Non va dimenticata la mostra "14+2" che si tenne al Circolo di cultura di Bologna nel 1957, organizzata da Franco Lodoli il quale presenta le nuove personalità nate dall'informale internazionale e non toccate direttamente dalla poetica arcangeliana. Parteciparono fra gli altri, Pirro Cuniberti, Luciano De Vita, Alfonso Frasnedi, Mario Nanni, Concetto Pozzati, Mascalchi, Pancaldi, Barilli, Leonardi e Tarantini, nonché che gli scultori tra cui il Nostro e Raimondo Rimondi, oltre agli "arcangeliani" Vacchi, Vasco Bendini, Pulga e Giuseppe Ferrari. Sempre al Circolo di Cultura, contattato da Emilio Contini, esponeva, nel '58, Piero Manzoni, allora interessato allo spazialismo.

Adriano Baccilieri sull'avventura dell'ultimo neonaturalismo, ricorderà che non rimasero immuni gli stessi artisti di "Cronache":

---

<sup>48</sup> M. Pasquali, *La situazione a Bologna: ultimo naturalismo, informale e altro*, in "L'informale in Italia: mostra dedicata a F. Aracangeli", Bologna giugno-settembre 1983, ed. Mazzotta, Milano 1983, pag. 73

<sup>49</sup> M. Pasquali, *La situazione a Bologna: ultimo naturalismo, informale e altro*, in "L'informale in Italia: mostra dedicata a F. Aracangeli", Bologna giugno-settembre 1983, ed. Mazzotta, Milano 1983, pag. 74

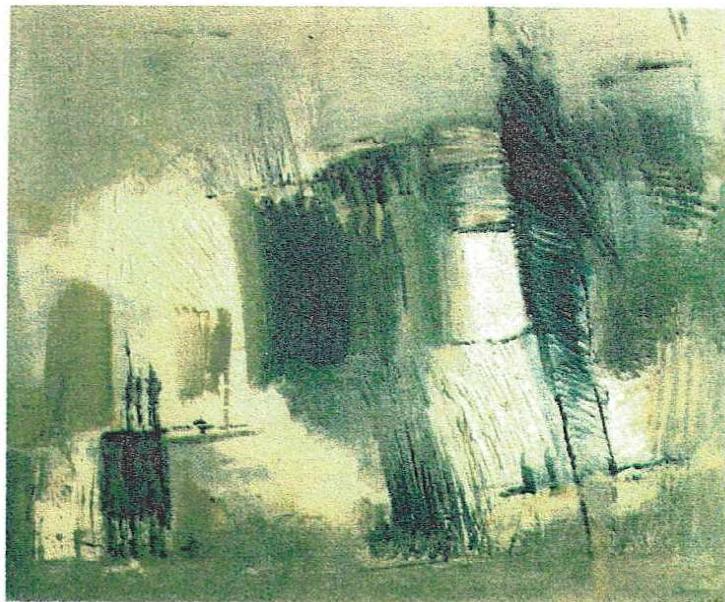
«...Pompilio Mandelli, Ilario Rossi e Giovanni Ciangottini, attratti da quella singolare tendenza che, evoluta poi in neonaturalismo informale, sarà espressione del tutto singolare dell'informale in Italia, secondo l'intuizione e le convinzioni maturate dal critico che la sostenne con partecipe intelligenza: Francesco Arcangeli»<sup>50</sup>.

Ancor oggi Mandelli ne è interprete sensibilissimo, capace di rinnovare nei tempi e negli accenti il senso di una continuità della poetica che non si interruppe dopo il 1960, quando l'informale cedette il campo, per necessità storiche, all'affermarsi di altre tendenze.

Anche Rossi e Ciangottini hanno conservato tutt'ora il segnale persistente della presenza, dell'idea della memoria nuova. Borgonzoni, coerente a se stesso, alla sua formazione, alle sue idee, recherà al movimento realista il contributo di un temperamento naturalmente espressionista e passionale.



33. Pompilio Mandelli, *Figura in bruno*, 1958 olio su tela, cm. 110x75  
coll. privata Bologna



34. Ilario Rossi, *Nevicata*, 1959 olio su tela cm 55x65

<sup>50</sup> A. Baccilieri, in "Artisti a Bologna: Il dopoguerra: nel segno del rinnovamento" per lo "Studio d'arte" di S. Agata Bolognese 1981

Baccilieri sottolineerà, infine, che «Luciano Minguzzi imprimerà la forza della sua fantasia, davvero barbarica per l'intensità degli accenti, alla materia: e la scultura del dopoguerra potrà contare su una personalità di straordinarie doti e talento»<sup>51</sup>.

La serie delle “foglie” porta l’attenzione di Ghermandi a rivolgersi verso gli apparati del mondo vegetale, che beninteso egli intende tradurre nei tipici materiali della scultura tradizionale quali il ferro e il bronzo.

Si vedano le varie soluzioni di *La grande foglia* dove si noterà una progressiva astrazione del soggetto, e a tale progressione appartengono manifestamente pure *Momento del volo* e *Piccolo volo* (tav. 17), dove oramai il motivo originario rischia la ripetizione, ma è proprio il costante riferimento naturalistico a rendere “vivide” le prime fusioni di *La grande foglia* (tav. 18). Il soggetto ha tutte le sembianze di uno spaccato di un vegetale; l’intreccio ramoso del corpo sezionato e la fuga dell’ala paiono dissolversi in un ramo e la sua foglia. Ma in realtà la metamorfosi è più nel titolo che nel fatto plastico. Il pretesto è sì nella natura ma l’intenzione ne è fuori, spinta a contraddirla, a screditarne le leggi. Ecco, in fondo, riaffiorare quel senso di sbirciare il mondo, di contraddirlo la realtà, cui ho già accennato, insito all’animo di Ghermandi. È qui il valore del suo naturalismo e la sensibilità di ogni suo atteggiamento verso il mondo.

Ghermandi sa sfruttare tutti gli effetti della fusione con molta destrezza mostrando nelle sue sculture la malleabilità e duttilità del metallo utilizzato. Ma la nuova invenzione si evolve nella struttura più completa e più persuasiva di *Momento del volo*. Qui è risolto anche il problema della base, che si lega più strettamente al disegno della scultura, creando il punto di equilibrio, che unisce alla terra la forma librata e inclinata in attesa dello strappo finale. È rappresentato il momento di un’ala che si apre o di una vela gonfiata dal vento, colto dall’artista con la massima intensità espressiva. La vasta superficie si ritorce e crea una curva che gira partendo dalle punte acute fino a chiudersi dentro avendo la falce aguzza che la sovrasta. E in contrasto con questa, che è volta in basso, s’innalza invece, svolgendo- si dalla stessa superficie, una voluta slabbrata a forma di rettangolo. È come una cesura sulla curva ardita della composizione, un taglio netto, che fa da contrappeso allo slancio del volo. Ghermandi in questa serie di opere degli anni Sessanta riduce il metallo in sottili la-

---

<sup>51</sup> A. Baccilieri, in “Artisti a Bologna: Il dopoguerra: nel segno del rinnovamento” per lo “Studio d’arte” di S. Agata Bolognese 1981

mine senza frantumarlo, riuscendo a lavorare il bronzo nella sua più completa malleabilità. Questo tipo di operazione ricorda la massaia mentre stende col matterello la pasta all'uovo successivamente arrotolata su se stessa per formarne i tipici cannelloni emiliani.

Opere quali *L'albero della paura*, *Momento del volo* del '60, l'*Eclisse* del '61, presentano sulla superficie i fori, le linee arcuate e gli slanci trasferendo l'immagine della foglia nel volo degli uccelli, grazie a una maggior dinamicità.

«Sono le *Grandi foglie* e l'*Ala* del '59 o il *Momento del volo* (1960) in cui si nota una certa assonanza con le sculture dedicate agli stessi temi da Minguzzi, qualche anno prima. Ma laddove Minguzzi fa sentire il peso della materia sia pure in opere di grande ariosità, Ghermandi percorre esattamente la strada opposta; la strada della leggerezza»<sup>52</sup>.

In *Foglia notturna*, il trattamento del bronzo giunge a fingere la crescita organica come in *Albero della paura*. Del resto Ghermandi ama, letteralmente, citare e trasfigurare nella propria scultura il mondo circostante. Proprio in ciò risiede, d'altra parte, la qualità autonoma che la sua scultura ha mantenuto in pieno clima informale.

È chiaro che Ghermandi spinge la sua attenzione per le cose, fino al punto di studiare le nervature e le arricciature della foglia, come in *Foglia notturna*, che va veduta da differenti punti di vista. «Tutte le sculture sono a *double face*, e la metamorfosi si accentua proprio in *Foglia notturna* nei differenti profili e, qui si scopre in lui una natura rurale che si esprime in un acuto spirito di osservazione. *Foglia notturna* è certamente la più compiuta espressione del mondo poetico di Ghermandi fino al 1959»<sup>53</sup>.

Attorno ai lavori di Ghermandi, nel biennio '58-'60, si è ventilata più volte, da parte di alcuni critici, l'idea di una dominante ispirazione naturalistica. Il risiedere inoltre a Bologna, dove già si trovava una tradizione naturalista, sembrava maggiormente accreditare questa interpretazione. In effetti una vera e propria intenzionalità di questo tipo in Ghermandi non esiste, così come, per altro verso, la sua scultura resta aliena dall'esigenza *tout-court* della poetica informale. Marchiori parlò giustamente di un senso della natura come risonanza poetica, come ricerca di ritmi, mentre Oreste Ferrari volle cogliervi maggiore enfasi e un senso di vitalismo. Entrambi gli aspetti, potremmo dire, sono complementari alle

<sup>52</sup> A. Zanchi, *Minguzzi e Ghermandi*, in "Figure del '900 2, Oltre l'Accademia", ed. La Litografia s.r.l. Carpi, 2001, pag. 280

<sup>53</sup> G. Marchiori, *Ghermandi*, Edizioni Alfa Bologna, 1962, pag. 14