

# IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

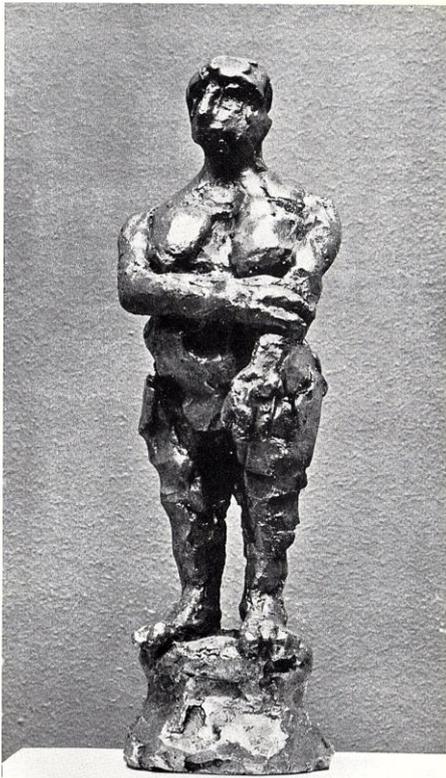
# 92

NUOVA  
SERIE

MAGGIO 1963 • MILANO • VIA BIGLI 2 • TELEFONO 700.909

## GIOVANNI PAGANIN





La madre di Asiago

bronzo 1961

lembo dove tutte le lacerazioni, i sentimenti e le paure dell'uomo si son ridotti in un ingorgo che non potrebbe non incurtere rispetto; e a tentare di cavar fuori dalla disponibilità del loro esperimento ininterrotto, la 'nuova figura dell'uomo', la quale, già s'intuisce, sembra essere soltanto il ripiego d'un formulario dell'informe, statico e inerte, quanto più s'era proclamato mobile e attivo.

Si tenta, insomma, di recuperare; ma dell'uomo ci si dà uno scizzo o, atteso il punto di partenza, un sigma. Mancano totalmente le radici; quell'appiombamento inesorabile nel grembo dell'esistenza che, di retroterra in retroterra, conduce all'antico e che solo può garantire d'una verità non parziale e non contingente; non deposta, insomma, per testimoniare la tempestività dei tempi e delle evoluzioni nella propria parabola.

Né sembra possibile farci credere che quel sigma, quella figura, siano un timido e incompleto apparire, di là dalla sperimentazione dell'informe, d'una nuova volontà umana. In questi ultimi, difficili anni, i pochi artisti che, invece d'avvertire la necessità d'un ritorno alla figura, han continuato la loro ostinata, testarda ossessione sull'uomo, hanno dimostrato come, all'atto stesso d'apparire, esso assorba in sé e travalichi ogni possibile composizione di elementi spuri, in una sorta d'efferratezza totale, suprema. Insomma, ben difficilmente potrà dimostrarsi che, in una situazione come la presente, apparendo di nuovo nelle arti, la figura dell'uomo possa avere altro ruolo che quello di distruggere in sé e per sé ogni attenzione.

L'esempio, magari abnorme, e tuttavia totale di Bacon à li a indicare che, per questa via (la sola, del resto, nella quale mi pare che l'arte e la poesia possano ricostruire la loro dignità) le misure medie, i salvataggi e gli abbozzi di recupero non hanno alcun senso. O la partita è giocata fin all'ultimo e nei termini estremi; o non è, di nuovo, che una diversione.

Tutti i travagli, le contraddizioni, i rifiuti (che in arte si pagano certo più degli accostamenti e che tuttavia portano ai soli esiti credibili); tutte le lacerazioni d'un percorso, ora terremotato, ora vanesio, ora arrischiato fin al punto del suicidio, ora, per contro delibato esteticamente; tutta la congerie, insomma, di proposte, di allarmi e di pericoli ha da essere presente nell'enuclearsi di questa figura dell'uomo; ma non come diversione dal suo drammatico apparire, bensì come elemento di dialettica interna e morale; scrivo interna e morale, per separarla chiaramente dalla dialettica esterna e formale.

Non mi pare che i conti del positivo e del negativo, possano farsi altrimenti; e non mi pare che, per questa via, i pupazzi che già vediamo e ancor più vedremo nei prossimi tempi emergere dall'informe, ovvero dall'ennesima operazione para-realistica, abbiano molte possibilità di rivelazione e, men che meno, di rivoluzione; tanto perché stilati senza far i conti con quella congerie (insomma, con quella dialettica) e quindi avulsi dal tempo; quanto perché fabbricati nella sperimentazione esclusivamente formale di quella congerie e di quella dialettica e quindi spogliati dall'immancabile punto di partenza che sono le radici, il corpo, l'anima e il sangue; in tutte e due i casi, perché mancanti dell'unghia, della grinta dolorosa e ribelle di ciò che, esistendo veramente, vuole veramente protestare.

Per venire alla scultura, non v'ha dubbi che la sperimentazione di

## GIOVANNI PAGANIN

**È** ORMAI CERTO CHE L'ORDINE DEI FATTI ESPRESSIVI sta arrivando, di svalutazione in svalutazione, all'usura di quelle che un tempo non così lontano eran state le sue punte di diamante; i grimadelli, talvolta contorti ed oscuri, tal'altra splendidi e diretti, il cui ufficio fu quello di far saltare, come in una grande deflagrazione, un certo supposto ordine estetico; ordine che, come tutto quanto vive di supposizioni e di soprusi, impediva i movimenti indispensabili alla libertà dell'uomo.

Per arrivare a un tema su cui s'è largamente discusso, non è tanto che l'avanguardia sia morta, quanto che essa, nel senso d'opposizione, di rottura e di rivolta, ha cambiato gli strumenti: anzi, per dire una parola magari pesante, ha cambiato corpo e faccia; e non abita più sugli echi di quella grande deflagrazione. Gli anni sono passati e chiudere gli occhi significa solo fuggire dallo scontro che ci attende.

La libertà per cui allora s'era agito con quei mezzi è andata, via, via, quietandosi in un nuovo ordine di supposizioni e di soprusi; poco importa che, rispetto all'ordine precedente, esso riveli una disposizione quasi onnivera e altresì che esso lasci intendere di poter accogliere e anettere a sé quasi tutto; la precostituzione non consiste solo nel porre dei limiti, ma altresì nel fare d'un supposto illimitato il limite non più frangibile del gioco estetico. Proprio quando ogni dimensione è abolita; proprio quando ogni materia è usata (ma sarà sempre materia, se non v'interrà una spinta a liberarla dalla sua inerzia e dalla sua inesplicità); proprio quando ogni forma è data come possibile (ma non sarà mai tale, se non crescerà da uno stato di dolore anteriore alla forma e totalmente umano); dico, proprio quando le possibilità della tavola estetica si mostrano infinite, è il momento di domandarsi se la verità non sia andata ad abitare negli angoli più crudi e brucianti di quella tavola, là dove l'operazione sembra esser stata minima e ridottissima; se essa non si trovi nell'ultimo lembo non dissacrato dai banchetti delle 'nuove feste', quello su cui gli sperimentatori compiti e formalissimi della 'non-forma' hanno preferito volare molto alto per non lasciarsi atterrare da qualche fucilata che, da sotto, l'uomo, niente più che l'uomo, col suo tragico ganglio di domande, apprensioni e dolori avrebbe potuto meritatamente lasciar partire. Povere arpie del gusto o nei casi meno immondi, povere inefficienze umane e mentali d'una stagione, come la nostra, che è invece orrendamente cupa, demente e bestiale, esse non son riuscite a lasciare, su quegli angoli, che segni e graffi di sfregio. E noi non ci stupiremo sicuramente (del resto l'operazione è già in atto) se, chiusi in fretta e furia i banchetti della sperimentazione illimitata, ce le trovassimo a razzolare, indifferenti ma impudiche come un tempo, proprio là, in quel

questi ultimi anni abbia inteso frangere il concetto di apriorismo plastico che la scultura del novecento aveva adottato; e così distruggere una concretezza applicata dal di fuori, una piechezza volumetrica proposta dall'esterno, quasi fosse una legge: la stessa che, probabilmente, aveva fatto scrivere a Martini il famoso epitaffio sulla scultura medesima.

Tuttavia ci si domanda se i materiali esterni, scelti all'uopo, le carcasse di rottami e di lamiera potevano veramente frangere quel concetto mitologico o se, invece, non dovevano limitarsi a sostituire a una regola d'ordine plastico, una regola d'ordine antiplastico. Insomma, quelle materie, una volta che da esterne venivano rilegate a un nuovo complesso sculturale e diventavano interne ad esso, che altro potevano determinare se non un concetto nuovamente rigido ed esterno, seppure infinito nelle sue possibilità di mescolamento? Rigido ed esterno, ho scritto; e quindi nuovamente applicato sulla libera ricerca del vero, come un'imposizione. Poco importa (o importa solo nel dato positivo d'aver rotto la mitologia novecentesca) che la libertà sembrasse e, magari, fosse illimitata; tutta la produzione è lì a provare come si fosse trattato d'una libertà legata esclusivamente alla forme, alle qualità, ai pesi, alla concretezza o alla labilità di quei materiali; e, quindi, non scaturita da una necessità espressiva interna, ma da cose e oggetti già esistenti e solo piegati a inserirsi in una realizzazione che prendeva le sue apparenze, non da una necessità poetica e morale, bensì dalla casualità dell'arbitrio.

Per sbaragliare un canone imposto dall'esterno, come concetto, s'era scelto un non-metodo esso pure imposto dall'esterno; esterno, questa volta, come punto di partenza (esattamente quei materiali) anziché come punto d'arrivo. Ma la realtà della scultura? Il suo viscere? La matrice da cui una immagine scaturisce come da un grembo, che rivelazioni aveva desunte? Alcuna. Essa sembrò giacere nuovamente sola e dimenticata, in una prigione da caverna, tanto più dolorosa e offensiva, quanto più, alle superfici della vita, s'andavano moltiplicando quelle legatissime carcasse di rottami e di lamiera.

Ho scritto caverna e non a caso. Ché nelle sculture di Paganin, in queste grandi, disperate vittorie dell'uomo sull'inane e sul blasfemo della vita, il senso primo è come di un'umanità, la quale, fattasi 'pingue', anzi fattasi 'adulta' (per usare una stupenda immagine dell'Alfieri) di domande, angosce, dolori ed offese, si decida nuovamente a uscire dalla tana e a rivisitare, memento tragico e ronzante di non so che dimessa solennità, le strade così in bilico tra nullità e suicidio della nostra esistenza. Immobili; prepotentemente sculture, certo; gangli di materia ferita; esse sembrano poi colte nel momento in cui un gesto sta per prorompervi; un gesto di difesa della sacralità, quella sacralità che nessuna vergogna estetica o politica potrà mai sopprimere nell'uomo; e insieme di ribellione e di protesta.

La forza d'urto delle sculture di Paganin sta proprio in questa dialettica feroce che le trattiene al punto del grande urlo e del grande scandalo; ovvero le spinge continuamente verso quell'urlo e quello scandalo.

L'anticipazione non deve far credere che il discorso sull'equivoco risultato antiplastico della scultura sperimentale degli ultimi anni sia stato lasciato in disparte; anzi, essa è caduta qui proprio perché ci permette d'in-

tuire come nasca, come appaia e come drammaticamente si realizzi un'immagine che non tanto intenda essere polemicamente scultura, quanto che, scultura, diventi fatalmente in sé e per sé; e che lo diventa nel movimento primo, interiore, io direi più percepibile che visibile, delle sue stesse cellule.

Non so se già possa parlarsi d'un concetto nuovo, al tutto moderno (e proprio per questo cupamente antico) di scultura; né io voglio raggelare qui un processo che è in atto e che si propone come uno dei fatti più impegnati e decisivi dell'arte di questi tempi; stà tuttavia che, in questi termini opposti d'immobilità e di tensione dinamica della scultura di Paganin (una dinamica, si badi, non futuristica, bensì morale; cioè a dire, intensamente e totalmente umana) io avverto lo scatenamento di quante forze sono necessarie al crearsi d'una forma che, invece di piegarsi al canone plastico o all'azzardo antiplastico, si forma dall'interno di se medesima e appare, distruggendo ogni possibilità di riferire il concetto umano e poetico che essa incarna, tanto all'idea precostituita ed esterna, quanto all'esterna e precostituita congerie di materiali.

Il cammino di Paganin ha origini molto lontane; la sua prima mostra risale infatti al '43 e fu tenuta in quella piccola galleria di "Corrente", che vide passare o addirittura apparire tutte le persone prime della generazione di mezzo, cui egli fa parte, ma con tale lunga, drammatica incubazione e per contro con una così vicina e precisa esplosione di risultati da essere il solo, di quella generazione, a trovarsi oggi in prima linea; prima, intendo, anche nei confronti delle generazioni successive.

Fu, quella mostra, una raccolta di otto pezzi, tutti del '40; è purtroppo da lamentarsi che la più parte di questi gessi sia andata distrutta; ne restano, se non erro, tre soltanto. Un vero peccato poiché il problema d'una forma che fosse presenza e moto, morsura di luci e ombre, insieme che legamento fermissimo di forze, v'era già impostato con una decisione, in quegli anni, veramente straordinaria. Dico straordinaria, anche se tutto il movimento di "Corrente" propugnava una simile necessità liberativa dai canoni mitologico-plastici del novecento.

Ma laddove nei pittori, spesso, l'appoggio ai testi dell'espressionismo e, in modo perfino ingenuo di Van Gogh e di Gauguin, piegava pericolosamente la loro protesta in un ordine assai più culturale e applicato, con non poetico e diretto, in Paganin ciò che subito colpiva era una forza vitale assolutamente non atteggiata, non riferita e, ciò che più conta, non riferibile ad alcun maestro e ad alcuna scuola, salvo che a lui medesimo. Né questo valeva soltanto per il destino della sua personalità; che esso valesse, e subito, per il destino del movimento che "Corrente" intendeva proporre.

Non v'ha dubbi che, se pur in modi più cauti, i termini della sua grande dialettica presente, la scultura di Paganin li proponesse fin d'allora. Forse poteva risultare meno facile leggerli, quei termini, e trasporli in quella che sarebbe stata la vicenda del movimento, in genere e di lui, Paganin, in particolare. Tuttavia bisogna dir subito che, già sul finire della guerra, tutti gli artisti di "Corrente" si trovarono a far i conti con la revisione plastica del post-cubismo; salvo Guttuso, il quale, è bene dirlo una volta per sempre, dato che molti storiografi, certo patetici, ma a evidenza

Quando più, fuori, l'arte pareva accettare e accompagnare, nei vari modi che andavano dall'asservimento politico all'evasione sperimentale, la blasfema dissacrazione dell'uomo, tanto più la sua rabbia pareva, nel doloroso segreto della non-accettazione, nutrirsi di ragioni antichissime, d'antichissimi e quasi ancestrali urli e lamenti.

Tentativi ve ne furono, di certo; ma non che impossibile vederli, risulta oggi impossibile parlarne con lui stesso; sì che sembrerebbe doversi procedere per intuizione, non fosse che, all'atto di riapparire, non più alla cronaca delle vicende figurative, ma alla loro storia, Paganin ha invece mostrato una tale, feroce chiarezza di risultati da non ammettere esitazione alcuna su quello che, tra conscio e inconscio, dov'è essere il percorso del suo silenzio.

E questo tanto più in quanto le opere con cui l'anno scorso ruppe la solitudine si riallacciarono, in maturità assoluta, in assoluta novità d'immagini, ai gessi di "Corrente"; dico alla dialettica interna, tra immobilità e moto, tra eternità di sentimenti ed istinti e attualità di ribellione e di dolore.

Non credo che l'arte moderna abbia prodotto fin qui molte immagini dell'uomo che abbiano la grandezza tonante, la solennità rude e sconsolata, la laica, ma come alta religiosità di queste «Madri», di questi «Ostaggi», di questi «Fucilati», di questi «Uomini», nient'altro che uomini, famiglie intere che sembrano scampate dalle rovine imminenti alla nostra vita, esse si erigono, magni di carne che si evidenzia in una tensione dove anima e istinto son come abbracciati e fusi; e guardano urlando, ovvero fissi come nelle profondità antiche dell'uomo, l'evento bestiale e dissacratore dell'oggi. E il grido della loro protesta sembrano riassumerlo, tutto, nella dimensione nuovamente universale che essi realizzano dell'uomo: della sua irriducibile ragione d'esistere e protestare.

Quello che sorprende in queste opere e le situa su di un piano non facilmente paragonabile, è il loro essere scultura al di fuori e quasi in opposto a ogni idea, o stilema, o categoria precostituita d'obblighi sculturali. Sembra, in effetti, che la più parte della scultura moderna, tanto quella legata al mito plastico quanto l'altra formata all'azzardo del materiale-oggetto, obbedisca a un'immagine fissa e obbligata; il movimento, quando pur esiste, risulta, in realtà, solo apparente; così come apparente risultano il peso la gravità e, infine, l'appiombio immanicabile in ogni opera che sia veramente scultura.

In Paganin, per contro, la scultura nasce dall'interno di se medesima; da cupo e doloroso sollecitazioni dei gangli materici; e non obbedisce, nel suo formarsi, a nessuna legge che non sia la liberissima e drammatica necessità del suo realizzarsi. Sì che, pur essendo totalmente bloccata, lascia poi un margine "in fieri"; come dire, un margine di tensione motoria che si sprigiona di continuo e che di continuo offre quel senso di movimento ininterrotto, di drammatico allarme, di drammatica, incombente minaccia.

Groppi di materia; frane d'ombra; evidenze di luci; lacerazioni dolenti; anfratti tra costole e braccia, come a ricordo di preumane, sismiche sistemazioni degli strati terrestri; buie caverne; una sontuosità magna e delirata; e il segno, sempre, d'una testimonianza umana che travalica ogni piccola emozione e così celebra un suo disperato canto di vittoria. Qualcosa che

poco veritieri o poco informati sembrano ignorarlo, quei conti aveva cominciato a farli da tempo, in un modo personalissimo e pubblicando una serie di quadri che restano sicuramente tra i più infiammati per forza e bellezza che la pittura europea, nonché di quegli anni, di tutta la sua prima metà secolo ci abbia dato.

Ora nulla era più contrario a una natura come quella di Paganin, già così cupamente, così precipitosamente sculturale in sé e per sé, di questa proposta di deviazione dai loro presupposti che gli uomini di "Corrente" fecero in più riprese e in più maniere.

Paganin reagì in modi che oggi mi sembra giusto chiamare contraddittori; e intendo fargliene un merito. Siamo all'epoca della sua seconda personale, quella del '47, alla Galleria Borgonuovo; questa volta ai gessi si sostituiscono i legni. Ho scritto contraddittori e mi spiego; restando fissi i temi, che sono la sua ossessione di sempre e che solo in questi ultimi anni, raggiunta la grande, disperata pienezza poetica, stanno piano, piano, allargandosi quasi che il suo basso cupo e profondo voglia, piano, piano, abbracciare in sé tutte le forme della vita e del mondo (fin quelle animali; e lo vedremo nell'invenzione dei "Granchi"); restando fissi, dicevo, i temi, che sono la figura di donna, intesa come dolorosa, eterna matrice dell'esistenza e quella dell'uomo, intesa come perpetua difesa di quell'esistenza, vi si legge, almeno in apparenza, un assillo plastico che sembra divergere dalla dialettica su cui era impostata la mostra di "Corrente". Ma, tagliato a grandi piani, il legno pare torcersi e gemere; del resto m'è accaduto e non certo a caso, di scrivere, piani, anziché volumi. Questo lascia intendere che il grado di movimento interno continuasse. E come se a quei piani che s'intersecavano in modi improvvisi e maldestri per uno che avesse inteso realizzare volumetricamente, funzionalissimi invece di rabbiosi contraccoppi per chi, come lui, intendeva realizzare per scatenamento di forze; come se essi lo infastidissero, proprio per la loro possibilità d'essere letti secondo un ritorno alla mitologia volumetrica, Paganin martoriava quei piani con un colpeggiare insistito, quasi folle, che li andava spezzando e fin distruggendo.

Il risultato era come una drammatica testimonianza d'insoddisfazione; eppure una forza sconsolata, una paziente violenza, quei termini, insomma, che saran pienezza nelle sue opere recenti, erano ben leggibili; e quell'arcanata potenza, non di volumi, ma di forze in perpetua attrazione e repulsione, in perpetuo movimento dialettico.

Dopo quella Mostra, Paganin sembrò chiudersi; salvo qualche gesso che porta fino al '52, nulla si sa più di lui; come i suoi personaggi, usciti forse anzitempo, Paganin ritornò nel silenzio e nella caverna.

Comincia così per lui un lungo, snervante periodo di meditazione che, agli atti civili, coincide con il rifiuto totale dello spemmentalismo di cui ho parlato all'inizio (il che non vuol dire che egli non facesse poi, con quello spemmentalismo, i conti; anzi).

Ora, come sempre accade nei grandi artisti, il tempo del rifiuto s'andò sovrapponendo in lui al tempo della meditazione; cupa, testarda, quasi avesse compreso che, prima di riapparire, gli occorreva una sorta di ricaduta, e questa volta totale, nel grembo dell'esistenza; nel suo viscere sotterraneo; nella sua catacomba e caverna.

ricorda gli antichissimi padri del romanico, ma dopo il sangue e le devastazioni del romanticismo; e a confronto diretto con la storia bestiale e demente dei nostri giorni.

Che questo confronto sia avvenuto e in un modo totale (un confronto che Paganin è tra i pochissimi ad aver fatto); e che esso si verifichi di continuo lo prova l'allargarsi, a cerchi susseguenti, dei suoi temi.

Già ne ho fatto cenno; ma qui mi sembra il caso di proporre, a chiusura, una considerazione particolare per il gruppo dei "Ritratti", tutti o quasi di quest'annata; e, dunque, da segnarsi tra il '62 e il '63. Se veramente qualcuno, davanti all'inflazione di nullità della pittura e della scultura d'oggi, avesse perso la speranza che la faccia, oltre che il corpo e l'anima, dell'uomo moderno potesse lasciare di sé una forma (non parlo d'una faccia anonima, ma proprio d'una faccia particolare, singola e ben differenziata) troverà in questo gruppo di "Ritratti", che non esito a mettere molto in alto nella storia dell'arte moderna, in alto e a un livello raro, una grossa smentita.

Qui la capacità d'intuire, attraverso una fisionomia particolare, una condizione generale dell'esistenza, mi sembra davvero superba; e altrettanto la libertà con cui la forma apre e chiude di continuo, in un groviglio interno di nodi materici, la storia privata del singolo personaggio per trovarne il valore che la dispone sul piano dell'universo.

Dalla serie dei tre «Ritratti di A.T.», probabilmente tre capolavori, dove la scoperta della fisionomia si tende, dolce e implacabile, verso l'anno della giovinezza e a ogni età dorata; a quell'altra straordinaria cosa che è il ritratto di «Sconosciuta», una sorta d'impiegata lombarda, nipote, mi credo, del Borromeo, la cui peste sia diventata, com'è in effetti, l'orario dell'ufficio, il frastuono cieco del "boom" e la coscienza di non poter assicurarsi neppure il diritto alla vita... Per poco che il visitatore voglia pensare, vicino a questi «ritratti» e a quelle «famiglie», il proliferarsi rabbioso della «fauna» (qui se ne vedono alcuni «Granchi»), tuttavia bellissimi; ma nello studio di Via Savona stan già nascendo altre bestie non meno cariche di rabbia e di maledizione) avrà il senso di quante corde disponga ora la poesia di Paganin; quest'uomo che alcuni volevano farci passare per ricchissimo d'istinto sculturale, ma povero d'istinto immaginativo.

Chi dimenticherà mai quest'accolta di figure, bestie, madri, evo maledicenti, fucilati, martiri crocefissi, teste stupende per giovinezza e beltà, ovvero rose dal fallimento e dalla vecchiezza? Una mostra così giunge, mi pare, in un momento cruciale; e per chi ancora ha amore per le cose dell'arte, si porrà, ne sono ben certo, come una data memorabile; un pilastro, non di riposo, ma di conforto, nella nullità cui, piano, piano, gli artisti pare abbiano deciso di ridurre la loro parte nell'amara storia dell'uomo.

GIOVANNI TESTORI

GIOVANNI PAGANIN è nato ad Asiago nel 1913. Autodidatta. Vive a Milano dal 1938. Nel 1940 fa parte del gruppo di «Corrente». Tiene la prima personale a «Bottega di Corrente» nel 1941; la sua seconda personale nel 1947 alla Galleria Borgonuovo; poi nel 1957 alla Galleria delle Ore e nel 1962 alla Galleria Annunziata. Ha partecipato a diverse esposizioni nazionali ed internazionali, fra le quali Biennale di Venezia e Quadriennale di Roma.

## ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

- |                                  |               |  |              |
|----------------------------------|---------------|--|--------------|
| 1 Eva, 1939                      | bronzo h. 31  | 21 Ritratto di A.T. n. 1, 1963               | bronzo h. 49 |
| 2 Nudo accovacciato, 1941        | bronzo h. 35  | 22 Ritratto di A.T. n. 2, 1963               | bronzo h. 49 |
| 3 Maternità, 1959                | bronzo h. 160 | 23 Ritratto di A.T. n. 3, 1963               | bronzo h. 33 |
| 4 L'ostaggio, 1960               | bronzo h. 165 | 24 Ritratto di L. Vitali, 1963               | bronzo h. 33 |
| 5 L'adolescente, 1960            | bronzo h. 25  | 25 Ritratto di G. Testori, 1963              | gesso h. 35  |
| 6 L'adolescente, 1961            | bronzo h. 35  | 26 Ritratto di Aldovrandi, 1963              | gesso h. 35  |
| 7 La protesta, 1961              | bronzo h. 39  | 27 La sconosciuta, 1963                      | gesso h. 31  |
| 8 La madre, 1961                 | bronzo h. 60  | 28 Maternità, 1963                           | bronzo h. 34 |
| 9 Eva, 1961                      | bronzo h. 170 | 29 Il fucilato, 1963                         | bronzo h. 35 |
| 10 Cristo deposto, 1961          | bronzo h. 65  | 30 Granchio, 1963                            | bronzo l. 27 |
| 11 Crocefisso, 1961              | bronzo h. 49  | 31 Lotta di granchi, 1963                    | bronzo l. 45 |
| 12 Il prigioniero, 1961          | bronzo h. 47  | 32 Cristo alla colonna, 1963                 | gesso h. 170 |
| 13 Il fucilato, 1961             | bronzo h. 47  | 33 Crocefisso, 1963                          | bronzo h. 45 |
| 14 Nudo d'uomo, 1961             | bronzo h. 43  | 34 Fucilato n. 1, 1963                       | bronzo h. 35 |
| 15 La madre, 1961                | bronzo h. 29  | 35 Fucilato n. 2, 1963                       | bronzo h. 49 |
| 16 Piccolo Adamo, 1961           | bronzo h. 30  | 36 L'ostaggio, 1963                          | bronzo h. 35 |
| 17 Adamo, 1961-62                | bronzo h. 170 | 37 Granchio che morde una<br>lucertola, 1963 | bronzo l. 25 |
| 18 La madre, 1962                | bronzo h. 165 | 38-58 Disegni e dipinti                      |              |
| 19 Ritratto di Signora, 1962     | bronzo h. 31  |  |              |
| 20 Ritratto di E. Treccani, 1963 | gesso h. 31   |  |              |

La Mostra inaugurata il 3 maggio 1963 rimarrà aperta sino al 20 maggio con orario 10 - 12,30 e 15,30 - 19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

**L'eco della stampa** Ufficio Ritagli da Giornali - Rivista  
Via Giuseppe Compagnoni N. 28 - MILANO - Telefono N. 723.333 casella postale 3549

OFF. GRAFICHE ESPERIA - MILANO



La madre

bronzo 1961



Il fucilato

*bronzo 1962 - '63*