

ROBERTO LANARO



EDITORIALE GIORGIO MONDADORI





Roberto Lanaro



ROBERTO LANARO

a cura di

Mario Guderzo

testi di

Umbro Apollonio

Herman Fillitz

Dino Formaggio

Giuliano Menato

Giorgio Segato

EDITORIALE GIORGIO MONDADORI

L'opera è inserita nella collana
Cataloghi d'Arte della

EDITORIALE GIORGIO MONDADORI

ISBN 978-88-6052-402-7

ROBERTO LANARO
a cura di Mario Guderzo

Testi - Text

Umbro Apollonio

Herman Fillitz

Dino Formaggio

Mario Guderzo

Giuliano Menato

Giorgio Segato

Traduzioni - Traslations

Jeremy Scott

Apparati fotografici - Photographs

Fabio Zonta

Walter Costa

(pp. 10-25-52-55-63)

Archivio Lanaro

(p. 41)

Progetto grafico - Graphic

Andrea Minchio

Editrice Artistica Bassano

www.editriceartistica.it

Stampa - Print

Linea Grafica

Castelfranco Veneto

Ringraziamenti

Adriano Bergozza

Manuele Lanaro

Adriana Zeni Formaggio

Un ringraziamento speciale a

Ivano, Carlo e Maurizio Lanaro

Prima Edizione

Ottobre 2011

© Roberto Lanaro

Riproduzione vietata, tutti i diritti riservati
dalla legge sui diritti d'autore

www.robortolanaroscultore.it

info@robortolanaroscultore.it

Distributore esclusivo alle librerie

Messaggerie Libri S.p.A.

Via Verdi 8 - 20090 Assago (Milano)

*A Lina,
moglie e compagna di viaggio*

Il ferro è un materiale che mi è sempre stato familiare fin dall'infanzia, perché mio padre lo lavorava nella sua bottega. Nei miei primi lavori, utilizzando questo prodotto della natura, mi sono dedicato ad imitare e a comporre figure stilizzate che venivano forgiate con interventi di lavorazione a fiamma ossidrica. Ora il mio rapporto con la materia non è più violento o lacerante. Quello era un metodo che mi permetteva di verificare il contenuto che si sprigionava dalle forme, ma ciò che mi interessa adesso è modificare dall'esterno lo spazio, senza nulla togliere o aggiungere, rispettando sempre le caratteristiche peculiari del materiale. La barra metallica è un elemento preesistente, una struttura razionale, l'intervento deviante di controllare irrazionalmente l'imprevisto, la modifica e la rende libera e disponibile a cambiamenti direzionali. La rende anche aperta ad una molteplicità di interpretazioni. Si verifica, così, un fatto nuovo. Mi interessa sempre la contrapposizione, il confronto, lo scontro, tra razionalità, cioè naturalezza, ed irrazionalità, cioè artificio che rimane sempre un dialogo aperto tra l'uomo e l'ambiente. Nella forma, che viene creata, c'è sempre qualcosa di asimmetrico, che è causato dalla rottura o dallo strappo, manifestazione evidente che la perfezione è uno stato a cui tendere e che l'uomo fatica a raggiungere. L'azione di modellare, per me non è una costrizione o un'imitazione, ma un fatto reale, carico di tensione e di verità. Anche il processo di ossidazione è reale, come la manifestazione della fatica da parte dell'uomo che suda quando lavora, un valore da non mimetizzare. Tra i metalli come il rame, l'ottone, il bronzo, l'acciaio, mi affascina di più il ferro comune o acciaio corten, proprio quello rossastro da recupero, per la sua porosità epidermica e per la sua ricchezza di sfumature rossastre dovute al processo di ossidazione del tempo. Le mie sculture, inoltre, si propongono come rapporto tra l'uomo e l'ambiente e la loro destinazione è principalmente quella di essere vissute a misura umana, collocate tra scultura ed architettura, proprio delle forme libere nello spazio. Esprimo così il mio ringraziamento verso tutti coloro che mi sono stati vicini e che hanno contribuito alla realizzazione di questa Monografia che raccoglie 40 anni della mia vita.

Roberto Lanaro

Iron is a material which has been familiar to me since childhood, because my father worked it in his workshop. In my first works I used this metal to form stylised figures that were modelled using an oxy-hydrogen flame, but now I no longer work violently upon the material, striving to tear and cut it. At the time, that method enabled me to understand the content that can be released in and by form. But what interests me now is modifying space from outside, respecting the special characteristics of this metal without cutting away or adding. A metal bar exists already; it has a rational structure. Intervention that works to exercise non-rational control upon the unexpected, modifies and liberates that structure; it makes it open to changes in direction. And it lays it open to a multiplicity of interpretations. Thus something new comes about. I have always been interested in the contraposition - the clash and conflict - between the rational (that is, the natural) and the irrational (that is, the product of artifice, of the on-going dialogue between man and his environment). In the form that is created there is always something that is asymmetrical, which is caused by a rupture or break; it is this which makes it manifest that perfection is a state towards which one must strive, which man must struggle to achieve. For me, the modelling of form is not an act of construction or of imitation; it is a real event, laden with tension and truth. Rust itself is real and true - just like the manifest tiredness of a man who sweats as he works; it has a value in itself and is not something to be hidden and disguised. Instead of metals such as copper, brass, bronze and steel, what fascinates me the most are iron and weathering steels, those that have become reddish in hue. For these are materials that have a porous surface and take on a wealth of reddish nuances due to rusting over time. My sculptures deal with the relationship between man and his surroundings; their final setting is chosen primarily to make them part of a living environment; both sculpture and architecture, they are free forms in space. I would like to end by expressing my gratitude to all of those who have given me their support and who have contributed to the production of this monograph covering 40 years of my life.

Roberto Lanaro

*"Le opere d'arte sono degli specchi
nei quali ciascuno vede riflesso ciò
che gli somiglia"*

Costantin Brancusi



ROBERTO LANARO

“Celebrati fantasmi della storia”

di Mario Guderzo

“Dove sarò? [...] Sarò in tutti coloro che abbiano mai detto io, che lo dicono o lo diranno; ma specialmente in coloro che lo dicono più pienamente, più energicamente, più lietamente”.

Thomas Mann, *I Buddenbrook*, 1967

Scultura come architettura

Negli ultimi anni la scultura di Roberto Lanaro si è sempre più connotata in termini di una propria e peculiare accezione del ‘monumentale’, preferisce cimentarsi su grandi dimensioni perché è consapevole del dominio da lui stesso operato sull’elemento naturale. Nello stesso tempo egli aspira a realizzare opere che siano dialetticamente in rapporto con il ‘luogo’¹. Il suo inizio è molto lontano e, sebbene la crescita del suo linguaggio sia stata univoca, si assiste, nel tempo, al contrapporsi e all’intersecarsi di esperienze cicliche molteplici. Per Lanaro il protagonista è e resta lo spazio: esso rappresenta il luogo degli eventi, delle azioni e delle relazioni; quasi un elemento naturale in cui uomo e opera s’immedesimano in un’espressione vitale.

Con *Architettura* (1978) prende avvio l’uso simbolico della collocazione in luoghi ricchi d’atmosfera, dove il silenzio assume anch’esso la funzione di suggerire la forma, imprimendola e compenetrandola. Da questo modello proviene il grande monumento che lo scultore collocherà a

Maubege, in Francia (1988); così avviene anche con *Situazione verticale* (1978), *Proiezione* (1981), *Dinamica* (1982), e con *Intervento* (1985).

Lo scultore agisce spesso sulla materia tramite la torsione e, proprio grazie a questo movimento, si assicura la possibilità di non avere limitazioni spaziali. L’opera diventa, così, l’elemento coordinatore e condizionante tra il vuoto e la materia, e, poiché l’arte rappresenta un momento costitutivo-strutturale della realtà sociale e procede attraverso la molteplicità di fattori linguistici, etnico-ambientali, sociali e psicologici, che in essa sono presenti, essa non può che divenire una necessità². D’altra parte, un’opera d’arte è sempre un testimone affidato al tempo che riproduce ciò che l’artista ha voluto raccontare con la sua creazione, molto spesso racconta una storia e, nello stesso tempo, rivela la cultura di un popolo. Essa saprà dire ai posteri quanto profonde siano state le sue essenze creative, quali i suoi principi e come l’artista abbia saputo rapportarsi con la realtà storica. Nella sua creazione lo scultore vuole lasciare traccia di un particolare momento della sua personale esperienza, una circostanza importante che permette una riflessione sul passato e sul futuro dell’arte. In fondo, le opere d’arte hanno sempre prodotto utilità e positività, presso tutti i popoli; quando si vuole lasciare un segno della propria civiltà, è l’arte che viene ‘tirata in campo’, impiegata come la migliore forma

destinata ad esprimere la saggezza del pensiero e le sue radici³. La stessa riflessione, prodotta dalla visione dell'espressione artistica dell'uomo, invita alla celebrazione.

Nel romanzo *I Buddenbrook* di Thomas Mann, il protagonista, Thomas, in punto di morte regge una copia dell'opera fondamentale di Arthur Schopenhauer: *Il mondo come volontà e rappresentazione* ed esclama: "Dove sarò? [...]. Sarò in tutti coloro che abbiano mai detto io, che lo dicono o lo diranno; ma specialmente in coloro che lo dicono più pienamente, più energicamente, più lietamente". Come il protagonista di una dinastia familiare vuole rilevare l'importanza della "memoria", così il passato di un'intera comunità è testimoniato dai suoi prodotti, dai documenti, dagli archivi, dalle architetture, dai monumenti, dai segni che gli artisti hanno lasciato più o meno volutamente⁴. Roberto Lanaro conosce molto bene il materiale con cui si confronta per realizzare le sue sculture. Comprende la sua trasformazione e ne sperimenta l'utilizzo. Sa della sua origine, della sua provenienza: dalla terra e dall'acqua, dall'aria e dal fuoco, così si ottiene il ferro, uno degli elementi che testimoniano del dominio dell'uomo sull'Universo. Roberto Lanaro ha scelto il confronto con questo elemento ed ha verificato, per tradizione e personalmente, come sia difficile modellare questo metallo, estremamente 'rude', esprimendosi con una notevole disinvoltura, e riuscendo ad esternare una sensibilità profonda. L'azione dell'artista s'incentra sulla piegatura, sul taglio e sulla torsione del materiale, un'operazione complessa che implica una sequenza di relazioni quasi imperscrutabili e misteriose. Lo stesso scultore afferma come, a volte, gli sia capitato che la *performance* di esecuzione dell'opera abbia acquisito più valore del risultato prodotto⁵. La sua scultura rimane, infatti, come atto finale di una sequenza di azioni, ognuna delle quali è stata fondamentale per esprimere l'opera stessa. Tutta la sua essenza originaria, tutte le sue più

intime e profonde fibre espressive si fanno presenti e sembrano esploderti davanti quando una specifica materia diventa 'materia di scultura'. E' allora che bisogna intendere e vivere la più profonda natura di un metallo come il ferro. Nell'elemento naturale è implicita l'esperienza dell'uomo che si manifesta nella sua integrità, c'è dentro tutto: 'dare, fare, sbagliare, rifare'⁶. Per Lanaro cimentarsi con la scultura significa far scaturire delle forme dall'interno della materia che, pur continuando ad essere un metallo, dovrà, alla fine, mantenere la purezza e tutte le sue potenzialità, originali e naturali. La vocazione primigenia è stata da lui rivolta proprio al dominio della spazialità non disdegnando il suo specifico rapporto con il monumentale. La sua opera è, effettivamente, una 'presenza' naturale che si colloca in un 'luogo'. Molte delle sue opere iniziali assumono una titolazione didascalica che rimanda all'azione: *Separazione* (1971), *Proiezione* (1975), *Lacerazione* (1975), e *Torsione* (1975). Egli parte sempre da una progettazione che viene via via modificandosi e, quando il rapporto diretto con la materia, lo convince non manifesta esitazioni per dare spazio alla sua espressione interiore, nè modifica l'idea iniziale alla quale aveva affidato il suo pensiero: è un modo di agire particolare, un tutt'uno con la sua evoluzione creativa: non ci sono, infatti, svolte brusche e repentine, bensì una maturazione sostanziale del concetto iniziale. Inutile cercare quali possano essere le derivazioni, certo è che Lanaro sa accostarsi a quanto è già stato prodotto in ambito artistico, grazie ad un'assimilazione degli esempi che non è altro che un pretesto per confrontarsi e cimentarsi in nuove proposte. Quelle torsioni, così drammaticamente impresse sulla materia, manifestano proprio questo volere fortemente il nuovo e l'originale, come frutto di un 'pensiero', del suo pensiero. Allora diventa inutile cercare le reminiscenze di Braque, di Picasso, di Brancusi; o ancora catalogare ed inserire le sue sculture in

un periodo storico specifico o nell'espressione categoriale del cubismo, dell'espressionismo, del concretismo: la sua ricerca rimane sempre una sua personale esperienza. Sarà più utile, invece, riflettere sull'originalità delle proposte di Roberto Lanaro, che procede per scarti e s'inoltra alla ricerca di una plasticità più dinamica, non legata da un rapporto di 'quasi debolezza' verso la materia, ma sospinta soprattutto dalla necessità di voler 'dire' altro. Quella tensione e quel dinamismo avanzano di pari passo con lo studio e l'osservazione del dato naturale circostante e, nello stesso tempo, rappresentano i risultati di un confronto con la realtà. Si colgono, così, le figure geometriche che assemblate possono diventare anche architetture e l'interesse per le diverse tipologie di materiali fondamentali per le potenzialità che essi possiedono e per i risultati che, grazie ad essi, si possono raggiungere.

Scultura come segno e pittura

Le opere di Lanaro non sono mai figurative, sebbene si cerchi di individuare in esse, sempre e comunque, un'iconografia. A questa possibilità, spesso necessaria per l'osservatore, si viene sostituendo un nuovo modo di 'leggere' le sue sculture. Del resto rimane molto limitativo voler ad ogni costo riportare il proprio modo di 'guardare' la scultura, a quello che effettivamente l'artista vuole, mentre bisogna pensare che lui è il committente, lui è lo scultore, lui rimane anche il primo vero osservatore.

Perciò sarebbe quanto mai limitativo e fuorviante voler cogliere nelle sculture di Lanaro soltanto la figura, il dato naturale, perché il suo vero messaggio, fin dall'inizio, è quello di rappresentare una realtà tridimensionale, il mondo delle cose, ma attraverso la sua ricerca interiore. *Proiezione*, infatti, è il termine utilizzato dallo scultore per indicare molte delle sue opere realizzate negli anni Ottanta, come l'affermazione di *Architettura* comprende la sequenza dei bozzetti predisposti per grandi costruzioni. In sostanza lo scultore si allontana

dal dato naturale o lo interpreta con un linguaggio che ha recepito ed assimilato: le sue sculture sono strutture di segni in grado di esprimere messaggi. Un'opera d'arte, infatti, può essere paragonata ad un testo di scrittura complesso, per esempio, a un libro. Così nell'analisi delle sue opere, espresse con i segni propri del linguaggio visivo, si deve considerare anche la scansione interna ed il rapporto di quest'ultima con lo spazio esterno, tenendo presenti la forma, il materiale di cui è fatta l'opera e la possibilità che essa ha di essere guardata da diversi punti di osservazione. Sulla sua scultura trascorre il tempo e la linea di certe superfici determina una scansione iconografica che può diventare "pittografica". Nella consapevolezza che un'opera figurativa risulta più semplice da interpretare di quella astratta, l'artista avverte che, in quest'ultimo caso, l'osservatore non sempre possiede gli elementi per comprendere il messaggio e il referente. E' la stessa situazione di quando si affronta la lettura di una poesia ermetica o di un testo letterario non tradizionale che non sempre consente una comprensione e un'interpretazione immediata⁷. Per questo Lanaro "guida" chi contempla le sue sculture alla consapevolezza dei concetti che egli stesso ha voluto esprimere, bisogna dargli atto dello sforzo di formulare per ogni nuova, affascinante avventura, degli indicatori di "lettura" pur lasciando aperta ogni singola interpretazione. Per le sue sculture, infatti, non si può parlare di casualità, così come non si coglie nessuna meticolosa attenzione che possa andare al di là della spontaneità, nell'utilizzo di accorgimenti tecnici capaci di determinare le proprie percezioni; casomai si può affermare che una certa spettacolarità e teatralità la si possa cogliere nei modi e negli intenti. La sua conquista finale attraversa l'oggettivazione di una visione "impressionista" per essere lambita da certo soggettivismo espressionista e surrealista. E' a questo punto che, nella materia, Lanaro concretizza le sue forme sensibili, una materia primigenia che lo affascina proprio perché non facile, non duttile,

aspra e dura, ostile al piegamento ed alle trasformazioni espressive, ma proprio per questo più seducente. Tale sfida nei confronti della materia, ma anche del tempo e dello spazio, diviene per lui un modo naturale di esprimersi, quasi un riemergere di rappresentazioni mitologiche, un evento a celebrare un rito. La spazialità diventa poi un altro elemento vitale. Nell'allestimento della sua iconografia sarà sufficiente guardarsi intorno e vedere come il protagonista della rappresentazione si immedesima totalmente nel luogo della scena. Le opere che Lanaro indica con la terminologia *Dinamica*, vengono sempre realizzate per l'esterno. Lo sfondo è il paesaggio, naturale, più naturale possibile, in cui collocare quelle figure o, quelle geometrie, quelle astrazioni. Siccome il suo repertorio è decisamente variegato e differenziato, si noterà come il risultato non tradisca mai la riflessione fatta nel "pensiero puro", nella progettazione maturata e conglobante la totalità del risultato che non è sicuramente il frutto della casualità. Per averne compiuta cognizione sarà opportuno riconoscere le motivazioni più autentiche, le significazioni più probanti, illuminate soltanto dalla profondità del pensiero.

La sua scultura, come la pittura, si propone in *pendant*. L'intorno è sempre frutto dell'esperienza di Lanaro che sa collocare il soggetto nel luogo, come fa il pittore con la figura: un cielo azzurro, una siepe, una muraglia cadente, un giardino verde, un incrocio di strisce viarie; un conglomerato urbano, una sterilità di cemento, una riflessione di vetri, uno sfondo di paesaggio, un lacerto di antichità. Su queste scenografie si stagliano le sue forme, i suoi soggetti, le sue figure. Allo stesso modo, il metallo assume diversi colori con il trascorrere del tempo: bagnato dalla pioggia e inumidito dalla bruma mattutina; s'imbruna, s'ingrigisce, si fa cilestrino, cambia tonalità come del resto diventa luminoso sotto la cocente luce solare e riflettente quando è colpito dai raggi lunari. E' risaputo che il metallo cambia cromia a contatto con l'aria, con l'acqua

e con il fuoco, come un'epidermide, una pelle sottile. Celebrati fantasmi vi si nascondono come nelle manifestazioni della natura. Alla natura è affidata la trasformazione, la metamorfosi, oltre alla conservazione della stessa opera d'arte, essa ha non solo la capacità di plasmarla, ma anche di salvarla. Quando la ruggine è voluta e ad essa è lasciata l'opportunità di avviare il gioco dei toni che il tempo imprimerà sul ferro, allora sarà proprio il tempo a facilitare l'accorpamento dei pigmenti, modificando i colori e le tonalità. Lanaro si presenta, quindi, come un "creatore", come colui che sa dare un senso straordinario alla materia prima, il ferro, e poi la trasforma in una crescita vorticoso con l'ausilio del fuoco: novello Vulcano si confronta con l'Universo. Non con pennelli e spatole si avvicenda sull'opera, ma con martelli battuti sull'incudine, con pinze e tenaglie, con strumenti di presa e di torsione.

E non spalma colori o traccia linee nè sonda campiture, ma usa la fiamma ossidrica, il cannello per tagliare, per perforare, per smussare la forma, per sagomare l'opera. Questo trapela da tre opere indicate come *Intervento* o *Finestra* e realizzate negli anni 1985-'86 che si prestano ad essere interpretate quasi come inserzioni in uno spazio ben definito. Alla fine di questo intenso fervore è grande la partecipazione, anche emotiva; grandi strutture si spalancano alla luce e cambiano con le loro ombre, forme geometriche si alzano dal suolo, si colorano di luce e riempiono l'atmosfera tutt'intorno; immense geometrie si stagliano nello spazio e sfuggono al tempo ed allo sguardo. Nella consapevolezza dei valori già acquisiti, Lanaro sfonda la scena per sospingersi verso la monumentalità. Non è stata questa scelta a decretare la strada dalla quale non è più tornato indietro, ma piuttosto la sua scelta è nata dalla convinzione che la propria riflessione interiore, alla fine, avrebbe decretato un risultato fondamentale⁸.

E' pur vero che nell'artista la crescita del proprio linguaggio presuppone un continuo ritorno, un contrapporsi e, poi, un intrecciarsi di esperienze,

dovute alla vastità dei suoi interessi. E' intorno al concetto di "monumento - documento" che si incentra la grafia di Lanaro, che assume il ritmo del tempo e nella materia incarna la capacità di ascendere vorticosamente e di interpretare l'impossibilità di interferire col mistero.

Scultura come vita

Anche Lanaro ha sperimentato elaborazioni di nuovi sistemi spaziali. A lungo andare la complessità delle relazioni tra idea e prodotto si è semplificata in una dialettica di serrata cadenza. In questo senso anche la sua scultura diviene segno grafico. Quadrati, triangoli e altre figure geometriche si trasformano in solidi ed in questa costruzione è proprio il segno a costituire l'elemento fondamentale. L'opera d'arte, per Lanaro, ha la possibilità di contenere lo spazio ed il suo disegno ricalca il prototipo della raffigurazione. Sulla elementarietà della struttura lo scultore interviene a creare modulazioni e a far sì che la figura produca, in qualche modo, il movimento che le è più opportuno per sottolinearne l'identità in un rigoroso contrappunto di parallelismi. Alla fine, sarà proprio la sua collocazione a definire un dominio naturale o fittizio perché la natura la modellerà, immergendola completamente in quella situazione. Le sue opere, quindi, non sono dei segni, non rinviano ad altre cose, non producono emozioni psicologiche, non esprimono nulla: esprimono loro stesse. L'autonomia delle forme deriva, dunque, dal possesso della materia attraverso la tecnica artistica, da un loro stratificato e lento formarsi fra stati di coscienza ed idee generali, in una cieca agitazione sepolta nell'intelligenza. Il sensibile in tutta la sua realtà naturale è, così, *Dialogo* (1987), *Verso l'alto* (1988), *Presenze in tensione* (1988), *Incontro* (1988), e *Le Grazie* (1990), dove la realtà totale in cui si realizza la pienezza comunicativa dell'opera d'arte, la sua autonoma forma come una 'cosalità' pervasa da una vita spaziale e temporale⁹. Non un sensibile confuso o indistinto bensì una 'metafora dell'Universo, che è origine di un

processo conoscitivo dove le relazioni formali in un'opera o fra le opere costituiscono la perfezione di un ordine¹⁰.

Tra le composizioni che Lanaro predilige l'arco assume una connotazione rilevante. Gigantesche figure si stagliano in spazi volutamente scenografici. Qualcosa di antico riemerge da queste gigantesche raffigurazioni che nella lenta movenza si protendono ad occupare lo spazio. Denotano proprio quell'attenzione che Lanaro riserva alla storia e alle sue testimonianze. *Arco della vita* (1988) viene definito dallo scultore una gigantesca costruzione collocata in uno spazio all'aperto nell'area destinata all'artigianato e all'industria dalla città di Breganze nel vicentino. Due monoliti in acciaio corten issati in una base introdotta da una simbologia dello scorrere dell'acqua rappresentano, simbolicamente in un arco di trionfo il simbolo della vittoria di un conquistatore. Per altre situazioni Lanaro si confronterà con queste strutture a grandi dimensioni con funzionalità propria. A Padova alla Basilica del Santo realizzerà il *Libro della croce* (2005), preceduto dal *Rilievo* (1990) ed il *Portale* della Chiesa di San Sebastiano di Thiene (1990). In questo il profondo significato della "porta" è fondamentale. La porta costituisce il simbolo non solo dell'ingresso, ma anche dello spazio segreto che vi è contenuto al di là del potere misterioso su cui essa si apre (si pensi alla "sublime porta" che simboleggiava il potere del sultano turco), di uno spazio fondamentale. Gli ingressi ai templi, che conducono ai recessi dove si trova il "Sancta Sanctorum". Per questo una porta è il simbolo di un rito di passaggio da uno stato di vita al successivo. Essa rappresenta, comunque, sempre un punto di confine. Attraversandola per entrare o per uscire, si accede a condizioni diverse dell'esistenza, ad un altro stato della coscienza, ad una diversa atmosfera. Nella sua iconografia, poi, ricorre spesso la forma che rimanda alla colonna, al pilastro, strutture portanti che diventano elementi destinati

ad essere interpretati come simbologie. *Dialogo* (1987), *Verso l'alto* (1988) e *Presenze in tensione* (1988) incarnano vicende e tensioni che si protraggono non solo nella verticalità, ma divengono anche strutture mistiche che avvalorano elementi spirituali e a volte in virtù di esse l'aspirazione di Lanaro va verso un tentativo di riscatto umano. Attraverso di esse passa l'uomo, esse diventano presenze mute della storia, divengono sculture "viventi" proprio nel momento in cui partecipano della vita e accentuano il senso della fatica umana e della stessa sofferenza. La crescita del linguaggio di Roberto Lanaro si fa più audace proprio quando concentra l'attenzione su un'opera che possa in qualche modo rappresentare la vita. Essa diviene così una *Disputa* (1991) o un *Dialogo* (1991) oppure uno *Sviluppo* (1997). La sua non è mai un'espressione ludica anche quando vuole provare la dimensione più domestica e, proprio qui si comprime quell'azione che diviene il suo linguaggio più maturo. Se la ricerca della spazialità lo caratterizza si tratta di una crescita espressiva che risulta evidente quando aspira a far convergere ormai la molteplicità verso una sintesi di esperienze, egli riesce a guadagnare una semplificazione formale per esprimere contenuti più profondi, più conosciuti e, allo stesso tempo, capaci di procedere "oltre" il naturale per giungere a suggestioni simboliche e paradigmatiche. Il soggetto diventa tramite e risultato del pensiero. Nel volgere di breve tempo riesce a riannodare i fili delle sue esperienze e a documentare i fatti attuando, quale codificatore, i suoi intendimenti. Così la forma, mai improvvisata, bensì tesa a diventare la traduzione di una primigenia struttura ideata, viene creata grazie ad una grande energia interna, sprigionata da sagome, forme, strutture e geometrie. Quando vuole confrontarsi con "la vita" Lanaro diventa ancora di più un "architetto" che sa immedesimarsi nel luogo e progettare quelle particolari strutture che diventano i complementi della città, i simboli del luogo, le immagini archetipe di quella storia.

Anche in questo caso cimentarsi con il metallo vuol dire avere acquisito l'esperienza attraverso lunghe stagioni all'interno del suo "atelier", la sua fucina, per confrontarsi continuamente e stabilire temperature finalizzate a manipolare barre, piastre dalle forme più diversificate, ed è così che l'arte ritorna all'essenzialità di un dialogo tra uomo e materia, la vita appunto. All'opera viene affidata, all'insegna di una lucida consapevolezza, una calibrata energia che si traduce in una consapevolezza dell'azione artistica. Egli sa quale spessore, quale ripiegamento, quale forma dovrà assumere il metallo per rappresentare la sua "architettura". Lanaro non ha dubbi, non ha perplessità, conosce la fisionomia che la sua opera dovrà assumere e non esita ad attribuire sembianze percependo anche il risultato finale: l'ossidazione e la patina che il passare del tempo lascerà sulla sua creazione, perché egli sa come, giorno dopo giorno, il vento sferzerà la superficie, come la brina bagnerà la materia e come la pioggia e la neve colpiranno e rifletteranno quelle luci che i raggi solari hanno impresso sui suoi metalli¹¹. Le sue, quindi, sono sculture allusive non solo di una consapevole padronanza dei mezzi espressivi, ma anche dell'atteggiamento che Lanaro assume rispetto all'uomo, e alla vita. Sono proprio le *correspondances* di baudelaireana memoria a interagire con la sua creatività. Questa trama di relazioni segrete e sotterranee è resa possibile per Lanaro dalla lucidità con cui si confronta quotidianamente, nel suo lavoro, con la materia. Tecnica e sentimento, infine, possono essere considerati i due parametri entro i quali va inserito l'intero arco della sua opera. Tutta la sua opera si manifesta come l'espressione del divenire e del costruirsi delle sue forme, ma anche come sentimento e legame affidato agli affetti.

NOTE

1) "Les oeuvres de l'art concret ne devraient plus être signées par leurs auteurs. Ces peintures, ces sculptures - ces objets - devraient rester anonymes, dans le grand atelier de la nature comme les nuages, les montagnes, les mers, les animaux, les homes [...]. Les artistes devraient travailler en communauté comme les artistes du moyen âge", J. Arp, *Art Concret*, in *Jours effeuillées. Poèmes essais, souvenirs* 1920-1965, con una prefazione di M. Jean, Parigi 1966, p. 183.

2) G.W. Bertram, *Arte*, Torino 2008, p. 176: Martin Heidegger - che viene indicato come protagonista dell'interpretazione estetica - "descrive il 'porre-qui la terra' mediante l'esempio del tempio greco: il tempio in quanto espone un mondo, non fa sì che la materia scompaia, ma la fa emergere nell'aperto del mondo dell'opera. La roccia si immedesima nel sorreggere e nel riposare in se stessa e diviene così roccia. I metalli si fanno lampeggianti e rilucenti, i colori splendenti, i suoni risonanti, la parola dicente. Tutto ciò si fa innanzi perché l'opera si ritira nella massa e nel pensatore della pietra, nella saldezza e nella flessibilità del legno, nella durezza e nello splendore del metallo, nella luce e nell'oscurità del colore, nella tonalità del suono e nella forza della parola".

3) J.P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginario*, nuova ed. a cura di R. Kirchmayr, Torino 2007, p. 276: "Per poter immaginare, basta che la coscienza possa superare il reale costituendolo come mondo, giacché l'annullamento del reale è sempre implicito nella sua costituzione in mondo. [...]. Un'immagine non è il mondo negato, puramente e semplicemente, ma è sempre il mondo negato da un certo punto di vista, e appunto da quello che permette di porre l'assenza o l'inesistenza di quell'oggetto che sarà reso presente 'in immagine'.

4) T. Mann, *I Buddenbrock*, Torino 1967, p. 598.

5) *Burri e Fontana: materia e spazio*, a cura di B. Cora, Cinisello Balsamo 2009, ma si veda anche *Benetton 1/Il ferro*, a cura di F. Battacchi, Venezia 1991.

6) "Altro è scolpire il marmo, altro è scolpire il legno, altro è lavorare sulla cedevole creta, ed infine altro ancora è scolpire il ferro, che non significa affatto intervenire e operare sul blocco con scalpelli e mazzuoli. Lo spazio è il luogo dell'opera d'arte, ma non basta dire che essa vi prende posto, perché in realtà lo tratta secondo i suoi bisogni, lo definisce, ed anche lo crea tal quale le è necessario, H. Focillon, *Technique et sentiment*, Bologna 1998, p. 243.

7) Così Italo Calvino ne *Le città invisibili*, Torino 2008, racconta di una città che si riconosce proprio nei suoi segni

"un'impronta sulla sabbia indica il passaggio della tigre, un pantano annuncia una vena d'acqua, il fiore dell'ibisco annuncia la fine dell'inverno. Tutto il resto è muto e interscambiabile; alberi e pietre sono soltanto ciò che sono [...] l'occhio non vede cose, ma figure di cose che significano altre cose: la tenaglia indica la casa del cavadenti, il boccale la taverna, la alabarda il corpo di guardia, la stadera l'erbivendola. Statue e scudi rappresentano leoni e delfini, torri e stelle: segno che qualcosa - chissà cosa - ha per segno un leone o un delfino, una torre o una stella; altri segnali avvertono di ciò che in un luogo è proibito e di ciò che è lecito [...]. Dalla porta dei templi si vedono le statue degli dei, raffigurati ognuno coi suoi attributi: la cornucopia, la clessidra, la medusa, per cui il fedele può riconoscerli e rivolgere loro le preghiere giuste. Se un edificio non porta alcuna insegna o figura, la sua stessa forma e il posto che occupa nell'ordine della città bastano a indicarne la funzione: la reggia, la prigione, la zecca, la scuola [...]."

8) D. Formaggio, *Studi di estetica*, Milano 1962, p. 281. Una delle fondamentali categorie dell'estetica è il concetto di "fragilità" a sottolineare come "il bello è il raro, il ricercato". Si veda così O. Becker, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, Napoli 1988.

9) Sulla riproduzione del modello sarà interessante verificare come si esprime J.J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino 1999.

10) D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit., p. 67 e H. Focillon, *Vita delle forme*, a cura di A. Baratono, Milano 1945. Si veda anche M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1942/43), in *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, a cura di V. Cicero, Milano 2002, pp. 91-136.

11) "L'opera d'arte stessa è protagonista del divenire e costruirsi delle sue proprie 'forme'; 'sentimento' in quanto tali forme sono all'origine di personali ed irriducibili sfere affettive. Esse infatti non sono dei segni, non rinviano ad altre cose, 'non producono emozioni psicologiche, non esprimono nulla: esprimono loro stesse'. L'autonomia delle forme deriva dunque dal 'possesso' della materia attraverso la tecnica artistica, da un loro stratificato e lento formarsi fra stati di coscienza ed idee generali, in una 'cieca agitazione sepolta nell'intelligenza' H. Focillon, *Technique et sentiment*, Bologna 1998, p. IV. A tal proposito si veda anche D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano 1953, p. 67.

ROBERTO LANARO

“Famous phantasms of the past”

Mario Guderzo

“Where will I be? [...] I will be in all of those who have ever said ‘I’, who say it or who will say it; but especially in those who say it most fully, most energetically, most joyfully.”

Thomas Mann, *Buddenbrooks*, 1967

“Sculpture as Architecture

Over recent years, the distinctive feature of Roberto Lanaro’s sculpture has been that it gives expression to his own individual interpretation of the concept of the “monumental”; the artist seems to prefer to work on a grand scale because he is aware of the dominion that he himself exerts over the given. At the same time, Lanaro strives to create works which stand in a dialectic relationship with the ‘locus’ they occupy¹. One sees is a huge difference between his work now and that at the start of his career; however, while the growth in his art has proceeded univocally, one sees within this process the cyclical intersection of experience and experimentation.

For Lanaro, space itself has always played a leading role in his work. This space is the locus of events, actions and relations; it is the natural medium in which man and work come together in an expression of life. *Architettura* (1978) marks the begin of his exploration of the symbolic significance generated by setting a work within a site rich in atmosphere, within locations where silence itself seems to play an active role, to suggest and mould the forms with

which it interacts. This model would then generate the large monument that the sculptor would erect in Maubege, France (1988) - just as had happened with *Situazione verticale* (1978), *Proiezione* (1981), *Dinamica* (1982), and *Intervento* (1985). The sculptor often intervenes upon his material by means of torsion, and it is precisely this sense of movement which enables him to move beyond spatial limitations. The work itself becomes the component that coordinates and conditions the relationship between empty space and material. Due to the fact that it is a structural/constituent moment within our social reality - embodying a procedure that draws upon various linguistic, ethnic, environmental, social and psychological factors present within that reality - art inevitably acquires the character of necessity².

However, it is also true that the work of art bears witness within time to what the artist intended to communicate through his act of creation; very often, it is the case that a work both recounts an individual story and also expresses a specific culture. To those who come after, it communicates the profundity of a people’s creative spirit and principles; however, at the same time, it also expresses how the individual artist established a relation with a specific historical reality. In his work, the sculptor strives to leave a trace of a specific moment in his personal experience; of an important occasion or circumstance that opened the way to reflection upon the past and future of art. In effect, works of art have always served for such affirmation: when

one desires to leave a mark of one's own civilisation, it is art that is "called into play", which is seen as the best way of expressing the wisdom - the roots - of a people³. Generated by one's own experience of the forms in which humankind achieves artistic expression, this realisation and awareness become a cause of celebration. In Thomas Mann's *Buddenbrooks*, the lead character is portrayed at the moment of his death holding a copy of Arthur Schopenhauer's *The World as Will and Representation*. "Where will I be?" he asks. "I will be in all of those who have ever said 'I', who say it or who will say it; but especially in those who say it most fully, most energetically, most joyfully." Just as the head of a family dynasty wishes to highlight the importance of "family memory", so testimony to the past of an entire community is embodied in that community's products, in its documents and archives, in its architecture and monuments, in the signs - some intentional, some less so - that artists have left behind them⁴. Roberto Lanaro is fully conversant with the qualities of the material he uses in the creation his sculpture. He understands how it can be transformed. He has experience of how it can be used; knows its origin and provenance. Obtained from earth, water, air and fire, iron is one of the elements that bear witness to man's dominion over the world. This is the element that Roberto Lanaro has chosen to engage with. Tradition and personal experience have taught him how difficult this, extremely 'stark', metal is to model; however, with striking ease, he uses it to give external expression to the full depths of his artistic sensibility. Bending, twisting and cutting the metal, the artist engages in a sequence of relations that might almost be described as inscrutable and mysterious. He himself has commented that, at times, the performance of creating the work has more value to him than the finished product⁵. In effect, the sculpture itself is the final 'act' in a sequence of actions, each one of which is fundamental for the "expression" of the work of art. The work's original essence and nature - the intimate

and deep-seated fibres of expression - emerge and seem to explode before you when physical matter becomes/is turned into "the material of sculpture". It is at this point that one most understands and experiences the deep nature of a metal such as iron. Implicit within this natural element is the whole experience of humankind. Everything is made manifest and contained here: "giving, doing, making mistakes, re-doing"⁶. For Lanaro, sculpture is a means of releasing forms from within materials; whilst continuing to be a metal, that material must ultimately achieve total purity, realising the full potential of its original nature. His primordial vocation becomes focused upon the dominion of space, with the artist also developing his own specific sense of the monumental as such. In effect, his work is a 'natural' presence set within a 'place'. It is no coincidence that many of his initial works take as their title 'captions' which refer to various kinds of action: *Separazione* (1971), *Proiezione* (1975), *Lacerazione* (1975) and *Torsione* (1975). The starting-point is a design that is gradually modified. However, sure of his own specific relation to the material of his sculpture, Lanaro shows no hesitation in proceeding to "make space" for inner expression; the modifications in no way alter the initial idea and thought. The artist's own specific mode of action forms a single whole with the creative evolution of the work; there are no sudden shifts and changes but rather a ripening and "substantiation" of an initial concept. It would be pointless here to try and look for "influences". Of course, Lanaro is fully aware of, engages with, what has already been produced; however, this assimilation of examples is nothing other than the pretext for measuring himself against such work, for tackling new ideas. Those dramatic twists and torsions within the material are a manifest expression of a strong desire for the new and original, of the artist's striving towards the realisation of his own thought and ideas. So it is useless to look for echoes of Braque, Picasso or Brancusi, or to pigeonhole Lanaro's sculptures in a specific

historical period, to label them as "Cubist", "Expressionist" or "Concretist". This is art which is always an expression of personal experience. A more useful approach would be to reflect upon the originality of what Roberto Lanaro proposes in sculpture which proceeds by shifts and turns; which aims for a more dynamic form of plasticity; which is not predicated upon a sense of "near weakness" before the solidity of the material; which strives above all to say something "other". This striving and this dynamism co-exist with careful study and observation of the natural world around us; they are the fruit of a deep engagement with the real. Hence, for example, one finds geometrical forms that are assembled to become architectural constructs. Hence the interest in what can be achieved by exploiting the specific potential of various types of basic materials.

Sculpture as Sign and Picture

Lanaro's works are never figurative, even if attempts are constantly made to identify some sort of iconography within them. Often the observer feels the need to do this; but what Lanaro's sculptures offer is a new way of "reading". Inevitably, one is being reductive if one insists upon imposing one's own way of "looking" upon what the artist was actually aiming for; one must always remember that he was not only the person who "commissioned" and created the work, but also the first person to really look at it.

It would, therefore, be misleading to see solely the figurative, some natural "given", in Lanaro's sculptures. From the very beginning of his career, what has concerned him most is the representation of the three-dimensional reality, the application of his own inner research to the world of things; note, for example, how the artist applied the term *Proiezione* to many of the sculptures produced in the 80s (just as the title *Architettura* covers the series of "sketches" preliminary to the creation of large-scale constructions). In effect, the artist moves away from the natural "given", interpreting it in a language that he has absorbed and

assimilated as his own: his sculptures are structures of signs that can express messages. A work of art might be compared to a complex written text - for example, a book. Hence, in analysing these works, which are expressed in visual signs, one must both 'scan' the text itself and also look at how this relates to the external space beyond; one must take into account the form of the work, the material in which it is made and the possibilities for observing the work from different points of view. Furthermore, in Lanaro's sculpture time flows; the lines of certain surfaces mean that visual scansion can become "pictographic". Aware that a figurative work can be easier to interpret than an abstract one, the artist sees that, in the latter case, the observer does not always have the material necessary to understand the message and the referent. It is the same situation that applies when one reads hermetic poetry or a non-traditional literary text which does not always allow for immediate understanding and interpretation⁷. This is why Lanaro "guides" the observer of his sculptures to an awareness of the concepts he was striving to express; each time he engages in a new and fascinating adventure, he deliberately makes an effort to provide clues for a possible "reading", whilst also leaving the work open to each and every original interpretation. In his sculptures, things could not possibly be left to chance; but, at the same time, spontaneity is never stifled by excessively meticulous attention to technical details in the formulation of perceptions. All in all, one might say that there is a certain theatricality in both the intent behind the work and the way in which it comes about and exists. And the final achievement? The objective expression of a vision which might be described as "impressionistic", given that it is imbued with a sort of surrealist and expressionist subjectivity. This is what Lanaro makes present to the senses; that to which he gives material expression in concrete form. And to do this, he uses a primordial material that fascinates him precisely because it is not easy and ductile but rather tough

and harsh, a material that is all the more seductive for resisting the efforts to fold and bend it, to subject it to expressive transformations. This challenge - posed not only against material itself but also against space and time - becomes Lanaro's natural mode of self-expression. One might draw comparisons here with certain mythological representations, in which the celebration of a ritual becomes an event.

Space itself is the other vital element in Lanaro's work; in studying the iconography of his art, one simply has to look around one to see how totally the representation "identifies itself" with the locus in which it acts out its lead role. The works to which the sculptor gives the title *Dinamica* are always created for outdoor sites. Their background is the natural landscape - the more natural, the better - and it is within/against this setting that the artist raises these figures, these abstract compositions and geometrical constructs. Within his wide and varied output, the results always achieve the status of reflections which are the fruit of "pure thought"; fully reflecting what took form as the artist's vision matured, the end-result is never the fruit of chance. To be fully aware of this one must recognise the substantial motivations behind the work, its full import - which can be grasped solely by appreciating the profundity of thought expressed.

Like painting, Lanaro's sculpture presents itself as a "pendant" to a setting. The surroundings themselves reflect his artistic experience, the skill of someone who knows how to place his subject within a setting - just as a painter knows how to set his figures within a composition. And that setting might be made up of a blue sky, a hedge, a crumbling wall and a green garden, or of intersecting roads, urban sprawl, sterile concrete and reflecting glass. But whether a stretch of landscape or a remnant of antiquity, these 'sets' serve as that against which Lanaro's sculptural forms and figures stand out as themselves. Furthermore, with the passage of time, the metal takes on different colours: the water of rain and morning mist makes it turn brown and grey, with other changes in chromatic tone being

due to the bluish hue of the sky, the glaring hot light of midday or the reflected glow of the moon. It is well-known that metal changes colour as it comes into contact with the elements, forming its own thin skin. Famous phantasms are concealed there, just as they are within the manifestations of the natural world. In effect, it is Nature which is made responsible for the not only the preservation of the work of art but also for its transformation and metamorphosis; Nature has not only the ability to mould the work, but also to save it. When the rust is intentional, when it is allowed to imitate the play of tonalities and colour shades that time creates within iron, then it is time itself which works to mix the artist's pigments, modifying colours and nuances. As a creator, Lanaro is someone who knows how to give special meaning and sense to a natural raw material, iron. It is this which, like some new Vulcan tackling the universe as a whole, he transforms, using fire to generate a vortex of growth within the inanimate metal. It is not brushes and palette knives that are used here, but hammers, anvils, tongs, pliers and various other tools that can grip and twist the material. The artist does not spread fields of colour or trace out lines; he uses acetylene flame and blowtorch to perforate, to round off and to shape the final work. This is clear in three works identified as *Intervento* or *Finestra*, which were created in 1985-86 and can be interpreted as insertions within a well-defined space. Here, the artist's intense physical and emotional involvement with his materials results in huge structures that are thrown open to the light, shifting and changing as their own shadows do so. Geometrical forms rise from the ground, taking on colour in the light and occupying the entire circumambient atmosphere. These are immense geometrical constructs that stand out within space and yet refuse to submit passively either to time or to our gaze. Aware of what has already been achieved, Lanaro seems to break through towards the monumental. However, it was not this choice of the monumental which decided Lanaro to follow a course from which he has never turned

back; instead, that decision arose from the artist's conviction that inner reflection and thought would ultimately generate a fundamental result⁸. The development of the artist's language is predicated upon a continual return, an interaction with - and then interweaving of - the various experiences generated by the wide range of Lanaro's interests. It is the concept of "monument-document" that is central here, with Lanaro's work taking on the rhythm of time itself, with physical materials embodying vertiginous ascent and giving voice to the very impossibility of intruding upon mystery.

Sculpture as Life

Lanaro, too, has experimented with new ways of organising space. Over time, the complexity of the relations between idea and end-product has been simplified through intense dialectical development. Hence, one can see his sculpture take on a more graphic connotation. Squares, triangles and other geometrical figures are transformed into solids, within constructions where the fundamental component is the graphic sign. Lanaro envisages the work of art as capable of containing space, and the design of such work thus "retraces" the very prototypes of figuration. The sculptor intervenes upon the elementary structures in order to create modulations; his aim is to allow the figure to generate the type of movement most suitable to it, to underline identity through a rigorous counterpoint of parallels. Ultimately, of course, it will be the site of the work that will define its natural (or fictitious) dominion, because - by immersing it entirely within that setting - Nature will itself model the work. Thus Lanaro's works are not signs; they do not refer to other things. Instead of stirring emotions or expressing something, they express themselves. The autonomy of these forms rests upon technical/artistic mastery exercised upon material; via a slow process of stratification, such forms emerge from the interaction of states of consciousness, from general ideas deep within the intelligence. In works such as *Dialogo* (1987), *Verso l'alto* (1988), *Presenze in tensione* (1988), *Incontro* (1988) and *Le Grazie*

(1990), one finds the full embodiment of external reality. This is the reality within which a work of art achieves its full potential to communicate, when, as an autonomous form, it stands as a "thingness" embedded within spatial and temporal life⁹. Far from being a confused or indistinct amalgam of sense impressions, such a work is rather "a metaphor of the Universe", which itself is the origin of a cognitive process wherein the formal relations in a work of art or between works of art constitute the perfection of order¹⁰.

One of the compositional forms favoured by Lanaro is the bow, with these gigantic figures standing out against a space that is intentionally conceived of as a backdrop. Extending slowly to occupy space, these huge forms have something ancient about them; they reflect the interest and attention that Lanaro dedicates to history and to that which bears witness to it. *Arco della vita* (1988) is a giant construction set outdoors within an area of workshops and factories in the town of Breganza near Vicenza. The base is "introduced" by the symbolically significant presence of flowing water and above it rise two monoliths, the symbolic representation of a triumphal arch raised by a conqueror. In another settings Lanaro would again use such large-scale structures with their own inherent functional properties. In Padua, he created the *Libro della Croce* (2005), which followed on from the *Rilievo* (1990), and in Thiene - at the church of San Sebastiano - he created the *Portale* (1990). In this latter work, the profound significance of the notion of a "door" is of fundamental importance. The door not only symbolises a point of entry, but also the secret space beyond it, the mysterious power to which it gives access. (Think of the *Sublime Porte*, which symbolised the power of the Turkish sultan.) The entrances to temples lead through to the recesses that house the *Sancta Sanctorum*; hence, a door is the symbol of a rite of passage from one state of life to the next. Representing a boundary, it marks a point through which one enters or exits, passing from one state of existence or consciousness to

another, from one atmosphere to another. The iconography of Lanaro's sculpture also reveals the frequent presence of columns and pilasters, weight-bearing structures that are destined to be interpreted as symbols. *Dialogo* (1987), *Verso l'alto* (1988) and *Presenze in tensione* (1988) are more than the embodiment of an upward tension. They are mystical structures that are of spiritual import; they seem to bear witness to Lanaro's striving towards some sort of human redemption. Humankind has passed between these columns. Standing as silent witnesses to history, the structures become "living" sculptures at the very moment in which they participate in life, in which they underline a sense of human fatigue and suffering. Roberto Lanaro's artistic language becomes more daring still at precisely the moment he focuses his attention upon work that in some way represents human life - as in *Disputa* (1991), *Dialogo* (1991) or *Sviluppo* (1997). However, his art is never playful in expression, not even when he is striving to capture the most domestic dimension of existence; indeed, it is precisely here that one finds even further compression of the 'action' which is the core of his more mature artistic language. Inspired by the exploration of spatial potential, this language achieves full expressive power when Lanaro aspires to bring together a multiplicity of experiences in a single synthesis. It is then that he achieves a simplification of form capable of expressing that which is more profound - more profoundly known - and, at the same time, capable of going beyond the natural world to suggest the symbolic and paradigmatic. The subject matter of the work of art thus becomes both the means and result of thought. In work produced over a short period of time, Lanaro manages to bring together the threads of his artistic experience, to document that which is/has happened and to encode it through his own understanding thereof. Form is never improvised; it strives to be the translation of a primordial structure generated within the artist's mind. And it is realised thanks to the huge internal energy which is released by shapes, structures and geometrical constructs.

When he engages with "life", Lanaro becomes even more of an "architect". Identifying himself with (and immersing himself in) a particular location, he designs and creates what are tantamount to structural details - details which become the complements to cities, symbols of a specific place, archetypal images of a specific history. Here again, the work in metal is the fruit of experience acquired during long periods spent within his studio - his forge - where by trial and error Lanaro identifies the temperatures needed to work bars and plates of metal to the required forms. And once again, the essence of art is revealed to be the ongoing dialogue between man and matter that is the very core of life itself. Embodying clear-sighted awareness of that which generates it, the work of art is the product of carefully-measured energy, expended in the deliberate actions of craft. Lanaro knows the thickness, fold and form the metal has to take on in order to give expression to his "architecture". He has no doubts or hesitations; he knows the appearance his works must assume and he has no uncertainties about what the final result will look like. As he works to achieve that final form, he takes into account the rust and patina that the passage of time will create upon his works; he never forgets that, day after day, the metal will be exposed to the action of wind, frost, rain and snow, which will modify the fall of sunlight upon each surface of metal¹¹. These sculptures, therefore, reveal not only technical mastery but also Lanaro's stance with regard to humanity and life itself. In them, we see his own artistic creativity interacting with what Baudelaire called *correspondances*. And this interweave of secret and subterranean realities is made possible for Lanaro by the lucidity he brings to bear each day in his engagement with the material of his art. Technique and feeling might be considered as the two parameters that enclose the entire span of his work. His entire oeuvre is not only an expression of the dynamic "becoming" within constructed form, but also an embodiment of feelings and affections.

NOTES

1) "Works of concrete art should not be signed by their creators. These paintings, these sculptures - these objects - should remain anonymous, within the great studio of Nature, just like clouds, mountains, seas, animals and men [...] Artists should work in a community, like the artists of the Middle Ages". J. Arp, *Art Concret*, in *Jours effeuillées. Poemes essays, souvenirs 1920-1965*, with a preface by M. Jean, Paris 1966, p. 183.

2) G.W. Bertram, *Arte*, Torino 2008, p. 176: Martin Heidegger - who is credited as a leading figure in the discussion of aesthetic appreciation - "describes the act of "placing-here-the earth" using the example of the Greek temple: insofar as it places before us a world, the temple does not make material disappear, but makes it emerge out into the open within the world of the work itself. Rock identifies itself with the task of supporting weight and reposing within itself, and thus becomes rock. Metals become bright and shiny, colours splendid, sounds vibrant, words talk. All of this is done, first of all, because the work withdraws into the mass of the stone and into the thinker of the stone, into the solidness and flexibility of word, into the hardness and brightness of metal, into the light and darkness of colour, into tonalities of sound and the force of words".

3) "To be able to imagine, consciousness only needs to be able to go beyond the real, to constitute it as a world, because the annulment of the real is always implied by its very construction as a world [...] An image is not the world negated, pure and simple; it is always the world negated from a specific point of view - that is, from that point of view which makes it possible to posit the absence and non-existence of that object which will be made present 'in image'". J.P. Sartre, *L'Imaginaire. La psychologie phénoménologique de l'imagination*. Reference is to the Italian edition *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginario*, R. Kirchmayr (ed.), Torino 2007, p. 276.

4) T. Mann, *I Buddenbrock*. Reference is to the Italian edition, Torino 1967, p. 598.

5) *Burri e Fontana: materia e spazio*, B. Cora (ed.), Cinisello Balsamo 2009. See also *Benetton 1/Il ferro*, F. Battacchi (ed.), Venezia 1991.

6) "Sculpting marble is one thing, sculpting wood is another, working in malleable clay is yet another, and still another is sculpting with iron, which has nothing to do with using chisels and hammers to intervene upon a block of material. Space is the locus of the work of art. But it is not enough to say that the work simple takes up place there. In effect, the work of art treats space in accordance with its own needs; art defines and creates space as it is necessary to itself." H. Focillon, *Technique et sentiment*. Reference is to the

Italian edition, H. Focillon, *Technique et sentiment*, Bologna 1998, p. 243.

7) Thus in *Le città invisibili*, Italo Calvino describes a city that is known precisely through signs: "a footstep in the sand indicates the passage of a tiger; a marsh a vein of water; the hibiscus flower the end of winter. All the rest is silent and interchangeable; trees and stones are solely what they are [...] The eye does not see things but rather images of things that mean other things: the pliers indicate the house of the teeth-puller, the tankard the tavern, the halberd the citywatch, the weigh-beam the greengrocer's. Statues and shields bear lions and dolphins, towers and stars: a sign that something - who knows what - has as its sign a lion or a dolphin, a tower or a star. Other signals warn us about what is prohibited or allowed in a place [...] From the doorways of temples one can see statues of gods, each shown with its attributes: the cornucopia, the clepsydra, the Medusa - so that the faithful can recognise them and say the right prayers to them. If a building bears no sign or image, its very form and location within the order of the city are enough to indicate its function: palace, prison, mint, school [...]". Reference is to the Italian edition, Torino 2008.

8) D. Formaggio, *Studi di estetica*, Milano 1962, p. 281. One of the fundamental categories that apply in aesthetics is "fragility", underlining that "the beautiful is rare, is sought after". See also O. Becker, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, Napoli 1988.

9) With regard to the reproduction of the model it would be interesting to compare what is said in J.J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino 1999.

10) D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit., p. 67 and H. Focillon, *Vie des formes*, Paris 1934. See also M. Heidegger: reference is to the Italian edition, *L'origine dell'opera d'arte (1942/43)* in *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, V. Cicero (ed.), Milano 2002, pp. 91-136.

11) "The work of art itself plays the leading role in the becoming and constructing of its own "forms", which are "feelings" in so far as these forms are at the origin of personal spheres of affection. Such forms are not signs, they do not refer to other things: "they do not produce psychological emotions, they do not express anything; they express themselves". The autonomy of forms thus derives from the "possession" of material through the application of artistic technique, from their slow and stratified formation in a process that brings together individual awareness and general ideas in "blind agitation buried deep within the intelligence". H. Focillon, *Technique et sentiment*. Reference is to the Italian edition H. Focillon, *Technique et sentiment*, Bologna 1998, p. IV. See also D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano 1953, p. 67.







OPERE

ARCHITETTURA, 1978

ferro - cm 40 x 20 x 75 h

Modello per grande scultura (cm 500 h) - Maubeuge (Francia, 1988)





COCCODRILLO, 1968
ferro forgiato - cm 70 x 20 x 20 h



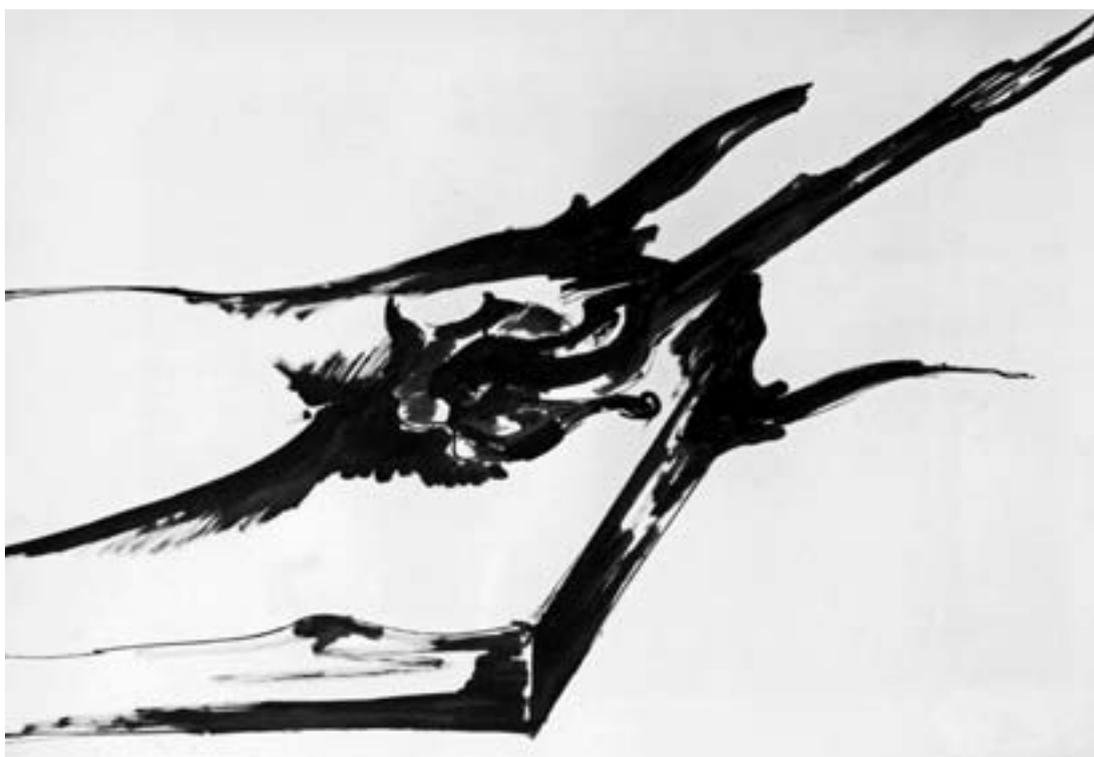
TORO, 1969
ferro forgiato - cm 30 x 15 x 15 h
Collezione privata





◁ INTERVENTO, 1975
bronzo - cm 50 x 25 x 80 h

SEPARAZIONE, 1971
ferro forgiato - cm 35 x 35 x 60 h
Modello per grande scultura



GERMINAZIONE, 1975
china su carta



GERMINAZIONE, 1975
ferro - cm 50 x 70 x 35 h (particolare)



LACERAZIONE, 1976
china su carta





◁ PROIEZIONE, 1975
ferro - cm 70 x 20 x 70 h

LACERAZIONE, 1974
ferro - cm 30 x 15 x 5 h



TORSIONE, 1975
ferro - cm 14 x 15 x 70 h



TORSIONE, 1975
ferro - cm 20 x 8 x 65 h



TRACCIA, 1977
matita su carta



ARCHITETTURA, 1976
ferro e calcestruzzo - cm 60 x 22 x 16 h



ARCHITETTURA, 1977
ferro e calcestruzzo - cm 25 x 50 x 50 h
Collezione privata, Vienna



SITUAZIONE ARTICOLATA, 1977
ferro ossidato - cm 120 x 70 x 30 h



GRANDE ABBRACCIO, 1994
ferro ossidato - cm 250 x 200 x 350 h
Collezione privata

Sulle creazioni formali di Roberto Lanaro

di Herman Fillitz

Forse alcuni, che vedono per la prima volta le immagini tridimensionali di Roberto Lanaro, rimangono perplessi a causa della straordinaria frugalità dei suoi mezzi.

Il materiale di Lanaro è preferibilmente il nastro di ferro, ovvero la banda di ferro gli offre la forma di base, dalla quale egli sviluppa poi le sue immagini tridimensionali, e quindi la cosa più semplice che c'è quanto a materiale per uno scultore che lavora il metallo, è l'elemento con il quale Roberto Lanaro lavora.

Nella creazione della superficie si rinuncia alla calligrafia dell'artista. Con ciò viene a cadere l'efficace attrattiva spesso ricercata della lavorazione del materiale nel senso di effetti d'artigianato. Perciò si potrebbe anche dire che l'artista si rende difficile il lavoro, mentre rinuncia a molte possibilità di prese di contatto con l'osservatore. Allo stesso modo egli non rende facile a quest'ultimo l'incontro con le sue opere, ma lo spinge in tal maniera a concentrarsi totalmente sull'argomento attorno al quale l'artista si muove. Questa straordinaria severità stupisce tanto più se si pensa che Roberto Lanaro originariamente si era formato come artigiano e come tale ha lavorato, quindi trae propriamente origine dal trattamento del metallo totalmente opposto, dalla lavorazione interessante e piena di effetti della superficie. Ma forse il cambiamento radicale corrisponde proprio ai mutamenti degli scopi professionali dell'artista.

Per rimuovere subito un altro possibile equivoco sui lavori di Lanaro: le sue forme non hanno l'intenzione di essere immagini tridimensionali chiuse in se stesse. Il concetto della scultura come di un determinato volume che porta in sé le idee artistiche, è valido per i suoi lavori solo in maniera condizionata. Essi valgono anzitutto molto di più come disegni, segni, che vengono tradotti autonomamente nel tridimensionale. La semplicità del materiale e la pulizia della forma artistica concorrono a questo scopo molto strettamente. La tensione formale sta nella ponderatezza delle curvature decisive per le sue composizioni, nodi fatti con barre perfettamente intrecciate. La posizione del nodo è responsabile del cambiamento di direzione, che è ancora una volta essenziale per le sculture di Lanaro. In questo modo, però, il fatto che la barra abbia il valore di una rotaia e non abbia, né debba avere, nessuna particolare delimitazione, conduce otticamente avanti senza che si trovi un limite. Il movimento collegato a questa banda esce e supera l'immagine formale. Si potrebbe formulare al contrario: sul breve tratto della scultura diventa visibile, afferrabile e comprensibile un movimento, l'astratto viene concretizzato. Queste naturalmente sono idee che accostano Lanaro ai costruttivisti. Così come presso di essi, le sue sculture non sono in collegamento con un fenomeno naturale, che pure in qualche modo riflettono, ma sono

creazioni a sé stanti, vengono concretizzate attraverso le leggi dell'ordine, del movimento, della dinamica.

Attraverso la polarità delle direzioni del movimento e delle posizioni dei nodi si afferrano rappresentazioni dello spazio, che vengono rese plasticamente. In questo troviamo di nuovo - al contrario di altri artisti dello stesso orientamento - con la pienezza di effetto delle soluzioni di Lanaro la straordinaria semplicità del materiale e il suo limitarsi all'assolutamente necessario e d'altra parte la ricchezza delle possibilità artistiche che da ciò deriva, in pratica una infinita abbondanza (di possibilità).

Le creazioni di Lanaro hanno però bisogno ancora di una particolare annotazione e cioè la loro relazione con l'architettura e ciò lo differenzia ancora una volta dalla maggior parte degli artisti che lavorano nella stessa direzione.

Le sue forme metalliche di regola non vogliono essere viste isolate, ma in collegamento con qualcosa di costruito. In questo modo si raggiunge un nuovo effetto nel contrasto del movimento irraggiantesi liberamente nell'infinito delle opere plastiche di contro alla forma compatta, che è chiusa in sé stessa, misurabile nelle sue dimensioni. Di fronte alla massa disarticolata, alla struttura volumetrica dell'opera architettonica la barra metallica in sé morbida forma il più grande contrasto. Movimento e spazio e il materiale sono così portati in modo straordinario ad un effetto polarizzante. Ciò ha condotto nei più recenti lavori di Lanaro al tentativo di portare i due elementi finora in concorrenza e parallelamente operanti ad una intima, strettissima unione, quindi di sostituire il semplice stare uno accanto all'altro, il fronteggiarsi, in modo che la massa formata dell'architettura venga penetrata, trapassata dalle immagini di metallo e così venga raggiunto un nuovo collegamento con lo spazio aperto, con la dimensione indefinita.

Stasi e movimento, statica e dinamica sono messi

a confronto in un modo in cui finora non ne era conosciuto il paragone.

Da qui potrebbero derivare nuove possibilità per una collaborazione fra architetto e scultore.

Era sempre stata una particolare aspirazione dell'arte italiana dei tempi moderni, più forte che in altri paesi, quella di vedere l'architettura in una stretta unione con pittura e scultura e proprio nella scultura si sono cercate in Italia delle possibilità per trovare delle soluzioni ai problemi, che l'odierna città amorfa solleva con le sue costruzioni architettoniche gigantesche e fredde che dovrebbero essere il nostro spazio vitale.

Si pensi alle riflessioni di Francesco Somaini in *Urban Urgencies* e in *Scultura e Condizione urbana*, che da parte loro hanno molteplici prospettive in Italia. Da questo punto, però, le opere di Roberto Lanaro, le sue "Rotaie" dello spazio, che si compenetrano in una architettura fatta per essere ad esse unita, che si fondono con essa e danno ad essa nuova vita, rappresentano forse un passo in avanti, per aprire all'architettura una nuova animazione e un nuovo collegamento con lo spazio.

In questo senso anche Roberto Lanaro, se non erro, vede il suo compito come un compito concreto, cioè egli non cerca di rappresentare le ultime conseguenze di ordine e armonia e regolarità nel senso astratto; egli rimane concreto. Sono le grandezze, le dimensioni e i materiali del nostro mondo, nel quale viviamo e dobbiamo vivere, che però anche dobbiamo sperimentare, quel mondo che attraverso le forme di Roberto Lanaro può apparire più articolato e più ordinario, più bello.

(Vienna, 1978)

Roberto Lanaro and the creation of form

Herman Fillitz

When they see Roberto Lanaro's three-dimensional images for the first time, some people may be left rather perplexed, due to the frugality of means with which he achieves his ends.

The artist's preferred material is simple iron strips, which provide the basis from which he generates his three-dimensional images. In effect, Roberto Lanaro works with the simplest of all media available to a sculptor of metals.

In creating his surfaces, Lanaro does not aim for fine "calligraphic" touches; there is no attempt at a craft working of materials in order to produce attractive effects. One might, therefore, say that the artist makes his own job more difficult; he refuses to resort to the various ways in which he might facilitate contact with the observer.

In effect, Lanaro does not make things easy for those viewing his work; we are obliged to concentrate completely upon the discourse he is developing. And this extraordinary severity is all the more surprising when one realises that Roberto Lanaro trained and worked as a craftsman; his origins lies in a totally different way of using metal - one which aims to "work" the material in an interesting manner, to achieve rich surface effects. But perhaps it is precisely this radical change which reflects the differences between the aims of a craftsman and those of an artist. To avoid another misunderstanding about Lanaro's work, let me also state immediately: his forms do not strive to be "self-enclosed"

three-dimensional images. The idea of sculpture as a specific volume which serves as the bearer of artistic notions and ideas is true here only after a fashion: Lanaro's works, in fact, are more like drawings, drafts, signs, which are then independently translated into three dimensions. Both simplicity of materials and cleanness of form play a direct role in achieving this end, with the decisive curves in the compositions - nodes formed from perfectly interwoven bars of metal - generating the mass and tension of the whole.

The very positioning of each node is responsible for a change of direction - and such shifts are, once again, of essential importance in Lanaro's sculpture. However, the fact that each bar serves more as a track to direct the movement of the eye than as a specifically delimited form means that, visually, one is carried forward continually, without encountering any limit: the movement generated by this band of metal then overflows from, exceeds, the formal image itself.

One might, on the other hand, also claim the opposite, arguing that in such sculpture what becomes visible, comprehensible - effable - is movement itself; the abstract is made concrete. Such ideas obviously suggest a link between Lanaro and the Constructivists. Just as with the work of the latter, his own sculptures are not to be seen as depicting - though they do reflect - a natural phenomenon; they are creations unto themselves, taking on concrete form through the

laws of order, movement and dynamics. The polarities in the direction of movement and in the positioning of the nodes generate plastic renditions of space. Here, contrary to what one finds in other artists who might be said to share the same approach, one sees Lanaro achieving his ends through an extraordinary simplicity of means, limiting himself solely to what is strictly necessary. Yet, at the same time, one is also aware of the wealth - in effect, the infinite abundance - of artistic possibilities the sculptor discovers in such economy.

However, one other key point must be made with regard to Lanaro's sculptures: the relation in which they stand to architecture, once again a facet that distinguishes his work from that of the majority of artists working in the same direction. Usually, his metallic forms are not to be seen in isolation but rather in relation to some sort of structure. This generates a further effect of contrast: between the sense of infinite movement that radiates from the sculptural work and the compact, measurable form of an architectural structure which is enclosed within itself.

There is the highest degree of contrast between the malleable lines of the iron bar and the articulate mass of structural volume. Hence, movement, space and material interact to create an extraordinary sense of polarization. This has led Lanaro in his more recent work to attempt to bring these two components, which generally work in parallel to - or competition with - each other, into a closer, more intimate union. Sculpture and architecture no longer stand alongside or opposite each other. Instead, the architectural mass is penetrated and perforated by sculptural metal images, generating a new relation with open space, with the dimension of the "indefinite".

Stasis and movement, the static and the dynamic, are thus brought together in a way for which there is no previous parallel, suggesting new possibilities for the collaboration between architect and sculptor. The arts in modern Italy have, more so than those

in other nations, striven to achieve close union between architecture, painting and culture as a whole; sculpture, in particular, has appeared to be the field of activity that offers possible solutions to the problems posed by the fact that our living space has all too often become an amorphous city afflicted by chill architectural gigantism. Look, for example, at the ideas that Francesco Somaini advances in his *Urban Urgencies* and *Scultura e condizione urbana*, which have suggested multiple perspectives on the issue within Italy. From this point of view, however, Roberto Lanaro's work - for example, his *Rotaie nello spazio*, which interpenetrates, blends and unites with its architectural setting - perhaps represents a further step forward, offering architecture a higher level of animation, a new form of connection with space.

Roberto Lanaro, I would argue, sees his task in a very concrete sense. He is not striving to render the ultimate consequences of abstract order, harmony and regularity; instead, he remains within the world of the concrete. What we should explore and experiment with are the materials - the scale - of the world in which we actually live our lives. And it is through the forms created by Roberto Lanaro that this world becomes more articulate, both more beautiful and more ordinary.

(Vienna, 1978)

Roberto Lanaro

di Giorgio Segato

Da tempo ormai ogni vero tentativo artistico si fonda sullo sforzo di oltrepassare i limiti di una disciplina e di una tecnica rigorosamente prestabilite da canoni predeterminati e convenzionali.

Al posto delle concezioni particolaristiche precedenti, si è affermata una diffusa tendenza, che coinvolge tanto l'artigiano, quanto lo scienziato che l'artista, alla scoperta di quelle possibili impostazioni e soluzioni integrali nelle quali le esperienze e le conoscenze dei diversi campi si unificano a costituire il fondamento di un nuovo linguaggio espressivo.

Così, ad esempio, lo scultore è convocato a coniugare il suo lavoro fino a programmare l'intervento non solo a livello di arredamento urbano, ma già di iniziale concepimento urbanistico e, al tempo stesso, si abilita sperimentalmente e culturalmente a sciogliere problemi artigianali, tecnici e tecnologici connessi ai materiali che utilizza e alle forme che inventa. La scultura di Lanaro appare immediatamente fisica, tipica dell'esperienza artigianale: riflette la potenza e la forma che impegna il fabbro sull'incudine maneggiando pesanti martelli per imprimere più intensa espressività al suo lavoro. E, in effetti, la passione per il ferro massiccio, dove la fiamma ossidrica interviene come lo scalpello sulla pietra, è la prima spiegazione tecnica dell'opera di Lanaro: "la scelta del materiale, il ferro, nasce - scrive egli stesso - da una esigenza interiore 'antica' poiché fin dall'infanzia ho vissuto

a contatto con esso in officina. Rappresenta la forza, la rigidità della struttura, quasi impalcatura categoriale. Però, visto sotto altra angolatura, si può aggredirlo e declinarlo con sensibilità e grazia: una volta riscaldato diventa morbido e flessibile, si può domarlo e ottenere forme animate, ricche di plastica elasticità". Ma l'interesse per le proporzioni, per i ritmi degli elementi nella loro successione, l'attenzione per i rapporti 'naturali', lo sguardo sempre fisso all'ambiente, già collocano Lanaro ben oltre l'esperienza artigianale della materia, verso una ricerca plastica che si traduce in effettiva attivazione dello spazio e ristabilisce mediante l'intervento artistico l'equilibrio tra natura e l'ambiente artificiale prodotto dalla tecnologia. Davvero sorprende come l'estetica di queste sculture in ferro massiccio consenta loro una immediata e quasi illimitata "ambientabilità", così che la lettura di esse va tutta condotta nel senso della relazione oggetto/ambiente e non più come oggetto di mera contemplazione. E' una scultura che indaga il rapporto oggetto/spazio a livello dinamico e, proprio per questo suo collocarsi intermedio, si offre con un carattere di sospeso accordo fra invenzione e modulazione, tra sentimento e ragione che rifiuta il contrappunto puramente meccanico di pieno e vuoto, di verticale e orizzontale: gli elementi geometrici si ordinano in ritmi aperti in una congiunzione di speculazione progettuale e improvvisazione emotiva che risponde egregiamente ad oggettive

esigenze di equilibrio fisico spontaneo constatate e soddisfatte durante la fase creativa dell'opera. Così, la forma risente sempre di una chiara origine gestuale e le sculture si affermano come segni, sigle emblematiche del rapporto fra l'uomo e la civiltà tecnologica, momenti della attualissima esplorazione nel campo della comunicazione essenziale, quella che tende cioè a stabilire una comunicazione totale senza bisogno di aggettivazioni. Liberatasi da impostazioni troppo accademiche, la scultura di Lanaro è maturata criticamente nell'ambito del primario, dell'elementare se si vuole, dove la struttura è assunta come segno inequivocabile, privo di elementi complementari e di additivi linguistici. La nozione di scultura è qui ridotta ai minimi termini, rapporto tra segno e spazio, traccia mentale divenuta oggettiva, e come materia e come forma. Il risultato è anche una riscoperta del materiale che è intrinseca all'esperienza dell'artista, e ad essa vanno attribuiti tanto la straordinaria carica energetica, tutta contenuta in tensione e sospesa nel punto di equilibrio, che le linee convergenti delle composizioni di Lanaro sanno trovare, quanto lo spavaldo dinamismo ottenuto accrescendo l'articolazione, accentuando le torsioni e l'alternarsi della struttura e del vuoto fino a immagini rampanti che in piena libertà giocano con lo spazio e dialogano con la natura.

(Padova, 1979)

Roberto Lanaro

Giorgio Segato

For some time now, any real striving within the arts has been focused on pushing beyond the limits of a discipline as such, breaking free of the established canons and conventions of technique. Previously, all disciplines were conceived of in a particularist fashion, but now - in the crafts as well as in science and the arts - the aim seems to be the discovery of an integrated approach, bringing together the experience and knowledge embodied in a variety of fields to form the basis of a new language of expression.

So, for example, a sculptor is expected to approach his work in a way that embraces not only issues of urban adornment and urban-planning, but also reveals the knowledge and experience necessary to resolve the technical and technological problems posed by the materials he uses and the forms he creates.

Lanaro's sculpture is immediately physical in impact; it reflects the craft experience of a smith working with hammer and anvil to model form, to achieve the highest levels of expressive intensity. In effect, the first "explanation" of the technique he uses is to be found in his passion for solid iron, within which the oxy-hydrogen torch cuts like a scalpel. As he himself has said: "the choice of iron as a material arises from an "ancient" inner necessity, as I have lived in contact with iron in the workshop ever since I was a child. For me, it embodies the power and rigidity of structure... almost a sort of categorical framework. However, it is also true

that one can attack the metal, working it with feeling and grace. Once it has been heated, it becomes soft and malleable, one can dominate it and thus obtain animated plastic forms imbued with great elasticity." However, there are features of his work that place Lanaro well beyond the field of a craftsmen working material: his interest in proportions, in the rhythms between successive components; his attention to "natural" relations; his constant awareness of the surrounding environment and setting of each work. His is an exploration of plastic possibilities; his work strives to activate space itself, using art to re-establish the balance between the natural environment and that artificial environment which has been produced by technology. It is truly surprising how the aesthetics which inspires these sculptures in solid iron results in them having an almost unlimited ability to "fit in", to become part of their setting; indeed, any reading of such work must be based on the relation between object/setting and not upon the mere contemplation of the object in isolation. Lanaro's is sculpture engaged in a dynamic exploration of the relation between object and space. And this implicit "intermediation" means that the work expresses a sort of suspended harmony between invention and modulation, between feeling and rationality. Eschewing a purely mechanical counterpoint between solid and empty space, between vertical and horizontal, the geometric components are organised in open

rhythms; there is a conjunction of speculative ideas and heartfelt improvisation, which answers perfectly to the objective needs of spontaneous, physical equilibrium that emerge - and are then satisfied - during the creation of the work itself. Hence, the gesture of creation is always echoed in the final form; the sculptures stand as signs and emblematic representations of the relationship that exists between man and technology; they are examples of a very contemporary exploration of communication stripped to its bare essentials - that is, a communication that is total and complete in itself, without needing any sort of qualifying adjectives. Having thrown off over-academic approaches, Lanaro's sculpture has grown to critical maturity within the field of the primal, or - if one prefers - the elemental; structure is its own unequivocal sign, requiring no complements or linguistic additions. Here, sculpture is reduced to basics, becoming once more a relation between man-made sign and space, between objective expression and idea, between material and form. The result is a rediscovery of material itself, which is intrinsic to Lanaro's own experience as an artist. It is this discovery which is to be credited with the extraordinary charge of energy within these sculptures - tensed energy which is held in suspension by that point of equilibrium which the converging lines of Lanaro's compositions always manage to establish. At the same time, the rediscovery of material also underlies the bold

dynamic effects achieved by increasing articulations within the sculpture, by accentuating torsion and playing upon the alternation between structure and open space. This is an art whose end results are rampant images which, in total freedom, appear to play with space, to engage in open dialogue with Nature.

(Padua, 1979)



SITUAZIONE, 1977
carboncino su carta



DINAMICA, 1982
ferro - cm 55 x 20 x 110 h



PROIEZIONE, 1981
ferro e acciaio - cm 13 x 70 x 87 h





◁ TRACCE, 1977-1981

ferro e ottone - cm 40 x 30 x 70 h

Museo Umbro Apollonio - San Martino di Lupari (PD)

INTERVENTO, 1981

ferro ossidato - cm 100 x 100 x 110 h



INTERVENTO, 1981
ferro - cm 220 x 220 x 120 h
Collezione privata

INTERVENTO, 1981 ▷
ferro - cm 220 x 220 x 120 h
Esposizione Basilica Palladiana - Vicenza





INTERVENTO, 1983
ferro - cm 64 x 25 x 32 h



TRACCIA, 1983
ferro - cm 48 x 30 x 20 h



NODO, 1984
ferro - cm 27 x 25 x 23 h



INTERVENTO, 1983
ferro - cm 48 x 25 x 28 h



DINAMICA, 1984
acciaio inox - cm 200 x 130 x 130 h

DINAMICA, 1983 ▷
ferro - cm 140 x 140 x 160 h



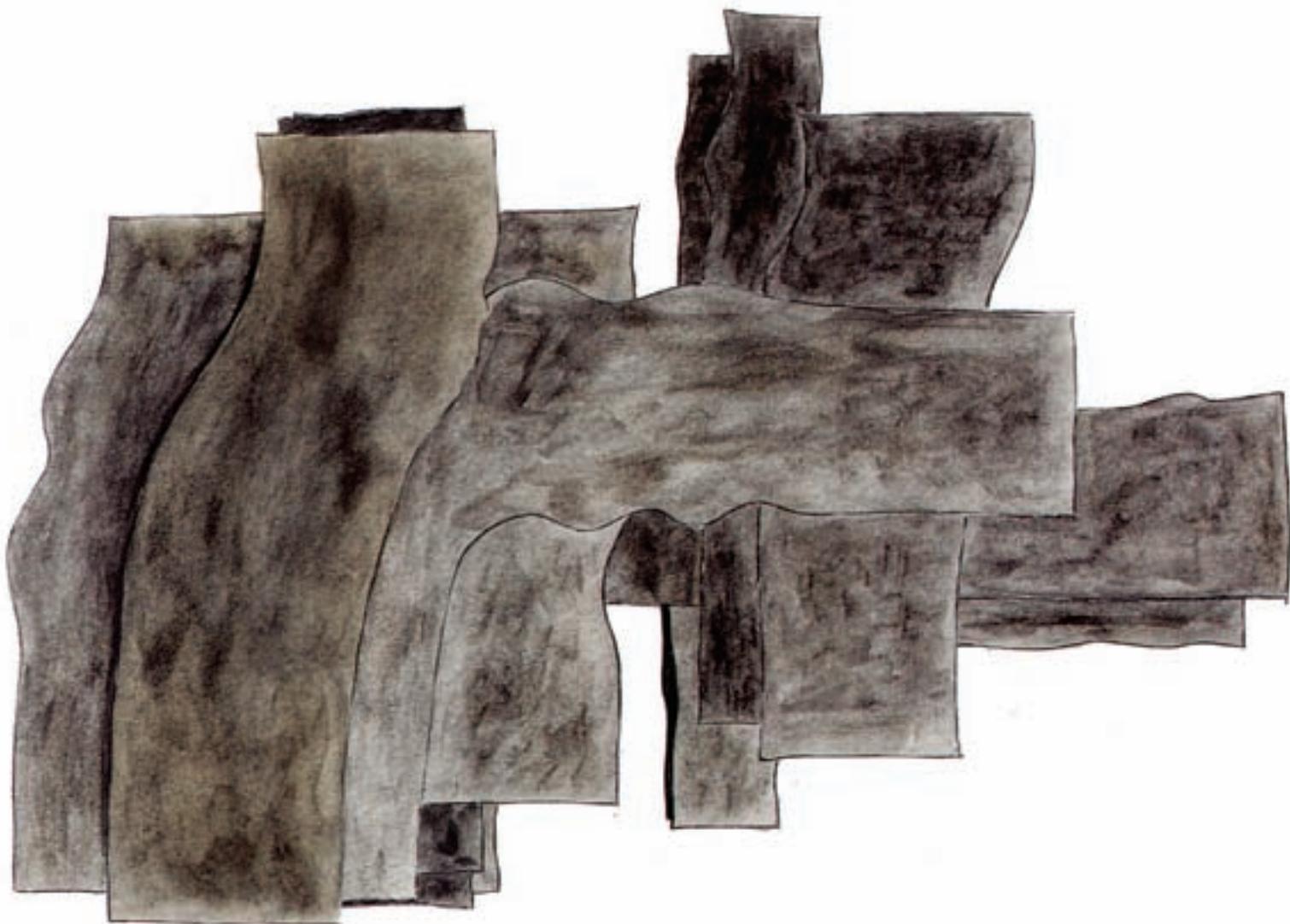


INTERVENTO, 1985
acciaio inox - cm 150 x 150 x 35 h
Banca Antonveneta - Thiene (VI)



INTERVENTO (tavolo), 1985
ferro - cm 300 x 150 x 90 h
Collezione privata

INTERVENTO (tavolo), 1985
ferro - cm 300 x 150 x 90 h - particolare
Collezione privata



PROIEZIONE, 1985
matita e acquarello su carta

SVILUPPO, 1981 ▷
acciaio e ottone - cm 75 x 20 x 70 h
Collezione privata



L'opera plastica di Roberto Lanaro

di Umbro Apollonio

L'opera plastica di Roberto Lanaro reca in sé le tracce dei momenti di trapasso fra costituzione creativa ed apprendimento artigianale che costituiscono i motivi più insidiosi e più suggestivi al tempo stesso del fare arte. Problema non certo nuovo e tale anzi che già a lungo se ne discusse e se ne discute: ultimamente lo ha fatto anche Giorgio Segato in occasione della esposizione dello scultore a Marostica. La familiarità che Lanaro possiede a livello di mestiere ha fatto sì che le figure plastiche create fruissero di una elementarietà quanto mai efficiente: anche la modesta torsione di una sbarra si carica del prestigio di una forma, meglio di un coagulo formale altamente significante. Perciò fin da principio si avvertì che una verifica ulteriore fra arte ed artigianato poteva condurre a rilevare gran copia di equivoci: l'uso di materiali e tecniche speciali, non che talora impropri, oppure di nuovi sussidi meccanici stimola soluzioni stilistiche inedite. In taluni casi avviene invece che la riflessione teorica, anzi che saggiare la disponibilità di elementi e strumenti, imponga una determinata condotta alla quale sottoporre qualsiasi avvisaglia ideativa. Ma la spinta all'ardimento maggiore avviene di solito attraverso la sperimentazione pratica, esecutiva, comunque quando il dato speculativo è confortato dalla prova tecnica. Ora, potevasi anche supporre che Lanaro si assestasse fin dall'inizio, dati i risultati ottenuti e che non nascondevano una raggiante perizia, nell'ambito di un controllato "materismo", dove

poteva sospingerlo il movimento così detto informale. Ma non si lasciò sedurre da ormai facili ed ovvii accomodamenti dove alea e ricerca, spodestando altre acquisizioni accademiche, si proponevano nuove istituzioni stilistiche, perciò altrettanto fallaci e sterili. È noto che l'incontro casuale può provocare scatti inaspettati di fantasia, ma questi non vanno mai ricercati a bella posta e nemmeno è detto che siano validi comunque si presentino o qualsiasi prospettiva suggeriscano. L'esperienza appunto delle modalità informali ha portato più chiara consapevolezza nell'intervento dei soccorsi esterni e dei ripieghi improvvisati, tant'è vero che, proprio in base a tale norma, anche il caso si appropria di misura umana non eccezionale. "La sbarra è un elemento preesistente, quasi struttura razionale; - ha scritto lo scultore - l'intervento 'deviante', di controllata razionalità, l'imprevisto, lo modifica e lo rende libero e disponibile a cambiamenti di direzione, svincolato da ogni 'pregiudizio' e, dunque, aperto a una molteplicità di interpretazioni: si verifica un fatto nuovo che scuote l'attenzione e l'esperienza." Ora, il mondo che abitiamo è popolato oltre misura di interventi devianti, e spetta alla nostra intelligenza di compiere la scelta giusta, quella che può portare al centro di situazioni districabili, non accennando qualsiasi segnale ad una via necessariamente percorribile. L'errore in cui facilmente si cade è proprio questo avviarsi in

direzioni svariate senza prima averne valutata l'opportunità, e con lo scorno di trovarsi da ultimo in vicoli ciechi oppure in labirinti da cui non si sa più come sortire. Non è il caso di Lanaro, che sa guardarsi da inviti fortuiti e non attentamente valutati in precedenza. Egli non ha praticato le strade dello 'informale', ma ne ha appreso la lezione alla lontana, mentre si è piuttosto accostato direttamente alle ipotesi di quel costruttivismo particolare che potrebbe essere la 'minimal' americana, nel senso che la semplificazione ribatte dovunque e scancela ogni e qualsiasi ridondanza appena ne spunti la minima evenienza per un suo manifestarsi. Perché esiste, non lo si dimentichi, ed anche assai rischiosa, la ridondanza della materia: se ne hanno le prove nel campo della pittura, quando la pasta cromatica oppure la stesura del colore raccolgono in sé i massimi effetti della raffinatezza fino ad annullare ogni altra implicazione di ordine spaziale. Si è lamentato da più parti che la creazione plastica si sia rifugiata nei tempi recenti non più come pareva dovesse avvenire nella confezione di un oggetto solido a tre dimensioni, e nemmeno nell'allestimento fantastico di un ambiente, ma nel comporre per accenni che si presentano, proprio per il fatto di essere tali, alle articolazioni più svariate ed alle interpretazioni più ambigue. Si rilevava infatti l'emergere di una disponibilità ludica delle più svariate occasioni e l'annullamento di strutture progettate mediante la

dislocazione dei diversi elementi, che alla fin fine formano il residuo specioso di una frantumazione totale. Ecco: Lanaro fa fronte a tutto ciò e richiama l'attenzione alla più lucida e vibrante spazialità di ordine normale, e proprio dalle rette, dagli svincoli, dalle direzioni indicate, dal suo comporre per punti fermi e determinati si adopera per trarne un complesso plastico-spaziale che sia stabilizzato entro prospettive sicure e mobili: mobili virtualmente, beninteso, perché prevedono una collocazione all'aperto, ed una fruizione non guidata, come poteva avvenire, poniamo, nelle opere dell'arte cinetica.

Fra le presenze che attirano l'attenzione nell'ambito dell'evolversi della scultura relativamente alla nuova generazione quella di Roberto Lanaro appare fra le più promettenti per il rigore e la serietà che hanno contraddistinto il suo lavoro fino ad oggi. Il futuro gli riserva ancora lunga esperienza prima che le sue indicazioni si completino con attributi determinanti, così come fino adesso ha lasciato intendere, e sono per l'appunto le premesse apprezzate che aprono quel credito che gli spetta e non gli va negato per la correttezza con cui si è dedicato alla vocazione accettandone rischi e pericoli senza arroganza di sorta e soltanto fidando nel sussidio delle proprie prerogative.

(Bassano del Grappa - VI, 1980)

Plastic form in the art of Roberto Lanaro

Umbro Apollonio

Roberto Lanaro's work in plastic form bears within it traces of the passage from the learning of a craft to the exercise of creativity - a passage that provides some of the most evocative and yet insidious aspects of that which is involved in "making art". Certainly this is not a new issue. Indeed, it is one that has been long discussed and which continues to be discussed; recently, for example, it was examined by Giorgio Segato in relation to the sculptor's exhibition of work in Marostica. Lanaro's level of mastery in his craft means that the modelled figures which he creates have a highly effective "elementary" character: the modest torsion of an iron bar achieves the status of artistic form much more effectively than do many a more highly "significant" coagulation of matter. From the very beginning of his Lanaro's career, it was clear that further examination of this encounter between art and craft might help to clear up a number of misunderstandings; in effect, it must be recognised that the use of special (at times incongruous) material and techniques, or of new mechanical means, can generate new departures in style. In some cases, on the other hand, theoretical reflection leads not to an exploration of available means and materials but rather to the imposition of a certain approach, with all new ideas being subjected thereto. However, that which generates the highest level of daring is usually praxis itself, when speculation is validated through the exercise of technical ability.

Given that from the start, his achievements reveal marvellous technical skill, one might have had reason to think that Lanaro would have settled for the controlled celebration of "material" itself - in part inspired thereto by so-called *arte informale*. However, he did not let himself be seduced by such facile and obvious satisfactions, in which chance effects and artistic research have replaced the academic notions of former times, themselves becoming stylistic shibboleths that are equally facile and sterile. Of course, a chance encounter can unexpectedly trigger the imagination; however, such chance encounters cannot be sought out, and it is not even true that they are always valid, wherever they occur and whatever they suggest. In effect, our experience of the manner of *arte informale* has heightened our awareness of the role played by external assistance and improvisation - to such an extent that even chance itself has taken on a far from exceptional human quality. "The metal bar is the "given" component; it is almost a rational structure in itself," the sculptor has said. "The "deviant" intervention by the artist is inspired by rational control yet is the unexpected event that modifies that component; that makes it free and open to possible changes of direction. Unfettered by "preconceived ideas", the object is now open to a multiplicity of interpretations. What occurs is something new, which impinges upon both attention and experience". Now, within our world there are more than enough

"deviant" interventions, and it is up to us to use our intelligence to make the right choice - that which can lead us right to the centre of situations which can be disentangled. (There are no signals marking out a course as that which we must, of necessity, take.) The error into which we fall so easily is that of moving in various different directions without first evaluating whether they are suitable - with the humiliating result that we find ourselves ultimately stuck in some dead-end or lost within a maze. This is not the case with Lanaro; he knows perfectly well how to shun fortuitous solicitations that have not been carefully assessed beforehand. He may not have followed the direction of the *informale*, but he learnt its lessons from afar. On the other hand, he might be said to have engaged directly with the notions underlying that special type of constructivism that can be identified with American "Minimalism" - that is, a simplification which continually undermines and removes any form of redundancy the moment there appears the slightest possibility that it might emerge. And one should not forget that there is also the fairly substantial risk of redundancy within the material of art itself. One can see this, for example, in painting, when the very substance of paint, the brushstroke itself, becomes the main expression of refinement, to the point that paint-*qua*-matter seems to overwhelm any interest in the space of the picture itself. From various quarters have come complaints that recent creations in the plastic arts have not followed the course that seemed inevitable: instead of focusing upon the construction of solid three-dimensional objects, or upon the imaginative re-design on a specific setting, the plastic arts seem to have resorted simply to the composition of hints and suggestions, which by their very nature can be articulated - and interpreted - in the most varied manner. In effect, a willingness to be 'playful' has emerged on the most varied occasions, with planned/designed structures being abandoned in favour of the dislocation of different components - ultimately

generating what amounts to the specious residue of some sort of total fragmentation. Lanaro responds to all of this, drawing our attention to the most lucid and vibrant ordering of space. Precisely by the use of straight lines, bonds, links and directional indications, by means of compositions built upon specific fixed points, he works to create a plastic/spatial whole that is held stable within certain yet shifting lines of sight. "Shifting" because the works are envisaged for outdoors; as might happen with a kinetic work of art, the very way in which the work is to be approached and "consumed" is not determined and guided by the artist himself. Within the work of the new generation of sculptors, Roberto Lanaro's appears particularly promising because of the rigour and seriousness with which he has pursued his art to date. Obviously, the future still holds long experience in store before the final character of that which is suggested by his current work achieves full and complete expression. But already one sees the premises that have earned him well-deserved recognition, with due credit being paid to the manner in which he has dedicated himself to his vocation, accepting its risks and dangers without arrogance and placing entire trust in his own personal characteristics and abilities as an artist.

(Bassano del Grappa - VI, 1980)

La poesia del ferro in Roberto Lanaro

di Dino Formaggio

Il ferro non è una materia qualsiasi. Ogni materia, si sa, ha una sua precisa fisionomia, una sua specifica vita, specialmente se è materia per l'arte. Ma tutta la sua essenza originaria, tutte le sue più intime e profonde fibre espressive si fanno presenti e sembrano esploderti davanti quando una specifica materia diventa materia di scultura, si solleva e vibra fra le mani di uno scultore.

E' allora che bisogna intendere e vivere la più profonda natura del ferro.

E la stessa scultura del ferro diventa qualcosa di più specifico, qualcosa di assolutamente caratterizzato e diverso, del tutto proprio e originale, rispetto ad ogni altra forma di scultura. La scultura è l'arte che intrattiene il più diretto e organico contatto con le materie, si nutre in diverse caratterizzazioni delle materie più diverse. Per cui altro è scolpire il legno, altro è lavorare sulla cedevole creta, di nuovo altro è scolpire il marmo, ed infine altro ancora, totalmente altro, è scolpire il ferro. Che non significa affatto (o soltanto) intervenire e operare sul blocco di ferro con scalpelli e mazzuolo.

Significa far nascere forme dall'interno del ferro, ma da un ferro che resti ferro, che non esca mascherato o mentito. Anzi, che celebrando la forma, rimanga interamente se stesso in tutte le sue potenzialità originarie e naturali.

Di quali potenze vive è originariamente dotato il ferro?

La vita del ferro è la vita di un cosmo, un universo con la sua storia, sue leggi, sue sensibili pulsazioni: un universo - dice Gaston Bachelard (l'autore di una delle pagine filosofiche più profonde sul "cosmo del ferro") - per accostare il quale "conviene amare il fuoco e le materie dure, la forza. Non lo si conosce che in grazia di atti creatori educati al coraggio" (G. Bachelard, *Il diritto di sognare*, Bari 1974). Questo cosmo di fuoco di forze, dunque, che è il ferro, come ogni autentico cosmo che si rispetti, possiede un'essenza millenaria propria e proprie inviolabili leggi: inviolabili per chi, come avviene soprattutto per lo scultore, ne cerca il contatto per dialogarvi e cavarne la sua più genuina espressione comunicativa. Questo è il primo e fondamentale segreto dello scultore in ferro.

E tutto questo, in maniera eccellente, è ciò che fonda il senso primo delle sculture in ferro di Roberto Lanaro.

Qui sta l'indubbia autenticità e il sicuro valore della sua conoscenza e della sua diuturna operazione d'arte. Qui sta il vero valore di queste sue sculture in ferro, che sono talmente "ferro", talmente atto di fedeltà alla originaria e autentica natura del ferro, da costituire un rifiuto consapevole di tutto quello che può essere, o anche solo diventare, camuffamento o riproduzione mimetica di qualche realistico corpo oggettivo, e insieme il rifiuto rigoroso di qualsiasi cedimento a qualche curva

sentimentale o a qualche allettante piacevolezza. Diritta e forte, severa ed essenziale, tutta raccolta nelle sue potenzialità ferrigne, non d'altro parlando che di se stessa, nasce dalle mani dello scultore-fabbro, del fabbro-scultore, la forma vivente dell'opera di Lanaro che, fiera della sua libera autonomia, non ha bisogno di esterne sovrapposizioni di riferimenti o di richiami ad altro, ad oggetti o forme d'altra natura. Tutta l'arte contemporanea ha ostinatamente perseguito una ricerca di purezza e di originarietà delle forme. Certamente ha dovuto lottare contro ogni tentazione di compiacenti concessioni al gusto comune o più volgarmente commerciale, alle quali tentazioni non pochi hanno finito, per debolezza o bisogno, per piegarsi e soggiacere. Ma la validità della direzione di fondo, che ha costituito tanta parte di una crescente valorizzazione della genuinità delle forme e dei materiali (nonché del loro interno inscindibile rapporto) rimane ancora oggi la lezione fondamentale dell'intero corso dell'arte contemporanea. Tutto ciò è particolarmente evidente nell'arte che, forse più di ogni altra, vive in stretto legame di nodi vitali con le materie: la scultura. Ed è per questo che l'opera di scultura di Roberto Lanaro attinge alla attualità più profonda e realizza una libertà ed una autonomia di notevole validità. Certo lo scultore del ferro meno di ogni altro può improvvisarsi scultore. Nessuna vocazione artistica, come questa, può nascere di colpo

bell'e fatta, dal semplice volere della mente e uscire tutta intera come Minerva dal cervello di Giove. La sua strada viene da lontano e richiede una lunga storia, un lungo tirocinio di sapienze artigianali e di perfezionamenti manuali e formali. Lanaro viene da questa lunga storia. Quando nasce a Molvena (Vicenza) il 26 Settembre 1946 - la sua casa natale risuona del cantico potente e ritmico del martello sull'incudine vibrante del padre suo, intento alla sua opera di fabbro. Di più, nell'officina paterna (che è la stessa nella quale ora Roberto Lanaro ogni giorno lavora) aveva già prima lavorato il padre del padre e intere generazioni della medesima famiglia di fabbri, se è vero che ancora Roberto ha fra le sue più care memorie d'infanzia il ricordo di una grande forgia a mantice che portava incisa la data del 1706, nientemeno. Come si vede la "fabbrilità" del ferro in Lanaro viene in modo eccezionale da molto lontano e gli fermenta da sempre nelle vene delle generazioni. Questo dà ragione anche della estrema naturalità con cui Lanaro viene incontro alla sua arte e alla curiosità del mondo. Tranquillamente opera con la sicura e silenziosa moralità interiore dell'antica gente, quando chi operava, artigiano o artista che fosse, non andava all'arrembaggio dei compratori più o meno violentati, non si riteneva Dio o divo, non imponeva astruse megalomanie delle sue opere ma in non altro si riconosceva se non nella probità

e nel buon compimento del proprio quotidiano lavoro. Il che, per i tempi che corrono, non è davvero poco, se si può ancora ritrovare in un artista dei nostri giorni sempre più oscuramente commercializzati, cioè artificializzati e mentiti. Con il che non si tratta affatto di qualche anacronistica laude del tempo andato, ma di una ritrovata constatazione di profonda e autentica sincerità e di sapiente e solida fedeltà di mestiere quale sicuro riconoscimento di valore d'arte. Basta osservare la sfida che queste sculture in ferro di Roberto Lanaro portano dentro, negli incontri, nelle forti scansioni elementari dei pesi e delle torsioni del metallo più schiette, contro ogni orpello di abbellimento e contro ogni trucco di camuffamento o di allettamento "piacevolistico". I blocchi si abbracciano o si respingono in un dialogo vivo, deciso e senza infingimenti: parlano fra di loro, si attraggono o si respingono, a volte si isolano uno accanto all'altro, diventano "situazione", ma sempre non d'altro discorrono se non del proprio gesto materiale, della propria nuda natura di ferro, del proprio emergere e piegarsi o drizzarsi sulla terra, felici della propria forma intatta e compiuta, ritrovata fuori dal caos dell'informe. Così si inganna chi, facendo scivolare lo sguardo superficialmente sulle forme, senza vera attenzione penetrativa dell'anima segreta dei materiali, vi cerca altro, magari anche un lavoro di fusione (di ben diversa e più semplicistica lavorazione) invece della diretta modellazione a colpi di maglio, oppure si illude di qualche trasposizione simbolica o di riferimenti metaforici. La verità è che qui, in queste costruzioni variamente dialoganti, non c'è metafora: se metafora è trasposto, trasferimento di senso e di nome da un oggetto all'altro (reale o concettuale), allora qui è vano, per vizio intellettualistico o culturalistico, parlare di metafora o di metafore. In queste sculture fortemente oggettuali non c'è nessun rimando

ad altro. Dal loro corpo non emana altro che la propria natura e i principi delle proprie costituzioni, senza nessun traslato, nessuna trasposizione di significato o di immagine che, sostanzialmente, voglia alludere a qualcosa d'altro, fuori da se stesso.

Qui il segno, pur riempiendosi di sentimenti e dialoghi umani, tendenzialmente, come in ogni vera arte, fa corpo con se stesso.

Si risolve in scultura pura.

Naturalmente questa pura essenza della scultura è un difficile e alto punto di arrivo di un lungo cammino. E Lanaro da tempo non è certo più un ricercatore ai suoi inizi e neppure quel che si dice una promessa.

E' un artista nella sua piena maturità che opera nel completo possesso tecnico-formale dei suoi mezzi e del suo mondo.

Cresciuto in una famiglia di fabbri, nell'officina del padre si impadronì ben presto di tutti i segreti del mestiere; la padronanza dei vari strumenti e della loro orchestrazione nella costruzione di forme espressive, partì, com'era logico, da intuizioni di progressive abilità e perfezionamenti, fino al preziosismo, tipici del "ferro battuto". E diede luogo a forme stupefacenti di alto valore artigianale, culminanti, forse, in quel formidabile «Dragone» tutto a scaglie intessute e creste, lungo sei metri e del peso di sei quintali, del 1968. Un vero capolavoro di tecnica e di espressività del ferro battuto che, da allora, ergendosi in paurosa rivolta dal piazzale di un ristorante, non cessa dal far rallentare le macchine che passano dalle strade circosvicine, suscitando un misto di timore e di meraviglia.

Ma il ferro battuto non è ancora la scultura: e la strada da percorrere è lunga.

Per cui una profonda esigenza di purificazioni formali spingono in breve Lanaro a lasciarsi alle spalle l'ormai conquistato e superato figurativismo "ornamentalistico" del ferro battuto. Altre vie bisogna battere per attingere la più autentica e profonda poesia del ferro liberato in pura scultura.

Ed ecco la svolta di liberazione che prende inizio negli anni Settanta. E allora che la curiosità dello scultore si appunta sull'opera della fiamma ossidrica e sulla sua perforante potenza di penetrare e di tagliare il ferro, fino a frugarne le intime viscere, operando di fenditure e di tagli slabbrati, quasi a spaccare il cuore della materia per scoprirne gli intimi segreti.

Nascono così le *Fratture*: una serie di opere che riprovano questa ricerca avanzante, come si può vedere, ad esempio, nel *Disco* del 1974, percorso da acuti tagli orizzontali che ritmano l'aprirsi, abissale e formale insieme, della materia che dice se stessa. In questo stesso anno Lanaro comincia a frequentare i corsi estivi dell'Accademia d'arte di Salisburgo.

Un'alta scuola di formazione artistica, dove la ricerca e la cultura offrono uno straordinario luogo, specie in quegli anni, di tutte le più avanzate stimolazioni di un ambiente vivacemente internazionale. Questa scuola, fondata da Kokoschka nel 1954 (nella quale sono passati alcuni fra i maggiori artisti italiani di quegli anni, tra questi Manzù), con i suoi corsi di scultura tenuti fra il '74 e il '77 dal magistero fertile e innovatore di Somaini (un grande maestro di costruttività spaziale), proprio in questi anni e sotto tale magistero ha segnato profondamente la formazione e l'uscita di Lanaro. Alle prove finali dei corsi ottenne il primo premio nel 1974 e nel 1976, a dimostrazione del profitto che dall'insegnamento aveva saputo trarre. Nascono allora opere sempre più compatte e potenti. Dopo le *Fratture*, l'esplorazione della vita interiore del ferro, ecco che si erigono nello spazio più ampio di terra e di cielo, in tutta la loro dinamica compattezza vivente, le *Torsioni*: poderose masse serrate, spesso ravvicinate e fermate in un loro muto dialogare di corpi che s'inclinano, in gesti d'attrazione o di repulsione, girandosi e torcendosi come per rinchiudersi nel proprio silenzio o per aprirsi per dire un proprio segreto. E in verità altro non vogliono essere e dire se

non la conquista di uno spazio originario.

La prima testimonianza dell'avvenuto passaggio verso le più recenti vigorose modulazioni spaziali si ha forse nell'opera *Il nodo*, un intreccio di sbarre in torsione del 1976. In seguito il piegarsi e il torcersi, tendenzialmente verticale ma a volte anche in lotta sul piano di base, si riprova in sempre più nuove costruzioni; dove la tecnica costruttiva e l'ideazione delle sempre più libere e aperte organizzazioni delle direzioni e dei ritmi dello spazio, vivono nella più assoluta linearità e fedele nudità del ferro.

La scansione "modulativa" di corpi allungati cilindrici associati a tagli di parallelepipedi, mantiene ben ferma la rigorosa sincerità del materiale "auto-espressivo" e "auto-generativo" della forma, senza cedimenti narrativi esterni o debolezze ornamentali o estetizzanti.

Sono questi gli autentici valori che, a partire dalla lunga stele che a Spello si erge diritta contro il cielo per poi improvvisamente spezzarsi sull'alto, dove la piastra zigzaga e cambia direzione (*Situazione* 1976), animano le sculture degli anni Ottanta. Tra le quali è importante notare la potenza plastica dei due altorilievi che muovono e impreziosiscono le pareti della Banca Antoniana: la grande cuspidi di freccia del 1985 per la sede di Thiene, e quella sintesi di forza ed eleganza, dove il gioco delle sovrapposizioni "bi-materiche" insieme alla frattura diametrale e a sottili dissimmetrie creano, in questo *Disco* del 1986, un potente rilievo che dinamizza tutta la parete. E più avanti ancora, nel 1988, un altro segno notevole dell'opera di Lanaro è dato ritrovare in Francia, a Maubeuge, dove, sulla piazza antistante all'Accademia, si può ancora oggi ammirare un monumento di estrema purezza lineare; una sola linea, si potrebbe dire, costituita da un lastrone metallico di forte spessore, che balza in alto quasi verticalmente per poi ricadere dall'alto come un gigantesco zampillo che "ondoleggia" a mezza strada e s'allarga sulla base, ritorcendosi.

Si noti, infine, come sempre siano il lavoro stesso e la natura del materiale che determinano e governano la forma, la semplice severità delle forme. Si tratta quasi sempre di operare curvature o piegature su barre che vanno dai tre agli otto centimetri di spessore e su lamiere da tre o cinque centimetri, modellandole al fuoco della forgia od anche a freddo, sotto pressa.

Non possiamo qui tacere dello stupore che si prova, nel grande capannone dell'officina dove Lanaro lavora, quando ci si trova davanti alla gigantesca pressa, costruita pezzo a pezzo (anche derivati dai depositi dei materiali di recupero) dalle mani inventive dello stesso Lanaro per i fini e i tempi del proprio lavoro.

Una poderosa macchina cubica che si erge per tre metri dal pavimento e sprigiona, nella maniera più controllata e con miracolosa dolcezza di moto, una spinta di trecento tonnellate, sotto la quale barre da dieci a quindici centimetri di spessore si piegano come burro sotto un controllo lento e millimetrico.

Ma il tutto, dice Lanaro, in modo che il ferro non venga brutalmente aggredito, non soffra di cieca violenza, ma si muova e s'incurvi spontaneamente come sotto una carezza. E questo amore per la materia che genera lo scultore che pratica la poesia del ferro. Se una macchina è necessaria per prolungare e potenziare il braccio e il corpo che lavora alla scultura del ferro, questo non può e non deve essere una macchina tecnologica e industriale, ma a sua volta un corpo sensibile e vivente: tanto che Lanaro, costruitala compiutamente, l'ha battezzata e affettuosamente la chiama col nome di un famoso gigante biblico: *Golia*.

Anche la macchina è nata come una scultura. Fa parte della storia di questo scultore che, nella propria opera mette in azione, nell'invenzione delle forme, ideali d'ingegneria e di architettura. Com'è giusto che sia in un completo ideale d'arte. Che implica pur sempre un atto d'amore.

Per cui, questi poderosi blocchi delle costruzioni di Lanaro, se apparentemente sembrano nati

da una rude forza primordiale, in realtà sono soprattutto figli di un Eros moderno, sapientemente dolce e raffinato, un mondo di creature sorte ed erette sulla terra per opera di un mirabile connubio primigenio fra gli dei della Forza e della Delicatezza mescolatisi in amore.

Una volta ancora (sembra di dover dire, fuori da ogni retorica intellettualistica e per un riconoscimento di viventi storie di potenze corporee), nell'Officina di Lanaro noi possiamo assistere alle antiche mitiche nozze di Venere e di Vulcano.

E si deve, tutto ciò, al fatto riconoscibile che questo nostro scultore appartiene alla stirpe antica e gloriosa dei poeti-operai, del grande Chillida (per intenderci) celebrato dalla penna intinta di sensibilità e di filosofia di un Bachelard che insieme vi celebra la poesia del ferro.

Per comprenderla, certo, va vissuta con la pienezza del corpo, poiché la superficialità veloce e artificiosa del discorrere a parole l'uccide sul nascere.

Allora si vedranno e gusteranno una ad una le morbide pieghe e le quiete torsioni, le ferite e le gioie, di queste opere che raggiungono la semplicità solenne e insondabile delle creature viventi nate dalle antiche nozze di fuoco del fabbro degli dei e dell'amore fecondatore.

Quelle pieghe della dura materia dominata, se bene osservate e vissute, possiedono la delicata grazia e la logica corporea delle carezze sui corpi amati. E tutto questo avviene parimenti sia nelle grandi sculture monumentali che nelle piccole, spesso modellini pensati per una successiva traduzione nelle opere di grande dimensione.

Come si vede in questo suo *Tempio della Libertà*: un tempietto di tre elementi rispecchiantisi, tre corpi massicci in forma di parallelepipedo ritti agli angoli estremi di una base quadrata, ciascuno segnato a diversi livelli da una profonda piega che da un lato penetra vivamente e incurva per tutto il suo spessore la materia, fatta cedevole come una creta, non più di un unico forte segno che muove l'aria e l'intorno spaziale di un insieme

architettonico in cui i tre elementi verticali del tempio senza tetto ritmano passaggio e porta, evocano l'anima, il ricordo, di antiche rovine di città omeriche per la loro stessa situazione strutturale. La sua riproduzione in un multiplo di fusione in bronzo lucidato a specchio, come ora viene data questa piccola scultura (alta 17 cm.), ne accentua il prezioso rimando della luce fra i tre corpi e nello stesso tempo li "diafanizza" e "irrealizza" sempre più facendone segni di antiche memorie. Nelle opere più recenti, infine, noi assistiamo alla vera tensione verso la potenza e il grande, che anima dal profondo tutta la scultura di Roberto Lanaro. Alle precedenti forme duali (cilindro e lama, parallelepipedo e barra tonda) che costituiscono le opere denominate *Dinamica* e *Confronto* - antagonismi di polarizzazioni duali o pluriduali, che nello spazio gettano il loro dialogo d'incontro o di scontro - vengono ora succedendo presenze più complesse e a più voci, quasi l'insorgere di una corallità dei gruppi e delle masse. Si può oggi vedere nell'officina già predisposta e "costrutturata" nei suoi elementi fondamentali, il dirompersi e il moltiplicarsi della precedente tensione duale in un moltiplicarsi di raggruppamenti "pluri individuali" in un divincolarsi di gruppi e di folla in piazza.

Il dialogo si è ormai dilatato nella pluridimensionalità tormentata e confusamente anonima della società contemporanea. In uno dei suoi appunti diaristici di personali notazioni, Lanaro, dopo aver parlato del "ferro rovente" che plasmato può diventare poesia come può diventare "mezzo di distruzione e di catastrofe", scrive: "I fatti del Golfo mi portano a pensare, a cosa serve la scultura quando l'uomo pensa solo alle bombe".

A questi suoi e nostri momenti di scoramento per gli uomini impazziti che pensano solo alle bombe anziché alla poesia del ferro, noi sappiamo che possiamo rispondere che è proprio in momenti di questo genere che tutta la sua opera di scultura ci dice che bisogna continuare e più ancora insistere a scolpire il ferro, per sottrarre

questa antica materia di civiltà della prassi lavorativa umana alle ferocie distruttive che gli uomini portano dentro nel loro istinto di morte, per riscattarne e salvarne, con opere di mano e di pensiero, le sue più intime e più vere fibre non più portate verso l'uccisione dell'uomo, bensì verso la sua esaltazione in mondi di libertà e di poesia. Finché sarà vero che l'arte vuole agire l'immortalità e che l'antico rito - un vero archetipo - del ferro nasce dal canto alterno del fuoco e dell'incudine e si celebra in presenza della fiamma che non muore.

(Illasi - VR, 1993)

Roberto Lanaro's poetry in iron

Dino Formaggio

Iron is not just any material. Obviously, each material has its own precise "physiognomy", its own specific vitality - especially when it is used as the material of artmaking. However, when a material becomes the stuff of sculpture - when it rises up and vibrates in the hands of a sculptor - then its entire essence makes itself felt; the deepest-rooted fibres of its expressive power seem to erupt into full presence before one.

It is from this point of view that one must understand and experience the innermost nature of iron.

Sculpture in iron is something specific; it has its own distinct characteristics, its own originality when compared to any other form of sculpture.

Sculpture is the art that maintains the most direct - most organic - relationship with materials themselves; it draws nourishment from their various characteristics. Sculpting in wood is one thing, working malleable clay another and carving marble yet another. The same is also true of sculpting in iron. More than simple intervention upon a block of iron with hammer and chisel, this involves bringing forms into existence from within the iron - iron that remains iron and is in no way masked or denied. Indeed, it is in this celebration of form that the iron remains entirely itself, with all its original natural potential.

What are the living powers that exist within, draw their origin from, iron? The life of iron is the life of a cosmos, of a universe with its own history, laws and pulsations. This universe, writes Gaston

Bachelard (the author of one of the most profound philosophical explorations of the "cosmos of iron"), requires of us "a love of fire and hard materials, of force and power. One cannot know this universe except through acts of creation that are moulded by courage". (G. Bachelard, *Le droit de rêver*, 1942).

Like all authentic cosmoses, iron is a cosmos of fire and energy; it has an age-old essence and its own inviolable laws - inviolable for those who strive to enter into dialogue with the material; to exploit its genuine communicative powers. And a prime example of someone striving to do so is the sculptor. This is the first fundamental secret of any sculptor working in iron.

To a superb degree, this is what lies at the basis of Roberto Lanaro's iron sculptures, works which exemplify genuine knowledge of the material and long-standing commitment to its exploration in/through art. These works are so completely "iron", so totally faithful to the original and authentic nature of the metal, that they consciously reject anything that might be mistaken as disguise or concealment. Spurning to be the mimesis of some other object, they also scorn resort to pleasing line or visual allurements.

Forthright and tough, severe and spare, the living form of Lanaro's work dwells entirely within the potential of iron-*qua*-iron. As it emerges from the hands of the sculptor-blacksmith (blacksmith-sculptor), it address us about nothing other than itself.

Proud of its freedom and independence, it needs no externally-imposed references to an "elsewhere", no echoes or citations of other objects or forms. All contemporary art has long engaged in a determined search for the purity of original forms. Undoubtedly, such art has also had to struggle against the temptations self-satisfaction, the lures of the commercial and the preconceptions of accepted "taste" - all of which have taken their toll on those who, out of weakness or need, have finally submitted to their spell. Nevertheless, the basic lesson to be learnt from the entire course of contemporary art is its growing recognition of the value of genuine forms and materials (and of the infrangible links between the two). And all of this is particularly clear in sculpture, the art form which, perhaps more than any other, exists in close contact with the vital core of materials themselves. This is why Roberto Lanaro's art can be said to draw upon the deepest wellsprings of the contemporary and the present, achieving genuine freedom and autonomy.

Certainly, iron is hardly a material which a sculptor happens upon by chance; the decision to work in this metal does not simply emerge - like Minerva from the head of Jupiter - fully-formed and armour-clad. Iron is a material that requires long preparation and apprenticeship if one is to acquire the manual skills necessary to craft the metal into form. And Lanaro has just such a history behind him. He was born - at Molvena (Vicenza)

on 26 September - into a house that resounded to the powerful and rhythmic song of hammer upon anvil. His father was a blacksmith, and Roberto Lanaro still works in the smith he visited everyday as a child. Indeed, his family was one of generations of blacksmiths - and one of Roberto's cherished childhood memories is the sight of a large bellows-operated forge which bore the remote date of 1706. His feeling for iron has been nurtured over numerous generations; it runs in the blood. And this fact in part explains the extremely natural way in which Lanaro approaches his art, expresses his curiosity with regard to the world. In his work, one can see the silent yet firm moral convictions that were once common to both craftsman and artist alike.

Lanaro, in effect, belongs to that long line of creators who do not hustle their wares; do not see themselves as gods or stars; do not use their work for abstruse expressions of megalomania. His is the tradition of daily work performed with probity and integrity. And this itself is hardly of small account, given we live in a world which is ever more commercialised, ever more subject to deceit and artifice.

However, the above is not to be mistaken for a mere nostalgic eulogy for days gone by; it simply reiterates recognition of the fact that deeply-felt sincerity, faithful craft and authentic skill are the bases of art's value. And to see this, one merely has to look at Roberto Lanaro's iron sculpture,

each one of which embodies a challenge: the elemental scansion of distributed masses, the torsional twists of unadorned metal, all assert resistance to embellishment or disguise, reject concessions to the "merely pleasing". The blocks of material embrace or repel each other, engaging in a frank, decisive dialogue without any sort of pretence. At times, they may stand isolated alongside each other, generating a "situation"; but in each and every case, that which they express is their material nature, their bare essence as iron. As they emerge from the earth, twisting or straightening themselves, they give voice to their joy in their own complete and intact form; their emergence from the chaos of the unformed.

Gliding superficially over these forms, the inattentive eye makes no attempt to penetrate the secret soul of the materials used; at most, perhaps, it searches out welds (a relatively simple method of working metal), failing to note the iron has been modelled by the hammer itself. Similarly, such a superficial eye might seek refuge in symbolic or metaphorical readings of form. However, the truth is that within the various forms of dialogue established between/within these constructions there is no metaphor. If one understands "metaphor" to be the transposition, the transfer, of meaning or name from one (real or conceptual) object to another, one would be engaging in mere intellectualization if one tried read these works in such terms. Lanaro's sculptures are powerfully present as objects; there is no reference elsewhere. What emanates from these solid bodies is their own nature as such; what one is to read here are the principles underlying the constitution of these forms, not some transposition of meaning and image - a transposition which, in essence, betrays a desire to allude to something else, something other than oneself. Though rich in feeling, in human discourse, the sign here is - as in all genuine art - at one with itself; it finds resolution in being pure sculpture.

Obviously, there is a long path to follow before one achieves the high point of this pure essence of sculpture. However, Lanaro is not someone setting out on this quest, nor can one speak of him in terms of "promise"; instead, he is a fully-mature artist, whose work reveals complete mastery of the technical means at his disposal. Having grown up in a family of smiths, Lanaro soon learnt all the secrets of the trade from his father. As was logical, mastery of all the various tools of the craft - and of their combination to achieve expressive form - was first acquired through learning the skills and, at times precious, finishing-touches which are typical of work in "wrought iron." The result was a series of wonderful forms that embodied a high level of craft skill, the culmination of which might be taken to be the 1968 *Dragone*, a mass of interwoven scales and crests measuring a total of six metres and weighing six quintals. A true masterpiece that exploits wrought iron's technical qualities and expressive power, this has ever since been an imposing presence in the forecourt of a restaurant, never failing to stir fear and amazement - and cause passing cars to slow down.

But wrought iron is not sculpture... and there was still a long way to go.

It was a striving after greater purity of form which would soon lead Lanaro to abandon "ornamental" figuration in wrought iron, a skill which he had by then mastered and moved beyond. He would have to move in other directions if he was to achieve genuine *poesis* in iron, liberating the material into the pure form of sculpture. This process of liberation would begin in the 70s. It was then that the sculptor became intrigued by the potential afforded by the oxy-acetylene torch's ability to cut and perforate iron; slicing into the material in rough-edged gashes, this torch seemed to allow the sculptor to delve into the very viscera of the metal, to break open its heart and reveal its deepest secrets. Thus came about the series *Fratture*, in which the artist explored

this method of working. Look, for example, at the 1974 *Disco*; here, sharp horizontal cuts mark out the rhythm of both form and "abyss" within a material that so clearly declares itself to be itself. In the same year as he created this work, Lanaro began to attend the summer courses at the Salzburg Akademie für Kunst, a prestigious art school which, in this period in particular, provided a stimulating international atmosphere within which to explore all the most advanced trends in contemporary art. The Akademie itself was founded by Kokoschka in 1954 and had been attended by some of the great Italian artists of the time, including Manzù. The sculpture courses that Lanaro attended here from 1974 to 1977 were held by Somaini, himself an inventive innovator and a great master of spatial construction, and would have a profound effect upon a young man who in 1974 and 1976 won first prize for his end-of-course work. Those awards themselves are a clear demonstration of how much benefit Lanaro derived from the teaching received, with his work thereafter beoming more compact, more powerful. If *Fratture* was a series concerned with the inner life of iron, the *Torsioni* which followed seemed to rise up into the more ample space of earth and sky. Dynamic and compact expressions of vitality, these massive enclosed volumes were often placed close to each other. Held in mute dialogue, the bodies seemed to incline towards each other, caught in mutual attraction or repulsion as they twisted and turned, as if to shut themselves away in their own silence or open up to reveal an individual secret. In effect, however, all they wished to communicate was the conquest of the space in which they originated. Perhaps the work that first exemplifies a move towards more vigorous modulations of space is the 1976 *Il Nodo*, comprising an interweave of twisting iron bars. Subsequently, such bending and twisting would figure in an increasing number of new constructions. Generally, the torsional movement

was vertical, but it could at times also generate a struggling mass at the lower level of the work. However, in each and every case, the technique of construction was applied in increasingly free and open organisations of space and rhythm. And the iron itself was a totally linear, unadorned presence.

In these "modular" constructions of elongated cylinders associated with parallelepiped cuts, material "declares itself" with rigorous sincerity; form "generates itself". There is no concession to external narratives or to a taste for the decorative and "aesthetic".

In the tall stele raised at Spello, the volume seems to reach up to the sky and then unexpectedly split towards the top, with the metal plate zigzagging and changing direction (*Situazione*, 1976). This was a foretaste of the values that would inspire the sculpture of the 1980s. Amongst these pieces, one should note in particular the powerful plastic modelling of two *alto-relievo* works which adorn the walls of the Banca Antoniana. One is the tip of a mighty arrow, created in 1985 for the bank's Thiene premises, the other is the 1986 *Disco*. A masterful synthesis of power and elegance, this latter work plays upon the superimposition of two "materials" in a composition whose diametral fractures and subtle dissymmetries generate a powerful *alto-relievo* that animates the appearance of the entire wall.

In 1988 comes another powerful piece, still to be seen in the forecourt of the Académie in Maubeuge (France). Here, linearity is of the essence, with the monument seeming to comprise a single line formed of a thick metal sheet. Leaping skywards, this then falls back to earth, like a giant gush of water that "undulates" halfway up and then turns back upon itself to widen towards the base. Note how, as always, it is the nature of the material itself and manner in which it is worked that are the decisive factors in determining forms of great simplicity and severity. Almost always, the sculptures are formed by twisting

and bending iron bars and sheets (thickness: 3-8 centimetres and 3-5 centimetres respectively), the components being modelled hot at the forge or cold using a press. And here one cannot help mentioning the amazement one feels before the huge metal press in the large shed where Lanaro works. Constructed piece by piece by Lanaro himself (often recycling parts from elsewhere), this massive purpose-built machine stands three metres high and, with the utmost gentleness and highest degree of control, can deliver pressure of three hundred tons. Bending 1.5-centimetre-thick iron bars as if they were butter, it enables the sculptor to achieve results that can be controlled to the millimetre.

As Lanaro himself observes, all this aims to avoid mere brutal aggression, blind violence, being exercised upon the iron; the material should move and bend spontaneously, as if responding to a caress. It is this love for his material which makes him a sculptor who works in the very poetry of iron. If there is the need for a machine to extend and amplify the work of arm and body upon the iron being sculpted, then that machine cannot and must not be a mere product of industrial technology; it too must be a living, responsive body. So much so, in fact, that having built it entirely himself, Lanaro would affectionately name the machine "Goliath", after the biblical giant. This machinery, too, came into existence as a sculpture; it has a role in the history of an artist whose own work, whose invention of form, exemplifies the ideals inspiring engineering and architecture. And this is as it should be in work which strives to achieve the complete ideal of art, which is always predicated upon a gesture of love for materials. Hence, though these massive constructions might well seem to embody raw primordial force, they are actually the children of a refined and gentle modern Eros. The creatures who take their place upon the earth as the result of Lanaro's art are the fruit of a wonderful primordial union, of a loving embrace between

the deities of Power and Delicacy.

Without slipping into intellectual rhetoric, one might talk of Lanaro's workshop as being a place where we witness the marriage ancient myth describes between Venus and Vulcan. Here, one sees exemplified the corporeal essence of such living stories and legends. Lanaro belongs to the ancient and glorious line of the great "poet-makers" - of the great Chillida, for example, whom Bachelard celebrates with great sensitivity and philosophical insight in his paean to the poetry of iron. To understand this, however, one must experience things with the full presence of one's body: the fleeting superficiality and artifice of words can pose a mortal threat.

The soft folds and quiet twists, the open wounds and gleaming gems of these works achieve the simple and imponderable solemnity of living creatures - creatures born from the ancient marriage between two fires, those of the "blacksmith to the gods" and of fecund love herself. This is physical matter which has been mastered; however, when attentively observed and experienced, its twists and folds reveal themselves to have the delicate grace, to obey the corporeal logic, of a loving caress. And this is as true of the monumental as of the small works; indeed, the latter often come about as models for subsequent translation onto a larger scale.

This can be seen, for example, in Lanaro's *Tempio della Libertà*. Comprising three components that mirror each other, this small temple is made up of three massive parallelepipeds standing at the end corners of a square base. At different levels, each of these is pierced by a deep cut that seems to penetrate through the very depths of a solid material which here becomes as malleable as clay. This sole, powerful gesture modulates the air and space of an architectural whole: the three vertical components of the roofless temple mark out the rhythm of approach and doorway, evoking memories of the passage of the soul, of the ancient ruins of Homeric cities. The

reproduction in a multiple cast of brightly-polished bronze creates a small sculpture (height: 17 cm) in which the precious effects of reflected light between the three bodies is heightened; however, at the same time, the overall effect is to make the solids more diaphanous and "unreal", and thus emphasis their association with ancient memories. In the most recent works, one sees even greater striving towards power and scale - a striving that underlies the whole of Roberto Lanaro's sculpture. Works such as *Dinamica* and *Confronto* played upon dual forms (cylinder and sheet, parallelepiped and round bar) to institute a dual or multiple polarisation which makes space into a locus of dialogue and confrontation. Now, these are followed by more complex presences, in which more voices come into play, with regard to which more might even talk in terms of a choral composition of groups and masses. Within a "workshop" whose fundamental components are already in place, one finds the previous dual tension multiplied in a way that generates "pluri-individual" groups, the multiple twists and turns of a crowded piazza. The dialogue has now expanded, overflowing into the tormented "pluri-dimensionality", the confused anonymity, of contemporary society. In one of his diary entries, Lanaro talks of "red hot iron" which can be modelled to become poetry but also to become a "means of destruction and catastrophe". He then goes on to add: "What is happening in the Gulf leads me to ask: What is the point of sculpture when men are thinking only of bombs?" To the discouragement which he - and we - feel when aware that a crazed humankind is more interested in bombs than in the poetry of iron, one might respond by pointing out that it is precisely at moments like these that Lanaro's entire work in the medium of sculpture tells us that one must go on - and, even more so, that one must go on sculpting in iron. The very embodiment of an ancient civilisation of work and craft, this material - when used by the sculptor - is removed from the

hands of a humankind whose death wish finds expression in ferocious violence. In works that depend upon both hand and mind, iron is thus redeemed, its innermost, most authentic characteristics are no longer put at the service of death but of man's aspiration towards freedom and poetry.

And this will be so for as long as art strives to act in the interest of immortality; as long as the ancient - archetypical - ritual of the working of iron rests upon the alternating song of fire and anvil and is celebrated in the presence of an undying flame.

(Illasi - VR, 1993)



FINESTRA (rilievo), 1986
ferro - cm 100 x 100



FINESTRA (rilievo), 1986
ferro - cm 100 x 100



ARCO, 1986
bronzo - cm 32 x 26 x 45 h



ARCO, 1986
bronzo - cm 50 x 28 x 20 h



PRESENZA IN TENSIONE, 1987
ferro ossidato - cm 190 x 180 x 120 h

DIALOGO, 1987 ▷
ferro ossidato - cm 65 x 55 x 135 h







◁ VERSO L'ALTO, 1988
ferro - cm 40 x 20 x 45 h

PRESENZE IN TENSIONE, 1988
conglomerato - cm 60 x 60 x 350 h







◁ ARCO DELLA VITA, 1988
acciaio corten - cm 900 x 730 x 460 h
Zona industriale - Breganze (VI)

PIAZZA DEL LAVORO, 1988
ferro ossidato - cm 100 x 100 x 50 h



INCONTRO, 1988
ferro trattato - cm 300 x 180 x 125 h



DIALOGO, 1989
ferro - cm 75 x 75 x 63 h



LE GRAZIE, 1990
acciaio corten - cm 250 h
Banca Antonveneta - Rossano Veneto (VI)



PORTALE, 1990
ferro
Chiesa di San Sebastiano - Thiene (VI)



PIAZZETTA, 1990
ferro ossidato - cm 44 x 36 x 37 h



PIAZZETTA, 1990
ferro ossidato - cm 41 x 31 x 25 h



ARCO DELLA LIBERTA', 1990
ferro - cm 39 x 36 x 38 h



RILIEVO, 1990
ferro trattato - cm 400 x 230
Cimitero - Arzignano (VI)



INCONTRO AL VERTICE, 1991
ferro ossidato - cm 130 x 90 x 260 h



INCONTRO AL VERTICE, 1991
ferro ossidato - cm 160 x 80 x 250 h



ABBRACCIO, 1991
ferro ossidato - cm 30 x 30 x 45 h
Collezione privata - Barcellona (Spagna)



TENSIONI, 1991
ferro - cm 48 x 40 x 33 h



INTERVENTO DIFFICILE, 1994
ferro ossidato - cm 53 x 43 x 30 h
Bozzetto per grande scultura



PIAZZA DEL DESTINO, 1990
ferro ossidato - cm 200 x 200 x 250 h



DISPUTA, 1996
ferro ossidato - cm 60 x 40 x 45 h

Roberto Lanaro: piegando il ferro scandisce lo spazio

di Giuliano Menato

Roberto Lanaro è uno straordinario scultore veneto che può vantare una storia artistica fatta di ricerche espressive e di esiti formali rilevantissimi.

Il ferro, la materia da lui prediletta perché come nessun' altra egli ha lavorato con tanta assiduità e amore, fin da quando, ragazzo, aiutava il padre nella bottega-officina di famiglia, è plasmato non con lo spirito dell'artigiano - eppure artigiano Lanaro è per la sapiente e spontanea manualità con cui lo tratta - ma con la superiore vocazione dell'artista.

Senza rinnegare le sue origini, alle quali egli deve la maestria con cui opera e realizza direttamente il suo prodotto, Lanaro si è preparato ad essere scultore attraverso una disciplina mentale, una lunga riflessione sulla forma e la sua storia, dall'antichità ai nostri giorni.

Così le sue opere sono sì l'espressione di un vivace estro inventivo e di una non comune vitalità, ma a servizio di un'idea, di un progetto, quindi valorizzate dalla consapevolezza del fare che non affida nulla o quasi al caso.

Ritengo che aspirazione di Lanaro, della cui attività si sono interessati alcuni tra i più illuminati critici italiani e stranieri - primo tra tutti il compianto Umbrò Apollonio -, non sia di essere considerato un demiurgo eccezionale, alla stregua di Vulcano, il quale congedava dalla sua fucina mirabili imprese che colpivano l'immaginazione dei suoi mitici o eroici committenti, bensì un avveduto artefice del nostro

tempo, che interviene per lasciare una testimonianza significativa del proprio ingegno in rapporto al vivere quotidiano e alle idealità - anche estetiche - dell'uomo contemporaneo.

Nessuna volontà di stupire, quindi, per la spettacolarità dell'azione artistica, per la preziosità del cesello; l'esigenza, invece, molto viva, di misurarsi con lo spazio circostante, fruibile in dimensione umana, in cui si svolge e si qualifica la nostra esperienza. Nessuna intenzione, poi, di gareggiare con la natura, di rappresentarla più vera del vero, di arricchirla di particolari inediti, escogitando strane combinazioni, ma il bisogno di semplificare la realtà riducendola alle sue forme elementari, di rifarsi agli archetipi, ai principi basilari su cui poggia un'azione fondamentalmente costruttiva.

Ecco allora la barra di ferro, elemento essenziale e "preesistente", intorno al quale si sviluppa ogni intervento stimolato dalla fantasia, ma calcolato con precisa determinazione.

Le flessioni, le movenze, le aperture direzionali, intese sia come espansione, alla maniera del fiore che si apre dilatandosi sul suo stelo, sia come ripiegamento, ritorno, viluppo, non sono mai in funzione decorativa, hanno l'essenzialità del movimento che una forza primigenia imprime, sprigionano una tensione che appartiene alla materia metallica, prima che al soggetto che la domina.

Voglio dire che Lanaro non fa scultura per ricavare

effetti suggestivi, raffinatezze particolari, cose, queste che appartengono ad un ordine di idee diverso da quello che lo induce ad impalcare nello spazio atmosferico architetture che si confrontano con l'ambiente in studiate articolazioni.

Resta per noi ancora valida la sottile osservazione fatta tanti anni fa da Apollonio su Lanaro: "Egli non ha praticato le strade dell' 'informale', ma ne ha appreso la lezione alla lontana, mentre si è piuttosto accostato direttamente alle ipotesi di quel costruttivismo particolare che potrebbe essere la 'minimal' americana, nel senso che la semplificazione ribatte dovunque e cancella ogni e qualsiasi ridondanza appena ne spunti la minima evenienza per un suo manifestarsi".

Di ascendenza inequivocabilmente astratta, le sculture di Lanaro sono altrettanto lontane nella loro dimensione lineare - libera, in ogni caso, da condizionamenti geometrici -, sia dal monumentalismo determinato dal consolidarsi di poderosi volumi, sia dal decorativismo di pur ardite tramature giocate su insistite alternanze di pieni e vuoti. Nella purezza dell'evoluzione spaziale esse non sono né oppresse dal peso, né avviliti da un drappeggio che ne snaturi l'anima architettonica. Nate per essere inserite in un ambiente, per trovare posto in uno spazio, insomma per dialogare con l'uomo che vive in comunità, "non sono - come aveva ben visto il direttore dei mesi viennesi Hermann Fillitz - in collegamento con un fenomeno naturale, che

pure in qualche modo riflettono, ma sono creazioni a sé stanti, vengono concretizzate attraverso le leggi dell'ordine, del movimento, della dinamica. Attraverso la popolarità delle direzioni del movimento e delle posizioni delle torsioni, si colgono rappresentazioni dello spazio, che vengono rese plasticamente".

Non importa che da *Fratture, Torsioni, Nodi* le immagini siano divenute *Dialoghi, Incontri, Abbracci* o *Piazzette*, come da ultimo è dato di vedere in qualche esemplare esposto in questa mostra. La rappresentazione, sia pure allusiva, di relazioni personali o di luoghi delle relazioni avviene in termini tanto semplificati da non autorizzare nessuno a spingersi oltre con interpretazioni smentite dalla stessa realtà dell'oggetto e dai principi che lo determinano. La scultura di Lanaro è stata e resta azione da collegare alle potenzialità espressive della materia - il ferro, per l'appunto -, non è rievocazione, sia pure in termini astratti, di particolari condizioni dell'essere.

(Montecchio Maggiore - VI, 1994)

Roberto Lanaro: folding iron to the rhythm of space

Giuliano Menato

An extraordinary Veneto Sculptor, Roberto Lanaro is an artist whose exploration of his means of expression has generated forms rich in significance. As a boy, he helped his father in the family workshop, and since then his work in iron reveals a dedication to and affection for the metal which one sees in no other. Iron is the chosen material of his sculptures; and Lanaro works it not only with the manual skill of the craftsman - though there is no doubt that he does have that spontaneous manual dexterity - but also with the vocational commitment of the true artist.

Without in any way reneging on the origins which are the source of his mastery of materials, Lanaro approached the art of sculpture after an intense process of mental discipline, after long reflection upon form and how it has developed since the days of antiquity.

The expression of a far from ordinary inventive verve, each work is inspired by an idea, a design. Artistic creation here reveals a level of awareness in which nothing, or almost nothing, is left to chance; it is no coincidence that, at both a national and international level, Lanaro's art has attracted the attention of highly perceptive (foremost amongst whom was the late lamented Umbro Apollonio). Though he works in iron, Lanaro does not aspire to be some sort of demiurge; he is not striving to ape Vulcan, his smithy producing fabulous objects to amaze a mythological clientele. Instead, he strives to be an

insightful "maker" within his own time, exercising his skill in order to leave some significant act of witness to his own art and to the relation it bears to our daily existence, to the ideals (aesthetic and otherwise) of contemporary humanity.

There is no attempt to amaze - either by finely-finished touch or spectacular artistic gesture. Instead, the artist feels a powerful desire to measure himself against the scale of the surrounding space - a space governed by the human scale that is the very form and medium of our lived experience. Similarly, Lanaro is not competing with Nature; he is not striving for a representation of Nature that is more real than the real thing; that is enriched with unusual details and strange juxtapositions/combinations. Instead, he feels the need to simplify reality, to bring it back to elementary forms, to draw upon the archetypes and basic principles that are the foundation of an art that is fundamentally "constructive" in character. Hence, we have a iron bar - what might be considered as the basic "given" - around which the artist works, with each intervention inspired by imagination but also the fruit of precise calculation and determination. Sometimes expanding in specific directions (like a flower opening up upon its stem), sometimes becoming enveloping folds, the various twists, turns, shifts and openings in the material have no merely decorative function. They express the stark movement of a primordial energy; are imbued with a tension that is integral to the metal itself

rather than derived from the subject who dominates that metal. What I mean is that Lanaro does not aim for atmospheric effects or refined details. Such things are the concerns of an approach which is very different to that which inspires his own creation of architectural structures - structures that occupy space by establishing a carefully articulated rapport with their surroundings. One might cite here a comment that Apollonius made years ago with regard to Lanaro's art: "He may not have followed the direction of the *informale*, but he learnt its lessons from afar. Instead, he might be said to have engaged directly with the notions underlying that special type of constructivism which can be identified with American "Minimalism" - that is, a simplification that continually undermines and removes any form of redundancy the moment there appears the slightest possibility that it might emerge". Unquestionably abstract in "descent", Lanaro's are linear constructs that eschew both mere geometry and the sort of monumentality that is achieved through the amassing of imposing volumes; at the same time, the skill and daring to be seen in the interweave of solid mass and empty space never declines into mere decorativism. As spatial entities, his sculptures embody pure development of form, being neither crushed beneath their own weight nor cheapened by any sort of "drapery" that diminishes and distorts their architectural core. These are works that are created to occupy a particular setting, to find their place within physical

space - in short, to enter into dialogue with the human community. As the director of the *Wiener Monate*, Hermann Fillitz, puts it: "[These sculptures are] not to be seen in relation to a specific natural phenomena, even if they do to a certain extent reflect them: they are creations unto themselves, given concrete form through the application of the laws of order, movement and dynamics. Both the polarity in the directions of movement and the position of the torsive twists reveal these work to be plastically-rendered representations of space". It is unimportant that the various *Fratture*, *Torsioni* and *Nodi* have become *Dialoghi*, *Incontri*, *Abbracci* and *Piazzette*, as one can see in some examples of work contained within this exhibition. The allusion to - the representation of - personal relations or the locus of such relations is rendered in such a simplified manner that no one would be justified in trying to push interpretation in directions that contradict the very reality of the objects themselves and the principles that underlie their creation. Lanaro's sculpture was and remains something that must be seen in terms of the expressive potential of the iron that forms his basic material. In no way is it even an abstract evocation of specific conditions of being.

(Montecchio Maggiore - VI, 1994)



DISPUTA, 1991
ferro ossidato - cm 70 x 90 x 250 h
Collezione privata



DIALOGO (fontana), 1991
ferro ossidato - cm 120 x 100 x 270 h
Collezione privata



INTERVENTO, 1993
ferro ossidato - cm 190 x 160 x 150 h



ANELLO SCOMPOSTO, 1991
ferro ossidato - cm 260 x 200 x 140 h



CONDIZIONE FORZATA, 1994
ferro ossidato - cm 100 x 85 x 185 h
Collezione privata



NUCLEO, 1993
ferro ossidato - cm 80 x 90 x 200 h





◁ SVILUPPO, 1996
ferro ossidato - cm 230 x 150 x 230 h
Atelier Roberto Lanaro

SVILUPPO, 1996
ferro ossidato - cm 230 x 150 x 230 h



ARTICOLAZIONE, 1993
ferro ossidato - cm 40 x 40 x 46 h



FRAMMENTI, 1996
ferro ossidato - cm 96 x 30 x 39 h



CASA DEL FILOSOFO, 1995
ferro ossidato - cm 60 x 60 x 40 h
Collezione privata - Barcellona (Spagna)



CASA DEL FILOSOFO, 1995
carboncino su carta



SVILUPPO, 1997
ferro ossidato - cm 75 x 45 x 100 h
Banca Antonveneta - Rosà (VI)

DIALOGO, 1997 ▷
ferro ossidato - cm 60 x 60 x 103 h
Banca Antonveneta - Nove (VI)





DISPUTA, 1997
ferro ossidato - cm 60 x 50 x 190 h



SVILUPPO, 1997
ferro ossidato - cm 55 x 55 x 165 h



RICERCA, 1997
ferro ossidato - cm 55 x 50 x 40 h



FRAMMENTI, 1998
ferro - cm 50 x 20 x 28 h



VERSO L'ALTO, 2001
ferro ossidato - cm 80 x 80 x 450 h (base 115)
Monumento ai Caduti - Villa di Molvena (VI)



VERSO L'ALTO, 2001
particolare



MARTIRE, 1998/2001
ferro ossidato - cm 79 x 75 x 180 h



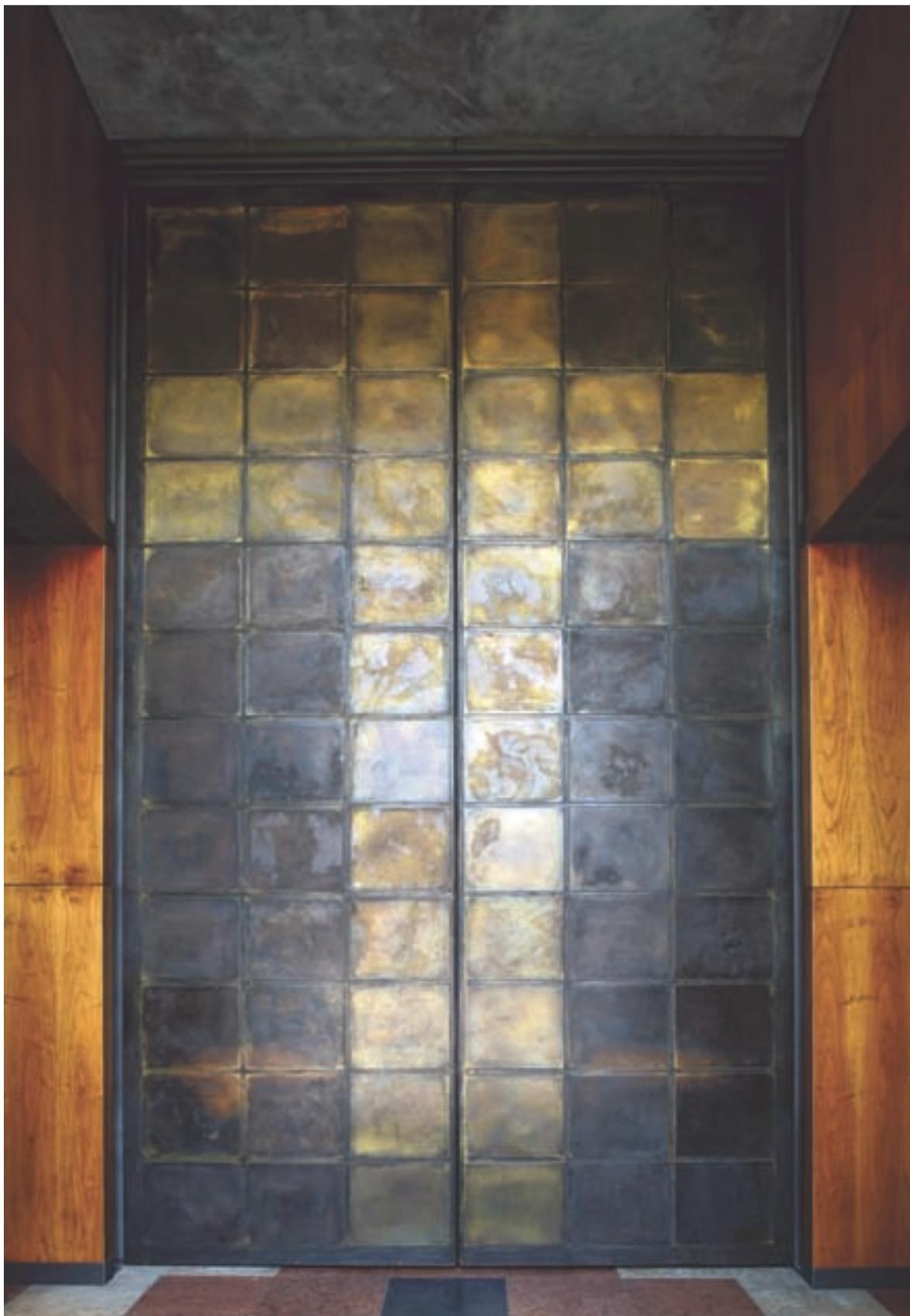
FRAMMENTI, 2001
ferro ossidato - cm 54 x 50 x 190 h



FRAMMENTI, 2002
ferro ossidato - cm 55 x 40 x 80 h



TRACCE, 2000
ferro ossidato e pietra - cm 140 x 140 x 210 h



LIBRO DELLA CROCE, 2005 - esterno
bronzo - cm 350 x 30 x 570 h
Portale della Basilica di Sant'Antonio - Padova



LIBRO DELLA CROCE, 2005 - esterno
particolare



LIBRO DELLA CROCE, 2005 - interno
bronzo - cm 350 x 30 x 570 h
Portale della Basilica di Sant'Antonio - Padova

LIBRO DELLA CROCE, 2005 - interno ►
particolare





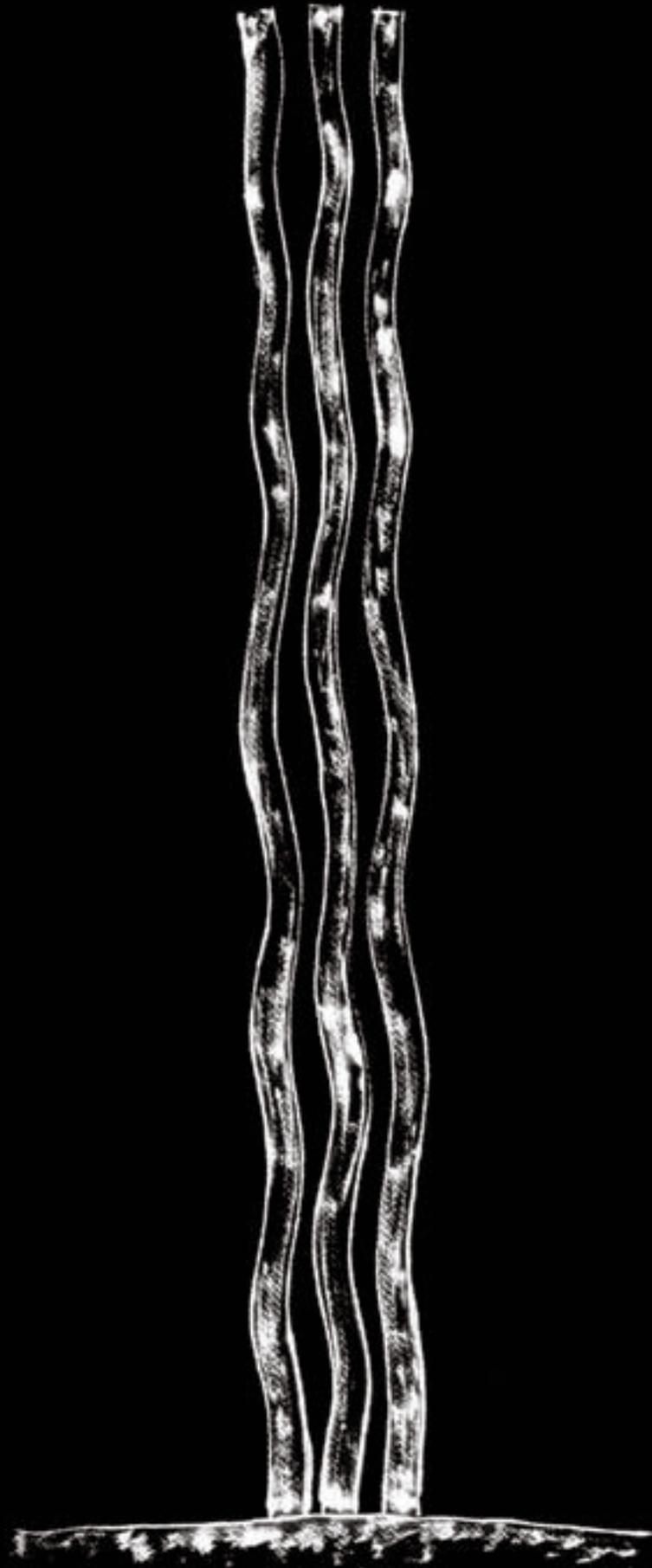
ENERGIA (fontana), 2006
ferro ossidato - acciaio inox cm 260 x 260 x 70 h



ENERGIA (fontana), 2006
particolare

OMAGGIO A BRANCUSI, 2007 ▷
ferro pieno ossidato - cm 800 h





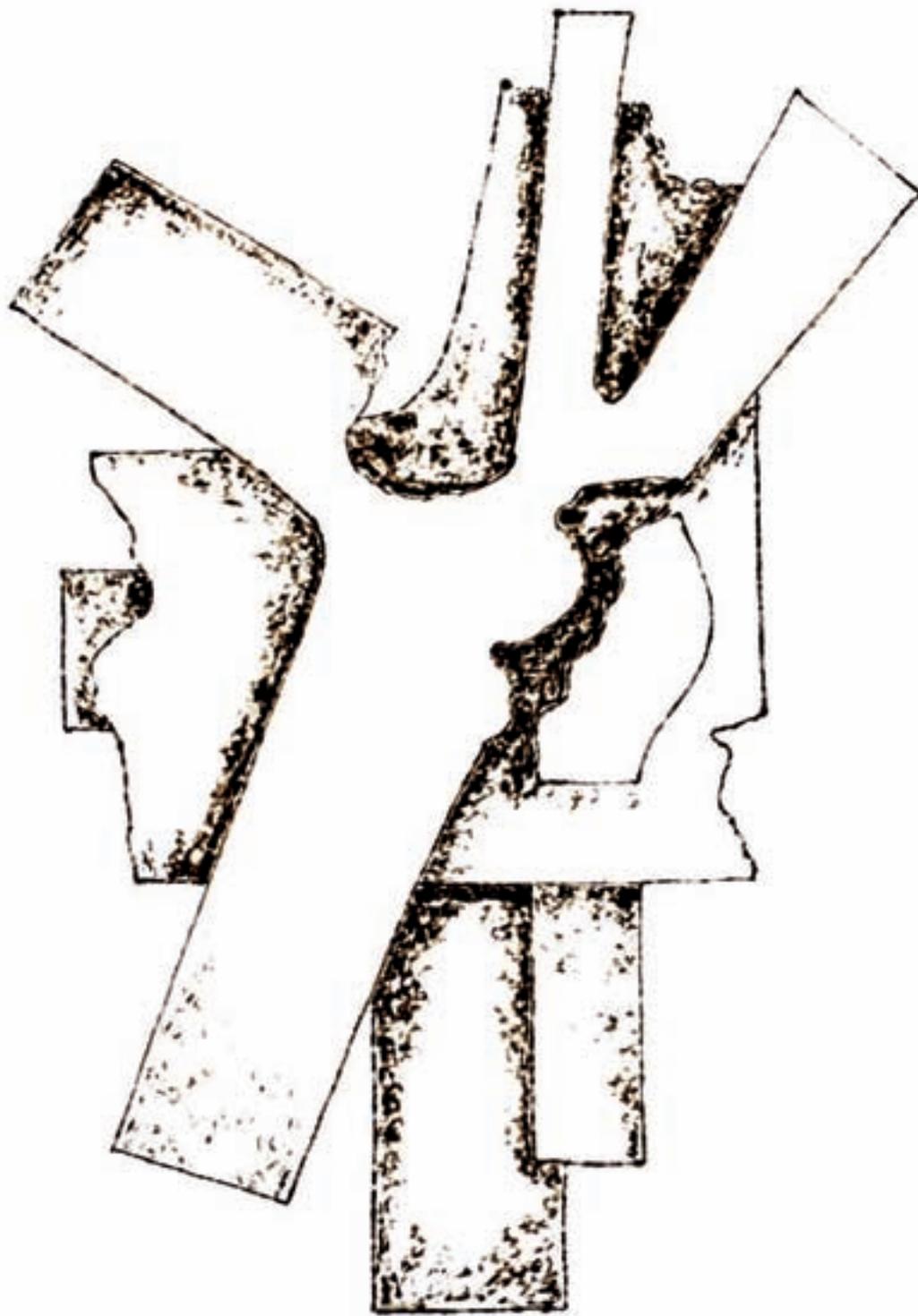


◁ OMAGGIO A BRANCUSI, 2007
pastello su carta

L'UOMO E LA MACCHINA, 2009
ferro pieno ossidato - cm 90 x 65 x 100 h



INTERVENTO, 2007-2010
ferro ossidato - cm 30 x 28 x 28 h



FORME, 2007
disegno a fuoco su carta

CONTATTO, 2008 ▷
ferro ossidato - cm 110 x 75 x 300 h





TENSIONI, 2007
ferro ossidato - cm 110 x 80 x 70 h

UNIONE, 2009 ▷
ferro ossidato - cm 30 x 25 x 63 h





FORZE CONTRAPPOSTE, 2010
granito e ferro - cm 400 x 300 x 370 h
Monumento impianti sportivi di Pianezze (VI)



VENA DEL MONTE (fontana), 2010
marmo e acciaio corten - cm 250 x 250 h
Piazza di Molvena (VI)





◁ ALBERO DELLA VITA (fontana), 2010
ferro ossidato - cm 220 x 220 x 220 h

ALBERO DELLA VITA, 2010
particolare

GIOIELLI

I gioielli di Roberto Lanaro

di Dino Formaggio

Roberto Lanaro è largamente noto come potente autore di monumentali sculture in ferro. Ma chi ha mai detto che la scultura, la grande scultura poderosa che si erge animando gli ampi spazi delle piazze delle città o i cortili o i saloni di palazzi storici o nobiliari? Che le opere di scultura debbano essere soltanto "statue" monumento, maestose figurazioni di personaggi o di animali? Lo scultore sa che tutto può diventare scultura: figuratività vivente di un corpo o anche di un concetto, di una idea. Ma anche un oggetto da portare indosso, una medaglia, un anello, una collana, un bracciale, un prezioso o fantasioso collier, magari anche un bottone, una maniglia o un pomello di una porta. Lo spazio vibra intorno a questi oggetti ornamentali o d'uso comune. L'oggetto, l'oggettino ornamentale di abbigliamento, specialmente femminile, da sempre e in ogni tempo ha segnato il piacere dinamico della corporeità umana. I metalli preziosi - preziosità su preziosità - hanno sempre scandito i ritmi degli incontri e del corpo nei giorni delle feste umane. Roberto Lanaro - lo scultore dei grandi spazi - ha offerto la gustosa novità del gioiello "povero", ricco d'arte non d'oro e gemme. La sua arte si vale di metalli cosiddetti "poveri": cioè combinazioni di riflessi e colori in modulazioni formali armoniche di rame, ottone, acciaio, bronzi, argenti, che traggono il loro preziosismo oggettuale unicamente dal valore intrinseco di forme e combinazioni della vivente e diretta eccezionale, manualità tecnica, mossa da una fervida immaginazione artistica.

(Illasi - VR, 2005)

Roberto Lanaro's jewellery

Dino Formaggio

Roberto Lanaro is widely known for his powerfully monumental sculptures in iron. And these themselves are works that raise a question. Who says that the large-scale and imposing sculptures which bring life to our city squares or to the courtyards and salons of historic palazzi, that such sculptures should only be monumental "statues", majestic depictions of human figures or animals? The sculptor knows that anything can become sculpture - both the living depiction of a body or the rendition of a concept or idea. But sculpture can also include that which we wear: a medal, a ring, a necklace, a bracelet or any imaginative piece of jewellery, as well as such things as buttons or even door handles. These ornamental or everyday objects make the space around them vibrate. Such objects of personal adornment - particularly female adornment - have always expressed dynamic pleasure in the very corporeity of the human body. Precious metals - adding precious substance to precious work - have always been associated with the rhythms of the human body, with its celebration of itself. A sculptor of large-scale works, Roberto Lanaro here offers us the new pleasure of "poor" jewellery, which is rich in art but not in gold and precious metals. His art exploits the qualities of so-called "poor" metals, combining reflections and colours generated by harmonic formal variations in copper, brass, steel, bronze and silver. The value of these pieces as objects derives solely from the intrinsic value of the forms and juxtapositions created by exceptional manual skill at the service of a vivid artistic imagination.

(Illasi - VR, 2005)



ORECCHINI, 1998/1999
argento



ORECCHINI, 2003/2004
acciaio e oro



SPILLA, 1998/2000
lega di bronzo



SPILLA, 1998/2000
acciaio



SPILLA, 1998/2000
acciaio



COLLANA, 1990/1992
lega di bronzo e acciaio



COLLANA, 1990/1992
ottone placcato oro
Collezione privata



BRACCIALE, 1992/1993
acciaio e oro



BRACCIALE, 1988/1990
acciaio



COLLANA, 1998/2000
oro, argento e rame
Collezione privata

APPARATI

Antologia critica

1977

Spunti di lettura delle opere di Roberto Lanaro

Abilissimo maestro dell'arte del ferro, Roberto Lanaro operava nel passato indagini nelle cose, scavando nelle forme stesse dei suoi oggetti quasi alla ricerca della loro recondita vitalità.

Ora invece Lanaro lavora dall'esterno delle cose stesse, attorno alle loro forme, nell'intento di stabilire una trama di rapporti tra l'uomo e gli oggetti che lo coinvolgono. Per questo motivo le sculture in ferro attuali di Lanaro sono, in realtà, riproduzioni in formato piccolo di progetti per grandi costruzioni "abitabili" dall'uomo; sono un fatto che ha per obiettivo quello "spazio" di cui l'uomo si sente invitato a prendere possesso allo scopo di viverci appunto su misura umana. Roberto Lanaro ci offre quindi delle opere in funzione architettonica, vale a dire un tipo di scultura che, pur rimanendo tale, si presta ad inserirsi nell'architettura stessa con elementi che con l'architettura si integrano in quanto rifiutano di essere oggetti avulsi dall'ambiente e valevoli in sé e per sé.

Un tipo di scultura che non parte più dalla massa per scavarvi dentro, né dal peso della materia, bensì dal "vuoto" stesso; scultura che si libera dai vincoli spaziali e dai limiti della massa così da rivelarsi forza motrice con suggerimenti di espansione e di movimento.

Proprio perché le "cose", che Roberto Lanaro ci offre, sono "situazioni" che si fanno "progetto", esse acquistano nella loro vicenda le caratteristiche di drammi in atto, di costruzioni mantenute rischiosamente "aperte" a molteplici possibilità di sviluppo, così da coinvolgere ogni osservatore con personali interpretazioni e con diverse valutazioni. Non per niente le strutture di questi "oggetti", in continua tensione al fine di sintonizzarsi con la mobilità dell'ambiente, tendono ad escludere precisi supporti e fisse

basi di sostegno; esse inoltre si compongono sovente di elementi slegati e mobili, onde favorire - se vengono manipolate dagli osservatori - i risultati più vari e diversi. Sono anzi "oggetti" predisposti dall'autore quasi per provocare l'intervento attivo di chi li osserva mediante l'elaborazione di visioni personali con scelte tempestive di operazioni e di immagini; essi offrono così a chi li accosta il piacere del rischio nell'esporsi e nel compromettersi con la materia al punto da realizzare la propria personale liberazione tramite la scoperta del processo formativo degli oggetti stessi. Roberto Lanaro ci dà l'esempio di come intervenire sulle cose quando lui stesso compie sulle sue opere interventi non previsti mediante improvvise gestuali forzature sul ferro che sembrano turbarne l'ordine geometrico. Ma queste contorsioni operate sulle strutture degli oggetti sono da considerarsi pur sempre progettazioni razionalmente dominate, un fatto di cultura e di costume sociale, aperto a libera interpretazione e valutazione. Mentre noi, coinvolti in tale processo, osserviamo le opere di Roberto Lanaro, ben volentieri ignoriamo le abituali suggestioni dell'oggetto d'arte per meglio porre l'accento su elementi nei quali si riconoscono di nuovo l'uomo e la sua cultura, la presenza umana con i suoi instabili equilibri. Per concludere, il valore delle opere di Lanaro sta, a parer mio, appunto qui: in questa proposta di un'esperienza percettiva che finisce con l'andar oltre l'oggetto stesso, coinvolgendo l'intero spazio circostante, inducendo i fruitori a rivedere con parametri nuovi il proprio modo di entrare in rapporto con lo spazio e con le cose. E tutto ciò si risolve in un autentico modo nuovo di esistere. Pertanto, più che privilegiare l'assolutezza della forma e darla come oggetto di pura contemplazione, Lanaro vuole puntare sui valori che scaturiscono dalla lettura della relazione, cioè sul momento critico del fruitore, e porsi - in ultima analisi - come stimolo per un rinnovamento delle



coscienze. Ed è in questo contesto che le opere di Lanaro entrano in un dialogo attivo - sia rispetto all'ambiente, sia in funzione con esso - con l'uomo che vi si muove, ed esercitano influssi positivi sul comportamento di noi tutti.
(T. Bertamini, Bassano del Grappa - VI, 1999)

1983

La materia, la forma e lo spazio

Negli ultimi decenni la scultura ha assunto un'importanza primaria nell'esperienza e nella ricerca estetiche. Nella congerie di segnali, di informazioni visive, nel caos del traffico e delle costruzioni utilitaristiche e funzionali che ingombrano, confondono e soffocano il nostro spazio mentale ed esistenziale, la scultura, come evento plastico svincolato da qualsivoglia sudditanza rappresentativa, narrativa, celebrativa, monumentale, decorativa nel senso tradizionale dei termini, ha assunto una funzione di stimolazione problematica, conoscitiva e liberatoria a mio avviso superiore a ogni altra manifestazione artistica. Essa è il 'campus' in cui sono maggiormente messe alla prova, cioè 'provocate', misurate, stimolate, educate e arricchite la nostra capacità visiva, la nostra cultura dell'immagine, la nostra percezione, sensibilità, reattività, fino alla nostra stessa capacità operativa. Perché questo accadesse è stato necessario che la scultura scostasse nettamente dalle forme realistico-naturalistiche legate a una visione 'mitica' e 'utopica' dell'umano come sintesi sotto certi aspetti ormai esplosa e consumata; e che si spostasse il suo interesse verso potenzialità e finalità più complesse, e forse anche più autenticamente universali, al di là delle magniloquenti esercitazioni retoriche del romanticismo decadente. Non intendo dire con questo che la scultura debba ormai e per sempre prescindere da ogni "figuralità", o dai contenuti

Mostra personale alla galleria "La Meridiana" di Marostica con V. Campi, G. Meneghin, C. De Vecchi e T. Maroso nel 1973



narrativi, ma certamente che essa oggi li può riprendere solamente in modi assai traslati, cioè per soluzioni altamente metaforiche; da una parte riducendo il riferimento figurale e narrativo a 'situazioni' emblematiche di valenza plurima, aperta; e dall'altra ristabilendo i rapporti conoscitivi ed esistenziali con la manualità, la materia, la processualità operativa e con il significato e la misura dello spazio [...]. La scultura di Roberto Lanaro continua a essere un atto di ottimistica fiducia nella capacità operativa e costruttiva dell'uomo come volontà ordinatrice degli eventi, come necessità di definizione dello spazio che occupano le cose e le azioni. Umbrò Apollonio, tra i massimi critici militanti dell'arte contemporanea, così concludeva un suo saggio sull'opera di Lanaro: "fra le presenze che attirano l'attenzione nell'ambito dell'evolversi della scultura relativamente alla nuova generazione, quella di Roberto Lanaro appare fra le più promettenti per il rigore e la serietà che hanno contraddistinto il suo lavoro fino ad oggi". Attrasse Apollonio soprattutto il rigore operativo, cioè l'estrema pulizia con cui l'opera si assestava nello spazio in una dimensione 'aperta' e libera da qualsivoglia intenzione celebrativa o imitativa, in sostanza offrendosi come elaborazione plastica realizzata per una sorte di scomposizione grammaticale della struttura, osservata nel suo essere rapporto diretto tra materia e spazio, rispetto e declinazione delle qualità intrinseche della materia e disegno mentale dello spazio percettivo come luogo della ricomposizione conoscitiva e della determinazione esistenziale. Già molto Lanaro si è allontanato da quelle premesse che Apollonio segnalava assai promettenti, ma la sua scultura resta ancorata, come punto di riferimento ispirativo sostanziale, all'emozione del gesto primario, produttivo e costruttivo, che gioca nello spazio e lo determina, lo misura, lo disegna. Non rinnega l'origine legata al mestiere, ad un'arte di trattare una materia che testimonia secoli di conoscenze

Inaugurazione della mostra personale "Materia e figurazione" al Castello Inferiore di Marostica con E. Sartori nel 1980



e di storia dell'operosità umana, e anche mantiene il senso 'decorativo' dell'azione estetica sul reale, ma il rapporto si definisce sempre più come conquista insieme architettonica e concettuale, libertà costruttiva che rivendica alla scultura una funzione di analisi, di demarcazione, di articolazione e di dominio dello spazio senza più alcuna preoccupazione non solo di celebrazione emblematica, ma finanche più semplicemente esornativa. L'opera si dichiara nello spazio in tutta la sua qualità materica e strutturale e indaga, piuttosto, il segreto dell'emergere della forma dalla materia stessa, dall'intimo coniugarsi del pensiero e delle proprietà intrinseche di essa e dello spazio in cui autore ed evento plastico agiscono e interagiscono. In Lanaro, il lavoro di modulazione e di evidenziazione di percorsi di investigazione e di analisi spaziale non può essere costretto nell'ambito di riferimenti minimalisti né delle fredde scansioni matematico-geometriche di assoluta razionalità progettuale. Egli, invece, conserva il gesto, l'idea della generazione, della manipolazione diretta; imprime il senso di una volontà attiva e costruttiva a misura umana e non meramente 'logica'. Il 'segnale' dei percorsi ha matrice evidente, emerge dai



negativi di una forma generante, sempre più consistente, da cui si sviluppa per attivare e modificare la spazialità, cioè il gioco e il ritmo dei rapporti e dei riferimenti visivi dell'ambiente. L'intenzione 'attiva' di Lanaro è resa quanto più possibile esplicita nei suoi interventi urbani, dove la scultura dichiara tutta la sua funzione di coinvolgimento prospettico, di coordinamento e, insieme, di rideterminazione dei valori dello spazio, ambiente non più soltanto 'occupato', ma in qualche modo penetrato e drammatizzato dalla scultura. (G. Segato, Marzo, 1983)

1996 **Roberto Lanaro**

Roberto Lanaro è nato a Molvena (Vicenza), dove tuttora risiede, il 26 settembre 1946. Nell'officina paterna -dove si succedono intere generazioni della medesima famiglia di fabbri fin dal 1706, data che egli ricorda incisa su una grande forgia a mantice- apprende tutti i segreti del mestiere. Conseguito, intanto, il Diploma di scuola

Professionale d'Arte, egli acquista nella bottega paterna quella padronanza delle abilità ed i preziosismi tipici della lavorazione del "ferro battuto".

L'opera che meglio rappresenta le abilità acquisite durante questo tirocinio di sapienze artigianali è quel *Dragone* del 1968 tutto a scaglie intessute e creste, lungo sei metri e del peso di sei quintali. Non soddisfatto di questo figurativismo ornamentalistico, all'inizio degli anni Settanta egli intraprende la via del superamento di ogni orpello di abbellimento e di allettamento che libera il ferro in autentica scultura. Nascono così le *Fratture*, una serie di opere che testimoniano questa ricerca di fedeltà alla originaria ed autentica natura del ferro. Dal 1974 comincia a seguire i corsi estivi dell'Accademia d'Arte di Salisburgo - scuola fondata da Kokoschka nel 1974, nella quale si sono formati alcuni dei maggiori artisti italiani - dove consegue il primo premio alle prove finali dei corsi del 1974 e nel 1976. Qui conosce il magisteri fertile di Somaini (un grande maestro di costruttività spaziale) che lascia un segno nella sua formazione.

L'esplorazione della vita interiore del ferro matura negli anni Ottanta in testimonianze - come nei due altorilievi che impreziosiscono le pareti della sede di Thiene della Banca Antoniana, o nel monumento antistante all'Accademia di Naubeuge in Francia - dove si nota "Come sempre siano il lavoro stesso e la natura del materiale che determinano e governano la forma, la semplice severità delle forme" (D. Formaggio, Verona, Show Room Agorà, 1993. Catalogo della mostra). Lontana da intenti mimetici e tutta raccolta ad indagare le potenzialità della materia stessa, l'opera esposta al Museo (*Dialogo*, 1990) consente di gustare "... le morbide pieghe e le quiete torsioni, le ferite e le gioie, di queste opere che raggiungono la semplicità solenne e insondabile delle creature viventi nate dalle antiche nozze di fuoco del fabbro degli dei e dell'amore fecondatore" (*Roberto Lanaro, scultore...* op.cit.).

(*Il Museo di Arte Contemporanea "Dino Formaggio"*, Teolo - PD, Catalogo delle opere con note biografico critiche degli artisti a cura di Sergio Giurato, Teolo 1996).

2000

Roberto Lanaro

Roberto Lanaro (nato a Molvena, Vicenza nel 1946) è scultore di notevole potenza astrattiva e creativa. Figlio d'arte, con l'arte della lavorazione del ferro nel sangue, incorporata nell'officina paterna, dove intere generazioni



di fabbri erano passate, a partire dai primi anni del 1700, ha saputo portare l'arte della scultura del ferro, ad una delle sue espressioni più alte e più culturalmente valide. Soprattutto perché egli ha saputo liberare questa arte dai pesi di facili banalizzazioni o giochi di estetismi di abbellimento, in cui un modesto uso artigianale del ferro aveva, per sua natura, tenuto il livello delle liberazioni formali. Insoddisfatto, quindi, delle produzioni circolanti, lo troviamo, nel 1974, assetato di nuovi stimoli di apprendimento nei corsi estivi dell'Accademia d'Arte di Salisburgo, dove dopo vent'anni dalla sua fondazione ad opera di Kokoschka, alimentava ancora gli insegnamenti di notevoli maestri (come i costruttivismi spaziali di Somaini) e dove riscuote i primi premi di riconoscimento. Da allora, feconda e continua, sempre in piena coerenza personale, cresce e si diffonde il numero delle sue opere, capaci di infondere, nelle loro sintesi di astrazione concreta, nella dura materia del ferro pienamente dominata, un respiro di libera vitalità del sentimento e dell'immaginazione.

Nascono così costruzioni di straordinaria struttura sensibile

Inaugurazione della mostra personale alla galleria "Verdi" di Padova con P. Lovato (sopra) e F. Bruzzo (sotto) nel 1979



per opere che, ormai, vanno in giro per il mondo, potenziano gli spazi delle piazze della città in Italia e all'estero, modulano locali e pareti di banche e di edifici pubblici, fino a dare, in un'opera come *L'arco della vita*, una straordinaria sintesi del cammino umano, della sua tensione verso l'alto, nel suo tentativo di levarsi a vincere il peso della gravità: il tutto in una grande modulazione di acciaio corten alta 5 metri. L'arte di Lanaro, oltre alla potente funzionalità dei grandi ferri, ha presentato sculture di libera e incisiva attualità di figurazioni astratte che hanno armato edifici e grandi piazze in Italia e all'estero. (D. Formaggio, *Roberto Lanaro scultore. Omaggio al Duemila*, Molvena - VI, 2000)

2003

Roberto Lanaro

Raramente in natura il ferro, uno degli elementi fondamentali del nostro Universo, si trova allo stato libero, ma è presente in molti minerali da cui si deve estrarre. Dall'antichità, cioè da quando si è capito il valore di questo metallo grigio-argenteo, la vita umana è cambiata profondamente ed inesorabilmente. Il ferro, infatti, è il testimone del dominio dell'uomo sulla Terra. Modellare questo materiale è segno di una sensibilità profonda, perché si è alle prese con un metallo all'apparenza estremamente duro e rigido, ma nella realtà tenero e duttile. L'artista si concentra sulla piegatura, sul taglio e sulla torsione, in operazioni complesse che implicano una sequenza di azioni studiate e coordinate, durante le quali tutta l'essenza originaria del ferro, le sue più intime e profonde fibre espressive scaturiscono e sembrano esplodere diventando scultura. E' allora che si giunge a percepire e ad intendere gli



elementi che necessariamente gli appartengono. Quella di Roberto Lanaro, figlio di un padre artigiano del ferro, è decisamente una presenza importante nella cultura artistica contemporanea; la sua natura di "scultore nato" si coglie in ogni opera: le consuetudini di bottega sono servite ad insegnargli la franchezza e la maestria nel trattare il materiale e nell'usare gli attrezzi del mestiere. Lanaro prosegue una tematica che è nata e cresciuta con lui che si è rinnovata e si rinnova continuamente, segno di un valore che muta senza sostanzialmente cambiare, che si riconferma ogni volta come la prima volta, arrivando a raggiungere ottimi traguardi personali che preannunciano già altre rivelazioni. Su di lui, tra gli altri hanno scritto Giuliano Menato e Dino Formaggio, mettendone in evidenza la progettualità e l'idea che stanno alla base del suo operare e che, unite alla "vivacità dell'estro creativo" e alla ricerca di un adeguato inserimento delle strutture nello spazio circostante danno un valore aggiunto alle opere, proprio grazie alla "consapevolezza del fare che non affida nulla o quasi nulla al caso"; sono state anche sottolineate le peculiarità del materiale usato perché "altro è scolpire il marmo, altro è scolpire il legno, altro è lavorare la cedevole creta ed altro ancora è scolpire il ferro, creare delle forme, facendo in modo che esso resti ferro, che non risulti mascherato o mentito", ma che, celebrandone la forma, rimanga interamente se stesso con tutte le sue potenzialità originali e naturali. La sua è una ritrovata constatazione di profonda sincerità e di solida fedeltà del "far arte". Le forme sintetiche ed essenziali rivelano l'immanenza di un pathos umano e poetico e, allo stesso tempo, l'esigenza di riportarlo e rifletterlo nell'espressione artistica con severità e rigore di ritmi. Grazie ad una forza genuina di natura egli crea strutture plastiche di grande

dinamicità, ridotte alla flessibilità e all'equilibrio tra vuoti e pieni in un rapporto preciso che rivela felici invenzioni formali. Il dinamismo delle sue forme si potrebbe definire come "sintesi di forme in evoluzione": piani e volumi si equilibrano attraverso una continuità di figurazioni astratte, di elementi plastici risolutivi, di masse solide e di improvvise aperture di spazi, che si risolvono in architetture di nuovi ritmi, in scatti di felice intuizione, in profili lunghi e agili, in segmenti sospesi, in ritmi spezzati e scattanti, in forme dinamiche che disegnano lo spazio come improvvise e mutevoli apparizioni.

Ma Lanaro realizza anche una vera e propria operazione culturale, le sue opere sono cariche di allusività e di significati più o meno espressi ed aprono le strade a nuove e possibili interpretazioni. Tale pienezza espressiva delle sue sculture sollecita il dialogo, non il silenzio.

Nello splendido scenario del giardino del Canova esse si inseriscono felicemente e, come ha affermato Dino Formaggio, "si abbracciano o si respingono in un dialogo vivo, deciso e senza infingimenti: parlano fra di loro, si attraggono o si respingono, a volte si isolano, una accanto all'altra, diventano "situazione", ma sempre non d'altro discorrono se non del gesto proprio, gesto materiale, della propria nuda materia di ferro, del proprio emergere e piegarsi o drizzarsi sulla terra, felici della propria forma intatta e compiuta, ritrovata fuori del caos dell'informe [...] non c'è metafora [...] non c'è nessun rimando ad altro".

(M. Guderzo, *Sculture di Roberto Lanaro*, Possagno - TV, 13 luglio - 31 agosto 2003).

2003

Roberto Lanaro

[...] La scultura non vuole essere una rappresentazione o un'immagine, ma un atto della vita sociale, teso a racchiudere in essa un senso altissimo della solennità della vita e delle cose, della natura e della materia. Perciò si può senza dubbio affermare che la scultura di Lanaro appartenga al cosiddetto "senso del sacro". Come sempre sono le emozioni e i turbamenti dell'animo a provocare le migliori e più significative espressioni artistiche, così come è spesso il mistero che si cela nelle astratte rappresentazioni o nelle naturalistiche immagini a suscitare in noi sentimenti e sensazioni assai particolari. Lanaro con quest'opera, che ha intitolato *Luogo del sapere*, ha voluto rendere il suo omaggio alla cultura ed al sapere

dell'uomo. La lastra scolpita rappresenta, infatti, un libro, simbolo di una cultura e di una "religione" superiore, in quanto custode della sapienza dell'umanità.

Per molte comunità e fedi religiose il libro ha sempre rivestito un ruolo importantissimo: la religione islamica si può definire la "religione del libro"; i musulmani sono tenuti a letture frequenti e a trascrizioni del Corano; per il cristianesimo la Bibbia, chiamato "libro dei libri", è rappresentata come un codice e rotolo, contiene la tradizione dottrina; nella mistica ebraica la trasmissione di un sapere superiore era concepita solo per mezzo di un libro che veniva consegnato agli uomini eletti; Cristo Pantocrator e gli Evangelisti vengono rappresentati con un libro in mano; anche alcune rappresentazioni dell'Annunciazione ci presentano la Vergine in atto di leggere un libro; santi e dotti vengono spesso effigiati con dei libri accanto. I libri nella storia dell'umanità sono stati oggetto di distruzioni: per annientare un popolo, il suo passato, le sue idee e la sua cultura spesso venivano organizzati roghi di libri. Questo sta a testimoniare quanta importanza esso abbia rivestito nella storia: il libro è sapienza, conoscenza, ma soprattutto volontà di trasmetterla e di tramandarla ai posteri, a coloro che ci sostituiranno ed in essi leggeranno il loro passato.

Un'opera d'arte può essere paragonata ad un libro perché è un testo complesso: nell'analisi di un'opera architettonica tra i segni propri del linguaggio visivo bisogna considerare anche la scansione interna e il rapporto con lo spazio esterno; nell'analisi di una scultura bisogna tenere presenti anche il materiale di cui è fatta l'opera e la possibilità che essa ha di essere guardata da diversi punti di osservazione. La buona scultura è frutto senza dubbio di abilità artigianale e di cultura, tanta cultura. La scelta di questa espressione artistica per esprimere le proprie intuizioni e sentimenti, le proprie convinzioni, i principi con cui si affronta l'esistenza, i rapporti con il mondo, tutto si trasforma in arte.

Le sottigliezze della tecnica e l'abilità della modellazione non sono pure esercitazioni edonistiche, ma si prestano ad esprimere i discorsi dell'anima di fronte al mistero dell'esistenza. Come un libro anche una scultura, e più in generale un'opera d'arte, può essere di diversa difficoltà di lettura perché possono cambiare i contenuti oppure il linguaggio adoperato [...].

(M. Guderzo, *Opere di Carron e Lanaro per la città di Marostica*, in *Cultura Marostica*, a. XX, n. 56, 2003)

MOSTRE COLLETTIVE

- 1966
Premio Città di Thiene, Thiene (VI)
- 1970
Galleria 14, Piacenza
- 1974
IV Premio Internazionale Brunellesco, Firenze
- 1974
Galleria Ilfiore, Bassano del Grappa (VI)
- 1974
Ehrenpreis Sommer Akademie, Salisburgo (Austria)
- 1975
Ehrenpreis Sommer Akademie, Salisburgo (Austria)
- 1975
X Quadriennale d'Arte la Nuova Generazione, Roma
- 1975
VII Biennale del Metallo, Gubbio
- 1976
Ehrenpreis Sommer Akademie, Salisburgo (Austria)
- 1976
Rassegna di Scultura IV Festival del film sull'Arte, Asolo (TV)
- 1976
Galleria La Lanterna, Trieste
- 1977
Ehrenpreis Sommer Akademie, Salisburgo (Austria)
- 1977
Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia
- 1977
Galleria Numero Gruppo I.A.V., Venezia
- 1977
XI Biennale Internazionale del Bronzetto e della piccola scultura, Padova
- 1978
Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia
- 1978
Mostra scambio di Gruppo, Künstler Haus, Salisburgo (Austria)
- 1978
Basilica Palladiana, Vicenza
- 1978
Concorso Fiera di Padova II premio, Padova
- 1978
Gruppo I.A.V. Incontri Arti Visive Erlagen (Germania)
- 1979
Concorso Fiera di Padova, Padova
- 1979
Studio O.C. Gruppo I.A.V., Milano
- 1979
Accademia dei Concordi, Gruppo I.A.V., Rovigo
- 1979
IV Biennale Internazionale del Bronzetto Dantesco, Ravenna
- 1979
Museo Casabianca, Malo (VI)
- 1980
Galleria Ilfiore, Bassano del Grappa (VI)
- 1980
Palazzo Bonaguro, Gruppo I.A.V., Bassano del Grappa (VI)
- 1980
Salboro, Il Mestiere di Scultore, Padova
- 1981
XVII Mostra Internazionale di Scultura Fondazione Pagani, Castellanza (VA)
- 1982
Vent'anni con l'Arte della Rivista La Vernice Ca' Pesaro, Venezia
- 1983
Biennale Triveneta delle Arti Villa Simens Contarini, Piazzola sul Brenta (PD)

- 1983
Arte Expo, Brescia
- 1983
VII Biennale d'Arte Contemporanea,
San Martino di Lupari (PD)
- 1983
Centro Creart Materia e Spazio, Udine
- 1984
II Biennale Européenne de Sculpture Normandie,
Jouy-Sur-Eure (Francia)
- 1984
I Mostra Internazionale della Piccola Scultura,
Fondazione Pagani, Castellanza (VA)
- 1984
Contemporaneamente Scultura nella Città, Spello (PE)
- 1984
Musée Municipal, Bernay (Francia)
- 1984
Scultura nella Città, Mostra Nazionale del Ferro,
Feltre (BL)
- 1984
Costruzione e Metafora, Castello Inferiore,
Marostica (VI)
- 1984
Galleria Fioretto, Padova
- 1985
Grand Palais Salon de Mai, Parigi (Francia)
- 1986
XIV Biennale Internazionale del Bronzetto
e Piccola Scultura, Padova
- 1988
Simposio Internazionale di Scultura, Maubeuge (Francia)
- 1990
Grand Prize Henri Moore the Akone open air Museum,
Tokio (Giappone)
- 1990
Serraglio, Mostra di scultura all'aperto,
San Donà di Piave (VE)
- 1990
Percorso d'arte città di Portogruaro, Portogruaro (VE)
- 1991
V Biennale di Bibione (per vivere la città), Bibione (VE)
- 1993
Città di Marostica, Castello Inferiore, Marostica (VI)
- 1995
XVI Biennale Internazionale del Bronzetto
e piccola scultura, Padova
- 1996
Schio scultura la rassegna Internazionale, Complesso
Conte, Schio (VI)
- 2002
Scultori veneti, Chiesa sconsacrata di San Benedetto,
Montagnana (PD)
- 2004
Studio Elle Gioielli, Vicenza
- 2009
Galleria Pollini, Treviso
- 2010
White gioielli e sculture, Associazione Contemporanea
Gioiellodentro, Museo Civico, Bassano del Grappa (VI)
- 2010
16 gioielli per Jacopo Bassano, Chiesetta dell'Angelo,
Bassano del Grappa (VI)
- 2010
16 gioielli per Jacopo Bassano, Oratorio di San Rocco,
Padova
- 2011
Gioiellodentro, Caffè Pedrocchi, Padova
- 2011
Quattro più uno, Castello Inferiore, Marostica (VI)

MOSTRE PERSONALI

- 1971
Rizzoli Editore, Mestre (VE)
- 1971
Galleria Simons Gallery, Vicenza
- 1972
Giardini Terme, Recoaro Terme (VI)
- 1973
Galleria La Meridiana, Marostica (VI)
- 1974
Galleria Ilfiore, Bassano del Grappa (VI)
- 1976
Galleria Incontro Casa del Palladio,
Vicenza
- 1976
Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia
- 1977
Galleria I.K.C., Vienna (Austria)
- 1978
Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia
- 1979
Galleria Verdi, Padova
- 1980
Città di Marostica Castello Inferiore,
Marostica (VI)
- 1981
Basilica Palladiana, Vicenza
- 1983
Galleria Stadtmauer, Villach (Austria)
- 1989
Galleria Gabriel, Vienna (Austria)
- 1992
Città di Vicenza, Percorso d'Arte, Vicenza



- 1993
Show Room Agorà, Verona
- 1994
Scuole Comunali, San Vito di Leguzzano (VI)
- 1994
Parco Comunale Biblioteca Civica, Valstagna (VI)
- 1995
Villa Corniani, Carmignano di Brenta (PD)
- 2003
Parco del Museo e Gipsoteca Antonio Canova,
Possagno (TV)
- 2010
Materia, silenzio e azione,
Complesso San Silvestro, Vicenza

*I partecipanti al Simposio Internazionale di Scultura a Maubeuge
(Francia) nel 1988*

OPERE IN MUSEI E SPAZI PUBBLICI

1973

Battistero della Chiesa dell'Ospedale di Asiago (VI)
Grande portale Tomba, Cimitero Monumentale di Torino

1974

Monumento ai Caduti, Valli del Pasubio (VI)
Scultura per la Fontana dell'Ospedale di Marostica (VI)

1978

Viene costituito il Gruppo I.A.V. (Incontri Arti Visive)
a Vicenza di cui fanno parte Walter Costa,
Polo Lovato, Angelo Urbani, Laura Stocco,
Pino Pin, Gianpaolo Lucato

1980

Progetto di installazione al Museo Casa Bianca
di Malo (VI)

1984

Scultura per la Piazza di Spello (PE)

1984

Scultura al Museo Umbro Apollonio di San Martino
di Lupari (PD)

1986

Inizia il sodalizio con il filosofo Dino Formaggio

1987

Scultura per spazio pubblico, Bassano del Grappa (VI)

1987

Scultura per spazio pubblico di Zanè (VI)

1988

Portale del Cimitero di Arzignano (VI) Realizzazione
sculture con Stephan Fillitz a Zurigo e Vienna

1988

Scultura per la Piazza dell'Accademia, Maubeuge
(Francia)

1990

Portale, Altare e ambone della Chiesa Ca' Paiella
Thiene (VI), Scultura Dialogo, Museo Dino Formaggio,
Teolo (PD)

1994

Fontana, La Fornace, Mestrino (PD)

1994

Scultura per parco comunale, Valstagna (VI)

1995

Scultura rilievo e croce per cimitero, Pianezze (VI)

2001

Monumento ai Caduti, Villa di Molvena (VI)

2002

Scultura per la Biblioteca Civica Regazzoni,
Marostica (VI)

2004

Scultura, Parco del Sojo, Covolo di Lusiana (VI)

2005

Portale della Basilica del Santo a Padova

2011

Monumento per impianti sportivi di Pianezze (VI)

2011

Fontana per la Piazza di Molvena (VI)

Sedi pubbliche di Istituto di Credito Antonveneta,
Asiago, Thiene, Vicenza, Nove, San Pietro in Gù,
Belluno, Padova, Domegge di Cadore, Piove di Sacco,
Rosà, Rossano Veneto, Trieste, Camisano Vicentino,
Roma, Bologna, Saonara (PD), San Bonifacio (VR),
Monfalcone, Conegliano Veneto (TV), Arzignano (VI)
Ristorante Ada, Camisano Vicentino (VI)

BIBLIOGRAFIA

- 1971
G. Barioli, *Simons Gallery*, Vicenza
- 1975
E. Crispolti, *VII Biennale del metallo di Gubbio*, Gubbio (PG)
- 1977
T. Bertamini, *Spunti di letture delle opere di Roberto Lanaro*, Bassano del Grappa (VI)
- 1978
H. Fillitz, *Sulle creazioni formali di Roberto Lanaro*, Vienna
- 1979
G. Segato, *Roberto Lanaro*, Dattiloscritto, Padova
- 1981
U. Apollonio, *L'Opera plastica di Roberto Lanaro in Plasticità del ferro nelle ricerche di Roberto Lanaro*, Vicenza
- 1981
F. Di Bello, *Estetica della medaglia d'arte*, De Cristoforo Editore, Roma
- 1983
G. Segato, *La materia, la forma e lo spazio: dialogo in provocazioni plastiche di Stephan Fillitz e Roberto Lanaro*, Padova
- 1983
G. Segato, *Roberto Lanaro: la matière et l'espace*, Padova
- 1992
Roberto Lanaro scultore, testo di Dino Formaggio, allestimento e catalogo Dario Ballini, Verona, Show Room Agorà 11 dicembre 1992 - 9 gennaio 1993, Verona
- 1994
G. Menato, *Roberto Lanaro. Piegando il ferro scandisce lo spazio*, Valstagna (VI)
- 1996
Il Museo di Arte Contemporanea "Dino Formaggio" - Teolo, catalogo delle opere con note biografico critiche degli artisti a cura di Sergio Giurato, Teolo (PD)
- 1996
A. Marchesini, *Roberto Lanaro in Schio scultura 1° Rassegna Internazionale di Scultura - 1996*, Complesso Conte, Schio (VI)
- 1997
G. Menato, *Censimento artisti triveneti*, Edizione d'Arte Triveneta, Rubano (PD)
- 2000
D. Formaggio, *Roberto Lanaro scultore. Omaggio al Duemila*, Molvena (VI)
- 2003
M. Guderzo, *Sculture di Roberto Lanaro, Possagno* 13 luglio - 31 agosto 2003, Possagno (TV)
- 2003
M. Guderzo, *Opere di Carron e Lanaro per la Città di Marostica* in *Cultura Marostica*, A. XX, n. 56 (agosto), p. 2, 16
- 2003
D. Formaggio, *I gioielli di Roberto Lanaro*, Manoscritto, Illasi (VR)
- 2006
M. Guderzo, *La porta della città. Scultura in ferro di Roberto Lanaro*, Breganze (VI)
- 2008
D. Patassini, *L'opera scultorea di Roberto Lanaro. Luogo libro e scultura* in *Cultura Marostica*, A. XXVI, n. 71 (ottobre), p. 2
- 2010
M. Guderzo, *Materia silenzio azione: la realtà tutt'intorno*, in *Materia silenzio azione: Claudio Brunello, Daniele Marcon, Roberto Lanaro*, catalogo della mostra, Vicenza
- 2010
White - Gioielli e sculture contemporanee, Associazione Gioiellodentro, Bassano del Grappa (VI)

INDICE

Introduzione
di Roberto Lanaro p. 7

Introduction
Roberto Lanaro p. 7

Roberto Lanaro. "Celebrati fantasmi della storia"
di Mario Guderzo p. 11

Roberto Lanaro. "Famous phantasms of the past"
Mario Guderzo p. 19

OPERE

Sulle creazioni formali di Roberto Lanaro
di Herman Fillitz p. 42

Roberto Lanaro and the creation of form
Herman Fillitz p. 44

Roberto Lanaro
di Giorgio Segato p. 46

Roberto Lanaro
Giorgio Segato p. 48

L'opera plastica di Roberto Lanaro
di Umbro Apollonio p. 64

Plastic form in the art of Roberto Lanaro
Umbro Apollonio p. 66

La poesia del ferro in Roberto Lanaro
di Dino Formaggio p. 68

Roberto Lanaro's poetry in iron
Dino Formaggio p. 74

Roberto Lanaro: piegando il ferro scandisce lo spazio
di Giuliano Menato p. 102

Roberto Lanaro: folding iron to the rhythm of space
Giuliano Menato p. 104

GIOIELLI

I gioielli di Roberto Lanaro
di Dino Formaggio p. 151

Roberto Lanaro's jewellery
Dino Formaggio p. 151

APPARATI

Antologia critica p. 162

Mostre collettive p. 168

Mostre personali p. 169

Opere in musei e spazi pubblici p. 171

Bibliografia p. 172



■ **Edilizia civile**

■ **Carpenteria**

■ **Tensostrutture**

■ **Strutture
Artistiche**

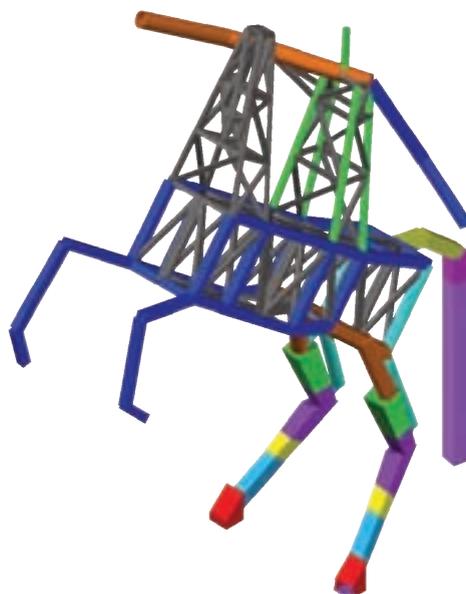


Ex Opificio Baggio, Marostica (VI)
Progettista: ing. Alessandro Checchin

La ditta **LANARO SRL** vanta esperienza pluriennale nel settore della lavorazione del ferro, dell'acciaio inox e dell'alluminio.

Coniuga la tradizione, tipica dell'attività artigianale, all'innovazione tecnologica con l'impiego di macchinari a tecnologia avanzata, manodopera altamente qualificata, materiali selezionati e certificati.

Azienda certificata UNI EN ISO 9001:2008 - EN ISO 3834 - Attestazione SOA OS6 e OS18.



LANARO SRL

via dei Fabbri, 4
36042 Breganze (VI)

tel. 0445 873196
fax 0445 300582

e-mail info@lanarosrl.it
www.lanarosrl.it

Realizzato nel mese di ottobre 2011
da Editrice Artistica Bassano





ISBN 978-88-6052-402-7



9 788860 524027