

Behind the Image, Beyond the Image

edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

La scultura monumentale del XX secolo: il caso studio di Francesco Somaini

Sara Esposito

Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract In the case study of Francesco Somaini's artistic activity, a new theory of monumental sculpture is identified as an alternative to the tradition of the celebratory monument. The sculptor formulated the programmatic manifesto *Urgenza nella città* (Mazzotta Editore, 1972) with the goal of creating pioneering environments in the cities, according to a new conception of art and society.

Keywords Sculpture. Italian postwar art. Art in public space. City of 20th century. Art criticism.

Sommario 1 Introduzione. – 2 *Architecte de la sculpture*: la ricerca di una nuova dimensione della scultura. – 3 La scultura come intervento urbano e autorappresentazione collettiva.

1 Introduzione

Il presente studio propone un'indagine sulla scultura monumentale del XX secolo e prende le mosse dalla distinzione di due caratteri nella ricerca contemporanea: la plastica figurativa e quella non figurativa. La prima, intesa come immagine celebrativa di un potere egemonico, si associa alla rappresentazione figurativa, mentre la seconda, oggetto di questa ricerca, è concepita come autorappresentazione di una collettività e dialoga con le poetiche dell'Informale della prima metà del XX secolo, come nel caso dello scultore comasco Francesco Somaini.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 5

e-ISSN 2784-8868

ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access

Submitted 2021-10-19 | Published 2022-05-13

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/008

Il termine 'monumentale' si associa all'azione del *monere*, ovvero ricordare. La scelta del soggetto di questo genere è spesso ricaduta su *exempla virtutis*, il cui prestigio era rappresentato dalla loro statura. Nella messa in discussione dell'autorità e conformità del pensiero, le poetiche contemporanee hanno gradualmente allontanato l'idea di monumento per contestare il concetto di egemonia che esso rappresenta (Kultermann 1967, 153). Il caso dell'artista Francesco Somaini è in questo senso molto originale; le sue sculture, connotate da una spiccata dimensione monumentale, hanno operato per la promozione di un nuovo messaggio collettivo. La pubblicazione del manifesto programmatico scritto a quattro mani con Enrico Crispolti *Urgenza nella città*, pubblicato nel 1972 con Mazzotta Editore, propone soluzioni rivoluzionarie al problema della scultura contemporanea.

2 **Architecte de la sculpture: la ricerca di una nuova dimensione della scultura**

La formazione di Somaini è segnata da esperienze e studi tra loro diversi. Nato nel 1926 a Lomazzo, nella provincia di Como, egli segue per qualche anno i corsi di scultura all'Accademia di Brera. È costretto dopo pochi anni ad abbandonarli per conseguire, su insistenza della famiglia, la laurea in giurisprudenza. Nonostante la pressione esercitata dalla famiglia, egli decide comunque di riprendere la propria formazione artistica.¹ Di carattere determinato, si dedica completamente alla propria arte e ottiene già a ventiquattro anni il primo riconoscimento con l'ammissione alla Biennale di Venezia e poco più che trentenne si aggiudica il premio come miglior scultore straniero alla Biennale di San Paolo del Brasile del 1959.² Quest'ultimo riconoscimento, in particolare, ha contribuito alla diffusione del suo nome fuori dall'Italia e, solamente un anno dopo, presenta la sua mostra personale all'Italian Cultural Institute di New York, insieme a Giulio Carlo Argan. Per i due, il critico e l'artista, da questo momento inizia un fruttuoso sodalizio il cui risultato più significativo è espresso nella mostra del 1974 a Salisburgo.

Come altri artisti plastici attivi a Milano, i suoi primi passi nell'arte plastica si muovono in continuità con l'esperienza della scultura figurativa di quegli anni; egli guarda, come molti artisti a lui contemporanei, l'esempio di Marini, nonché i modelli del gotico e tar-

¹ Per un approfondimento sulla biografia dell'artista si veda Somaini, Crispolti 1997, 304-26.

² La giuria era presieduta dal segretario generale della Biennale di Venezia, Gian Alberto dell'Acqua. Nella stessa occasione della biennale brasiliana il Gran Premio viene assegnato a Barbara Hepworth (5^a *Bienal de S. Paulo* 1959, 515-16).

dogotico mitteleuropeo. La sua attenzione è diretta soprattutto alla decorazione architettonica attraverso la quale sperimenta una figurazione a soggetto religioso.³ Nella stessa cittadina di Como si era infatti formato, durante gli anni giovanili di Somaini, un gruppo di artisti, architetti e letterati, i cosiddetti 'iniziati del romanico' (Campini 1954). Essi erano dediti insieme al teorico del primordialismo e firmatario del *Manifesto del Gruppo futuristi primordiali* (1941), Franco Ciliberti, allo studio del 'primordio plastico'. Tra le firme del manifesto compaiono: Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Munari, Carla Badiali, Carlo Cattaneo, Pietro Lingeri, Marcello Nizzoli, Mario Radice, Mario Rho, Osvaldo Licini, Giuseppe Terragni e Antonio Sartoris.

È verosimile pensare che Somaini sia venuto a conoscenza di queste ricerche e che ne abbia tratto spunto nei suoi primi anni di formazione. L'interessamento dell'artista verso la decorazione architettonica è difatti testimoniato da una corrispondenza del 1951. Dopo il suo primo soggiorno a Parigi, Simone Frigerio gli scrive:

J'ai été très sensible à votre aimable lettre, touchée de lire que le premier voyage à Paris vous a laissé des impressions aussi profondes. La découverte des nos vieilles basiliques gothiques et romanes, vous aura ouvert d'autres horizons. La sculpture est tellement inséparable de l'architecture surtout dans les monuments anciens, que nos prochaines créations pourraient peut-être donner le signal de cet ordre d'idées, trop négligée par les sculptures modernes. (cit. in Somaini, Crispolti 2017, 143)

Sono stato molto toccato dalla sua gentile lettera, commosso nel leggere che il primo viaggio a Parigi ha lasciato impressioni così profonde su di lei. La scoperta delle nostre antiche basiliche gotiche e romaniche le avrà aperto nuovi orizzonti. La scultura è così inseparabile dall'architettura, soprattutto nei monumenti antichi, che le nostre prossime creazioni forse potrebbero dare la cifra di questo genere di idee, troppo trascurata dalla scultura moderna.⁴

³ Tra le sue opere del genere, si ricorda il ciclo di disegni per le vetrate della chiesa di Santa Maria a San Biagio (Monza) realizzate nel 1968 e in dialogo con il progetto architettonico di Luigi Caccia Dominioni (con lo stesso architetto realizzerà *La grande scultura per una scala*, 1962, in un edificio milanese di via Gesù 13 e la *Discesa dello spirito santo*, 1968-1972, per la chiesa di Santo Spirito a Bergamo). I disegni, sebbene siano connotati da uno stile astratto, seguono la più tradizionale simbologia dei colori, così che il rosso corrisponde al sangue e martirio, il bianco al trionfo. I bozzetti delle vetrate vennero esposti nella mostra personale, *Disegni di Somaini deli anni 1957, 1961, 1963, 1965, 1966, 1967, 1968*, alla Galleria Blu di Milano nel 1968, altri esempi furono esibiti nella collettiva *Sculture spirituali* alla Galleria Moroni nel 1967 insieme alle opere di Tavernari e Milani.

⁴ Tutte le traduzioni presenti nel testo sono opera dell'Autrice.

È documentata invece la collaborazione con i gruppi gravitanti intorno al concretismo internazionale, Groupe Espace e MAC. È da questo momento che la scultura di Somaini inizia ad uscire, scendere, svettare e protendersi fuori dal volume virtuale del proprio piedistallo; acquisisce una propria vitalità ed entra nello spazio del reale, dove l'architettura si impone. Leon Degand, amico dell'artista, nel 1951 lo definisce «architecte de la sculpture» (architetto della scultura),⁵ riconoscendo nel giovane talento le ragioni della scultura contemporanea le cui caratteristiche vengono così descritte:

La sculpture se veut aujourd'hui monumentale, sinon par ses dimensions, du moins par son esprit et ses proportions. (Degand, Radice 1956, s.p.)

La scultura oggi deve essere monumentale, se non nelle dimensioni, almeno nello spirito e nelle proporzioni.

La sua adesione alla teoria della sintesi delle arti, espressa dagli artisti del MAC e Groupe Espace, sarebbe poi avvalorata dalla partecipazione alla realizzazione del Padiglione del Soggiorno della X Triennale di Milano del 1954. Sotto la direzione di Pietro Porcinai e Vittoriano Viganò, il Comune di Milano rinnova l'intera area verde circostante il Castello per ospitare una serie di architetture provvisorie, tra queste appunto il citato Padiglione del Soggiorno. Interamente costruito con il cemento armato, l'edificio fu ideato dagli architetti Ico Parisi e Silvio Longhi come vasta sala di soggiorno-lettura con biblioteca e bar. All'originario progetto del padiglione si aggiungono gli interventi degli artisti: Reggiani sviluppò per l'ambiente una tarsia di marmi colorati, Francesco Somaini invece vi realizzò la scultura *Grande Motivo Donna che legge* in cemento, che venne collocata al centro del patio dalla pianta semicircolare, mentre sulle pareti esterne Bruno Munari intervenne con una composizione di marmi e cemento, installata all'ingresso, e Umberto Milani con un basso rilievo in cemento. L'edificio, nel complesso, testimoniava il buon esito del dialogo tra le arti e le più innovative tecnologie, in accordo con il pensiero del MAC e del Groupe Espace (cf. *Decima Triennale di Milano* 1954).

La partecipazione al progetto del 1954, in seno alla Triennale di Milano, e l'adesione nel 1955 alla mostra *esperimenti di sintesi delle arti*,⁶ organizzata alla Galleria del Fiore di Milano, hanno segnato l'attività di Somaini senza determinarne completamente la ricerca. L'artista, infatti, non seguirà a lungo le iniziative di questi movimenti e negli anni successivi dichiara delle posizioni del tutto opposte:

⁵ Degand, *Lettera a Francesco Somaini* 1951.

⁶ Si veda per approfondimenti Dorfles 1955.

la sua idea di scultura è pienamente in polemica con la teoria della 'sintesi delle arti'. In linea con il concetto di *Zeitgeist*, l'artista considera tendenzialmente l'opera come espressione della collettività.⁷ Non è quindi necessario che la scultura operi in dialogo con le altre discipline, ma deve al contrario acquisire un proprio codice comunicativo, unico e distinto rispetto alle altre arti.

3 La scultura come intervento urbano e autorappresentazione collettiva

La personalità di Somaini si identifica con la definizione di 'artista del proprio tempo', la sua ricerca non si astraie dalla contemporaneità ma al contrario cerca il dialogo con lei. Per questa ragione *polemica, socialità* sono i termini che offrono delle coordinate rispetto alla personalità dello scultore comasco. Come dichiara l'artista stesso rivolgendosi a Fortunato Bellonzi, direttore generale della nona edizione della Quadriennale di Roma del 1965:

una partecipazione polemica che credo sarà di suo gusto, non cioè con due opere fini a sé stesse, da cavalletto, ma con una scultura destinata alla vita pubblica, alla più vera socialità senza per questo cadere, io spero, nel rigore e nella libertà delle ispirazioni.⁸

L'idea alla base del manifesto programmatico *Urgenza nella città* è di fatto quella di una rivoluzione, mossa da un forte spirito critico e un'acuta osservazione degli eventi sociali e artistici del tempo a lui contemporaneo.

«Ho in animo un libro»,⁹ scriveva dall'Hotel Blackstone di New York in una lettera indirizzata a Enrico Crispolti, instancabile inter-

⁷ Rispetto alla crisi della scultura, Somaini legge le riflessioni di Arturo Martini e riferirà in una lettera a Enrico Crispolti «Nel rileggerle sono riandato con la mente ai problemi della mia arte» (Somaini, *Lettera a Enrico Crispolti* 1964).

⁸ Somaini, *Lettera a Fortunato Bellonzi* 1965 ca.

⁹ «Caro Enrico, di rientro dalle vacanze sono partito per gli U.S.A. senza poterti vedere come volevo. Sono qui ancora, per la terza volta in questa estate da giugno, naturalmente per i miei 'monumenti'. È stato collocato e si inaugura domani il terzo di questi a Rochester di fronte ad un Planetario, mentre è ancora in fase di collocazione il secondo di questi ad Atlanta. È una faccenda che non finisce mai con una coda di pratiche, di noie, di inaugurazioni che è pesante perché di sovrappone ad un già pesante lavoro sia fisico che organizzativo richiesto dall'esecuzione di questi colossi. Ho un grande bisogno di parlare con te e mi dovresti dedicare un giorno intero (da solo e solo senza amici). Ho in animo un libro (non quello di Gamacchio) e vorrei parlarne con te solo. Un libro, e tutto un programma di riviste e di mostre che è ancora tutto da fare perché è stato rimandato da questi monumenti della malora. Sarò di ritorno il 30 settembre a Lomazzo e vedi di trovarmi una giornata a Milano o a Lomazzo i primi di ottobre. Un caro saluto a te e a Laura» (Somaini, *Lettera a Enrico Crispolti* 18 settembre 1970).

locutore e amico dell'artista, nel settembre del 1970 durante la sua permanenza negli Stati Uniti per la realizzazione di alcune commissioni. «Ho preso una decisione circa un libro [...] ma vorrei parlarne con te solo»,¹⁰ incalza ancora l'artista da Lomazzo, circa un mese dopo. Non viene in questa corrispondenza descritto il progetto editoriale che l'artista aveva in mente, ma è verosimile pensare che «il libro in animo» possa essere appunto *Urgenza nella città*, pubblicato un paio di anni dopo insieme allo stesso Crispolti [fig. 1]. Una lunga lista di letture degli anni 1970 e 1971 testimonia il crescente interesse dell'artista per i temi della contemporaneità. Dagli appunti di questi anni, pubblicati recentemente da Luisa Somaini nel catalogo della Triennale di Milano del 2017, emergono due macro-argomenti: la città, con la sua crisi e identità storica, e la scultura, concepita da Somaini come intervento risolutivo al problema dell'uomo moderno nella società di massa (Somaini, Crispolti 2017, 3).

I diversi soggiorni negli Stati Uniti hanno avvicinato molto l'artista alla questione del monumento e al tema della città. Nel reticolato di *avenues e streets* Somaini deve aver percepito un senso di oppressione e cancellazione dell'individuo. Disegni d'inchiostro di china nero tracciano scenari urbani imponenti, talvolta caratterizzati da tracce di impetuosa gestualità, dove Somaini rappresenta la figura dell'uomo come un punto nero nella grande macchina della città [fig. 2]. O come nei numerosi fotomontaggi che l'artista inizia a realizzare nel 1964, dapprima per motivi di studio, come nel caso della progettazione del monumento dedicato alla Resistenza della Valtellina a Sondrio, e a partire dagli anni Settanta come autonomo mezzo di espressione (Porta Trezzi 2017). È questo l'esempio di *R.O.S.A. Rapporto Organico Scultura-Architettura* [fig. 3], un fotomontaggio realizzato in occasione del progetto diffuso *Operazione 24 fogli. Dissuasione manifesta*. Somaini, insieme a un gruppo di artisti composto da Fernando De Filippi, Umberto Mariani, Ugo Nespolo, Fabrizio Plessi, Sergio Sarri, Valerio Tubbiani, Emilio Vedova, con il coordinamento di Enrico Crispolti, operarono sul territorio per lanciare una sfida alla società dei consumi. L'utilizzo dello stesso formato dei manifesti, 100 × 70 cm, e la scelta della strada come luogo designato alla loro esposizione,¹¹ rendeva chiaro l'intento di opporsi al dominio delle immagini pubblicitarie [fig. 4a-b]. Nello specifico, *R.O.S.A. Rapporto Organico Scultura-Architettura* raffigura un fiore che si staglia tra due edifici; l'inquadratura dal basso mette in risalto l'imponenza dei grattacieli esasperando il contrasto tra le linee rette delle costruzioni e le curve morbide di una rosa.

10 Somaini, *Lettera a Enrico Crispolti* 29 ottobre 1970.

11 Dapprima quelle di Volterra (1973) prima e poi di altre cittadine italiane: Macerata e Fano (1974); Milano (1974); Capo d'Orlando, Como, Salerno (1975); Livorno (1979).

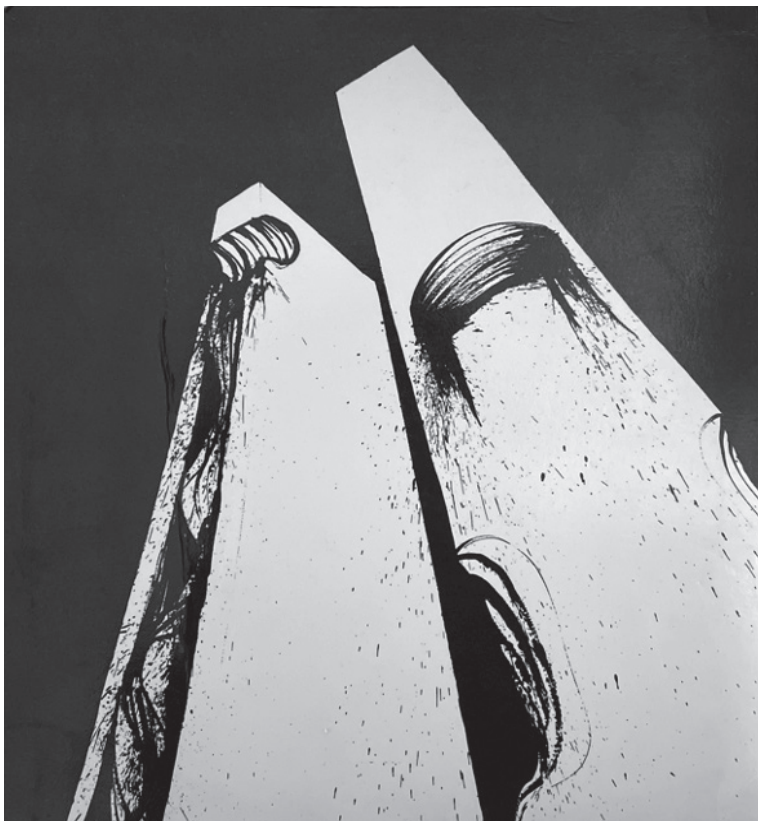


Figura 1 *Urgenza nella città*. Milano: Mazzotta Editore, 1972. Copertina

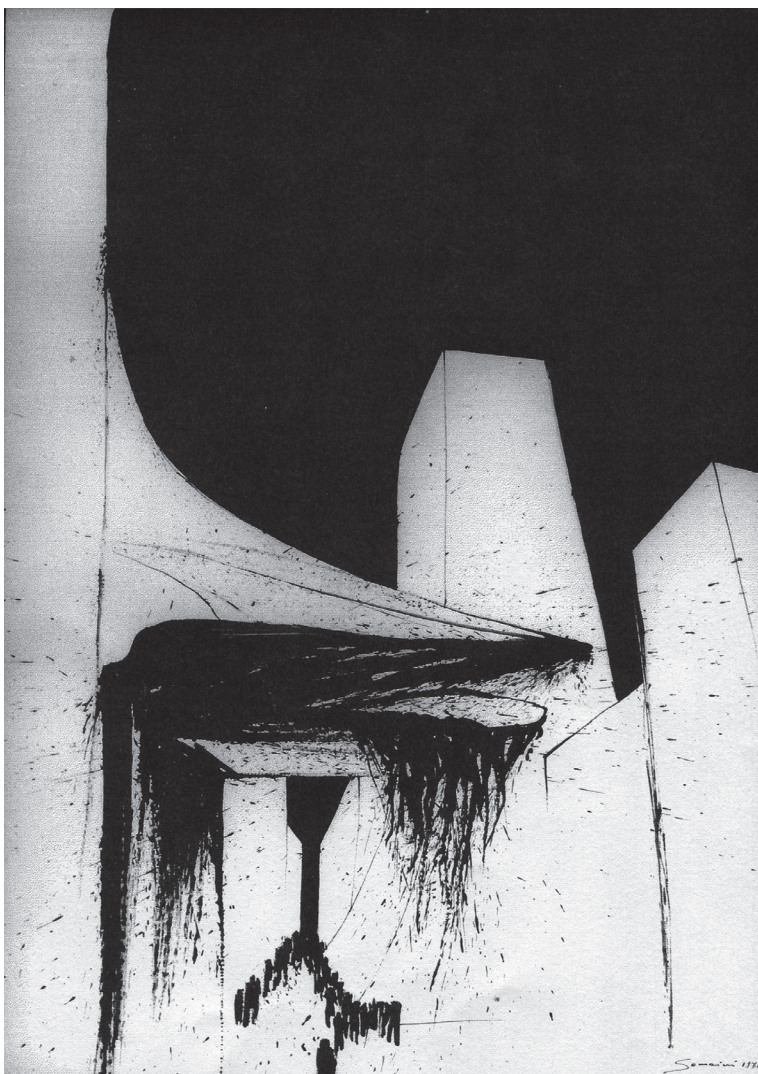


Figura 2 Francesco Somaini, *Scultura sospesa su di una strada*. 1971. Inchiostro di china su carta, 730 × 510 mm. Courtesy Archivio Francesco Somaini

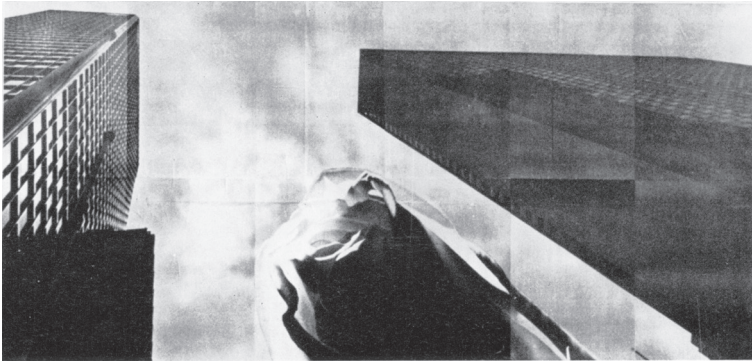


Figura 3 Francesco Somaini, *R.O.S.A. Rapporto Organico Scultura-Architettura*. 1973. Fotomontaggio, 250 × 500 mm. Courtesy Archivio Francesco Somaini

Operazione 24 fogli. Dissuasione manifesta si inserisce in un panorama di iniziative volte alla ricerca di una scultura senza confini, diffusa sul territorio urbano. Tra le altre iniziative d'arte ambientale alle quali lo scultore partecipa, si ricorda *Operazione Arcevia. Comunità esistenziale* (1972), a cura di Ico Parisi, e *Volterra 73* (1973), con la curatela di Enrico Crispolti. Antesignano di questi due progetti è *Campo Urbano* (1968) che, sotto la direzione di Luciano Caramel, proponeva interventi effimeri e contestatori nella città di Como. A partire dalla fine degli anni Sessanta e per tutto il decennio successivo, gli eventi espositivi negli spazi pubblici di molte città e paesi italiani si susseguono alimentando esponenzialmente il dibattito circa le forme di rappresentazione negli spazi cittadini; tra i molti critici che hanno trattato il tema, Enrico Crispolti risulta essere tra le voci più rilevanti (Crispolti 1977). Egli cura, nelle due edizioni della Biennale di Venezia, *Ambiente, partecipazione, strutture culturali* del 1976 e *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura* del 1978, i padiglioni italiani insieme a Raffaele de Grada nella prima occasione, con Luigi Carluccio e Lara Vinca Masini nel 1978. Nella stessa occasione della Biennale del 1976, si annovera inoltre l'importante contributo della mostra del padiglione centrale, *Ambiente/Arte*, a cura di Germano Celant.

Le permanenze di Somaini negli Stati Uniti lo aiutano a mettere a fuoco il problema e spostano l'attenzione della sua ricerca alla dimensione urbana. I sentori di un grande cambiamento artistico ven-

DISSUAZIONE MANIFESTA

Operazione 24 fogli – coordinata da Enrico CRISPOLTI

L'operazione 24 fogli, intitolata DISSUAZIONE MANIFESTA, intende utilizzare per la prima volta un "medium" di comunicazione visiva urbana di massa della massima efficacia, quale è il cartellone pubblicitario di maggiore formato (6 metri di lunghezza per 2,90 di altezza), per una destinazione diversa da quella consueta nel circuito della comunicazione consumistica (pubblicità di prodotti, di film, ecc.).

Se la destinazione consueta è quella della "persuasione", più o meno occulta, verso i condizionamenti del consumismo, l'operazione 24 fogli suggerisce un rovesciamento di intenzioni, proponendo immagini concorrenziali e alternative nello spazio urbano: non "persuasione occulta", bensì DISSUAZIONE MANIFESTA.

Attraverso l'operazione 24 fogli, pittori e scultori, operatori visivi cercano un tipo di comunicazione diverso: si appropriano di un "mass medium" urbano per agire nella dimensione di questo, che è lo spazio cittadino, per agire insomma nello spazio cittadino con un mezzo specifico e non improprio. L'operazione 24 fogli è dunque una proposta alternativa al circuito di fruizione consueto alla pittura e alla scultura.

Si stabilisce un rapporto nuovo, aperto nello spazio cittadino, sulla città, un dialogo che è ideologico proprio nei canali di una comunicazione che promuove altrimenti la disattenzione ideologica, l'attenzione inconsapevole di sola superficie, la percezione disattenta. Le immagini proposte sono concorrenziali e alternative nella città proprio perché intendono esservi provocatorie e stimolatorie, giacché di contenuto pieno, di consistenza ideologica appunto: il che non vuol dire essere soltanto manifesti di ideologie, bensì soprattutto restituire alla comunicazione visiva, e ad una comunicazione visiva urbana di massa eccezionalmente efficace ed icastica quale il manifesto murale delle maggiori dimensioni, tutta la sua capacità di trasmissione di idee.

Perciò, contro la "persuasione occulta", la DISSUAZIONE MANIFESTA.

<p>Fernando De Filippi</p> <p>Fabrizio Plessi</p> <p>Valeriano Trubbiani</p>	<p>Ugo Nespolo</p> <p>Francesco Somaini</p> <p>Emilio Vedova</p>	<p>Umberto Mariani</p> <p>Sergio Sarri</p>
--	--	--

DISSUAZIONE MANIFESTA

Operazione 24 fogli – coordinata da Enrico CRISPOLTI

Beniamino CARUCCI Editore



Figura 4a-b Manifesto per *Dissuasione manifesta* – Operazione 24 fogli. 1974-75.
Courtesy Archivio Francesco Somaini



Figura 5 Francesco Somaini, *Grande scultura verticale. Monumento all'energia e alla volontà umana*. 1958-70. Bronzo patinato con lucidi parziali, 1050 × 160 × 110 cm. Operazioni relative alla collocazione nella Center Plaza del Charles Center, Baltimora. Foto: Francesco Somaini. Courtesy Archivio Francesco Somaini

gono infatti dichiarati dall'artista stesso nel 1964,¹² mentre era a New York per la sua mostra personale alla Galleria Odyssea.¹³

Nel periodo a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, Somaini porta a compimento negli Stati Uniti progetti ambiziosi, passando dal livello virtuale, quello dei disegni e degli schizzi abbozzati, a quello fattuale rappresentato nello specifico dalle sculture realizzate a Baltimora [fig. 5], Rochester e Atlanta.¹⁴ I monumenti nel contesto delle città statunitensi raggiungono ora la dimensione del monumentale e conducono la sperimentazione di Somaini ad una diversa consapevolezza circa la scultura nel contesto cittadino.

Ad ogni progresso nella ricerca formale corrisponde anche una sperimentazione delle tecnologie. Inizia dal 1954 quando lo scultore lascia i tradizionali metodi accademici dello scolpire e predilige l'uso del ferro rovente sulla superficie dei blocchi di cera. Diversamente dal contemporaneo Alberto Burri che usava bruciare la materia con la fiamma, egli preferisce dapprima l'ustione e poi, dal 1958, l'erosione del getto di sabbia. Quel che accomuna i due artisti è la forza del gesto, le tracce di un fatto sulla materia.

Nel contesto dell'arte dagli anni Cinquanta ai Settanta, Somaini intende però riservarsi una posizione distaccata nel «coro informale degli altri scultori» per la «lucida e ordinata violenza» alla materia¹⁵ ma soprattutto per il suo accurato studio sulla città. Come spiega Argan nell'introduzione al catalogo della personale a Salisburgo, nel 1974:

Il problema e la crisi attuale dell'arte rientrano nel quadro più vasto e più allarmante del problema della crisi attuale della città. È una crisi che ha cause, aspetti, sviluppi estremamente complessi:

12 In una lettera con l'intestazione della Galleria Odyssea New York scrive infatti all'amico Crispolti: «Ho fatto un grande passo - non so se avanti o di lato... - qualcosa è cambiato in me per evoluzione e esperienza umana: la malattia, la sofferenza hanno lasciato una traccia» (Somaini, *Lettera a Enrico Crispolti* 1964).

13 Tutte le sculture esposte vengono vendute, tranne *Prometeo. Figura di fuoco* (1963): W. Hawkins Ferry, padre della collezionista Lydia Kahn Winston Malbin, acquista *Memoria dell'Apocalisse I* per il Detroit Institute of Art; W. Windus Knight Jr. acquista un bronzo dello stesso motivo e in seguito la donerà al Toledo Museum of Art; *Primavera d'altoforno I* dall'architetto Florence Knoll Bassett e destinata all'ufficio del direttore della sede della CBS a New York.

14 Nello specifico: *Fenice* viene realizzata nella centrale Peach Street di Atlanta da una scultura del 1964, la scultura per Strasenburg Planetarium a Rochester, da un progetto del 1961; il monumento del Charles Center di Baltimora è invece *Proposta per un monumento* del 1958 su grande scala.

15 «In altre parole non è sufficientemente chiaro la differenza tra la mia scultura ed il 'coro' informale degli altri scultori mi piacerebbe tu ponessi l'accento sulla lucida e ordinata violenza che si vede della materia sì tantissimo ma qua e là, cesure d'ordine che potrebbero essere un nuovo modo di ritrovare l'ordine facendole scaturire dall'interno, dalla stessa materia senza umiliarla» (Somaini, *Lettera a Enrico Crispolti* 1959).

coincide con il disgregarsi delle strutture e la scadenza dei valori fondamentali della società, investe tutta la problematica dell'ambiente dell'esistenza con le sue implicazioni biologiche, psicologiche, sociologiche. (Argan 1974, s.p.)

Urgenza nella città è una risposta chiara e sicura che Somaini offre insieme a Crispolti. Si legge già nell'introduzione la volontà di rendere la pubblicazione un manuale della scultura. L'intenzione che muove i due ideatori del manifesto è quella di dare un valore sociale all'arte e di riscattare l'uomo contemporaneo dalla sua condizione di crisi. Un lavoro di scrittura molto complesso che ha lasciato spazio però alla descrizione delle esigenze ben distinte delle due figure: quella dello scultore, il cui lavoro non deve essere letto in senso estetico, e del critico, il cui compito è quello di un collaboratore culturale che agevola e supporta i progetti d'intervento dell'artista.

Il libro-manifesto prende dunque le mosse da alcune considerazioni storiche rispetto alla città, descritta come immagine ed espressione primordiale della società. Partendo da questo, la pubblicazione apre con l'aperta dichiarazione di crisi e lancia un appello all'azione che deve essere urgente e decisa. La civiltà industrializzata è all'origine di tale declino, la cui colpa maggiore è quella di aver creato dei «consumatori di spazio» (Mumford 1971, cit. in Somaini, Crispolti 2017), ovvero uomini e donne le cui azioni sono contraddistinte dall'acquisto e produzione, e regolate da itinerari tracciati dalle strade cittadine.

Urgenza nella città nasce in un mosaico politico erede dei movimenti di protesta del Sessantotto e caratterizzato da sentimenti discordanti. Se, da un lato, la paura della cosiddetta 'strategia del terrore' minava le basi della stabilità della nazione, dall'altro, una nuova cultura giovanile rivendicava il proprio diritto al libero consumo di beni effimeri. Un generale clima di edonistico consumismo prendeva piede tra le strade delle nuove zone residenziali che rapidamente fiorivano nelle città italiane.

Nel pieno del boom economico italiano, la posizione di Somaini rimaneva critica rispetto al rapido diffondersi di zone residenziali e aree commerciali. La definizione degli spazi urbani preoccupava evidentemente l'artista già avvezzo agli scenari del capitalismo statunitense. Il suo interesse per l'urbanistica cresce e segue parimenti lo studio della storia, negli esempi di architettura e arte. Lo scultore prende le mosse dai casi della *Ville Radieuse* di Le Corbusier e *City Beautiful* di Daniel Burnham. Entrambi i progetti, secondo Somaini, rispondono all'idea romantica di città di Wilhelm Heinrich Riehl, il cui carattere idealistico si scontra con le informi e non controllabili immigrazioni dalle aree rurali. Per Somaini i due progetti architettonici sono esempi negativi di utopia; essi favoriscono un'immagine maligna della città, percepita quindi come incunabolo di caos e con-

tro il quale solo l'utopismo costruttivo può essere risolutivo. Il principio dell'ecologia totale, preso in prestito dalle teorie di Chermayeff e Alexander (1968, 25-6) prospetta invece, secondo lo scultore, la possibilità di un'armoniosa convivenza tra uomo e ambiente. La finalità è quella di preservare l'equilibrio intrinseco della vita, senza volerne costruire uno nuovo e artificioso.

All'interno di questo equilibrio riveste un ruolo fondamentale la memoria storica. La città è costituita dalla stratificazione delle forme simboliche di autorappresentazione (Somaini 1972). Le testimonianze del passato e i monumenti non possono quindi essere isolati nella dimensione urbana, poiché questo rischierebbe di creare una città museo. Per citare le parole dell'artista nel corso di un'intervista nel 1973,¹⁶ la città italiana non deve «recitare la parte delle città del Duecento, del Trecento» ma ricordare, con l'ausilio dell'immagine provocatoria di una cesura netta con il loro contesto. La città vive nella sua contemporaneità e, in qualche modo, ha recepito il messaggio lasciato dal passato.

La posizioni di Somaini rispetto alle sculture monumentali si struttura intorno all'aspetto ideativo e creativo. Non si limita a valutazioni d'ordine estetico e critica il monumento 'creato dall'alto', utilizzato dai committenti per promuovere la propria immagine senza la preoccupazione di come questa espressione possa essere percepita dalla collettività. Gli esempi di opere scolpite e installate in spazi di fruizione pubblica nella città devono rispondere, secondo l'artista, alle immagini della società e suscitare reazioni in grado di muovere una consapevolezza nell'individuo.

Insieme a Crispolti, egli passa al setaccio la storia dell'arte con l'intenzione di individuare le idee e l'umanità che dietro di essa hanno operato. I due, l'«operatore culturale» (Somaini 1972, 5) e l'artista, si muovono tra gli esempi dell'architettura rivoluzionaria francese e i costruttivisti sovietici per analizzare le forme di autorappresentazione. Intorno a questo concetto l'artista costruisce la propria ideologia artistica e dichiara apertamente la necessità di erigere nuovi monumenti di democratica collettività, in grado di spezzare il rigore imposto dal capitalismo. Diversamente dai casi di scultura del passato, definiti come «simbolizzazioni positive» dal carattere consolatorio (1972, 109) l'artista comasco propone monumenti di forte impatto, in grado di suscitare emozioni reali e risvegliare l'uomo dalla condizione di intorpidimento che l'epoca contemporanea ha causato. Senza cadere nell'utopismo, il pensiero di Somaini si batte contro la scultura urbana inserita in una visione lineare e abbraccia l'eterogeneità del dato fenomenico.

¹⁶ Trafeli, M. (1973). *Una mostra a Volterra. Intervista a Somaini*. <https://www.youtube.com/watch?v=desktop&v=ToJkny3Taug>.

Quel che propone l'artista comasco è un intervento contestatorio e provocante, nato dal basso, dalle viscere della città, capace di elevarsi e sovrastare.

Leggere oggi alcuni brani di *Urgenza nella città* può offrirci degli interessanti spunti per comprendere le origini di alcune problematiche dei nostri tempi e prospectarci possibili soluzioni per il futuro:

La città [...] soprattutto quella americana o quella americanizzante, ha bisogno che la scultura, che le arti intervengano in questa città come uno strappo a tradire questa perfezione apparentemente tecnologica, con un rilancio di umanità, di drammaticità umana. Con l'aiutare a risarcire la città di quella mancanza di memoria e di legame con i veri problemi dell'uomo, dell'uomo organico, morale insomma. La scultura abbia la funzione di riportare nella città il dramma dell'uomo, i grandi contenuti base dell'uomo. [...] La scultura può giocare anche in ruolo importante nella città italiana e nel centro storico. Un ruolo di dare una ventata di modernità, non consumistica, per aiutare queste città a uscire da una certa paralisi, un certo museo che è molto pericoloso. Aiutarle a non recitare la parte delle città del Duecento, del Trecento e ricordare ai cittadini, a chi ci vive, ai turisti, che sono città vive anche oggi e tali devono restare.¹⁷

Bibliografia

- 5^a *Bienal de S. Paulo* (1959) = *catálogo da exposição* (São Paulo, Museu de Arte Moderna, settembre-dicembre). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Argan, G.C. (a cura di) (1974). *Francesco Somaini = catalogo della mostra* (Salzburg, luglio-agosto 1974). Como: Tipografia editrice Cesare Nani.
- Campini, D. (1954). «Milani sculture veloci». *La Patria*, 10 novembre.
- Caramel, L. (a cura di) (1969). *Campo Urbano. Interventi estetici nella Dimensione Collettiva Urbana*. Como: Tipografia Cesare Nani.
- Chermayeff, S.; Alexander, C. (1968). *Spazio di relazione e spazio privato*. Milano: il Saggiatore.
- Coccia, A. (1968). «Nelle vetrate Somaini rinnova l'iconografia religiosa con immagini che sorgono fra astrazione e figurazione». *L'Italia*, 2 aprile.
- Crispolti, E. (1973). *Volterra 73*. Firenze: Centro Di, Firenze.
- Crispolti, E. (1974-75). *Dissuasione manifesta. Operazione 24 fogli = manifesto e catalogo della mostra*. Roma: Beniamino Carucci Editore.
- Crispolti, E. (1977). *Arti visive e partecipazione sociale*. Bari: De Donato.
- Decima Triennale di Milano* (1954) = *catalogo della mostra* (Milano, 28 agosto-15 novembre 1954). Milano: Triennale di Milano.

¹⁷ Trafeli, M. (1973). *Una mostra a Volterra. Intervista a Somaini*. <https://www.youtube.com/watch?v=desktop&v=ToJkny3Taug>.

- Degand, L., *Lettera a Francesco Somaini* (1951). AEC, Archivio Enrico Crispolti. Roma: Associazione Enrico Crispolti.
- Degand, L.; Radice, M. (1956). *Francesco Somaini*. Como: Tipografia Editrice Cesare Nani.
- Disegni di Somaini deli anni 1957, 1961, 1963, 1965, 1966, 1967, 1968* (1968) = *catalogo della mostra* (Milano, aprile). Milano: Galleria Blu.
- Dorfles, G. (a cura di) (1955). *Esperimenti di sintesi delle arti = catalogo della mostra* (Milano, 14-27 maggio 1955). Milano: Galleria del Fiore.
- Kultermann, U. (1967). *Nuove dimensioni della scultura*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Marussi, G. (1967). *Sculture spirituali = catalogo della mostra* (Milano). Milano: Sala Moroni Istituto «La Casa».
- Mumfrod, L. (1971). *Il futuro della città*. Milano: il Saggiatore.
- Parisi, I. (1972). *Operazione Arcevia. Comunità esistenziale*. Como: Editrice Cesare Nani.
- Porta Trezzi, F.G. (2017). «'Progettazione seconda'. Il fotomontaggio come provocazione. New York 1974-1976». Somaini, Crispolti 2017.
- Somaini, F., *Lettera a Enrico Crispolti* (1959). AEC, Archivio Enrico Crispolti. Roma: Associazione Enrico Crispolti.
- Somaini, F., *Lettera a Enrico Crispolti* (1964). AEC, Archivio Enrico Crispolti. Roma: Associazione Enrico Crispolti.
- Somaini, F., *Lettera a Fortunato Bellonzi* (1965 ca.). Arbiq, Archivio Biblioteca Quadriennale. Roma: Fondazione La Quadriennale di Roma.
- Somaini, F., *Lettera a Enrico Crispolti* (18 settembre 1970). AEC, Archivio Enrico Crispolti. Roma: Associazione Enrico Crispolti.
- Somaini, F., *Lettera a Enrico Crispolti* (29 ottobre 1970). AEC, Archivio Enrico Crispolti. Roma: Associazione Enrico Crispolti.
- Somaini, F.; Crispolti, E. (1972). *Urgenza nella città*. Milano: Mazzotta Editore.
- Somaini, L.; Crispolti, E. (1997). *Somaini*. Milano: Electa.
- Somaini, L.; Crispolti, E. (a cura di) (2017). *Francesco Somaini = catalogo della mostra* (Milano, 13 gennaio-5 febbraio 2017). Milano: Skira.
- Tanga, M. (2019a). *Arte Ambientale, Urban Space and Participatory Art*. New York: Routledge; London: Taylor and Francis Group.
- Tanga, M. (ed.) (2019b). *Operation 24 Paper Sheets = brochure of the exhibition* (Providence, 5 December 2018-2 March 2019). Providence (RI): Hunt-Cavanagh Gallery.
- Tapié, M. (1959). *Sculture di Somaini*. Torino: Notizie.
- Zevi, B.; Crispolti, E. (1977). *Francesco Somaini 1967/1977. Scultura e condizione urbana = catalogo della mostra* (Mantova, 11 settembre-23 ottobre 1977). Milano: Electa.