

Giacinto Cerone





Progetto Tor bella in opera

Giacinto Cerone

A cura di Daniela Lancioni

21 dicembre 1999 - 29 febbraio 2000

Spazio per l'arte contemporanea

Tor Bella Monaca, Roma

Comune di Roma

Sindaco
Francesco Rutelli

Assessorato alle Politiche Culturali

Assessore
Gianni Borgna

Sovrintendenza ai Beni Culturali

Sovrintendente
Eugenio La Rocca

Ufficio mostre e manifestazioni culturali
Maria Grazia Acreman
Maria Lupoli
Rosa Mandetta
Maria Grazia Starace

VIII Circoscrizione

Presidente
Giuseppe Celli

Associazione Culturale Beat 72

Ulisse Benedetti

PROGETTO TOR BELLA IN OPERA**Giacinto Cerone**

21 dicembre 1999 - 29 febbraio 2000
Spazio per l'arte contemporanea
Tor Bella Monaca, Roma

Mostra e catalogo a cura di

Daniela Lancioni

Il lavoro di Giacinto Cerone è stato messo in opera con l'aiuto di

Donato Piccolo, Luigi Puxeddu,
Valerio Ricci e di un gruppo di studenti dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", allievi di Silvia Bordini, docente di Storia dell'arte contemporanea e di Pietro Montani, docente di Estetica: Cristina Agostini, Federico Boccaccini, Chiara Capodici, Antonia Giusino, Laura Iafolla, Manuela Pallotto, Maria Grazia Pontorno, Clarissa Ricci, Giuliano Sergio.

I laboratori didattici per le scuole sono a cura dell'Associazione culturale

Informadarte: Claudio Di Biagio,
Raffaella Giardina, Renata Sansone,
Ilaria Schiaffini.

Tutte le foto del lavoro realizzato da Giacinto Cerone a Tor Bella Monaca sono di
Claudio Abate

Le foto delle altre opere di Giacinto Cerone pubblicate nel catalogo sono di Claudio Abate, Giorgio Benni, Fabrizio Ceccardi, Vittor Ugo Contino, Enrico Fedrigoli, Giorgio Liverani, Massimo Napoli.

Il progetto grafico dell'invito, del manifesto e del catalogo è di
Riccardo Gemma

Video di
Graziano Paiella

Ufficio stampa
Francesca Limana - Studio 54

La mostra ha ricevuto il contributo della
Odorisio s.p.a.

Si ringraziano Bianca Attolico, Valentina Bonomo, Pier Carlo Borgogno, Corrado Bosi, Carolina Brook, Gianni Dessì, Giosetta Fioroni, Andrea Franchi, Raffaele Gavarro, Giulia Gracceva, Nicoletta Lancioni, Graziella Lonardi Buontempo, Francesca Margotti, Ginevra Massari, Flaminia Nardone, Emanuela Oddi Baglioni, Marina Paris, Maria Luisa Proietti, Manuela Sabatiello, Davide Servadei, Claudia Terenzi, Mauro Zammataro.

Un ringraziamento particolare a
Elena Cavallo che in ogni fase del lavoro ha dato con totale disponibilità il suo sostegno determinante all'iniziativa.

Gianni Borgna	7
Giacinto Cerone Tor Bella Monaca, 1999	9
Daniela Lancioni	23
Catalogo delle opere	48
Messa in opera della scultura e laboratorio con gli studenti universitari	51
Informadarte <i>Il laboratorio didattico</i>	67
Biografia e bibliografia a cura di Federica Guida	75

Siamo lieti di presentare la prima delle iniziative previste dal *Progetto Tor bella in opera*. Teatro degli avvenimenti è ancora una volta lo spazio espositivo in via Fernando Conti a Tor Bella Monaca dove il Comune di Roma ha voluto che nascesse un nuovo polo cittadino per l'arte contemporanea. Dopo le mostre degli anni passati, si dà avvio a un ciclo di eventi nell'ambito dei quali un artista, di volta in volta diverso, lavorerà direttamente nello spazio espositivo catalizzando intorno ad esso una serie di interessi. La grande scultura in gesso di Giacinto Cerone, struttura luminosa che attraversa lo spazio architettonico modificandolo radicalmente, imponente e delicata al tempo stesso, è stata messa in opera con l'aiuto di un gruppo di studenti dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Molte classi delle scuole del quartiere, inoltre, hanno visitato il cantiere per osservare da vicino il processo creativo e saranno in seguito impegnate in un laboratorio didattico. Tutte queste iniziative sono parte integrante del progetto, la cui finalità è duplice. Il Comune di Roma, infatti, intende investire gli artisti della responsabilità di creare un lavoro di impegno eccezionale con l'auspicio che diventi l'asse portante di una catena di rapporti, fondati sul dialogo e sulla partecipazione. È nostro principale desiderio, infatti, che qui a Tor Bella Monaca, come in altri luoghi della città, si rafforzi il tessuto sociale fondato sui principi civili che contemplano l'attenzione verso l'opera d'arte contemporanea e la consapevolezza degli individui di esserne i destinatari privilegiati. A questo fine sono stati anche programmati degli incontri informativi sull'arte contemporanea aperti ai cittadini.

L'iniziativa, inoltre, è parte integrante del progetto di *Ricentramento della città* portato avanti dalla amministrazione capitolina con grande impegno con lo scopo di creare una autentica osmosi tra le diverse zone della città annullando l'odiosa distinzione tra centro e periferia.

Gianni Borgna

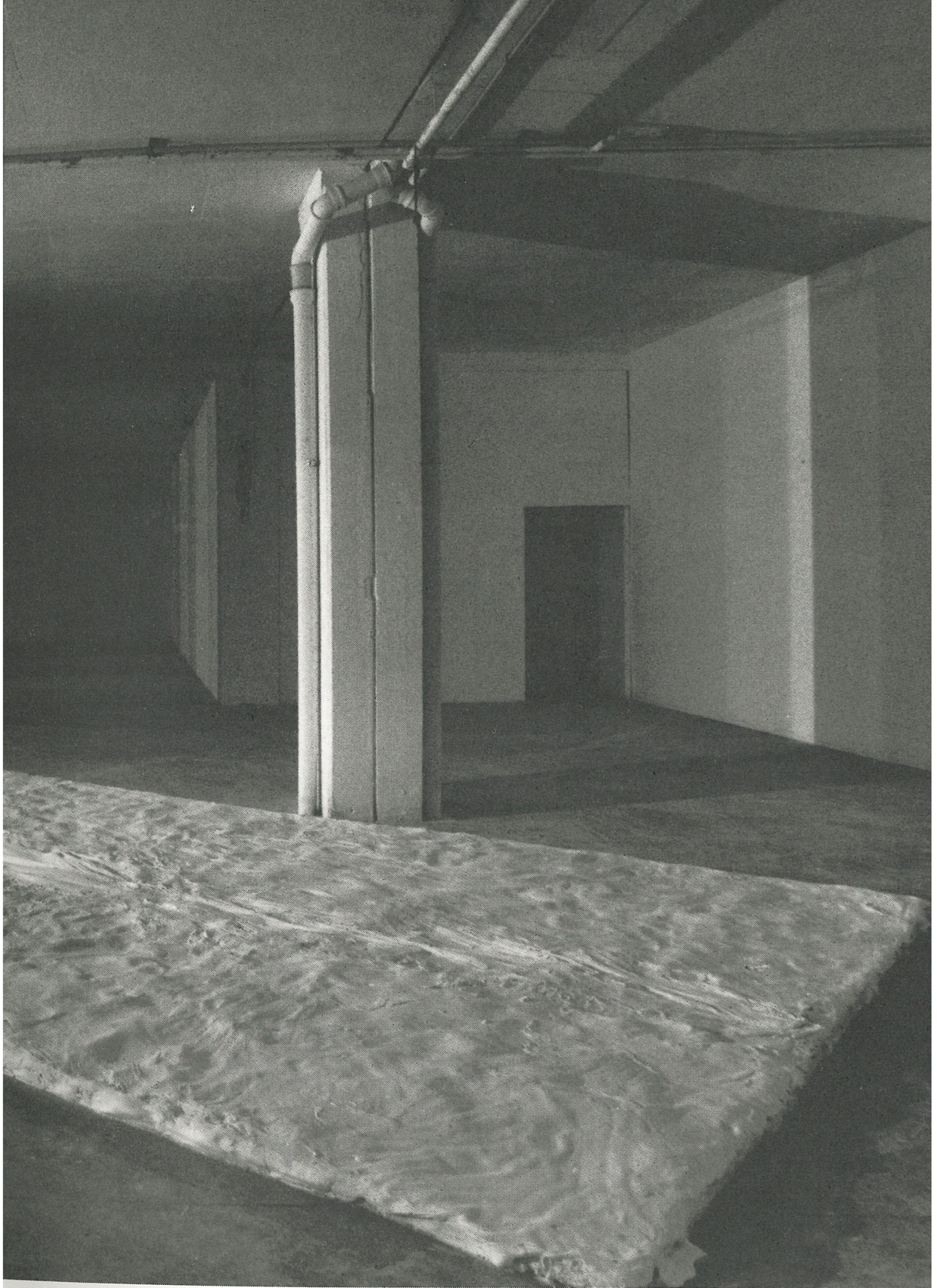
Assessore alle Politiche Culturali del Comune di Roma



Giacinto Cerone
Tor Bella Monaca, 1999
legno, ferro, rarola e gesso,
cm 300x3300x360









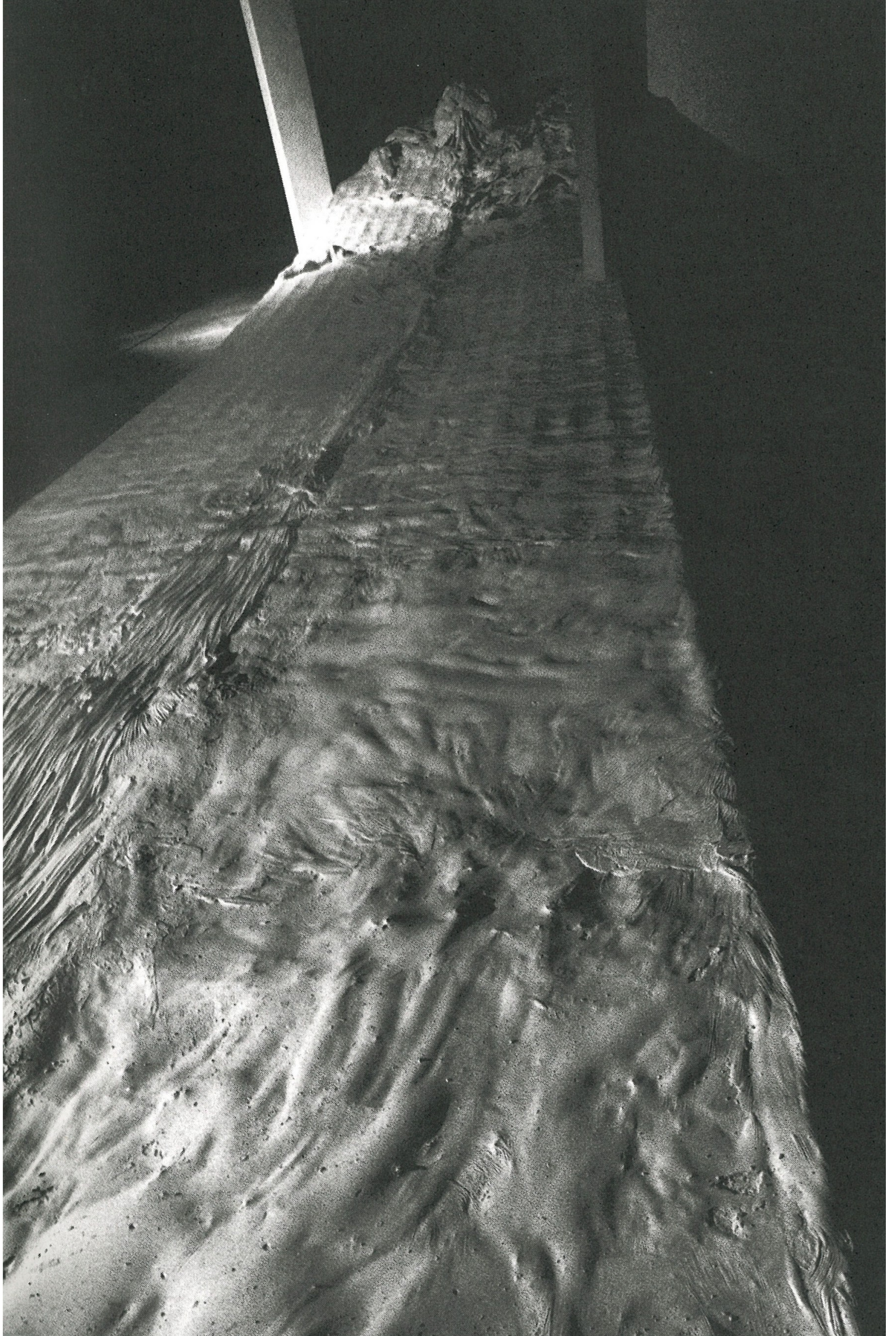
















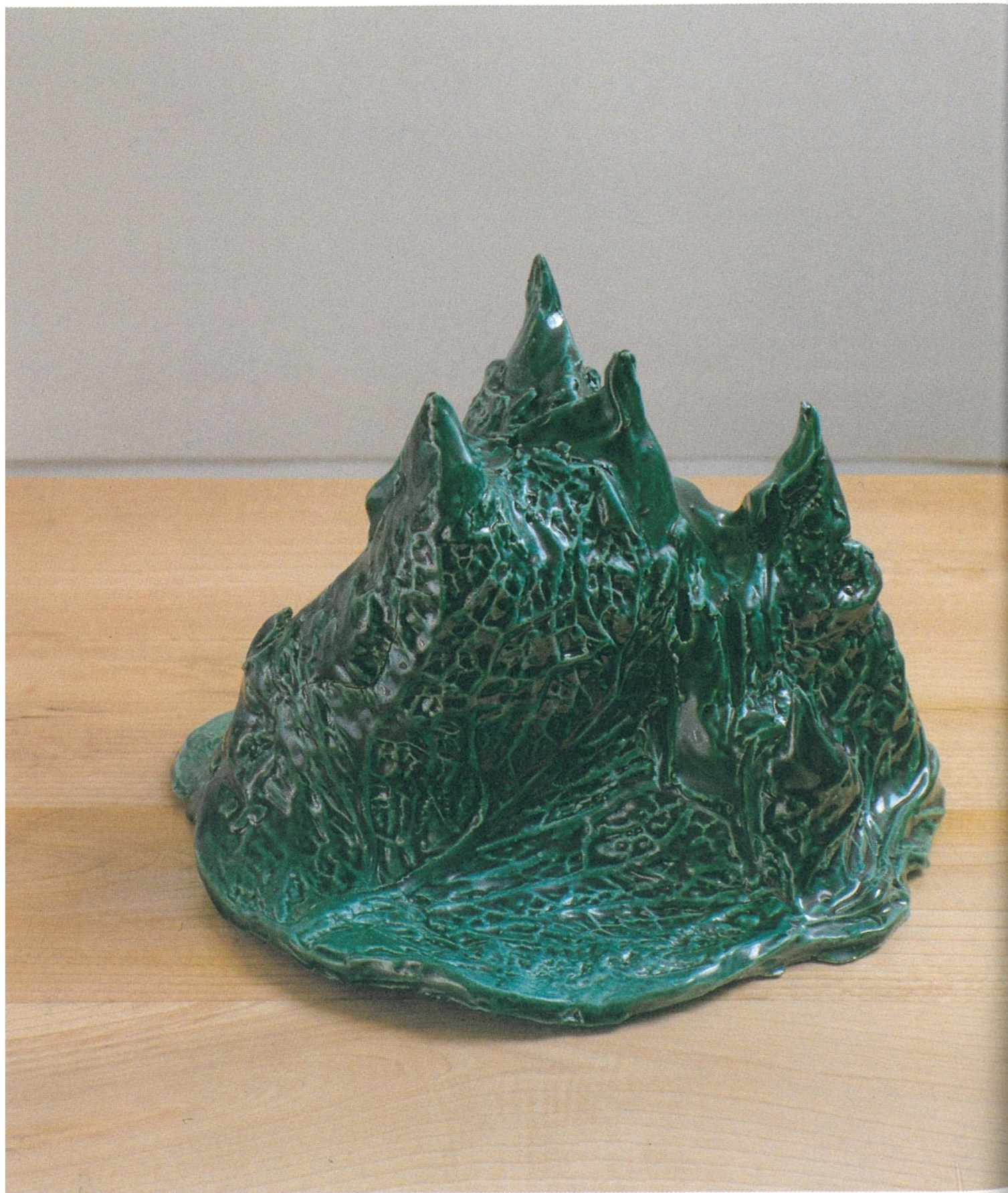


Qui a Tor Bella Monaca, appena entrati, si vede soltanto a terra un lembo di gesso. Un rettangolo sbilenco rispetto allo spazio architettonico squadrato. Se ne scopre sulla destra un'estremità, a sinistra un muro interrompe la vista. Avanzando si disvela l'opera, lentamente o velocemente, a seconda della propria andatura. Il nastro bianco si stende oltre: per un lungo tratto aderisce a terra e in fondo si impenna. Quando tutto l'ambiente è visibile, ci si accorge che lo taglia in diagonale, lambendo o inglobando i pilastri che trova sulla sua traiettoria. Fiume con cascata, pendio innevato, enorme voluta sospesa nel tratto ascendente. Niente è celato nelle spire di una giravolta. Superficie piana e luminosissima. Se si torna indietro e la si osserva posti di fronte a quella estremità aderente al suolo visibile sin dall'inizio, nessun pilastro disturba la visione. Guardando da lì lo spazio ruota, la scultura fa da asse e l'architettura dell'interno, quadrata prima, assume la geometria instabile del rombo. La diagonale gessosa, invece, che all'inizio sembrava conciliante e di incerta destinazione, diventa linea verticale, decisa e categorica, ma anche gentile per il lungo contatto con la terra che le conferisce l'esito di un orizzonte. E in cima al lembo rialzato di questa stola bianca, sudario, velo nunziale, spicca un grande corpo. Occupa esattamente il centro di quello stendardo alabastrino che per un attimo pare un dipinto raccontato per volumi, con la figura favorita posta nel punto di fuga prospettico.

Se l'opera d'arte è anche una presenza in grado di procurare esperienze, ossia di arricchire chi ad essa si accosta di una conoscenza o di un sentimento appresi per il tramite di una verifica individuale, di fronte a un nuovo lavoro occorre capire se sia possibile compiere una nuova esperienza e se questo accade di quell'esperienza giudicarne il valore. Sono, all'inizio, il modo in cui Giacinto Cerone ha collocato la scultura nello spazio di Tor Bella Monaca e le diverse vedute che offre l'ambiente, a innescare una catena di effetti che possono tramutarsi in esperienze. Osservando la porzione di scultura visibile appena entrati nello spazio espositivo, se ne valuta con approssimazione un certo sviluppo. Lo sviluppo reale è eccezionalmente più ampio rispetto alle aspettative. Nel momento in cui lo si accerta, non si è tanto soggiogati dallo stupore per il molto grande, s'è detto, infatti, che l'opera non incombe in senso monumentale dato il prevalente sviluppo a terra, quanto si è meravigliati per l'estensione inaspettata. Come talvolta accade per i fatti della vita e nel comportamento delle persone, l'opera esprime sempre un'istanza che prevarica ogni ragionevole previsione. Tiene conto dell'attività immaginifica che produce i desideri e meno degli ostacoli materiali che potrebbero impedirne la realizzazione. Nel caso della scultura di Cerone, quanto osservato superando il muro che a sinistra impedisce inizialmente di vedere l'opera per intero suggerisce una via al pensiero: che proceda verificando il dato sensibile con l'immaginazione. Ma anche quando tutta l'opera







è visibile, non è possibile coglierne il carattere con immediatezza. La sua conoscenza dipende in buona parte dalla nostra volontà di procedere, poi di arretrare, muoversi, camminare in più direzioni, attraversare lo spazio in cui si trova la scultura. Un omaggio, forse involontario, all'idea moderna o meglio postmoderna di opera "partecipata" che prevede uno spettatore con funzioni attive¹. Qui il visitatore spostandosi non solo, come s'è detto, disvela l'opera, ma ne scopre aspetti in un certo senso profondamente diversi. Dapprima è forma obliqua, elemento che fende uno spazio approssimativamente quadrato e scandito da pilastri. Proprio l'andamento trasversale della struttura induce lo spettatore a muoversi nell'ambiente, fino a scoprire, di quella stessa struttura, un altro assetto. Quello assolutamente frontale al cospetto del quale è lo spazio intorno che si scompagina con i pilastri che perdono la loro disposizione ortogonale e si ammucciano ai lati. Insieme a questi due aspetti se ne scoprono altri, diversi e complementari. Soprattutto si passa dal sottile dello strato di gesso steso a terra, alla spessità dell'alzata che sovrasta l'altezza di un individuo. Quindi da una scultura che pare un piano dal quale decollare, ad una struttura al cui cospetto ogni sguardo che tenti di esplorare il territorio intorno è interdetto. Il continuo cambiamento di prospettiva è una prerogativa della scultura: opera tridimensionale che può offrire punti di vista diversi se collocata in modo che lo spettatore possa girarci intorno. Cerone nel lavoro di Tor Bella Monaca, sfruttando al massimo l'estensione di un volume nello spazio, si avvicina ai limiti oltre ai quali la scultura perderebbe le sue caratteristiche tridimensionali. E' lunga quasi quanto la diagonale dello spazio architettonico, ma non la traccia per intero. Non si configura, quindi, ma solo per poco, come un elemento dell'architettura alla quale, pure, è ancorata per il tramite dei pilastri che affondano nella sua superficie o, viceversa, emergono da essa. Un grande corpo, bianco come lo sono i muri, i pilastri e le pareti, libero nello spazio, aderente però al pavimento sul quale il volume poggia saldamente. La legge fisica della gravità è rispettata. Non c'è finzione, né inganno. Artificio sì. La scultura, sulla scia dei nostri passi, danza per noi. Si trasforma lentamente. Accelera nell'abbrivio. Ci blocca con una intuizione folgorante, riprende a piroettare, divelle o abbraccia quello che trova sul suo cammino. Stessa proprietà cangiante posseggono molte delle sculture di Cerone. Un legno del 1987, osservato da un punto si profila come una superficie convessa che pare petto, insegna, scudo. Spostandosi di poco, il tronco si dirama e appare la forma domestica, ma ingegnosa, della *Molletta*. In un gesso del 1994 lo stesso fusto è dritto o spezzato a seconda del punto di vista e il fiocco-fiore alato che lo cinge, lo fregia e lo spezza. Un affine processo percettivo che con l'avanzare del tempo di osservazione permette di cogliere aspetti diversi, accostati talvolta con il piacere per l'incongruo, è quello innescato da *Monteverza*: una serie di piccole sculture con gruppi di cime svettanti dell'esatta consistenza della verza,







colorate di rosso, giallo, verde smeraldo o azzurro. Cosa pensare se un vegetale fa la sua comparsa nell'opera d'arte, non come talvolta accade, nella sua veste naturale, ma in una versione manufatta? Non l'eccezionale e estremo realismo dei trionfi di frutta e di ortaggi disposti da Mario Merz sui tavoli a spirale sin dalla metà degli anni settanta e nemmeno le piante di carciofo coltivate dal più giovane Frabrice Hybert nella Francia occidentale e esposte lo scorso anno nella Villa Medici di Roma. Ma un mazzo di carciofi modellati nell'argilla poi smaltata e invetriata. Oppure un solo grande carciofo, come accade a Tor Bella Monaca, bianco di gesso come il palco che lo sorregge. Spunta nel punto di fuga prospettico, sul piano rialzato che pare quello ribaltato di una pittura metafisica, con il capolino florale, la testa del carciofo, leggermente sollevato e le bratee, ossia le foglie, mollemente adagiate ai lati. Imponente figura araldica. Pietà. Vanitas. Un ortaggio, se manufatto, oltre a mantenere un dialogo serrato con le espressioni d'arte che lo hanno preceduto, può interpretare, contemporaneamente, condizioni esistenziali diverse e far accedere a uno stato d'animo iridescente. Il realismo di una cosa vera assunta nell'arte manifesta, più spesso, l'urgenza di una istanza ideologica e la necessità di non essere equivocati. Porre nello spazio non un oggetto prelevato da un contesto preesistente, ma una 'cosa' fatta ad hoc, offre maggiori possibilità di trasformare l'ambiente. Permette di rifondare un habitat, disegnato in ascolto del desiderio, della fantasia, ma anche della necessità. Predispone, talvolta, un territorio di piaceri. Può introdurre a quell'«apparente stranezza del godere visivamente e non pensare» che Mario Mafai cercava quando voleva che l'abbandono su un tavolo degli oggetti dipinti staccasse il pensiero². Può destare la meraviglia come Giulio Paolini l'ha trascritta: «Un quadro (così come un'architettura, un suono, una voce di sublime bellezza ...) non si concede facilmente, offusca la vista: gli occhi si riempiono di lacrime e anche il respiro si affatica. Torneremo in seguito ad ammirarlo ma lì per lì dobbiamo abbandonare il campo, lasciare frettolosamente le nostre postazioni»³.

Personalmente sono stata impressionata dalla scultura di Cerone a Tor Bella Monaca. E l'aver assistito a ogni momento della sua realizzazione, non mi ha costretto a rinunciare alla sorpresa e al piacere che una immagine provoca al suo apparire. Anzi, quel piacere e quella sorpresa li ho provati più volte, durante le diverse fasi di lavorazione, per ogni nuova invenzione che entrava in scena. Al cospetto dell'opera in divenire e assistendo allo sforzo fisico e alla tensione emotiva di chi quell'opera la stava facendo, ero felice soltanto di constatare che provavo diletto per quello che vedevo. Quel diletto, poi, una volta finita la scultura, mi ha fatto socchiudere gli occhi, persuasa dall'immagine, per iniziare il mio personale cammino con essa. Ritorno a Tor Bella Monaca e scrivo sull'opera per un desiderio di comprensione. Un esercizio di orientamento. Pianto gli occhi sulla scultura e la guardo a lungo lasciando che la sua immagine ne evochi altre e che





l'emozione mi dia da pensare. Il testo vorrei testimoniassse un'attenzione. La risposta a una offerta. Un atto di partecipazione.

Nel corso di una recente conversazione svoltasi durante i lavori a Tor Bella Monaca, Giacinto Cerone ha detto di voler fare un'opera che non desse possibilità di equivoci. Ma nella stessa occasione ha anche detto che l'arte come la filosofia vive di effetti collaterali. Sul piano delle leggi fisiche e su quello della riconoscibilità degli oggetti che popolano il vivere quotidiano, il grande lavoro di Tor Bella Monaca non dà adito a equivoci. Pur mostrando caratteri diversi a seconda del punto di vista dell'osservatore è schietto in ogni sua esibizione. Le caratteristiche fisiche del gesso non sono alterate da patine, il vuoto che, nella parte alta, la struttura contiene non è spacciato per pieno grazie a una materia che a tratti lo lascia trasparire. Il grande corpo ostentato ha le fattezze indubbie di una cynara cardunculus.

Ma nella scultura, come in ogni opera d'arte, convergono istanze diverse, ideali e contingenti, necessariamente, quindi, l'insieme può generare equivoci, porre enigmi, giocare con le proprie capacità cangianti. Ogni oscillazione, però, si blocca in una unica e convincente visione nel momento in cui si manifesta l'autorità dell'autore. Le ragioni di chi ha voluto una grande pista bianca e vi ha eretto sopra un carciofo diventano, allora, qualcosa di speciale, un evento eccezionale, un prodigio insensato, sensatissimo.

Con «effetti collaterali», Cerone intendeva considerare tutto quello che dall'arte converge nel vivere civile. Se ne prende in prestito il concetto per individuare, di fronte all'evento straordinario costituito dall'opera, le scelte dell'autore che possono essere interpretate alla luce di quanto comunemente accade. Molte delle soluzioni formali come appaiono nell'opera di Tor Bella Monaca derivano da suggerimenti raccolti dai dati contingenti. La quadrettatura, ad esempio, che affiora su gran parte della superficie della scultura, deriva dalla trama di cantinelle e rete metallica che ne costituisce la struttura portante. Cerone era alla ricerca di un modo per alleggerire la rigidità del blocco unico e pensava a un elemento di contrappunto. Quindi ha utilizzato quello offerto dalla tecnica costruttiva, con il risultato, anche, di dare veridicità all'opera svelandone un elemento strutturale. La maniera in cui la scultura è collocata nello spazio, inoltre, presuppone l'aver tenuto in considerazione l'ambiente preesistente. Sebbene, come si è detto, essa acquisti forza stravolgendolo, sotto certi aspetti gli assomiglia, nel colore bianco, ad esempio, e nel disegno di una struttura che sembra un elemento architettonico.

In questo senso Cerone agisce all'interno della tradizione concettuale, quella inaugurata alla fine degli anni sessanta, quando un artista come Jannis Kounellis alla luce di una nuova sensibilità, spiegava come fosse diventato un atto autoritario, quindi insopportabile, fare un quadro e imporlo poi in un ambiente e come





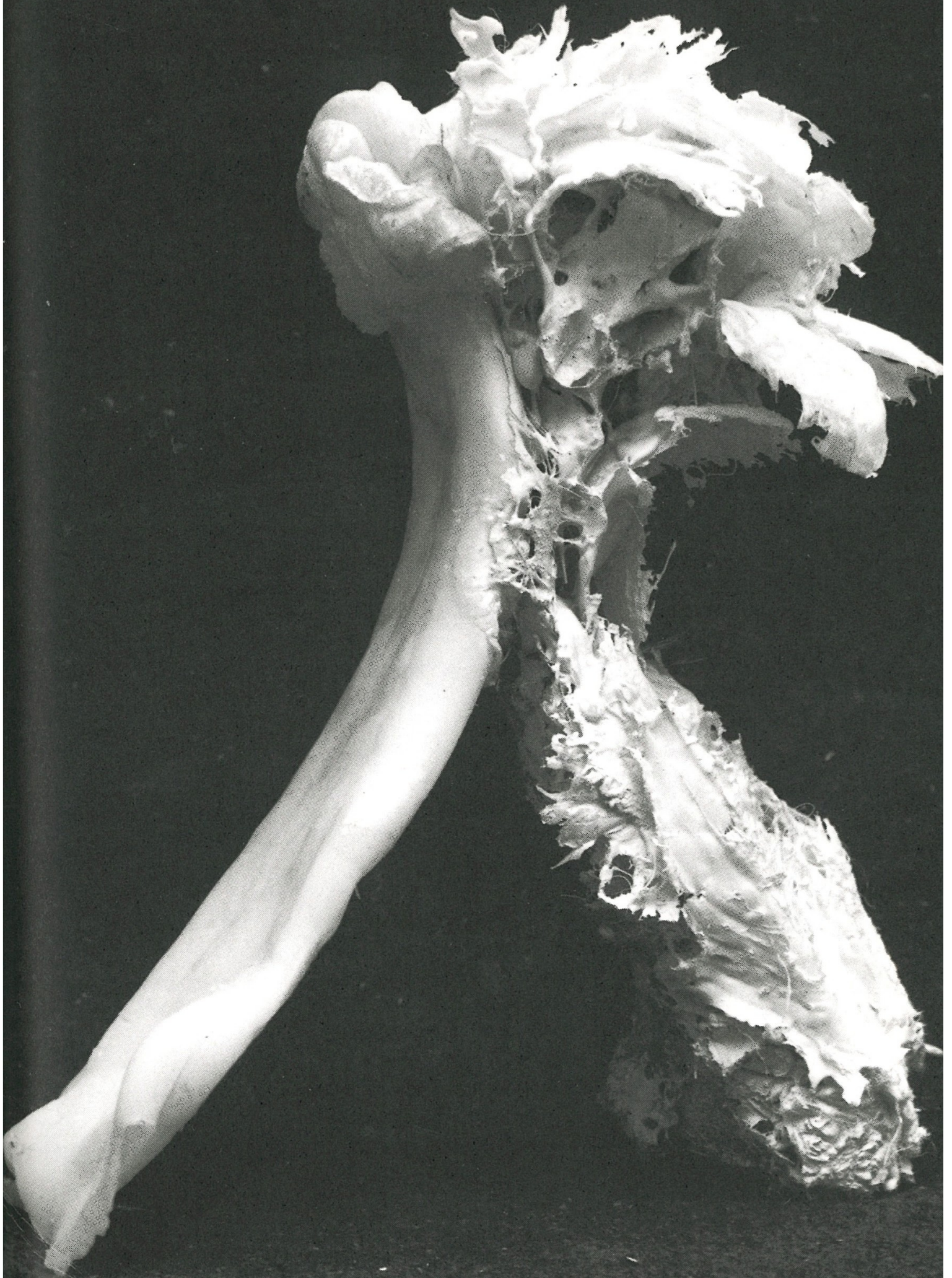


invece fosse necessario entrare in dialogo con il contesto nel quale si agiva, saperne ascoltare il racconto. In un colloquio del 1968 lo stesso artista si esprimeva nei termini di «disponibilità», associando quest'ultima alla mancanza di un progetto, ossia all'assenza di scelte assunte a priori: «(...) nelle cose che facciamo noi manca il progetto (...) ma la mancanza del progetto è una enorme disponibilità. Tu vai [in] un altro posto e fai un lavoro. Arrivi a essere disponibile verso tutto quello che trovi (...)»⁴.

La storia della realizzazione della scultura di Tor Bella Monaca è pervasa da uno spirito di disponibilità. Derivato dalla coscienza che, in una certa misura, l'opera d'arte è sempre frutto di una espressione collettiva. Cerone a proposito del lavoro svolto insieme ai suoi assistenti e agli studenti universitari che per nove giorni lo hanno affiancato, ha parlato di un'opera fatta di umori, di date e di luoghi di nascita diversi. Una scultura fatta con gli umori di tutti. Ma si è detto anche che la compiutezza, quindi il valore dell'opera di Tor Bella Monaca, come di ogni altra opera di pregio, consiste nel manifestarsi di un principio di autorità che è espressione originale dell'autore. In anni in cui i problemi attenevano soprattutto alla sfera pubblica e l'obiettivo principale era risanarla, come accadeva alla fine degli anni sessanta, il primato dell'autore era contestato, ora, viceversa, che nella società a venire meno sono le responsabilità individuali, l'arte prontamente le rimette in gioco. Più che tentare di scrivere su quell'essenza d'autore, verrebbe da chiamarla profumo, anima, si può descrivere, come appare dalla interpretazione del lavoro, il percorso con il quale Cerone vi si avvicina. Sembra sempre aderire alle cose che gli sono accanto. Sceglie sì, ma solo tra ciò con cui ha familiarizzato, quelli che sarebbe riduttivo definire i suoi temi di ispirazione. Quando i suoi amici editori e galleristi, Corrado Bosi e Mauro Zammataro nel 1991 lo hanno condotto ad Albisola, esaudendo il suo desiderio di rinnovare una tecnica nella tradizione di Arturo Martini e di Lucio Fontana, Cerone ha realizzato una serie di ceramiche prendendo spunto, se così si può dire, da una caratteristica naturale del luogo. I lavori sono stati in seguito esposti nella mostra "Doppi fiumi", un titolo estratto a sorte con gli amici tra altri possibili. Però quelle sculture sembrano aver effettivamente raccolto la suggestione dei fiumi che ad Albisola d'estate scendono rigonfi dalle montagne e che d'inverno spariscono lasciando sul terreno copiose quantità di argilla che pare quasi già modellata dal flusso dell'acqua. Ma quelle stesse sculture hanno anche una assonanza con la lucentezza innaturale dei colori di Fontana o con l'ammasso della *Morte di Saffo* di Arturo Martini, dove il corpo ripiegato della donna, non raffigurato, è ugualmente rappresentato. Il sistema di segni che l'acqua assume nello scorrere in presenza di un attrito o per il propagarsi di una corrente interna compare in altre sculture di Cerone. In un gesso del 1993 un catino-barca è tirato a secco, innalzato su una colonna, oppure è sollevato da un getto d'acqua che



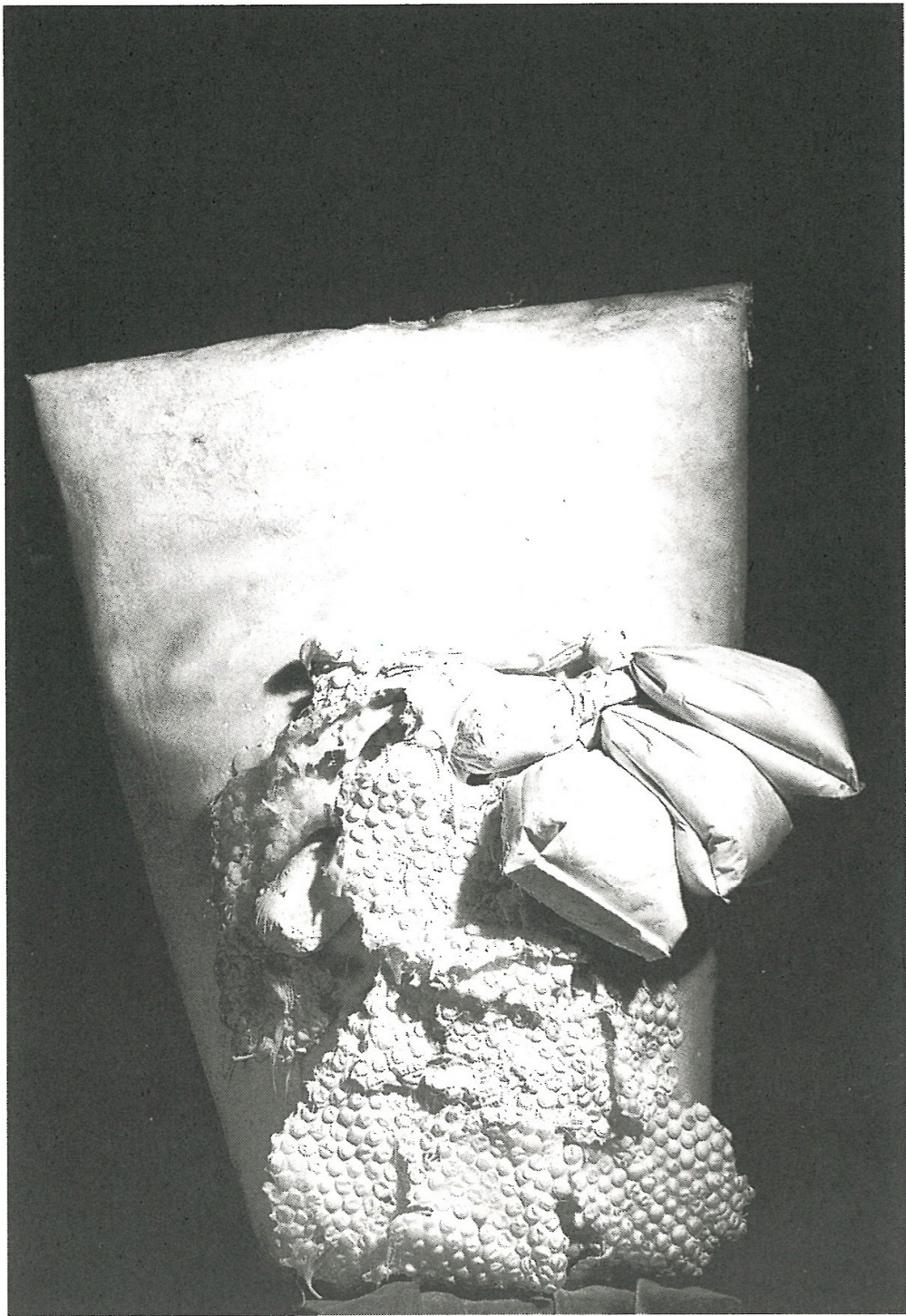




ricade a terra in rivoli e fiotti e leggermente si spande. Nel lavoro di Tor Bella Monaca gran parte del piano è modellato come una superficie d'acqua increspata. Dal gambo del carciofo reciso, inoltre, scende fino al lato estremo della scultura, un fascio di linee che ha suggestioni naturalistiche: filamenti di radici o corso d'acqua. Ma il motivo tratto da un fenomeno naturale mille volte osservato concorre a definire qualcosa di più complesso. Quelle stesse linee rafforzano la visione assiale della scultura esaltando la centralità della figura. L'enfasi con la quale il vegetale è rappresentato richiama il modo in cui i pittori del Seicento trattavano i soggetti nelle loro prime nature morte. Svanita la visione del mondo tramandata dalla religione, quei nuovi soggetti costituivano una sorta di repertorio di orientamenti etico-morali. Fiori, ortaggi e animali divennero simboli di altre rappresentazioni, spesse volte umane. La simbologia sottraeva potere alla realtà togliendole concretezza, purificandola nella drammaturgia sino a farne una immagine emblematica, il ritratto di un'epoca⁵. Ma in epoca moderna non esistono più codici simbolici accreditati nel linguaggio dell'arte. Ogni presenza, quindi, manifesta una responsabilità esclusiva dell'autore. Un autore che, in questo caso, si esprime per il tramite di fiori, ortaggi, corsi d'acqua, ma anche di strutture primarie o, all'opposto, di masse grumose che hanno l'aspetto di lava, fenomeno geologico a lui familiare per essere nato e cresciuto a Melfi sulle falde di un massiccio vulcanico. Tutti questi elementi possono concorrere a delineare il ritratto di un'epoca se, come avviene nel caso di Cerone, sono rappresentati in un rapporto dialettico con altri. Quello che si articola a Tor Bella Monaca, ad esempio, tra la figura, la struttura geometrica che la sorregge e quella architettonica che con i pilastri entra a far parte del dramma. Oppure il campionario di fiori, la corda che li incornicia e l'elemento minimalista che li sostiene, in una ceramica del 1997. In un gesso del 1996, invece, tra un motivo vegetale e decorativo e una colonna assimilata alla figura umana per i rocchi che evocano la struttura delle vertebre. Esistono artisti che illuminano l'intimità, in epoca moderna ce ne sono alcuni che analizzano il comportamento, altri che si pongono l'obiettivo di rappresentare l'esistenza nella sua complessità. Il ritratto di una intera società nel polittico di San Vincenzo di Nuño Gonçalves o il catalogo dei sentimenti umani nelle *Sette opere di misericordia* del Caravaggio, ma anche i quadri specchianti di Michelangelo Pistoletto. Cerone, sembra muoversi in quella stessa direzione. Tende a rappresentare quanto di complicato vi è in ogni visione, scegliendo di preferenza la misura o la proporzione del corpo umano. Quello di Ermengarda, di San Sebastiano o della figura sdraiata o semieretta sopra il triclinio di Tor Bella Monaca. Alla complessità, inoltre, Cerone sembra arrivare attraverso alcune scelte che paiono ispirate a un criterio di semplicità. Tra quelle vi è anche la scelta di lavorare nel solco delle tecniche tradizionali. Figlio di un intagliatore, ha realizzato le sue prime sculture in legno, materiale che tutt'o-









ra utilizza, insieme al gesso, alla ceramica, alla plastica, alle lastre di metallo sbalzate. Ma l'autore necessariamente rinnova la tecnica che gli viene tramandata. Cerone, anche in questo, fa del corpo umano la misura che determina, come se fosse uno strumento, il più semplice e immediato, il tipo e il raggio di intervento. A Tor Bella Monaca chiedeva agli studenti di stendere il gesso fino a dove potevano allungarsi con il proprio corpo. Incondizionato è il suo coinvolgimento fisico e chi lo ha visto lavorare, come Davide Servadei nella cui bottega a Faenza dal 1992 Cerone realizza le sue ceramiche o coloro che lo hanno incontrato a Tor Bella Monaca interamente cosperso di gesso, sono consapevoli di quale corpo a corpo egli ingaggi con la materia. Una materia che lavora anche con gesti semplici, attinti da rituali quotidiani. Nel breve discorso che ha tenuto ai suoi collaboratori prima di dare avvio alla messa in opera della scultura, ha spiegato che avrebbero dovuto stendere le pezze di rarola intrisa di gesso sopra la struttura di cantinelle e rete metallica come se si fosse trattato di fare un letto. «Adagiamo queste pezze nello stesso modo in cui si adagiano le lenzuola sul letto. Facciamo quello che fa una massaia». Cerone tratta anche la materia con attrezzi inconsueti, utilizzando quanto trova a portata di mano, se solo intuisce che possa metterlo in condizione di provocare una scossa, gettare una luce, trovare una fonte di meraviglia. La plastica mille bolle che si usa per imballare le opere, impressa nel gesso, diventa superficie vibrante e sontuosa e l'impronta di un centrino si fissa in una decorazione che ingaggia la bellezza per una apparizione balenante. Oppure un sottile telo di plastica, come è accaduto a Tor Bella Monaca, può essere utilizzato per spianare una superficie di gesso ancora molle e farla diventare un piano liscio e lucente. Cerone persegue quel risultato, per definire il quale parla di «civiltà», spesse volte comprimendo la materia. Non lottando con essa, ma come se ne potesse accostare le molecole per darle maggiore compattezza e forza. Solo con un elemento sembra mantenere una posizione conflittuale: con il tempo che combatte usando tra le sue tecniche la più rischiosa, ma anche quella che con maggiore possibilità lo può condurre al risultato, imprevisto e auspicato: andare veloce, correre, fare presto.

Daniela Lancioni

1. Cfr. Lucilla Meloni, *L'opera partecipata. L'osservatore tra contemplazione e azione*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (in via di pubblicazione).

2. Cfr. Paolo Fossati, *Autoritratti, specchi e palestre. Figure della pittura italiana del Novecento*, Edizioni Bruno Mondadori, Milano, 1999, p. 96.

3. Giulio Paolini, *La verità. In quattro righe e novantacinque voci*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1996, p. 123.

4. Jannis Kounellis, in *Ponente, Volpi, Kounellis, Lombardo. Una conversazione allo studio di Lombardo*, "Flash Art", Roma, gennaio 1968.

5. Per i riferimenti alla natura morta seicentesca cfr. Claus Grimm, *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister*, Belser Verlag, Stuttgart, 1988, trad. it. *Matura morta. I maestri olandesi, fiamminghi e tedeschi*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1992 e Albrecht Schöne citato dall'autore.



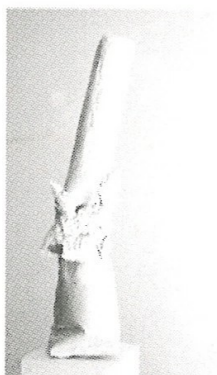
Molletta, 1987
legno, cm 54x16x12
collezione Giovanni Usai,
Roma



Santa Croce in Gerusalemme,
1993
legno e cemento,
cm 92x42x31
collezione Andrea Franchi,
Roma



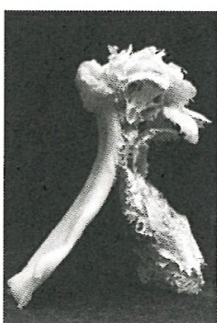
Paesaggio,
Albisola luglio 1991
ceramica, cm 34x59x18
collezione Edizioni
Colpo di Fulmine, Verona



Stele bucolica, 1994
gesso, cm 112x12x22 ca



Der Adler, 1993
ceramica, cm 57x47,5x32
collezione Paola Quesada,
Roma



Onda, 1995
plastica, cm 40x20x15



Navicolare, 1993, gesso,
cm 140x130x60; *Costa d'Avorio*,
1993, gesso, cm 120x40x63;
Aosta, 1993, gesso,
cm 100x70x60.
Palazzo Rospigliosi,
Zagarolo, 1998



Scafoide, 1993
gesso, cm 151x84x56
collezione Valentina Bonomo,
Roma



s. t., 1995
ceramica, cm 47x30x21 ca
collezione Davide Servadei,
Faenza



San Sebastiano, 1996
legno, plastica e gesso,
cm 130x70x40
per cortesia di
Maurizio Corraini, Mantova



Morte di Ermengarda, 1996
teflon, cm 270x170x30 ca;
Chiesa del Carmine, 1996
teflon, cm 270x170x30 ca.
Ex Arsenale austriaco, Verona,
1996



Ritratto di Tano Festa, 1996
gesso e plastica,
cm 63x43x29
collezione
Luigi Ghirlandi Lega Baldini,
Bologna



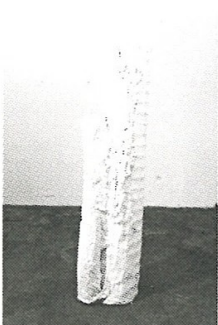
s. t., 1997
ceramica, cm 8x320x80
collezione privata, Alba



Pizzi, 1996
gesso e plastica,
cm 59x47x32
collezione
Luigi Ghirlandi Lega Baldini,
Bologna



s. t., 1997
ceramica, cm 42x19x32
collezione privata, Roma



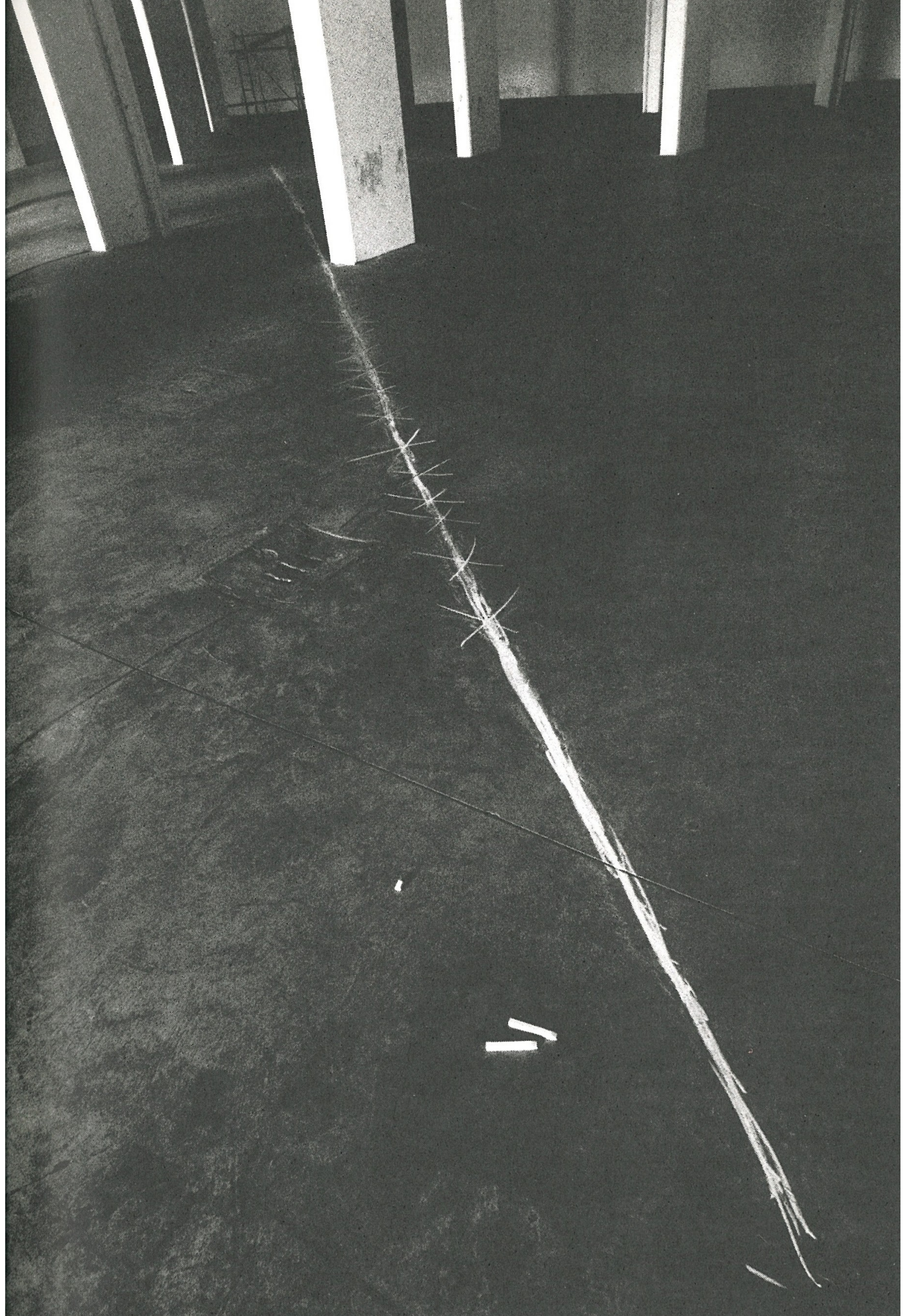
Doppia stagione, 1996
gesso, cm 200x90x35
collezione privata, Torino



Monteverza, 1998
ceramica, cm 19x26x24
collezione Andrea Franchi,
Roma



Brandeburgo, 1999
legno argentato,
cm 200x150x15



Una serie di motivazioni, ma anche di necessità contingenti, costituiscono la premessa al modo in cui si sono configurati gli eventi legati alla realizzazione della scultura di Giacinto Cerone a Tor Bella Monaca.

Quando l'artista è stato condotto nello spazio dove si sarebbe svolta la sua futura esposizione gli si è chiesto di immaginare quel luogo come cantiere del suo lavoro e poi sede privilegiata dell'opera.

Un tale invito sottintendeva il desiderio di vedere realizzato un lavoro che ponesse all'artista numerosi e complessi problemi e che durante il tempo della realizzazione lo impegnasse, per quanto possibile, in maniera totale, con il risultato auspicabile che avrebbe dato vita a una o più opere, altrettanto impegnative per chi vi si accostava.

Cerone scelse immediatamente di realizzare una sola grande scultura, lunga circa 33 metri, stabilendo fin dall'inizio la posizione che questa avrebbe avuta all'interno dello spazio. Poi nel tempo, come è naturale che accada, le sue intenzioni si precisarono e venne redatto l'elenco dei materiali necessari: legno e rete metallica elettrosaldata per la struttura, rarola, gesso e vari strumenti per la lavorazione, essenzialmente concoline e teli di plastica.

L'invito a lavorare direttamente nel luogo dove l'opera sarebbe stata poi mostrata era anche motivato da un altro desiderio: offrire l'occasione di compiere una esperienza significativa a quanti avrebbero collaborato alla esecuzione manuale della scultura che, date le dimensioni e la necessità dell'artista di procedere con ritmo incalzante, avrebbe certamente richiesto la presenza di diversi aiuti.

Una delle idee conduttrici del progetto è stata quella di aggregare intorno all'opera, quanto più possibile, presenze attive, osservatori coscienti, individui che di fronte alle affermazioni dell'arte avessero la civiltà di accorgersene e di reagire. Quanti avrebbero partecipato al lavoro manuale per la realizzazione dell'opera, sarebbero stati degli osservatori privilegiati. Si è pensato, quindi, che quel tipo di esperienza avrebbe potuto interessare gli studenti di storia dell'arte contemporanea e di estetica, formati, prevalentemente, ad affrontare l'opera sotto un profilo teorico o storico. Viceversa, si è pensato che sarebbe stato anche interessante ricevere dagli studenti le impressioni formulate alla luce del loro bagaglio di conoscenze.

Il progetto è stato presentato a Silvia Bordini, docente di Storia dell'Arte Contemporanea e a Pietro Montani, docente di Estetica, entrambi dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", che hanno accettato di collaborare. Un gruppo di loro studenti, quindi, ha partecipato alla iniziativa.

Chiara Capodici, Antonia Giusino, Laura Iafolla, Maria Grazia Pontorno e Clarissa Ricci 'reclutate' durante la lezione inaugurale del corso accademico di Silvia Bordini, incentrato quest'anno sulle tecniche artistiche e Cristina Agostini, Federico Boccaccini,

Manuela Pallotto e Sergio Giuliano, laureandi in Estetica presso la cattedra di Pietro Montani, hanno lavorato per oltre una settimana alla realizzazione della grande scultura di Giacinto Cerone con un impegno che le foto pubblicate in questo catalogo testimoniano. Hanno appreso e applicato i modi della lavorazione del gesso, sono stati esecutori, ma a tratti si sono anche sentiti liberi di lasciare nell'opera una loro 'impronta', hanno seguito le diverse fasi dell'espressione creativa che procedeva senza riferimenti ad alcun progetto definito a priori, hanno quindi assistito ai momenti di incertezza e al sopraggiungere di una soluzione. Per quanto possibile, dato l'incalzare dell'impegno manuale, si è cercato di riflettere durante le diverse fasi della lavorazione, tutti insieme, a piccoli gruppi, talvolta in concilii ai quali partecipava anche l'artista, su quello che stava accadendo, raccogliendo le proprie impressioni sull'opera in divenire, sulla propria presenza, sulle scelte di Cerone, cercando anche di intuire, nel vivo di quella esperienza, ma con occhio esterno di osservatore, da cosa derivasse il prodigio dell'opera.

Le riflessioni, in alcuni casi le suggestioni, degli studenti, sono raccolte in questa sezione del catalogo. Si è scelto di pubblicare inizialmente quelle più narrative sull'esperienza vissuta o che fornissero maggiori dati descrittivi sull'opera. Successivamente quelle che affrontano l'opera nella sua dimensione compiuta.

D. L.

La struttura attraversa lo spazio espositivo interferendo con esso; alcuni pilastri, infatti, vi s'insinuano permettendole di esistere prima di questi, quasi che vi siano stati inseriti a forza. È un letto, un fiume. Quando si entra non se ne vede tutta l'estensione e sembra che dell'acqua si sia riunita lì incapace di fluire. Più avanti scopri di essere di fronte ad un grosso corso d'acqua che sembra provenire da altre parti; è vivo, è palpitante, ma è come se celasse qualcosa. Le onde, infatti, si tendono in un lenzuolo, un lenzuolo funebre e quello che cela sono le radici di una morte millenaria che è ancora vitale. Ed ecco a voi il carciofo, lo sguardo non riesce più a soffermarsi, va direttamente verso l'alto. La testa poggia, riposa come in un sarcofago d'altri tempi, ma è ancora tensione, culminante in uno scatto, è leggermente sollevata come se nel carciofo ci sia un ultimo spasmo di vita, di eternità.

L'autore ha inteso sottolineare che ciò che si stava costruendo fosse un vuoto, e così è stato fatto. La base è costituita da un'armatura di cantinelle e reticolato in ferro elettrosaldato su cui è stato prima passato l'antiruggine. Una tela a trama larga, detta rarola, è stata tagliata in tanti lenzuoli, successivamente immersa nel gesso alabastrino ed infine stesa sull'armatura. La rarola arrivava fino a terra e su di essa si è lavorato. La scultura al suo interno è, dunque, vuota; come il carciofo, che altro non è se non un guscio vuoto.

Un aspetto in cui siamo stati molto coinvolti è stato il rapporto fisico con l'opera. È stato l'autore che ce lo ha spiegato: il rapporto con l'opera deve essere fisico, dunque, immediato; si deve poterla abbracciare con lo sguardo e con il corpo. La gestualità deve essere quindi veloce, non troppo ragionata, perché l'opera è fatta di ritmo e il ritmo viene impresso dall'artista con il suo lavoro. Anche quando l'opera è nel suo farsi questo rapporto fisico è presente, bisogna poterla sentire propria per poterci dialogare e nel materiale che si secca tanto rapidamente si sono impresse tante e nessuna mano, se non quella di Giacinto.

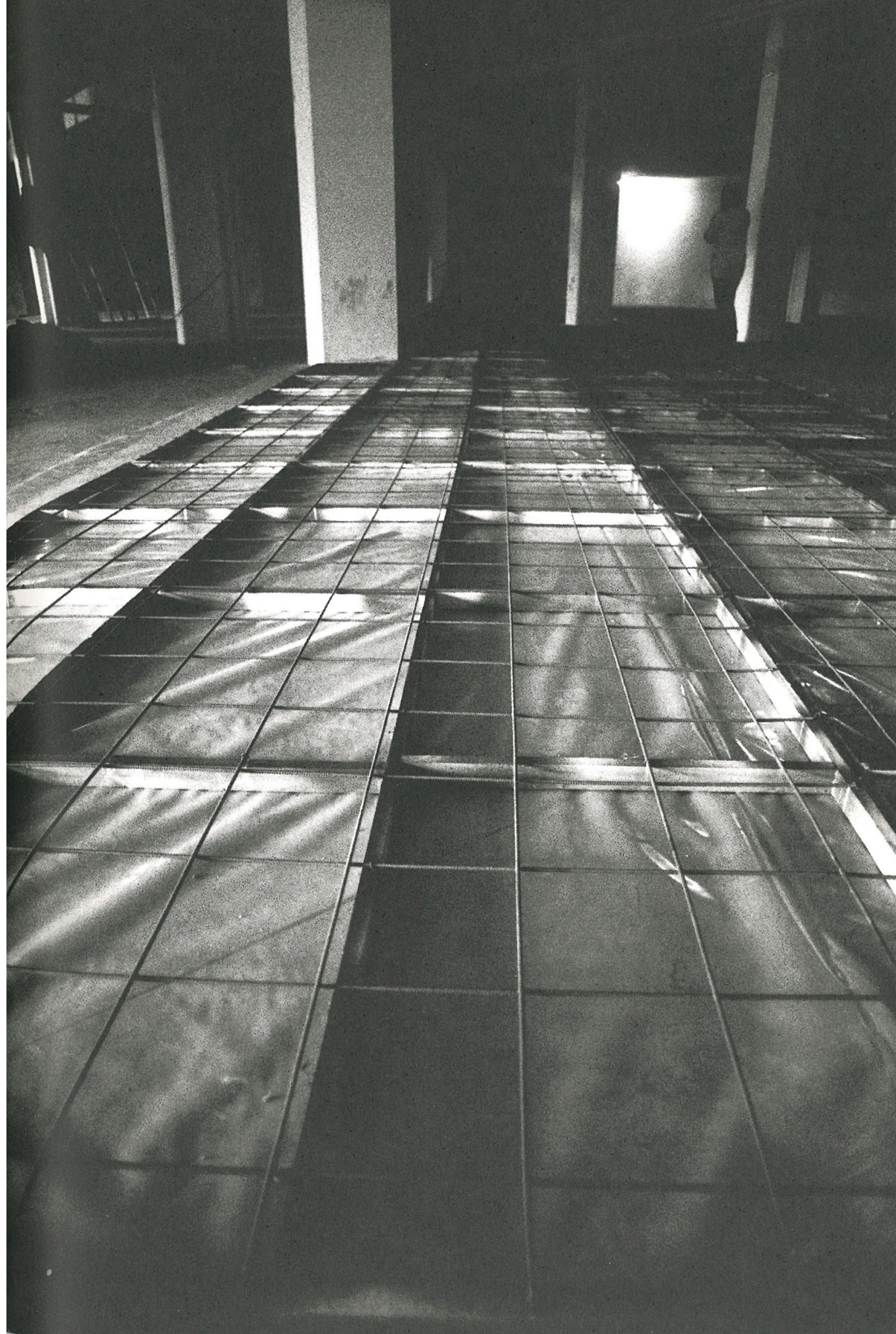
Un'esperienza d'altri tempi, quelli di Fidia e dei suoi aiutanti, per la possibilità offertaci di collaborare, di vivere il tempo dell'opera, di invaderci l'uno con l'altro con una sola emozione, quella che stavamo scolpendo.

Clarissa Ricci

15-11-1999 a Tor Bella Monaca, una delle periferie di Roma, un ampio locale. Una estesa struttura di legno e ferro, 3500 kg di gesso, 340 m di iuta, nove studenti e un artista... GIACINTO CERONE.

Lo scultore non sembra preoccupato dall'ingente numero di persone che collaboreranno al suo progetto. Dà subito direttive generali, sorvolando sullo studio programma che precede il momento esecutivo.

Repentinamente vengono tagliate delle lunghe strisce di iuta, poste successiva-



mente sopra la struttura in modo da costituire la base per l'intera opera.

Fin dal primo momento un ritmo entra a far parte del lavoro, un ritmo accelerato, movimenti veloci plasmano la materia. Il gesso possiede leggi inviolabili, sancisce il tempo di azione, oltre il quale si solidifica. Rituali gesti mescolano la polvere alabastrina con acqua, le proporzioni determinano il risultato finale, cosicché appare ora liquido come un flusso di masse, ora pastoso come satura materia. Pronto per divenire...

25-11-1999 nello "Spazio per l'arte contemporanea Tor Bella Monaca", si erge maestoso il letto di un ampio corso d'acqua, un enorme giaciglio dove riposa adagiato: il carciofo.

Un'opera ricca di umori, di ritmati gesti, di dolcezza e potenza. Espressione tattile e visibile delle mille forme del gesso.

Antonia Giusino

La materia nell'opera. Cerone non ha mai spiegato come intendesse realizzare precisamente la scultura né ha mai chiesto se qualcuno avesse in precedenza scolpito o modellato. Il lavoro è iniziato subito, senza indicazioni precise sulla densità o quantità del gesso.

L'artista non voleva un materiale neutro, perfettamente disponibile ad essere plasmato in base ad un preciso progetto. Il lavoro veniva stabilito al momento, sempre condizionato dai tempi del gesso, che doveva essere impastato, trasportato e steso sulla scultura in un quarto d'ora. Non c'era nessuna pretesa di controllo assoluto sulla materia anzi, il gesso non andava mai sprecato anche quando era quasi asciutto, così il modellarlo dipendeva dalla sua densità, dalla rapidità con cui si asciugava.

Solo col passare dei giorni si è capito che la mancanza di ogni indicazione precisa era profondamente voluta dall'artista.

Cerone voleva che sulla scultura si stratificassero i modi in cui ognuno di noi si rapportava alla materia, la plasmava secondo il suo istinto lasciando la traccia del proprio carattere, libero da ogni indicazione precisa, senza tuttavia che queste differenze rimanessero percepibili. Infatti l'azione sulla materia avveniva sempre tramite un diaframma di plastica che mediava pressioni e resistenze imprimendo la sua lucidità sulla superficie. Proprio la malleabilità del gesso ha permesso che l'interazione tra gli studenti e l'autore producesse la profonda corallità dell'opera.

Giacinto si è definito "autoritario", l'opera deve essere percepita in un solo modo e non deve esprimere nulla se non la sua presenza. L'opera non è l'espressione dell'artista ma dell'arte: un anonimato che è polifonia di voci e d'espressioni.

Egli "d'autorità" ci ha liberato, e ha liberato se stesso, da ogni aspettativa e pro-

getto preciso, ci ha messo semplicemente a diretto contatto con la materia, liberi da ogni angoscia. Ha così ottenuto il rapporto più diretto possibile del gesso con le nostre singole personalità.

La scultura è un vivo gioco di resistenze e pressioni in cui la materia, ricca di continue trasformazioni, è capace di avere la fluidità espansiva dell'acqua e subito assumere la malleabilità della creta per poi solidificarsi in sottilissime pieghe o in distese luminose che si adagiano sullo strato soggiacente, coprendo, e contemporaneamente scoprendo, le precedenti colate di gesso, la trama di legno, ferro e iuta della struttura portante.

Liberato dal suo utilizzo quotidiano, che lo neutralizza come mero supporto di un'impronta, il gesso registra la lotta tra la volontà dell'artista e la resistenza della materia conferendo alla scultura una tensione che è il senso stesso dell'opera.

Giuliano Sergio

Può sembrare, quella di Cerone, un'opera della stasi poiché si presenta monoliticamente ancorata allo spazio arrivando ad includerlo, fino a farlo diventare parte di sé.

Invece è una percezione del movimento, del divenire quotidiano.

Un quotidiano fatto di umori, istinto e carattere. La scultura mette in crisi e fa saltare ogni sistematicità, dando vita e moto al gesso, rendendolo propulsivo, accertandolo come motivo plastico e mostrando il "motivo" (il carciofo) alla fine di una lunga distesa. Un cammino che è insieme esperienza e conoscenza. Le nervature centrali si dilatano nella tensione della loro forza muscolare, nella loro esuberanza vitalistica. Così le forme si aprono, diventano foglie, si annodano.

Cerone traduce con drammaticità una foga espressionistica che sottrae la materia alla propria staticità, al proprio peso.

La forma realistica del carciofo viene liberata dall'impeto del gesto, che porta all'astrazione. Le immagini colte nella spietata realtà della rappresentazione, vengono riscattate dal loro tradursi in pure forme. Esistono perché la fantasia di un artista le ha suscitate.

Laura lafolla

Giacinto Opera Carciofo. Uno strato di gesso ingoia le forme di un reticolo metallico, ne lambisce i contorni, rivela i volumi e loro cavità. Gesso dalla melmosità palustre, sporco, frutto di un lavoro frenetico di mani e corpi, che salendo si condensa nelle ondulazioni di una colata di lava, per poi divenire quieto fiume, sfiorato con delicatezza, dalle cui acque affiora funereo un carciofo. Funereo in quanto presenze visive costanti (o forse assenze?) sono figure di defunti distese su letti di morte, provenienti da tempi lontani, il volto di Ofelia, il

suo corpo che appena trapela, lembi del suo abito sembrano trasparire a tratti, tuttavia dissolti in un limbo dove la memoria non è cosciente, memoria concretizzata in gesti tempestivi, orchestrati in perfetta armonia, la molteplicità dei quali non si disperde, ma è allo stesso tempo assorbita da questo gigante bianco che trasfigura lo spazio, senza essere da esso intaccato. E in ciò si ravvisa la magia di un universo in sé conchiuso, un sistema armonico condensato in una presenza materiale, tangibile e tattile, che sembra permettere di rendere afferribili concretamente i concetti di infinitamente grande e infinitamente piccolo; che per un attimo illude di poterli sintetizzare. E ancor più di renderli circoscrivibili a una dimensione che si abbraccia con lo sguardo. La sua mestizia funerea pare allora sublimarsi in profonda vitalità, in una nuova vita, o meglio in una vita rinnovata fin nel suo intimo, senza però limpidezza, mai, senza chiarezza. E invece un profondo senso di disorientamento, di spaesamento, alla cui origine traspare una intenzionalità, una progettualità che trova la sua realizzazione nella prepotenza delle dimensioni, nella spezzatura improvvisa del piano, nella semplicità disarmante delle forme, della materia e dell'oggetto stesso che su questo piano è stato deposto.

Chiara Capodici

Deteriorabilità. Ai miei occhi il rimando di quello spazio costruito, di quell'impennata bianca era verso una tensione spirituale, metafisica ed infinita. Materia che si autoedifica ed è forma... Questo bianco ha un significato perché si espande ed è compenetrato dallo spazio-bianco circostante, entropia: si crea così un assoluto che diventa eterno. Ma irrompe una traccia, un gesto, un evento che cammina la scultura; è un'azione fenomenica che fa parte dell'esistenza e con essa ha in comune un senso storico di nascita-sviluppo-decesso, in sostanza il cambiamento. Da questo gesto nasce quindi un carciofo che ha già oltrepassato la nascita e sta morendo. La materia-forma si deteriora, cambia e non è più un'eternità. Su un'aspirazione concettuale si impone una realtà organica che si consuma, si vende, appassisce. Sull'immobilità, la velocità. Erutta da dentro una forma ormai sfaldata, testimone della decomposizione che è già nella creazione del carciofo.

Cristina Agostini



TEMPO

È alimentata dal suo passato,
va contemplata in silenzio
verrà distrutta.

Ciò che è stato, che è, che non sarà,
giace simultaneamente su un letto di gesso lungo 33 metri.
È una visione funerea.

Inesorabile e fredda come la materia da cui prende forma.
Acuta e stridente come il
BIANCO.

Raggelante e diretta come la luce che riflette.

Eppure,
questa immagine priva di scampo,
questa forma accasciata,
triste e serena,
rivive a sprazzi la sua

GENESI.

E allora,
solo per un attimo,
il manto di gesso disseppellisce il
CORO

di voci e impronte di chi le diede
forma e vita.

Si dinamizza e si squarcia
per mostrare le mani che modellarono una materia
ostile e refrattaria.

Per poi
distendere di nuovo la calma drammatica
di un velo di

GESSO

sulla frenesia di un atto di
artistica operosità.

Ecco di nuovo il bianco, il gesso, il
SILENZIO.

Il pianto di un presente destinato a divenire passato.
Distruzione certa
di un tempo umano.

Maria Grazia Pontorno



Spazio e opera. La scultura è nello spazio; lo tende per tutta la sua lunghezza e altezza, saggiandone la resistenza, la luminosità, la vuotezza. Essa lo abita, e lo spazio si fa abitabile in quanto abitato. Il suo abitarlo è un renderlo disponibile al percorrimiento, alla misurazione, all'esperienza stessa della propria abitabilità.

L'abitabilità non è puro poter-contenere oggetti, cose, persone semplicemente presenti; la presenza stessa dello spazio come pre-esistenza viene interrogata dall'opera, che la svela nel suo essere-condizionata. L'abitare della scultura rende lo spazio abitabile, quasi essa sia condizione dell'articolazione del suo senso; nell'esperienza dell'abitarlo, l'opera sembra esserci già sempre stata: come se lo spazio trovasse il proprio senso intorno all'opera, su di essa; come se non lo potesse avere in sua assenza. Pur agendo come chiave di volta di una larga arcata, la scultura è il rilievo, del tutto contingente, non necessario, che va a coprire il centro organico dell'arco.

Il senso (sensibilità e sensatezza) dello spazio è la sua abitabilità e il suo essere abitato da persone e cose, da "soggetti" e "oggetti". Lo stesso spazio si fa oggetto per un soggetto, che può misurarlo, contarlo, esperirlo; ma in quanto innanzitutto può abitarlo. Il soggetto che misura, con uno strumento, l'ampiezza dello spazio; che conta i propri passi nel percorrere lungo i fianchi longitudinali la scultura è un soggetto che ha dimenticato il proprio abitare, perché già da sempre abita in un mondo. Un soggetto siffatto, un "abitante", si muove tra le cose capace di non urtarle, prevedendo la lentezza o la velocità, l'inclinazione e gli scarti dei propri movimenti. Ma la scultura non vuole passare inosservata, chiede di essere urtata - e urta; l'urto con l'opera è una ripresa del proprio abitare, nel senso di riprendere su di sé il compito del farlo.

Il fondare un'abitabilità non è meramente il dono dell'accoglienza indifferente, della familiarità; la cosa-opera reclama uno sguardo nel suo stesso guardare, che non è il guardare di un oggetto semplicemente distante, da cui si possa distogliere la vista, ma è il guardare ineludibile dell'Altro che ci è davanti - e alle spalle.

Manuela Pallotto

«Un'opera d'arte ha un effetto nel tempo che dura a distanza dalla sua origine; stiamo ancora assorbendo gli echi degli scalpelli di Fidia»

(G. Cerone). L'attributo di umanità non appartiene all'arte, poiché oltrepassa lo spirito dell'uomo superandolo nella qualità della sua durata e nella sufficienza della propria forma; ma come l'uomo l'opera trova nella materia il suo senso.

Analiticamente l'opera d'arte si offre ad una duplice relazione di differenza: il proprio tempo e il tempo dell'uomo. Tuttavia il mondo dell'opera e il mondo dell'uomo si incontrano in un punto da cui l'arte trae la vita e che illumina il senso delle cose e fa sì che qualcosa nell'opera, a dispetto del tempo, ci parli.



Perché non possiamo dire che i sarcofagi etruschi ricordano la grande scultura di un carciofo disteso, o che la Santa Teresa del Bernini ha tra le pieghe del marmo lo stesso perturbamento mistico del cuore di gesso del vegetale che via via prende forma?

L'opera d'arte genera un effetto e questo effetto configura una storia che è la propria storia, cioè l'impossibilità della sostituzione, così come una nota dietro l'altra ci dà il carattere di una melodia, la percezione di un ordine. La trama di cui è fatta la realtà è continuamente in movimento, così non è possibile una volta per tutte determinare che cos'è una cosa ma dobbiamo farlo di volta in volta, poiché noi ci spostiamo con le cose in un orizzonte che continua a mutare. La differenza tra la cronaca e la storia, tra ciò che facevamo impastando gesso e stendendo iuta e il ritrovare fra cinquant'anni l'immagine di questa scultura in un libro di storia dell'arte, ha preso forma, il tempo si è fatto materia.

Tra i diversi oggetti che il pensiero può avere di fronte a sé l'opera d'arte gli si offre come occasione privilegiata fra tutte le altre, anche se fra il concetto e l'oggetto qualcosa sopravanza, c'è un di più che il concetto non coglie e che solo al rapporto vivo può appartenere e che dà la possibilità al pensiero di potersi continuamente pensare.

L'arte, la poesia ci superano sempre tracciando la via, ma si rendono inafferrabili, come nel gioco amoroso dove crudelmente l'amato sfugge sempre all'amante. Ma «nell'arte non esiste un senso dell'amore, l'arte non contempla l'amore» (G. Cerone).

Federico Boccaccini







Il laboratorio didattico sulla scultura di Giacinto Cerone a Tor Bella Monaca

a cura dell'associazione culturale **Informadarte**

In sintonia con gli obiettivi del progetto Tor Bella in Opera, finalizzati al coinvolgimento di diversi soggetti nella realizzazione di opere d'arte in situ e al suo radicamento nella realtà territoriale, l'associazione culturale Informadarte contribuisce con una proposta didattica per le scuole elementari, medie inferiori e medie superiori del quartiere.

Il progetto relativo alla scultura di Giacinto Cerone intende trasformare il ruolo dei ragazzi delle scuole da spettatori di una operazione già confezionata in testimoni privilegiati di un progetto a diverse voci. L'attività si articola in tre momenti, che rispondono a diverse possibilità di avvicinamento al lavoro di Cerone: il primo consiste nella osservazione delle fasi della realizzazione dell'opera e nella conoscenza dell'artista, ed è stato quindi già effettuato; il secondo, di carattere storico e teorico, è volto a fornire strumenti storici e interpretativi sulle ricerche plastiche del Novecento, mentre nell'ultima fase verrà sperimentato direttamente il procedimento tecnico seguito da Cerone nell'ambito di una attività di labo-

ratorio pratico allestito nello Spazio per l'arte contemporanea Tor Bella Monaca. Nel primo incontro i ragazzi sono stati invitati a considerare lo spazio non più come neutro contenitore espositivo ma come fattore determinante nella progettazione dell'intervento, mentre l'osservazione delle fasi costruttive ha consentito loro di mettere a fuoco il significato delle scelte di ordine tecnico, statico e formale in relazione all'effetto finale. Il dialogo con Giacinto Cerone ha offerto infine la possibilità di una verifica immediata dei dubbi e delle curiosità sorte dal contatto diretto con l'opera, nonché una rara occasione di riflettere sulle valenze poetiche ed espressive da essa suscitate e sul percorso creativo dell'artista. Nell'incontro successivo verrà proposta una contestualizzazione degli elementi già acquisiti all'interno di una panoramica su vicende, tecniche e significato della scultura nella storia dell'arte contemporanea, mentre l'attività conclusiva di laboratorio sintetizzerà nel lavoro manuale le problematiche precedentemente affrontate. Strumenti tecnici e principi espressivi diventeranno così le regole di un "gioco" inteso nell'accezione munariana del termine, che permetta di ripercorrere l'esperienza fatta dall'artista, e allo stesso tempo di interiorizzare alcuni elementi relativi al funzionamento del linguaggio visivo.

Lavorare con questo metodo sull'opera di Giacinto Cerone significa affrontare alcuni nodi centrali nella concezione della scultura occidentale. L'opera realizzata a Tor Bella Monaca è infatti emblematica, in quanto contemporaneamente contesta e riafferma alcuni dei concetti cardine dei modi e delle tecniche tradizionali della ricerca plastica: l'isolamento spaziale, il rapporto tra la pienezza dell'oggetto e il vuoto dell'ambiente, la "nobiltà" del materiale, la durata nel tempo. La scultura si presenta infatti come una struttura vuota e leggera, che attraversa lo spazio in senso orizzontale e lo coinvolge nel suo andamento, inglobandone i pilastri; è destinata ad una breve durata, almeno in questa forma, mentre la scelta di un materiale per eccellenza antiretorico, il gesso, determina tanto una neutralità cromatica e di vibrazione luminosa, quanto l'assenza di implicazioni naturalistiche o emotive. Allo stesso tempo, però, siamo di fronte a un oggetto concluso, con un inizio e una fine, e in posizione relativamente autonoma rispetto allo spazio. Da un punto di vista formale e iconografico rimanda in modo esplicito alla scultura funeraria antica, simulata anche dalla scelta del gesso bianco, mentre l'elemento figurativo presente nella scultura, il carciofo, si offre come preciso riferimento mimetico al mondo naturale, seppure immediatamente negato nella ricerca di un puro valore plastico.

Il lavoro pratico dei ragazzi nella fase di laboratorio, ricalcato sul procedimento scelto da Cerone, consentirà di verificare nell'esperienza questi concetti. Il gesso non è colato in un calco, secondo l'uso canonico, ma viene modellato in positivo con l'aiuto di una serie di fasce di iuta, che grazie a una maggiore con-

sistenza plastica costruiscono la forma prescelta attorno a un nucleo centrale. Attraverso una serie di avvolgimenti la iuta imbevuta di gesso diventa una membrana leggera e sensibile, che nella sua opacità afferma una consistenza materica e allo stesso tempo chiude il vuoto dentro di sé. L'avvicinamento del momento della fruizione e di quello della creazione proposto nel laboratorio si configura così come il culmine e la sintesi di un processo di conoscenza, in grado di determinare un approfondimento critico e consapevole della complessità dei fattori posti in gioco dall'opera d'arte.

Hanno aderito al progetto la scuola elementare Sandro Pertini, le medie Ilaria Alpi, Donatello, Montello, e il liceo scientifico Edoardo Amaldi. Durante il primo incontro sono state registrate le interviste effettuate a Cerone dai bambini e dai ragazzi, mentre successivamente alcune classi hanno prodotto alcune rielaborazioni scritte dell'esperienza, in forma di racconto o di poesia, delle quale proponiamo una selezione. Questo materiale consente di trarre un primo bilancio sul metodo proposto e sulla sua efficacia.

Lo scambio di idee avvenuto con Cerone si è rivelato molto stimolante, al punto da concentrare molte riflessioni sulla figura dell'artista. Queste hanno lasciato trasparire da una parte il cliché dell'artista sregolato e geniale, dall'altra la piacevole e inaspettata constatazione della estrema disponibilità nel rispondere alle loro domande, che erano "tante e complesse".

L'interesse maggiore si è indirizzato però sul significato da attribuire alla scultura: prevaleva per loro l'idea di una rampa di lancio, o di una pista da motocross, alle quali Cerone ha contrapposto l'evocazione di un letto, di un sarcofago greco o romano, di un fiume che scorre nell'ambiente. La presenza del carciofo ha rappresentato un interrogativo sospeso, al quale molti ragazzi hanno tentato di dare una risposta nelle rielaborazioni successive.

La prospettiva che la scultura avrà una durata limitata nel tempo ha suscitato poi qualche dubbio, evidenziato dalle domande su quanto Giacinto fosse affezionato alla sua opera, e se la distruzione finale non compromettesse il senso della sua realizzazione.

A conclusione di questo intervento, abbiamo piacere di pubblicare alcune delle rielaborazioni più significative dei ragazzi, per dare direttamente la misura della spontaneità e della freschezza con la quale hanno vissuto l'esperienza.

A me personalmente non ha fatto proprio una buona impressione, perché fare un carciofo non è che sia molto bello; infatti è un po' strana come scultura. Forse a lui piacerà ma a me poco. Però so che è ancora in costruzione e quindi ci può mettere tante altre cose. Io penso che uno scultore dovrebbe fare qualcosa di più classico. L'artista, cioè Giacinto, mi è sembrato una di quelle persone con idee stravaganti ma capace di fare cose molto belle e difficili; quindi al carciofo potrebbe aggiungere dei particolari essenziali alla bellezza della scultura. Quando ha risposto alle nostre domande è stato molto paziente perché erano tante e complesse.

Michela Rossetti,
scuola elementare Sandro Pertini, classi a modulo V B e C

Il carciofo

Al termine della nostra piacevole conversazione, abbiamo potuto capire che quell'opera doveva rappresentare un letto di un fiume che scorre, al centro del quale veniva posto come simbolo un carciofo, che io penso, sta a significare come l'acqua dia vita alle cose.

Andrea Folino,
scuola media Montello, classe II A

Poesia del carciofo

Molto bello è il tuo carciofo
Fatto come da un mago
Con la sua bacchetta magica
Brilla tutto come una stella
La tua stella è il carciofo
Fallo allora splendere di più.

Michela Repaci,
scuola elementare Sandro Pertini, classi a modulo V B e C

Quella scultura mi è piaciuta perché quel carciofo sembrava tante cose. Però alla fine si è scoperto che era un carciofo.

Paola Pace,
scuola elementare Sandro Pertini, classi a modulo V B e C

Giacinto

Bravi artisti

Giacinto Cerone
Sei l'artista migliore
Sei bravo a scolpire,
senza mai finire.
Scolpisci ogni cosa,
in qualunque strana posa
scolpisci a tutte le ore,
sei proprio un grande scultore.

Giulia Pirrami,
scuola media Ilaria Alpi, classe II C

L'artista pazzo

L'artista pazzo
Scolpisce veloce come un razzo
Quando poi si stanca
Si riposa su una panca
Con la sua cara birra in mano
Aspetta l'ispirazione che arriva da lontano.
E quando finalmente arriva
Lui ricomincia a scolpire veloce più di prima

Aurora Di Gaetano,
scuola media Ilaria Alpi, classe II C

Giacinto per me era un po' matto oppure era emozionato perché forse eravamo le prime sue classi.

Francesca Di Cocco,
scuola elementare Sandro Pertini, classi a modulo V B e C

L'artista stesso, come tutti gli artisti, era vestito in modo non molto pulito e il suo aspetto e modo di parlare erano un po' strani. Anche se all'apparenza poteva sembrare un uomo rude e poco gentile, quando gli abbiamo fatto le domande, si è dimostrato invece gentile, simpatico e un tantino stravagante.

Andrea Folino,
scuola media Montello, classe II A

Biografia e bibliografia

a cura di Federica Guida

Giacinto Cerone è nato a Melfi nel 1957.

Risiede a Roma.

Mostre personali

- 1983 Piazza Castello, Castronuovo S. Andrea, a cura di Giuseppe Appella.
- 1987 Galleria Altrimmagine, Bari.
Associazione Culturale Hobelix, Messina.
- 1988 *Maara*, Graffiti Now Atelier, Verona.
- 1989 *Malatesta*, Graffiti Now Atelier, Verona.
- 1990 *I Fucilieri*, Galleria Maurizio Corraini, Mantova.
Galleria La Panchetta, Bari.
- 1990 - 1991 *San Michele*, Galleria Valeria Belvedere, Milano.
- 1991 *Doppi fiumi. Ceramiche ad Albisola*, Graffiti Now Atelier, Verona.
Disegni e sculture, La Scaletta, Matera.
- 1992 *L'Aquila*, Galleria Roberto Monti, Modena.
- 1993 *Omaggio a Roma*, Galleria Valeria Belvedere, Milano.
Molle di vetro, Galleria Maurizio Corraini, Mantova.
Aiaram, Galleria Alessandra Bonomo, Roma.
- 1995 *Alpi Apuane*, Galleria Maurizio Corraini, Mantova.
Ofelia, Associazione Culturale Colpo di Fulmine, Verona.
Sculture, Galleria Oddi Baglioni, Roma.
- 1996 Galleria Spazia, Bologna.
Giacinto Giacinto, Galleria Via degli Artisti, Torino.
- 1996 - 1997 *Le tentazioni di S. Antonio*, Fioretto Arte Contemporanea, Padova.
- 1997 - 1998 *Paginette faentine*, Galleria Oddi Baglioni, Roma.
- 1998 Studio Grossetti, Milano.

Principali mostre collettive

- 1986 Galleria Altrimmagine, Bari.
- 1987 Graffiti Now Atelier, Verona.
XXX Biennale d'Arte, Palazzo della Permanente, Milano.
- 1988 *Under 35*, Arte Fiera, Bologna.
Centro di Sarro, Roma.
Roma Arte Oggi, Galleria Break Club, Roma,
a cura di Ennio Borzi e Mirella Chiesa.
Studio Erre, Roma.

- 1988 *7+7 ovvero sette scultori proposti da sette gallerie*,
Chiostro S. Fermo, Verona.
Una collezione difficile, Fortezza da Basso, Firenze.
Oasi nello spazio, Palazzo Ducale, Mantova,
a cura di Martina Corgnati e Maurizio Corraini.
Giovani Artisti a Roma, Ex Borsa in Campo Boario, Roma.
- 1989 Galleria Maurizio Corraini, Mantova.
Arte a Roma 1980-'89. Nuove situazioni ed emergenze,
Palazzo Rondanini alla Rotonda, Roma, a cura di Ludovico Pratesi.
Su carta, Galleria Roberto Monti, Modena, a cura di Lucilla Saccà.
- 1990 *Il disegno orizzontale*, Galleria Graffiti Now Atelier, Verona.
La Madonna nell'arte italiana del '900,
Chiesa S. Giuliano, Castrovillari, a cura di Giuseppe Appella.
Paesaggio Occidentale, Nuovo Spazio Corraini, Mantova.
Opera Nuova, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Termoli.
- 1992 Galleria Valeria Belvedere, Milano.
XXI Biennale di Scultura, Sala Consilare del Comune, Gubbio,
a cura di Marisa Vescovo e Giorgio Bonomo.
Galleria Bonomo, Bari.
Galleria Maurizio Corraini, Mantova.
- 1993 *Bottega Gatti. Faenza*, Galleria Giulia, Roma.
Galleria Bonomo, Roma.
- 1994 *Deposito straordinario*, Museo di Vitorchiano.
Ritratto & Autoritratto, Trevi Flash Art Museum, Trevi,
a cura di Giancarlo Politi.
Art & Jeans. Relief minimaux, Passage de Retz, Paris,
a cura di Federica Di Castro e Barbara Martusciello.
Arroccamenti, Rocca di Cento, a cura di Valeria Tassinari.
- 1995 Fortezza Priamar, Savona.
Orti Sauli, Genova.
- 1996 Galleria Bonomo, Roma.
Come sospesa. Per un'idea della scultura italiana contemporanea,
Ex Arsenale austriaco, Verona,
a cura di Corrado Bosi e Mauro Zammatturo.
Studio Vigato, Alessandria.
*XII Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma. «Ultime
Generazioni»*, Palazzo delle Esposizioni - Ala Mazzoniana
della Stazione Termini, Roma.
Premio Marche. Biennale d'Arte Contemporanea,
Mole Vanvitelliana, Ancona.
Tra peso e leggerezza. Figure della scultura astratta in Italia,
Parco e Sala Comunale, Cantù.
Studio Grossetti, Milano.
Seminario, Chiesa della Carità, Tivoli, a cura di Roberto Gramiccia.
Via Crucis, Biblioteca Comunale Alessandro Appella,
Castronuovo Sant'Andrea.

- 1997 *Giro d'Italia dell'arte - Roma*, Fabio Sargentini Associazione Culturale L'Attico, Roma.
Al Toro, Galleria Maurizio Corraini, Mantova.
Il diavolo e l'acquasanta, Galleria Spazia, Bologna.
La fabbrica del vento, Ex Stabilimento Calissano, Alba.
Roma, Fioretto Arte Contemporanea, Padova.
- 1997 *L'arte a Roma*, Ex Mattatoio, Roma.
- 1998 *Misura Dismisura. Due scultori a Palazzo Rospigliosi. Lucilla Catania, Giacinto Cerone*, Palazzo Rospigliosi, Zagarolo, a cura di Roberto Gramiccia.
Sculpture piccole, Galleria Bonomo, Roma.
Cercarcaceri, Galleria Maurizio Corraini, Mantova.
Bruna Soletti Arte Contemporanea, Milano.
- 1998 - 1999 *Pompeiorama. 200 giorni per l'arte contemporanea. Marisa Albanese, Giacinto Cerone, Gianni Dessì*, Casina Pompeiana Villa Comunale, Napoli, a cura di Daniela Lancioni.
- 1999 *La vita oltre. La visione della morte nell'arte contemporanea*, Cimitero acattolico inglese, Roma, a cura di Carmine Sorrentino e Paolo de' Medici di Ottajano.
- 1999 *Arena Puglia. "Felici coincidenze". Seconda Rassegna d'Arte Contemporanea*, Stadio della Vittoria, Bari, a cura di Marilena Bonomo.
- 1999 - 2000 *Aspettando il 2000*, Galleria Spazia, Bologna.

Bibliografia selezionata

Giacinto Cerone. Sculture, catalogo della mostra Associazione Culturale Hobelix, Messina, 17 gennaio-5 febbraio, con testo di Elena Cavallo.

Giorgio Trevisan, *Sculture nei tronchi con metalli e terre*, in «L'Arena», Verona, 15 giugno 1988.

Giacinto Cerone. Maara, catalogo della mostra Graffiti Now Atelier 3 giugno-2 luglio 1988, nel numero speciale di «Tunnel», Verona, anno 2, n. 7, giugno 1988.

Roma arte oggi, a cura di Ennio Borzi e Mirella Chiesa, catalogo della mostra Galleria Break Club, Roma, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1988, pp. 88-91, con introduzione di Filiberto Menna e testo di Paolo Balmas.

Oasi nello spazio, a cura di Martina Corgnati e Maurizio Corraini, catalogo della mostra Palazzo Ducale di Mantova, Maurizio Corraini Editore, Mantova, 1988, con testi di Martina Corgnati e Maurizio Corraini.

Arte a Roma 1980-89: Nuove situazioni ed emergenze, a cura di Ludovico Pratesi, catalogo della mostra Palazzo Rondanini alla Rotonda, Roma, 6 luglio -7 ottobre 1989, p. 41, con testo di Ludovico Pratesi.

Benedetta Cascella, *Sculture oggi*, in «Brava Casa», Milano, aprile 1989, pp. 133-137.

Paolo Balmas, *Arte a Roma 1980-89. Nuove situazioni ed emergenze. Una iniziativa lodevole e coraggiosa*, in «Lazio Notizie», Speciale Arte e Cultura, anno IV, n. 14, 20 settembre 1989, pp. 4-8.

Veduta di Roma, in «Mantova Archivio», Mantova, ottobre 1989, p. 105.

Giacinto Cerone. Malatesta, in «Tunnel», Verona, anno 3, n. 15, ottobre 1989, con testo di Elena Cavallo.

Giorgio Trevisan, *Cerone, ma quanti sentimenti in quelle teste senza volto*, in «L'Arena», Verona, 4 novembre 1989.

Su carta, a cura di Lucilla Saccà, catalogo della mostra Galleria Roberto Monti, Roberto Monti Editore, Modena, 1989, p. 17, con testo di Lucilla Saccà.

Almanacco della cometa. Un'idea degli anni Ottanta, a cura di Giuseppe Appella e Paolo Mauri, Edizioni della Cometa, Roma, 1989, p. 26.

Carlo Belli, *Giro lungo per la Lucania*, Edizioni della Cometa, Roma, 1989, disegni di Giacinto Cerone.

Seguendo le correnti del contemporaneo, in «Elite», Roma, dicembre 1990, n. 12, p. 113.

1989-1991, Edizione Galleria Valeria Belvedere, Milano, 1991.

Mario Bruno Liccese, *Mostre*, in «Orsoleo», Potenza, 1 aprile 1991.

Giacinto Cerone. Molle di vetro, catalogo della mostra Galleria Maurizio Corraini, Mantova, febbraio 1993, con testo di Giosetta Fioroni.

Gallerie private. Alla ricerca della scultura perduta, in «Arte», Milano, marzo 1993, n. 238, p. 28.

Giacinto Cerone. La perfezione nell'arte, in «Associazione di idee», supplemento al n. 12 di «Novara», 15 aprile 1993.

Giacinto Cerone. Ore 10.10 vicolo del Bologna, intervista di Giacinto Cerone a Giorgio Bonomi, in «Titolo», Perugia, anno IV, n. 12, primavera-estate 1993, pp. 63-65.

Paolo Balmas, *Ma come sono i gessi del Canova*, in «Trovaroma» supplemento a «La Repubblica», Roma, 2 dicembre 1993.

Mario Quesada, *Guerrieri medioevali in gesso e ceramica*, in «La Repubblica», Roma, 9 gennaio 1994.

Mario Codognato, *Giacinto Cerone. Galleria A. Bonomo*, in «Art Forum International», New York, aprile 1994, n. 8.

Art & Jeans. Reliefs minimaux. Matière, mémoire, idée, a cura di Federica Di Castro e Barbara Martusciello, catalogo della mostra Passage de Retz, Parigi, 1-8 settembre 1994, Edizioni Charta, Milano, 1994, p. 55, con testi di Federica Di Castro e Jean Baudrillard.

Poesie dell'esilio per turbare la corrente dei vivi. Poeti del Nord tradotti da Felix De Villiers, disegni di Giacinto Cerone, Colpo di Fulmine Edizioni, Verona, 1995.

Marilena Sassi, Wim Delvoye, Oliviero Rainaldi, Antonio Catelani, Nanni Valentini, Rossella Fumasoni, *Giacinto Cerone, Andrea Salvino*, catalogo della mostra Galleria Oddi Baglioni, 2-26 maggio 1995, Roma.

Giacinto Cerone. Ofelia, catalogo della mostra Associazione Culturale Colpo di Fulmine, Verona, marzo 1995, con testo di Maurizio Gracceva.

Gabriella De Marco, *Cento fiori senza radici*, in «L'Unità», Roma, 26 settembre 1996, p. 2.

Enrico Gallian, *Giovani e no, ecco le «isole» nella Babele*, in «L'Unità», Roma, 26 settembre 1996, p. 2.

Come sospesa. Per un'idea della scultura italiana contemporanea, a cura di Corrado Bosi e Mauro Zammataro, catalogo della mostra Ex Arsenale austriaco Verona, Colpo di Fulmine Edizioni, Verona, 1996, pp. 50-53, con testi di Marrosia Castaldi, Claudia Castellucci e Gabriel Maria Sala.

Claudio Cerritelli, *Tra peso e leggerezza. Figure della scultura astratta in Italia*, catalogo della mostra Parco e Sala Comunale, Cantù, Corraini Editore, Mantova, 1996.

XII Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma. «Ultime Generazioni», catalogo della mostra Palazzo delle Esposizioni - Ala Mazzoniana della Stazione Termini, 25 settembre-25 novembre 1996, Edizioni De Luca, Roma, 1996, p. 91 e 302.

Seminario, a cura di Roberto Gramiccia, catalogo della mostra Chiesa di S. Pietro alla Carità, Tivoli, 3 ottobre-10 novembre 1996.

Giacinto Cerone/Alias Ducasse Isidoro, alias Morrison J. Douglas, in «Metek», primo quaderno, Edizioni De Luca, Roma, settembre 1996.

Il presepe drammatico di Cerone, a cura di Giuseppe Appella con una preghiera di Giacinto Cerone, Edizioni della Cometa, Roma, 1996.

Giro d'Italia, Fabio Sargentini Associazione Culturale L'Attico, Roma, novembre 1996-aprile 1997, con testo di Raffaele Gavarro.

Le tentazioni di S. Antonio, catalogo della mostra Fioretto Arte Contemporanea, Padova, dicembre 1996-febbraio 1997, con testo di Giacinto Cerone.

Pier Paolo Rinaldi, *Arte: come scoprire i giovani talenti*, in «Gente Money», Milano, luglio 1997, n. 7, pp. 128-131.

L'Arte a Roma. Prima Edizione della Rassegna d'Arte Contemporanea a Roma, catalogo della mostra Ex Mattatoio di Testaccio, 15 luglio-14 settembre 1997, Zephira, Roma, 1997, con testi di Giovanna Bonasegale, Patrizia Lazoi, Luigi Martini, Roberto Del Signore.

Giacinto Cerone. Pagine faentine, catalogo della mostra Galleria Oddi Baglioni, Roma, dicembre 1997-gennaio 1998, con testo di Raffaele Gavarro.

Enrico Gallian, *Nelle «Pagine faentine» le ceramiche di Cerone*, in «L'Unità», Roma, 14 dicembre 1997.

Verona Arte Contemporanea, in «Flash Art», Milano, estate 1998, n. 145, p. 4.

Sculture piccole, a cura di Andrea Franchi, catalogo della mostra Galleria Bonomo, Roma, 1998, pp. 5-13, con testi di Andea Franchi e Mario Quesada.

Misura Dismisura. Due scultori a Palazzo Rospigliosi: Lucilla Catania, Giacinto Cerone, a cura di Roberto Gramiccia, catalogo della mostra Palazzo Rospigliosi, Zagarolo, 14 giugno-10 agosto 1998, con testi di Roberto Gramiccia e Simonetta Lux.

7+7 ovvero sette scultori proposti da 7 gallerie, catalogo della mostra Chiostro di San Fermo Maggiore, Verona, Edizioni dell'Aurora, Verona, 1998, pp. 20-25, con testo di Barbara Tosi.

Arcangelo, Giacinto Cerone, Alberto De Braud, catalogo della mostra Bruna Soletti Arte Contemporanea, Milano, novembre-dicembre 1998.

Ofelia im Traum, cartella di cinque litografie stampata a un colore su carta delle cartiere E. Magnani di Pescia, mm 500 x 700, in sei esemplari firmati e siglati da A a F e in quaranta esemplari numerati da 1/40 a 40/40, nella stamperia R. R. Bulla, Roma, novembre 1998.

Marisa Albanese, Giacinto Cerone, Gianni Dessì, in «MeltingPot», Napoli, n. 30, anno IV, dicembre 1998, catalogo della mostra Casina Pompeiana, Napoli, dicembre 1998-gennaio 1999, con testo di Daniela Lancioni.

Arena Puglia. «Felici coincidenze». *Seconda Rassegna d'Arte Contemporanea*, a cura di Marilena Bonomo, catalogo della mostra Stadio della Vittoria, Bari, 23 maggio-20 giugno 1999, Editrice L'Immagine, Bari, 1999, con intervista di Tommaso Trini a Marilena Bonomo.

Finito di stampare nel mese di dicembre 1999
presso la Tipo-Lito Aurelia 72 - Roma

Tor bella in opera Spazio per l'arte contemporanea
Tor Bella Monaca

