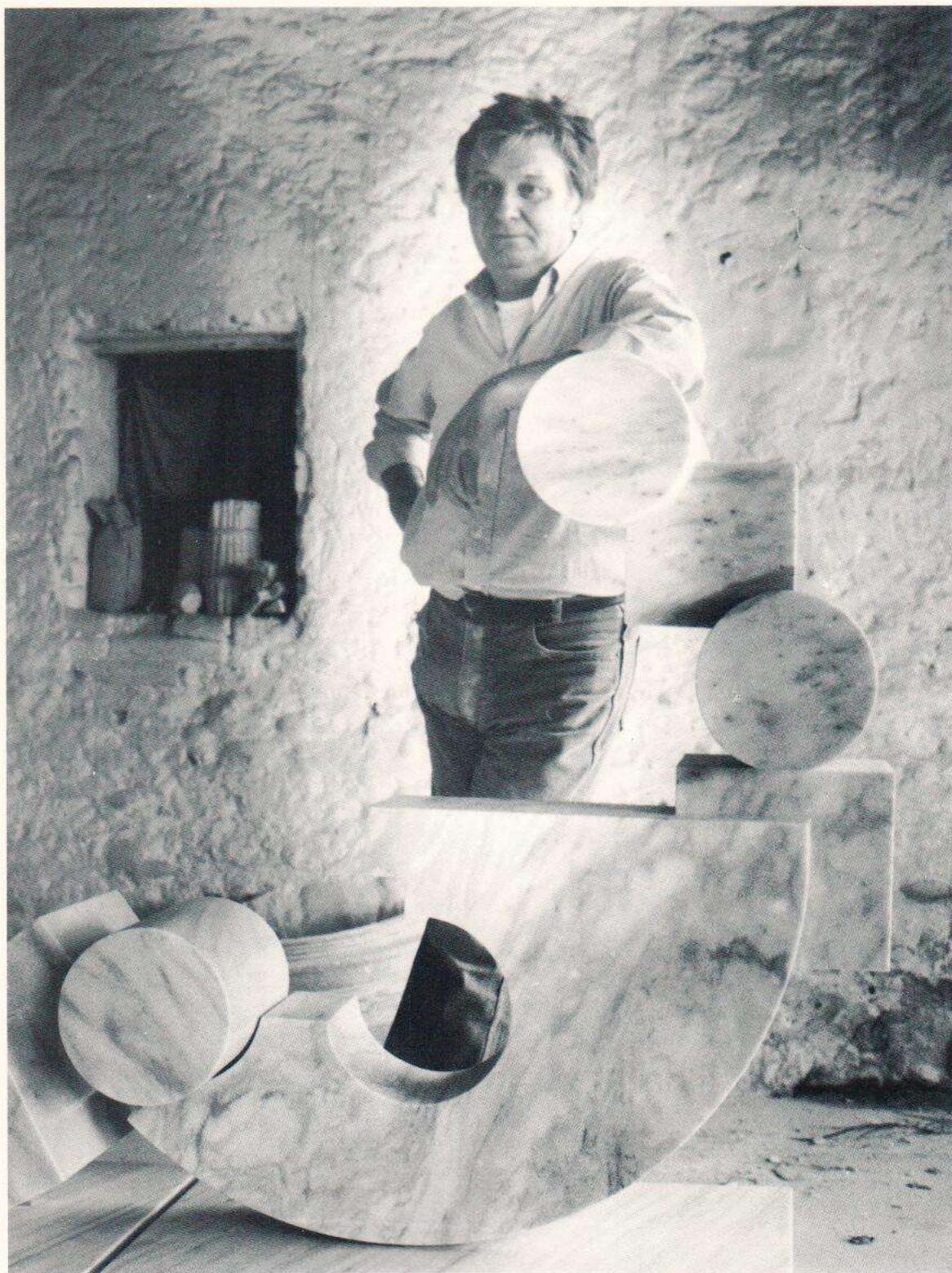


49

**natalino  
andolfatto**

Bassano del Grappa, Natalino Andolfatto 1989.

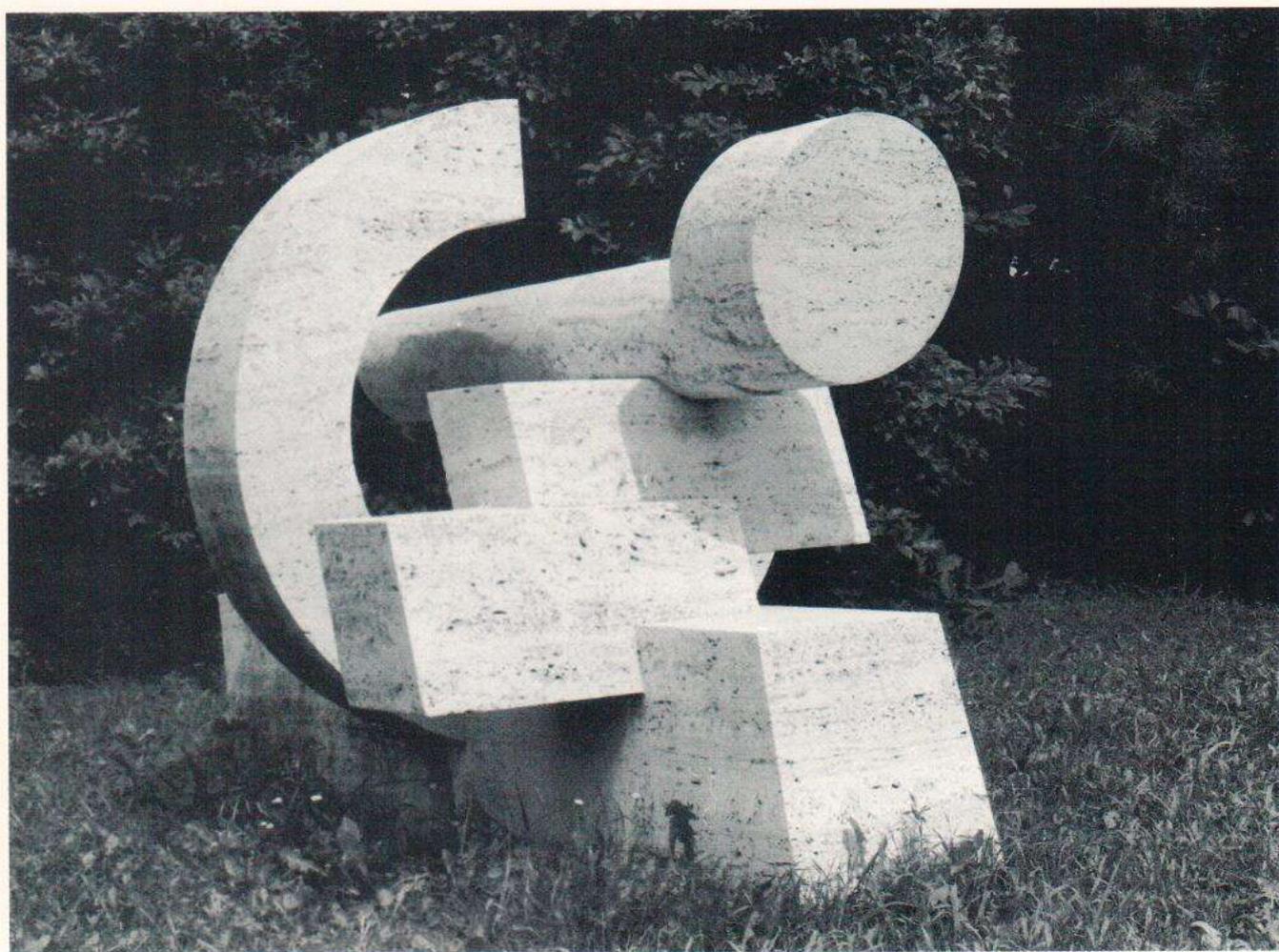


**luciano caramel**

**natalino andolfatto**

**lorenzelli arte s.a.s. milano 19, via sant'andrea tel. (02) 783035**

SCULTURA, 1977  
travertino  
cm. 134x207x115  
coll. privata



Due sono, grosso modo, le direttrici lungo cui s'è dipanata la via di quella scultura che vuol essere partecipe della modernità, contro un supposto destino di impermeabilità al nuovo, di costitutiva impossibilità a partecipare al rinnovamento di linguaggio che ha visto come protagonista indiscussa la pittura, dall'impressionismo, almeno, in poi. Da un canto il confronto, la gara quasi, con la pittura, appunto, nella ricerca di valori cromatici, di sperimentalismi materici e tecnici, in contraddizione, persino, con i costitutivi attributi di tridimensionalità e volume: da un Medardo Rosso, ancora nell'Ottocento, fino ad una Richier, in ambito informale e alle stesse odierne esperienze di molti giovani e giovanissimi, che hanno riscoperto, ma proprio su questo piano, e spesso nel dialogo preminente con la superficie, la fertilità d'un fare determinato nello spazio. Dall'altro la volontà di riaffermare gli statuti della scultura propri liberandoli dai tradizionali attributi di monumentalità, arcaismo, antropomorfismo, nonché dal vincolante ancoramento alla pratica artigianale e dal ricatto medesimo, spesso subito con compiacimento, della materia, delle sue leggi, della sua interna espressività. Ed è la direzione scelta dal Picasso della Testa di donna del 1909, dal Boccioni dell'Antigrazioso, dello Sviluppo di una bottiglia nello spazio, delle Forme uniche della continuità nello spazio, dai cubisti, dai costruttivisti, e in modi diversi da un Brancusi, da un Arp, da certo Moore.

Natalino Andolfatto s'è attestato da sempre su questo fronte, coniugando l'attenzione, l'amore addirittura, per la pietra e il marmo con l'invenzione di strutture di inedita articolazione, dove le ragioni del materiale — di durezza, fisicità, colore ed anche, perchè no, di forma — si sposano a quelle del progetto e della creatività, in cui calcolo e fantasia, rigore e libertà, concetto e manualità concorrono al risultato d'una scultura che non rinuncia ad alcuno dei suoi fattori connotativi, che soprattutto non vuole non vuole abdicare a porsi come presenza determinata, oggettiva nello

spazio. E che anzi questo presuppone per la sua definizione, per il suo essere, fondato sui vuoti come sui pieni, cioè sull'interferire della struttura con quanto la avvolge: lo spazio, appunto, e quindi la luce. Con costitutive interrelazioni che tuttavia esaltano — e non è una contraddizione — la specificità dell'intervento plastico. Infatti, ha bene notato Paolo Fossati, "l'assolutezza del blocco, la pulizia dell'immagine, la consistenza rigorosa dell'oggetto dicono di una chiusura in se stessa della scultura che si installa e definisce non come un organismo, un ente in crescita o in sviluppo, ma come forma finale e definitiva", con una "sottile opposizione fra scultura e spazio d'intorno, fra scultura e tempo".

Per questo Andolfatto è scultore antico. Ma d'una "antichità" che emerge dalla flagranza di una riproposizione in termini di stringente attualità dell'integrità delle strutture, della loro autosufficienza, della loro autonomia. Con il recupero in chiave non nostalgica (e neppure "citazionistica") di quei fattori di maestria fabbrile, di esaltazione delle qualità, anche tattili, dei materiali che l'avanguardia sembrava aver definitivamente collegato al passato, o alla mera pratica artigianale: da Andolfatto, certo, coltivata, ma con avvertita coscienza, non solo per un sia pur fertile agire del radicamento originario in una cultura legata al lavoro sulla pietra (ed il riferimento, nella critica ricorrente, a quelle matrici — l'artista è nato a Pove dove la pietra e le cave sono lo scenario primo, nel quale lo stesso scultore ha mosso i passi iniziali e ha riconosciuto la propria vocazione — non va quindi sopravvalutato).

Entro siffatte coordinate Andolfatto ha dato corpo ad un impegno coerente, progressivamente conquistando una chiarezza d'immagine che d'una qualità ottenuta con accanita decantazione è sigillo. La naturalezza delle sue composizioni è infatti il traguardo terminale d'un affinamento che ha dato unità a componenti energetiche centrifughe e centripete. È una conquista, non un punto di

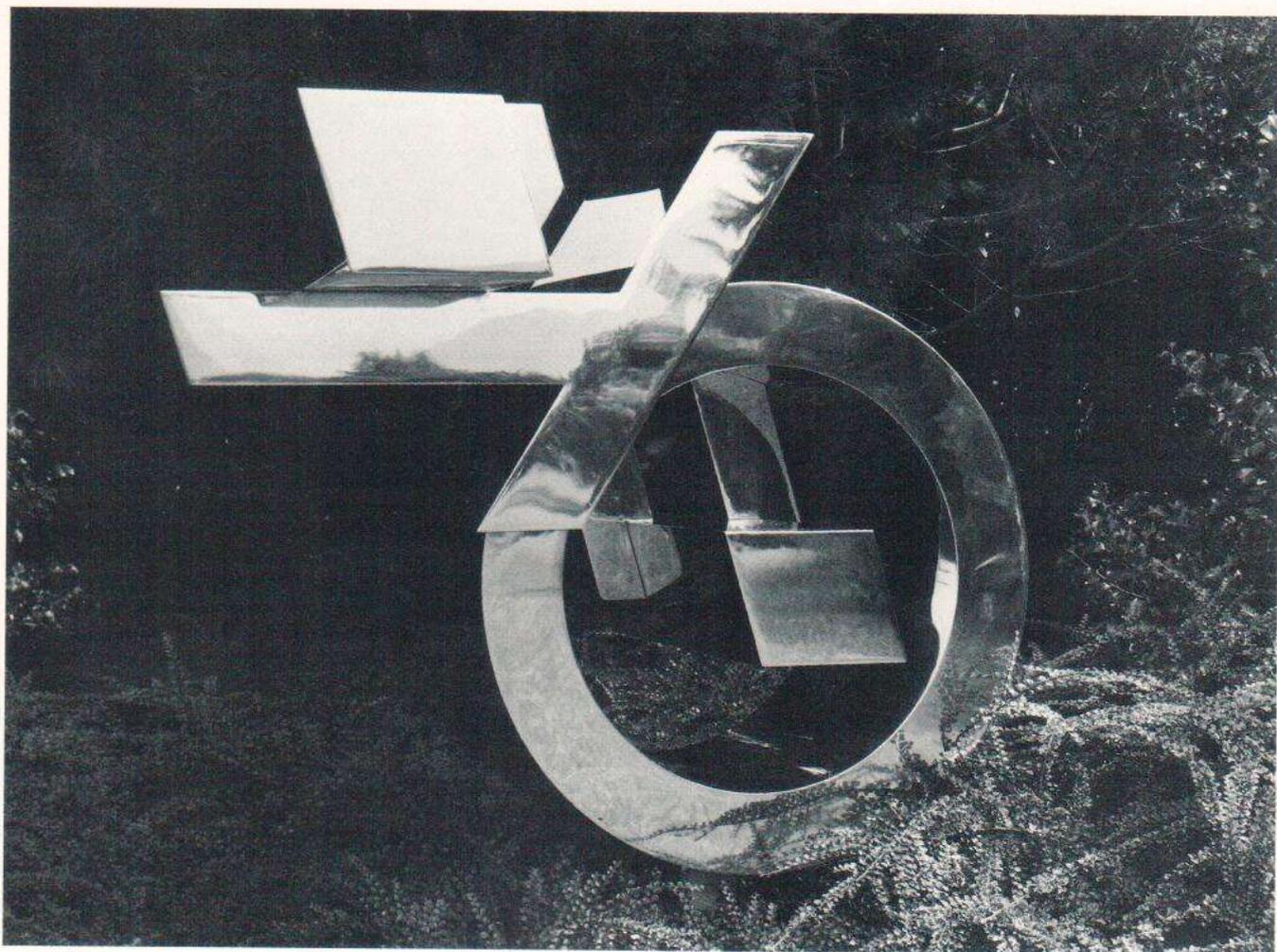
partenza, che sottende un interferire di forze in un equilibrio dinamico organicamente congegnato. Dove quindi l'assolutezza delle forme non è formalismo, e la riduzione a moduli primari non si attua a scapito della signficanza. Chè, anzi, quella che sembra una pura cifra stilistica è il poetico consolidarsi nello spazio, in un tangibile simbolo visivo, di una realtà insieme oggettuale e immaginativa, di considerazione del già dato e di sua esaltazione nell'invenzione.

Sono le "sigle", gli "alfabeti plastici" di cui scriveva nel 1975 Giuseppe Marchiori, riprendendo Denys Chevalier, che sei anni prima, per una mostra a Parigi da Lucien Durand, aveva parlato di "lettres d'un alphabet symbolique, qui s'est tout au plus dogmatisée, cristallisée, dans l'air ambiant". Lettere per una comunicazione non contingente, certo, veicolanti una compressa potenzialità, trattenuta negli incontri di linee rette e curve, negli incastri, o nel relazionarsi, di corpi solidi solo apparentemente fuori del tempo: o meglio, sì, fuori del tempo, ma nel senso che il fenomeno è presupposto al di qua di fattori meramente accidentali. Ecco allora che questo grande artista può frequentare, immune da puntualità analogiche, e perciò da dispersioni descrittive, moduli e ritmi che evocano meccanismi e leggi della fisica, che anzi questi fissano con icastica assolutezza (che è altra cosa, ovviamente, non solo dalla stilizzazione, ma dalla stessa semplificazione araldica); e può addirittura riadentrarsi nelle parvenze antropomorfe, non tanto con reticenze e allusioni, quanto piuttosto con tettonica essenzialità, secondo ancora quel processo di folgorante cristallizzazione del molteplice in unità che dà fisionomia, e rilevanza, al suo lavoro.

Con esiti di freschezza nella durata, di classicità non intangibile, di perfezione accostabile, di presenza carica di rimandi, di echi, anche emozionali.

Luciano Caramel, 1989

SCULTURA, 1981  
acciaio  
cm. 120x130x145  
coll. privata



**natalino andolfatto**

**by luciano caramel**

Roughly, there have been two main directions taken by the kind of sculpture which would participate in the modern spirit, rejecting an alleged impermeability to the new and a supposed constitutive impossibility of contributing to the renewal of the idiom as seen in the achievements of the unquestionable leader, painting (at least since impressionism). One direction was confrontation, almost a contest with painting in the quest for chromatic values and in experimentation with new materials and techniques, even when in contradiction with its own constituent attributes of tridimensionality and volume: a rivalry beginning with Medardo Rosso in the nineteenth century and lasting till Richier, in non-representational art, and till the same experiments of many young and very young artists who, on this very ground and often in their pre-eminent dialogue with surfaces, have rediscovered the fertility of a work created in space.

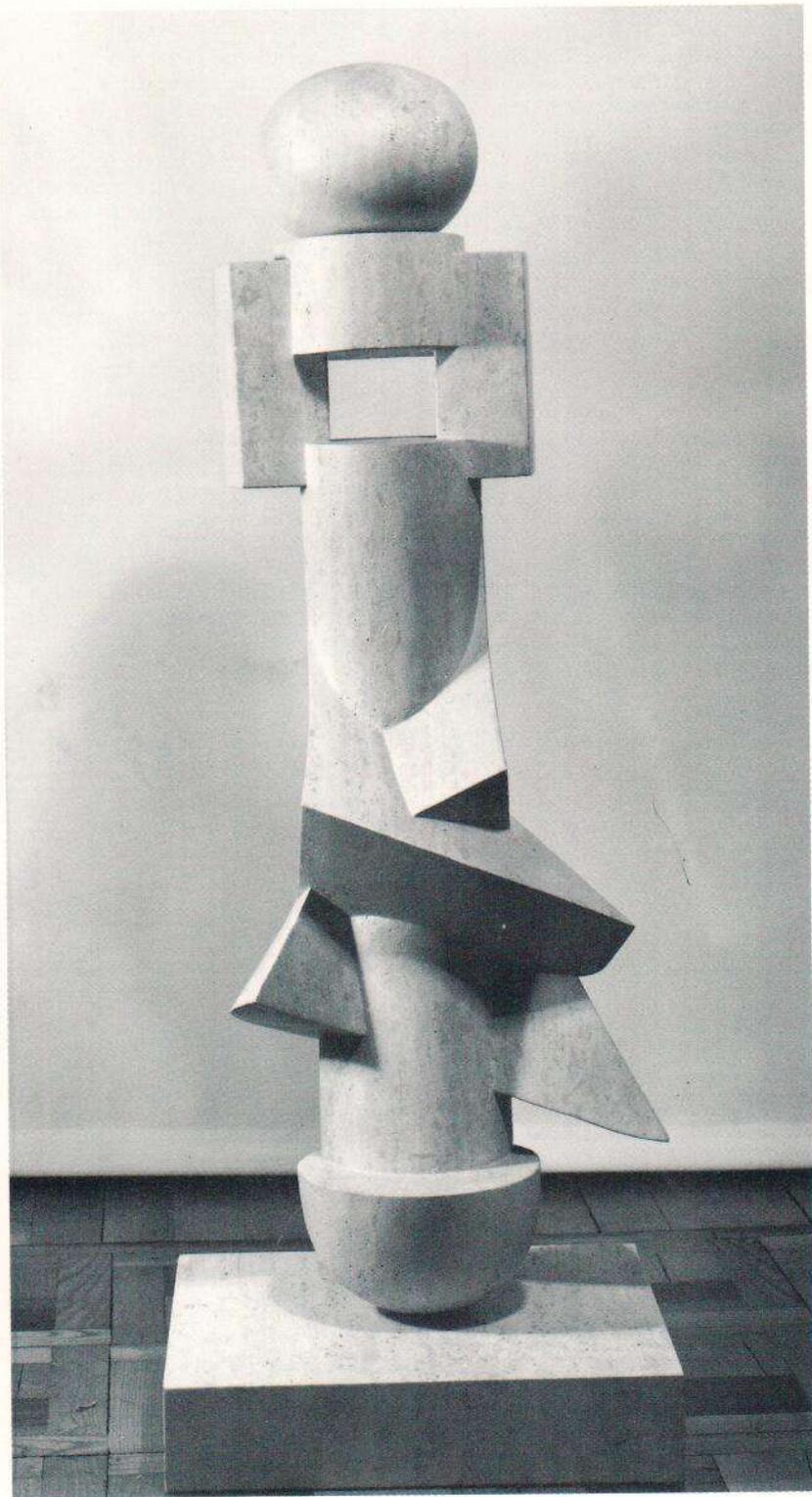
The other direction expressed a determination to reassert the very statutes of sculpture, releasing them from their traditional attributes of monumentality, archaism and anthropomorphism, and freeing them from their bondage to artisan techniques and even from the blackmail (often complaisantly submitted to) of materials, of their "laws" and internal expressivity. This is the direction chosen by Picasso in his "Woman's Head" in 1909, by Boccioni in his "Antigrazioso" as well as in his "Sviluppo di una bottiglia nello spazio" and "Forme uniche della continuità nello spazio", by the cubists, the constructivists and, in different ways, by Brancusi, Arp and Moore. Natalino Andolfatto has long held his position on this front, coupling his attention and even love for stone and marble with the invention of structures of unprecedented articulation. In them the rationale of the material — hardness, physicality, colour and — why not? — form, is wedded to the qualities of the design and creativity; and calculation, imagination, severity and freedom, concept and manual skill concur in the results of a

sculpture which will not relinquish any of its connotative factors nor — above all — renounce its right to figure as a determined objective presence in space. Which, indeed, is presupposed for its definition and its very existence, being based on full and empty spaces — that is, on the interference of the structure with what enwraps it: space, in fact, and therefore light. With constitutive interrelations which emphasize — and this is no contradiction — the specificity of the plastic operation. In fact, as Paolo Fossati quite rightly pointed out, "the absolute quality of the block, the sharpness of the image, the rigorous consistency of the object bespeak the closing in on itself of a sculpture which is installed and defined not as an organism, as a growing or developing being, but as a final and definitive form", with a "subtle opposition between sculpture and surrounding space, and between sculpture and time".

This makes Andolfatto a sculptor of the old school. But this is an "old school" that emerges from a flagrant stance repositing, in terms of urgent immediacy, the integrity of structures, their self-sufficiency and autonomy. With the recovery, without nostalgic indulgence (or excess of "quotations"), of such factors as manual skill and emphasis on the qualities (also tactile) of materials, which the avant-garde seems to have definitely relegated to the past or simply to artisan practice. A practice which, admittedly, Andolfatto has pursued, but with full awareness and not simply owing to a more fertile response to his origins in a culture rooted in stonework. Consequently, the recurring reference of criticism to the artist's birthplace, Pove, where stone quarries were part of his early background and where he took his first steps, discovering his true vocation, must not be overrated. Within the limits of these coordinates Andolfatto evolved a coherent commitment, gradually achieving a sharpness of image which is the infallible sign of quality achieved through continual distillation. The naturalness of his compositions, in fact, is the final goal of a refinement

which conferred unity on centrifugal and centripetal components of energy. This is an achievement, not a starting point, which subtends the interference of forces in an organically devised dynamic equilibrium. An equilibrium, therefore, in which the absoluteness of forms is not formalism and the reduction of primary modules is not effected to the detriment of significance. On the contrary, what seems to be a purely stylistic cipher is the poetic consolidation in space, in a tangible visual symbol, of a reality at once objective and imaginative, of consideration of the already given and its heightened presence in creation. These are the "acronyms" or the "plastic alphabets" which Giuseppe Marchiori wrote of in 1975, alluding to Denys Chevalier who, six years earlier, in referring to an exhibition at Lucien Durand, had spoken of "lettres d'un alphabet symbolique, qui s'est tout au plus dogmatisée, cristallisée dans l'air abiant". Letters for a non-contingent communication, of course, binding a compressed potentiality, restrained in the meeting of straight and curved lines, in joints or in their relationships, and of solid bodies only apparently outside of time: or rather, yes, outside of time, but in the sense that the phenomenon is supposed to be safe from merely aleatory factors. Consequently, this great artist, immune from analogical punctilious considerations, and therefore from descriptive dispersions, can experiment with modules and rhythms that summon up mechanisms and laws from physics that these set with representational absoluteness (which is quite different, obviously, not only from stylization but also from heraldic simplifications), and it can even bury itself in anthropomorphic appearances, not so reticently and allusively, but rather with tectonic essentiality still in keeping with that dazzling crystallization of the multiple in unity which confers physiognomy and relevance on his work. And the results are freshness in time, a palpable classical spirit, accessible perfection, and a presence infused with allusions, echoes, and also emotions.

Luciano Caramel, 1989



SCULTURA, 1985  
travertino  
cm. 118x42x42  
CIMAC - Milano

## biografia

1933 - Nasce il 25 dicembre a Pove del Grappa (Vicenza), dove vive e lavora.

1945 - Inizia a lavorare il marmo e ad apprendere le tecniche come scalpellino.

1946-51 - Allievo dello scultore Andreose a Bassano. Emigra a Parigi e lavora come scalpellino per tre anni.

1954 - Frequenta la Scuola serale di Rue Froment.

1956-60 - Si iscrive all'École des Beaux Arts di Parigi e studia scultura sotto la guida di Jansesse.

1960-63 - Conosce Zadkine al Select ne diventa amico e lavora nel suo studio come assistente per tre anni. Incontra Gilioli, Signori e Campigli.

1960 - Partecipa per la prima volta al Salon de la Jeune Sculpture, Musée Rodin, Parigi.

1962 - Salon Comparaisons, Musée d'Art Moderne, Parigi / Exposition International du Petit Bronze, Musée d'Art Moderne, Parigi / Galerie A.G. «Sélection du Petit Bronze», Parigi / Galerie Hautefeuille: «Art Construit», Parigi.

1963 - American Center, Parigi: «Sculpture Champêtre» / Salon Comparaisons, Musée d'Art Moderne, Parigi / Sélection Comparaisons, Nizza.

1964 - Galerie Legendre: «La boîte et son contenu», Parigi.

1965 - Salon de la Jeune Sculpture, Parigi / Esposizione Internazionale di Scultura, Fondazione Pagani, Legnano / Biennale di Parigi, Musée d'Art Moderne.

1966 - Salon des Réalités Nouvelles, Musée d'Art Moderne, Parigi / Salon de la Jeune Sculpture, Parigi / Prima mostra personale alla galleria Lucien Durand, Parigi.

1967 - Invitato per la seconda volta alla Biennale di Parigi / Salon de la Jeune Sculpture, Parigi / Salon Confrontation, Dijon / Seconda personale alla galleria Lucien Durand, Parigi, presentazione di Denys Chevalier / Invitato quale

rappresentante per l'Italia al Symposium di Grenoble / Esposizione «La Grèce Aujourd'hui», Grenoble / Galerie Vercamer: «15 artistes Italiens à Parigi» / Il Musée d'Art Moderne di Parigi acquista una sua scultura in alluminio; il Musée Montpellier ne acquista una in marmo.

1968 - Exposition du Moulin de Vaubojen / Salon des Réalités Nouvelles, Musée d'Art Moderne, Parigi / Salon de la Jeune Sculpture, Parigi / Riceve il premio acquisto alla Biennale di Bratislava / Symposium di Vysné Ruzbachi, Cecoslovacchia / Symposium del Metallo a Kosice, Cecoslovacchia / Mostra di cinque scultori alla Galleria Nazionale di Kosice, Cecoslovacchia / Il Museo di Kosice acquista una scultura in ferro / Mostra di disegni di Scultori italiani, Bassano del Grappa.

1969 - Salon des Réalités Nouvelles, Musée d'Art Moderne, Parigi / Partecipa alla Biennale di Carrara / Salon de la Jeune Sculpture, Parigi / Galerie de l'Université: «Six Sculpteurs», Parigi / Château d'Ancy-Le-Franc: «Stil et Cri» / Ambasciata d'Italia: «Artistes Italiens en France».

1970 - Biennale di Mentone / Museo Correr, Ala Napoleonica: «Artistes Italiens en France», Venezia / Personale alla galleria Lucien Durand, Parigi / Il Musée d'Art Moderne di Parigi acquista una seconda scultura in marmo / Salon des Réalités Nouvelles, Parigi / Salon de la Jeune Sculpture, Parigi / Festival des Arts Plastiques, Montargis.

1971 - Prima personale in Italia alla galleria Tino Ghelfi, presentazione di Bruno Passamani, Vicenza / Salon des Réalités Nouvelles, Parigi / Salon de la Jeune Sculpture, Parigi / Collettiva alla Galerie Argès, Bruxelles / Collettiva alla Galerie Sculptur's, Parigi / VIII Concorso Internazionale del Bronzetto, Padova / Salon des Grandes et Jeunes d'Aujourd'hui, Parigi / Salon de Mai, Parigi / Symposium de Sculpture Monumental en Plein Air, Senart.

1972 - Salon des Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Parigi / Galerie Vercamer: «Quatre Sculptures et un

Peintre», Parigi / Galerie de l'Université: «Paris Sculpte»: Parigi / Salon de Mai, Parigi / I Salon de Mars, Metro St. Augustin, Parigi / Galerie de l'Université: «Dessins de sculpteurs», Parigi / Personale alla Galleria Tino Ghelfi, Vicenza; testo di Vittorio Fagone / Il Museo di Cagliari acquista una scultura in marmo.

1973 - Salon de la Jeune Sculpture, Parigi / Salon des Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Parigi / Salon de Mai, Parigi / Sculpture Contemporaine Française. Esposizione itinerante Messico, Nuova Zelanda, Australia / Personale alla galleria Kriegel, Parigi; testo di Denys Chevalier / Personale alla galleria Quattro Venti, Palermo; testo di Vittorio Fagone / Il Ministère des Affaires Culturelles Français acquista una scultura.

1974 - Partecipa alla XXVIII Biennale di Milano / Espone all'Ambasciata d'Italia: «Sculpteurs Italiens de Paris» / Salon Comparaisons, Parigi / Personale alla galleria Stendhal, Milano; testo di G. Marchiori.

1975 - Salon de Mai, Parigi / Salon de la Jeune Sculpture, Parigi / Partecipa al Premio Seregno-Brianza / personale alla galleria Lorenzelli, Bergamo; testo di G. Marchiori / Galerie de France et Benelux: «5 Sculpteurs», Bruxelles / XII Concorso Internazionale del Bronzetto (Premio acquisto), Padova.

1976 - Personale alla galleria Kriegel, Parigi / Personale alla galleria Tino Ghelfi, Vicenza / Salon de la Jeune Sculpture, Parigi.

1977 - Personale alla galleria Stendhal, Milano / Esce a cura dell'edizioni Stendhal, il primo volume della collana «Scultura» su Andolfatto, con testo di P. Fossati / 20 scultori, Loggia del Lionello, Udine / FIAC, Parigi, (Galleria Stendhal).

1978 - Personale alla galleria Documenta, Torino / Segnalato sul catalogo Bolaffi da G. Marchiori / Partecipa alla mostra Premio Termoli, la Galleria d'Arte Contemporanea di Termoli acquista una sua scultura.

1979 - Personale alla Basilica Palladiana, Vicenza / Personale alla galleria Lorenzelli, Bergamo / Galleria

La Chiocciola, Padova; testo di Umbro Apollonio.

1980 - Personale alla Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia.

1982 - Personale alla galleria Tino Ghelfi, Vicenza; testo di Fernando Rigon / Personale alla galleria Stendhal, Milano / Espone al Museo di Bassano del Grappa con gli scultori Fabris e Andreose; testo di Bruno Passamani.

1983 - Collettiva Salon Comparaisons, Paris / Personale alla galleria Il Sole, Bolzano.

1984 - Personale, Lorenzelli Arte / Galleria Stendhal, Milano; testo di V. Fagone.

1985 - Personale alla galleria Vismara, Milano / Personale alla galleria Tino Ghelfi, Vicenza / Idiomi della scultura italiana, Sommacampagna (VR) / «16 peintres et 6 sculpteurs», Istituto Italiano di cultura, Parigi / Rassegna d'arte triveneta, Belluno.

1986 - FIAC, Parigi (Lorenzelli Arte).

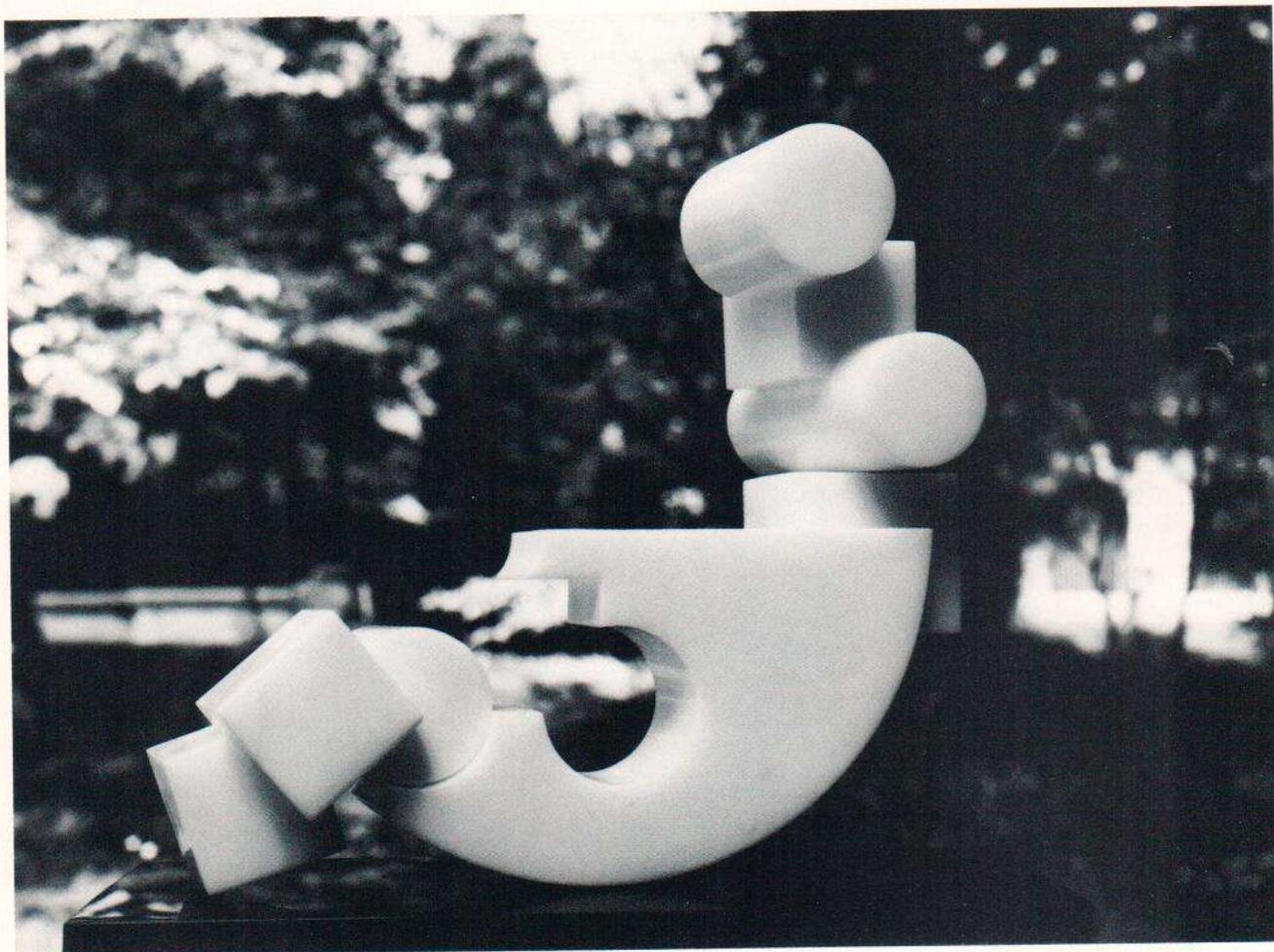
1987 - Salon réalités nouvelles, Parigi / FIAC, Parigi (Lorenzelli Arte).

1988 - Art contemporain, Plumelec / Art Cologne (Lorenzelli Arte).

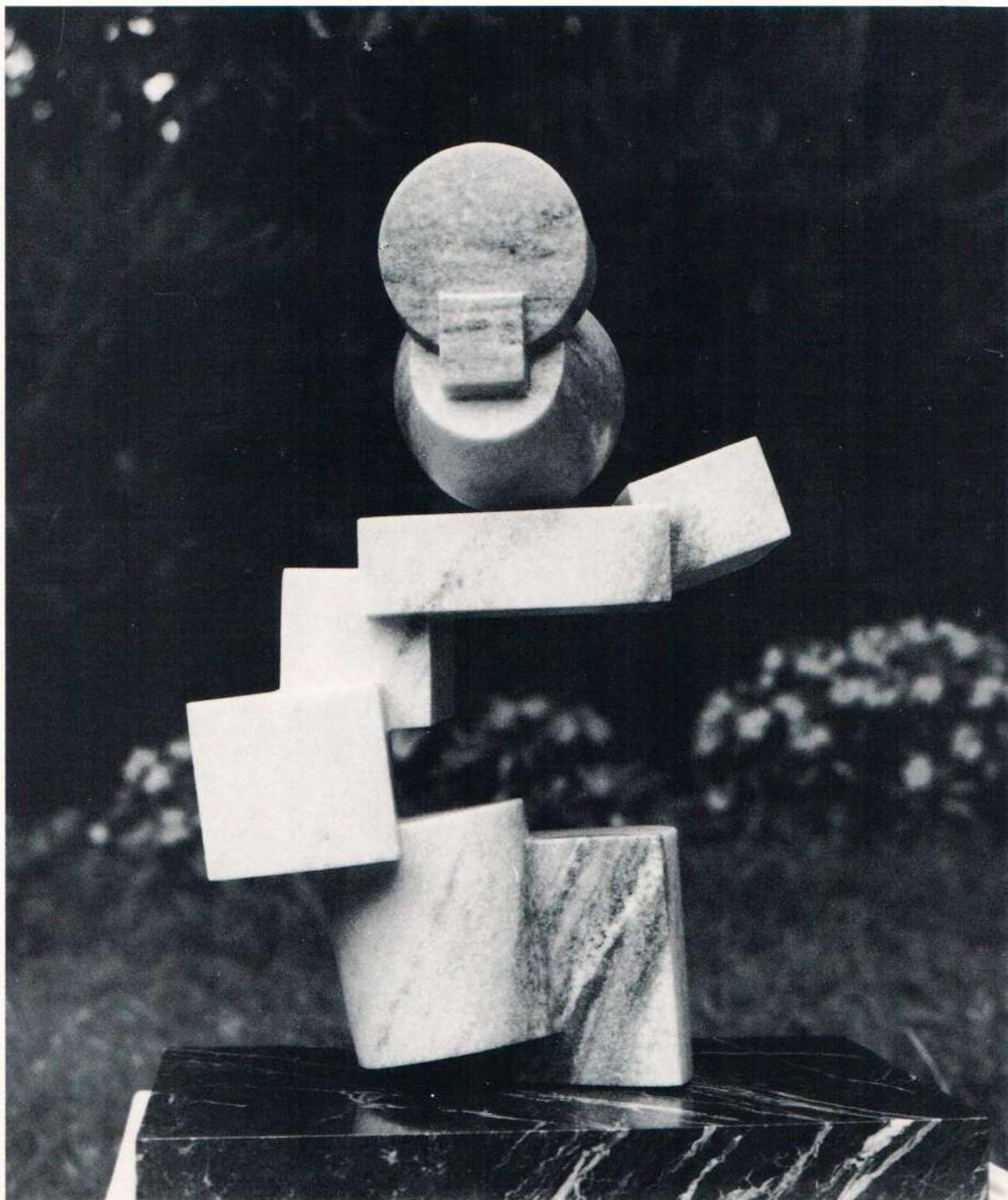
1989 - Biennale di Marostica (VI) / Personale Denise René, Parigi / Personale, disegni, Istituto Italiano di Cultura, Parigi / Galleria Bice Bugatti, Nova Milanese (MI) / Arco, Madrid

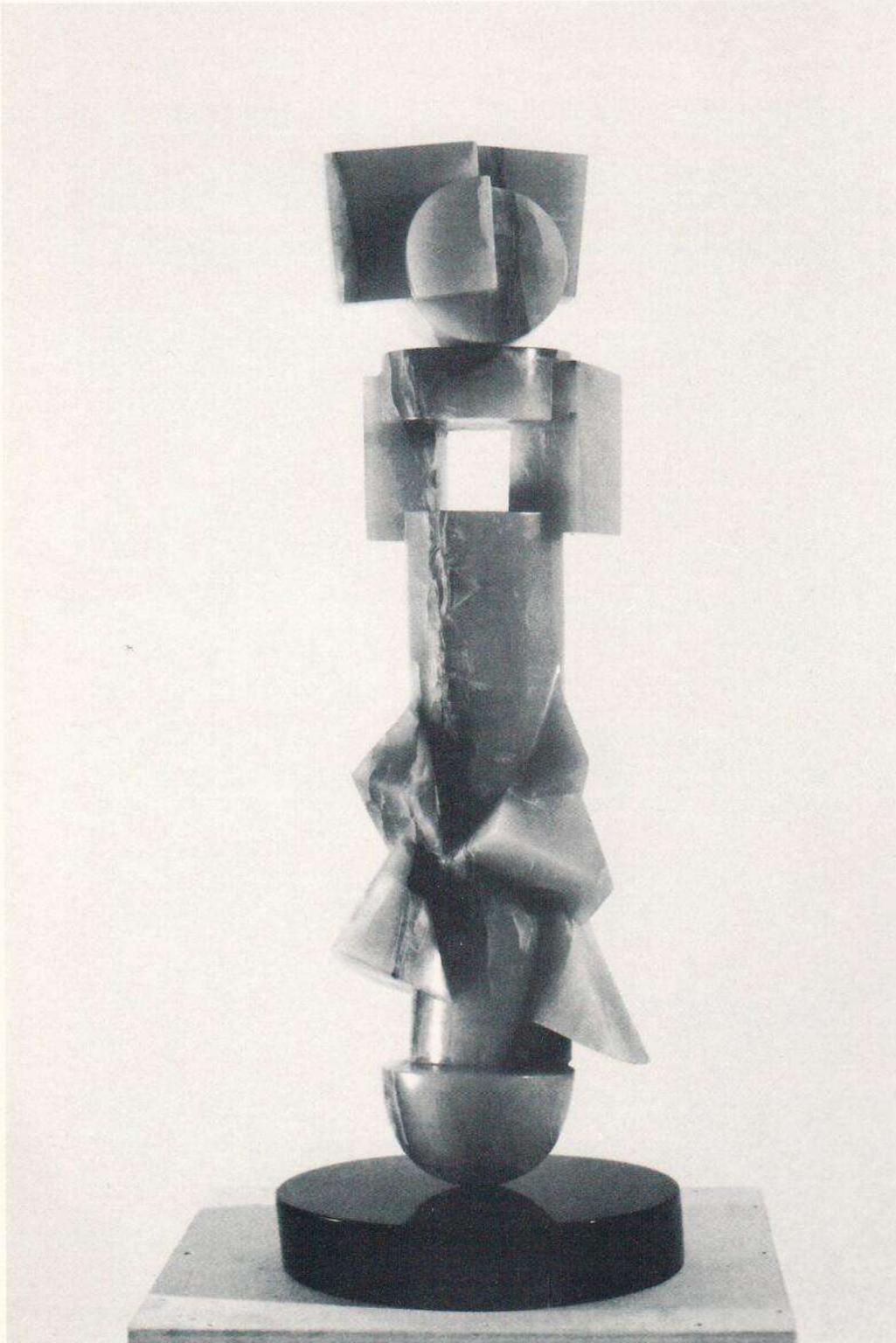
(Lorenzelli Arte) / Fair, London / (Galerie Denise René) / Art Basel (Galerie Denise René) / Galleria Naviglio, Milano (Denise René presenta) / Lorenzelli Arte, Milano; testo di Luciano Caramel / Art Cologne (Lorenzelli Arte).

SCULTURA, 1986  
marmo di Carrara  
cm. 35x38x13



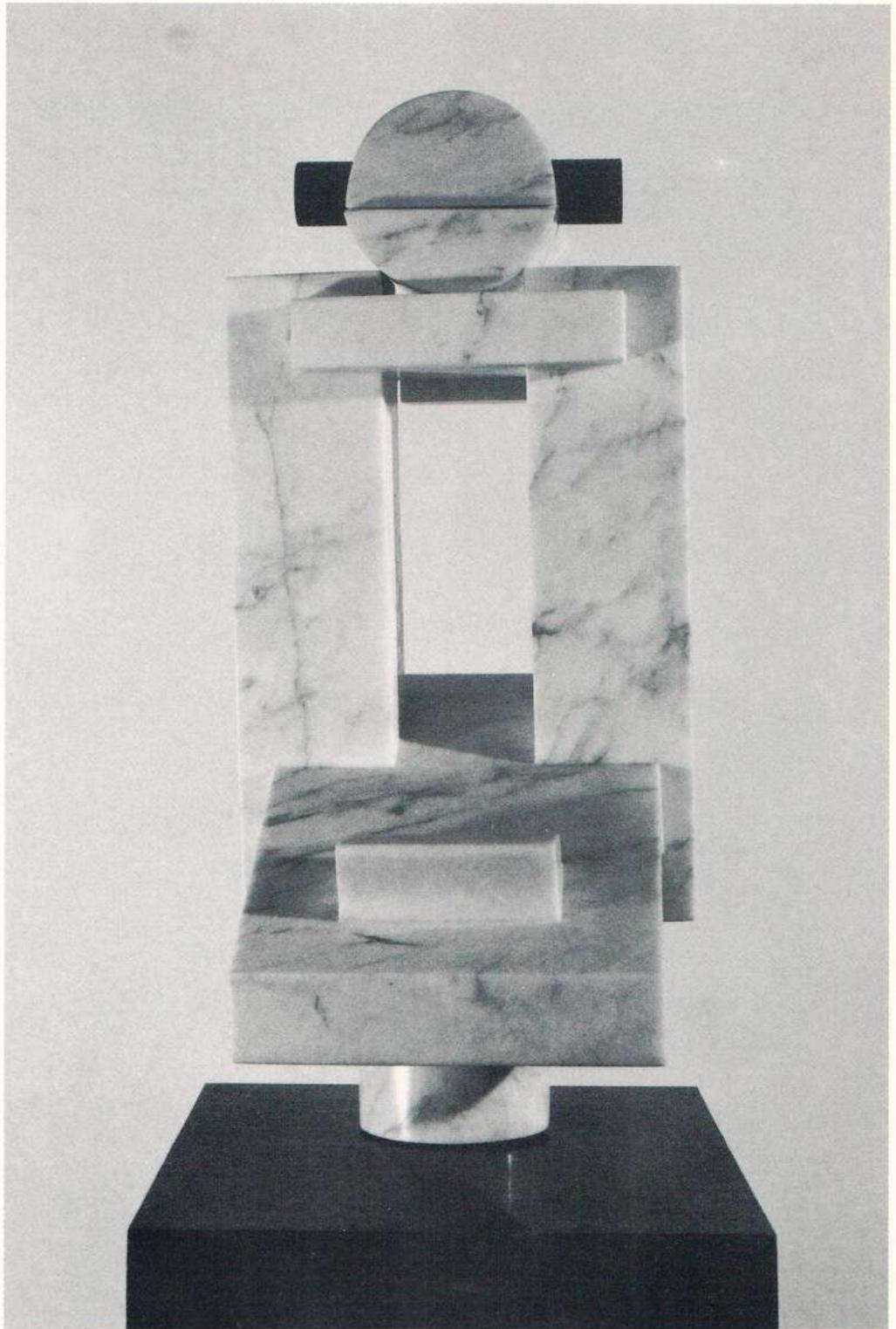
SCULTURA, 1986  
marmo brasiliano  
cm. 46x30x18  
coll. privata



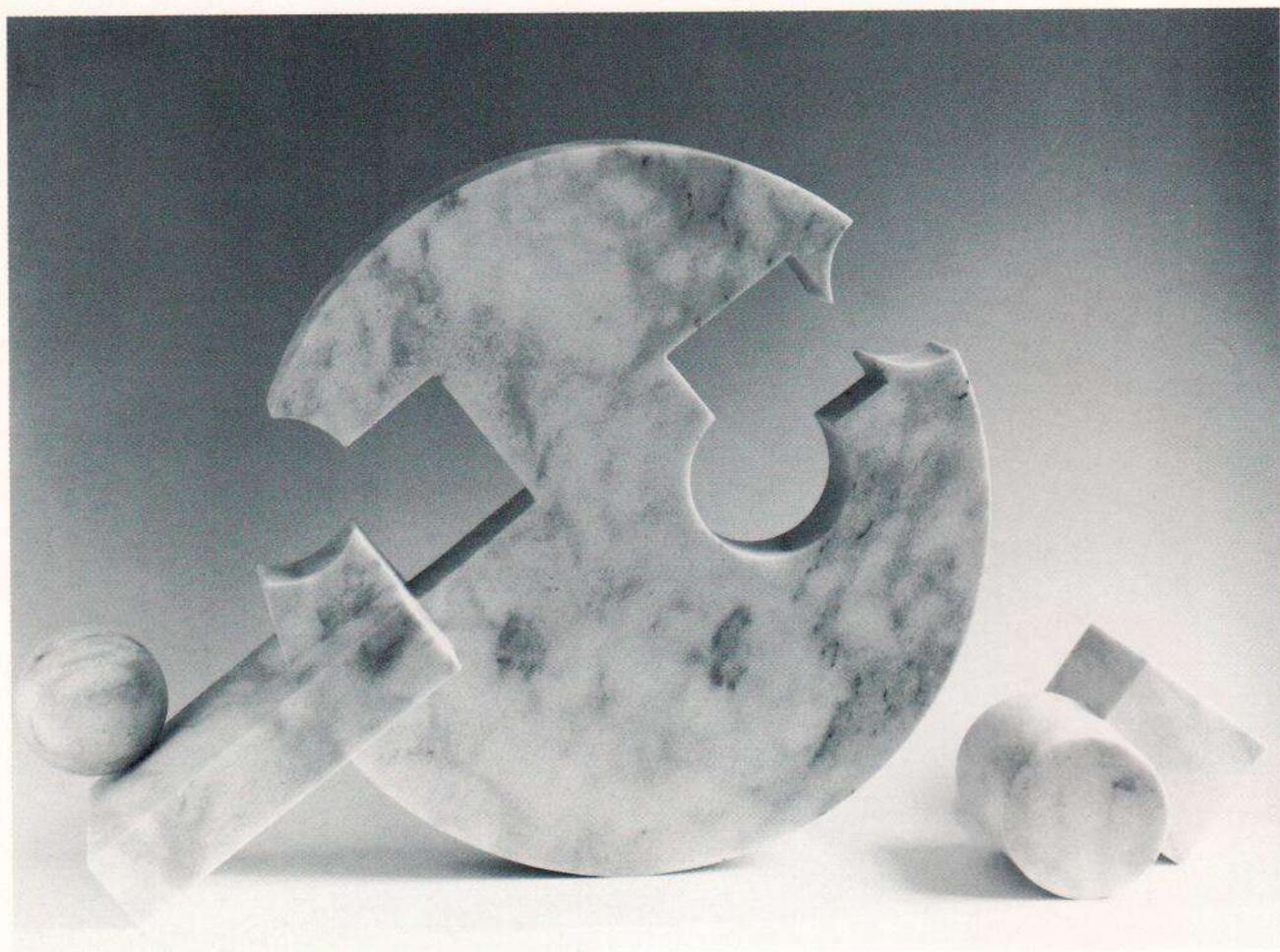


SCULTURA, 1986  
onice  
cm. 13x55x15

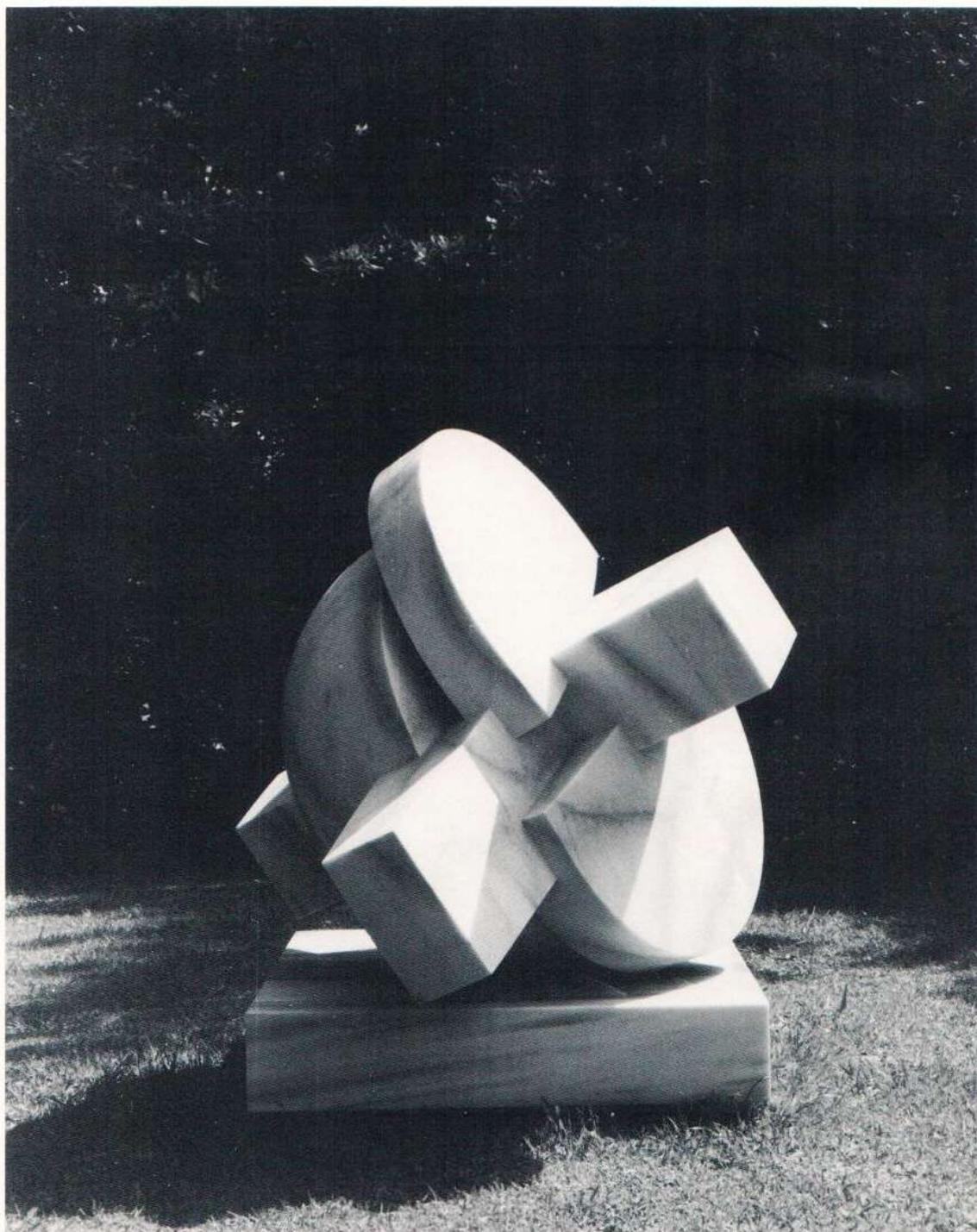
SCULTURA, 1986  
marmo rosa del Portogallo  
cm. 30x69x35

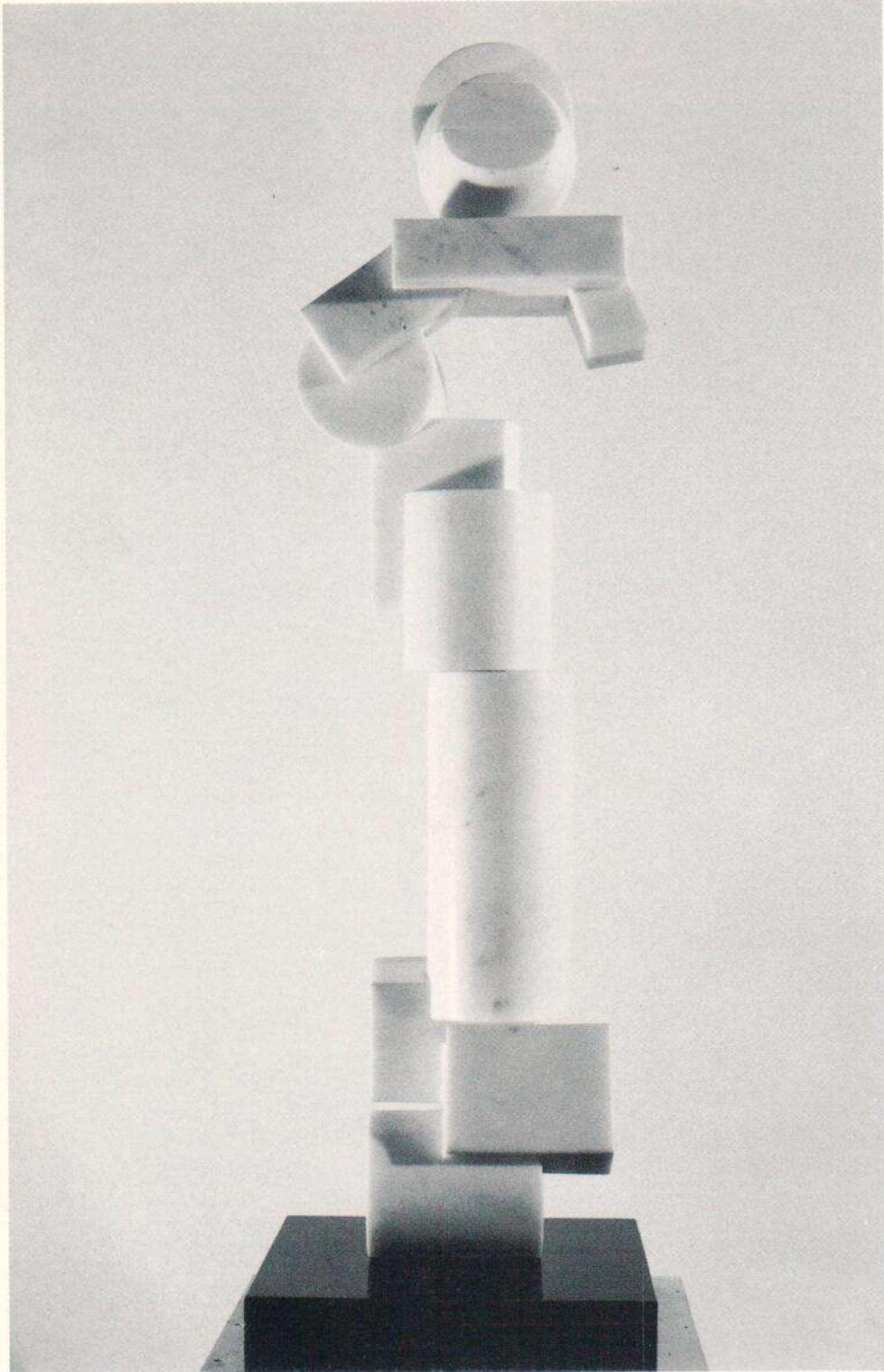


SCULTURA, 1987  
marmo greco  
cm. 80x56x25



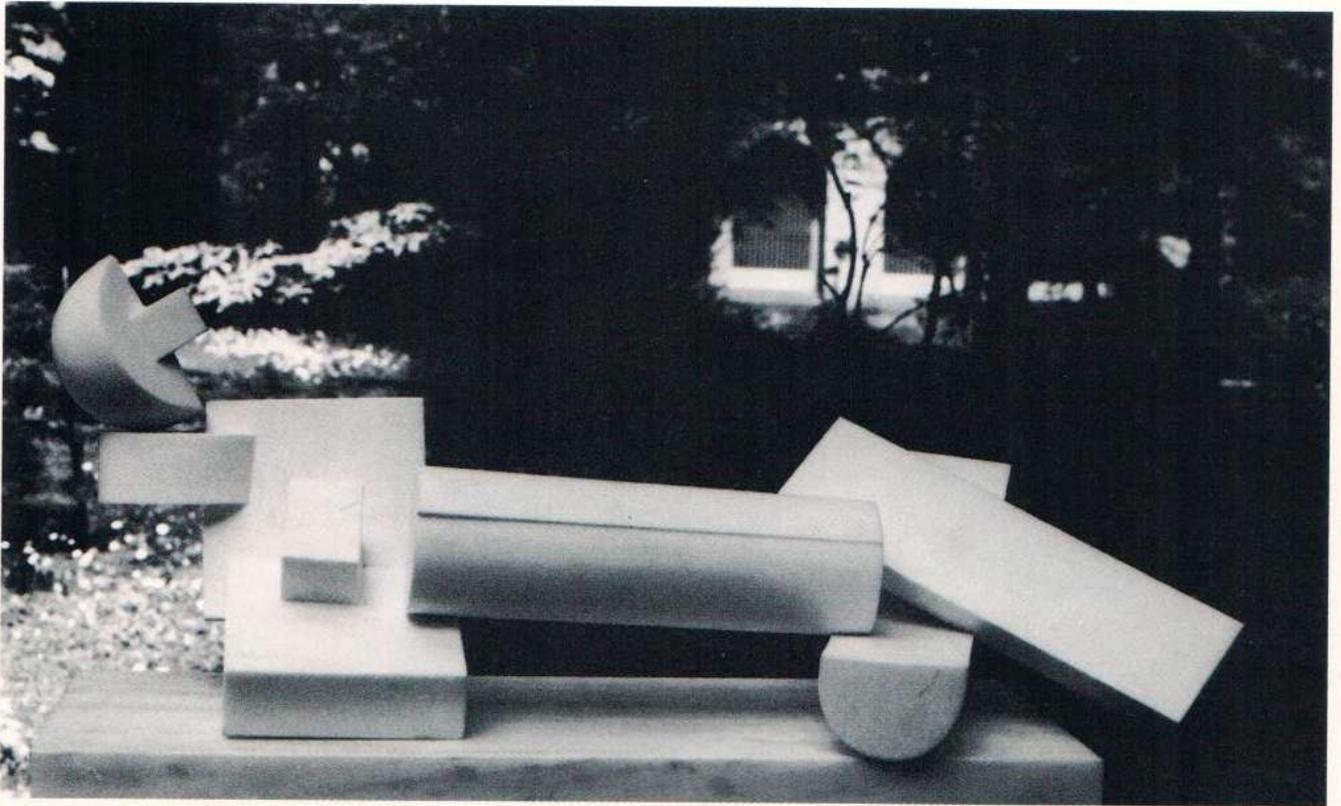
SCULTURA, 1987  
marmo greco  
cm. 127x112x107  
coll. privata

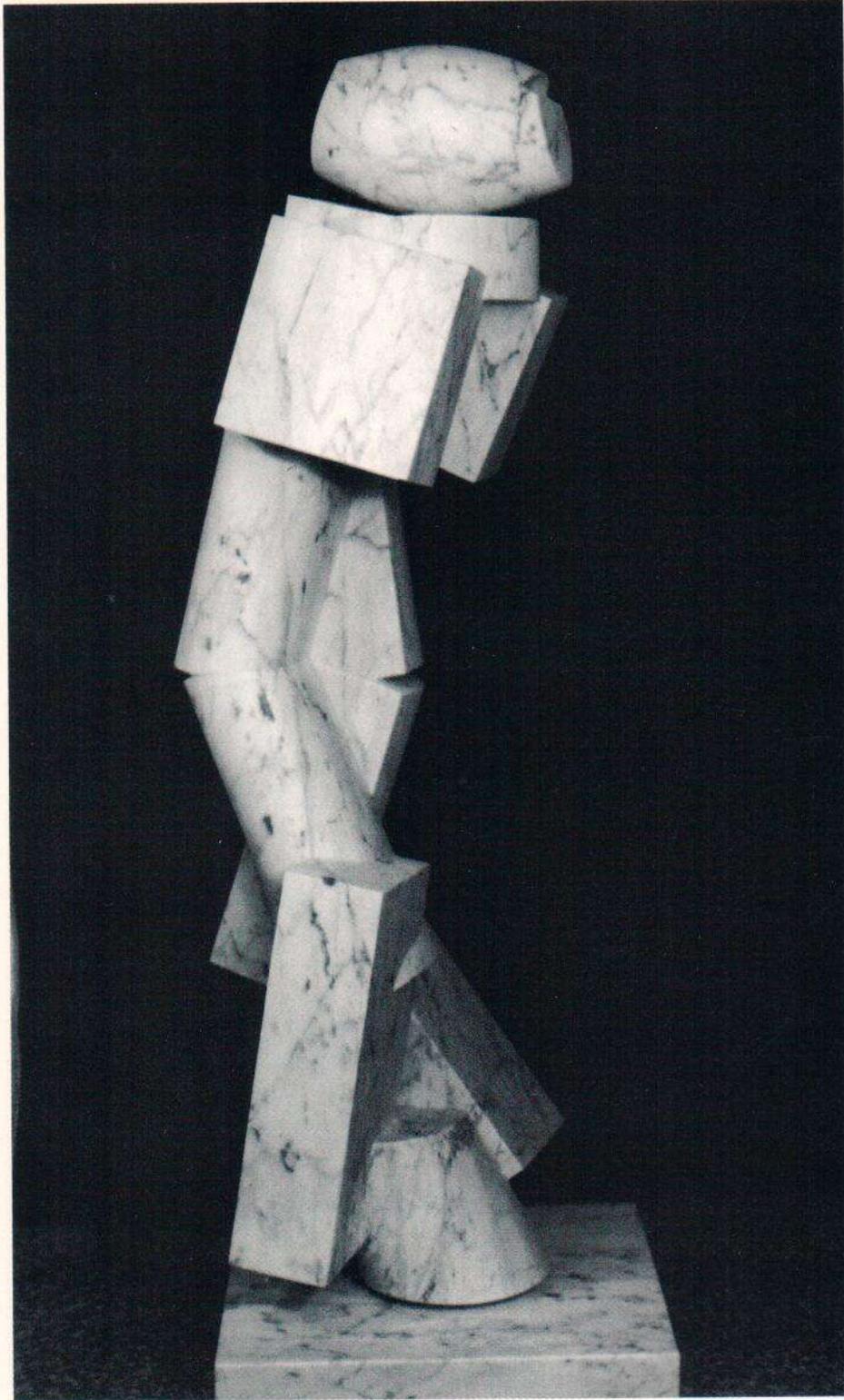




SCULTURA, 1987  
marmo di Carrara  
cm. 25x85x20

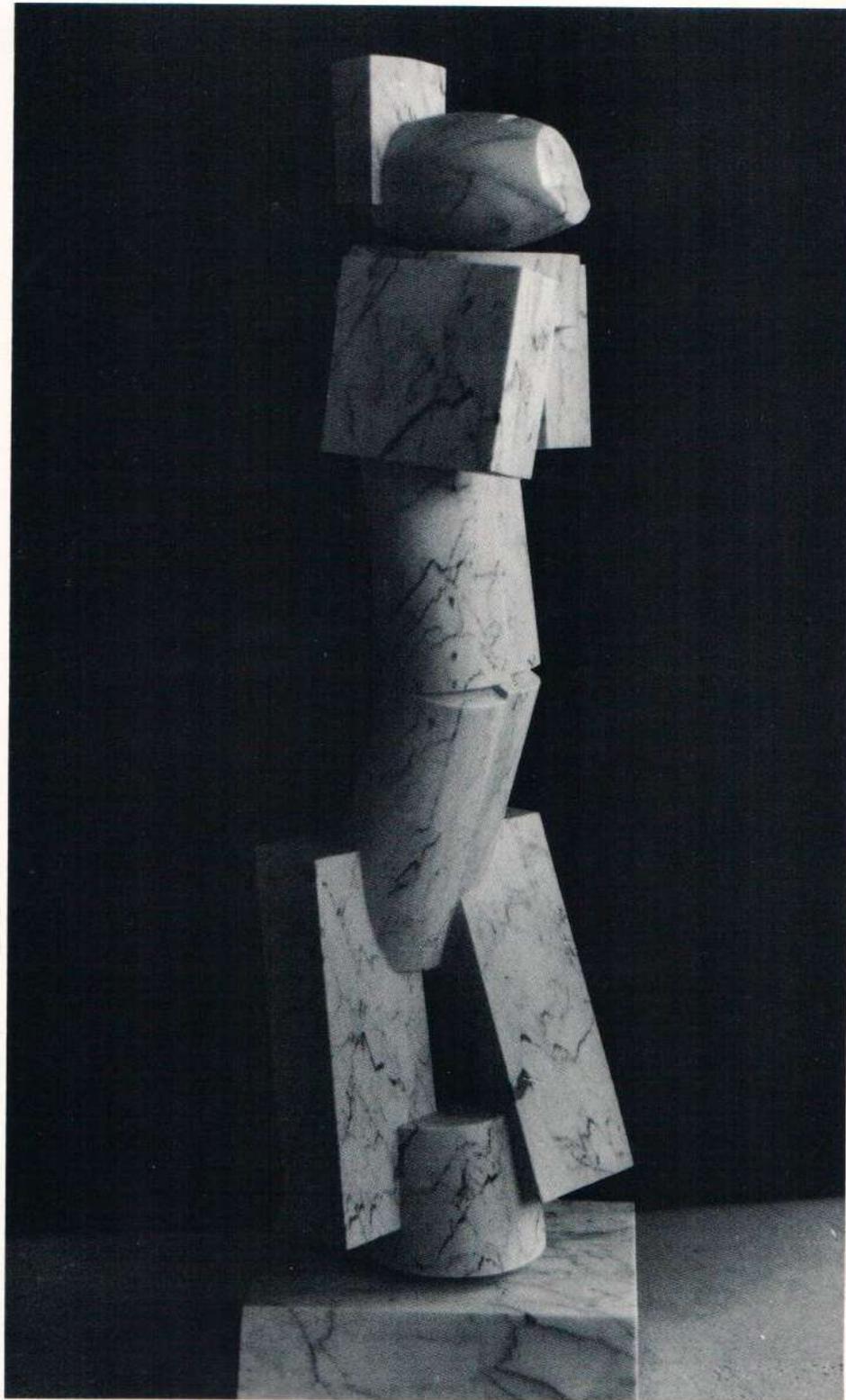
SCULTURA, 1987  
marmo di Carrara  
cm. 80x36x26  
coll. privata

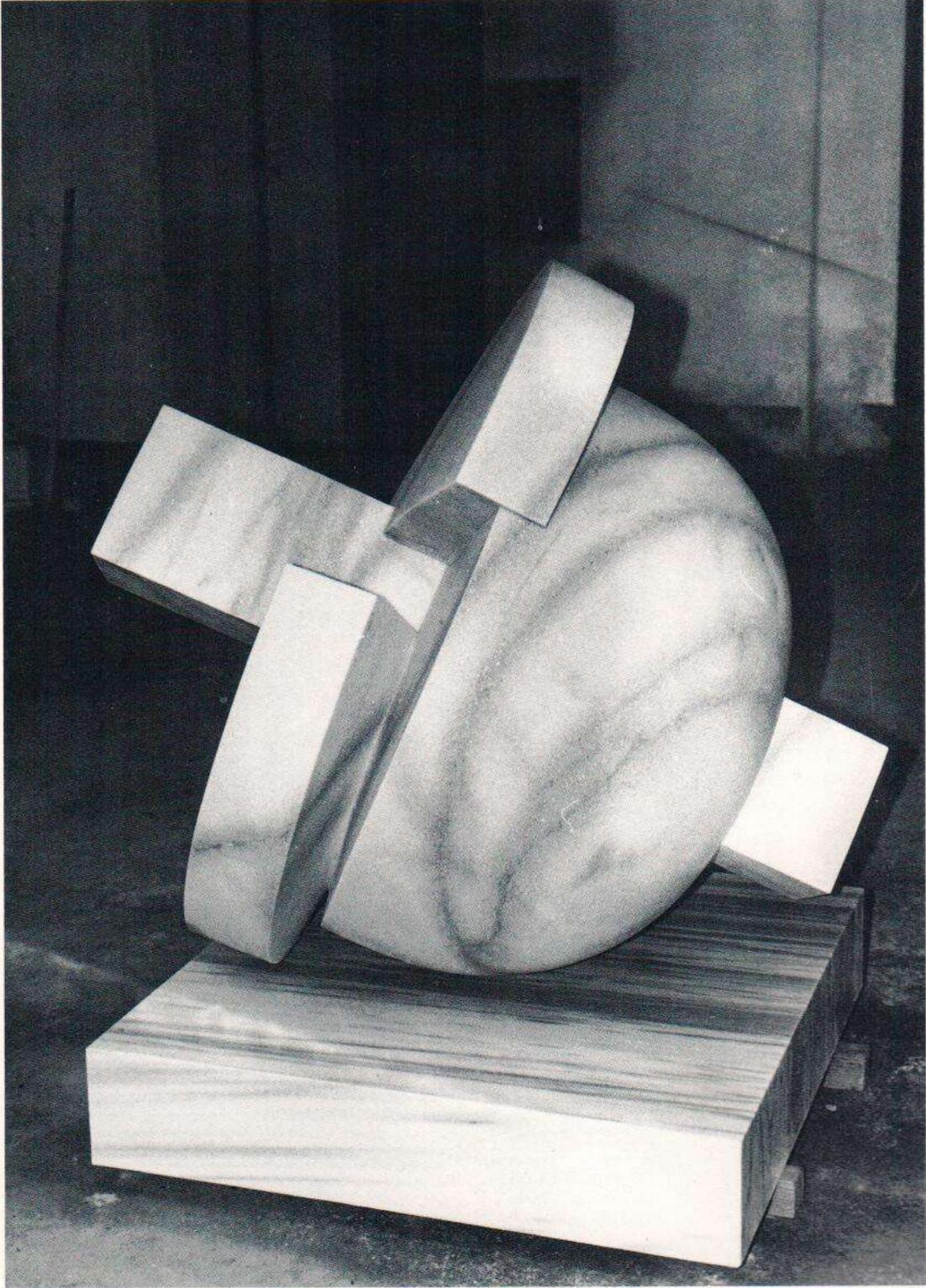




SCULTURA, 1988  
marmo di Carrara  
cm. 42x140x40

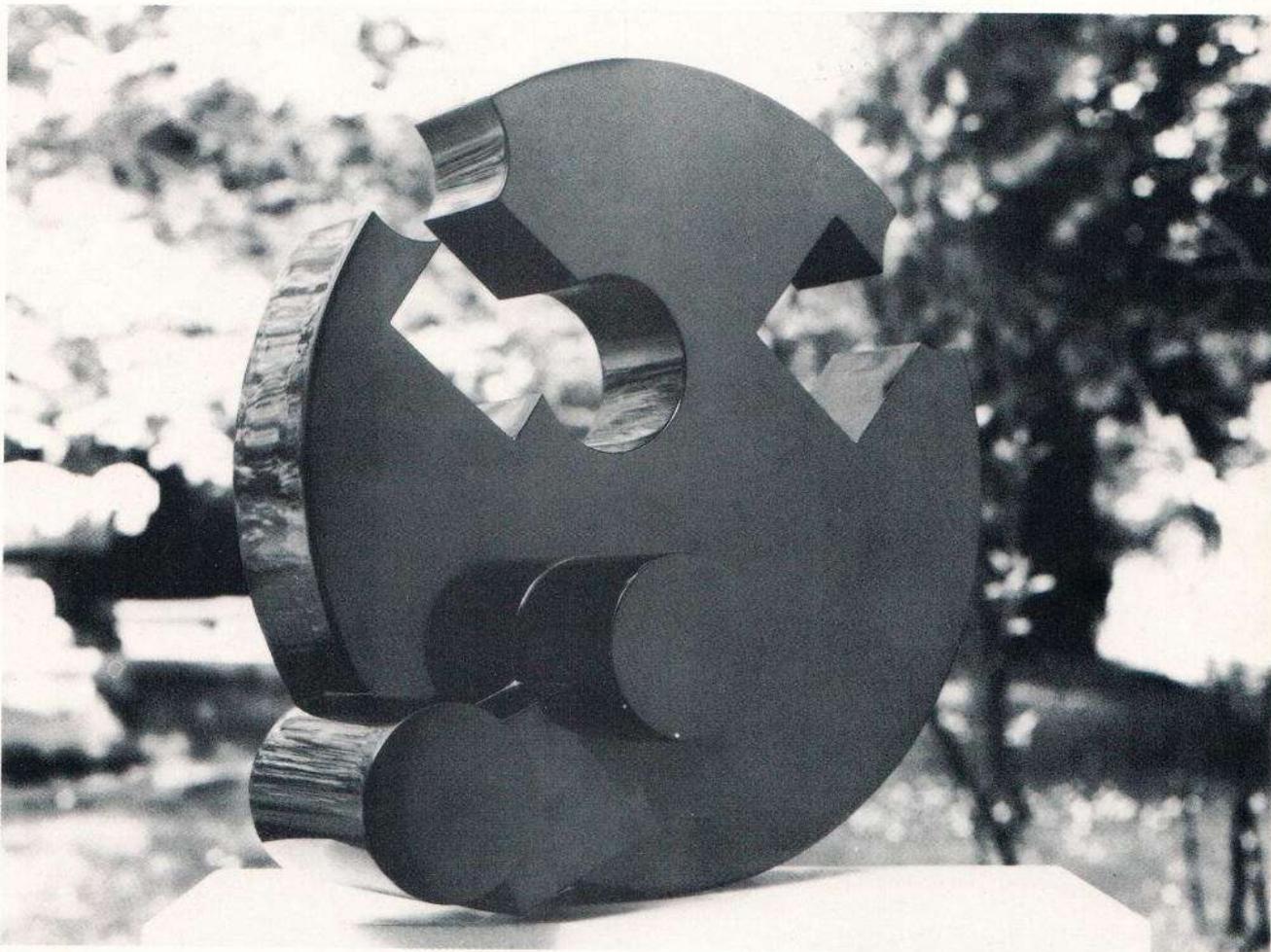
SCULTURA, 1988  
marmo di Carrara  
cm. 40x147x33

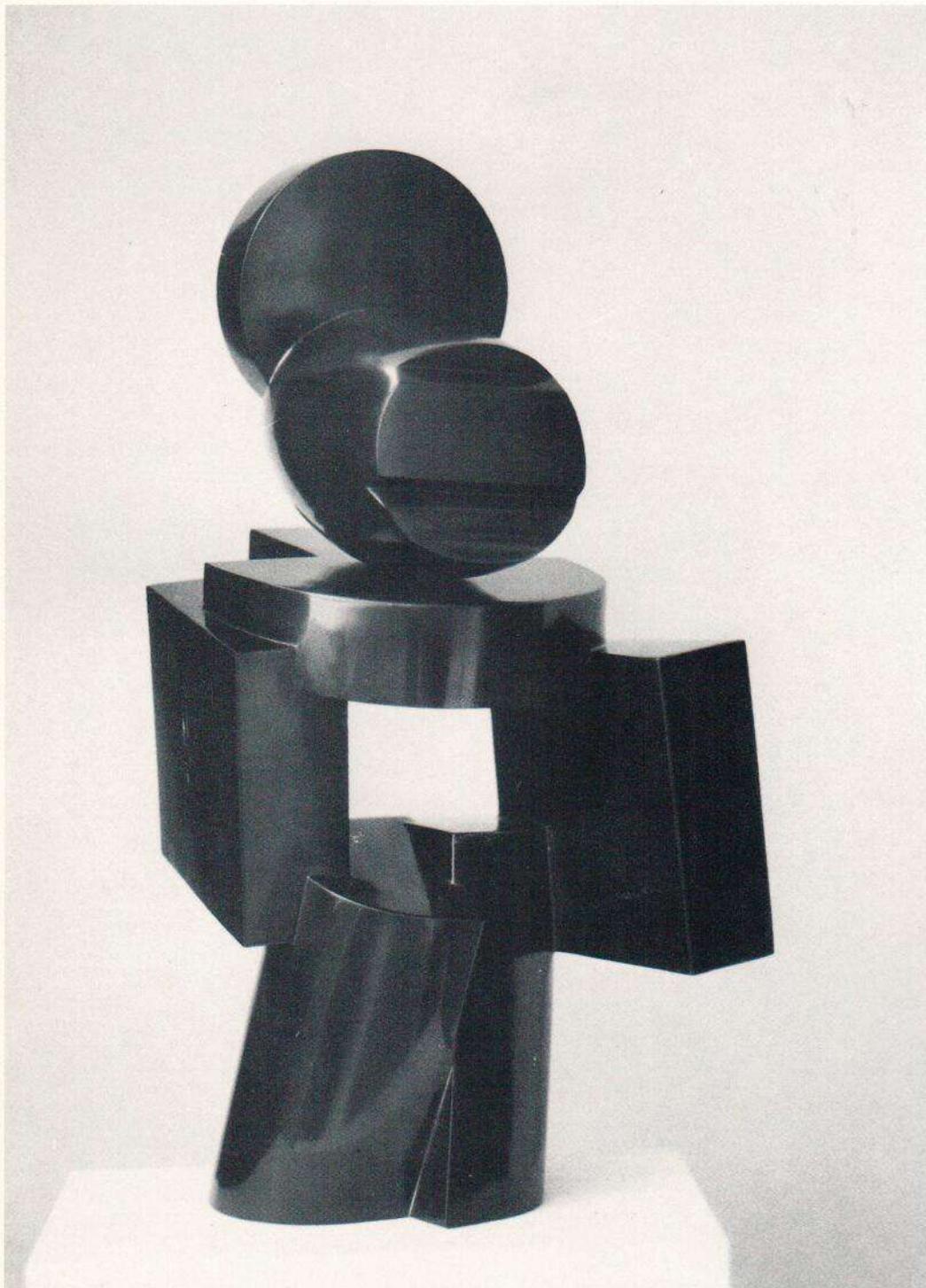




SCULTURA, 1988  
marmo greco  
cm. 95x87x84  
coll. privata

SCULTURA, 1988  
marmo nero del Belgio  
cm. 40x39x14,5

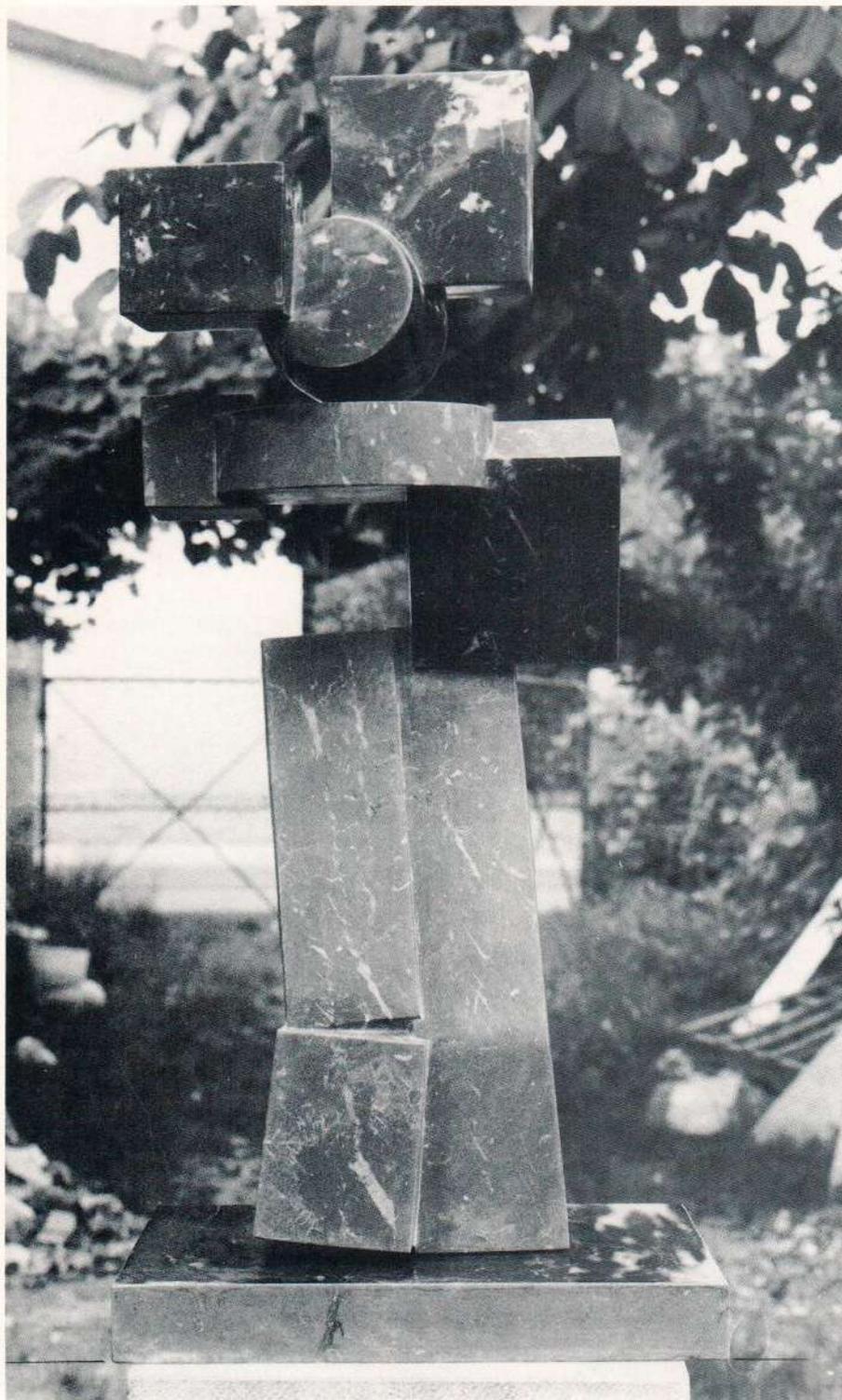




SCULTURA, 1988  
marmo nero del Belgio  
cm. 23x50,5x23

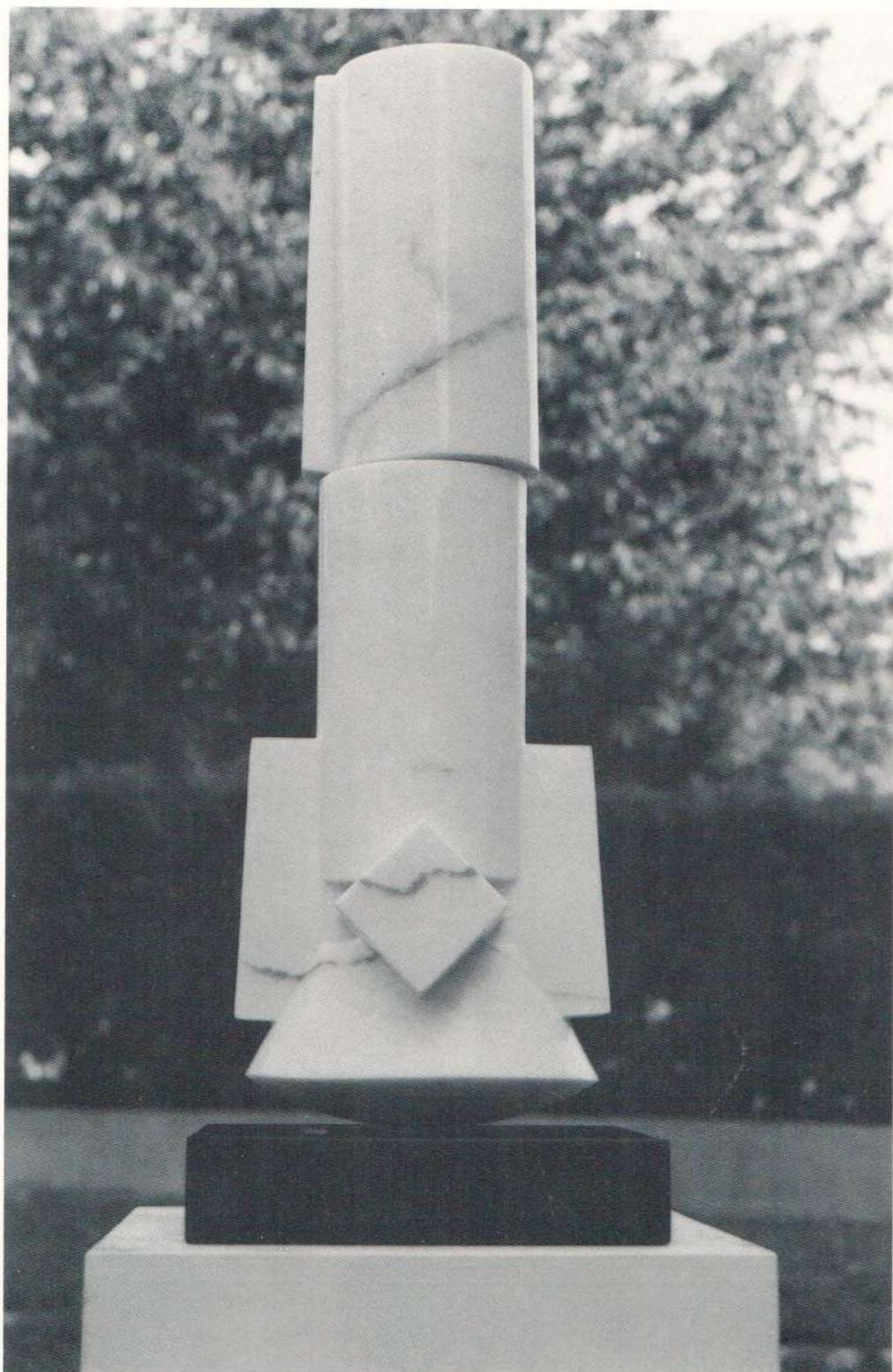
SCULTURA, 1988  
(ruota Galbusera)  
marmo greco  
cm. 340x250x150

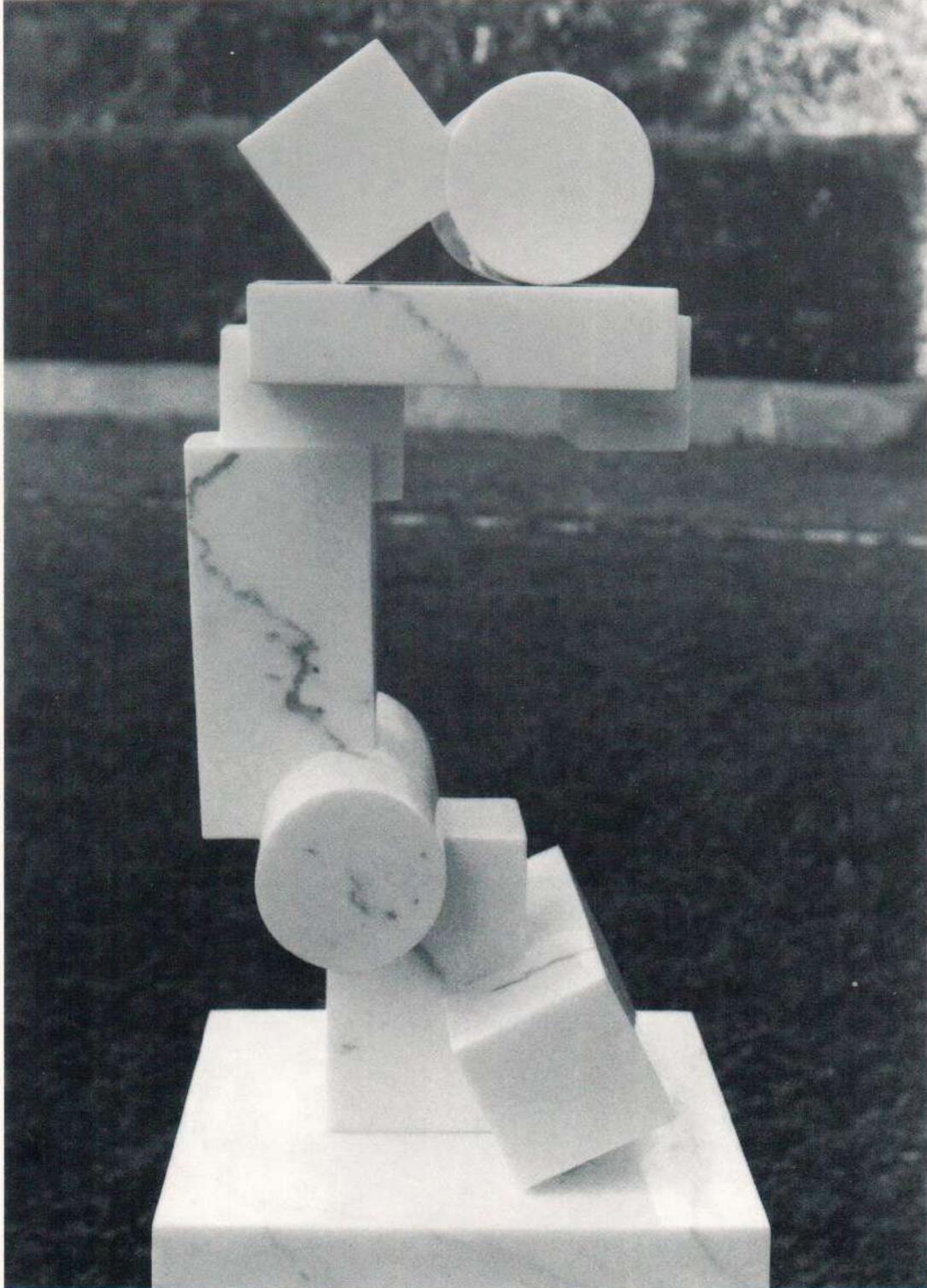




SCULTURA, 1988  
marmo nero marquimia  
cm. 28x68x22

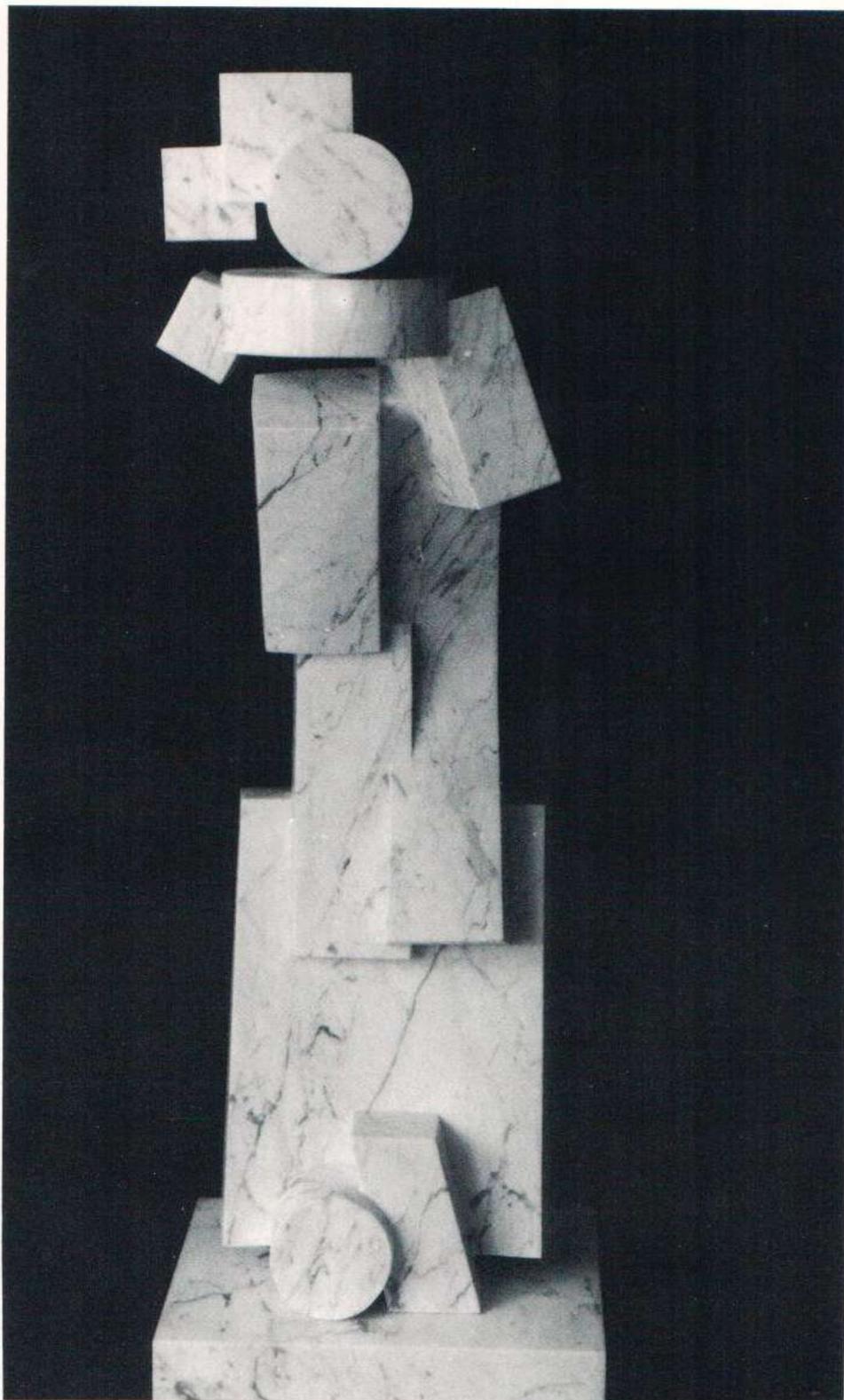
SCULTURA, 1986  
marmo di Carrara  
cm. 20x50x20



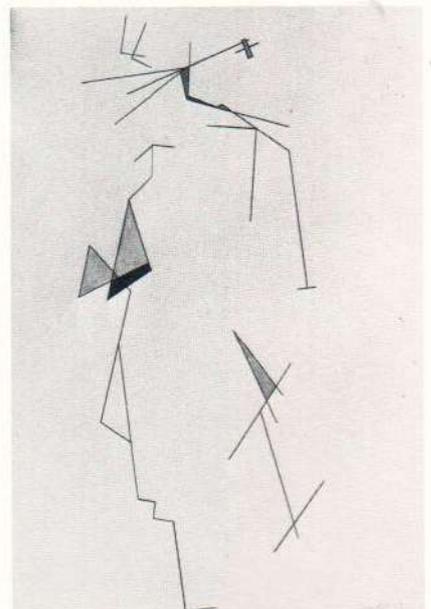
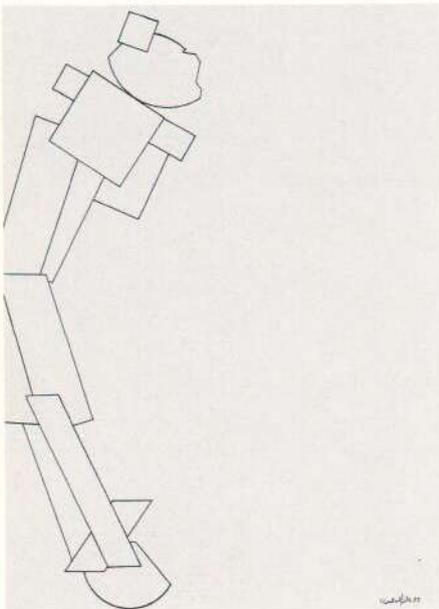
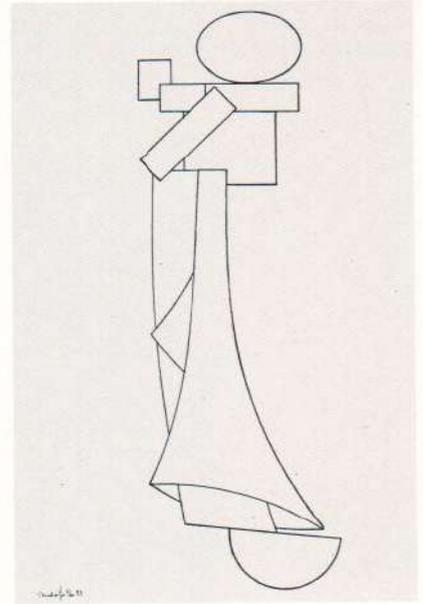
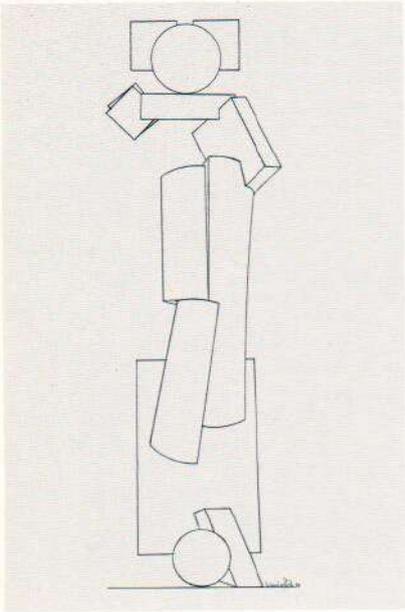


SCULTURA, 1989  
marmo di Carrara  
cm. 28x60x27

SCULTURA, 1989  
marmo di Carrara  
cm. 30x112x40



disegni - 1989



SCULTURA, 1989  
marmo greco  
cm. 113x130x64

Le misure delle sculture si  
intendono senza base, in  
centimetri:  
base, altezza, profondità.



**andolfatto**

**azuma**

**barbanti**

**bonfanti**

**castellani**

**dorazio**

**matino**

**bartolini**

**berrocal**

**bill**

**cardenas**

**casagrande**

**charchoune**

**ciussi**

**devalle**

**dewasne**

**ellwood**

**ferber**

**festa**

**fruhtrunk**

**gorin**

**griffa**  
**grignani**  
**groom**  
**hossiason**  
**indiana**  
**kacere**  
**kemeny**  
**licini**  
**magnelli**  
**mansouroff**  
**music**  
**nangeroni**  
**nigro**

**pasmore**  
**pedersen**  
**peire**  
**pierluca**  
**poliakoff**  
**pulga**  
**radice**  
**savelli**  
**schneider**  
**soldati**  
**tavernari**  
**viani**  
**wyckaert**

autorizzazione del tribunale di milano n. 44 del 31-1-77  
direttore responsabile matteo lorenzelli

copyright lorenzelli arte s.a.s. - milano  
ottobre-novembre 1989

curatrice francesca lorenzelli  
stampa grafica valdambro - milano

lorenzelli arte milano

19

