

Marco Marchesini
Roberto Martorelli

MARCO MARCHESINI

*la scultura,
tante storie*



Marco Marchesini

La scultura, tante storie

a cura di

Marco Marchesini, Roberto Martorelli

Marco Marchesini

La scultura, tante storie

Mostra a cura di

Marco Marchesini, Roberto Martorelli

Promossa da

Museo civico del Risorgimento | Istituzione Bologna Musei

In collaborazione con

Associazione Amici della Certosa di Bologna

Bologna Servizi Cimiteriali

Comitato per Bologna Storico e Artistica

Con il patrocinio di

Istituto dei Ciechi Francesco Cavazza onlus - Museo tattile Anteros

La scultura, tante storie

Bologna, 5 marzo – 10 aprile 2022

Museo civico del Risorgimento

Piazza Carducci 5

40125 | Bologna

www.museibologna.it/risorgimento

www.certosadibologna.it

Fotografie di

Franco Labanti, Marco Marchesini, Roberto Martorelli, Giancarlo Ruggerini

Si ringraziano

Mirtide Gavelli, Melissa La Maida, Otello Sangiorgi, Loretta Secchi, Francesca Sinigaglia, Fernando Torrente, Lucia Vanghi

Grafica e impaginazione

Cinzia Catricalà

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma, o qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro, senza l'autorizzazione del Museo Civico del Risorgimento di Bologna. Si è a disposizione degli eventuali detentori dei diritti che non sia stato possibile rintracciare.

Copertina

Bella addormentata, terracotta levigata colorata, h. 62 cm., 1979



Comune di Bologna



Cultura
è Bologna



Porta di bronzo per la Cripta Schiavina, 1972. Certosa di Bologna, Campo degli ospedali

Un incontro fortunato quello con Marco. Conosciuto un poco alla volta agli incontri della Commissione edilizia cimiteriale per valutare i progetti con nuove tombe alla Certosa. Schietto e diretto, si è rivelato una fonte sempre precisa su materiali e tecniche della lavorazione di marmi e pietre, come sugli innumerevoli dettagli operativi per l'edilizia. E ad ogni incontro cadeva qualche ricordo sugli scultori che aveva conosciuto - ovviamente quasi tutti attivi nel cimitero - mentre di rado parlava dei suoi lavori. Ed invece una passeggiata insieme a lui nella città silente mi è servita a ricordare che la sua è stata l'ultima generazione che ha lavorato davvero molto nei cimiteri, quando ancora tante famiglie erano disposte a spendere cifre considerevoli per la loro casa dell'eternità. Diversamente oggi la sensibilità è drasticamente mutata, d'altronde già nel secondo dopoguerra lo scultore Pasquale Rizzoli notò, con feroce ironia, come al monumento funerario venisse preferita l'automobile, "una bara su quattro ruote". Gli status symbol cambiano col tempo, figurarsi oggi tra consumismo e frenetica vita *social*.

Marco aveva scritto solo una breve premessa per questo volume. Leggendo le sue considerazioni ho sorriso e ritrovato tante situazioni di quotidiana vita creativa, molto lontane dall'ideale dell'artista libero da impedimenti. La gran parte delle persone se li figura lassù, nella loro torre d'avorio, viceversa anche loro come tutti, vivono nella società e devono confrontarsi, adattarsi, mediare con le idee, i sentimenti, le aspettative del prossimo. E quello di scultore, pittore o architetto non è solo un'attività per passione ma anche un lavoro da cui trarre il proprio sostentamento. Da quelle righe emergeva la profonda umanità del nostro scultore e la voglia di raccontarsi in tutti gli aspetti, da quelli creativi a quelli personali. Quindi perché far scrivere a qualcun altro qualcosa che lui era capacissimo di fare da solo? Marco ci accompagna lungo l'arco della sua esperienza fatta di successi e fallimenti, gioie e dolori, momenti strazianti, curiosi, felici, ordinari. La scultura ci offre tante storie, buona lettura!

Roberto Martorelli
Museo civico del Risorgimento



Madre, terracotta, 1966

Premessa

Ripensare ai lavori in Certosa fatti in così tanti anni, è come aprire un baule dimenticato in soffitta: più vi si rovista dentro e più si trovano oggetti che si credevano perduti.

Rileggendo quello che ho scritto mi sembra che molti degli episodi minuti siano stati tra i lavori più sentiti: anche per le opere modeste cercai di accontentare la committenza con impegno pari a quello per commesse più complesse e costose.

Penso all'anziana che chiese un fiore di bronzo, una gerbera per una tomba alla quale, lei morta, nessuno più vi porterebbe un fiore... o alla coppia di una scarpetta rossa dal vertiginoso tacco a spillo, per la tomba di un bravo calzolaio, ricordo della sua giovanile prova d'esame, il "capolavoro" (così si diceva) fatto al termine del tirocinio d'apprendistato.

Penso anche a piccoli ritratti, volti di vite difficili, come quello di una bimba down, che sorrideva al suo giocattolo.

Lavori che non so dire oggi dove siano: emblemi per le tombe terragne dei campi decennali non sempre recuperati dai superstiti.

Sicuramente è banale ripetere che il cimitero è luogo eletto di memorie e di incontri, ma è pur vero che la vita lì si ferma a riflettere su sé stessa.

«I giorni si sciolgono gli uni sugli altri, e ora mi trovo che ho settantacinque anni e mica so come si fa a metterne insieme tanti»... era il 28 maggio 1991, e risento ancora quella voce, voce di un volto che mai più ho rivisto e che stavo accompagnando sul luogo del lavoro che gli avevo preparato. Trent'anni da quel giorno: un attimo, un refolo di vento.

Resta il fatto che alcuni ancora sottovalutano la nostra Certosa: un autorevole critico d'arte un giorno mi disse che: «I veri artisti, là mettono opere fatte con la mano sinistra». Un altro critico d'arte, ancor più autorevole di quello, disse che: «mai era entrato in Certosa e si augurava che mai nessuno volesse portarcelo».

Queste erano le loro opinioni, spero che Voi non le condividiate.

Parte prima

Sono nato il 22 agosto 1942 da Massimo e Mariuccia: abitavamo in via Bambaglioli 4, a Bologna. Ad El Alamein in quei giorni maturava la disfatta dell'Asse, e presto la guerra sarebbe approdata in Italia. Benché molto piccolo, dell'ultimo anno di quella devastante storia ho conservato frammenti vivissimi: le corse in braccio alla mamma nel rifugio antiaereo che, per nostra fortuna, distava poco più di cento metri da casa; il rombo di un bombardiere che volava così basso da sembrare uscito dagli alberi del bosco, quello della villa Baruzziana da via Odofredo che sovrastava i campi di via Bambaglioli.

E poi Piazza Maggiore: mano nella mano del babbo, lentamente andando tra enormi carri armati (erano Sherman dell'8^a Armata) da uno dei quali scese un soldato per darmi una tavoletta di cioccolato, che il babbo rifiutò. E ancora, per mano alla mamma in Viale Oriani, camminando svelti a margine di una infinita teoria di tende (erano Sikh del Commonwealth) e ricordo un soldato seduto a terra a gambe incrociate, che pettinava lentamente i suoi lunghi nerissimi capelli e mi guardò, e fissandomi allungò il braccio verso di noi dicendo parole che non capii, sì che la mamma mi strinse più forte la mano e allungò ancor più il passo. (Ma io non ebbi paura, pensai che non era cattivo).

Poi fu il dopoguerra, e seguirono momenti sereni nei campi di via Bambaglioli, non ancora cancellati dalla speculazione edilizia. In quei campi catturavo cetonie e mantidi che poi, con l'aiuto della mamma (divertita e paziente), mettevo in vasetti di vetro per poterli lungamente osservare. Dopo la pioggia, col fango delle pozzanghere (la strada davanti a casa era sterrata) facevo dei piccoli mascheroni più o meno grandi come la mia mano, che poi portavo in casa e facevo seccare sul balcone. E se chiudo gli occhi la rivedo la mia mamma su quel balcone: giovane e bella, i capelli neri soffici e folti, mentre stende al sole il suo bucato. E risento la sua bella voce, chiara ed estesa, riempire l'aria col suo canto:

*Vieni, c'è una strada nel bosco,
il suo nome conosco
vuoi conoscerlo tu?*

Versi semplici delle canzoni di allora, come semplice era la nostra vita.

A cinque anni, cercando "sassi belli" tra la breccia che un carro aveva scaricato per colmare proprio quelle buche dalle quali attingevo il mio prezioso fango, trovai il mio primo fossile: un grande bivalve che ancora conservo; e rivedo mio padre che, vedendomi salire le scale reggendo quel grosso ovoide sporco di terra, mi veniva incontro dicendo con voce alterata: «Sta fermo, non sarà che hai trovato una bomba?!».

A sei anni entrai come esterno nel Nobile Collegio San Luigi. Là non trovai molti motivi per essere contento:

*Eran corridoi vuoti e sbiaditi
con infinite porte sempre chiuse,
dove ombre nere e frettolose
passavano e svanivano: senza parlare.*

*Un luogo triste e troppo silenzioso
e il non sapere cosa nascondesse
mi dava al cuore la paura strana
di perdermi nel nulla...
come in un sogno.*

La cosa fondamentale che dovevo assolutamente capire era che se mi toccavo il pisello sarei finito irrimediabilmente all'Inferno, cosa secante alla quale cercavo di non pensare.

Grande avvenimento fu invece l'arrivo della sorellina Marina, che mi fece sentire grande e responsabile, soprattutto quando la mamma mi chiedeva di guardarla quando scendeva in cantina a prendere la legna per la stufa, o saliva dalla Righini a chiedere se aveva uova fresche di giornata (quella signora, come tanti avevano fatto nei giorni della guerra, teneva una dozzina di galline in un pollaio dietro casa).

In terza elementare, con un piccolo temperino, cominciai ad intagliare piccoli totem di legno per gli indiani dei miei soldatini (oggi riguardando i due rimasti, mi domando come potessi farli con quel temperino). Totem che poi tingevo di un bel blu brillante con l'inchiostro della stilografica Omas che mi avevano regalato per la prima comunione. Operazione assai lunga che eseguivo anche a scuola stando bene attento che la maestra non mi vedesse.

Ma il peggio venne dopo le elementari, nella scuola media statale San Domenico. Là toccai in massimo grado il senso di estraneità verso insegnanti e compagni. Certificato come somaro e imbroglione seriale poiché, in tutta evidenza, non potevano essere farina del mio sacco i temi di italiano ed i disegni che copiosamente producevo. Credendo di fare

cosa meritoria in seconda media avevo trascorso molte ore a illustrare - canto su canto - tutta l'*Illiade*, con il risultato di provocare l'ira della Sconamigli, la prof. di Italiano e Latino e quando mia madre si presentò al ricevimento dei genitori le fece una solenne piazzata. Poi si mise in mezzo anche la Donini, la terribile, sgodevolissima prof. di matematica. Fin dalla prima interrogazione mi aveva chiesto:

«Da dove vieni?»

«Dal San Luigi», avevo risposto.

«Ah, adesso capisco, non hai le basi; là non danno le basi!» (sic!)

Il risultato fu che mi chiusi ancor più e fui bocciato due volte consecutivamente, faccenda non lieve perché comportava l'esclusione dalle scuole della repubblica. Da questa situazione mi salvò un conoscente, informando i miei della possibilità di accedere al Liceo Artistico attraverso un esame di idoneità. Così, dopo un ulteriore periodo di spaesamento, uscii dal tunnel. Di questo resta perenne la mia gratitudine verso insegnanti e compagni.

Era davvero un altro mondo il Liceo Artistico in quegli anni: quattro classi in tutto (alla maturità arrivammo in undici, più due ragazze trasferite da altre scuole). Gli ambienti erano vastissimi e non ancora sfigurati da suddivisioni e soppalchi. Avevamo la fortuna, per non dire il privilegio, di avere insegnanti di antico, meraviglioso buon senso: Ferruccio Giacomelli, Corrado Corazza, Cleto Tomba. Indimenticabili.

Anche i bidelli non erano da meno: Testi, Duilio, Baravelli; ma soprattutto Testi che teneva in ordine le aule di modellato in modo esemplare. Lo vedevo ogni tanto, armato di un lungo piumino, intento a togliere le tele di ragno dalle grandi statue della gipsoteca con tocchi leggeri e sapienti. Un giorno che lo osservavo, mi disse che era stato Giacomelli a insegnargli come fare: doveva staccare le tele di ragno senza schiacciare e trascinare la polvere, perché altrimenti si sarebbero macchiate le superfici, e poi, gli aveva detto Giacomelli, un poco di polvere ci dice su quei venerabili gessi.

Il caro Testi fece in tempo, prima di andare in pensione, a veder massacrati da beceri idioti, che interpretavano a modo loro le sacrosante istanze della "contestazione", quei capolavori che tanto amava. Lo incontravo ancora nei corridoi quando rientrai al Liceo come assistente. Mi fermava e indicando quei vandalismi con voce strozzata diceva: «ma perché?».

Che dire poi delle modelle? Tra tutte la mitica Renata, ancor bella anche se ormai sfiorita. Collaborava con grandissimo impegno a mantenere pose anche difficili e faticose. Ricordo quando in Accademia mi ero messo in testa di interpretare al vero la "*Vierge folle*" di Wouters. Lavoro improbo al quale poi rinunciasti, dopo averlo ben impostato poiché Renata

rischiava l'infarto e Mastroianni insisteva perché ci mettessi un pannello: roba che ci stava come i cavoli a merenda.

Già nell'estate tra la terza e la quarta liceo avevo cominciato a lavorare come disegnatore presso architetti (studio Montini – Boschi in piazza Roosevelt), e fu nel settembre del 1961 che conobbi don Giancarlo Cevenini.

Don Giancarlo, proprio in quei giorni, iniziava la sua avventura di parroco allestendo, in un ampio negozio di via Dagnini, la prima sede della sua chiesa; e devo al mio compagno di liceo, Maurizio Carloni, che già si era proposto come pittore per abbellire quello spazio, se a diciannove anni entrai in quella storia come scultore.

Quando, chiamato da Maurizio, entrai la prima volta in quel vasto negozio (occupato in seguito da un bar pizzeria) erano le nove della sera, e don Giancarlo con alcuni volenterosi neo-parrocchiani, stava sistemando dei grandi pannelli di masonite per chiudere dall'interno le serrande a maglia delle vetrine, pannelli che Maurizio via via "illuminava" con vivaci episodi della vita di San Severino. Prima brillante prova del mio, a quel tempo, inseparabile amico, purtroppo perduti per successiva noncuranza. Ma così è andata, e sorte migliore non è toccata a ben altri capolavori. Peccato, Carloni fu poi artista eccellente e invito chi mai non lo conoscesse a scoprire su Google il suo mondo immaginifico e favoloso.

Don Giancarlo, entrato in seminario dopo la laurea in ingegneria civile, era stato segretario del Cardinal Lercaro, partecipando in tale veste al Concilio dal quale era uscito papa Giovanni XXIII. Ricolmo di belle idee sul rinnovamento della Chiesa, era entusiasta della sua nuova missione (in certi momenti mi sembrava un mistico), diversamente io ero (e sono) irrimediabilmente laico (diceva che pregava affinché il Signore mi illuminasse), tuttavia ci univa una quasi infantile voglia di fare, d'immaginare, di costruire.

La nuova chiesa successivamente edificata, progettata da lui stesso e intitolata a San Severino, rispondeva pienamente all'ideale che aveva di una Chiesa, prima di tutto severa con sé stessa. Costruita in mattoni a vista, con struttura portante in cemento armato egualmente a vista, aderiva nel linguaggio formale all'architettura industriale dell'epoca, strada già da altri percorsa (vedi *Chiesa e Quartiere* n°9/10, 1969, pagg. 52-55), ma in San Severino rivista nelle forme ancor più compatte e coincise di un disadorno padiglione. Come ebbe a scrivere nell'opuscolo che pubblicò in occasione dell'inaugurazione (ottobre 1967), la sua chiesa non voleva essere un tempio, ma una casa: «la casa del Padre, la casa di tutta la famiglia parrocchiale».

Cercando di seguirlo in queste idee che mi piacevano, abbandonai il modellato disinvolto col quale gli avevo fatto i primi lavori (opere che si possono ancora vedere al piano seminterrato della chiesa), e proposi un

modellato stilizzato, aspro e asciutto, che a lui piacque perché lo trovò aderente al suo progetto.

Così altare maggiore, fonte battesimale, acquasantiere e ogni altra figurazione o arredo plastico, fu realizzato con lo stesso cemento della struttura portante ed eseguito all'interno del cantiere in corso d'opera, come avveniva nel medioevo. Queste opere ebbero al tempo un certo successo, tanto che mi vennero commissionate per altre chiese ma, come spesso accade, travisandone lo spirito: infatti le si volle fuse in bronzo, il che era ai miei occhi una contraddizione in termini. Infatti mi sembrava che non avesse senso trasferire ciò che voleva essere aspro e povero entro un metallo costoso come il bronzo. Il fatto è che allora, come oggi, a molti San Severino non piace.

In certa misura li capisco: non è facile accettare una chiesa in forma diversa da quelle che, per secoli, siamo stati abituati a vedere. In altre parole la chiesa "bella", identificandola con lo sfarzo: marmi, statue, dipinti, intagli e orpelli vari, rari e costosi. È una vecchia storia che iniziò con Costantino e sancì il definitivo trapasso da quella che era stata una conventicola di poveri tra poveri, in un sistema organizzato per sostenere al meglio il potere costituito e divenire poi esso stesso centro di potere assoluto.

Andai a Roma la prima volta in Lambretta, con un mio compagno di liceo, Franco Labanti, (per tutti l'impareggiabile "Serafino") e una tenda canadese presa a noleggio che piantammo al campeggio di Monte Antenne.

Rimanemmo a Roma cinque giorni, andando per chiese e musei instancabilmente, forti della furiosa energia dei vent'anni. Roma in quegli anni era bellissima, due sole cose mi lasciarono perplesso: l'Altare della Patria e San Pietro.

Sul primo c'è ben poco da dire: una fastidiosa parossistica montagna di retorica che qualcuno, ogni tanto tenta di giustificare.

Sul secondo il discorso è più complesso e inquietante. È un luogo dedicato a chi? Ai Della Rovere? A Chigi? Ai Farnese? Ai Barberini? Cosa mai direbbe chi fu crocefisso se vedesse quella montagna di bronzo e di marmi preziosi che, in fondo alla chiesa, nella sovraccitata fantasia del committente, doveva essere l'apoteosi del potere di Pietro: il trionfo del suo TRONO:

*Altro che andare a piedi ciabattando
gemendo tutto il dì come piagnoni:
se ci farem cari a principi e sovrani
avrem la croce in capo alle legioni
e roseo alfin per noi sarà il domani!*

Nel corso degli anni successivi, lavorando per parroci di più contenute aspirazioni, ho sempre cercato di seguirli nei loro desideri, conservan-

do spesso ottimi rapporti. Penso a don Nino Mezzogori di Massafiscaglia; a don Antonio Vanzo di Marozzo (un prete sul quale varrebbe la pena soffermarsi più a lungo); al simpatico e acuto don Luigi Pantaleoni di San Lorenzo (in via Mazzoni a Bologna). Ma penso anche a un prete al quale non ho mai fatto alcun lavoro, uno che non era parroco, ma collaboratore e amico di don Giancarlo e che incontravo in San Severino: don Saverio Aquilano (1926 - 2011). Sempre sorridente, col suo divertente accento di San Severo, in quegli anni in piazza Trento e Trieste al 3, in un contesto che portava ancora profondi segni della guerra, raccoglieva ed educava ragazzi a cui il *politically correct* ancora non aveva cambiato il nome. Di tanto in tanto poi, nel corso della vita lo rivedevo, sereno sempre e ben determinato nella sua missione. L'ultima volta ancora in San Severino, dove ero tornato per don Giancarlo, che era morto e facemmo una medaglia per ricordarlo.

Ora, ripensando a quegli anni ormai lontani con affetto, vedo Roma papale con triregno e latinorum, e vedo te, Saverio, che sorridi e guardi avanti.

Nel 1962 conobbi anche Giuseppe Coccolini, ingegnere e collaboratore di don Cevenini, appassionato e lucido cultore di storia, che fu in seguito Presidente del Comitato per Bologna Storica e Artistica. Ed Enrico Schiavina, titolare dell'omonima impresa edile, avviando con lui un rapporto di collaborazione e amicizia che si protrasse per più di trent'anni.

Nel 1966 mi diplomai in Scultura all'Accademia di Belle Arti di Bologna: titolare Umberto Mastroianni, assistente Dante Carpigiani, storia dell'arte Alessandro Parronchi.

I quattro anni di accademia non furono belli com'erano stati quelli passati al liceo artistico: mi sentivo poco abile ed ero insoddisfatto dei miei lavori. Non avevo un dialogo soddisfacente con Mastroianni anche perché, preso come era dal suo megamonumento di Cuneo, veniva a Bologna solo una volta al mese. Né tantomeno con Carpigiani. Ero affascinato dalla molteplicità delle possibilità espressive della scultura, ma non mi piacevano le scorciatoie offerte dall'astrattismo e dall'informale. Formidabile in questo senso vedevo Picasso. Con la massima sfrontatezza era passato da immagini rosazzurre di saltimbanchi circensi, ad esiti di estrema ruvidezza e provocatorio sarcasmo, in pittura come in scultura alfiere di una estrema libertà espressiva che, come avveniva con i nostri futuristi, sfornava opere intercambiabili buone per musei come per discoteche, cosa che in quegli anni non mi trovava molto d'accordo.

Detto per inciso un merito non piccolo del tempo che ho avuto in sorte, è stato quello di aprire all'"altra arte", cioè esotica, nera, gialla, ma soprattutto archeologica: neolitica e paleolitica. Roba fino a quel momento riservata a esploratori, etnologi, antropologi e quant'altro. All'esame

finale dell'accademia, in storia dell'arte portai una tesi sulle influenze che queste arti avevano avuto sugli artisti del primo Novecento.

Con Parronchi avevo trascorso quattro anni tra gotico toscano e pittori fiamminghi e olandesi; non mi aspettavo un gran risultato dalla mia tesina, ma volevo parlare una volta tanto di argomenti che mi piacevano. Il giorno della discussione Parronchi mi fece molte domande sui testi sui quali mi ero documentato e alla fine, con mia grandissima sorpresa, mi disse: «Marchesini, le voglio dire che il suo lavoro è l'unico che mi ha veramente interessato», e mi gratificò con un bel trenta. Parronchi era uomo di grandissima cultura (conservo gelosamente quel grossissimo tomo, pubblicato a Milano dall'editore Aldo Martello nel 1964, che raccoglie suoi studi sulla "dolce prospettiva"), ma di quegli argomenti non ne sapeva nulla. Posso dire di avergli tolto il velo che fino a quel momento gli aveva impedito di considerarli?

A parte questi "esotici e primitivi", negli anni d'accademia Arturo Martini era stato l'artista che più avevo amato e ammirato, ma anche Maillol, Wouters, Lipchitz e, naturalmente, Boccioni. Rimasi sorpreso quando scoprii che anche Mastroianni ammirava Maillol, non avrei mai pensato che l'ultimo futurista - come amava definirsi - potesse ammirare quei volumi torniti. «Anch'io da giovane li cercavo» - mi disse un giorno - «quando facevo un ritratto volevo che il mio modello si bagnasse i capelli affinché aderissero alla testa formando un volume compatto e pulito». E socchiudeva gli occhi abbandonandosi al ricordo, poi si scuoteva, si agitava come se io avessi voluto incastrarlo in un malizioso tranello: «Marchesini, non si può più... oggi non si può più!!» e così dicendo infilava la porta e spariva! Un giorno in un block-notes tracciò ghirigori nervosi: «Una scultura è così, deve essere così... una forma dove tutto corre!».

Io poi raccolsi da terra quei foglietti caduti che ancora conservo, e pensavo: sicuramente sì, prof, ma non è detto che sia solo questo, la trama può essere nuda o vestita. La *Riviere* ce l'ha questa trama, ma è dentro un succoso volume. Tu lo sai benissimo, ti manca, per questo ti agiti e scappi. Veniva in accademia troppo poco Mastroianni, ed era troppo egocentrico e vanitoso, ne' io (come altri) andai mai ad omaggiarlo a Torino; ma mi è rimasto il rammarico per un'intesa che avrebbe potuto esserci e non ci fu.

Abilitato all'insegnamento del Disegno dal 1963 (classe XLIX) a causa dello scarso punteggio maturato nei concorsi che avevo sostenuto, avevo deciso di rinunciare all'insegnamento per dedicarmi solo alla scultura, integrando le entrate con il lavoro di disegnatore presso un architetto (Sergio Vacchi in piazza Calderini al 2).

Tutto questo fino all'autunno del 1968, quando una importante quan-

to inaspettata svolta me la offrì Carlo Santachiara, con l'opportunità di entrare al Liceo Artistico come suo assistente. In quel tempo il titolare di cattedra aveva facoltà di scegliere l'assistente, ed è superfluo che sottolinei l'importanza che ebbe per me quella nomina e la gratitudine che gli devo.

Carlo prima di essere un artista fu uomo speciale, dotato di una comunicativa rara, nutrita da un profondo senso etico e sociale e da un desiderio estremo di raccontare e raccontarsi. La sua vita intensa (era un lavoratore accanito e instancabile) fu un dialogo continuo, incessante, con sé stesso e con la Morte, la cui presenza ossessiva è in tutta la sua opera, forse solo placata nell'ultimo lavoro che fece: il rilievo della Pace per la piazza di Reggiolo.

Era attento anche alle piccole cose: una mattina entrò in aula affannato (aveva fatto le scale di corsa): «Vieni giù, stanno vuotando l'archivio; ci devono essere in mezzo anche i nostri registri». Scendemmo in cortile: c'era un furgoncino già quasi colmo di pacchi di carte che gettati scompostamente si aprivano. Vent'anni, o forse più, di ogni sorta di documenti, cartelle, registri. Ci mettemmo a rovistare nel mucchio. Aveva visto giusto: recuperai registri di classe dal '59 al '62 e diversi altri di quelli che erano stati dei miei prof e lui fece altrettanto.

Dalla finestra vedemmo poi partire il furgone stracarico, verso il triste destino del macero... ma intanto, con gusto, avevo rivisto le note segnate in rosso sulle mie assenze ingiustificate; i voti dei compiti in classe e delle interrogazioni; e poi le firme dei prof: la bellissima firma di Tomba (ne avevo così una filza incredibile a suo ricordo).

Avevamo salvato piccoli frammenti della nostra storia ed eravamo contenti come bambini.

Un altro aspetto notissimo e singolare di Carlo era la sua passione per la chiromanzia. Per quanto possa apparire strano e forse contraddittorio per un anarchico intemerato quale si dichiarava, non perdeva occasione per catturare mani da interrogare.

Sicuramente leggere la mano altrui è un mezzo per comunicare, per avvicinarsi agli altri, e poi, come ebbe a scrivere Baldus (alias Bruno D'Agostini nel bel libro che scrisse durante l'ultimo anno della Seconda Guerra Mondiale, *Signor Baldus mi legga la mano*) «chi può dire che sian tutte storie quelle della chiromanzia? O per lo meno non son tutte storie anche le altre? Cosa sappiamo noi di quel che ci succede intorno? Tutto può essere falso, ma anche vero».

Ed è esattamente quello che diceva Carlo, anche se non mi risulta che avesse letto Baldus. Di mio poi posso aggiungere che la vita è tale, che non è strano che si possa rimanere suggestionati da certe coincidenze.

Eravamo a mezzo del quarto anno di liceo, quando una mattina Norberto, uno dei miei compagni più capace e intelligente, arrivò un po' in

ritardo. Eravamo nell'aula di Figura disegnata e potevamo parlare tranquillamente. Norberto era un poco divertito e un po' turbato: «una zingara poco fa mi ha fermato e ha preso con dolcezza la mia mano, se quanto ha detto è vero, la vita che mi resta è poca cosa».

Guardai la mano che mostrava: di fatto la linea che nel palmo contorna alla base il pollice, linea che in quasi tutte le mani è ben marcata, nella sua si interrompeva quasi subito, lasciando la pelle liscia e chiara. Incuriosito giorni appresso estesi l'indagine a mani di altri amici e ne trovai altre due con quella linea (linea detta della vita) che, sia pure con diversa lunghezza, a un certo punto si interrompeva.

Sciocchezze, fantasie che non val la pena di considerare, pensai. Oggi, se ricordo quel fatto, è per quanto accadde dopo.

Norberto morì a trent'anni, Gianni a quarantaquattro e Maurizio non arrivò a sessanta: la ragione ci insegna che sono coincidenze casuali; eppure una strana, irrazionale sensazione rimanda, come un eco, all'irridente paradosso di Baldus: «tutto può essere falso, ma anche vero».

Nel maggio del 1969 il notevole numero di sculture che avevo realizzato nelle chiese di Bologna, della Toscana e del ferrarese, mi valse la nomina (a firma del Cardinale Arcivescovo Antonio Poma) di consultore della Commissione D'Arte Sacra della Diocesi di Bologna.

In quel periodo per lavorare nella scultura potevo usufruire di uno spazio ancora al grezzo sotto la chiesa di San Severino. In quell'ambiente feci sculture anche per altre chiese, con il solo rammarico per il poco tempo che, in quel periodo di furia edilizia, mi veniva concesso per pensare e curare i lavori. Diversamente per i privati realizzai la tomba Guidi Stanzani (Certosa Chiostro III - 1969), la statua della Madonna Addolorata per l'Istituto Falconieri (1968), la Cappella Campeggi (Cimitero di Borgo Panigale - 1971). In Certosa la porta di bronzo, con l'allegoria della vita a sigillo della cripta di famiglia, fu il primo lavoro che feci per Schiavina, lavoro che aprì la via a una collaborazione che - come ho già ricordato - si protrasse per più di trent'anni.

Nello stesso periodo Schiavina aveva iniziato la costruzione di una chiesa alle Piane di Mocogno, nell'alto appennino modenese. Interamente di suo progetto questa chiesa singolare, di moderna concezione, ma costruita da maestranze locali che lavoravano manualmente la pietra, squadrando abilmente con pochi colpi di mazzetta i macigni che prendevano nelle pietraie dell'alto Panaro. Alla fine risultò di grande pregio e suggestione.

Nel mio piccolo anche io contribuì all'impresa intagliando, in una croce di massello di cirmolo, un Cristo in stacciato ispirato alla Sindone. Croce che fu poi sospesa sopra l'altare con grossi canapi girati attorno alle bellissime travi del coperto.

Feci anche una piccola statua di terracotta di Maria Assunta e il tabernacolo di bronzo, realizzato fondendo direttamente il modello di polistirolo che avevo lavorato con un ferro arroventato. Ripensare a quei lavori è tutto un riaffiorare di ricordi.

Approfittando del fatto che il padre di una mia allieva del Liceo Artistico era proprietario di un palazzo che aveva un ampio sottotetto abitabile, coinvolgendo quasi tutti gli studenti di quella classe, ne avevo fatto un laboratorio di grafica, arredandolo con grandi tavoli e un torchio calcografico che avevo appena acquistato da Bendini.

Mi venne allora l'idea di portarvi anche la croce di cirmolo per intagliarla in presenza dei ragazzi. Il giorno della consegna Diano, il falegname che l'aveva assemblata, vedendo dal basso il sito dove volevo portarla (quinto piano, novantasette scalini) la scaricò davanti al portone e mi salutò cordialmente. Non era quella cosa da scoraggiarmi, sicché me la caricai in spalla e iniziai la salita. Impulsivo qual ero non avevo pensato di proteggermi la spalla con un panno, così dopo poco lo spigolo vivo e tagliente del legno della pesante croce cominciò a procurarmi un forte dolore tra il collo e la spalla, ma non volevo fermarmi e procedevo sempre più piegato in avanti per scaricare il peso della croce sulla schiena e alleviare il dolore.

Ero poco oltre la metà della salita quando incrociai uno dei miei studenti che scendeva saltellando allegramente. Si bloccò stupefatto dalla scena:

«Per favore, dammi una mano» - implorai.

«Una mano? Ti darò delle frustate!».

Quel ragazzo cuorcontento era Paolo Gualandi, e ancora oggi ricordando quell'episodio ridiamo di gusto: con Paolo, divenuto poi scultore e, a sua volta, insegnante di modellato al Liceo Artistico, ho collaborato a lungo in molte occasioni.

Enrico Schiavina in quegli anni trascorrevva le feste di Natale con tutta la famiglia alle Piane, nella villa di suo suocero, noto imprenditore da lui familiarmente chiamato "Gigetto". Alla fine del 1971, praticamente alla Vigilia di Natale, mi telefonò dicendomi di salire subito alle Piane poiché aveva trovato un offerente per la statua della Madonna.

«Ma c'è la neve!» - arrischiai (infatti in quell'anno era caduta copiosissima).

«Si viene su benissimo!» (non era un invito, ma un ordine.)

Combattuto tra preoccupazione e impazienza per un nuovo lavoro, mi arrischiai.

Quando fui alle rampe di Pavullo trovai la strada non solo innevata, ma anche traversata da insidiose croste di ghiaccio.

Era un bel po' che non incrociavo altre auto, cosicché, improvvisamente, mi resi conto che in mezzo a tutto quel bianco ero solo. "Lui" era salito con la sua poderosa Mercedes, io arrancavo con la mia Cinquecento, ma soprattutto ero assolutamente impreparato alla guida in montagna in quelle condizioni. Man mano che salivo la mia inquietudine aumentava, fintanto che la sorte, benigna, ebbe pietà: di botto la Cinquecento mi fece una magnifica piroetta! Un testacoda in surplace così perfetto che mi trovai in mezzo alla strada bello girato per il ritorno. Mi parve quello un invito impossibile da rifiutare e l'accettai senza indugio. Non c'erano cabine telefoniche, né tantomeno cellulari, così mi feci vivo soltanto da casa.

«Dove sei finito?! Ti abbiamo aspettato tutto il giorno! Fai subito un bozzetto e portalo su prima che cambi idea!!»

Feci allora il bozzetto in creta con rapidità fulminea e lo misi ad asciugare vicino al termosifone per poterlo cuocere entro pochi giorni. Dal momento che Schiavina voleva la statua in terracotta, anche il bozzetto doveva essere in cotto, così il cliente poteva ben immaginare il lavoro finito. Su quel bozzetto, che ancora conservo, si legge "gennaio 1972".

Fino a quell'anno avevo condiviso un appartamento ad uso studio in via Montegrappa n° 8, con Aldo Galgano e Silvano Zanetti, già miei compagni al tempo dell'Accademia. Là avevo fatto la Madonna per la chiesa di San Domenico Savio (1966) e l'altare maggiore per la chiesa di San Giuseppe ai Cappuccini (1967).

Diversamente, come ho già ricordato, fu nello spazio sotto la chiesa di San Severino che feci la tomba Guidi Stanzani e i modelli per la cappellina Campeggi. Lavori ai quali mi sento ancora legato, pur nel rammarico del deludente esito tecnico della loro realizzazione.

La tomba Guidi Stanzani, concepita nel desiderio di proporre qualcosa di più strutturato del solito sarcofago parallelepipedo, piacque come idea ma non persuase le famiglie ad accettare la spesa della sua realizzazione in travertino (come speravo) o, in alternativa, nella più modesta pietra di Vicenza, concordando alla fine (*extrema ratio*) per la più economica scelta del cemento.

Si deve dire che in quegli anni era viva la moda del cemento "a vista", e non si era coscienti della rapidità del degrado di cui questo materiale è soggetto se esposto agli agenti atmosferici. Ricordo che per la sua realizzazione mi avvalsi dell'esperienza di un ottimo cementista qual era Gaspari e dell'impresa di Brognara, ma purtroppo dopo pochi anni il cemento iniziò a deteriorarsi ed a vederla oggi così irrimediabilmente compromessa mi rattrista molto, poiché era una buona cosa e meritava un destino migliore. E dico questo pensando a quelle due famiglie che se

avessero accettato un sovrappiù di spesa (che non era poi così ingente) oggi avrebbero una tomba intatta.

Questo lavoro mi ricorda Piero Manai. Giovanissimo studente all'artistico, veniva a trovarmi in San Severino e, approfittando dell'abbondanza di argilla che avevo per modellare quel sarcofago, mi faceva compagnia creando piccoli bassorilievi che portavamo a cuocere da Nipoti, il vecchio Oreste, solerte vasaio d'altri tempi. «Am piasarév ban vadder "Lascia o Rad-doppia" – diceva – ma prinzeppia al nóv... al nóov! Cum as fa acsé terd!». Oreste alle nove della sera dormiva già da un pezzo, che alle cinque del mattino, estate o inverno, già sfaccendava in bottega: ritmi d'altri tempi. Oggi il forno è condotto da suo figlio Loris e dal nipote Luca a continuare la dinastia: da lì sono uscite tutte le mie terrecotte.

Tornando sul problema del degrado del calcestruzzo all'aperto ricordo che analogo risultato lo ebbi con la cappellina Campeggi nel cimitero di Borgo Panigale. Intenzionati a costruire una cappellina di famiglia, i Campeggi avevano visto in Certosa la tomba Guidi Stanzani appena finita. Essendo titolari di un'impresa edile, pensarono che una cappellina in cemento a vista con inserti plastici fosse idonea per rappresentarli. Feci la mia proposta attraverso un modello in gesso della cappellina in scala $\frac{1}{4}$. Furono contenti. Per l'impegnativa costruzione delle casseforme in legno mi avvalsi di Stefani, un bravo falegname che mi era stato consigliato dagli stessi Campeggi, che mi appoggiò con entusiasmo ed intelligenza. Dopodiché, mi spiace dirlo, ci furono troppe sorprese.

Avevo chiaramente spiegato il modo di armare le casseforme e mi ero raccomandato di non usare fluidificante, ma solo di vibrare l'impasto durante la colata. La prima sorpresa avvenne durante la colata: le casseforme puntellate in modo insufficiente, cominciarono ad aprirsi a causa della pressione. Me ne accorsi subito e ordinai che si cerchiassero con tubi Innocenti che fortunatamente si trovavano sul posto. Fu fatto, il getto fu salvo, ma non era finita poiché la seconda sorpresa fu ben più grave. Nell'impasto, contrariamente a quanto avevo detto, era stata immessa una quantità abnorme di fluidificante, tale che il getto non fece presa nei tempi normali, ma dopo moltissimi giorni e senza raggiungere la durezza prevista. Anche in questo caso il degrado del mio lavoro iniziò precocemente e quel che oggi si vede non ha più la freschezza di ciò che era, e che resta documentata dalle fotografie dell'epoca.

Questo lavoro chiuse definitivamente tutte le mie esperienze con il cemento.

Gli anni Sessanta furono cruciali per la mia formazione e per lo sviluppo successivo della mia vita. Anni intensi di lavoro e di progetti ma non facili, anche nelle piccole cose quotidiane. La scultura non è esercizio da gesti-

re con improvvisazione e, tanto per dare un esempio, anche la necessità dei trasporti poteva diventare un problema. Fortunatamente, non ricordo come, trovai Grandi, un tipo taciturno, che andava a Lambrusco come il suo scassatissimo furgoncino andava a benzina.

Viaggiava senza bollo e senza assicurazione, ma era puntuale, non si lamentava mai, non mi lasciò mai a piedi e... si accontentava.

Io facevo fondere le mie cose a Pistoia, da Michelucci, e dato che con Grandi non si viaggiava a più di cinquanta chilometri all'ora, anche d'inverno partivamo alle sei del mattino per essere a Pistoia a un'ora decente.

Mia madre, incaricata della sveglia, apriva la porta di camera mia dicendo: «È già lì!», ed io balzavo dal letto. Lui era lì sotto già da mezz'ora. Mi aspettava incurante del freddo, leggendo il giornale che aveva preso in stazione alla luce della vetrina del lattaiolo: a quell'ora invernale era buio pesto, ed era l'unico dei bottegai della strada ad aver già sollevato la serranda.

Andavamo così per la Porrettana, fermandoci ogni tanto – lui per un bicchiere di vino, io per un cappuccino – fino a Pistoia da Michelucci, la mia prima fonderia che, come il primo amore, non potrò mai dimenticare.

Era un antro oscuro in via dell'Anguillara, col piano di terra battuta e il coperto all'inizio basso e opprimente che si alzava poi altissimo verso un lucernaio aperto tra grosse travi di legno nero. Là tutto era nero e buio per il fumo delle fornaci che cuocevano le forme; tutto era saturo del forte odore della cera, e sui volti riverberava il fuoco dei crogioli. Era un luogo magico, e l'udire accento toscano tra il battere dei pali che costipavano le forme nelle buche, faceva sì che mi aspettassi da un momento all'altro di trovarmi davanti Nanni di Banco o Donatello.

Quando anni dopo Michelucci lasciò Pistoia trasferendosi a Montecatini, insipienti amministratori della cosa pubblica abbandonarono alla rovina un luogo che avrebbe potuto diventare uno straordinario museo storico dell'arte fusoria: un duro colpo alla cultura, alla scultura e al decoro della città. Perdita irreparabile della memoria di una storia bellissima, di scultori e fonditori di tante sculture di bronzo davanti alle quali anime candide si fanno i selfie, senza sapere quanto sudore, quanto affanno e quanta sapienza in esse si cela.

Ma selfie a parte, come si guarda una scultura? Tutti gli artisti, grandi o piccoli che siano, si affannano attorno alle loro opere, ma gli occhi che le guarderanno saranno i più diversi, e i commenti i più disparati: anche divertenti.

Ricordo una coppia molto distinta ad una personale di Santachiara, in ammirazione davanti ad un bronzo con la morte di Ofelia (opera di Carlo ispirata al celebre dipinto di John Everett Millais alla Tate Gallery di Londra) udii la signora che, a voce bassa ma perentoria, diceva: «Che non ti venga

in mente di comperarla, questa si riempie di polvere, e chi gliela toglie?».

Quando montai i bassorilievi nella chiesa di San Lorenzo, una coppia si fermò a osservare le opere che avevo appena finito di sistemare, e la signora, senza dar peso alla mia presenza (probabilmente pensava che fossi un muratore) indicando l'altorilievo del santo: «Hai visto? Gli ha fatto un piede solo!». Forse pensava che il furbo artefice avesse lucrato sul prezzo risparmiandosi la fatica di fare un piede!

In quel caso mi avvidi che la signora non aveva tutti i torti. Infatti la luce diffusa dell'ambiente toglieva le ombre al rilievo, ed era quello il motivo per cui, conoscendo il posto, avevo pensato di fare una patina policroma. In quelle condizioni la mancanza di un'ombra decisa aveva reso meno plausibile l'effetto di una gamba non visibile perché arretrata.

Nella scultura l'incidenza della luce è fondamentale. Nei dipinti è il pittore che crea col colore l'illusione della luce e del volume. Nei dipinti il punto di vista è frontale, prospiciente alla superficie dipinta e tutto ciò che si vede è quanto vi ha messo dentro il pittore.

La scultura non è così. La scultura è fatta da solidi tridimensionali, di forma spesso complessa e con infiniti punti di vista, ma assolutamente privi di luci e ombre prefissate. Le luci e le ombre dipendono dalle sorgenti luminose che la illuminano: è la luce che la rischiarava dall'esterno che la fa vivere, le dona volume, energia, suggestione, poesia.

Sembrano queste considerazioni lapalissiane: ma non è così. Basta guardare come viene trattata la scultura in tanti libri cosiddetti d'arte per aver prova palmare del contrario.

Quando ero studente la Fratelli Fabbri Editore uscì con meritori progetti editoriali: *Capolavori nei Secoli; I Maestri della Scultura*. Pubblicazioni utilissime agli studenti in tempi nei quali ancora scarsi erano i libri d'arte. Ebbene, la gioia si trasformava molto spesso in rabbia vedendo l'ignoranza dei fotografi e l'insipienza dei curatori verso la scultura. Capolavori fotografati incrociando i riflettori e annullando irrimediabilmente ombre e volumi. In compenso ci si poteva saziare ammirando le pur minime abrasioni, rotture e sozzure varie che impreziosivano le opere.

Nei primi anni Sessanta, una delle prime volte che andai a Roma, rischiai di essere sbattuto fuori a viva forza dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Appena entrato mi ero preoccupato di cercare subito il mio adorato Arturo Martini. Arrivato in loco trovai "Il Bevitore", "Tito Minniti" e "Le Stelle", tutte immerse in una sconcertante penombra. Le finestre della sala erano oscurate da pesanti tende sulle quali mi precipitai scostandole con forza. Non lo avessi mai fatto, arrivarono due custodi gridando come avessi commesso non so qual delitto!

Detto per inciso, erano tempi beati nei quali i musei, anche i mag-

giori, erano quasi deserti, e si poteva godere in santa pace delle opere desiderate. Fu così che, aggredito da custodi che in quelle sale deserte non avevano nulla di meglio da fare che seguire i miei passi, cominciai a gridare più forte di loro che ero venuto lì da Bologna per vedere quelle sculture, avevo pagato per vederle e volevo vederle come deve essere vista la scultura: in piena luce!

Forse perché spiazzati da tanto fervore si zittirono e mi lasciarono girare attorno, fino a che, sazio, mi avviai per uscire: solo allora si precipitarono a tirare le tende. Vent'anni dopo, deluso dall'andazzo del mondo, mi tenni dentro tutto il mio disappunto nel vedere a Venezia, nello sfarzo di un Palazzo Grassi più che mai agghindato per la mostra "Futurismo & Futurismi", tre opere di Medardo Rosso esposte sotto luci piombanti dall'alto. Era triste constatare la superficialità di un allestimento certamente non fatto limando le spese. Il nostro Medardo impegnò i suoi anni migliori per suscitare diafane emozioni, tanto che si preoccupò di trasmettere attraverso numerose fotografie (arcinote e strapubblicate) il suo codice di lettura.

Se per insormontabili difficoltà di allestimento i signori curatori non erano in grado di esporre Medardo in modo consono, almeno avrebbero potuto orientare un eventualmente ignaro visitatore pubblicando sull'enorme catalogo (tre chilogrammi di peso) foto decenti. E non mi si venga a dire che le foto devono documentare l'oggettività dell'oggetto: al concerto si va per sentire la musica, non per vedere come sono fatti i violini. Dunque: fu solo superficiale pigrizia o (e il sospetto è legittimo) fraudolenta intenzione di assimilarlo a informali e concettuali?

Ecco cosa è la luce per la scultura, qualcosa che può addirittura cambiare il significato di un'opera.

Tornando ai giorni della mia giovinezza, altra incertezza per me non piccola era quella di quantificare i compensi. Come calcolarli? Come disegnatore ero pagato a ore, che diligentemente annotavo sopra un'agenda nello studio dell'architetto: un'ora 250 lire, naturalmente in nero (la grande riforma fiscale del 1973 era di là da venire, e quando arrivò, con l'introduzione dell'obbligo della dichiarazione dei redditi, l'IRPEF e l'IVA, l'abitudine al nero rimase tal quale). Feci allora un'indagine presso i miei insegnanti.

Corazza, pittore arguto e pragmatico, fu chiaro: «Nel mondo dell'arte non ci sono regole, ma azzardi. Non devi essere timido - disse - la gente crede che ci divertiamo, ma è una maledetta fatica!». Verità sacrosanta, ma ero al punto di prima.

Pasqualini scultore, al solito vanitoso, più che consigli vantò successi: «Bega mi fece mettere una Madonna in ogni cabina, io davo a Bru-

stolin diecimila lire al pezzo e prendevo centodiecimila lire!! Così si fa undici volte il prezzo della fusione!» e ridacchiava. Detto per chiarezza, l'architetto Melchiorre Bega arredava anche navi da crociera, e negli anni Cinquanta era stato una sorta di Babbo Natale per l'Accademia dando lavoro un po' a tutti.

Ben diversamente paterno e concreto, Tomba mi disse: «Regolati sulle spese che pensi di avere. In ogni caso il confronto con il prezzo delle fusioni è utile: per un ritratto dovresti chiedere non meno di tre volte il prezzo della fusione».

Era evidente che si navigava "a vista", il fatto è che quando si contra un lavoro si contra un'idea, e non è facile immaginare quanto tempo ci potrai mettere per materializzarla, soprattutto quando sei giovane, con molto entusiasmo e poca esperienza.

Nel giugno 1969 Decio Camera, noto fotografo bolognese, avendo visto foto di miei lavori, mi consigliò di contattare Sardus Tronti, titolare di una ditta argentiera di Osimo (attualmente ITS). Con Tronti avviai una collaborazione che si protrasse per vari decenni, iniziando anche la creazione di medaglie, genere che trovo tutt'ora di grande interesse. In questo ambito mi piace ricordare il mio primo incontro con Bruno Bandoli. L'eccellente medaglista aveva lo studio in via del Cestello e un giorno andai a mostrargli alcune medaglie che avevo fatto. Bruno le rigirò tra le dita, poi disse: «Non sei mica stupido tu!».

Non avrei potuto desiderare un miglior giudizio!

Posso dire di aver sempre lavorato senza chiedere favori a nessuno: ho però beneficiato di inaspettate coincidenze. Voglio ora ricordarne una non piccola, soprattutto per rinnovare la mia gratitudine al protagonista.

All'inizio del settantatré per una serie di motivi contingenti dovevo trovare una nuova sede per il mio lavoro. Avevo compiuto da poco trent'anni, ed ero assai preoccupato perché trovare una sistemazione alla portata dei miei mezzi, a Bologna, era già molto difficile.

Un giorno che camminavo pensoso per via Farini, inaspettatamente incontrai Tomba. Dico "inaspettatamente" perché erano diversi anni che non lo vedevo, e poi "mai" mi era capitato di incontrarlo per strada. Il mio anziano maestro capì subito che non ero sereno e mi chiese ragione. Messo al corrente mi disse: «Telefonami tra due giorni», poi, di poche parole come era, mi salutò.

Tre giorni dopo, seguendo le sue indicazioni, entravo nella sede della Cassa di Risparmio chiedendo di una certa persona. La settimana successiva già mi insediavo in due locali di via Parigi, angolo via Degli Usberti, a piano terra con accesso diretto sulla strada, nonché (particolare decisivo) con un canone d'affitto assai conveniente.

Al momento della firma del contratto mi dissero che quei locali per molto tempo erano stati utilizzati come archivio, che solo da poco era stato trasferito. Ero stato quindi fortunato perché, in caso contrario, non avrebbero avuto nulla di adatto alle mie esigenze.

Che dire: ancora e per sempre, grazie professore!!



1961-63, primo insediamento in edificio civile in via Dagnini a Bologna della Parrocchia di San Severino vescovo. Foto Franco Labanti



1962, *candelabro per cero pasquale*, marmiglio, h. 230 cm. Parrocchia di San Severino. Foto Franco Labanti



1962, *I quattro Evangelisti*, rilievo per ambone, marmiglio, 110x160 cm. Parrocchia di San Severino. Foto Franco Labanti



L'evangelista Luca, particolare del rilievo precedente. Foto Franco Labanti

1962, *Il profeta Isaia*, particolare di un rilievo per ambone, marmiglio, 110x160 cm. Parrocchia di San Severino. Foto Franco Labanti

1963, *Ultima Cena*, marmiglio. Parrocchia di San Severino. Tutti i positivi di marmiglio li fece Gaspari. Foto Franco Labanti



1964, *Incomunicabilità*, china, studio per acquaforte



1964, *In autobus*, china, studio per acquaforte



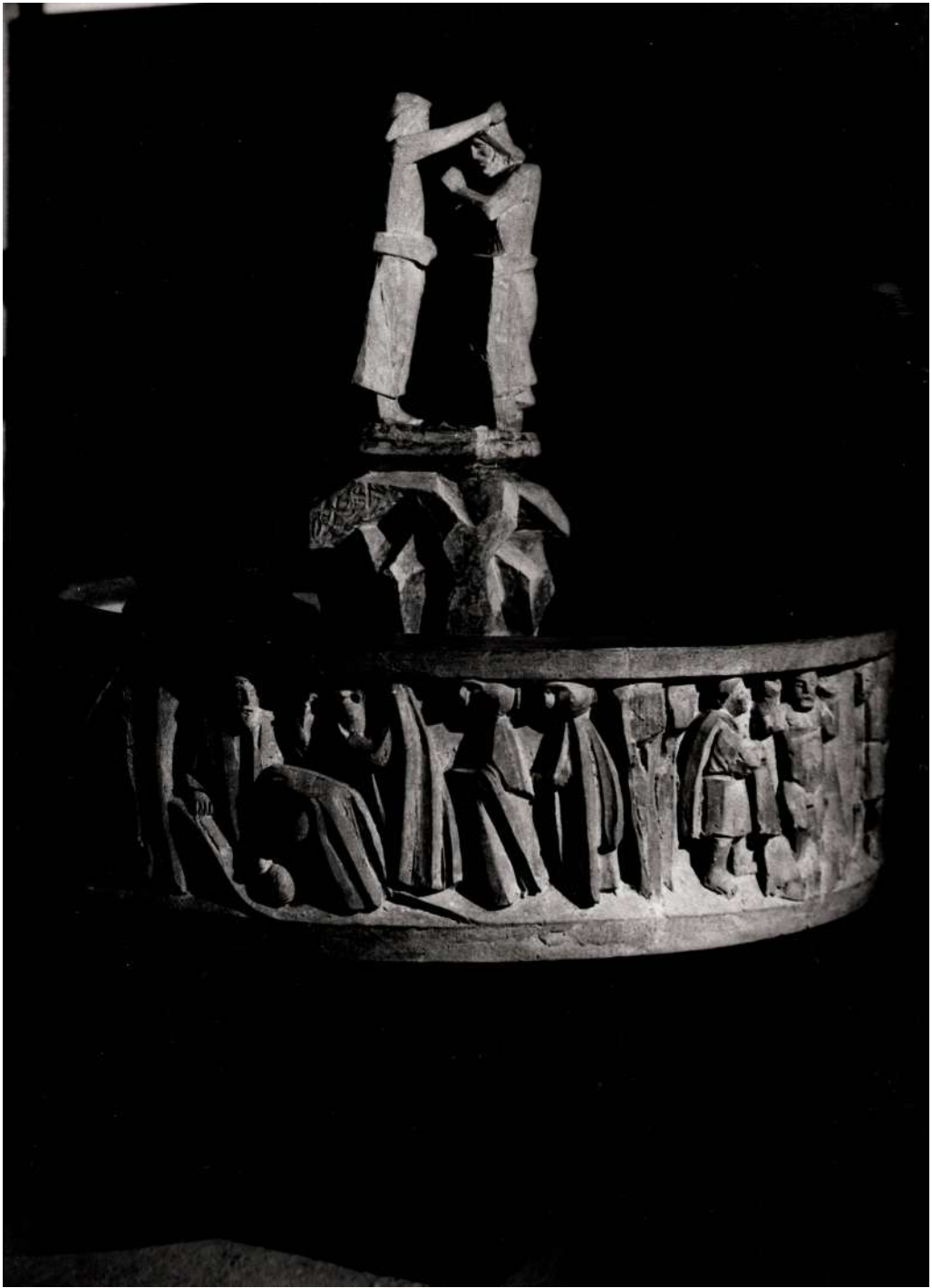
1964, *Il pittore e la modella*, terracotta patinata, 13x28 cm. Foto Franco Labanti



1965, *Adamo ed Eva*, terracotta patinata, 25x43 cm. Foto M. Marchesini



1966, *San Giovanni Battista*, particolare, gesso, h. 105 cm. Foto Franco Labanti



1967, *Vasca battesimale*, cemento grigio. Bologna, chiesa di San Severino Vescovo. Cementista Oddone Marchi. Foto Franco Labanti



1967, *Fregio per altare maggiore*, fronte anteriore e posteriore, cemento grigio. Bologna, chiesa di San Severino Vescovo. Cementista Oddone Marchi. Foto Franco Labanti





1967, *Il diluvio universale*, particolare della Vasca battesimale, cemento grigio. Bologna, chiesa di San Severino Vescovo. Cementista Oddone Marchi. Foto Franco Labanti

1968, *Addolorata*, particolare della scultura successiva. Foto Franco Labanti



1968, *Addolorata*, cemento grigio. Bologna, Istituto Santa Giuliana Falconieri. Cementista Gaspari. Foto Franco Labanti



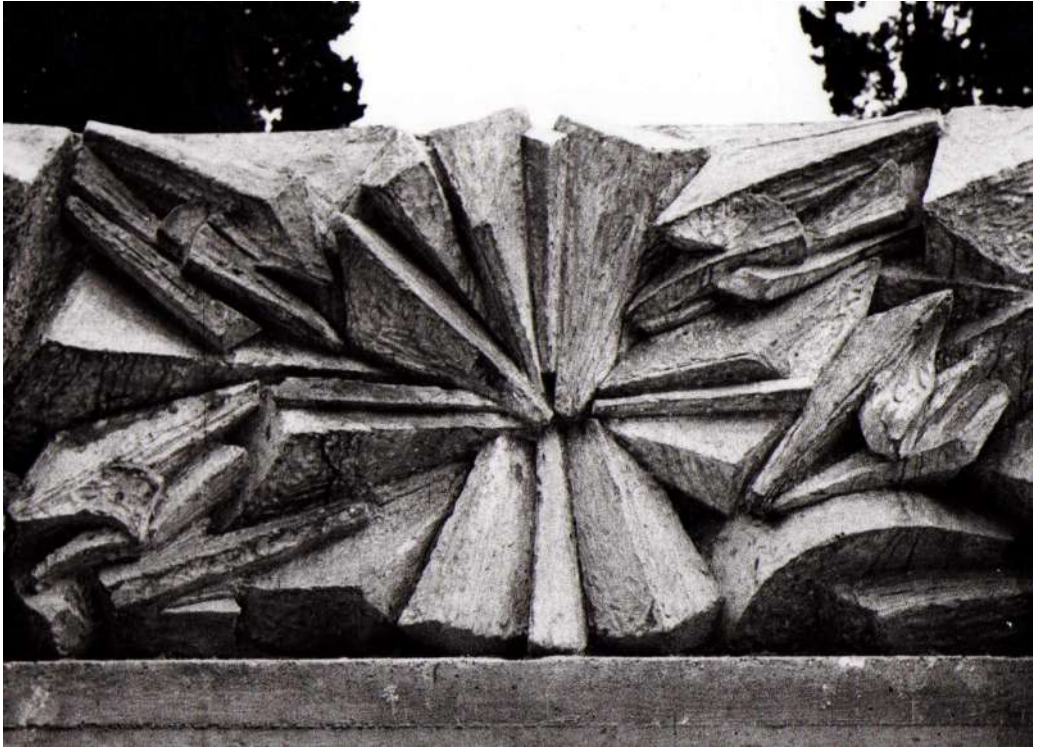
1968, *In lambretta*, terracotta patinata, 42x45 cm. Foto Franco Labanti



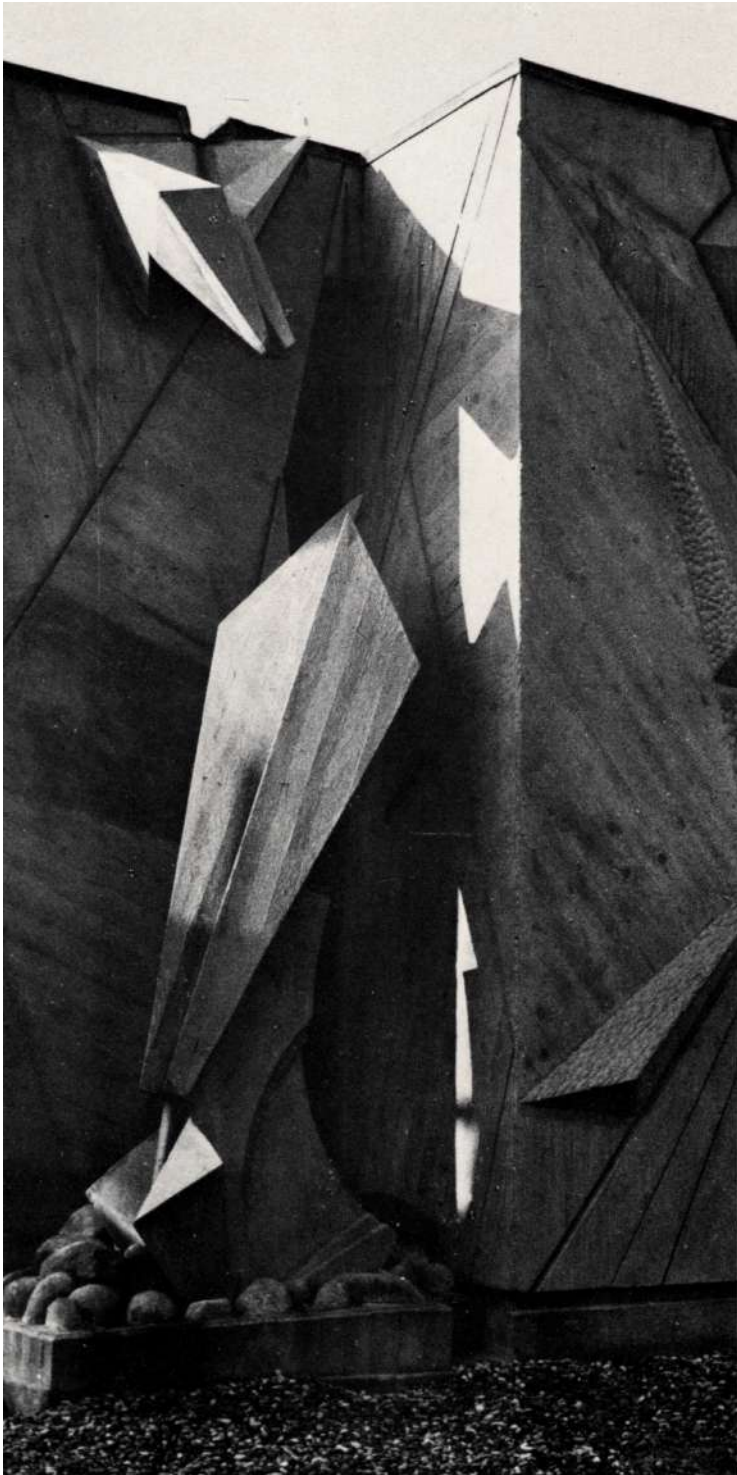
1968, *In lambretta*, acquaforte, 125x160 mm. E' questa una delle prime acqueforti che ho inciso, stampata con il torchio di Giovanni Ortolani



1969, *Tomba Guidi Stanzani*, calcestruzzo entro cassaforme di gesso. Certosa di Bologna, campo del Chiostro Terzo. Cementista Gaspari. Foto M. Marchesini



1969, *Tomba Guidi Stanzani*, particolare dell'opera appena sformata che attualmente risulta fortemente degradata. Credo sia l'unico esempio in Certosa di un'opera di concezione 'futurista', ricordo del mio rapporto di amore-odio per Umberto Mastroianni. Foto M. Marchesini



1970-71, *Cappella Campeggi*, getto unico di calcestruzzo entro casseforme di legno sagomate. Bologna, Cimitero di Borgo Panigale. Foto M. Marchesini



1971, veduta d'insieme della *Cappella Campeggi*



1971, *Scarriolante*, terracotta h. 60 cm. Bozzetto per il mai realizzato Monumento allo scarriolante di Massa Fiscaglia (Fe). Foto Franco Labanti





1978, nello studio di Strada Maggiore a Bologna. In evidenza il gesso per la Cella Vacchi Verati alla Certosa

Parte seconda

Ora voglio tornare indietro e raccontare anche di altri miei interessi, non solo perché hanno assorbito moltissimo tempo ed energie della mia vita, ma perché hanno contribuito a stabilire il mio rapporto con l'arte.

Fin dai primi anni delle scuole elementari fui affascinato dalla lunghissima avventura dell'Uomo. Accompagnato da nonno Guido al Museo Civico (1949), avevo potuto vedere nella realtà quei sassi scheggiati dagli "uomini primitivi" che già tante volte avevo guardato sulle pagine del *Tesoro*, l'enciclopedia per ragazzi che lo stesso nonno mi aveva regalato.

Il nonno (Guido Capelli) era il babbo della mamma, era una persona pacata, affettuosa e colta. Ricordandolo voglio ricordare anche nonni più lontani, ma non dimenticati. Il nonno del nonno, Enrico Capelli (1828 - 1908) era stato il più famoso attore drammatico del suo tempo in città. La nonna materna Fanny (1824 - 1898), figlia di Raffaele Capuani e di Maria Carboni (primi ballerini nella compagnia del celebre coreografo napoletano Gaetano Gioja), era stata un'apprezzata soprano, nonché fervente patriota, tanto che si racconta aiutasse segretamente perseguitati politici (è sepolta in Certosa nella Sala del Colombario, poco distante dal monumento a Murat).

Fanny era moglie di Gioacchino Crescimbeni (1827 - 1905) che, giovanissimo, era stato ufficiale del battaglione Pietramellara nei giorni della Repubblica Romana: uno dei pochi sopravvissuti nell'eroica e disperata difesa di Villa Pamphili e Villa Corsini, attaccate di notte dai francesi in spregio alla tregua concordata (3 giugno 1849).

Gioacchino è sepolto in Certosa, nel Chostro V, poco distante dall'ingresso dei "Piagnoni", con bella epigrafe:

"Contro i nemici della Patria e del Giusto fu acerrimo sempre".

Senza questa bella gente io non sarei qui a scrivere queste note.

Per molti anni appagai il mio desiderio di conoscenza leggendo e rileggendo le poche notizie sulla preistoria che potevo trovare su libri e giornali, senza mancare, quando potevo, di cercare in campagna, tra la terra smossa, qualche sasso scheggiato sperando che a romperlo in quel modo fosse stato un "uomo primitivo".

Soltanto nel 1958, portato da un amico, conobbi Luigi Fantini, il "matto dei sassi". Questa straordinaria figura di autodidatta, di gran lunga più acuto dei professionisti del settore, contrariamente a questi ultimi era sempre disponibile verso i ragazzi che si mostravano curiosi di conoscere la storia dell'Uomo. Fantini mi chiarì i dubbi intorno a certi sassi che avevo raccolto. Non mi ero sbagliato, anche perché trovare sassi intenzionalmente scheggiati è facilissimo. Per migliaia e migliaia di anni protoantropi e uomini più o meno *sapiens*, hanno spaccato pietre per ricavare utensili, e questo fino alla metà del secolo XIX, quando cessò l'uso della pietra focaia per accendere il fuoco o sparare pallettoni e tutti gli acciarini furono buttati.

Certi siti, in corrispondenza di località dove abbondano le pietre silicee, sono coperti da residui di queste lavorazioni, fermo restando che, ovviamente, non è altrettanto facile trovare manufatti litici di bella fattura e integri. Sicuramente anche oggi andando in giro nelle nostre colline è più facile trovare un raschiatoio paleolitico che un acciarino. A chi poi volesse sapere come era fatto quell'indispensabile oggetto di ferro con cui si batteva la pietra focaia per trarre scintille, consiglio di andare nella Certosa di Bologna, nella Galleria del Chiostro VI, e cercarlo nel bel monumento dello scultore Rizzoli dedicato a Gaspare Pizzoli, il bolognese inventore dei fiammiferi, dove lo si può vedere ai piedi del genio del fosforo.

Fantini mi fornì preziose nozioni per distinguere le varie tecniche di scheggiatura della pietra regalandomi anche qualche esempio concreto per aiuto. Così era Fantini, e in questo modo intelligente si guadagnava la confidenza dei neofiti mantenendo il controllo sul loro girovagare contrariamente alla sovrintendente che, con le minacce, li spingeva alla clandestinità.

Successivamente mi iscrissi al GSB del CAI (il gruppo speleologico del quale Fantini era stato il principale fondatore) aprendomi a più approfondite e specialistiche letture.

Nel febbraio del 1964 conobbi un ragazzo amico di mia sorella (aveva poco più di quindici anni) che mi colpì subito per le sue eccezionali capacità di analizzare e comparare i reperti litici: era Gianni Giusberti, divenuto in seguito antropologo e paleontologo di grande valore.

Con Gianni negli anni settanta ebbi l'opportunità di partecipare alle missioni archeologiche dell'Università di Milano nell'Italia centrale e meridionale, dirette da un insigne archeologo, Ferrante Rittatore Vonwiller (1919 - 1976) e di avere la soddisfazione di essergli di aiuto nella messa a punto del procedimento di calco e restituzione museale della paleosuperficie di Isernia La Pineta, il sito paleoambientale più vasto d'Europa (sviluppo attuale dello scavo mq 4.000 - datato 700.000 anni da oggi) scoperto in seguito a lavori stradali nel 1978. Scavi all'epoca diretti dall'antropologo Carlo Peretto, dell'Università di Ferrara, e oggi visibili nel Museo Nazionale del Paleolitico di Isernia.

Tornando all'arte non posso non accennare ad un altro mio interesse, purtroppo troppo presto accantonato, ma non per questo meno sentito: quello per l'acquaforte.

Ne appresi la tecnica durante gli anni dell'Accademia da Giovanni Ortolani, e nel 1972 comperai da Bendini un torchio calcografico. Ma quello dell'acquaforte è un esercizio che, a farlo bene, richiede spazio e tempo, cose che mi vennero ben presto a mancare. Voglio solo ricordare quando Santachiara promosse tra il 1977 e il 1978 l'edizione di due cartelle di acqueforti, riunendo una bella schiera di scultori bolognesi: Adriano Avanzolini, Quinto Ghermandi, Giovanni Ortolani, Bruno Raspanti, Nicola Zamboni, Farpi Vignoli, compreso ovviamente lui stesso e il sottoscritto. Una bella idea, poco capita e mai più ripetuta.

In quel periodo avevo fatto alcune mostre (personali o in compagnia), attività che dopo il 1979 con la personale alla Galleria dei Tribunali abbandonai definitivamente, perché troppo onerosa e poco consona al mio modo di intendere la scultura.

Ricordo che Giorgio Ruggeri, in quel tempo autorevole recensore d'arte su *Il Resto del Carlino*, vedendo fotografie di mie sculture fatte in diverse chiese ed alla Certosa, chiuse con stizza l'album che le raccoglieva dicendo: «I veri artisti queste cose le fanno con la mano sinistra!» al che io lo salutai e buonanotte.

In quel periodo, non ricordo esattamente l'anno, per esigenze burocratiche richiesi al competente Ministero della P.I. la ricostruzione della carriera scolastica. Vedendo passare giorni, settimane e mesi, senza che da Roma giungesse alcun segno di vita, seguendo il consiglio di Vignali decisi di andare di persona.

Dopo una notte passata a sonnacchiare sopra uno scomodo sedile di 2a classe (l'alta velocità era di là da venire) alle otto di mattina ero al portone di quell'immenso edificio che racchiude il Ministero della Pubblica Istruzione.

Un uomo solo (il portiere?) stava maneggiando una scopa nell'atrio; cercai di scansarlo, ma quello mi bloccò perentorio: «Dove vuole andare! È chiuso.» «Sono un insegnante - spiegai - vengo da Bologna: ho richiesto dei documenti». Mi guardò meravigliato, poi in tono più comprensivo: «Deve aspettare... fino alle nove qui non c'è nessuno».

Mi appartai allora in paziente attesa. Alle nove iniziò un certo movimento, sicché, dopo un quarto d'ora il portiere mi fece cenno di passare. Mi inoltrai allora in quell'immenso edificio alla ricerca dell'ufficio di competenza. Alla fine, dopo un laborioso rimpallo di scrivanie, ne trovai una disposta ad accogliermi. Udito il mio caso, si alzò l'uomo e speditamente mi condusse attraverso sterminati corridoi fino ad un sito zeppo di enormi scansie, e in una delle quali vidi una targhetta recitare: "Liceo Artistico

Bologna". Salì allora il solerte sopra uno scaletto e aprendo un faldone ne trasse una carpetta. Ero commosso, vedere il mio nome a chiare lettere su quella carpetta mi restituì la certezza di esistere. Ma fu un attimo, poiché aprendola scoprimmo con sgomento che era vuota!

«Qualcuno ha ritirato i documenti - disse il solerte imperturbato - dobbiamo capire dove sono finiti.» Ma non ebbi il tempo per riavermi, poiché un singolare tramestio percorse l'edificio: dalle stanze usciva a frotte gente frettolosa, e un vivace chiacchiericcio si spandeva nell'aria.

Con sgomento vidi anche il mio mentore infilar l'uscio e svanire nel nulla. Spaesato come non mai chiesi ad un attardato cosa mai stesse accadendo. «Sono le dieci - disse scrutandomi con sufficienza - siamo in pausa!».

Alla sera, esausto, tornavo in treno a Bologna. Ero riuscito infine ad ottenere ciò che mi serviva: ma che fatica! Il buon Vignali, pensavo, non scherzava quando diceva che al Ministero l'unico ufficio che funzionava era l'Ufficio Complicazione Affari Semplici.

Dal 1972 al 1978, nello studio che mi aveva procurato Tomba, lavorai intensamente. Tra l'altro progettai ed eseguii tabernacolo, arredi e vetrata, per la chiesa di San Michele a Vignole (Pistoia 1971 - 1972); il crocefisso in legno e gli arredi in bronzo e in marmo per la chiesa di Marozzo (Lago-santo 1972 - 1974); il cancello di bronzo per la cappella Rizzoli Moretti nel cimitero della Quaderna (1978); due modelli in gesso per due statue per l'ospedale di Fossano (Cuneo 1977). Per questo lavoro aveva avuto la committenza Santachiara: consisteva in quattro statue allegoriche da collocarsi entro nicchie, già predisposte nell'atrio dell'ospedale. Carlo se ne era riservata una, un'altra l'aveva proposta a Raspanti e due le aveva affidate a me. Io, felicissimo dell'incarico, mi ero buttato subito a fare i modelli (dovevo rappresentare la Prudenza e la Temperanza), ma la cosa poi si arenò per contrasti interni all'amministrazione dell'Ospedale.

A proposito della cappellina Rizzoli-Moretti, voglio ricordare la signora Giovanna Rizzoli. La famiglia aveva una bellissima villa antica a Ponte Rizzoli, comune di Ozzano Emilia, e la signora, pur abitando in pieno centro a Bologna, desiderando costruire una cappellina funeraria per la famiglia e non trovando spazio per questa nella parte monumentale della Certosa come avrebbe desiderato, pensò di farla vicino alla villa, nel cimitero campestre di Quaderna.

Schiavina, incaricato dell'opera, fece un progetto assai semplice: praticamente un parallelepipedo di mattoni "faccia a vista", e mi incaricò di pensare a un cancello ornamentale. La cosa mi riempì di grandissimo entusiasmo. Feci un bozzetto (che fu poi fuso in peltro e restò di proprietà di Schiavina) proponendo un motivo a sviluppo verticale incentrato da un inserto figurativo che evocava la favola della Bella Addormentata nel Bosco.

La signora, che aveva una spiccata sensibilità per la natura e per l'arte, vi colse appieno la metafora della morte e resurrezione della natura e la trovò romanticamente confacente al luogo: fu contentissima.

Schiavina aveva un operaio che aveva soprannominato "Féza a vesta". Lo chiamava così perché quando si era presentato all'impresa cercando lavoro (veniva da Bari) alla domanda di cosa fosse capace di fare, aveva risposto: «A sò fèr la féza a vesta». Schiavina lo aveva assunto, ma da quel momento, a causa del suo spiccato accento barese, era diventato "Féza a vesta".

I lavori iniziarono, e dal momento che la cappellina doveva essere in mattoni "faccia a vista", giustamente per farla fu spedito "Féza a vesta".

I lavori procedevano alacremente quando, una mattina di marzo la signora, uscendo in auto dal grande cancello della villa, fu presa in pieno da una BMW "520" che procedeva ad altissima velocità sulla tranquilla stradina di Ponte Rizzoli. L'urto fu violentissimo: la signora morì quasi subito. Alla guida dell'auto pirata, manco a dirlo, c'era "Féza a vesta".

I casi della vita superano spesso ogni immaginazione: la signora fu uccisa dal muratore che stava costruendo la sua tomba! Questa tragedia gettò tutti nel più disarmante sconcerto, e tutto proseguì purtroppo penosamente.

I famigliari erano lontanissimi per sensibilità, gusti e intenzioni, dalla signora Giovanna. Con il marito, il prof. Moretti, già direttore sanitario del Sant'Orsola e sovrintendente alla sanità per la regione emiliana, non riuscii mai scambiare nemmeno una parola, e coi figli non andò molto meglio. Successivamente dall'inserito centrale della bella addormentata ricavai un bronzo: in studio conservo ancora il gesso originale.

Realizzai in quegli anni anche diverse medaglie, tra le quali una che doveva essere la medaglia ufficiale della Regione Piemonte per il IV centenario del trasferimento della Sindone da Chambéry a Torino (1578 - 1978). Anche in questo caso non se ne fece nulla perché il personaggio politico che la proponeva non ebbe sufficienti appoggi. Nelle amministrazioni pubbliche funziona così: successe a Fossano; ma mi era già accaduto a Massafiscaglia nel 1973 con il monumento allo "Scarriolante"; e mi accadde in seguito a Castenaso con il monumento a Gozzadini (2002) e non solo.

La più complicata di queste storie fu a Budrio, per quello che doveva essere il monumento all'Ocarina, o ancor meglio, all'Ocarinista: il suonatore di quello straordinario flauto globulare di terracotta inventato a Budrio e ormai noto e imitato in tutto il mondo.

Protagonista di questa storia fu Franco Ferri. Ferri era uomo raro e di poche parole, ma di molti interessi e di molti entusiasmi. All'epoca era direttore del reparto Protesi Arti Inferiori al centro INAIL di Vigorso (Cavaliere del Lavoro, alla sua morte gli fu dedicata l'aula didattica del Centro

Protesi) e voglio subito ricordare che fu lui a "rimettere in piedi" (come diceva) Alex Zanardi, il pilota di Castel Maggiore che aveva perso entrambe le gambe nell'incidente del settembre 2001 nel circuito di Lausitzing, presso Dresda in Germania.

Ma Ferri non era solo questo, era anche attivissimo promotore del gruppo del "Concerto Ocarinistico", col quale aveva organizzato esibizioni in tutto il mondo; era stato il principale fondatore del Museo dell'Ocarina - oggi intitolato al suo nome - ed era anche il maggior collezionista di strumenti musicali di terracotta e di documenti storici pertinenti.

Lo avevo conosciuto alla fine degli anni Novanta nel laboratorio di modellazione che, per iniziativa di Paolo Gualandi, avevamo attivato al Centro INAIL con la Scuola di Scultura (ASSA).

Era entrato nel laboratorio per curiosità, e subito mi aveva chiesto se potevo aiutarlo a rifinire certe ocarine che costruiva, ma che a causa dell'artrite alle mani di cui soffriva, faceva fatica a levigare.

Fu attirato da una figura in costume da brigante che suonava l'ocarina, statuetta che avevo modellato per il presepio che con i degenti e i tutor dell'ASSA, stavamo preparando in vista del Natale. Mi confidò che da tempo accarezzava l'idea di realizzare a Budrio un monumento all'Ocarina e al suo suonatore. Ne parlammo e in breve gli proposi un'idea. Ne fu entusiasta e subito cominciò a divulgarla ed a cercare sponsor.

Anche io mi ero sinceramente entusiasmato. La mia famiglia, da parte di padre, è di Budrio. Il fratello di mio nonno, lo zio Pacifico, era stato valido componente del gruppo ocarinistico: lo si vede campeggiare, primo a destra in piedi, in una famosa fotografia del "Concerto Ocarinistico" fatta all'Esposizione Etnografica di Roma nel 1911.

All'inizio sembrò tutto facile, tanto che Ferri era contentissimo. Nelle mie agendine dell'epoca posso ancora seguire la successione di quella storia. Il 20 aprile del 2000 mi disse che col sindaco Celli avevano già pensato dove collocare il monumento. Mi chiese di preparare un preventivo, cosa che feci e che gli consegnai l'8 maggio. Ci fu poi un lungo periodo d'attesa, (scorrono le pagine delle agendine) si dovevano tenere le elezioni amministrative. Nel frattempo, su sua richiesta, feci un nuovo bozzetto e nuovi preventivi (18 novembre 2002).

Non si muoveva foglia; ero meravigliato, non sapevo spiegarmene la ragione, visto l'iniziale entusiasmo per il progetto dimostrato da tanti.

Il 3 ottobre 2003 a Budrio nella chiesa di Sant'Agata fu allestita una mostra, inaugurata con la partecipazione di Alex Zanardi, per festeggiare i 25 anni della Scuola dell'Ocarina. In quell'occasione fu esposto un bozzetto del monumento e ci fu chi non mancò di apprezzarlo.

Nel gennaio del 2004 mi chiese un nuovo bozzetto, ma era passato

troppo tempo, la cosa era troppo strana, così pressato dalle mie domande mi disse una cosa che mai avrei voluto sentire. C'era in Giunta una signora irremovibile: se lui voleva il monumento lo scultore "doveva" essere di Budrio, punto e basta. Dunque era stato perfettamente inutile cercare varianti, non era lì il problema. E mi disse anche il nome dello scultore: uno che, tra l'altro, conoscevo benissimo.

Dopo quella confessione e il mio sconcerto, Ferri si ripiegò su sé stesso: era imbarazzato, amareggiato, direi ferito. Fatto è che il monumento non si fece.

Comunque tutto passa: ora Ferri non c'è più, se ne andò sei anni dopo a 67 anni, nel 2011, cent'anni esatti dalla foto del Gruppo Ocarinistico, a Roma con lo zio Pacifico; e chissà dove sono finiti i tre bozzetti che gli avevo dato... ma erano solo sogni... e i sogni, si sa, all'alba svaniscono.

In tutto quel periodo, di questa storia avevo parlato lungamente con la cara Elsa Silvestri. Andavo abbastanza spesso a casa sua a Bologna, in via Bellacosta, per mostrarle i diagrammi delle mie ricerche astrologiche sui tracciati della centuriazione romana. Elsa era esperta di topografia romana, aveva lungamente studiato la centuriazione nel bolognese, e aveva un occhio attento e razionale, non per niente era laureata in matematica.

L'avevo conosciuta negli anni Ottanta, quando Gianni Giusberti l'aiutava a classificare i reperti archeologici ed a razionalizzare il percorso espositivo del piccolo Museo Archeologico Paleoambientale che aveva iniziato ad allestire a Budrio.

Anche io allora avevo dato un piccolissimo contributo al suo progetto disegnando due tavole con gli animali della fauna antica di pianura, raffigurati in modo che potessero piacere ai bambini.

Elsa aveva insegnato matematica a Budrio e di Budrio conosceva e sapeva molto di molti. Era friulana e da bambina era stata toccata da una crudele malattia che l'aveva duramente segnata per sempre; ma pur non essendo tenera verso nessuno, tuttavia era rassegnata e mi invitava a farmene una ragione.

«Faccio fatica» le dicevo, «le storie si ripetono, si ripetono, si ripetono cara Elsa». Nel 1970 lavoravo nel ferrarese a Massafiscaglia, erano tempi nei quali i parroci erano impegnati ad adeguare le chiese alle nuove norme post-conciliari. Ma a Massafiscaglia c'erano in corso anche altri progetti, tra l'altro un nuovo assetto di Piazza della Repubblica: aiuole con alberi, panchine e al centro una pista per il pattinaggio. C'era già il progetto dell'Ufficio Tecnico Comunale (geom. Giovanni Parissi), quando il parroco don Nino Mezzogori propose di inserirvi anche una statua a ricordo degli Scarriolanti. Massafiscaglia era stata un centro di raccolta di quei braccianti che per decenni e con enormi fatiche, movimentando milioni di metri

cubi di terra con carriole di legno, avevano costruito argini e scavato canali, rendendo possibile la bonifica di vastissime zone paludose.

La proposta era stata accolta molto bene dal sindaco.

Io, che ero stato apprezzato per i lavori che avevo fatto nella chiesa, fui incaricato di presentare un progetto: preparai così un bozzetto in terracotta e un preventivo. Dopodiché la storia cominciò a complicarsi. Nonostante il mio progetto fosse stato accolto benissimo dal Sindaco, una risposta tardava ad arrivare. Impaziente, pensando che potessero essere nati dubbi formali sul mio bozzetto, nel settembre del 1973 ne modellai un altro più snello ed elegante, che presentai insieme ad un nuovo preventivo in data 19 ottobre. La bella sorpresa fu al momento della consegna, quando mi venne detto che in Giunta c'era chi improvvisamente si era ricordato di non so quanti lavori: fogne da sistemare, asilo da ristrutturare e così via! La spesa per la statua non era certamente stratosferica, conservo ancora la copia del preventivo, erano evidentemente pretesti, era il proponente che non andava bene: non altro!

Il monumento allo Scariolante fu fatto sette anni dopo a Codigoro, dallo scultore codigorese Massimo Gardellini (1941-2019). Allora, come adesso, così sia!

Anche tu Elsa avevi avuto i tuoi sogni: anche tu adesso non ci sei più. Forse sei tornata sulle tue montagne:

*Eri lassù, bambina,
tra il Zizillis e il Tinizzat,
dove il Lumiei v'è verso il Tagliamento.
Là vedevi il Cretis
E l'Amariana maestosa,
e una luce, d'incanto,
sorgere dalla sua cima.*

*Zizillis, dicevi,
è la rondine,
e fu tua, Elsa,
in quel tempo zizillis ferita,
la visione che ora,
al termine di questa tua coraggiosa vita,
mi racconti.*

Tornando alla medaglia della Sindone devo dire che, velocissimo come al solito e sicuro della conferma, l'avevo fatta; cosicché la ditta ITS, nonostante la disdetta dell'onorevole, decise di produrla ugualmente come emissione privata. Ebbe un certo successo commerciale e fu più volte pubblicata sulla stampa (anche sulla Strenna del Comitato di BSA - Anno XXVIII).

Diversamente non fu mai prodotta un'altra medaglia alla quale avevo lavorato con sentimento, quella dedicata agli italiani nel mondo. Era stata ordinata all'ITS dall'allora ministro dell'Industria e del Commercio, Antonio Bisaglia (1929 - 1984) che aveva fornito uno schizzo di sua mano, nel quale si vedeva una geometrizzata famigliola di tre componenti, stante sulla riva del mare, dalle cui teste a pallino saettavano tre frecce, interpretabili come sguardi rivolti alla patria lontana.

Rispolverai la rondine come simbolo del viaggio e della nostalgia del ritorno. Era sicuramente un soggetto non originale ma comprensibile da tutti, visto l'ampia destinazione del messaggio. Avevo fatto il modello e già la ditta aveva pantografato e messo a punto i prototipi in tre diversi diametri, quando a Roma accadde qualcosa (era il 1980) e tutto ancora una volta finì in niente.

Lavorare su ordinazione, almeno nel modo in cui ho lavorato io, espone a frequenti delusioni, vale a dire moltissime ore lavorate buttate al vento: dura legge del "rischio d'impresa".

Fortunatamente non era sempre così, e si poteva arrivare, specie per i ritratti a defunti, a dimostrazione di gratitudine commoventi e per me sorprendenti, poiché non sono mai stato interessato al ritratto, genere a sé stante rispetto alla scultura, nel quale mi sono sempre cimentato di malavoglia.

Detto tra parentesi, sterile fu sempre per me anche il risultato della partecipazione a concorsi.

Tra gli anni Settanta e Ottanta fui preso dall'infelice idea di tentare la sorte dei concorsi: infelice perché anche in quel caso buttai una marea di ore di lavoro senza costrutto. Non mi mancarono tuttavia piccole soddisfazioni. Penso, ad esempio, al concorso per la realizzazione di un portone artistico per la sede amministrativa centrale del Banco di Sicilia a Palermo. La selezione fu vinta da uno scultore di Avezzano, Luigi di Fabrizio, mentre io non riuscii nemmeno ad ottenere il contentino del rimborso spese.

Quando un mio conoscente, che andando a Palermo per lavoro si era gentilmente prestato a ritirare il mio sfortunato bozzetto, si presentò alla Banca, il funzionario nel consegnarlo gli disse: «Dica allo scultore che il Presidente mi incarica di dirgli che è assai dispiaciuto che non gli sia stato attribuito alcun premio [i premi erano riservati ai primi sette classificati] perché a lui il suo lavoro era piaciuto molto; ma quando lo aveva detto a Maurizio Calvesi, che era il presidente della commissione che giudicava il concorso, questi disse "Via via, sembra la porta di una chiesa!" e così dicendo aveva preso il bozzetto e lo aveva girato contro il muro».

Questo racconto mi colpì, e non l'ho mai dimenticato, poiché al di là del valore che poteva anche essere modesto del mio progetto, nella drastica reazione di Calvesi vidi quanto incolmabile fosse la distanza tra

critici "colti" e il resto dei comuni mortali. Era il 1981 e la porta vincitrice di Luigi di Fabrizio era risolta in un susseguirsi di lastre verticali di acciaio levigato e variamente bombato. Un'opera, dunque, di chiara matrice minimalista concettuale, evidentemente lontana dalla sensibilità del presidente della banca almeno quanto la mia porta (figurativa) era lontana da quella di Calvesi, tanto che il buon presidente della banca, colpito e stupito, sentì il bisogno di farmelo sapere.

Ma il mondo è bello perché è ricco di intrecci curiosi.

Io non ho mai avuto l'opportunità di conoscere personalmente Calvesi, ma dieci anni prima del concorso di Palermo, avevo "soccorso", oltretutto tranquillizzata e restituita alla luce del sole, la sua giovane e bella sorella minore, vittima di una brutta crisi di panico che l'aveva colta in una grotta della verde Umbria, dove ci trovavamo in quanto entrambi componenti di una missione archeologica dell'Università di Milano (referente Ferrante Rittatore Vonwiller), circostanza nella quale era emersa la mia esperienza di ex speleologo del CAI.

Se l'autorevole fratello l'avesse saputo, chissà, magari mi avrebbe concesso il rimborso delle spese!

Chiusa parentesi. Torno al 1978. L'otto maggio di quell'anno firmai un nuovo contratto di locazione e trasferii studio e abitazione in Strada Maggiore al n° 8. Lasciai i locali di via Parigi a Santachiara, che era stato sfrattato da viale Zanolini dove, per molti anni, aveva diviso un vasto locale con Bruno Raspanti. Carlo, contento delle due stufe che gli lasciai, mi omaggiò un ottimo culatello di Reggiolo.

In Strada Maggiore rimasi circa cinque anni. Anni complicati, ma assai intensi nel lavoro. Eseguii la porta della cappellina Vacchi-Verati (Certosa, chiostro 10); il "Volo di gabbiani" sul sarcofago Lippini (chiostro III); la statua di Guglielmo Marconi (1980) oggi nella sala d'attesa di prima classe all'Aeroporto di Bologna; la scultura dedicata ai Caduti dell'Aeronautica militare e civile (1983) che si trova in Certosa nel Campo degli Ospedali; nonché numerosi altri lavori minori. Di questi mi piace ricordare le due medaglie che feci per Fabio Raffaelli (allora poco più che ventenne) divenuto poi giornalista e direttore di ETN Rete 7. Fabio in quel tempo si dilettava a far maschere e costumi per Fiorella De' Pierantoni, e veniva nel mio studio di Strada Maggiore a mostrarmi le sue creazioni per i balletti. Successivamente Fabio acquistò ed andò ad abitare in via Savenella, nell'appartamento che era stato di Nicola, padre di mio padre.

Il nonno Nicola era un Marchesini di Budrio, orgoglioso salsamentario, il quale si vantava di essere stato in gioventù la prima "coltellina" di Bologna. La coltellina, per chi non lo sapesse, è quel grande coltello a lama

rettangolare, larga e di spessore sottile, col quale a Bologna, da tempo immemorabile si affetta la mortadella. Ma prima ancora era stato lanciato nel Novara Cavalleria e poi caporale nel leggendario Lancieri D'Aosta (fu proposto medaglia d'argento per il suo comportamento nei giorni di Caporetto, nei quali, lasciato il cavallo, era alla guida di un altrettanto leggendario FIAT 18BL). Socialista e ammiratore di Giacomo Matteotti, Nicola rimase tutta la vita fedele a ideali oggi abbastanza rari, ma sempre con spirito quanto mai disincantato e arguto, vedi la preghiera che mi insegnò, specchio esemplare della religiosità petroniana sfuggita all'occhio attento di Mingardi, che merita assolutamente di essere ricordata:

*Sgnaur sai si
aiutem sa psi,
salvem l'anma sa l'ò,
e fem andèr in paradis sa gl'è!*

Il primo marzo 1983 altro trasloco. Nuovo contratto di locazione per dei locali in Viale Roma 12, una bella ma cadente villa seicentesca, già casino della famiglia senatoria degli Zambeccari.

In Viale Roma rimasi circa cinque anni. Là feci la porta della cappellina Lazzari (1984 - Certosa, Campo degli Ospedali); quattro formelle e l'altorilievo del Santo in terracotta per la chiesa di San Lorenzo (via Mazzoni, 8); nella Cattedrale di San Pietro a Bologna le tombe del vescovo Manfredini (1985) e del cardinal Poma (1987); per la chiesa salesiana di San Giovanni Bosco il gruppo di bronzi con la Madonna, Don Bosco e San Domenico Savio (1984 - 1987).

Questo lavoro fu abbastanza sfortunato. Tutto aveva preso l'avvio nel gennaio 1984. Nella bella chiesa salesiana di via Genova, fatta negli anni Cinquanta su progetto di Giuseppe Vaccaro, si voleva realizzare un'opera che ricordasse Don Bosco (era prossimo il centenario della sua morte) e la sua devozione a Maria Ausiliatrice.

D'impulso avevo immaginato una giovane Madonnina che stringendo al petto il suo Bambino, si alzava in volo verso il Crocefisso che campeggia al centro del bellissimo paramento murario di sfondo al presbiterio.

Sbagliavo! «È una Madonna che scappa via» - disse il parroco - «la Madonna che apparve a Don Bosco non scappa; ha un grande mantello, con quel mantello protegge tutto il mondo».

Preparai un nuovo bozzetto in terracotta attenendomi ad un'immagine iconografica di Maria Ausiliatrice che mi fu data a esempio: cercai di fare una figura salda e monumentale che trasmettesse a un tempo accoglienza e protezione anche senza lo scettro e la corona dell'iconografia canonica. Apparentemente c'era tempo, poiché la data del centenario cadeva il 31

gennaio 1988; ma passarono due anni prima che la nuova proposta fosse definita e approvata. Così iniziai la statua della Madonna (la prima delle tre) il 2 agosto 1987, a soli sei mesi dalla data fissata per l'inaugurazione.

Sei mesi possono sembrare tanti, ma se si considera il tempo richiesto da Brustolin per le fusioni, in realtà avevo poco più di due mesi per fare i modelli.

Infatti non andò tutto liscio. Le fusioni furono attuate in un momento nel quale la fonderia era oberata dal lavoro. Alle mie ansie per il ritardo Brustolin mormorava: «Ho l'acqua alla gola... tutta la vita con l'acqua alla gola». Il risultato fu che si arrivò all'inaugurazione con solo due statue, e quella di Don Bosco, fusa all'ultimo minuto e internamente ancora umida per il lavaggio di svuotamento, continuò per mesi a produrre affioramenti biancastri attraverso le porosità del metallo.

Avevo comunque cercato di fare del mio meglio, ma evidentemente con poco successo visto che oggi quelle tre povere statue non sono minimamente considerate nella guida della chiesa, né tantomeno lo sono nel sito della parrocchia.

Nel 1988 feci un angelo musicante per una tomba nel chiostro VIII della Certosa. La statua fu poi rimossa alcuni anni dopo. La famiglia vendette la tomba e chiese di poter portare la statua nel cimitero montano di Baragazza, località dove intendeva trasferirsi. Desiderio che mi era sembrato legittimo, se non che, una volta fuori dalla Certosa, la statua prese ben altra direzione. Una mossa del tutto scorretta visto che la statua era in un luogo pubblico, e io avevo dato il mio assenso per il suo trasferimento in un altro luogo pubblico, in una località tra l'altro a me cara per ricordi d'infanzia. Detto per inciso da tempo avevo saputo che il mio angelo non era mai arrivato a Baragazza, ma il modo con cui appresi dov'era finito è davvero singolare.

Avvenne che alla vernice della mostra postuma dedicata a Bruno Bandoli, battessi vivacemente una gran manata sulla spalla di un visitatore, scambiandolo per un mio vecchio amico. Scusandomi con imbarazzo dell'errore, mi avvidi che, assai più che al mio supposto amico, il mio interlocutore assomigliava a un ritratto esposto in mostra. Gli chiesi conferma e ciò mi permise di rompere il ghiaccio e di avviare una cordiale conversazione su Bruno e la sua arte, scivolando poi su più generiche riflessioni sulla scultura e, in particolare, sulla poca considerazione nella quale da molti è tenuta.

Lauro, così si chiamava quell'amico e modello di Bruno, assentiva: «Pensa, mi disse, qualche tempo fa passavo in bicicletta per Cadriano, attraverso un cancello casualmente aperto ho visto in un cortile una statua di bronzo di un angelo che suona una mandola. Mi fermai per osservarla meglio: è incredibile che un'opera così si trovi dimenticata in un cortile in

quelle condizioni». Un sospetto fulminante mi attraversò il cervello.

Il giorno successivo, seguendo le indicazioni di Lauro, andai a Cadriano e ritrovai la mia statua. In seguito potei ricostruire tutta la sua odissea.

Negli anni Ottanta dirigeva l'Ufficio Tecnico della Certosa l'architetto Marinelli. Aveva molto a cuore la Certosa e i suoi infiniti problemi e quando mi recavo nel suo ufficio per motivi inerenti i miei lavori, spesso il discorso scivolava su argomenti d'arte e di storia del monastero. Con mia sorpresa nel luglio del 1984 mi chiese di far parte della commissione preposta al rilascio delle licenze per le nuove tombe. Fin da ragazzino, quando con mia madre andavamo a portare qualche fiore sulla tomba dei nonni nella Sala del Colombario, provavo una stupita attrazione per quel luogo, che percepivo carico di una sorta di arcana sacralità; pertanto fui molto contento dell'opportunità che mi veniva offerta. In quelle riunioni ero quasi sempre d'accordo con il buon senso di Marinelli, anche se in certe occasioni non riuscivo a trattenere la mia vis polemica. In particolare ricordo il suo disappunto per i commenti che esternavo quando la Commissione andava in sopralluogo in quello che io chiamavo "il silo" dei Partigiani, e non per mancanza di rispetto per i Partigiani, ma esattamente per il suo contrario. Infatti, e ancora oggi lo penso, la memoria del dolore e del sacrificio dovrebbe essere onorata con più buon senso e meno retorica.

Opposta disavventura è capitata alla tomba di Morandi, tomba che resta come esempio di modesta esercitazione al tecnografo, per nulla risolta dall'unica opera di Manzù presente in Certosa.

«Marchesini - diceva Marinelli - guardi che io lo so di sicuro, sulla tomba di Morandi doveva andarci il busto. Soltanto che Manzù non aveva tempo per farlo e diede la statuetta del San Giorgio che già aveva... ma sulla tomba ci doveva andare il busto, e quando Manzù, finalmente, lo fece, la statuetta fu restituita.» «Sarà pur così - rispondevo - ma perché "doveva andarci il busto" quando sappiamo che Manzù, da tempo, aveva promesso a Morandi un San Giorgio? Una promessa carica di una sua storia, scaturita dal rapporto di reciproca stima e amicizia tra due artisti? Manzù era legato a certi artisti bolognesi, sulla tomba di Nino Bertocchi, a Monzuno, c'è un suo bell'altorilievo.»

Tant'è! Ancora oggi sulla tomba di Morandi il malinconico busto posa in bilico sopra una scatola metallica a sua volta sovrapposta ad una solettina di calcestruzzo. Un insieme scoordinato, a maggior ragione infelice in quanto il ritratto fatto da Manzù plasticamente non è molto strutturato e, appollaiato lassù, quasi sempre in ombra, riesce inesorabilmente penalizzato.

Si innervosiva Marinelli delle mie polemiche, ma poi mi confermò in Commissione per altri tre anni: chissà, forse, sotto sotto, non trovava poi

così balzane le mie osservazioni. Durante il successivo triennio mi trovai in commissione con Enzo Zacchioli. Architetto notissimo e apprezzato per grandi opere, aveva progettato anche alcune tombe in Certosa, ma se ne scherniva. Diceva: «Fare una tomba è difficilissimo, molto più difficile che progettare una villa!».

Sua moglie, qualche tempo prima, aveva acquistato un mio lavoretto, un nudino di donna dormiente, un bronzetto stilizzato e levigato con cura. Avevo poi saputo che l'architetto, rincasando, aveva detto: «E questo cos'è?» Soggiungendo poi: «È la prima volta che hai comperato una cosa che mi piace!».

A suo tempo avevo riso moltissimo, ma naturalmente mi guardai bene dal chiedergli se se ne ricordava.

Non ero in viale Roma da molto, che don Cevenini mi presentò un prete che rappresentava l'Associazione Reduci Militari dai Lager Nazisti. Questa associazione voleva erigere in Certosa un cippo a memoria dei militari italiani, morti nei campi di concentramento nazisti dopo l'otto settembre.

Presentai un disegno in due versioni che rappresentava un grande germoglio geometrizzato da realizzare in bronzo levigato come il cippo degli aviatori. Nella mia testa voleva essere simbolo di rinascita: dalla morte ingiusta germogliava un Mondo migliore. Al reverendo fece orrore. Uscì in un grido: «Noi eravamo leoni in gabbia, altro che fiori!!». E finì lì.

L'incarico fu dato (*nomen omen*) a Leone Pancaldi (1915 - 1992) che progettò una struttura composta da due piedritti accostati in verticale a stringere una sorta di gabbia di filo spinato, struttura che mi colpì (quando vidi il progetto) perché era stranamente somigliante ad un mio bozzetto in gesso, opera che avevo fatto per la COGEFAR (impresa che allora costruiva dighe per impianti idroelettrici). Bozzetto che avevo portato a Merighi per una fusione che non si fece, e che in quei giorni era parcheggiato nel suo ufficio.

Ma la cosa divertente (si fa per dire) avvenne alquanto tempo dopo, quando Merighi mi telefonò perché doveva fare la gabbia di bronzo per il Leone e non sapeva da che parte cominciare. Così finì che anche quella volta (non fu la prima né l'ultima) feci la mia parte: composi nella proporzione idonea alle dimensioni del monumento il modulo della maglia di filo spinato, Merighi ne ricavò uno stampo, moltiplicò i moduli in cera, li fuse in bronzo e li assemblò a comporre la gabbia. Furono tutti molto contenti. Io naturalmente avevo lavorato gratis.

Più o meno negli stessi giorni la contessa Annunziata Lazzari Scandellari mi chiese di studiare una soluzione per sostituire il cancello della cappellina della sua famiglia in Certosa.

Gli occhi chiari, alta, di bel portamento elegante e signorile, la contessa era stata (ed era ancora) una bella donna. Non so se avesse avuto una vita senza problemi, certamente l'aveva avuta agiata e di questo serbava gratitudine al padre e al marito. Ora era rimasta sola, e a quest'ultimo riandava spesso parlandone compostamente con affetto, malinconia e rimpianto.

Desiderava sostituire il cancello a vetri nella cappellina di famiglia costruita dal padre, con una porta di bronzo. Lo aveva deciso a malincuore perché le pareva di mancare di rispetto al padre, ma non accettava l'idea che, mancando lei, più nessuno avrebbe provveduto a pulire quel cancello a vetri nel quale si sarebbero accumulate foglie secche e sporcizia. I vetri sporchi - diceva - sono indecorosi, una porta in bronzo mai: basta la pioggia a lavarla e il tempo non la sminuisce.

Forse, ripensandoci adesso, lasciai correre un po' troppo la mia fantasia. Ippogrifi, amanti, la vita come nei tarocchi: un dritto e un rovescio. Inizialmente si lasciò convincere, ma quando vide il bozzetto si spaventò e disse: «troppo difficile, nessuno ci capirà qualcosa».

Rifeci un nuovo bozzetto e ottenuta la licenza iniziai al vero il lavoro. Quando lo vide si mostrò ancora dubbiosa «Mi piace» disse «ma è freddo, mi faccia qualche viso, vorrei un poco di dolcezza».

Fui io allora ad irrigidirmi, tenni duro per tre mesi. Volti naturalistici avrebbero condizionato tutto l'insieme; ma avevo necessità di lavorare; e poi quella signora, le sue motivazioni, il suo garbo; decisi alla fine di accontentarla ma non fu una cosa per me indolore. Facendo naturalistiche alcune delle teste dovevo adeguare i panneggi, rendendoli per coerenza più morbidi, ma si appesantivano cambiando il carattere del lavoro. Ma non c'era più tempo per pensare, la signora - improvvisamente - aveva fretta.

Fusi a Vicenza da Fraccaro, la levigai personalmente e la finii con Tonelli, che fece il telaio di ottone. Ma anche quello non fu indolore, perché ci accorgemmo che la fusione aveva avuto un ritiro inferiore a quello che lo stesso fonditore mi aveva consigliato di considerare, pertanto fummo costretti ad accorciare il rilievo di quattro centimetri tagliandolo alla base e togliendo in quel modo ulteriore slancio alle figure. La contessa morì il 28 febbraio 1987. Ne fui profondamente rattristato: erano passati solo diciotto mesi dalla consegna della porta.

Non posso, riandando a quegli anni, dimenticare Gino Cortelazzo. Nel novembre del 1985, incontrando Adriano Avanzolini ebbi la notizia: «L'hai saputo? Gino s'è sparato, con due pistole!»

Rimasi gelato. Negli anni dell'accademia Gino era uno del nostro gruppo: Maurizio Carloni, Aldo Galgano, Adriano Avanzolini, Antonio Petruzzo, Silvano Zanetti. Il venerdì o il sabato si andava in giro per mostre, per ritrovarci poi, a notte, all'osteria a parlare d'arte e a bere vino nero.

Ed era stata in una di quelle notti che, rimasti soli a ragionar di noi alla luce di un lampione, Gino era uscito con una frase che mi parve assurda: «Voglio diventar famoso, un maestro! Poi me spararò, perché... perché se beo. Marco, se un l'è un maestro che fa: se spara. El dise che nun ghe ne importa niente, che l'è tuta na monada!».

Non era molto che era passato al liceo, non trovandomi aveva lasciato un libro al bidello. Era una sua monografia con testi di Giuseppe Marchiori. "A Marco, amico sincero" era la dedica. Pensai di scrivergli, passarono giorni e non lo feci. Ora guardavo Adriano e pensavo: «Testone maledetto, l'hai fatto!». Seppi poi che l'avevano commemorato alla Fondazione Cini. Quattro anni dopo gli fecero un'antologica a Venezia, in concomitanza con la Biennale. Poi altre mostre non so dove... un maestro, dunque!

Non riesco ad aggiungere nulla a questo racconto. Nella mia vita non fu quello l'unico episodio di suicidio di un amico, ma sicuramente nessuno di questi fu mai annunciato con tanta incredibile programmazione.

Torno al mio piccolo mondo nel quale un piccolo episodio accaduto nella chiesa di San Giovanni Bosco mi invita ad altri ricordi e riflessioni. In quella chiesa, come ho già ricordato, avevo fatto un gruppo di tre statue: la Madonna con Don Bosco e San Domenico Savio. Tornandovi per un nuovo incarico (il ritratto di don Gavinelli) sentii un prete dire «funziona» indicando la statua della Madonna. Evidentemente intendeva, in quel modo un po' spiccio, che la statua era pregata (c'era un *ex voto* sulla parete). Se il bello e il brutto sono categorie fluide impossibili da definire, un'opera "funziona" se cattura chi la guarda.

Il giorno che fu inaugurata la statua di Marconi all'aeroporto ero contrariato come poche volte in vita mia. Vedevo quella piccola statua che avevo immaginato in un patio all'interno dell'aerostazione, mutati i progetti dell'amministrazione, abbandonata in mezzo ad un incolto piazzale. Una storia che era iniziata l'anno precedente nel 1979, e che fino ad ora sono stato incerto se valesse la pena di raccontare. Se adesso lo faccio è perché, in fondo, è anche divertente vedere come il proposito di fare qualcosa di buono possa sfuggire di mano e trasformarsi in un problema incomodo, imbarazzante e costosissimo.

L'aerostazione era stata edificata per iniziativa della Camera di Commercio di Bologna nel 1973, e nel '79, dopo un periodo di alterne fortune (il traffico aveva toccato la sua massima crisi nel '78) si puntava decisamente al suo rilancio con notevoli investimenti: l'allungamento della pista a duemilacinquecento metri; nuovi e sofisticati impianti radio e nuovi e razionali edifici.

In questo fervore si inserì l'iniziativa del Lions Club Valle del Reno (intitolato a Guglielmo Marconi) di donare un'effigie dello scienziato da collocare all'interno dell'aerostazione.

Mi chiamò Schiavina: «Nel progetto è previsto un patio tra le sale di attesa: è un posto ottimo; studia subito qualcosa!». Era l'occasione buona per fare qualcosa di diverso dal solito cippo con busto. Pensai ad una sorta di apertura rotonda in una parete: un grande oblò dal quale balzava la figura volante di Marconi con le cuffie e un braccio teso nell'atto di premere il pulsante che accendeva le luci del Municipio di Sydney, in Australia.

Idea che piacque moltissimo a Schiavina, l'anno successivo cadeva il cinquantenario di quel celebre avvenimento e l'inaugurazione della statua avrebbe potuto coincidere con quell'anniversario. Preso da irrefrenabile entusiasmo mi ero già messo a fare il modello della statua in scagliola quando arrivò un contrordine: nei progetti non c'era più alcun patio! La statua si poteva mettere solo fuori, nel piazzale antistante l'ingresso.

Un colpo durissimo. Una statuetta in mezzo a quell'enorme piazzale era perduta: e poi, se non c'era più la cornice dell'oblò a suggerire l'idea del volo e a dar senso alla postura, come la raccontavo?

Pensai allora ad una struttura metallica, a mezzo tra un'antenna e un simbolo, tale da richiamare l'idea delle onde elettromagnetiche che si espandevano nell'aria: il tutto sostenuto da una base abbastanza importante di pietra o di cemento.

Preparai un modellino del tutto, mantenendo la figura con il gesto e la postura dell'opera che avevo già iniziato. Sorprendentemente piacque a tutti e fu approvato, forse anche perché là fuori non avrebbe più intralciato i lavori. Ma era diventato qualcosa di tremendamente più impegnativo e costoso.

Come primo passo fu ordinata alla ditta Veronesi la base. Realizzata con un monolite di travertino romano di Tivoli, ingrandendo il modello di scagliola che avevo preparato, (alla fine venne a costare da sola molto più della statua). Contemporaneamente (non da me, che ero contrarissimo) fu decisa la creazione di una collinetta con ampie alberature da innalzare come sfondo dietro al monumento. Se c'è una cosa che costa un occhio è il movimento terra: in quell'occasione poi fu un inutile spreco perché fu interrotta in corso d'opera dalla Sicurezza, poiché per evidenti ragioni (erano tempi di attentati) non si dovevano creare ostacoli al controllo visivo dell'area antistante l'aerostazione.

A questo punto, fusa anche la statua a Verona da Bonvicini, era rimasta l'antenna. Sarebbe stata certamente più efficace e suggestiva in bronzo, con opportune variazioni di spessore, tali da accrescerne lo slancio, ma di fatto l'unica soluzione economicamente abbordabile era quella di costruirla in tubo di rame. Con quello fu realizzata dalla ditta Girotti curvando con le calandre i tubi, operazione eseguita con millimetrica precisione sui miei disegni.

Fatta in quel modo la struttura si rivelò non molto resistente, ma la

cosa non avrebbe costituito particolari problemi se non ci si fosse accorti quasi subito dell'attrazione malsana che esercitava nella mente di certi viaggiatori in attesa: attrazione che li spingeva a salirci sopra per farsi fotografare in fantasiose posture in compagnia di Marconi. Tali esercizi provocarono quasi subito deformazioni delle curvature dei tubi fino ad arrivare all'apoteosi del 1986, quando un'allegra comitiva di turisti, appena scesa da un pullman, aggrappandosi all'antenna per la foto di rito, la fece miseramente collassare.

La storia non finì certamente lì, andò avanti ancora per anni, ma non posso annoiare più del lecito. Tornerò invece al suo inizio: al giorno dell'inaugurazione.

Quel giorno, come ho detto, ero amareggiato, e dopo la cerimonia "ufficiale" me ne stavo in disparte, quando mi si avvicinò un'anziana e distinta signora. Con un gesto sorprendentemente affettuoso mi prese sottobraccio e mi portò davanti alla statua. Lì si voltò e guardandomi con un'espressione che non dimenticherò mai, mi disse: «Uguale! L'ha fatto uguale». Calcando la voce su quell'*uguale* con vivacità lieta e divertita a un tempo. Quella signora era la vedova di Guglielmo Marconi.

Lo avevo risolto la figura attraverso una stilizzazione piuttosto spinta, ben conscio di rischiarne la banalizzazione, ma così non fu percepita dalla donna che era stata la sua compagna, che in quella figura quarant'anni dopo lo ritrovò, lo riconobbe con serenità e con gioia.

Quelle parole mi tolsero un gran peso dallo stomaco, nonostante tutto non avevo lavorato per niente. Quel commento non era estetico, non riguardava minimamente il valore più o meno "artistico" del pezzo: era puro sentimento, la cosa che più di ogni altra per me aveva valore.

Oggi potremmo chiamarla suggestione, ma così non era per gli antichi che percepivano il mondo "vivente", cioè magico, e questo vale per il ritratto, genere a sé stante capace di toccare le corde più segrete dei sentimenti personali, come ho potuto constatare più volte. Ma vale anche negli insiemi, nelle composizioni più complesse, proprio perché animate da codici geometrici decifrabili solo per iniziazione.



1972, *Crocefisso*, legno di cirmolo, 210x168 cm. L'intaglio in stacciato vuole evocare il ricordo dell'impronta sulla Sindone. Piane di Mocogno (Mo), Chiesa di Santa Maria Assunta. L'edificio fu progettato da Enrico Schiavina. Foto M. Marchesini



1972, porta di bronzo per la Cripta Schiavina, 110x230 cm., Fonderia Patrizi e Paoletti di Ancona. Certosa di Bologna, Campo degli ospedali. Foto Franco Labanti



1972, *Il commiato* - figura conclusiva della vita, particolare dell'opera precedente. Foto Franco Labanti



1973-74, abside della Chiesa dei Sant'Appiano a Marozzo, frazione di Lagosanto in provincia di Ferrara. Ho creato tutti gli arredi in marmo, bronzo e legno, come desiderava don Antonio Vanzo. Foto M. Marchesini.



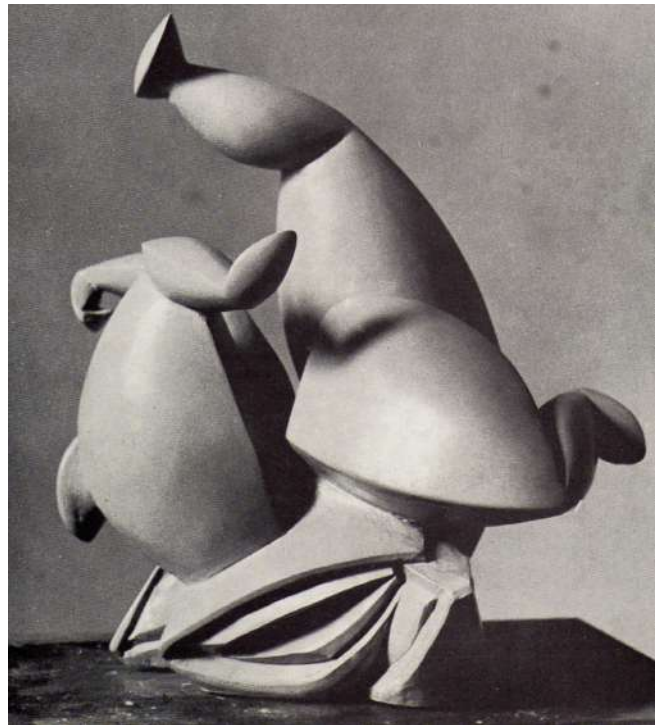
1974, *Sant'Appiano esorcista*, terracotta, h. 64 cm. Bozzetto per la statua destinata alla Chiesa di Marozzo, non realizzata per la morte del parroco. Foto R. Martorelli



1973, *Capriola*, terracotta colorata, h. 25 cm. Foto R. Martorelli



1974, *Tuffatrice*, terracotta patinata, h. 33 cm. Fusa in bronzo in cinque copie numerate da Merighi Arte di Bologna. Foto R. Martorelli



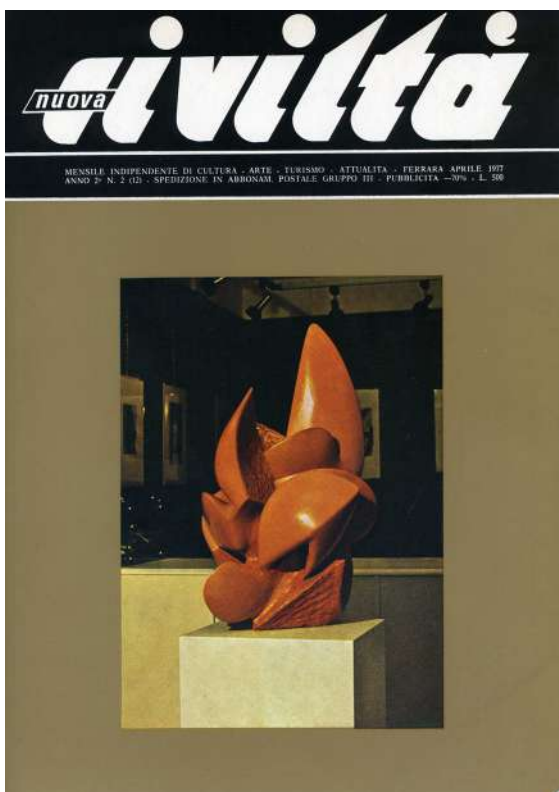
1975, *Contenta*, terracotta colorata, 35x28 cm. Ispirata dalle Venere di Tiziano. Foto R. Martorelli
1976, *Nuotatrice*, terracotta levigata e colorata. Foto M. Marchesini



1977-78, cancello di bronzo per la Cappella Rizzoli Moretti nel Cimitero di Quaderna a Ozzano dell'Emilia. Fonderia Patrizi e Paoletti di Ancona, 110x360 cm. Foto M. Marchesini



1978, *Bella addormentata*, bronzo 55x78 cm. Elaborazione dal fregio centrale del cancello della Cappella Rizzoli Moretti. Fonderia Patrizi e Paoletti di Ancona. Foto M. Marchesini



Copertina di *Nuova Civiltà*, aprile 1977, anno 2° n.2 con l'opera in terracotta levigata e colorata *Germoglio*. All'interno è presente il testo *A tu per tu con la scultura di Marchesini* di Giovanna Pascoli Piccinini.

Copertina del catalogo della mostra *Scultura a Reggio*, luglio 1977. Nel marzo dello stesso anno avevo tenuto una mostra personale nella Galleria d'Arte Padania di Giacomo Sironi, replicata nel maggio 1979



1978, *Danae*, bronzo levigato h. 22 cm. Fuso in sei copie numerate dalla Merghi Arte di Bologna. Foto M. Marchesini.



1978, *Tabernacolo* in bronzo, 50x50x50 cm. Piane di Mocogno (Mo), Chiesa di Santa Maria Assunta. Fonderia Patrizi e Paoletti di Ancona. Foto M. Marchesini



1978, *Il sonno di Adamo*, porta in bronzo per la Cella Vacchi Verati, 137x276 cm. Fonderia Patrizi e Paoletti di Ancona. Certosa di Bologna, Recinto X. Foto M. Marchesini



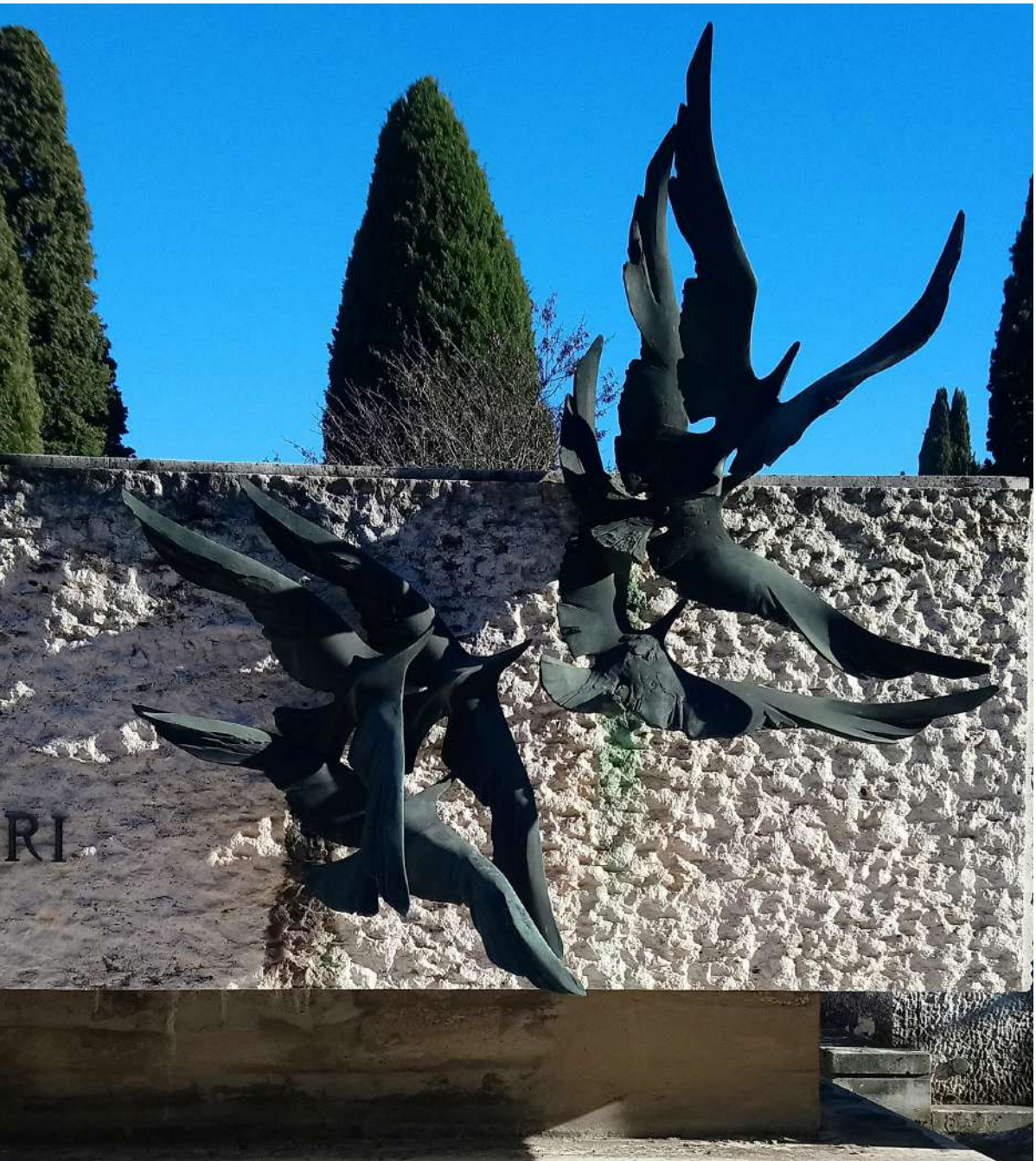
1978, *Amore romano (omaggio a Pompei)*, acquaforte, 323x248 mm. Eseguita per la cartella *Cinque scultori bolognesi*, a cura di Carlo Santachiara insieme ad Adriano Avanzolini, Marco Marchesini, Giovanni Ortolani e Farpi Vignoli. Stampata da Alberto Bettini in cinquanta copie in numeri arabi e dieci copie in numeri romani.

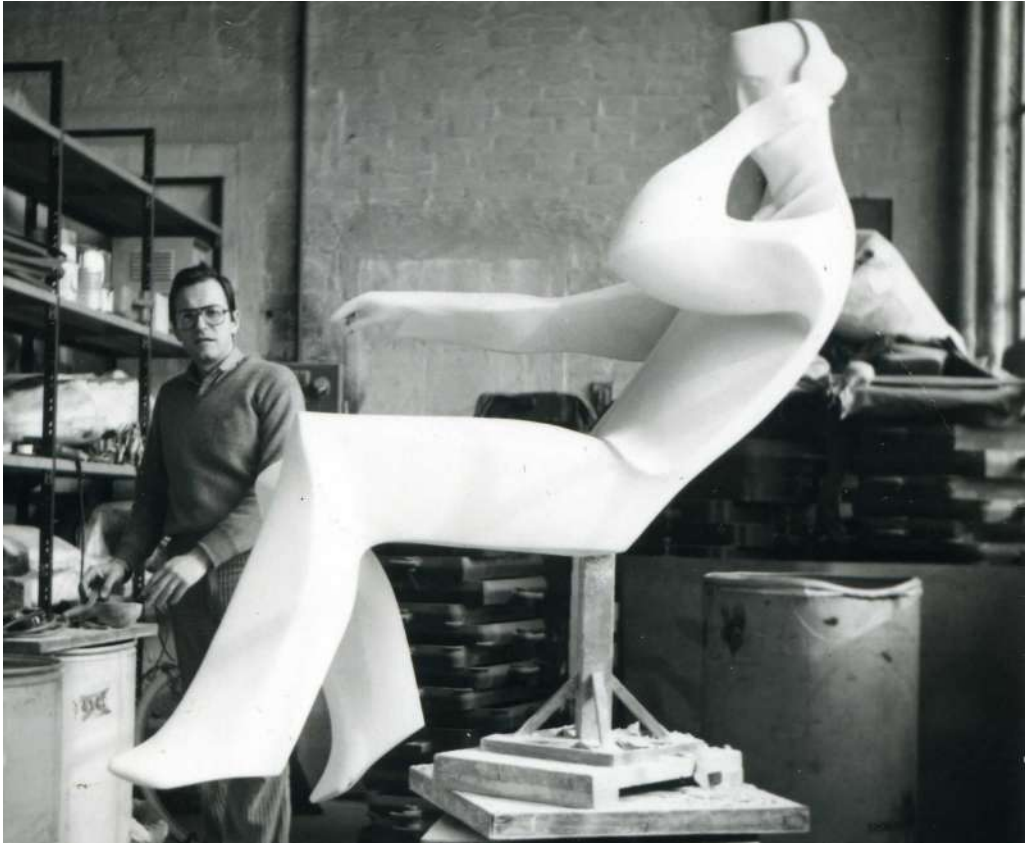


1979, *La caduta di Eva*, terracotta e gesso, h. 54 cm. Foto R. Martorelli



1979, *Il volo*, bronzo per il sarcofago Lippini Pellicciari. Certosa di Bologna, campo del Chiostro Terzo. Fusione Merighi Arte di Bologna. Foto M. Marchesini





1980, febbraio. Il modello in gesso per il *Guglielmo Marconi* poi fuso in bronzo dalla Fonderia Bonvicini di Verona. Foto M. Marchesini



1986, il *Guglielmo Marconi* con la seconda versione dell'antenna, realizzata in acciaio inox.
Foto M. Marchesini



1999, il *Filosofo* modellato nello studio di Paolo Gualandi in San Mamolo

Parte terza

Quando al Liceo Artistico studiavo storia dell'arte con Adriana Arfelli, si parlava di scuole, di innovatori, di seguaci, d'influenze: una noia pazzesca. Già Marieelene Putscher aveva diagrammato la Madonna Sistina (1955), Else Christie Kielland l'arte egizia (1956) e Ragghianti, *obtorto collo*, ne recensiva i lavori (Sele Arte, n° 28, anno 1956/57).

Dalle tele di Piero della Francesca, di Giorgione, di Leonardo, vibrano armonie arcane, ma non è caso o suggestione, ma percezione di rapporti armonici trascendenti.

La "prospettiva segreta" che Dürer venne a cercare (non a caso) a Bologna, veniva da lontano. Platone, pitagorico chiacchierone, nel Timeo si era un po' sbilanciato, ma poi subito si era pentito: la "Quinta Essenza" ornava l'Universo e basta: tutto lì. Ma la Quinta Essenza era Armonia, Armonia espressa in un numero "vivente" che dava vita alle cose: il numero CINQUE, il numero che tesse la Sezione Aurea. Dürer cercava la geometria segreta che è dentro le cose. Quella geometria che anima, perché "MAGICA".

La geometria nascosta nei dipinti di Giorgione, di Piero della Francesca, di Leonardo, del giovane Michelangelo: la geometria che non opprime ma lungi dall'irrigidire, dal chiudere, dal limitare, apre e si dilata moltiplicandosi con inarrestabile e infinita armonia.

L'ottimo Ragghianti in quella sua utilissima rivista che era *Critica d'Arte*, relegava spesso nelle ultime pagine, sotto la riduttiva dicitura "Critica d'arte SCUOLA", gli articoli più interessanti.

Ricordo come emblematico quello pubblicato nel n°7/1985, pag. 91-96, nel quale dissipava la sua magistrale capacità di argomentare (lo dico seriamente) facendo ironia su cose che come storico "razionale" non "voleva considerare". Le rifiutava come il brillante e simpatico Franco Borsi (1925 - 2008), massimo storico di Leon Battista Alberti, il quale non accettava l'idea che l'Alberti potesse essere stato sfiorato da "contaminazioni esoteriche". Come se un intellettuale nel XV o nel XVI secolo avesse la stessa percezione del mondo di un intellettuale del secolo XX: in altre parole la cultura di chi crede di non essere superstizioso perché si sente scientifico e razionale.

Voglio essere chiaro: non è importante sapere se nel giardino di Villa Giulia di Palermo ci sia o non ci sia un diagramma esoterico sotteso (og-

getto della polemica) è importante capire che, laddove si trova, la funzione del diagramma non è quella di essere visto (né a piedi né in mongolfiera come ironizza Ragghianti a pag. 92), ma è quella di "ESSERCI", punto e basta. Potranno esserci o non esserci simboli o capisaldi di riferimento, ma sarà una scelta, non un obbligo, e non è importante quello che personalmente crediamo, importante è capire cosa altri hanno creduto.

Quando il mago divarica indice e medio, l'angolo che si forma è di 36° , il quale esprime geometricamente la divina proporzione: l'*Armonia* appunto, apotropaica, taumaturgica e magica, e non sono faccende limitate ad incolti creduloni.

Quel gesto lo faceva Winston Churchill deridendo la svastica di Hitler che, più che mai convinto nel folle progetto di dominare il mondo, non trascurava esoteriche evocazioni. In entrambi i casi una sciocchezza. L'energia matematica che gli antichi saggi vedevano ordinare le corolle dei fiori, il ritmo di crescita dei rami degli alberi, la proporzione delle falangi delle dita della mano, fino al ciclo astronomico del pianeta Venere, non era per farsi i dispetti.

Io non frequento maghi, astrologi o guaritori; non sono seguace di alcuna setta, né di alcuna religione, diversamente mi interesso dei rapporti tra geometrie e simboli magici perché vedo quanto grande sia stata la loro funzione e interazione nelle arti figurative, nelle architetture e nell'astronomia topografica dall'antichità a oggi, anche se ciò mi ha creato a volte qualche malinteso con persone che pensano diversamente.

Il 9 febbraio 1987 nacque Guido. Il 27 giugno 1990 Eleonora. Due figli, due punti fermi della mia vita. Sperai con tutte le forze di trovare un punto d'arrivo dopo tanto vagare. Da Bologna mi trasferii in provincia: una casa in campagna prospiciente San Giorgio di Piano, il bel paesino dove nacque Giulietta Masina.

Nel frattempo un preside decise che non poteva più sopportare la noia di tenere aperto il Corso Serale del Liceo Artistico e lo sopprese. Io, che insegnavo Modellazione in quel corso, mi trovai improvvisamente soprannumerario pur essendo di ruolo. Profondamente contrariato da quella che era di fatto una insensata ingiustizia verso i ragazzi che usufruivano dell'opportunità di quel corso, visto che la Legge del tempo lo consentiva, mi licenziai ed entrai "felicitemente" nel numero dei baby pensionati.

Fondeva ancora a Verona da Brustolin, e spesso su fogli volanti annotavo fatti o discorsi che mi interessavano. Voglio trascriverne uno come esempio di vita in fonderia, ma soprattutto come esempio del carattere schietto e sincero di Quinto Ghermandi. C'è anche la data, 17 maggio 1991:

Sono le quattro del pomeriggio. Dalle dieci lavoro al ritocco di un angelo nella camera più grande delle cere. Dalla camera più piccola mi arrivano

voci. Sento la voce di Renzo Garibaldi: «Era vent'anni - dice - che non andavo dal parrucchiere». (domani inaugura una personale. È un po' agitato.)

Poco dopo sento la voce inconfondibile di Ghermandi, poi la voce di Brustolin: «Minguzzi sta male - dice - stanotte ha avuto una trombosi. L'hanno preso per i capelli, altrimenti era già morto. Sarà molto difficile che si riprenda.».

Sospendo il lavoro, apro la porta e mi unisco al gruppo. Si parla di Minguzzi. «Era tosto di costituzione?» chiedo a Ghermandi.

«Da giovane stava bene, da vecchio meno. Anche io da giovane stavo bene, adesso meno. Io vado ancora avanti, vado avanti perché mi tira il culo. Finché tira il culo si va avanti, poi è la fine.»

Tutti ridono, si sblocca l'aria mesta per la sorte di Minguzzi.

Torno al mio lavoro nella camera grande delle cere. Dopo poco entra Ghermandi: «Ecco l'angelo di Marchesini.» Si sofferma a osservarlo con molta attenzione.

«Bella scultura. Bel pastellato, molto personale.»

«È una cosa per il cimitero...»

«Lasci stare - mi interrompe - sono cose difficili, molto difficili da fare. Io non sono capace. Non sono capace perché non ne ho mai fatte. Non ne ho mai fatte perché mi perdo: io sono capace di fare cose piccole.»

«Ma ha fatto sculture molto grandi» ribatto.

«Sono un'altra cosa. Certo, ho fatto adesso una fontana: è alta sei metri. Io sono capace di fare triangoli: ma queste sono cose difficili.»

«La fontana - chiedo - per il concorso dell'Acquedotto della Romagna?»

«Certo, è la prima di sei: l'abbiamo inaugurata l'altro ieri. È un triangolo isoscele alto sei metri, e sotto ci sono i cannellini e l'acqua scende come dalle fontane di una volta. Mi sono divertito a farla: è una bella cosa. Mi sono divertito a fare il progetto e mi sono divertito a realizzarla. È una cosa che fa onore alla Regione, all'Ente dell'Acquedotto perché io non ho mai avuto la tessera del PCI; anzi sono di tutt'altra parte; ma questa volta non hanno guardato alla tessera ma alla cosa: hanno premiato una bella cosa.»

Adesso vado da Fausto [Bonvicini]. Vado a prendere delle rose per Merighi. Mi sono allenato a far rose. Ne ho fatte, così mi sono allenato. Perché Merighi ha delle rose, ma sono brutte: allora ho pensato di fargliele io. Adesso vado a prenderle così poi gliele porto».

«Sarà molto contento», dico con una sfumatura d'ironia.

«La saluto Marchesini: ho fretta di tornare. Appena arrivo a casa vado a letto, perché sono stanco.»

Detto per inciso, avevo da poco fatto delle rose per Merighi, penso quindi che le rose che gli avevano fatto orrore fossero le mie.

Si apriva l'ultimo decennio del Novecento, e fu per me un momento particolarmente difficile: doloroso, poiché vennero a mancare molte persone che mi erano care; spaesante, perché come un castello di carta mi crollò tra le mani il sogno di avere una casa; preoccupante perché dopo tanti anni, nei quali il lavoro non mi era mai mancato, le committenze stavano rarefacendosi.

Ultimi lavori importanti tra il 1990 e il 1992 erano stati la statua di bronzo di San Francesco sulla tomba Setti (1990); la statua di marmo sulla tomba Stupazzoni (1990); l'angelo di bronzo sulla tomba Barelli (1991); (tutte figure a grandezza naturale che si trovano in Certosa nel Campo Ex-Fanciulli) e la cappella Pancaldi, con la statua in bronzo degli sposi, nel cimitero di Borgo Panigale (1992).

Nel 1990 avevo fatto anche una statua di Bagnante per una fontana in una villa sulle colline di Rastignano, unico lavoro di questo tipo realizzato tra quanti avevo proposto negli anni e per varie ragioni mai realizzati: lo devo a Giuseppe Amaducci, architetto progettista di quella villa, carissimo amico fin dai tempi del Collegio San Luigi e del Liceo Artistico.

Negli stessi anni, proprio perché preoccupato per la mancanza di nuovi lavori, disattesi la promessa che mi ero fatto, accolsi l'invito dell'architetto Marco Furiassi di Firenze impegnandomi in un nuovo concorso: quello per il monumento alle portatrici carniche, promosso dal comune di Paluzza (Udine) in memoria di Maria Plozner Mentil, uccisa da un cecchino austriaco il 15 febbraio 1916. Era una iniziativa per ricordare l'epopea di quelle donne, quasi tutte molto giovani, che durante la Prima Guerra Mondiale rifornivano di medicinali e viveri, portati a spalla con gerle, gli alpini arroccati in prima linea sulle montagne.

Avevo praticamente finito il mio bozzetto quando una anziana signora venuta nel mio studio a visionare un bassorilievo che stavo preparando per la sua tomba di famiglia, lo vide e ne fu incuriosita. L'esposi brevemente la storia e spiegai: «La mia idea è questa: una cosa da vedersi di notte, in controluce alla luna piena. Sagome scure, silenziose, curve sotto il peso delle gerle, che salgono lentamente lungo un crinale verso le trincee degli alpini...». «Ma è poesia!» esclamò la signora «Poesia dell'eroismo... non lo capiranno mai!».

Ecco, io devo a persone come questa, se ho avuto modo di superare tanti momenti di sconforto. Lei mi aveva dato la sensazione di non lavorare invano, di fare cose che potevano dare a qualcuno un attimo di emozione.

Naturalmente il concorso fu vinto da altri. Basta andare sul web, cercarlo e vederlo: un grande bassorilievo di teatrale effetto scenico che sembra tratto da una copertina della Domenica del Corriere di quell'epoca. Ma è giusto così, perché è giusto che ognuno possa raccontarsi secondo il suo sentimento: mi dispiace solo di aver perso il mio bozzetto. Non avevo tem-

po per ritirarlo, telefonai al Comune di Paluzza chiedendo che me lo spedissero, avrei pagato in anticipo tutte le spese. Sarà finito in qualche discarica.

Il 29 aprile 1993 morì lo zio Franco, fratello minore di mio padre. Personalità vivace dai molti interessi, cineamatore e appassionato di storia (negli anni Cinquanta un suo cortometraggio su Bologna medievale aveva avuto larga diffusione e apprezzamenti) era soprattutto appassionato di astronomia; nel 1967 era stato uno dei fondatori dell'AAB, l'Associazione Astrofili Bolognesi. Attivissimo promotore della divulgazione dell'astronomia nelle scuole, gli fu poi intitolata la biblioteca dell'Associazione Astrofili.

Parlavo con lui dell'infinito, pensavo a Lucrezio, a Giordano Bruno: perché sulle macchine fotografiche l'infinito è indicato col glifo dell'inversione del moto? «L'Universo c'è – tagliò corto un giorno - e basta!».

lo avevo scritto una poesiola che inizia così:

*Il Big Bang è una teoria assai bella
la cui fortuna eccezionale è quella
di piacere immensamente ai preti.*

e finisce:

.....
*Quindi un tutto, dicea Lucrezio Caro
dove nulla comincia né può finire in nulla,
ma come dice il glifo misterioso,
che lo figura a chi lo vuol capire,
come un respiro ampissimo e profondo
sempre rivolve il divenir del Mondo.*

Oggi, trenta anni dopo questa poesiola, gli astrofisici appassionati di computer ogni giorno sfornano nuove teorie sulla forma dell'universo, e c'è pure chi, accantonato il Big Bang parla di Big Bounce. Ma adesso poi c'è una gran novità, salta fuori che c'è sempre stato: «il Big Bang è solo un momento nell'evoluzione eterna degli insiemi casuali»!! Evviva, abbiamo scoperto l'acqua calda! Già lo sapevano i filosofi greci duemilacinquecento anni fa, ma per far notizia bisogna dirlo con il linguaggio di moda oggidì.

L'anno successivo fu la volta di Quinto Ghermandi (18 gennaio 1994) uomo schietto che non potrò dimenticare per le ore passate con lui lavorando fianco a fianco nella fonderia di Brustolin o da Merighi; intercalando ai silenzi belle riflessioni sulla scultura e colorite rievocazioni della battaglia di El Alamein. Negli anni Settanta mi aveva chiesto se volevo essere suo assistente all'Accademia. «Marchesini» aveva detto «il prossimo anno sarò a Bologna, a Firenze mi sono trovato bene, ma a Bologna sarà un'altra cosa: ho bisogno di qualcuno che mi difenda».

Meravigliato e lusingato lo ringraziai moltissimo, ma gli risposi che mi sarei sentito a disagio in un ambiente nel quale mi ero sempre sentito estraneo.

«Avevo pensato a lei, peccato. Credo che allora lo chiederò a Zamboni». «Nicola andrà benissimo» risposi «saprà difenderla perfettamente».

Non so fino a che punto Ghermandi poté capire i motivi del mio rifiuto, ma non per questo i nostri rapporti ebbero a soffrirne.

Come tristemente si era aperto così il 1994 si chiuse. Il 13 dicembre morì Gianni Giusberti (1948 - 1994). Molto più di un amico, insostituibile compagno di inconcluse ricerche e riflessioni. Antropologo e paleontologo presso la facoltà di Antropologia dell'Università di Bologna, fu stroncato da una devastante malattia quando iniziava a raccogliere i frutti di anni di studio e di lavoro.

Ed è ancor più viva la mia tristezza quando penso ai progressi della paleontologia umana in questi ultimi anni. Tecniche innovative altamente sofisticate permettono oggi di sequenziare il DNA di reperti vecchi di 400 mila anni o più, rivelando quanto grande sia stata la varietà di Ominidi e di Sapiens più o meno interconnessi tra loro, che hanno contribuito alla nostra attuale realtà. È triste pensare alla soddisfazione negata a ricercatori entusiasti come Gianni (e penso anche all'indimenticabile Fantini) di condividere progressi che confermano storie lucidamente intuite quando non si avevano gli strumenti per poterle dimostrare.

Ma non c'era stato solo quello. Un mese prima, il 15 novembre 1994, era morto improvvisamente Bruno Bandoli, altro caro amico, medaglista e ritrattista bravissimo.

In quei giorni Paolo Gualandi, spaesato da quel tragico evento, mi propose di proseguire con lui nell'impresa che dal 1992 aveva avviato con Bruno, la gestione di una scuola di disegno e scultura (ASSA) i cui corsi si tenevano in una ampia sede in via del Pratello. Fu una bella esperienza della quale gli sono grato. Oltre ai corsi ordinari di disegno, modellato, progettazione e storia dell'arte, si tenevano laboratori esterni, come al Centro Protesi dell'INAIL a Vigorso (modellazione a sostegno della riabilitazione degli amputati); o all'Istituto dei Ciechi Francesco Cavazza in via Castiglione a Bologna. Attività che portò poi alla creazione di una realtà permanente all'interno di quell'Istituto: il Museo Tattile Anteros, posto sotto la direzione di Loretta Secchi.

Era stata quella un'iniziativa derivata da una felice intuizione di Bruno e raccolta con sensibilità e intelligenza da Paolo. Con essa il Museo Tattile Anteros si è inserito in modo innovativo nel campo di ricerca e sviluppo di supporti per migliorare le opportunità cognitive, relazionali e culturali dei non vedenti e ipovedenti, proponendo soluzioni non ottenute da calchi o da plastici, ma costituite da bassorilievi che riproducono fedelmente opere pittoriche famose. In altre parole elaborati per dare la possibilità di accostarsi ad un ambito fino a quel momento assolutamente precluso per loro.

Nonostante gli evidenti limiti insiti nella traslitterazione della pittura in bassorilievo, resta molto ampio il campo di informazioni ed emozioni che è possibile trasmettere attraverso il tatto. Queste vanno dall'esatta comprensione della composizione di un'opera, delle posture e delle reciproche relazioni tra le figure, fino alla capacità di capire espressioni dei volti dipinti e della deformazione degli oggetti percepiti otticamente in prospettiva. Fenomeno questo assolutamente sconosciuto a un cieco nato e per questo di difficilissima comprensione, poiché abituato ad una percezione tattile della realtà che restituisce la forma degli oggetti senza deformazioni. Chiaramente i risultati possono variare in misura della sensibilità e dell'interesse individuale, ma generalmente dopo un'indispensabile fase propedeutica si sono ottenute risposte positive.

A questo si deve aggiungere l'attività di laboratorio svolta all'Anteros con la modellazione diretta dell'argilla da parte di non vedenti e ipovedenti guidati da tutor. Al proposito voglio ricordare un episodio risalente a più di vent'anni or sono, emblematico delle possibilità di dialogo attraverso la modellazione dell'argilla.

Una bambina cieca dalla nascita (sapete cosa vuol dire? Altroché eufemismi e giri di parole: buio pesto e basta!): bene, questa bambina cieca un giorno mi disse: «ti faccio vedere cosa si vede dalla finestra della mia camera». Detto fatto, da un panetto di argilla mi fece un piccolo bassorilievo dove si vedevano due collinette con sotto una casetta, col tetto, la porticina e una finestrella; poi intorno degli abeti con la cima aguzza e le fronde ben fatte. Ecco, era quello che la sua mamma le raccontava di ciò che si vedeva dalla sua finestra, di ciò che c'era nel mondo di fuori, e lei quel giorno, con un poco di argilla, me lo aveva fatto "vedere"!

Con l'intraprendenza e la direzione di Loretta Secchi, la collaborazione di Daniela Angeli e di due bravissimi ciechi assoluti che definirò come "collaudatori tattili" dei bassorilievi, Giampaolo Rocca e Alessandro Mancinone, abbiamo messo rilievi sotto al Cenacolo di Leonardo da Vinci alle Grazie, di lato alla Venere di Botticelli agli Uffizi, addirittura dieci a Palazzo Te a Mantova; e poi tanti altri, fino alla National Gallery di Washington e perfino in Giappone.

Attualmente la modellazione di nuovi rilievi nel laboratorio del Museo Anteros prosegue ad opera di due bravi e giovani scultori: Enrico Schirru e Stefano Manzotti.

Nel novembre 1997 mancò anche Farpi Vignoli. Ero stato suo allievo al liceo artistico, dove insegnava Ornato acquarellato. Di carattere non facile, spesso impulsivo e mutevole, con lui ruppi il ghiaccio in una circostanza divertente.

Quando ancora ero iscritto a scultura una mattina, incontrandolo nel

corridoio dell'Accademia, mi fermai a salutarlo. Casualmente quel giorno avevo sottobraccio una cartellina con delle caricature abbastanza acide che avevo disegnato (Kandinsky, Klee, Picasso) e che stavo portando in aula per divertire gli amici. Istintivamente mi venne fatto di mostrarglielle. Ebbero successo: rise allegramente (forse anche per l'antipatia che nutriva per quegli artisti), così entrai nella ristretta cerchia di quelli che gli erano simpatici. Successivamente, quando a mia volta entrai come insegnante al Liceo, ogni tanto avevo accesso allo studio che aveva all'ultimo piano dell'edificio che lui stesso aveva progettato. Ma ancor più si rinsaldarono i nostri rapporti quando trasferii abitazione e studio in Strada Maggiore al n°8.

Guardava attentamente e lodava le armature che costruivo (in quel periodo feci la statua di Marconi e il monumento agli Aviatori) ma non commentava le opere finite, ragion per cui pensavo che, lontane com'erano dal suo gusto, gli facessero cordialmente orrore.

Se si fermava a pranzo (apprezzava la buona tavola, e in quei giorni ero in grado di fornirla) ricordava gustose storie di vita d'arte petroniana anteguerra; oppure si abbandonava a raccontare del suo difficile rapporto di amante inquieto e insoddisfatto con le sue sculture; con cui ingaggiava fiere contese fino ad arrivare, a volte, a distruggerle.

Un giorno chiesi conferma di questi racconti a Brustolin (il bravo fonditore veronese) che sussultò e mi guardò desolato: «Dava sempre la colpa a me. Una volta mi fece tagliare una fusione perfetta perché diceva che l'avevo montata male: ma non era mia la colpa, erano giusti i riscontri, era lui che cambiava idea!».

Pian piano Farpi mi raccontò tutta la sua vita, ed era un piacere ascoltarlo. Gli chiesi un giorno anche ragione del nome, perché - gli dissi - per molto tempo avevo creduto che avesse un cognome composto, e mi chiedevo quale fosse il suo nome di battesimo. Rise, e mi raccontò di suo padre che, alla ricerca di un nome che nessun altro avesse, s'era inventato un terribile "Farpisto"; ma poi davanti alla rivolta di tutte le donne di casa, era sceso a un compromesso, accontentandosi di "Farpi". Nome non male, gli dissi, Farpi ha un'assonanza antica; ha un suono carico di rimembranze pastorali, arcadiche, degne di uno spirito eletto. Mi guardò, ricordo, dubbioso e divertito. Caro Farpi, conservo di te un disegno molto bello, un nudo di donna: è datato 1942, l'anno nel quale io sono nato.

Questo per me faticosissimo decennio, si chiuse con la morte di mio padre (17 ottobre 1999) e di Carlo Santachiara (2 novembre 2000).

Alla fine del 1999 mancò anche don Luciano Gherardi. L'avevo conosciuto al liceo artistico, dove, negli anni Cinquanta, insegnava religione. L'avevo poi rivisto in San Severino. Intellettuale di primo piano della Chie-

sa bolognese, aveva fondato e diretto dal 1955, «Chiesa e Quartiere», una bella rivista di architettura e arte sacra, coinvolgendo architetti, urbanisti, artisti e intellettuali di fama internazionale. Ne aveva poi troncato di colpo la pubblicazione alle dimissioni di Lercaro. Vicenda, quest'ultima, sulla quale ci sarebbe molto da dire.

Non era uomo facile don Luciano, e quando seppi della sua morte certi ricordi mi suggerirono alcuni versi. Lui amava la poesia e anche ne scriveva. Era esigente, ma credo che l'avrebbe accettata questa mia, per la sincerità dell'intenzione.

*Suona campana, suona,
oggi è morto un prete.
Suona campana, suona,
ti sentano le querce di Monte Sole,
lassù, dove nessuno
sarà mai più
ciò ch'era stato prima.*

*Ti sentano alle Budrie,
laggiù, nella pianura,
dove tra canne ed acque
le nebbie son gradite a voci arcane.*

*Suona campana, suona,
oggi è morto un prete,
difficile a capire, difficile a trattare:
un prete che chiudeva,
ma poi ti sorrideva.*

*Suona campana, suona,
ti sentano nei campi
dove Bartolomeo cammina;
e quando avrai spenta la tua voce,
resti il silenzio...
la cosa che,
più d'ogni altra,
amava.*

Questa è la vita, più lungamente è percorsa, più disarmante è il vuoto che lascia, vuoto che solo il ricordo in parte ripara, e ora che sono alla soglia degli ottant'anni mi domando perché io sono ancora e tanti, che erano con me, non ci sono più.

Forse in quegli ultimi anni del Novecento così difficili, i migliori mo-

menti di "gratificazione creativa" me li aveva offerti Enrico Schiavina. Era un imprenditore edile e come tale in primo luogo aveva l'urgenza di mandare avanti l'azienda; ma non viveva solo per quello perché, cosa abbastanza rara, era uomo di molti interessi e di schietti entusiasmi.

Come ho detto all'inizio di questo racconto, l'avevo conosciuto in San Severino, chiesa in apparenza semplice ma tuttavia insidiosa da costruire, poiché i quattro paraboloidi iperbolici che danno forma alla copertura a padiglione, generano una spinta divaricatoria fortissima sui pilastri, tanto che Enrico mi confessò che aveva fatto ricalcolare quei valori perché non si fidava dei conti di don Giancarlo. (Chi dall'interno di San Severino alza gli occhi alle lunghe asole che staccano il coperto dai muri perimetrali, può intravedere le grosse catene che legano tra loro i pilastri angolari e rendersi così conto del problema).

Ben presto avevo scoperto che Enrico era appassionato di storia, di archeologia, di castelli medievali e di scultura. In tempi nei quali tra gli imprenditori edili e soprintendenze c'era solo incomprendenza e diffidenza, era stato forse il primo ad instaurare con queste ultime un rapporto di collaborazione che gli avalse la nomina a soprintendente onorario da parte di Vinicio Gentili, rapporto che si incrinò soltanto dopo molti anni, per la controversia su Montepoggiolo, la diruta rocca rinascimentale medicea progettata da Giuliano da Maiano che Schiavina aveva acquistata da Luigi Vignali (l'indimenticabile architetto, già mio insegnante di architettura al liceo, anche lui appassionato di storia, di castelli medievali e di architetture esoteriche) e che la Soprintendenza (a mio avviso totalmente a torto) gli impedì di recuperare.

Da parte mia, come ho già detto, per più di trent'anni collaborai con Enrico nelle più svariate circostanze. Innanzi tutto come scultore, ma anche come esperto di didattica nell'elaborazione del progetto di concorso per la nuova sede dell'Accademia di Belle Arti di Venezia nel compendio degli Incurabili alle Zattere (1999-2001); come curatore di pubblicazioni per l'Impresa (Schiavina aveva creato un team efficientissimo, composto dal sottoscritto, dall'amico architetto Maurizio Bolelli, dall'archivista geometra Raffaello Rafanelli e dalla traduttrice e coordinatrice ragioniera Margherita Bugetti, in grado di sfornare un libro in tre mesi). Infine come ricercatore e interprete di storia ed esoterismo alla Rocca di Montepoggiolo e alla Rocchetta Mattei, edifici entrambi che Enrico fino all'ultimo sperò di poter restaurare.

Costruttore e restauratore di edifici storici serio e determinato (lo dice il suo imponente curriculum d'Impresa) quando cominciava a pensare alla scultura - lo dico con affetto - perdeva spesso il senso della misura. Così per irrefrenabile sovradimensionamento delle proposte si persero

occasioni che potevano essere altrimenti realizzate. Penso a Vergato (statue equestri e fontane) e - non ultimo - a Sant'Ambrogio di Ozzano (1995). Chiesa che costruì su progetto di Spagnoli, facendo con l'impresa tutti i difficili disegni esecutivi e i relativi calcoli; ma poi proponendo una decorazione absidale in due versioni, una pittorica e una scultorea, entrambe così sovrabbondanti da terrorizzare il parroco. Il lavoro fu poi affidato ad Arrigo Armieri.

Diversamente ebbe un seguito a me molto gradito il saggio che avevo scritto sulla Rocchetta Mattei. Infatti fu grazie alla sua pubblicazione del 2001 sul libro *Da Riola a Savignano Longareno* se alcuni anni dopo ebbi l'opportunità di studiarla in ben altro modo. Il mio primo testo lo scrissi senza poter accedere in Rocchetta, poiché all'epoca era impossibile ottenere il permesso di entrare. Quando nel 2005 la Fondazione CARISBO (presidente Fabio Roversi Monaco) acquistò la Rocchetta, la direzione artistica dell'imponente restauro fu affidata a Maricetta Parlatore. Fu quindi lei che, vagliando le pubblicazioni che esistevano sulla Rocchetta, notò quel saggio sul libro di Schiavina intuendone l'occulto autore.

Ci conoscevamo bene perché eravamo stati compagni ai tempi del Liceo e più recentemente avevo seguito stage presso suoi cantieri di restauro con gli allievi dei corsi di formazione dell'ASSA.

Fui così incaricato ufficialmente dalla Fondazione di studiare la simbologia della Rocchetta Mattei. A questo fine ebbi a disposizione le tavole del rilievo completo elaborate dallo studio Ekinos dell'architetto Silvio Vianelli, sulle telemetrie laser dello studio tecnico Franceschetti di Reggio Emilia. Da almeno vent'anni ero impegnato in ricerche tutte mie sopra gli aspetti di topografia astronomica di Bologna e del suo territorio ed avevo individuato l'interessante corrispondenza tra torri ed edifici della Rocchetta con la tavola del sistema solare copernicano raffigurato nell'*Atlante dell'Harmonia Macroscopica* di Andreas Cellarius (1596-1665). Al cospetto di quelle precisissime tavole di rilievo, tralasciai lo studio delle simbologie più superficiali e in gran parte decorative, per analizzare i riscontri geometrici di base all'impianto architettonico dell'insieme. Ben presto mi fu chiara la conferma di come la Rocchetta fin dall'origine fosse stata impostata da Mattei sopra diagrammi poligonali molto precisi e ben finalizzati. Purtroppo il tempo che per contratto mi era stato assegnato per completare lo studio era esiguo e fui costretto a consegnarlo in troppe parti incompleto.

Poco dopo però i lavori con mia grande sorpresa furono sospesi e successivamente la Rocchetta fu aperta al pubblico solo per la parte già restaurata.

Nel 2015, inaspettatamente, fui "ripescato" da Claudio Carelli, l'instancabile promotore di "S.O.S. Rocchetta" e poi presidente dell'Archivio

Museo Cesare Mattei. Mi fu data così, l'opportunità di partecipare a due convegni in Rocchetta (19 dicembre 2015 e 14 maggio 2017) nei quali ebbi modo di presentare parte delle mie ricerche. Gli Atti della Conferenza del furono pubblicati a cura dell'Archivio Museo Cesare Mattei, e altre parti delle stesse mie ricerche furono pubblicate nei due libri successivamente pubblicati da Carelli (*Guida Romantica della Rocchetta Mattei* - 2016 e *Extensio* - 2018).

In questi anni non ho mai cessato di interessarmi della Rocchetta e non dispero di poter pubblicare ulteriori analisi eseguite sulle proporzioni originali dei suoi edifici liberati dalle arbitrarie superfetazioni volute dal Venturoli, in gran parte responsabili di tante errate interpretazioni. Dirò infine che in questi stessi anni non ho rinunciato alle mie curiosità sull'esoterismo devozionale che ultimamente ho esteso in Brianza, terra di antichi santuari, con la preziosa guida di Daniela Angeli, già mia collaboratrice all'Istituto dei Ciechi Cavazza, e ora insegnante presso la Scuola d'Arte di Merate.

Tornando al mio lavoro di scultore, ricordo che nel primo decennio del Duemila, rinsaldando la pluridecennale collaborazione con l'Aedis e con l'instancabile suo *promoter* Giancarlo Ruggerini, ebbi nuove commesse. Tra queste il bassorilievo di bronzo dell'ossario della cripta Silvestrini nel cimitero di San Lazzaro di Savena, con la storia del lavoro nell'officina della famiglia, e nel cimitero di Borgo Panigale la cappella Guidetti, con la statua di Core che spezza la melagrana e il cancello di ferro battuto (2008). Tutte le opere in bronzo sono state fuse a Valeggio sul Mincio nella fonderia d'arte di Valentino De Guidi e dei suoi figli Angiolino e Cristian.

Contestualmente ho continuato a concretizzare, come ho sempre fatto, nuove idee in bozzetti di terracotta o gesso (anche se, vista la mia età, resteranno più che altro per memoria). Ho creato diverse statuette di terracotta ispirate alla mitologia dei segni zodiacali, pretesto per allusioni a metafore di luoghi comuni o, più semplicemente, per divertimento.

Non mi vergogno a dire che per molto tempo ho accarezzato l'idea di fare una statua a Giovanni Pascoli, sperando di trovare qualcuno disposto a finanziarla.

A mio modo di vedere dovrebbe essere per tutti stranissimo che a Bologna non ci sia un ricordo tangibile di Pascoli. Abbiamo un megam monumento a Carducci, ultimo poeta del passato e nemmeno un cippo per Pascoli, il padre della poesia italiana moderna.

Di fatto l'opinione corrente intorno a questo coltissimo artista della parola è abbastanza vaga. Provate a chiedere in giro, più o meno avrete risposte di questo tenore:

«Pascoli? Ah sì... la cavallina storna...»

«Pascoli? Ma è triste...»

«Pascoli? Certamente: lo leggeva la maestra in terza elementare!»

E poi se si prova ad accennare all'idea di una statua:

«A Pascoli? Ma non è mica nato a Bologna...»

Bene! Come se Carducci fosse nato a Bologna: era toscano di Valdicastello, vicino a Pietrasanta. Allora? Il fatto è che ben pochi sanno di Pascoli altro che le tre o quattro poesie che si leggono a scuola, attaccate a quella terribile etichetta con cui fu classificato: DECADENTISMO!

Amara sorte di questo grandissimo artista della parola, che studiò a Bologna, vi soggiornò a più riprese, insegnò all'Alma Mater e infine a Bologna morì, col fegato distrutto dall'alcool, prigioniero di una sorella che dopo averlo pesantemente represso lo ha imbalsamato e beatificato, e di una critica che lo ha seppellito sotto una caterva di studi e di saggi che non legge nessuno. Invece è un gigante: l'ultimo grande artista della parola.

Nulla fu fatto quand'era il momento per evidentissime antipatie culturali e politiche. Oggi prevalgono altri codici culturali, altri interessi, altre idee in poesia come in tutte le altre forme di comunicazione: pittura, scultura, musica e via discorrendo, figurarsi nelle statue pubbliche che, al massimo, sono considerate "arredi urbani".

Pazienza. Evidentemente, come ho già raccontato, per un motivo o per l'altro con i monumenti non ho molta fortuna.

Diversamente, grazie a Giancarlo Ruggerini e all'ingegnere Immacolata Caravetta, non mi sono mancate nuove opportunità non trascurabili. Per il 2018 ricordo il bassorilievo di bronzo del sarcofago della famiglia Manfredi Rocchetti nel Cimitero di San Lazzaro di Savena con l'affettuosa riunione dei componenti della famiglia per un'immaginaria foto di gruppo. Quando fu inaugurato una signora disse che era una scena così viva che «metteva voglia di andar tra loro!».

Più recentemente nel sarcofago della famiglia Musarra: un rilievo angolare di bronzo che evoca il desiderio e la ricerca dell'amore nella foresta della vita. (Chi vuole poi potrà vedervi a piacimento Adamo ed Eva), tutti lavori egualmente fusi dai De Guidi.

Personalmente sono portato ad apprezzare in primo luogo l'arte fatta con buona manualità, anche per un senso di rispetto del lavoro di chi vi si applica, al quale perlomeno deve essere riconosciuta la fatica dell'esercizio, perché non basta aver orecchio per suonare il violino. Credo che ciascuno assecondando la propria sensibilità in arte debba essere libero di scegliere di fare ciò che lo appaga. E credo anche che si possa arrivare al meglio di sé stessi accettando i propri limiti: in gioventù mi affliggevo perché non mi piaceva ciò che facevo, mi sentivo poco abile, limitato, poi me ne sono fatto una ragione. Come diceva *Pirúla tràidida* (Pietro Veronesi) «anch Michelangelo l'ha fat al só bèli purcari».

Di mio ho cercato di capire il linguaggio degli altri, cosciente che non basta guardare per capire ciò che si sta guardando: diffidando però sempre dalle spiegazioni troppo lunghe e complicate.

Non sono caustico come Elémire Zolla, non dirò che le "Avanguardie" sono "uno scherzo di carnevale"; dirò che tutte le etichette sono sospette se servono per arrogarsi meriti e primati o, più concretamente, per far soldi. Esercizio legittimo quest'ultimo per carità, ma che non dovrebbe costituire il fine ultimo e definitivo dell'arte.

Sulla via dell'esilio la Granduchessa di Toscana, Maria Ferdinanda di Sassonia, esortava i cittadini (non più suoi sudditi) a non trascurare la cura delle opere d'arte che in quel momento ereditavano: «perché l'arte serve» – scriveva – «serve per l'educazione del Popolo e la dignità della Nazione».

Mi rendo conto che forse, al termine di un racconto che non so fino a che punto possa aver interessato, divertito o annoiato, non sia questo il luogo per affrontare argomenti così impegnativi. Ma l'ho citata egualmente e volentieri, perché sono parole di un'antica e colta signora che, se tradotte in un linguaggio più attuale, dovrebbero ancora sembrarci ragionevoli e invece fanno ridere. E dovremmo chiederci perché.

Oggi vedo e sento direttori di musei, ministri e assessori alla cultura di città grandi e piccole, parlare di eventi culturali, descrivere l'attività di musei, luoghi d'arte e beni archeologici, in base a numeri: numeri di turisti, numeri di biglietti venduti, numeri di soldi incassati.

Questi numeri sono la loro gioia, la prova della loro efficienza, del loro successo di marketing: come se la buona duchessa avesse detto che l'arte serve al popolo dei venditori di souvenir, agli albergatori e al buon bilancio commerciale della nazione.

Ma, si potrebbe obiettare, non è questo il modo di leggere quei dati: il mondo è cambiato, c'è una crescente domanda di cultura, se poi c'è anche dell'altro ben venga, perché mai l'arte dovrebbe essere nobile e pura proprio oggi, visto che nobile e pura non è mai stata?

«Sviluppo, produzione, crescita» già qualcuno lo disse: «Dipinte in queste rive / son dell'umana gente / le magnifiche sorti e progressive».

Con la premessa che tutto fa gioco, purché se ne parli, l'arte così detta "concettuale" è quella che ha potuto giocare al meglio le sue opportunità. All'origine polemica e aggressiva si è poi edulcorata rivelandosi ideale negli eventi mondani: in questi qualsiasi cosa va bene. Più le idee sono balzane meglio si vendono e non è un caso se dietro di esse spesso si trovano personaggi geniali e spiritosi.

Va bene così, da sempre l'Arte ha battuto infinite strade, ha parlato infinite lingue per incantare, suggestionare, commuovere e divertire: sbaglia solo chi pretende di avere in tasca il modo giusto per fare arte valida "per sempre".

Mi ricorda l'inutile, supponente certezza, degli "astrattisti" della mia giovinezza: «Per sempre», disse Giovanni Pascoli, «si addice solo alla morte».

Io invece vedo l'Arte Viva, più che mai "vivente", e come dissi nel lontano 1965 ad un malinconico e depresso Mastroianni che si crogiolava nell'idea di essere "l'ultimo futurista": l'Arte "cammina".

Concetto elementare che tradussi in una poesiola a lui dedicata, che termina così:

*Prof, l'arte cammina, va dove non si sa:
saranno allora nuovi amori, nuove storie
a voltar pagina: a cominciar da capo.*

Marco Marchesini
24 settembre 2021



1981, modello in peltro presentato al concorso per la porta del Banco di Sicilia a Palermo.
Foto M. Marchesini



1981, modello in gesso per la maniglia di bronzo per la Cella Pini alla Certosa di Bologna, h. 52 cm.



1982, lo studio in Strada Maggiore a Bologna. Foto M. Marchesini



26 marzo 1983, inaugurazione del *Monumento agli aviatori caduti in pace e in guerra* nel Campo degli Ospedali alla Certosa di Bologna, alla presenza delle autorità civili e militari



1983, *Monumento agli aviatori caduti in pace e in guerra*. Certosa di Bologna, Campo degli ospedali. Fusione Fonderia Fracaro di Vicenza. Foto M. Marchesini



1984, porta di bronzo per la Cappella Lazzari Scandellari rappresentante il ciclo della vita. Fusa dalla fonderia Fracaro di Vicenza. Certosa di Bologna, Campo degli Ospedali. Foto M. Marchesini

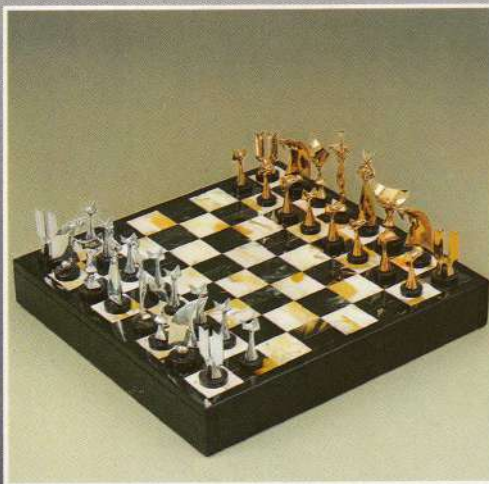
GLI SCACCHI DI M. MARCHESINI

Costituiscono una di quelle rare sintesi che solo i grandi artisti talvolta raggiungono e i cui profondi e diversi significati si scoprono man mano che ne contempla la bellezza ed il fascino.

Essendo in argento massiccio, garantiscono un valore reale che dura e si capitalizza nel tempo costituendo un eccellente bene-rifugio.

Questa opera di M. Marchesini è composta da: 1- 36 minisculture, di cui 18 pezzi in argento lucido e 18 in argento lucido placcati con 3 micron di oro 24 Kr. per un peso complessivo di Kg. 1,600 circa di argento 800.

Ogni pezzo è fissato su una base di ebano tornito.



2- Una scacchiera in vero corno e lacca da cm. 43x43x5 munita di due cassetti per contenere i pezzi.

La Italsilver, oltre a fornire una appropriata documentazione che assicura in modo rigoroso l'autenticità ed il reale valore dell'opera, consegna anche il certificato firmato dall'Artista, attestante tra l'altro, il numero di tiratura che sarà limitato a 25 esemplari.

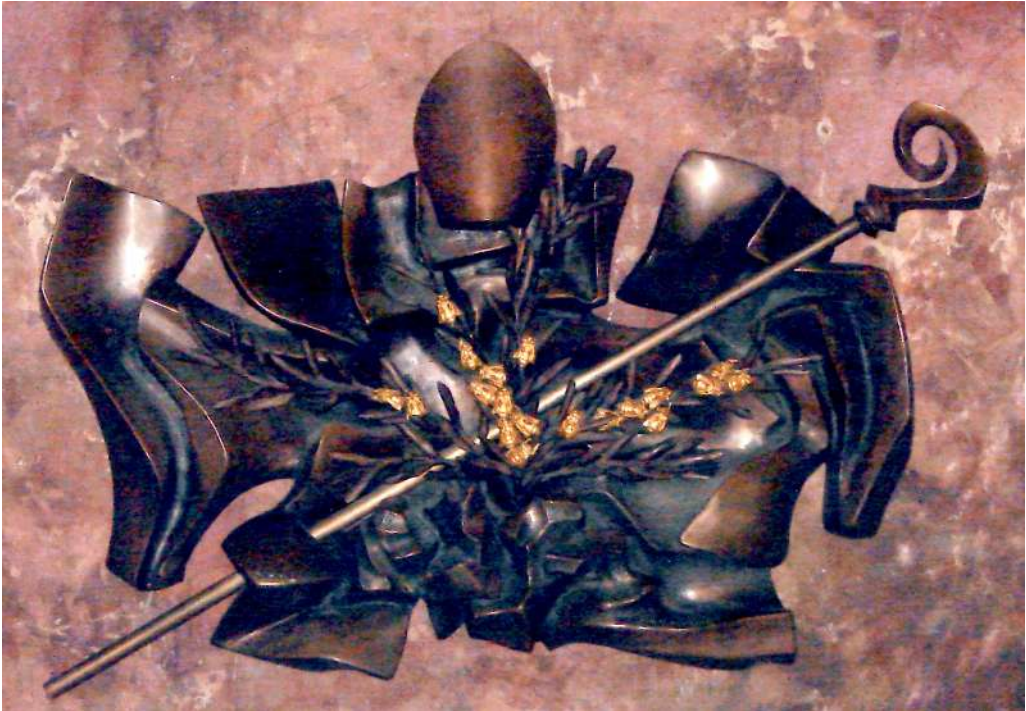
Il certificato rilasciato con l'opera e firmato dall'artista garantisce:
- l'origine dell'opera stessa
- il suo numero di tiratura
- la tiratura limitata
- il peso reale dell'argento
- il titolo del metallo impiegato.



1983, depliant della scacchiera in corno ed ebano con pedine in argento. Realizzata in venticinque esemplari numerati dalla ditta ITS di Osimo (An)



1983, particolare degli Scacchi di M. Marchesini



1985, *Emblema* per la sepoltura del vescovo Enrico Manfredini, bronzo, 96x62 cm. Fusione Merighi Arte di Bologna. Bologna, Cattedrale di San Pietro. Foto M. Marchesini



1987, *Emblema* per la sepoltura di cardinale Antonio Poma, bronzo, 100x68 cm. Fusione Merighi Arte di Bologna. Bologna, Cattedrale di San Pietro. Foto M. Marchesini



1984, terrecotte policrome per la Chiesa di San Lorenzo di Bologna. Le formelle rappresentano episodi della vita del santo



1986, *Ritratto di Silvia*, gesso, h. 30 cm. Modello per il bronzo fuso da Merighi Arte di Bologna.
Foto R. Martorelli



1987, *Maria ausiliatrice, Don Bosco e San Domenico Savio*, bronzi a grandezza naturale. Bologna, Chiesa di San Giovanni Bosco. Foto Mario Rebeschini



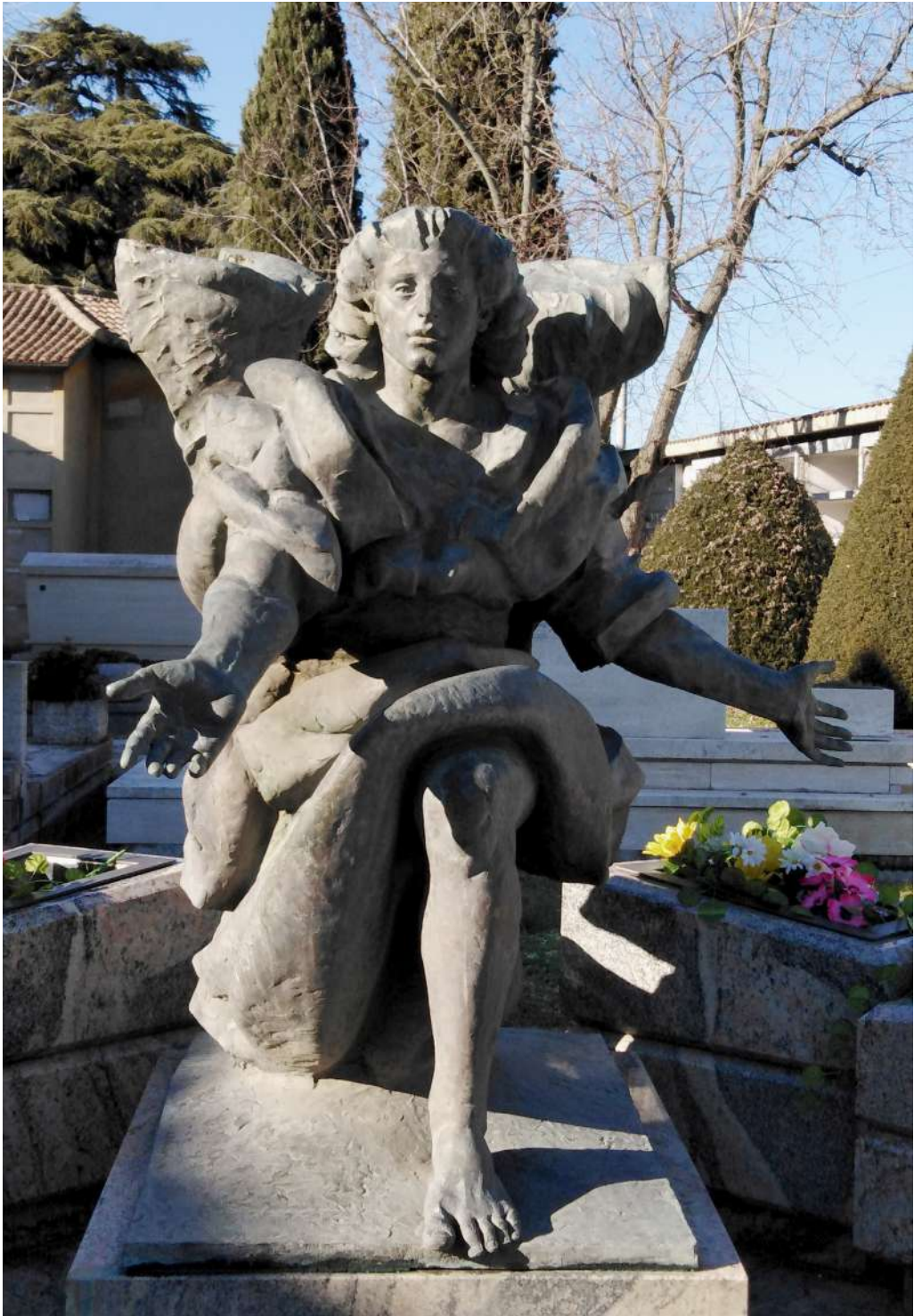
1988, argilla dell'*Angelo musicante* in bronzo per la Tomba Tanzini alla Certosa di Bologna, fuso dalla Brustolin di Verona. Successivamente fu trasferito in altra sede. Foto M. Marchesini



1990, il *San Francesco* per la cripta Setti, fuso dalla Brustolin di Verona. Certosa di Bologna, Campo ex fanciulli. Foto M. Marchesini



1991, bozzetto in terracotta policroma per il concorso per il Monumento a Maria Plozner Mentil e le portatrici carniche per il Comune di Paluzza (Ud). Foto M. Marchesini



1991, *Angelo annunciante* per la Cripta Barelli, fusione Brustolin di Verona. Certosa di Bologna, Campo ex fanciulli. Foto M. Marchesini



1987-1990: Guido ed Eleonora, due figli, due punti fermi della mia vita



1998, *Suonatore di ocarina in costume da brigante*, terracotta patinata. Realizzato per il Presepio del Centro protesi INAIL di Vigorso. Foto M. Marchesini



1996, Centro protesi INAIL di Vigorso (Bo). Il laboratorio di modellazione dell'argilla a sostegno della riabilitazione degli infortunati



1992, bozzetto in terracotta patinata per la *Statua degli sposi* della Cella Pancaldi.
Foto R. Martorelli



2001, rilievo in bronzo con la sintesi della storia dell'officina Silvestrini, fusione De Guidi di Verona. Cimitero si San Lazzaro di Savena (Bo). Foto M. Marchesini



2001, storia dell'officina Silvestrini, l'avo fabbro carradore forgiava i cerchioni di ferro delle ruote dei plaustri. Foto M. Marchesini

2003, bozzetto in terracotta patinata del *Monumento a Giovanni Gozzadini*, da collocare a Villanova di Castenaso in prossimità del luogo dei ritrovamenti archeologici



2006, *Angelo* per la Cripta Faccioli, bronzo, fusione De Guidi di Verona. Certosa di Bologna, recinto XII.
Foto M. Marchesini



2018, studio preliminare grande al vero della composizione per la Cripta Manfredi Roccetti a San Lazzaro di Savena (Bo). Foto M. Marchesini



2018, inizio del lavoro per il rilievo della Cripta Manfredi Roccetti a San Lazzaro di Savena (Bo). Collocazione degli aggrappi per la posa dell'argilla. Foto M. Marchesini



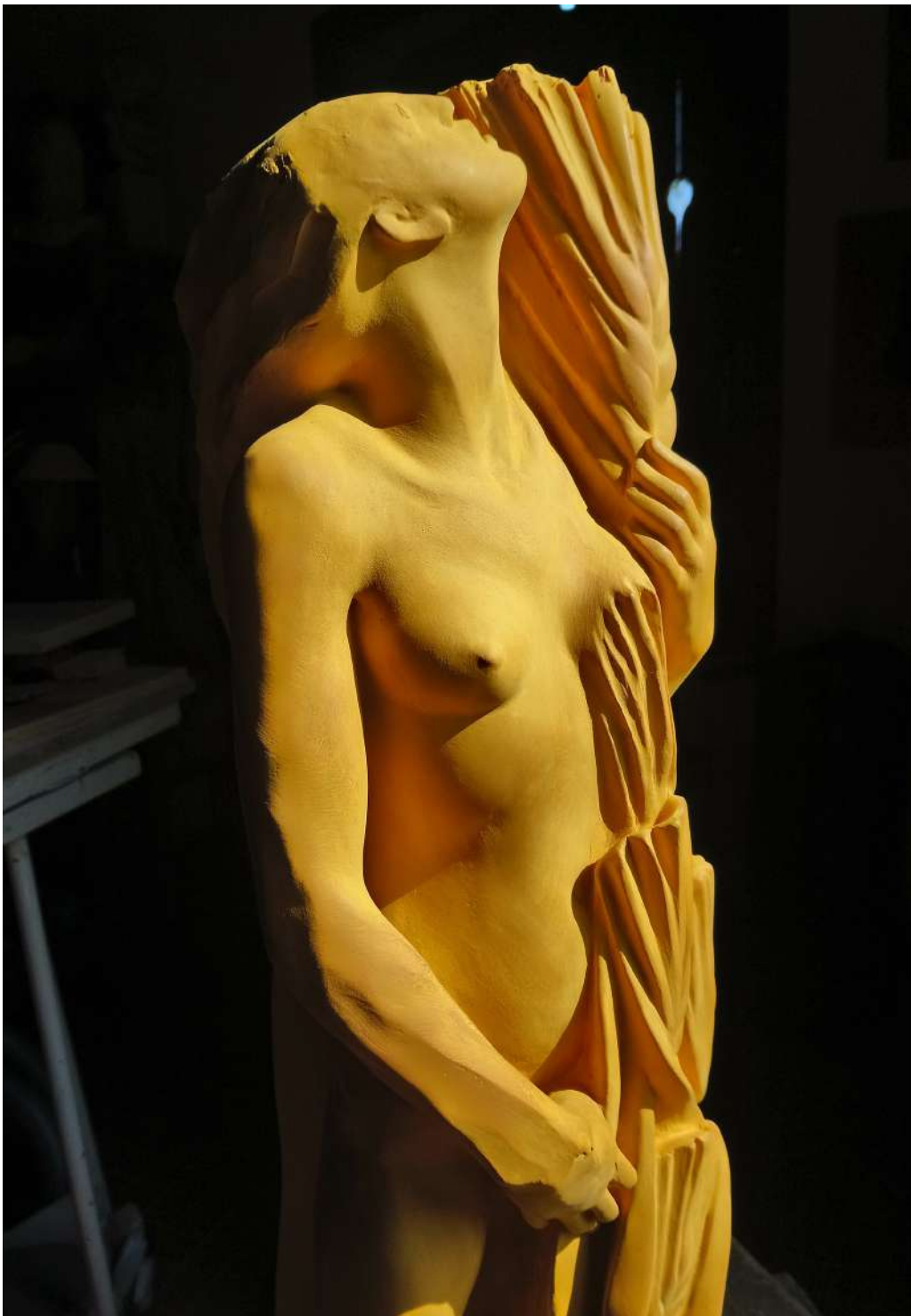
2018, argille per i bronzi dei fianchi della Cripta Manfredi Roccetti a San Lazzaro di Savena(Bo).
Foto M. Marchesini



2018, la Cripta Manfredi Rocchetti a San Lazzaro di Savena (Bo). Il fregio in bronzo fuso dalla De Guidi di Verona rappresenta l'invito del capofamiglia a una simbolica 'foto di gruppo'.
Foto M. Marchesini



2007, rilievo per l'esplorazione tattile dell'opera *Beltà allo specchio* di Utamaro, 46x63. Realizzato per l'Istituto dei Ciechi Francesco Cavazza di Bologna



2019, *Core e Spica nel segno della Vergine*, terracotta colorata, h. 67 cm. Foto M. Marchesini



2019, *La ricerca dell'amore*, bozzetto in argilla per il rilievo in bronzo della Cripta Musarra al Cimitero di San Lazzaro di Savena (Bo). Foto M. Marchesini



Eleonora, affettuoso sostegno del suo vecchio papà
Guido, paziente controllore al computer delle mie geometrie astrali



2019, *Il libro del mistero* - omaggio a Giovanni Pascoli, terracotta levigata e colorata, h. 54 cm.
Foto R. Martorelli



2021, *Il Toro ed Europa insieme vanno nelle acque australi*, terracotta colorata, h. 41 cm.
Foto R. Martorelli



Parte quarta

“Quel piccolo monumento alla retorica che finisce dimenticato in un cassetto”, così è stato detto della medaglia, per rimarcare il limite e sancirne l’inutilità; ma in questa ingrata definizione, al contrario, io scorgo un lato positivo del suo fascino sottile, che si svela quando proprio, in forza di questo suo sfuggire alla memoria, vi fa riemergere vivacemente il giorno in cui, seguendo altri pensieri, inopinatamente ce la ritroviamo tra le dita e, di colpo, con lei ritroviamo anche volti, voci, propositi.

Poche cose al pari di una bella medaglia perduta e ritrovata sanno evocare ricordi, gratificando per una sorta di riappropriazione estetica e tattile dell’oggetto. (tratto da *Una medaglia per un Centenario, in Centenario del Comitato per Bologna Storica e Artistica 1899 – 1999*)

1) COMITATO PER BOLOGNA STORICA ARTISTICA - 1975 - commemorativa per il 75° di fondazione. Emissione in argento (12 pezzi) e bronzo (250 pezzi) fusione a cera persa da Italsilver. Diametro mm. 52 peso gr. 53. Recto: veduta stilizzata della città medievale. Legenda: COMITATO PER BOLOGNA STORICA E ARTISTICA – 1899. Verso: stemma del sodalizio.

2) CASA COSTONZO - 1976 - commemorativa del restauro della casa fortificata già sede nel secolo XIV di un centro medico importante. Località in comune di Vergato, Bologna. Committente Enrico Schiavina. Emissione in argento e bronzo (200 pezzi) fusione a cera persa eseguita da Italsilver. Diametro mm. 52 peso gr. 70. Recto: il medico Patarono prepara un infuso di erbe curative. Legenda: ANTIQUA MONTANAE MEDICINAE SEDES - PATARONO SEC XIV. Verso: veduta della casa dal lato della torre. Legenda: COSTONTIUS IN PRISTINUM RESTITUTUS AB HENRICO SCHIAVINA - MCMLXXIII

3) COMUNE DI CASALECCHIO DI RENO - Bologna - 1976 - Medaglia di rappresentanza. Emissione in argento e peltro, fusione a cera persa eseguita da Italsilver. Diametro mm. 53. Peso gr. 65. Emissione successiva diametro mm. 40, gr. 34. Recto: veduta del fiume Reno, con il ponte e la chiusa che convoglia le acque in Bologna, ispirata ad antiche mappe. Verso: stemma del comune di Casalecchio di Reno.

4) BASILICA DI SAN LUCA - 1976 - Medaglia per il V° centenario della discesa in Bologna dell’immagine della B.V. del Santuario. Fusione in bronzo a cera persa, diametro mm. 57, peso gr. 105. Recto: immagine nimbata stilizzata dell’icona. Legenda: PRAESIDIUM ET DECUS - all’esergo veduta della città medievale. Verso: veduta del santuario sulla collina – 1476/1976. Di questa medaglia furono eseguite solo poche repliche.

5) BOCCOLINO GUZZONI - 1977 - Condottiero osimano, detto Malagrampa, nato a Osimo nel 1450, morto impiccato a Milano nel 1494, protagonista vittorioso di una contesa tra osimani e anconetani celebrata in un poemetto scritto da Benedetto Barbalarga La battaglia del porcu, e ancora oggi ricordata con rievocazioni popolari in costume. Fusione in bronzo a cera persa eseguita da Italsilver, diametro mm. 62, peso gr. 87. Recto: Boccolino Guzzoni a cavallo impennato vs/ sinistra. Legenda: BUCCOLINO GUZZONI DA OSIMO. Verso: il porcello, pretesto della contesa, sovrastato dall’emblema di Osimo dalle cinque torri. Legenda: LA BATTAJA DEL PORCU 1477 1977.

6) PALIO DELA BALESTRA - 1977 - Commercianti di Gubbio: medaglia per il Palio della Balestra. Fusione eseguita da Italsilver in argento, bronzo e peltro in pressofusione, diametri variabili di

mm. 62 e mm. 40. Recto: il balestriere eugubino sulla panca di tiro. Legenda: IL PALIO DELLA BALESTRA. Verso: prospetto della Piazza tra il Palazzo dei Consoli e Palazzo Pretorio. Legenda: CITTÀ DI GUBBIO.

7) FESTA DEI CERİ - 1977 - Corporazioni Arti e Mestieri di Gubbio, festa il 15 maggio. Fusioni a cera persa di Italsilver in argento, bronzo e peltro, diametro mm. 52. Peso (variabile a seconda del metrallo) gr. 50. Recto: i tre colossali ceri di legno portati a spalla dalle corporazioni dei ceraioi percorrendo le strade di Gubbio. Intorno i nomi delle corporazioni corrispondenti a Sant'Ubaldo (patrono di Gubbio); Sant'Antonio Abate e San Giorgio: SANTUBALDARI SANTANTONIARI SANGIORGIARI. Verso: uguale al precedente (vedi n°6).

8) IL VOLTO DELLA SINDONE - 1977 - Commemorativa del IV° centenario del trasporto della reliquia da Chambery a Torino (1578/1978). Edizione Italsilver: diametro mm. 51, peso in peltro gr. 70, bronzo mm 50. gr. 65. Recto: il Volto del Cristo ispirato dall'immagine sindonica. Verso: epigrafe derivata dai caratteri dei graffiti paleocristiani: LA SINDONE A TORINO - 1578. Furono prodotti anche numerosi esemplari di mm. 40 di diametro.

9) LA ROCCA DI REGGIOLO - 1977 - Medaglia del Comune di Reggiolo (Reggio Emilia) a ricordo del restauro della Rocca comunale. Fusioni ditta Italsilver: diametro mm. 54 e mm. 40, fusioni in argento, bronzo e peltro. Recto: la Rocca vista di prospetto contornata dalla scritta in corsivo "IL RESTAURO DELLA ROCCA". All'esergo scala e data: 1978. Verso: veduta in pianta del castello di "Razolo" ispirata a una antica mappa. All'esergo "SEC. XIII".

10) IL FONDITORE - 1978 - Commemorativa per i 40 anni della Ditta Sacro. Esecuzione Italsilver: diametro mm. 53 in peltro; mm. 40 in argento. Recto: Fonditore che si appresta a versare il metallo fuso nella forma. legenda: EDIZIONI D'ARTE ITALSILVER. Verso: logo stilizzato della ditta SACRO. All'esergo 1938.

11) ITALIANI NEL MONDO - 1979 - ordinata dal ministro Antonio Bisaglia per il Ministero delle Partecipazioni Statali e del Commercio. Ditta Italsilver: diametro mm. 80 e mm. 40. Prototipi fusi in peltro. Recto: rondine in volo rasente il tetto di una casa. Intorno legenda: ITALIANI NEL MONDO. Verso: famiglia di emigranti approdati a una spiaggia deserta. L'ordine non venne confermato e l'emissione non ebbe corso.

12) GUGLIELMO MARCONI - 1980 - Medaglia realizzata in occasione dell'inaugurazione del monumento a lui dedicato, all'epoca collocato nel piazzale antistante l'Areoportò di Bologna. A causa dei lavori di ampliamento dell'aerostazione alcuni anni dopo il monumento a Marconi fu rimosso e il solo bronzo della figura stilizzata dello scienziato, collocato all'interno della sala d'aspetto di I classe. Fusione Merighi Arte Bologna (esecuzione diretta non pantografata). Medaglia di bronzo fuso a cera persa, diametro mm. 98, peso gr. 500. Recto: La statua stilizzata nella sua forma originale, con base di travertino e antenna. Verso: Legenda incisa su dieci righe: A / GUGLIELMO MARCONI / LIONS VALLE / DEL RENO ASAER / CAMERA DI COMMERCIO / 31 MAGGIO 1980 / AEROPORTO / BOLOGNA.

13) DANZATRICE - 1982 - Figura di danzatrice volta a destra. Bronzo fuso a cera persa, diametro cm 85 - copia unica. Modello diretto non pantografato.

14) IL CORRENTE - 1982 - Medaglia per spettacolo teatrale di danza moderna; coreografia e costumi di Fabio Raffaelli e Fiorella de' Pierantoni. Fusione Merighi Arte Bologna. Esecuzione diretta non pantografata. Fusione in bronzo a cera persa, diametro mm. 85, peso gr. 400. Recto: Danzatrice stilizzata in salto acrobatico, con grande parrucca in forma di groviglio di serpenti. Verso: Al centro inciso "IL CORRENTE". Intorno: FABIO RAFFAELLI / FIORELLA DE'PIERANTONI / 1982.

15) UN MITO - 1982 - Medaglia per spettacolo teatrale di danza moderna. Coreografia e costumi di Fabio Raffaelli e Fiorella de' Pierantoni. Fusione Merighi Arte Bologna. Esecuzione diretta non pantografata. Fusione in bronzo a cera persa, diametro mm. 85, peso gr. 350. Recto: dan-

zatrice stilizzata in corsa vs/sinistra, con maschera a casco simile a tiara. Verso: Al centro inciso "UN MITO" - intorno: FABIO RAFFAELLI / FIORELLA DE'PIERANTONI.

16) AMANTI - 1983 - Coppia in forme stilizzate. Fusione Merighi Arte Bologna. Modello diretto non pantografato. Fusione in bronzo a cera persa. Diametro mm 80. Eseguiti quattro esemplari con varianti.

17) AMORE MIO - 1983 - Coppia in atteggiamento di grazioso corteggiamento, tema richiesto da Italsilver per ricorrenze. Fusione in bronzo mm. 80 peso gr. 250. In alto legenda: AMOR, AMORE MIO.

18) VENERE E AMORE - 1983 - La mitologica coppia in forma stilizzata. Tema richiesto da Italsilver per ricorrenze. Fusione in bronzo a cera persa, diametro mm. 80 peso gr. 205/220. Manca legenda.

19) AMORE È VITA - 1983- Gioioso dialogo tra madre e figlio. Tema proposto a ITALSILVER per nascita o ricorrenze. Fusione in bronzo a cera persa, diametro mm 80. Legenda: AMORE È VITA.

20) AMOR FEDELE - 1983 - Ninfa suonatrice di liuto si volge verso il levriero, simbolo di fedeltà. Tema proposto a Italsilver per anniversari. Fusione in bronzo a cera persa, diametro mm. 85 peso gr. 240. Legenda: AMOR FEDELE.

21) PER SEMPRE - 1983 - Il cavaliere promette fedeltà alla regina. Tema richiesto da Italsilver per anniversari. Fusione in bronzo a cera persa, diametro mm. 80 peso gr.200. Legenda: PER SEMPRE.

22) LA META - 1983 - Cavaliere al galoppo verso la meta, anticamente la colonna che ornava il termine della spina del Circo Massimo. Tema richiesto da Italsilver per lauree o successi di lavoro. Fusione in bronzo a cera persa, diametro mm. 80 peso gr. 210. Legenda: QUEM UNAM TENUIT ALIAE METAE MANENT.

23) VENERE E AMORE - 1983 - Variante personale sul tema: Amore si lancia in focoso abbraccio al collo di Venere. Fusione Merighi Arte Bologna. Modello diretto non pantografato. Fusione in bronzo a cera persa, diametro mm. 85.

24) SCENE DI GENERE, placchette in fusione in bronzo mm. 120x80, 1983. Prototipi per serie prodotta in lamina d'argento. Ditta ITS Osimo (An).

25) MARTIRI DI MARZABOTTO - 1984 - Medaglia commemorativa per il 40° anniversario dell'eccidio: committente il Comune di Marzabotto, sindaco Dante Cruicchi. Conio ditta Mon Art Internazionale. Bronzo pezzi n° 200 + n° 12 in argento (Sandro Pertini; Nilde Iotti). Diametro mm. 59 peso gr. 63. Recto: figure dolenti stilizzate. Sopra e sotto versi di Salvatore Quasimodo, tratti dalla poesia "Epigrafe per Marzabotto": LA LORO MORTE / COPRE UNO SPAZIO / IMMENSO / IN ESSO UOMINI D'OGNI TERRA / NON DIMENTICANO / MARZABOTTO. Verso: 1944 1984 / QUARANTESIMO ANNIVERSARIO DELL'ECCIDIO NAZIFASCISTA.

26) CONVEGNO MONDIALE DELLE CITTÀ MARTIRI - OTTOBRE 1984 - Ordine del sindaco del Comune di Marzabotto. Fusione Merighi Arte Bologna. Modello in bronzo, diametro mm. 245. Recto: Figure dolenti stilizzate; intorno elementi architettonici scomposti, allusivi alle distruzioni belliche. All'esergo: QUESTA È MEMORIA / DI SANGUE DI FUOCO / DI MARTIRIO. La produzione della medaglia non ebbe corso.

27) BASILICA DI SANTO STEFANO - 1984 - Medaglia per il millenario della basilica. Rettore don Sergio Livi. Fusione Merighi Arte Bologna, modello originale fuso in bronzo a cera persa. Recto: Il Vescovo Petronio incontra i santi martiri Agricola e Vitale. All'esergo il prospetto delle chiese stefaniane. Il progetto non ebbe corso poiché era già stata ordinata una medaglia al laboratorio artigiano di Trento Mastro 7.

28) OTTAVIO BARNABEI - 1996 - Docente di Matematica, Fisica e Scienze naturali presso l'Università di Bologna, di cui fu pro-rettore. Presidente dell'Accademia delle Scienze di Bologna

e medaglia d'oro dei benemeriti della scienza e della cultura nel 1980. Fusione Merighi Arte Bologna. Medaglia di bronzo, diametro mm. 50 peso gr. 41. Recto: Ritratto a tre quarti volto vs/sinistra. Legenda: OTTAVIO BARNABEI. Verso: motto in rilievo: FELIX QUI / POTUIT RERUM / COGNOSCERE / CAUSAS.

29) VIII AGOSTO 1848 - 1998 - Museo civico del Risorgimento, Comune di Bologna. Medaglia per il 150° della cacciata degli austriaci da Bologna. Coniata in bronzo e bronzo argentato. Diametro mm. 45 peso gr. 41. Recto: Popolano che assale alla baionetta un cavaliere asburgico; a sinistra, sullo sfondo, il cassero di Porta Galliera. Episodio tratto da un dipinto dell'epoca. Legenda: 150° ANNIVERSARIO DELLA BATTAGLIA DELL'8 AGOSTO. BOLOGNA 1848 - 1998. Siglato ASSA. Verso: Stemma del Comune di Bologna.

30) COMITATO PER BOLOGNA STORICA E ARTISTICA - 1999 - Medaglia per il centenario del sodalizio. Conio Coinart Division. Emissione in bronzo, diametro mm. 70 peso gr. 170. Recto: veduta stilizzata della città medievale; sotto il logo del sodalizio. Legenda: COMITATO PER BOLOGNA STORICA E ARTISTICA. Verso: Immagine simbolica delle finalità culturali del comitato: la ricerca storica e il restauro dei monumenti. Legenda: MDCCCXCIX PRIMO CENTENARIO MCMXCIX.

31) Ritratto di Papa Giovanni Paolo II, proposta per il Giubileo del 2000, terracotta, diam. cm. 20, 1999.

32) GIUBILEO 2000 - 1999 - Edizioni Sacro-Italsilver per il Giubileo. Serie di tre medaglie: argento placcato oro, argento e bronzo, fuse a cera persa, diametro mm. 63 peso gr. 97, in cofanetto. Recto: la navicella di Pietro al centro della Croce; intorno le quattro basiliche romane del percorso devozionale. Legenda: ROMA AD MM HERI HODIE SEMPER. Verso: corona di ulivo: al centro PAX. Legenda: IOANNES / PAULUS II / PONT MAX A. XXII.

33) BOLOGNA 2000 - 1999 - Bologna città capitale della cultura: proposta di edizione di sei medaglie a memoria dei padri fondatori della cultura moderna europea, tutti legati allo Studio Bolognese. Serie di sei modelli in cotto, diametro cm. 23, pronti per il pantografo. (A) IRNERIO - VERNERIUS BONONIENSIS, fondatore della Scuola Bolognese di Diritto Civile, ratificata da Matilde di Canossa. (B) ACCORSO - ACCURSIO, con la "Glossa Magna" al "Corpus Juris Justiniani" impresse una svolta fondamentale al Diritto Civile. Di lui fu detto: "Uno di quelli che hanno fatto l'Europa" (Kantorowicz). (C) ODOFREDO - ODOFREDUS DENARII - Maestro di Diritto Civile. A lui si devono le prime notizie storiche sull'origine dello Studio Bolognese. (D) ROLANDINO - ROLANDINO PASSEGGIERI, notaio. Con la sua "Summa Artis Notariae" per due secoli fu guida insuperata dell'arte notarile. (E) GRAZIANO - Teologo e canonista col suo "Decretum" pose le basi per la creazione del "Corpus Iuris Canonici". (F) GIOVANNI D'ANDREA - Maestro di diritto canonico, consigliere di papa Giovanni XXII, a lui si deve la fondazione della Certosa di Bologna. Questo progetto aveva trovato consenso presso il Comitato per Bologna Storica e Artistica, ma, nonostante l'interessamento del suo segretario, maestro Amerigo Baldini, non fu possibile concretizzarlo.

34) GIANCARLO CEVENINI - 2003 - medaglia voluta dalla Casa di Accoglienza Beata Vergine delle Grazie di Bologna. Don Giancarlo Cevenini fu parroco della chiesa di San Severino a Bologna. Laureato in ingegneria civile era stato segretario del cardinale Lercaro; a lui si devono i progetti di una quindicina di chiese. Prodotta Merighi Arte Bologna, medaglia in bronzo, diametro mm. 49 peso gr. 71. Recto: ritratto di tre quarti vr/sinistra, sotto "Don GianCarlo". Verso: DON GIANCARLO CEVENINI / LA CHIESA DI SAN SEVERINO / RICORDA IL SUO PRIMO PARROCO / 1961 - 1997.

35) AMORE MIO, idea per medaglia dedicata agli innamorati della medaglistica, terracotta, diam. cm. 22, 2006.



1



2



3





4



5



6





8



9



10





11



12



13



14



16



22



23



24





25



26



28





29



30



31



32



33A



33C



33E



33F



34



35

Opere realizzate nel Cimitero monumentale della Certosa di Bologna e di Borgo Panigale

Chiostro III

Altorilievo in cemento, 1969-71. Famiglie Guidi Stanzani, sarcofago n° 40
Volo, bronzo, 1979. Famiglie Lippini Pellicciari, sarcofago n° 41
Vaso con fiori, bronzo, 1979. Famiglie Marinelli Bacchelli, cripta n° 197

Chiostro VIII

Croce greca, bronzo, 1988. Famiglie Franzoni Capuani, cripta n° XXII
Crocefisso, arredi e lettere, bronzo, 1988. Famiglia Trancolin, cripta n° XXIV
Santa Barbara, bronzo, 1988. Famiglia Maiocchi, cripta n° XXVIII
Madonna e arredi, bronzo, 1988. Famiglia Morisi, cripta n° XXXIV
Crocefisso, bronzo, 1989. Famiglia Ricci, cripta n° XXXV
Croce, bronzo, 1988. Famiglia Piazzi, cripta n° XXXVI

Campo degli ospedali

Allegoria della vita, porta in bronzo, 1972. Famiglia Schiavina, cappella n° XLVIII
Allegoria della vita, porta in bronzo, 1984-85. Famiglia Lazzari, cappella n° LVI
Croce in ottone, 1984. Famiglia De Leo, cappella n° LVII
Monumento ai caduti dell'Aeronautica, bronzo, 1982-83

Campo Ex Fanciulli

Croce e lettere, bronzo, 1991. Famiglia Cosentino, cripta n°4
Madonna col Bambino, bronzo, 1991. Famiglia Battilani, cripta n° 5
San Francesco e arredi, bronzo, 1990. Famiglie Setti Pistacchio, cripta n°8
Madonna col bambino, bronzo, 1991. Famiglie Frazzoni Clerici, cripta n° 12
Putto suonatore e colomba, bronzo, 1990. Famiglia Franceschelli, cripta n° 15
Crocefisso, bronzo, 1992. Famiglie Certi Tedeschi, cripta n° 21
Madonna col Bambino, bronzo, 1992. Famiglia Villani, cripta n° 25
Vaso, travertino, 1992. Famiglia Amati, cripta n° 26
Sacra Famiglia, bronzo, 1996. Famiglia Muggia, cripta n° 27
Crocefisso, bronzo, 1990. Famiglia Capelli, cripta n° 30
Crocefisso, bronzo, 1992. Famiglia Scaramagli, cripta n° 32
Madonna col Bambino, bronzo, 1993. Famiglia Maiani, cripta n° 33
Madonna col bambino, bronzo, 1990. Famiglia Giovannini, sarcofago n° 40
Croce e lettere, bronzo, 1991. Famiglia Vasio, cripta n° 39
Passeri, bronzo, 1995. Famiglia Passerini, cripta n° 44
Croce e lettere, bronzo, 1992. Famiglia Pedote, cripta n° 48
Vaso, bronzo, 1991. Famiglia Muggia, cripta n° 53
Ritratto femminile, marmo, 1990. Famiglia Stupazzoni, cripta n° 54
Angelo annunciante, bronzo, 1991. Famiglia Barelli, cripta n° 55
Maddalena, bronzo, 1991. Famiglia Rambaldi, cripta n° 59
Medaglione e fiorere, bronzo, 1992. Famiglia Grossi, sarcofago n° 61

Recinto 10

Il sonno di Adamo, porta in bronzo, 1978. Famiglie Vacchi Verati, piano terra, cella n° XXI
Croce e maniglia, bronzo, 1984. Famiglia Magli, piano primo, cella n° IV
Croce e fioriera, bronzo, 1987. Famiglia Trombetti, piano primo, cella n° XVI
Croce, bronzo, 1987. Famiglie Goldoni Collina, piano primo, cella n° XVII

Recinto 11

Cristo e maniglie, bronzo, 1981. Famiglia Pini, piano terra, cella n° VIII

Madonna col Bambino, arredi e maniglie, marmo e bronzo, 1987.

Famiglia Draghetti, piano primo, cella n° XVII

Recinto 12

Angelo, bronzo, 2006. Famiglia Faccioli, cripta n° 3

Allegoria musicale, rilievo in bronzo, 2011. Famiglie Rigamonti Zaccarini, cripta n° 9

Campo 1971

Ancora e fioriera, bronzo, 1985. Famiglie Borghi Carroli, ammezzato ovest n° XX

Croce con rose, bronzo, 1985. Famiglia Ghermandi, ammezzato ovest n° XXII

Addolorata e fioriera con Pietà, bronzo, 1986. Famiglia Paioli, ammezzato ovest n° XXVIII

Santa Rita e fioriera con angeli, marmo, 1986. Famiglia Caltabiano, ammezzato ovest n° XL

Madonna col Bambino e fioriera con angeli, marmo, 1986. Famiglia Battistini, ammezzato nord n° XIX

Cimitero di Borgo Panigale

Gli Sposi e cancellata, bronzo, 1992. Cella famiglia Pancaldi, Viale d'ingresso est, cella n° 20

Fanciulla offerente, cancellata ed elementi decorativi, bronzo, 2002. Famiglia Paltrinieri, Viale d'ingresso est, cella n° 21

Core riceve la melagrana da Ade e cancellata, bronzo, 2008. Famiglia Guidetti, Viale d'ingresso est, cella n° 29

Angelo, catena ed arredi in bronzo, 1988. Famiglia Papandrea, Viale d'ingresso est

Croce con figure. Famiglia Prestini, Campo grande, sarcofago n° 12

Croce, bronzo, 1998. Famiglia Santi, Campo Grande, sarcofago n° 13

Composizione con offerte, bronzo, 1992. Famiglia Benfenati, Campo grande, cripta n° 15

Cappella decorata a bassorilievi in cemento e cancello in ferro, 1970-71. Famiglia Campeggi, Campo grande, cappella n° XX

