La scultura segnica monumentale

Mario Costantini

La scultura segnica monumentale di Mario Costantini

Testi di
Antonio Gasbarrini
Antonio Zimarino

Lo scultore Mario Costantini
ringrazia per la fattiva collaborazione
lo scalpellino Luigi D'Alimonte,
per il suo prezioso lavoro
nella bottega di Cugnoli (PE)

Foto Gino Di Paolo
Stampa Poligrafica Mancini Sambuceto CH
Grafica Mario Costantini
Impaginazione COGECSTRE Edizioni

L'Aquila
Palazzo dell'Emiciclo
11 dicembre 2006

Piccolo Mausoleo all'Uomo

Opera vincitrice del Premio Internazionale di Scultura Third Millennium, Terra Moretti - Brescia 2000

La monumentale scultura-ambiente *Uomo Tripode*

Antonio Gasbarrini

Progettata per il prestigioso concorso internazionale Premio di Scultura Terra Moretti – Terzo Millennio (con una giuria di grande spessore rispondente, tra gli altri, ai nomi di Enzo di Martino, Angela Vattese, Luciano Caramel, Mario Botta e Pierre Restany), la monumentale scultura-ambiente "Uomo tripode" dell'artista abruzzese Mario Costantini è adesso una splendida realtà. A breve sarà collocata all'aperto ed in via permanente, insieme alle altre nove opere finaliste, nel Parco scultoreo in progress in provincia di Brescia.

Fortemente simbolici, per i numerosi rimandi metaforici, i cinque elementi scultorei in ferro annerito con un colore contenente molecole di carbone studiato ad hoc per garantire nel tempo l'opacizzata tenuta monocromatica, s'impongono subito alla nostra attenzione non solo per le dimensioni (l'Uomo tripode misura circa sei metri in altezza, oltre quattro metri e mezzo in larghezza, con un diametro medio di circa 0,70 metri, mentre la dimensione di ognuno dei quattro elementi scultorei è mediamente pari ad un corpo contenibile in un cubo di un paio di metri), ma per la netta contrapposizione esistente tra il suo peso di alcune tonnellate e la leggerezza ottico-percettiva delle volumetrie.

Prima di entrare nel merito linguistico ed estetico dell'opera, esaminiamone le coordinate poetologiche attinte direttamente dalla descrizione del progetto-bozzetto.

La base su cui poggerà la scultura-ambiente sistemata su un prato, sarà di pietra bianca (luce, ma anche inizio del lungo cammino dell'umanità, di cui l'Uomo tripode vuole ora proporsi come prototipo formale); il materiale (ferro), intende echeggiare, poi, gli albori della civiltà ed il colore (nero), la fine del Millennio.

L'Uomo tripode con le braccia aperte, aspira così a riassumere plasticamente la storia dell'intera civiltà umana (e qui Mario Costantini fa un chiaro riferimento citazionista all'uomo italico vestino, progenitore scultoreo dello stesso "Guerriero di Capestrano" da essa partorito), mentre la simbologia essenziale legata al suo lungo cammino verso l'emancipazione ed il progresso, è affidata alle quattro sculture di più piccole dimensioni disposte circolarmente, e cioè: forza, ingegnosità, coraggio, operosità.

Fino a qui la descrizione contenutistica della suggestiva scultura-ambiente, descrizione che di per sé nulla direbbe senza il riscontro linguistico con la tensione formale del complesso plastico, arcaico ed ancestrale nei suoi rimandi iconografici, ma modernissimo nelle sue forme primario-primitive, basiche, innervate da un sintetismo segnico e semantico degno della migliore scultura contemporanea.

Esaminiamone le specificità, partendo dalla ruvidezza della superficie, ottenuta fondendo circa diecimila elettrodi di ferro sulla parte esterna dell'involucro (la pelle), e tutto ciò (costato un'enorme fatica fisica allo scultore ed collaboratore fabbro-artigiano) per esaltare al massimo il dialogo tra il colore (nero) e la luce naturale (bianca), assorbita dai mille e mille, polverizzati anfratti bui, per essere poi restituita, con i sussulti dei suoi argentei bagliori, all'esterno, quasi che sia adesso l'Uomo tripode ad emettere autonome, visibili, radiazioni.

La sua originalità sta comunque in una sorta di rovesciamento compositivo di alcuni canoni affermatisi nel corso dei secoli nella storia dell'arte occidentale, come quello leonardesco dettato nel Trattato della pittura a proposito delle "Misure universali de' corpi ("Piacemi bene che tu fugga le cose mostruose, come di gambe lunghe, busti corti, petti stretti e braccia lunghe"), a sua volta debitore di quello vitruviano (dalle proporzioni dell'homo ad quadratum rigidamente inscritto dentro un quadrato, con le gambe unite e le braccia distese lungo i fianchi, si passerà alla più dinamica armonia dell'homo ad circulum, con le gambe divaricate e le braccia aperte). Né possono sottacersi ulteriori riferimenti antagonisti dell'Uomo tripode rispetto ad altre idealizzazioni antropomorfiche avvenute dentro la cangiante, dinamica lingua viva dell'arte, come l'architettonico "Uomo modulor" di Le Corbusier, pensato per muoversi nell'ambiente-casa (dell'altezza di 226 centimetri con il braccio alzato, e le cui dimensioni sono il risultato di una serie di rapporti numerici che qui non è il caso di ricordare).

Ma la salda, elasticizzata staticità dell'Uomo tripode nato e cresciuto all'aperto senza essere stato mai rinchiuso nella utopica, peraltro tradita Unité de abitation lecorbusieriana, non è sinonimo di una rinunciataria inerzia, bensì piena consapevolezza delle sue origini e delle sue radici, protese ora a conquistare uno spazio estetico contemporaneo nel frattempo passato dalla tridimensionalità euclidea alla quadimensionalità einsteiniana (tempo + spazio), esemplificata dalla potenziale rotazione satellitare delle quattro sculture di più contenute dimensioni attorno a quell'asessuato totem dalla slargatura stellare diramantesi dalla "zona prospettica di fuga" situata grosso modo all'incrocio dei sei cilindri irregolari (3 gambe+2 braccia+ 1 testa).

La palpabile fisicità di questa agilissima massa frantumata nei cinque elementi scultorei fusi in una sola entità plastica grazie anche alla sua intrinseca qualità pittorica (il nero, dopo il Quadrato nero di Malevich od i Cretti, i Grandi Ferri e gli Annottarsi di Burri continua ad essere il più ideale e moderno dei colori per la sua intrinseca aderenza ai "più profondi impulsi di astrazione", in quanto "le arti più progredite immettono un'energia vitale in ciò che si trova ai limiti dell'ammutolimento", Adorno), è una chiara risposta ad i cattivi profeti di un'arte destinata irrimediabilmente – secondo i loro malaugurati vaticini – ad eclissarsi definitivamente tra i miraggi delle perfette sintesi numeriche binarie della pseudo-realtà digitale.

L'uomo tripode oppure la ricerca dell'indicibile

George Popescu

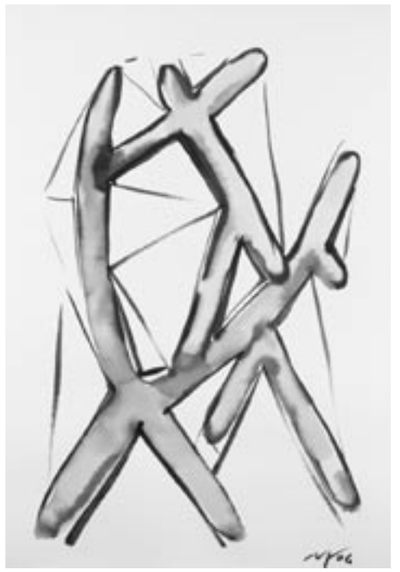
Mario Costantini appartiene a quelli (rarissimi) artisti per i quali la ricerca è sempre più importante della trovata.
Ovviamente, la sua ossessione regale è l'essenza. Con tutto ciò vuol dire questa: il ripiego, dagli avamposti di un presente insidioso, verso il primordiale, verso le radici (della sua vera e propria identità geo-etnica, riconoscibile in un italismo antiquo filtrato per mezzo di una sovrana matrice abruzzese), tutto sottomesso ad un processo di un scandaglio de-simboleggiante. In quanto, se, con un primo sforzo, l'artista italiano tenta ad smantellare il mito dalle scorie indotte in esso dalla tradizione, egli non si rifiuta un'operazione de ri-semantizzarlo; così, usando il gusto di una geometrizzazione che il nostro Ion Barbu lo riprendeva dall'anima dell'Elade per conferirlo alla Poesia come principio ordinatore, Mario Costantini riesce ad raggiungere quel punto affascinante in cui l'Idea divulga la sua trasparenza originaria. L'Archetipo, sottratto alla temporalità, senza perdere niente dal suo patrimonio connotativi, perviene di fronte allo visitatore nella sua assoluta Trasparenza; non meno provocatoria. La memoria diventa un operatore centrale: punto di partenza e insieme punto d'arrivo; come se, con un inenarrabile gusto dell'indicibile, questo artista, che pare farsi della modestia un supremo orgoglio come quegli anonimi geniali della eredità gorjeneasca di Brancusi, ritrova il Cosmo, l'Essere velate nel mistero che non solo che non lasciano tradire, ma ci conservano lontano da ogni tentativo di traduzione.
Sculture, maestose appunto per le proiezioni a volte volutamente assunte, a volte appena dissimulate, pitture e tragitti grafici con delle imponente strutture scultoree, opere-oggetti prestate dalle antiche usanze e convocate ora appunto per l'essenza non assopita dal passare del tempo, tutte sono invocate da Mario Costantini in una dialogo colloquiale in una koiné che sembra appartenere alle gente di Dedalo: in quanto Icaro non è soltanto simbolo di un volo infranto, ma anche la prova di un Logos, primordiale certo, tramite il quale il Mondo Iniziale ancora ci accenna con la sua mano. Segni, quindi, e meno simboli. Il segno come epifania dell'ontos. Ma oltre ogni senso. Le creature scultoree, come anche quelle striate sulle tele, tramite antichi processi ricercate da Costantini nella pre-memoria dei artigiani così presenti nella sua regione nativa, sembrano giochi di una fantasia che, in effetti, non altro sono che epifanie di alcune realtà archetipiche. Le sue figure geometriche disegnano voli verso un alto, più dell'intimità dentro l'uomo, epifanie della nostra sete per l'essenza. Un post-brancusiano, forse, sarebbe l'artista abruzzese se, dalla sua "assennatezza della terra", il geniale romeno nativo di Gorj avesse deciso di organizzarsi le sue proprie visioni in chiave minimalista.
Perché, quanto di paradossale ci sembrerebbe, quando io sono entrato, a Penne, a casa sua, nell'atelier di Mario Costantini, qualche mese fa, l'impressione che il Grande Brancusi fosse passato per quel posto, in una delle sue giovanili peregrinazioni, è stata sconvolgente. Prova indelebile che l'arte è non solo un linguaggio universale, ma anche che l'archetipo, almeno dopo Jung, si spende dappertutto le stesse provocazioni. Che non superano quasi mai la prova, nella ricerca dell'indicibile.

The Swimmer, Il Nuotatore
Scultura in bronzo fusa nella fonderia CHIURAZZI, Centro residenziale "LE VELE" V.le Europa, Montesilvano, 2004

Mario Costantini o l'elogio della forma

Francesco Moschini

L'itinerario artistico di Mario Costantini, soprattutto per quanto riguarda i lavori più recenti, sembra ripercorrere quella strada individuata da Henry Focillon nel suo mitico testo dedicato a "La vita delle forme" ed in particolare a quello straordinario capitolo conclusivo della stessa opera, dedicato "all'elogio della mano". Se tutta la scultura moderna più "esistenziale" ha percorso la strada della dissoluzione della forma, di quel "cupio dissolvi" che ha caratterizzato un certo versante del fare scultura, che và da Medardo Rosso ad Alberto Giacometti, c'è, sul versante opposto, un'altra via della modernità cui potrebbero ascriversi personalità come Alexander Archipenco o come il nostro Alberto Viani che invece è stata tutta protesa al raggiungimento della forma nella sua più compiuta idea di totalità. Ciò che comunque ha caratterizzato entrambi i versanti della scultura moderna è stato un tentativo di idealizzazione del proprio fare al punto tale che le loro opere, si sono sempre poste nella condizione di una vera e propria"epifania del sacro" tese a sottolineare una voluta distanza, tra gli esiti formali ed il loro destino quotidiano. La novità del lavoro di M. Costantini è quella di aver cercato invece di radicare nel mondo attuale le proprie opere. Non che il giudizio dell'artista sulla contemporaneità possa presupporsi consolatorio e rappacificante anzi, le sue scelte formali fanno presagire una voluta e sottolineata alterità rispetto agli orrori del quotidiano. Le sue opere scelgono così di collocarsi in una sorta di limbo se non in vera e propria vagheggiata condizione di inattualità come se le stesse fossero alla ricerca di una dimensione atemporale, opere cioè sospese in una sorta di limbo senza tempo, prive di un hic et hunc. Per ottenere questo risultato M. Costantini ha fatto ricorso ad un doppio registro cui far sottostare le proprie opere: da una parte ricorrendo ad una ricercata arcaicizzazione dell'immagine, dall'altra ad un esibita dimensione ludica ed aurorale dei movimenti delle sue stesse figure sin quasi ad alludere a giochi e posizioni ormai perduti dell'infanzia. Eccolo allora ricorrere all'idea dell'archetipo formale quasi a rammemorare l'icasticità, la perentorietà formale del "Guerriero di Capestrano" e di tutta la scultura primitiva in generale. Allo stesso tempo però, l'artista ricorre al vitalismo dei graffiti camuni materializzati e solidificati in equilibri sospesi oscillanti tra la sottolineata vocazione all'appartenenza all'oggettualità della cultura materiale, come si trattasse di antropomorfici oggetti della cultura contadina, con delle precise e tramandate funzioni oggettive.Ma il risultato finale di questa continua oscillazione tra ieraticità e ricorso ad un vagheggiato mondo infantile se non una perseguita dimensione adolescenziale che è anche la ricerca di una purezza primigenia nel tentativo di ricostruire artificialmente un mondo fatto di sola bellezza primordiale, si materializza in cerebrali costruzioni. Vere e proprie stratificazioni, manieristiche sovrapposizioni alla Luca Cambiaso ricondotte però ad una cogente modernità se non ad una perseguita attualità attraverso la riscrittura, attraverso il segno cioè che l'artista fa sempre precedere e seguire alle sue "ambigue costruzioni". E se l'universo indistinto cui assoggetta le sue opere, quella patina uniforme che le ricopre, sembrerebbe alludere ad una sconsolata presa di posizione del mondo, nei confronti di questo idealizzato mondo delle forme c'è, ogni tanto, quell'improvviso apparire tra di loro di anomali elementi più sontuosi, dorate figure alla Leoncillo, senza però le sue materiche scarnificazioni, a ricordarci che il giudizio sul mondo non può essere pedantemente e pesantemente sempre negativo ma forse basta la coscienza critica a rendere ancora possibili spiragli di leggerezza, di piacevolezza, infine di bellezza imprevista.



Inveramenti ed equilibri: il minimalismo vitale di Costantini

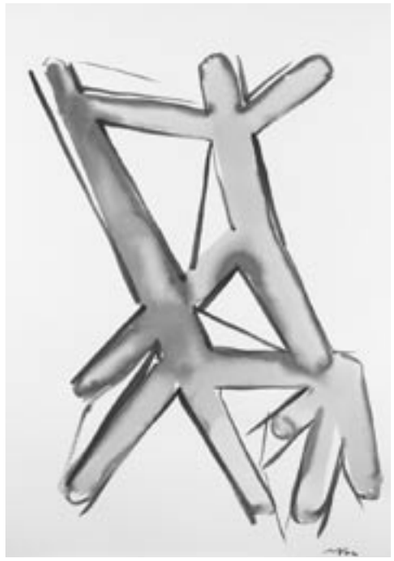
Antonio Zimarino

La definizione "plasticismo - segnico" pone le nostre riflessioni all'interno di un cortocircuito intellettuale e percettivo denso di molte possibili implicazioni alle quali possiamo qui solo accennare; ma insieme alla dimensione teorica e concettuale presentissima e palpabile nelle forme essenziali realizzate dall'artista, mi preme accennare a due temi certamente determinanti per comprendere la ricerca di Mario Costantini: la contestualizzazione spaziale e la "vitalità organica" delle sue forme minimali.
Le figure di Costantini nascono come segni progettati o trovati in un primo loro specifico equilibrio sul piano: in un secondo tempo, vengono processualmente sviluppati come elementi plastici in grado di occupare degli spazi definiti e allo stesso tempo, variabili. La singolarità di questa ricerca tra ideazione e inveramento sta sostanzialmente in come Costantini svolge le soluzioni dei due problemi affrontati 1) in che modo l'idea progettuale può farsi concretamente spazio e 2) "quale spazio" realizza e come esso viene organizzato.
In relazione al primo problema Costantini opera con la forte tensione antiretorica della ricerca "ad essentiam", cioè di una forma che si sveli dentro gli scarti minimali del problema spazio / figura: gli oggetti spaziali realizzati, permettono di capire che il segno può costruire lo spazio nel senso che esso, spingendosi nella terza dimensione, trasforma i rapporti tra linee in volumi, poiché l'ulteriore dimensione "invera" e realizza qualsiasi rarefazione astrattiva ed è il discrimine tra astrazione rappresentativa e realtà nello spazio. Tutto ciò non è per Costantini un mero problema "formale", infatti, che lo spazio mentale, l'ideazione, trovino la loro dimensione di concretezza, è una urgenza soprattutto di ordine esistenziale, come se l'artista intendesse ribadire che qualsiasi dimensione intellettuale ha bisogno di un "atto di coraggio" (cioè di una proiezione ulteriore), ha bisogno di essere "oggettivata" per poter essere "spazio" ovvero, intervento che modifica e occupa la realtà della percezione.
Le figure realizzate nella terza dimensione hanno anche una loro intrinseca "classicità" formale in quanto impegnano con completezza tutto lo spazio circostante pur restando inequivocabilmente "segni di volumi". Essi possono essere colti nelle loro molteplici direzioni e punti di vista; possono essere, reversibili, sono multilaterali, a "tutto tondo", intrinsecamente e inevitabilmente dinamici in modo che cambiando prospettiva di veduta, si modificano le percezioni stesse dei segni, come se toccasse al fruitore cogliere i possibili tracciati che lo spazio (l'inveramento) offre all'idea stessa, collocata a modificare un luogo.
Questa seconda considerazione formale va a completare quanto detto: la multilateralità attraverso cui si possono cogliere le forme realizzate, suggerisce su un piano speculativo, quello che è uno degli aspetti fondanti la visione neoumanistica di Costantini: la necessità di una "multilateralità" dell'idea, nel momento in ci essa prende posto nel mondo; l'importanza di dare all'idea una sua dimensione vitale e dialogante con lo spazio e con la percezione dei fruitori, senza della quale essa non può agire, non può intervenire a tentare di mutare la realtà. Le figure come lo "swimmer", pur essendo astrazioni, mantengono una singolare qualità organica, quasi vivessero una vita autonoma nella percezione continuamente variabile, mai conclusa dei diversi equilibri visivi che mettono in atto.
Questa ricerca ha solide relazioni con alcune tensioni dell'arte contemporanea italiana, sia nella processualità ricostruttiva dello spazio che nell'antiretorica, nella ricerca dei problemi formali essenziali tra rappresentazione e ideazione: la forte tensione concettuale e una chiara visione neoumanistica aprono i temi di questa scultura ad una visione culturale vasta e non condizionata ad orizzonti contingenti. Allo stesso tempo questa intensa dimensione concettuale non allontana l'opera dalla fluidità delle linea, dal contrappunto armonico, dall'evocazione di movimenti e gesti, dall'attenzione ad un equilibrio di rimandi spaziali e segnici che sanno appunto di "classicità". L'arte di Costantini mira quindi a "ricostruire" rapporti con lo spazio, non a dissolverli e desidera anche rendersi comprensibile senza perdere di intensità: la ricerca di nuove ipotesi ricostruttive non passa per "affermazioni" e proclami, ma piuttosto attraverso una credibile analisi dello spazio e della funzione di un oggetto significante in esso.
"Neo umanesimo" è in fondo credere alla centralità, all'importanza delle scelte individuali e la loro validità, la loro credibilità non può che essere data dalla coerenza del processo che le esprime, senza imposizioni o gridi retorici … e saper lavorare per "processi", significa saper osservare, rispettare, confrontare e valutare. La modernità di quest'arte è in fondo in una virtù propria degli uomini ma frequentemente dimenticata: la ricerca dell'equilibrio intellettuale che è ricerca di equilibrio con il proprio essere-nel-mondo.

Architetture plastiche del segno

Antonio Gasbarrini

Avevo già rilevato, nei miei ultimissimi testi in catalogo su Mario Costantini, una sorprendente identità formale tra dipinti, grafiche, sculture di piccole dimensioni e la monumentale installazione dell'Uomo Tripode (nella collezione del Parco scultoreo della Terra Moretti in Lombardia). Identità più che confermata in questa personale al Centro residenziale Le Vele di Montesilvano in cui le arcaicizzanti mini-sculture in terracotta patinata, in maiolica lustrata e in bronzo, sembrano ruotare, come piccoli satelliti emblematici, attorno all'imponente quanto agile, metallico The Swimmer (bronzo della lunghezza di cm. 460 e del peso di 8 quintali).
L'installazione permanente The swimmer o Il nuotatore che dir si voglia, colpisce subito la nostra sensibilità estetica grazie alla essenziale resa antropomorfica di un corpo affusolato dalle arcuate asimmetrie di braccia e gambe alle prese con la vinta resistenza non solo della sottostante acqua, ma dell'atmosfera. Già. In effetti The swimmer – reincarnato argonauta veleggiante tra le sconosciute, terribili rotte di questo terzo Millennio – sembra nuotare nell'aria, mentre il suo affiorare dalla vasca rettangolare conferisce leggerezza, elasticità, ad una scultura creata per sfidare, con la sua vibrante spinta orizzontale, la legge di gravità, e non solo.
In The swimmer (ma anche nelle altre recenti opere di Costantini) ad essere messa in discussione – dopo la fatale quanto trasgressiva attrazione di Picasso agli inizi del Novecento per l' arte primitiva, africana in particolare – è la concezione stessa della scultura classica (i precetti dell'armonia rintracciabili nel Kanon di Policleto prescrivono, per la figura umana, un attacco delle gambe posto alla metà del corpo, mentre, rispetto alla sua lunghezza, il piede sarà di 1/6, la testa 1/8 ed il volto 1/10) o della sua riproposizione in chiave neo-classicheggiante di un Canova.
Saltati definitivamente i paradigmi referenziali della statuaria greco-romana, alla scultura di Mario Costantini non restava aperta altra via che quella di una rilettura, d'ordine anche antropologico, della civiltà a-classica vestina, dal cui deposito reale, immaginario ed immaginifico l'artista pennese continua ad attingere più di uno dei suoi vincenti "motivi poetici".
Ultimo, in ordine di tempo, è quello di conferire una maggiore valenza segnico-architetturale alle sue concentrate (in termini di energia) creature antrozoo-fitomorfiche, le cui ambigue diramazioni rizomatiche protese plasticamente nello spazio alla stregua di scie pirotecniche riescono simultaneamente ad evocare corpi, gambe, membri virili, teste, ma anche rami, tronchi e bestiari dall'indubbia aggressività (si vedano Centaupe, Antrape e Driqua). Ed è alla fin fine la perdurante forza del segno di quel "minimalismo ideogrammatico" da me individuato recentemente nella sua poetica, ad esaltare adesso le trame compositive di Fremoso e Stenauta ove il binomio cavallo-cavaliere (dai bronzei Marco Aurelio capitolino al Colleoni veneziano di Andrea Verrocchio e su su fino agli scarnificati Cavalieri di Marino Marini), è reiterpretato con l'accentuazione fantastica di un cavaliere ed un cavallo, strambi senz'altro dal punto di vista anatomico, ma non per questo meno affascinanti sotto l'angolazione formale di una scultura che sa essere anche architettura fusa con l'ambiente circostante: e le invisibili quanto tangibili linee-forza del dinamismo plastico di un Boccioni ben costituiscono, qui, una rammemorante, attualissima lezione.



Danzatori per la Pace

Scultura in pietra della Maiella, Palazzo dell'Emiciclo Regione Abruzzo, L'Aquila, 2006

Quand'è un monumento scultoreo a ritmare la danza pacifica dell'Arte

Antonio Gasbarrini

Il tempospazio dell'Arte (con la A maiuscola), è risaputo, non coincide con il tempo cronologico-lineare della storia (con la *s* minuscola): Arte *vs* storia, o meglio, la temeraria sfida utopica di un'Arte inglobante nel suo genoma la parola "pace" ed una storia perennemente infettata dal virus della sua negazione luciferina, la "guerra".
Neoplasia del Male cresciuta vertiginosamente sotto i nostri distratti "sguardi massmediatici" dopo la cosiddetta "antiterroristica" guerra afghana, l'attentato alle Twin Towers dell'*11 settembre 2001*, la sciagurata avventura irachena, il persistente conflitto palestinese-israeliano e le tante altre guerre "minori" tuttora in atto nel continente africano*.
Se questo è, come è, il tragico scenario di centinaia di migliaia di vite umane inutilmente sacrificate a miopi ideologie neocapitalistiche occidentali fuori corso (si pensi all'aberrante principio dell'"esportazione della democrazia") e ad antistorici fondamentalismi (integralismi) di matrice religiosa con cui deve misurarsi quell'eufonica, musicale, arcobalenata parola "pace", può il monumento *Danzatori per la pace* di Mario Costantini contrapporsi all'insulsa, demenziale spirale di violenza e di odio a cui stiamo assistendo con frustrante impotenza?
La risposta l'affidiamo direttamente alla scultura in pietra bianca che va ad interagire con le altre opere di un ideale "Polimuseo della Pace" in cui hanno trovato posto soprattutto nel corso del Novecento (il "secolo buio della vita", con le decine di milioni di morti causati dalle due guerre mondiali, a cui vanno aggiunti gli stermini di massa perpetrati nei lager hitleriani e nei gulag staliniani) dipinti, sculture, poesie, musiche, film ed ogni altra forma espressiva della creatività umana ispirata direttamente all'urgenza di una supremazia civile su tutte: la convivenza pacifica tra popoli di diversa estrazione culturale e religiosa.
E che cosa, più dell'Arte, può assumere la veste di commutatore universale di questa prioritaria esigenza concentrabile nella simbolica "memoria rammemorante" di un monumento scultoreo?
I cui connotati formali e stilistici sono soretti innanzitutto dalla "visione poetica" dell'artefice il quale, nell'affrontare *vis à vis* la rigida inerzia della materia (nel caso specifico un masso sagomato di pietra bianca della Maiella, alto 2,20 metri e del peso di 40 quintali), deve necessariamente dare forma e sostanza allo spunto iniziale, all'idea embrionale che guiderà, colpo dopo colpo dato con vari strumenti, la sua ferma mano e quella del giovanissimo aiutante, lo scalpellino Luigi D'Alimonte.
Su una base circolare leggermente convessa in cemento armato ricoperta con resina nera (6 metri di diametro e 90 cm di altezza) ove sono incisi in bronzo i quattro punti cardinali («il monolite nero è l'equivalente simbolico del primigenio universo piatto concepito dai nostri progenitori», M. Costantini), un gruppo scultoreo antropomorfizzante costituito da tre danzatori – estremamente stilizzati nel loro cilindrico, ossuto plasticismo – con le braccia quasi incastrate una nell'altra e su cui poggiano tre colombe, sta eseguendo un vorticoso rito propiziatorio: per l'epifanico avvento della Pace, appunto.
Leggiamo insieme le motivazioni dell'artista: «Al primo colpo d'occhio è come se avessimo davanti un tripode bianco, di colonne e colombe, che ci appare come un articolato capitello arcaico capace di sostenere il peso del mondo (la guerra, cioè). Un trigramma bianco che per eccesso di luce si erge sulle tenebre (il disco nero) in cerca dell'autenticità di quel mondo. Una scultura polimorfa, quindi, dove l'arcaico si incontra con la contemporaneità e le luci e i rapporti di superficie sono fluidi e rigorosamente dentro linee espressive di puro racconto».
Ma la scultura, come ogni altra forma espressiva, deve essere innanzitutto lingua viva in grado di saper coniugare le istanze della classicità con quelle del rinnovamento, possibilmente di matrice avanguardistica. Non a caso l'anatema scagliato da uno dei più prestigiosi scultori italiani, Arturo Martini, contro la retorica statuaria monumentale in voga nelle società a regime dittatoriale (fascismo, nazismo e comunismo) dentro le cui apologetiche maglie era caduta, per alcune opere, la sua altissima arte, scriverà sul finire della vita il libricino *La scultura lingua morta* («Nella sostanza non è un testo contro la scultura, bensì un inno a una scultura finalmente libera dai pregiudizi e dagli obblighi verso il Potere, che "non serva come una moneta per comodità pratiche", che "non è prigioniera di uno stile", ma l'"insondabile architettura per raggiungere l'universale"», Mario De Micheli). Allo stesso Martini è stata attribuita l'intenzione di annotare altre pagine sull'argomento, il cui probabile titolo, stando ad una sua affermazione esternata in sede di correzione delle bozze, sarebbe stato (se non fosse sopraggiunta nel frattempo la scomparsa,1947) *La statuaria è morta, ma la scultura vive*.
Non si è ancora prestata la necessaria attenzione a questa sentenza capitale, in cui non viene affermata una sottile disquisizione semantica, ma una netta cesura tra il peso cimiteriale di quasi tutta la statuaria monumentale europea ottocentesca e dei primi decenni del Novecento (fatte le debite eccezioni per i vari Rodin, Brancusi, Giacometti) e la leggerezza energetica apportata con le sculture (e non più con le statue) realizzate dagli artisti gravitanti all'interno dei vari movimenti d'avanguardia (da Boccioni a Picasso e Tatlin, e via dicendo).
Ebbene, nelle più recenti sculture monumentali di Mario Costantini è proprio una indiscussa qualità formale di matrice organica – ove nella stessa opera convivono, all'interno di tondeggianti masse cilindriche irregolari, la componente antropomorfica e quella fitomorfica – a far percepire al guardante una sorta di metamorfosi in atto, come avviene in *Danzatori per la pace*.
Metamorfosi, e perciò trasmutazione di una forma vegetale – irraggiante verso l'alto l'energia cinetica di quegli schematici steli (le gambe stilizzate dei tre

danzatori, il "tripode bianco" richiamato più sopra) protesi, dal buio cosmico della base, verso la luce di un qualche astro siderale – in una antropomorfica (tronco-testa e braccia diagonalizzate nell'incrocio del loro slargante movimento vettoriale).
La sinfonica concertazione delle affusolate masse che dalla ricercata rigidezza segnica della parte inferiore, acquistano via via un euritmico "slancio vitale" (per dirla con Bergson) nella parte superiore del "trigramma", dà la precisa sensazione di una gemmazione in atto di un fiore-corolla il cui intenso profumo (la Pace), stordisce e contemporaneamente acquieta.
Dopo il gioioso girotondo di Matisse (*La Danse*) o l'alienante andare verso l'ignoto dei filiformi *Tre uomini* che camminano di Alberto Giacometti, l'apotropaico, ecumenico abbraccio dei *Danzatori per la pace* di Mario Costantini, riannoda i fili di un'arte moderna e contemporanea che nell'assolutezza plastica delle sue rigorose, astraenti forme, sa smuovere, e come, cloroformizzate coscienze.
Ed è ancora una volta la luce, fotonica e simbolica, a rimbalzare tra attonite colombe pronte a spiccare nuovi voli dai tondeggianti anfratti di quegli estatici corpi pressoché incollati dalla forza erotica di un amore universale, il cui foro centrale consente ora di aprire varchi inusitati alla libertà immaginifica: per sbirciare molto al di là di ogni materia-muro innalzata dalle insulse, martirizzanti offese inferte ad una più che preziosa vita così vigliaccamente oltraggiata.

* Il giorno dell'inaugurazione del monumento scultoreo *Danzatori per la pace* di Mario Costantini (11 dicembre 2006) coinciderà, casualmente, con l'apertura della mostra di disegni *Bambini-soldato del Nord Uganda* (Milano, Piazza Duomo). Ha tra l'altro scritto mirabilmente Guido Rampoldi (*La Repubblica*, 19/11/2006): «[…] Soprattutto, in quei disegni trovi quello che di solito non c'è nei disegni con cui i nostri figli raccontano quel che hanno visto solo nei telegiornali: trovi il sangue. Fiotti, pozze, scie. Sgorga dalle bocche dei morti, gocciola dai ventri degli agonizzanti, allarga la terra intorno ai colli di sgozzati e decapitati. È ovunque. E in alcuni disegni diventa uno scarabocchio frenetico, un tratto ossessivo di matita rossa che inonda e copre l'intera figura umana, come a voler cancellare, insieme con quella, anche l'intollerabile ricordo dell'assassinio […]».
Possa, il vergineo candore di *Danzatori per la pace*, contribuire all'affioramento di un terapeutico sorriso sull'indurito volto di tutti quei bambini la cui radiosa, solare innocenza, continua ad essere così stoltamente stuprata.

I danzatori per la pace e il problema del "senso" dell'arte contemporanea

Antonio Zimarino

Quando ci troviamo di fronte ad un manufatto artistico, per comprendere se esso ha "senso" per il nostro guardare e il nostro universo culturale, dovremmo poter constatare in esso una capacità di rendere leggibile la complessità di un concetto, attraverso la capacità propria dell'opera di organizzare e relazionare tra loro gli elementi della forma che la costituiscono.
È anche vero però che l'opera per avere una valenza profonda, per diventare elemento rappresentativo della cultura che la esprime, dovrebbe essere in grado di superare la semplice dimensione illustrativa di un'idea per riuscire, non banalmente a "rappresentare" ma a innescare un processo di lettura ed interpretazione che permetta la condizione di un "ragionare", ovvero dovrebbe consentire all'osservatore un "percorso" intellettuale aperto e dinamico intorno ai concetti stessi che gli elementi della forma pongono all'evidenza.
Del resto, che senso mai potrebbe avere un'arte che non voglia rendere leggibile un concetto possibile o sensato in relazione a ciò a cui dice di voler prestare attenzione? Oppure, in arte, che reale importanza potrebbe avere un concetto che non riesce a rendersi evidente e sensato attraverso la realtà di una forma concreta? Ancora, che senso avrebbe un manufatto che banalizza con l'evidenza un concetto che è valido in se stesso?
L'opera di Mario Costantini mette sotto i nostri occhi una questione cruciale dell'arte: la qualità di un lavoro è solo nell'idea che rappresenta? E' solo nella forma che rende evidente l'idea? O forse, piuttosto, una qualità e un senso dell'arte devono essere cercati nelle possibilità che il linguaggio della forma visiva ha di ampliare, estendere, inverare e dinamizzare il campo semantico delle riflessioni legate ad una questione e ad un tema originario?
Fare arte è "aprire campi di sensatezza" oppure dare evidenze indimostrate e indimostrabili? E' costruzione di trame di pensieri, di percorsi dentro culture e immaginario comunitario e collettivo oppure elucubrazione solistica autoreferenziata ?
Ho provato a ridurre all'essenziale l'impatto problematico che ho avuto con questa scultura di Mario Costantini ma credo che l'insieme del mio discorso iniziale possa risultare piuttosto "critichese" e contorto ad una prima lettura: vorrei poter spiegare che non è un fatto consueto che un manufatto artistico riesca ad essere, nel suo costruirsi nello spazio, nel suo darsi come forma, una presenza sensibile di una riflessione speculativa e di un concetto dinamicamente sviluppato; vorrei anche spiegare attraverso questa scultura, come il concetto stesso possa trarre forza, senso e identità proprio dalla forma che lo rende "fisico". Spero che la questione che pongo possa rendersi più chiara e possa anche chiarificarsi così l'importanza di quest'opera di Costantini, provandone a realizzare una "lettura formale", una "thick description" (descrizione densa)[1] che è pratica purtroppo misconosciuta nei discorsi che si vanno conducendo sulla nostra arte contemporanea; oggi purtroppo sembra che un manufatto artistico possa essere preferito in quanto "dato" all'evidenza di una comunicazione "modaiola" piuttosto che dall'analisi motivata del dato visuale.
La scultura è costituita da tre forme umane essenziali, indissolubilmente concatenate dai loro gesti e dalla presenza di tre colombe stilizzate, poste all'intersezione tra le loro braccia. Visivamente domina una geometrizzazione triangolare che da sempre, nell'immaginario religioso o filosofico rappresenta una dimensione simbolica di unità, di perfezione, da Pitagora al Cristianesimo. Fisicamente, questa struttura evidenzia compattezza e solidità, equilibrio mobile e dinamico, certezza, ma anche movimento. La concatenazione rende solidissima la composizione, ma praticamente "mobilissima" a livello visuale poiché l'occhio dell'osservatore può percorrere la superficie dell'insieme trovando sempre nuove inclinazioni e variabili luministiche, realizzate attraverso l'incidenza della luminosità dell'ambiente su di rilievo deciso e comunque armonico. Questa mobilità visuale viene aumentata dalla bianchezza della pietra ella Maiella (pietra di una montagna, simbolo in se stesso di una solidità ancestrale e per l'Abruzzo, ancora più ricca di accezioni simboliche nell'idea di "maternità" da sempre propria della montagna simbolo della nostra cultura) questa capacità di riverberazione luministica crea volumi e spazio di varia profondità, evidenzia nodi e gesti strutturali, definisce la spazialità e il rapporto fisico della struttura con l'ambiente dove è collocata.
Questa capacità di creare spazio e movimento su che cosa fa concentrare lo sguardo? Su questa danza incessante e continua, infinita, data dal nodo ripetuto (e visibile in diverse prospettive) colomba / braccia. La colomba ha una fortissima caratterizzazione simbolica: simbolo della pace ovviamente, ma della purezza stessa, del Bene come del Bello, ma persino elemento "trinitario" nella concezione cristiana della divinità dove la Colomba, personificazione dello Spirito divino che va ad animare gesti, a sostenere intenzioni, a rasserenare, dando una comprensione "dall'alto" delle stesse cose create. Cosa fanno queste colombe? Elevano e sostengono l'intersezione, il legame tra gli uomini, creano un dinamismo visuale; ma a loro volta sono sostenute e protette da questi personaggi stilizzati, che ricordano inevitabilmente "croci", simboli, nel nostro immaginario, di sofferenze, ma anche di redenzioni. Tutto questo poggia su una base, una calotta che simboleggia il "piano cosmico" immaginato nell'universo dell'antichità, identificato attraverso l'iscrizione delle coordinate polari.
Quasi che la Pace non possa darsi in sé, ma possa esistere in quanto relazione, come processo dinamico fatto tra il dolore e la speranza… e che la Pace sia il legame che sostiene, che debba essere custodito, che tenga insieme solidamente l'umanità. E che questo "essere insieme" sia una sorta di necessità cosmica, una condizione che ritorni a far essere l'Uomo, con la sua idealità e la sua relazione, il centro significativo di un universo, anzi che questo sia sempre stato storicamente il valore necessario dell'esistenza. Ma è un valore che è pagato, con l'affanno, la fatica del sostenersi, ma che pure l'Idealità sostiene, in un meccanismo continuo che ci porta tra il fallimento e la speranza. Vivere la Pace è vivere la fatica cosmica di costruirla continuamente ed essa è costruzione collettiva nella relazione tra individui e nella relazione tra intelligenza e il dono della Speranza, ovvero è la Sapienza (singolare fusione tra intelligenza e rivelazione escatologica) dell'affannata esistenza umana.
Dunque la pace è, se i danzatori non si arrestano, se si aiutano, se sanno superare il fallimento: e questo "girare infinito" è speranza che ha un fondamento soprannaturale. A noi la fatica ma anche l'esaltante prospettiva di attuare in terra un destino e una necessità dell'Uomo.
Tutto questo, e forse di più, è la capacità di dire e mostrare dell'arte, è la densità che essa mette in campo, la sua "concettualità" ed essa non può darsi se non inverata dalle relazioni tra forme, linee, figure, spazi, luce, concetti, cultura. Credo che così abbia senso ancora "fare arte".

NOTE
[1] C. GEERTZ, Thick description (trad. Ita) in Aut Aut, n° 217 – 218, 1987, pp. 154 - 155

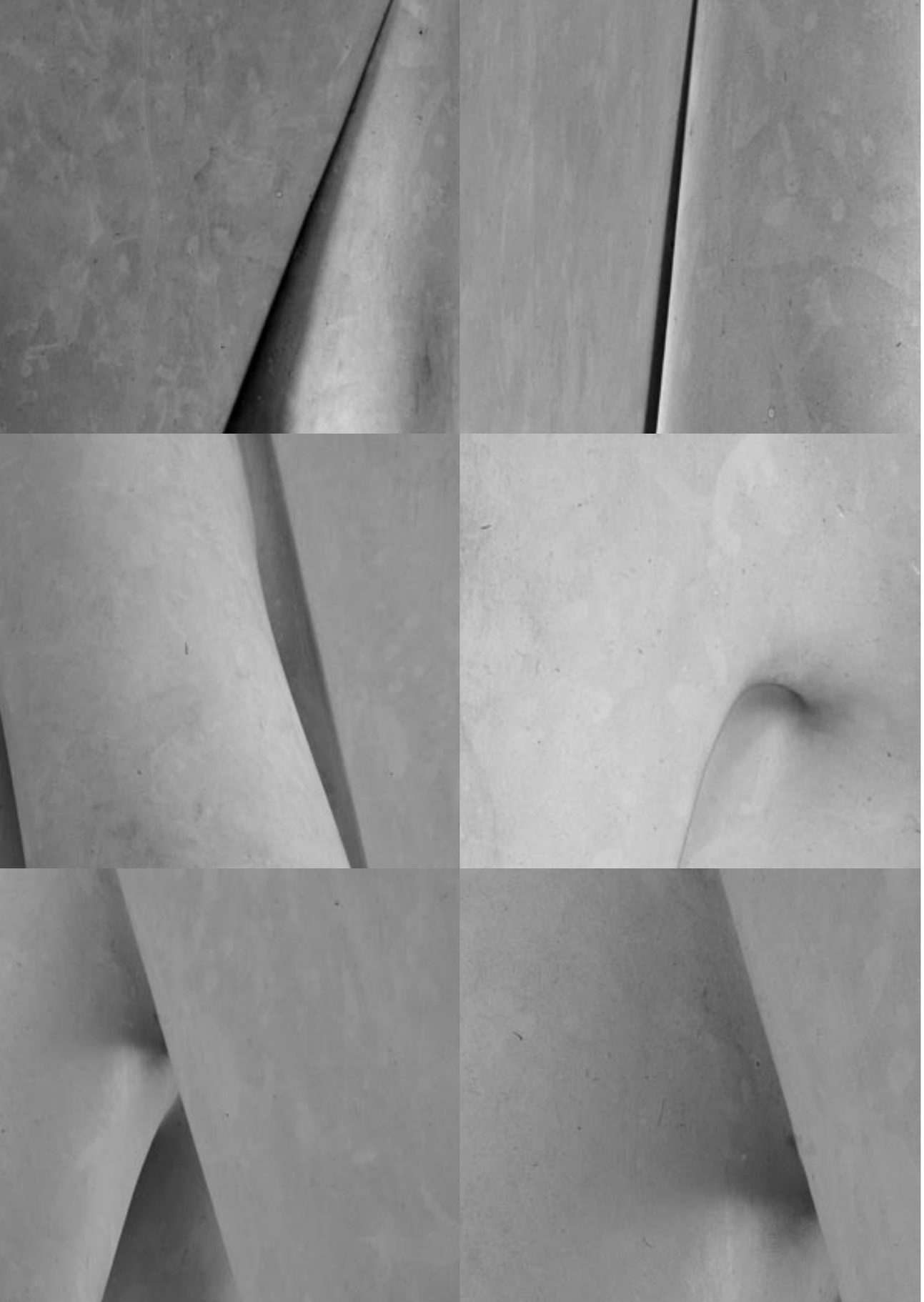
DANZATORI PER LA PACE
Roma

Per una concettualità dell'arte
Amore eterno

Aleardo Rubini

Non si può separare il lavoro di un artista suddividendolo in compartimenti stagno, ogni singola componente è la matrice delle precedenti, anche quando l'opera diventa "altra", si passa dalla pittura e/o grafica alla scultura.
L'iter abbracciato da Mario Costantini nell'arco pluridecennale che va dagli Anni Sessanta del Novecento ad oggi ha sempre siglato un referente concettuale con implicazioni simboliche, nei dipinti c'era perfino un'insorgenza surreale che rifuggiva dalla schematizzazione del figurativo tout court. Non cercava l'analisi ma la sintesi, le forme abbreviate che oggi vediamo nelle sculture, al massimo della semplificazione formale, al limite della spoglia nudità (cfr. ad esempio Il nuotatore su una piazza di Montesilvano).
Attraverso questa ottica "riduttiva" ben si comprende la focalizzazione dell'assunto cui si faceva riferimento, anche nell'ultima uscita della serie, Amore eterno, dell'anno 2007 (lo stesso di un Angelo collocato lungo un'arteria di Penne). Si tratta di una scultura in pietra della Maiella a Carpineto Nora. Balza subito evidente il rimando al simbolismo, che trova la sua proiezione in due figure contrapposte ma unite per mano, legame rafforzato dalla presenza di un paio di colombe portatrice di messaggi della pace universale.
Il simbolo e il concetto si saldano, veicolando il portato iniziale, remoto: la colomba non è una creazione dell'attualità ma soddisfa da sempre l'universalità alla quale si è fatto riferimento, al di sopra e al di fuori di ogni preconcetta ideologia.
Siamo abituati da sempre a "Monumenti ai caduti" tutti uguali
e banalizzanti, con il soldato e il fucile, il cannone e simili. Qui avviene il contrario, mediante un rovesciamento dei canoni tradizionali, allineandoci a pieno titolo alle istanze del presente.
Per di più, a rafforzare l'idea contribuisce in misura non indifferente la posizione delle braccia delle figure, le quali assumono il disegno di una croce. La dimensione rettilinea rappresent un monito per noi tutti.

Il minimalismo scultoreo non tende pertanto alla mera "illustrazione" di un fatto, a ricordarci l'assunto quotidiano che incombe su tutti noi (non più conflitti né ideologie), ma a evidenziare le ragioni dell'uomo con la sola immagine schematica di quella che è la fratellanza tra i popoli, non effimera, ma in itinere, una meta da raggiungere, ed in effetti l'osservatore attento noterà di sicuro l'accenno di movimento dei personaggi, in cammino verso l'amore, metafora del viaggio dell'umanità.
L'intento è accresciuto dall'apertura prospettica delle braccia: alla fine di volumi, intersecandosi, riescono a creare una dilatazione dello spazio, lo raccolgono e concentrano contro il muro, barriera e limite visivo.
Il monumento, posizionato nella piazza principale della cittadina,con belvedere, è stato promosso dall'Amministrazione Comunale
per dare degna sistemazione a due lapidi dei caduti.



Angelo custode
Scultura in pietra della Maiella, Palazzo Bellavista, Penne, 2008

La scultura monumentale *Angelo custode* e le altre creature geometrico-organiche

Antonio Gasbarrini

Con le Avanguardie storiche esplose tra il 1909 (nascita del Futurismo) ed il 1924 (affermazione del Surrealismo) – né va sottaciuto l'intermezzo Dada dell'immediato dopoguerra – la Storia dell'arte figurativa non è stata più la stessa (Impressionismo incluso).
L'azzeramento dell'iconografia angelologica consolidata messo in atto da Paul Klee tra gli anni Dieci ed il 1940 (anno della sua morte) con la serie dei circa 50 disegni dedicati ad angeli "più che strambi", è una filiazione diretta del lavoro dissacratorio (ma non per questo sacrilego) portato avanti dagli artisti più rappresentativi della prima metà del Novecento (Pablo Picasso in primis).
Vittime sacrificali dal punto di vista religioso, e nel contempo protagonisti dell'irreversibile svolta modernista, gli scarnificati angeli di Klee, già in molti titoli dati alle opere enunciano un loro diverso modo di essere (più terreno che divino, molto infantile nelle pose, dai tratti alquanto sgraziati e bruttini) rispetto alla tradizione iconografica: Angelo in ginocchio, Presto capace di volare, Angelo pieno di speranza, Crisi di un angelo, Più uccello che angelo, Angelo nell'asilo infantile, Nell'anticamera della società degli angeli, Angelo civettuolo coi riccioli (tutti del 1939) e così via.
Ma la fortuna critica e storiografica spetterà ad un'altra sua opera: l'acquerello dell'Angelus Novus del 1920 eternato, per primo, da Walter Benjamin (il quale lo aveva acquistato l'anno successivo, portandolo poi sempre con sé, alla stregua di un viatico se non di un amuleto, nelle sue errabonde peregrinazioni in vari Paesi europei dovute alle persecuzioni razziali naziste, sfociate poi nel suicidio del 1940), nella nona delle sue "Tesi di filosofia della storia".
Data la persistente attualità delle sue riflessioni, ho ritenuto opportuno riportare integralmente l' insuperabile, quanto profetico e lungimirante testo: «C'è un quadro di Klee che s'intitola Angelus Novus. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal Paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo progresso, è questa tempesta»[1].
Tornando agli altri angeli di Klee, e collegandoli nominalmente alla scultura Angelo Custode di Mario Cosatantini, vanno precisate due questioni: la prima è che tutti gli angeli, ad eccezione dei quattro disegnati ne La roccia degli angeli (1939) sono sempre ritratti individualmente; la seconda è che esiste più di una versione ispirata al tema dell'angelo custode, quale Sotto custodia d'angelo (del 1931): pur essendo qui raffigurati tre angeli sovrapposti in modo fantasmatico, la resa grafica del corpo è unica (due sole gambe sorreggono il tutto).
Anche la scultura monumentale in pietra bianca della Maiella (di cm. 80x120x180, del peso di ben 20 quintali) Angelo Custode che sarà collocata all'aperto a Penne, nelle vicinanze del Monumento ai Caduti, ha una serie di riscontri semantici con le opere di Klee, ben ravvisabili in questa dichiarazione poetica dello stesso artista: «Presenza imponente, pesante, di una figura che spesso s'immagina eterea. Qui è terrena, colta nell'atto di posarsi, quasi a voler sorprendere gli astanti. La forma plastica ci appartiene e ci fa cittadini della terra; la sua essenzialità ci riconduce al soprannaturale, a qualcosa di pensato e di mai saputo. Anche il luogo è uno qualsiasi: non è concepito né pensato come deputato per l'evento. L'Angelo scende dovunque. […] ».
Ho già avuto modo di scrivere alcune note critiche per altre opere monumentali di Mario Costantini (Uomo tripode, nella collezione del Parco scultoreo della Terra Moretti in Lombardia; The Swimmer, a Montesilvano e Danzatori per la Pace, a L'Aquila, nello spazio antistante il Consiglio Regionale della Regione Abruzzo).
Non sto qui a ripetere le argomentazioni di carattere stilistico di quel minimalismo ideogrammatico da me individuato nella poetica del Nostro. Minimalismo in cui una forte tensione volumetrica di matrice organica (antro-zoo-fitomorfa), riesce a far levitare imponenti masse, quasi che delle invisibili molle elasticizzanti consentano una loro docile espansione nello spazio.
L'Angelo Custode assimilabile somaticamente ad una creatura aliena – piovuta come un monolite dal cielo e planata tra gli umani con le sue vistose ali dalla forma semipiramidale (rovesciata) – sembra, nelle sue movenze, un po' a disagio rispetto ad una sconosciuta forza di gravità (gli angeli, specchio riflesso della luce divina, sono pura energia fotonica, e perciò non soggette all'attrazione gravitazionale newtoniana). L'ambiguità della sua postura, originata da una gamba avanzata rispetto all'asse cilindrico del corpo, non fa capire chiaramente se la sua venuta sia temporanea o definitiva, nel senso che la divaricazione degli arti può far pensare alla ricerca di un più stabile equilibrio o ad

un primo passo diretto chissà dove. In tale evenienza, per indurlo a restare, con quale nome chiamarlo? Ognuno di noi, secondo la cabala ebraica, è protetto dal nome dell'angelo corrispondente alla posizione zodiacale occupata al momento della nascita: cinque gradi dello zodiaco per un totale di 72 angeli. Il nome del mio angelo custode, essendo nato il 19 aprile, è "Lelahel" (Dio lodevole). Il suo, forse, è da ricercare nella combinazione delle lettere alfabetiche degli altri 71: un numero grandissimo, ma la loro pazienza nell'ascoltarci, anche quando erriamo, è sconfinata.

A guardarlo con attenzione, comunque, si nota subito l'efficace incrocio dialettico formale tra le linee rette delle superfici alari e della schiena, e quelle tondeggianti della testa-tronco e delle gambe, il tutto dinamizzato dal felice incastro virtuale di qualche agile massa.

Che il segreto della scultura non consista nelle dimensioni (quasi tutti i monumenti non ancorati allo spigliato lessico avanguardista della Modernità, hanno lo stantio sapore di grevi, funeree statue tardo-ottocentesche), lo dimostrano ad abundatiam le altre opere esposte nella parallela mostra personale dal sintetico titolo Organico-geometrico: qui alcuni disegni preparatori dell'Angelo custode ed altre opere ispirate al tema angelologico o all'inesauribile universo inventivo di Mario Costantini, certificano al meglio lo stato di grazia dell'artefice.

In proposito si osservi l'installazione Angeli divini già proposta recentemente nella mostra dei vini tenuta al Museo di Nocciano (nove artisti abbinati a nove cantine). Sia il titolo dell'installazione, che la bicromia dei tre piccoli angeli in gesso (per metà bianchi nella parte superiore, e per metà color vinaccia in quella inferiore), chiamano subito in causa la componente ludico-ironica, ma anche concettuale, della "leggerissima" poetica dell'artista vestino: i tre Angeli di / vini, anche se un po' brilli, non rinunciano ad esibirsi, mantenendo del tutto intatto un inappuntabile ritmo geometrico denso di triangolazioni formali ali-gambe davanti allo sfondo scenografico di una fotografia evocante i cieli azzurrati della loro dimora attraversati da metafisiche nuvole magrittiane.

Altri angeli, questa volta graficizzati come Angelo d'oro, Angelo a carboncino, Angelo a sanguigna, completano il coro propiziatorio intonato per l'avvento epifanico, a Penne, de l'Angelo custode.

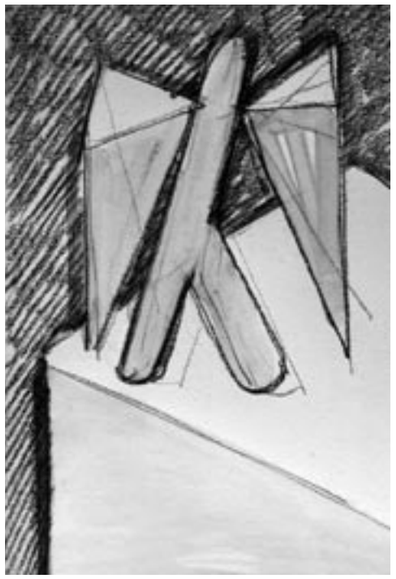
Le ulteriori creature edeniche geometrico-organiche effigiate nelle altre opere – connotate da un primitivismo segnico e simbolico il più delle volte prelevato dal repertorio iconografico dell'arcaica civiltà vestina – partecipano da protagoniste, e non già da semplici comparse, al coro angelico di cui sopra.

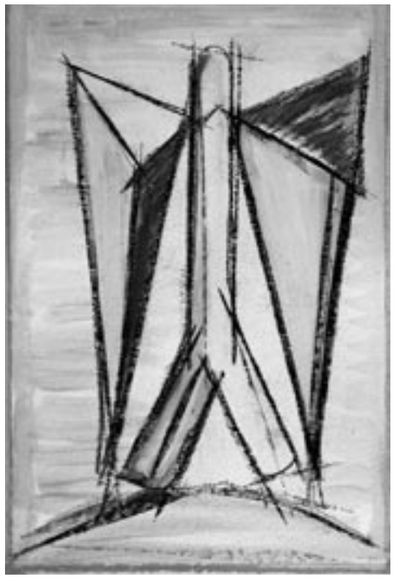
Per tutte, propongo una mia lettura del pannello in ferro Pastorale (cm. 85x335): su una superficie piana, di forma rettangolare e con uno sfondo monocromatico nero antracite (come non citare gli Annottarsi di un Burri?), energetici animali fantastici prendono magicamente vita dai vuoti delle loro sagome traforate ottenute con il chirurgico taglio del metallo mediante luce laser (ancora: come non riandare ai buchi di Fontana?). Anche in quest'opera è il serrato ritmo compositivo delle strane icone, sgranate come note su due linee di un ideale pentagramma, ad andare ben oltre la costrizione bidimensionale: la pelle dei loro cangianti vuoti assorbirà, di volta in volta, i riflessi luministici della parete irraggiandoli, così come fanno gli angeli con la luce primigenia del loro Creatore, in ogni dove.

L'Aquila, fine dicembre 2007/1 gennaio 2008

Antonio Gasbarrini

[1] Walter Benjamin, Angelus Novus. Saggi e frammenti, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1995, p. 80. La tesi è preceduta da una citazione di una poesia dedicata al quadro e all'amico, da Gerhard Scholem: «La mia ala è pronta al volo, / ritorno volentieri indietro, / poiché restassi pur tempo vitale, / avrei poca fortuna». Lo stesso Scholem è autore del bel libro Walter Benjamin e il suo angelo (Adelphi Edizioni, Milano 1978), dove sono ricostruite tutte le vicende biografiche e filosofico-ideologiche relative ad alcuni scritti di Benjamin scaturiti dal quadro di Klee. Per inciso aggiungo che nel fondare nel 1988 a L'Aquila il Centro Documentazione Artepoesia Contemporanea, tuttora attivo, scelsi come nome (non a caso) Angelus Novus, e come logo l'acquerello di Klee rielaborato graficamente dall'artista Silvestro Cutuli e recentemente "restaurato", digitalmente, nella stamperia di Claudio del Romano.





Xxx
Xxx

Xxx

Xxx

Nike della pace

MARIO COSTANTINI
Nato a Penne nel 1946, vive e lavora in via Giovanni De Caesaris, 13;
tel. 085 8278694; cell. 340 2498115;
e-mail: mario.costantini1@alice.it
Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Roma. Suoi maestri furono M. Mafai, M. Avenali e B. Barriviera. Durante il corso conseguì due premi *Minerva d'Arte* come migliore allievo.
È attivamente interessato alle vicende storiche ed artistiche della sua città e del suo territorio ed ha realizzato edizioni d'arte e pubblicazioni: *Arte e Simbolo nell'Abruzzo pennese*, Penne 1985; *Le fontane di Penne*, Penne 1988; *La produzione ceramica Pennese*, Brioni Roman Style, Penne 1989; *Penne un profilo iconografico* edizione Cogecstre, Penne 1992; *Una lettera di Anastasio Grue*, Archeoclub Brioni Roman Style, Penne 1993, *Piccolo Mausoleo all'uomo*, Penne 1999; *Croce processionale Città di Penne, Brioni Roman Style, Penne 1999; Note storiche di Penne*, Archeoclub Brioni Roman Style, Penne 2000; La *Città di mattone*, arti grafiche Cantagallo, Penne 2002; Tesori d'arte, *L'altare di Oderisio II vescovo di Penne*, arti grafiche Mancini, Sambuceto 2005; Tesori d'arte, *Il crocefisso gotico doloroso di Penne*, arti grafiche Mancini, Sambuceto 2006. Tesori d'arte, *Le chiese di Penne, Quante ne erano e dov'erano*, arti grafiche Mancini, Sambuceto 2007, "Penne e il suo lago" arti grafiche Mancini, Sambuceto 2008

Premi
- Premio Minerva d'Arte, migliore allievo Corso di Anatomia Accademia di Belle Arti Roma
- Premio Minerva d'Arte, migliore allievo Corso di Decorazione Accademia di Belle Arti Roma
- Premio di grafica Città S. Angelo (3° premio)
- I Premio Regionale Città di Penne (Premio fedele Brindisi)
- II Premio Regionale Città di Penne (Premio Galleria "Oggi e Domani")
- XII Edizione Concorso Nazionale Bige Bugatti (medaglia d'oro)
- I Premio di Pittura d'Annunzio, Pescara (3° premio)
- Prima Biennale d'Arte Sacra La famiglia, la donna, la Maternità nella società moderna (1°premio exquo)
- XLI Rassegna d'Arte G. B. Salvi e Piccola Europa, Sassoferrato (premiato)
- Premio nazionale, Nazareno Fonticoli, per una monografia su Penne e i Vestini (1°premio exquo)
- Third Millennium Premio Terra Moretti, Angelicum, Piazza S. Angelo, Milano (vincitore su 700 scultori di tutto il mondo)
- VIII Biennale d'Arte Orafa, Borgo San Sepolcro (1° premio)
- Premio Terra Moretti, Third Millennium, Parco delle sculture Rovato Brescia (4° premio exquo)

Realizzazioni pubbliche:
Medaglia del centenario dell'Istituto d'Arte, Penne 1987
Munumento al *Piccolo mausoleo All'uomo*, scultura in ferro di sette metri collocata nel parco sculture di Terra Moretti, Brescia 2000
Croce processionale "Città di Penne" in argento sbalzato e smaltato, Museo Civico Diocesano, Penne 2000
Monumento al *Il Nuotatore*, opera in bronzo di cinque metri sistemata nella piazza dei giochi del Mediterraneo 2009, Montesilvano 2004
Busto bronzeo di D'Annunzio – Barquisimeto Venezuela 2004
Busto bronzeo di don Alberto Mambella - Spoltore 2004
Trofeo bronzeo *il Calendrino* per il Premio Giornalistico Internazionale per la Solidarietà *Guido Carletti*, Montesilvano 2005
Medaglia bronzea del *CXXX anniversario di Fondazione Società Operaia D. Aliprandi*, Penne 2006
Monumento in pietra della Maiella ai *Danzatori per la pace*, scultura alta due metri poggiante su una base di sei metri, Parco del Palazzo della Presidenza del Consiglio Regionale, L'Aquila 2006
Monumento ai Caduti delle due guerre, in pietra della Maiella, *Amore Eterno*, Carpineto della Nora 2007
Monumento, in pietra della Maiella, all'*Angelo custode* Penne 2008

Ritratti eseguiti per il Premio Letterario "Città di Penne":
JOSÉ SARAMAGO 1998, MARIO LUZI 1999 SOLGENIZIN 2000, UMBERTO ECO 2001, GUNTER GRASS 2002, CLAUDIO MAGRIS 2003, IMRE KERTECS 2004, VINCENZO CONSOLO 2005, TONI MORRISON 2006, ALBERTO BEVILACQUA 2007.

Mostre personali
1970, Galleria *Linea d'Arte*, Milano - 1984, Istituto d'Arte, Penne - 1986, Istituto d'Arte, Penne - 1988 Palazzo Gaudiosi, Penne - 1991 Angelus/Novus, L'Aquila - 1991 *Orror Vacui 2*, Teramo Museo Archeologico, Ortona Palazzo Farnese, Pescara Casa Museo D'Annunzio - 1992 Trapezio, Montesilvano -1992 *Orror vacui 3*, Palais des Rois de Majorque, Perpignan, Francia - 1993 *Orror vacui 4*, Museo alternativo di Remo Brindisi, Lido di Spina (Fe)- 1994 Villa Dei Venti, Tocco Casauria, Pescara - Collalto, Penne, Pescara - 1997 *Dimore*, Spoltore, Pescara - 1977 *Lavori in corso (d'opera)*, Angelus Novus, L'Aquila - 1999 *Piccolo mausoleo all'uomo*, galleria *I sentieri del Vento* Pescara.- 2003 "ARTA" Craiova, Romania - 2003 Angelus/Novus, L'Aquila - 2004 *Il Plasticismo segnico*, Centroresidenzialelevele, Montesilvano - 2004 *Gesti apotropaici*, La Casa delle Culture, Istituto Scolastico Giovanni XXIII, Palazzo Comunale, Palagiano (Taranto) - 2007*Visioni e creazioni d'Abruzzo*, Maison du Tourisme du Pays de Chaleroi (Belgio) - 2008 *Angeli custodi*, Palazzina belvedere, Penne

Principali mostre collettive
1966, I Premio Regionale Biennale, L'Aquila - 1967, I Premio Regionale Città di Penne (premiato) - 1968, Il Premio Regionale Città di Penne (premiato); Premio San Fedele, Milano; Premio di grafica Città S. Angelo (premiato) - 1969, Mostra d'Arte Sacra Lanciano - 1970, VI Edizione Premio Sulmona - 1971, V Mostra Regionale Città di Penne - 1972, Grande Estate Varesina di Pittura - 1973, XII Edizione Concorso Nazionale Bige Bugatti (premiato); Premio di Pittura D'Annunzio, Pescara (3° premio) - 1974, X Quadriennale d'Arte di Roma *La Nuova Generazione* - 1975, XXIX Premio Michetti - 1977, XXII Premio Avezzano - 1978, *Superdacon* XXXII Michetti - 1979, XXII Premio Avezzano -1983, *Immagine diversa* XXXVI Premio Michetti - 1988, I Biennale d'Arte Sacra *La famiglia, la donna, la Maternità nella società moderna* (I premio ex-aequo); IX Biennale d'arte di Penne, *La materia e la forma;* - 1989-90, XXV Edizione, Premio Città di Avezzano *Presenze tra presupposti e tendenze nell'attualità* - 1990, X Biennale d'arte di Penne, *Il segno e suoi dintorni; Pittura e scultura al centro,* Castello di Celano - 1991, *Arte Vestina Contemporanea* galleria "Il Sigillo" Padova; I biennale d'arte contemporanea, *Arte come luogo della memoria*, Torre S. Patrizio; *Arte Vestina Contemporanea*, Palazzo Sirena, Francavilla al Mare; *Orror Vacui 2*, Teramo Museo Archeologico, Ortona Palazzo Farnese, Pescara Casa Museo D'Annunzio; Agorà *L'età del ferro e della pietra* Giulianova; *Essenzarte* Castellarte; XLI Rassegna d'Arte G. B. Salvi e Piccola Europa, Sassoferrato (premiato); 1991/92, *Aperte Frontiere*, artisti della X Biennale di Penne al Museo dell'Alto Mantovano, Gazoldo Ippoliti; Poggibonzi arte; *Arte vestina contemporanea*, Centro sociale territoriale, Milano - 1992, *Il fil du temps* Palais de l'Europe, Menton, Francia; XI Biennale d'arte di Penne, *Più arte* (arte oggi per domani); *Orror vacui 3*, Palais des Rois de Majorque, Perpignan, Francia - 1993, *Extra Moenia*, rassegna di sculture all'aperto, Anagni; *Sessanta righe quarantacinque battute*, cronache d'arte per il messaggero Angelus Novus Aquila; *Orror vacui 4*, Museo alternativo di Remo Brindisi, Lido di Spina (Fe), Galleria Comunale al Montirone, Abano Terme; *Orror Vacui 5*, Angelus Novus L'Aquila -1993/94, Realtà Mediterranee, Spazio Arte Giulianova - 1994, American & Italian Arte, *Scritture Creative*, Castello Ducale di Crecchio - 1995, *Orror Vacui 6* Castello Piccolomini Celano; *In Chartis* Rassegna d'Arte contemporanea su carta a cura di A. Gasbarrini, Angelus Novus, L'Aquila - 1996, *Il cielo inquinato*, Varallo, Vercelli; *Spazio dell'800/900 in Abruzzo, Sala Michetti, L'Aquila* - XIII Biennale d'arte di Penne *Tempi ultimi;* Palazzetto De Cesaris *"Mostra d'Arte" a cura di E. Di Blasio e J. Rossi, Spoltore* - 1997, *Dimore*, a cura di R. Ciprelli, Spoltore, Pescara; *Lavori in corso (d'opera), maggio '97:* M. Costantini & M. Narducci a cura di A. Gasbarrini e A. Giancarli, Angelus Novus, L'Aquila; *Percorso obbligato tra memoria e fantasia* a cura di W. Tortoreto, Fossa (L'Aquila);1997, *Teatrarte* Novantasette, a cura di N. Di Gregorio, Pescara - 1988, *Celierarte* a cura di M. A. Baitello, Villa Celiera, Pescara; *Direzione di ricerca,* a cura di A. Cirillo, Pescara; *Doppia frontierea,* Alanno (Pe); *Museo e archivio di artisti abruzzesi contemporanei*, Castello di Nocciano (Pe) a cura di E. Riccitelli -1999, *Arte 1999* a cura di M. Fedele, Teramo, sala espositiva comunale; *Icone della Transizione* a cura di A. Zimarino, Galleria 2B, Bergamo; *ARTEK* a cura di M. J. Rossi con testo di A. Santoro Museo D'Ascanio Popoli (Pe); *L'arte della Pace,* Provincia di Chieti 22-30-1999 - 2000, "Brain storming" combattimento per immagine, Galleria 2B, Bergamo; *Itinerari d'arte (Dal segno e intorno al segno)*, Tossicia (TE); *I colori del territorio* (tra arte e architettura), Spoltore; *'900 artisti ed arte in Abruzzo*, Museo Michetti, Francavilla al Mare - *5 Artisti per il Mare*, Pescara Villa Sabucchi - Arazzi del XX secolo, mostra e giornata di studio; *Third Millennium*, Angelicum, Piazza S. Angelo, Milano - 2002 EVOLUZIONE Premio Internaziomnale di Scultura Terzo Millennio nell'interpretazione fotogtafica di M. Anelli, Galleria di Grazia Neri, Milano; IIII Biennale Internazionale di Fiber Art "Trame d'Autore" Chieri (Torino); 2003 Tesori d'Arte della Prov. di Pescara, Palazzo ex Inail Pescara; L'Arazzeria Pennese, Esposizione di arazzi italiani del XX secolo, spazio Brioni, Via del Gesù, Milano 2003; Eventi d'Arte, *Opere e biografie di artisti contemoranei*, Museo d'Arte Moderna "Vittoria Colonna, Pescara - Sala Celstiniana "S. Maria di Collemaggio" L'Aquila 2003 - Saletta del Guibileo di Palazzo Valentini prov. di Roma - Palazzo della Prov. di Chieti,2003 - Sala portico Palazzo del Vescovado, Rieti 2003 - Museo delle genti d'Abruzzo, Pescara 2003; Pit-

turapoesia, Sala G. Trevisan, Giulianova (Te); Forme Animali, *Warning colours* a cura di S. Di Michele, chiostro di Collemaggio, Sala Polifunzionale, L'Aquila, 2004; I colori del Territorio, *L'esilio della bellezza,* Spoltore (Pe) 2004; Spiraglio,2005, Porto d'Ascoli Museo Tessile di San Gallo (Svizzera) *TEXTILMUSEUM* 2005; *Vivi il tuo spazio,* Rosciano (Pe); I colori del Territorio, *I volti e le forme della terra,* Spoltore (Pe) 2005; *L'inquetante Musa della Divina Commedia,* omaggio degli artisti abruzzesi per la fondazione Società *Dante Alighieri* dell'Aquila, Angelus Novus, L'Aquila 2005 "Siamo con voi", 28 artisti abruzzesi per le vittime dello Tsumani, Sparts. Pescara 2005; La chiesa di S. Giovanni Battista di Penne nel Solstizio d'Estate, Penne 2005; BRAIN STORMING, Combattimento x una immagine, STDIO 2B, 2006, Bergamo; La chiesa di S. Giovanni Battista di Penne nel Solstizio d'Estate II edizione, Penne 2006; Nell'Arte come nel lavoro, a cura di A. Zimarino, Pescara 2006; I colori del Territorio, *Segni di terra,* Spoltore (Pe) 2006; *La sottile linea che separa le arti applicate dall'arte* a cura di I. D'Alberto MAAC, Comune di Nocciano, 2007; XL Premio Vasto d'arte contemporanea, itinerari abruzzesi, 2007; Studio "B. AVANT-GARDE 40" 1967-2007, Silvi Marina 2007; Il "ROSSO" come colore: dalla Eart Art alla Drink Art, a cura di I. D'Alberto, MAAC Comune di Nocciano 2007.