

## MARIA PAPA. L'OEIL ET LA MAIN

Luca Pietro Nicoletti

### Introduction



Serge Poliakov, *Maria Papa*, s.d.

«Maria Papa» affirmait Raffaele Carrieri dans un article brillant de 1967 «ressemble [...] à un charpentier opiniâtre, sa résistance est plus forte que la pierre. Sur les chantiers, on la surnomme Maria la Polonaise. Tout le monde sait qu'elle est née à Varsovie et qu'elle habite à Paris. Mais comment peut-on s'appeler Rostkowska quand on travaille le marbre ?»<sup>1</sup>. A l'époque où le poète et critique d'art se posait cette extravagante question, dans ce qui est peut-être l'un des plus beaux textes dédiés à son œuvre, Maria Papa Rostkowska travaillait depuis un an à Querceta où, après avoir remporté, sur proposition de Jean Arp, le prix de la Nelson William and Noma Copley Foundation, elle avait été invitée au Symposium du Marbre par les Usines Henraux, dont le mécénat éclairé, de concert avec le critique d'art Giuseppe Marchiori, visait à réévaluer «l'art difficile du marbre» que les sculpteurs tendaient à délaisser au profit d'autres matériaux.

Mais avant d'arriver en Versilie, l'existence de Maria Papa a des accents européens: polonaise de naissance, française d'adoption et italienne par vocation. Amoureuse de Paris, qui l'accueille alors qu'elle vient d'avoir vingt ans et sera à l'origine de sa forte attraction pour l'art de la sculpture, elle se construira progressivement une identité d'artiste italienne. On peut en effet s'étonner qu'après avoir organisé ses premières expositions sous le nom de «Papa Rostkowska», elle décide, au début des années 1970, d'abandonner son nom polonais, de prononciation difficile pour un public méditerranéen, pour ne conserver que celui de son mari italien, Giuseppe Papa, l'éditeur d'art et écrivain plus connu sous le nom de Gualtieri di San Lazzaro (Catane 1904 – Paris 1974). D'autant que San

Lazzaro n'utilisera lui-même jamais son véritable patronyme, préférant faire appel à un pseudonyme dès ses premiers essais littéraires, dans les années 1920. On avait donc affaire à un couple où lui était connu sous un nom autre que le sien, alors qu'elle utilisait le véritable nom de son mari, à savoir Maria Papa et non Maria San Lazzaro. D'une certaine façon, dès le départ, la carrière de Maria dans l'univers de l'art contemporain s'inscrit dans la lignée de ce personnage et du milieu culturel qui gravitait autour du «XXe Siècle», nom de la revue puis de la galerie emblématique qu'il dirigea à Paris, dans une petite rue située dans le quartier Saint-Sulpice. Car c'est aux côtés d'un des plus importants éditeurs d'art de la moitié du siècle dernier qu'en France, et plus précisément à Paris, Maria devint l'amie de quelques-uns des plus grands maîtres du XXe siècle. Bref, c'est dans ce contexte qu'il faut situer son parcours de presque cinquante ans dans le domaine des arts figuratifs, au fil duquel elle eut l'occasion de réagir au coup par coup aux stimuli d'un environnement artistique brillant, attirée certes par des «étoiles fixes» qu'elle ne copia jamais pour autant : l'été à Albisola, ce fut Lucio Fontana, dont elle devint l'amie, qui lui servit

---

Abréviations utilisées pour les fonds d'archives consultés :

APICE, Fondo San Lazzaro: Milan, Università degli Studi, Centro APICE, Fondo Gualtieri di San Lazzaro e Maria Papa, en cours de catalogage. Archivio Marchiori: Lendinara, Biblioteca Comunale, Archivio Giuseppe Marchiori.

1 assomigliava [...]da un fanatico carpentiere, la sua resistenza è più forte della pietra. Nei cantieri la chiamano Maria la Polacca. Sanno tutti che è nata a Varsavia e che è domiciliata a Parigi. Ma come fa una che lavora il marmo a chiamarsi Rostkowska?» (Raffaele Carrieri, *Maria Papa ha scolpito la faccia della luna*, 1967. Coupure de presse - APICE, Fondo San Lazzaro).

## MARIA PAPA. L'OCCHIO E LA MANO

Luca Pietro Nicoletti

### Introduzione



Marino Marini, *Maria Papa*, s.d.

«Maria Papa» affermava Raffaele Carrieri in un brillante articolo del 1967 «somiglia [...] a un fanatico carpentiere, la sua resistenza è più forte della pietra. Nei cantieri la chiamano Maria la Polacca. Sanno tutti che è nata a Varsavia e che è domiciliata a Parigi. Ma come fa una che lavora il marmo a chiamarsi Rostkowska?». Quando il poeta e critico d'arte si poneva questa stravagante domanda, in uno dei testi forse più belli dedicati al suo lavoro, Maria Papa Rostkowska lavorava da un anno a Querceta, dove, dopo avere vinto, su proposta di Jean Arp, il premio della Nelson William and Noma Copley Foundation, era stata invitata al Symposium del Marmo della ditta Henraux, allora in una fase di illuminato mecenatismo volto, di concerto col critico Giuseppe Marchiori, a rivalutare la dura “arte del marmo”, che gli scultori stavano abbandonando in favore di altri materiali.

Prima di approdare in Versilia, però, la vicenda di Maria Papa è di respiro europeo: polacca di nascita, francese di adozione e italiana per vocazione. Innamorata di Parigi, dove arriva poco più che ventenne per scoprire una forte attrazione verso l'arte della scultura, progressivamente si costruirà una identità di artista italiana. È curioso, infatti, che dopo essersi presentata nelle prime mostre come “Papa Rostkowska”, all'inizio degli anni Settanta abbandonerà il cognome polacco, troppo difficile per il pubblico mediterraneo, e rimarrà solo quello del marito italiano, Giuseppe Papa, più noto come l'editore d'arte e scrittore Gualtiero di San Lazzaro (Catania 1904-Parigi 1974). Il particolare, poi, risulta ancora più curioso se si considera che “Papa” è un cognome che San Lazzaro non utilizzerà mai, preferendogli il nome d'arte già a partire dai primi cimenti letterari degli anni

Venti. Veniva così a crearsi una coppia in cui lui era noto sotto pseudonimo, mentre lei usava per sé il cognome anagrafico del marito: Maria Papa, dunque, e non Maria San Lazzaro. In un certo senso, sin dall'inizio, la carriera di Maria nel mondo dell'arte contemporanea è nel segno di questa figura e del milieu culturale che gravitava attorno a “XX<sup>e</sup> Siècle”, la rivista e poi galleria da lui diretta a Parigi, in una piccola via nei pressi di Saint-Sulpice. A Parigi, infatti, a fianco di uno dei più importanti editori d'arte della metà del secolo in Francia, aveva stretto amicizia con alcuni dei più grandi maestri del Novecento. È in questo contesto, dunque, che si deve collocare il suo quasi cinquantennale percorso nelle arti figurative, reagendo di volta in volta alle sollecitazioni di un ambiente artistico stimolante in cui trovava delle “stelle fisse” a cui guardare, senza mai copiare: nelle estati ad Albisola era Lucio Fontana, di cui fu molto amica, a fare da riferimento; e anche quando approderà in Versilia, da poco tempo era giunto nei laboratori di Querceta, dal Regno Unito, Henry Moore, oltre a Jean Arp. Grazie a Maria, invece, anche Mirò consocerà i laboratori del marmo dell'Altissimo.

La sua opera, però, non è rimasta schiacciata dalla vicinanza di questi mostri sacri dell'arte contemporanea, anzi riuscirà a ritagliarsi un proprio personalissimo percorso che sicuramente merita di essere meglio conosciuto.

Nelle pagine che seguono si è cercato di rendere conto proprio di questo, con la convinzione dell'opportunità di una revisione critica del suo profilo, ad oggi quasi del tutto dimenticato. L'auspicio è che questo primo riordino delle informazioni e dei documenti che la riguardano possa essere foriero di una ricollocazione di quest'opera all'interno della storia della scultura astratta e del particolare contributo che questa porta alla definizione di questa categoria estetica.



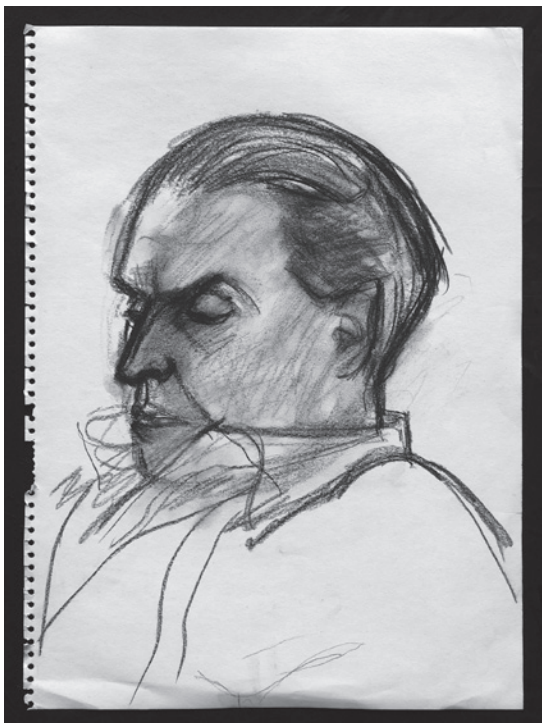
Maria Papa dans son atelier en Varsovie - nel suo atelier a Varsavia in her atelier, 1955.

vital au parcours de l'artiste, comme l'a si bien résumé Arthur Segal dans une de ses toiles de 1928 (*Le peregrinazioni terrene dell'artista*, 1928, Berlin, Berlinische Galerie), malgré les marques d'estime que lui témoignèrent de grands maîtres comme Moore ou Marino Marini. Il n'existe en effet que peu de catalogues relatifs à ses expositions, aussi prestigieuses furent-elles; tout comme on ne retrouve que quelques rares coupures de presse à son propos. Heureusement, une riche collection de notes et d'esquisses de l'artiste elle-même, aujourd'hui conservées à l'Université degli Studi de Milan dans un fonds d'archives récemment constitué au Centro Apice (Archivio della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale), a permis de reconstituer la chronologie de son œuvre, que l'on peut également réécrire à partir de ses notes, pas toujours fidèles, associées à des photos d'archives. De fait, Maria avait coutume d'annoter dans ses carnets les dates de réalisation de ses sculptures, et les répliques qui en étaient faites, auxquels elle joignait de simples esquisses toutefois reconnaissables (dessins synthétiques quoique reconnaissables) qui, à ce jour, constituent la plus riche source d'information sur les dynamiques opérationnelles de son travail. C'est pour ces raisons que, moins d'un an après la disparition de cette artiste au parcours vraiment européen, il s'avère nécessaire de proposer une reconstruction organique de son itinéraire pour rendre compte de l'étroit enchevêtrement des événements biographiques et de l'évolution de sa sculpture, sans oublier le cadre au sein duquel ses choix ont mûri. C'est ainsi, et seulement ainsi en effet, que l'originalité de ses créations pourra enfin être reconnue. Des créations qui, au-delà de leurs qualités plastiques et artistiques intrinsèques, appellent à réfléchir sur certains problèmes d'interprétation de l'art contemporain, notamment au niveau des rapports entre les expériences tactiles et leur corrélation avec la vision. L'artiste a un parcours dont les extrémités nous échappent : c'est dans la partie centrale de son existence, entre les années 1950 et 1970, que se situe la période cruciale de son expérience. Pendant quinze ans, Maria Papa va concentrer tout son art, mettre au point, avec une complétude exhaustive, tout le répertoire qu'elle développera dans les vingt ans qui suivront. C'est pourquoi nous nous sommes attachés plus particulièrement à cette période bien précise, durant laquelle l'on enregistre le développement artistique le plus intéressant, qui correspond au demeurant à quelques unes de ses expositions les plus importantes. Sans la moindre hésitation, Maria s'était lancée sur la voie de l'abstraction, à l'enseigne d'une logique de composition combinatoire faisant appel à certains éléments fondamentaux du langage, certaines familles de formes, associés dans des contextes plastiques sans cesse renouvelés : ses sculptures font parfois penser à Brancusi, mais elle n'en a pas moins su insuffler à la forme plastique

de référent ; et quand elle arrivera en Versilie, c'est Henry Moore, fraîchement débarqué de son Royaume-Uni natal dans les ateliers de Querceta, mais aussi Jean Arp, qui seront ses mentors. Mais c'est aussi grâce à Maria que Mirò connaîtra les ateliers du marbre de l'Altissimo.

L'œuvre de Maria Papa ne sera toutefois jamais écrasée par la proximité de ces monstres sacrés de l'art contemporain, et son parcours s'avèrera bien au contraire très personnel, au point de mériter une plus ample reconnaissance.

C'est en tout cas dans ce but que j'ai écrit les pages qui vont suivre, convaincu de l'opportunité d'une analyse critique du profil de cette artiste. J'espère ainsi que toutes les informations et la documentation la concernant permettront de resituer son œuvre au firmament de l'histoire de la sculpture abstraite et de revaloriser sa contribution à la définition de cette catégorie esthétique. Certes, il n'est pas aisé de reconstruire son itinéraire et son œuvre à partir des rares articles qui lui ont été consacrés. De fait, Maria Papa s'est tellement dédiée à son art qu'elle en a peut-être négligé l'aspect d'autopromotion qui est aujourd'hui



Maria Papa, *Gualtieri di San Lazzaro*, 1960 ca.

fruizione dell'arte contemporanea, specialmente per quanto riguarda i rapporti fra le esperienze del tatto e la loro relazione con la vista. Si tratta di un percorso in cui gli estremi sfuggono: è negli anni centrali della sua vita, fra la metà degli anni Cinquanta e gli anni Settanta, che si concentra il periodo cruciale della sua esperienza. In quel quindicennio, Maria Papa consuma tutta la sua esperienza artistica, mette a punto con esauriente completezza tutto il repertorio che svilupperà nel ventennio successivo. Per questo si è preferito concentrare maggiore attenzione su quel periodo cronologicamente limitato della sua vita, perché è in quello che si registra lo sviluppo artistico più interessante, che va di pari passo con alcune delle sue mostre più importanti. Senza esitazione, Maria aveva imboccato la via dell'astrazione, secondo una logica compositiva combinatoria che vedeva l'uso di alcuni elementi base del linguaggio, di alcune famiglie di forme, tessuti in contesti plastici ogni volta nuovi: sono, le sue, sculture debitrice di Brancusi, ma in cui ha saputo dare una impronta propria alla forma plastica, ricca di rimandi narrativi al mondo naturale che la smarcano dall'astrazione pura, sebbene questo sia ridotto a una riduzione e semplificazione tale da farne dell'altro del tutto avulso dal dato di natura di partenza. La direzione è quella della forma organica proposta da Arp, anche se la scelta del marmo lucidato conferisce al lavoro di Maria Papa una consistenza visiva molto diversa: qui la luce scorre, scivola sulle superfici, e l'occhio le va dietro, seguendo gli anfratti e le escrescenze della forma. Da non trascurare, poi, il fatto che spesso Maria Papa ha incardinato le sue sculture su dei perni girevoli, in modo che si possa farle ruotare intorno a un asse, quasi invitando il fruitore a toccare con la mano, oltre che con l'occhio, al fine di avere una comprensione più completa della forma: una forma cui si debba girare attorno, ma che si possa far girare anche rimanendo fermi in un solo punto, obbligando a una vista ravvicinata e, di conseguenza, a una prossimità più contingente con la forma. In effetti si tratta di una scultura che non si può apprezzare a pieno senza tenerla in mano, senza accarezzare queste forme ampie che fanno pensare a Moore a volte, ma che,

Certo non pesa poco la difficoltà di ricostruire la sua vicenda e il suo catalogo basandosi sulla scarsa documentazione a stampa che la riguarda. Maria Papa, infatti, si è tanto concentrata sul fare artistico da aver trascurato, forse, quella parte di autopromozione che oggi è tanto necessaria alla fortuna del lavoro di un artista, come aveva ben riassunto, in una tela del 1928, Arthur Segal (*Le peregrinazioni terrene dell'artista*, 1928, Berlino, Berlinische Galerie), pur avendo raccolto attestazioni di stima da maestri come Moore o Marino Marini. Pochi, infatti, i cataloghi delle mostre, anche se tutte di prestigio; e poca, seppure di alto profilo critico, la stampa che le ha prestato attenzione. Una ricca messe di appunti e schizzi dell'artista stessa, però, oggi conservati dall'Università degli Studi di Milano in un fondo archivistico di recente costituzione presso il Centro APICE (Archivio della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale), ha consentito di rimettere in sesto la cronologia del suo catalogo, altrimenti rintracciabile attaccandosi alle annotazioni, non sempre fedeli, applicate alle fotografie d'archivio. Maria, infatti, era solita annotare in dei quaderni le date di realizzazione delle sculture, e le repliche che ne venivano fatte, corredate da sintetici ma riconoscibili disegni: ad oggi sono la più ricca fonte di informazioni sulle dinamiche operative del suo lavoro. Per queste ragioni, a meno di un anno dalla dipartita dell'artista polacca, diventa necessario offrire una ricostruzione organica del suo percorso che renda conto dell'intrecciarsi degli eventi biografici con l'evoluzione della sua scultura, senza dimenticare quella cornice in cui le scelte formali sono maturate. Solo così, infatti, ci si potrà rendere conto dell'originalità della sua proposta creativa. Si tratta infatti di un'opera che, oltre le intrinseche qualità plastiche e creative, richiama la riflessione su alcuni problemi di

sa propre empreinte, riche en évocations narratives du monde naturel qui lui permet de se démarquer de l'abstraction pure. L'œuvre s'oriente vers la forme organique proposée par Arp, même si le choix du marbre poli confère au travail de Maria Papa une consistance visuelle très différente : la lumière effleure, glisse en surface, et l'œil la suit au gré des anfractuosités et des excroissances de la forme. Sans oublier que, souvent, Maria Papa a fiché ses sculptures sur des pivots rotatifs, de façon à avoir la possibilité de les faire tourner sur un axe, invitation au spectateur à les toucher de la main, au-delà du regard qu'il pose sur elles, afin de mieux en comprendre la forme : une forme autour de laquelle il faut tourner, mais que l'on peut aussi faire tourner pour conserver le même angle de vue tout en s'obligeant à une proximité plus contingente. Et, de fait, les sculptures de Maria Papa ne s'apprécient pleinement que lorsqu'on y pose la main, que l'on caresse leurs formes amples qui, pour certaines, rappellent les œuvres de Moore, dont elles diffèrent toutefois fortement : si la sculpture de Moore semble érodée par le temps, comme si elle se présentait à nous après avoir été façonnée par un élément naturel, on ne peut imaginer cela des œuvres de Maria Papa qui, au contraire, semblent germer, évoluer, tentant de rompre la carapace, l'écorce que constitue la limite contingente du volume. Bref, elles ont cet aspect vital, dynamique que ne présente pas l'œuvre, statique, du sculpteur britannique. Pour ma part, je suis convaincu que le sculpteur Sauro Lorenzoni avait raison lorsque, lors de notre première rencontre, celui-ci me confia que cette sculpture "è bella quando fa piacere toccarla" (est belle quand on a envie de la toucher)

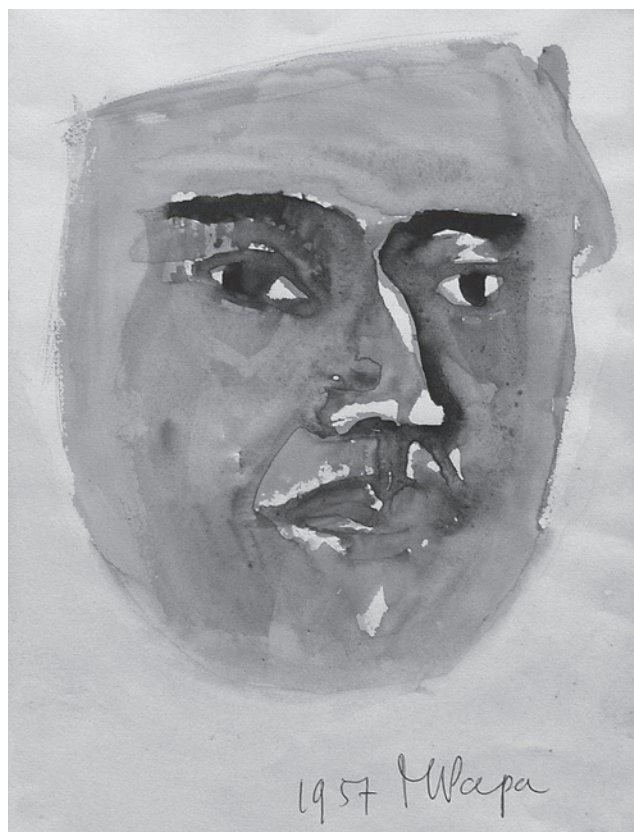
## **I De la Pologne à la France.**

Maria Baranowska est née à Brwinow dans la banlieue de Varsovie, en Pologne, le 4 juillet 1923. Boleslas, son père, est polonais, alors que sa mère, Nadieja Juduszkin, est russe ; ils se sont rencontrés à Moscou, au moment de la Révolution bolchevique. On a coutume de lire, dans les notes bibliographiques, que l'artiste est née à Varsovie, mais il s'agit probablement d'une simplification à l'intention des occidentaux, la capitale polonaise ayant un nom plus facile à retenir que celui du village natal de l'artiste. Raison pour laquelle, à partir d'une certaine date, celle-ci signera ses œuvres du nom de son second mari. Nous approfondirons plus tard le récit de sa formation et de sa jeunesse en Pologne, en allant fouiller dans les archives des académies, en quête des premières traces de cette jeune artiste et de ses années d'études. Pour le moment, contentons-nous de nous appuyer sur le témoignage de son fils, Nicolas Rostkowski, qui a recueilli et transmet les souvenirs de sa mère. En 1943, Maria épouse l'homme politique polonais Ludwik Rostkowski Jr (1918-1950) qui, à l'époque, est vice-président de Stronnictwo Demokratyczne et de l'Union des Etudiants Démocrates, Médaille des Justes, avec lequel elle participe au sauvetage des Juifs du Ghetto de Varsovie, avec ses beaux-parents : le médecin Ludwik Rostkowski Sr, membre fondateur de l'Organisation Zegota, et son épouse Janina. Lors l'insurrection de Varsovie en 1944, elle s'engage dans l'Armée du Peuple et participe activement à la lutte armée contre les Allemands. Après la Libération, elle obtient de l'Armée Polonaise la Médaille Virtutii Militarii pour faits de guerre. Pendant l'occupation, Maria étudie l'architecture à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie ; de là lui vient probablement son goût prononcé pour la spatialité qui, plus tard, s'exprimera pleinement à travers la sculpture. En décembre 1945, elle donne naissance à son fils Nicolas. En 1947, grâce à l'appui à son mari, elle obtient une bourse du gouvernement français (renouvelée par l'UNESCO) qui lui permet de poursuivre ses études artistiques à Paris : c'est la première fois qu'elle a l'occasion de se rendre dans la capitale française. Son séjour lui permet de visiter le Louvre et d'étudier les premiers grands peintres italiens, comme en témoigne, au-delà du ticket d'entrée au musée, l'autorisation délivrée par la direction du Louvre d'effectuer des copies des œuvres de Fra Angelico. En 1950, elle devient veuve, son mari ayant été victime de la répression stalinienne. Elle décide alors de quitter Varsovie et obtient un poste d'Assistante à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Sopot (Gdansk). En 1953, elle est nommée Professeur Associé à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie). En Pologne, l'époque est à la reconstruction et, en 1954, elle exécute de grandes décorations murales dans la vieille ville de Lublin, endommagée par les combats. S'il s'agit de reproduire les décorations que présentaient les édifices d'avant la guerre, Maria, raconte Nicolas, s'était amusée à apporter des variantes par rapport aux modèles de référence, en insérant des éléments

al tempo stesso, hanno un discrimine forte: la scultura di Moore sembra erosa dal tempo, come se un agente naturale l'avesse portata allo stato in cui noi la apprezziamo, mentre questo per Maria Papa non è certo possibile, anzi sembra che queste forme stesse stiano germinando, si stiano evolvendo per rompere quel guscio, quella scorza che è il limite contingente del volume. Un aspetto vitale e dinamico, insomma, rispetto a quello statico dello scultore inglese. Io sono convinto che avesse ragione lo scultore Sauro Lorenzoni quando mi diceva, la prima volta che ebbi occasione di conoscerlo, che questa scultura "è bella quando fa piacere toccarla".

## I Dalla Polonia in Francia.

Maria Baranowska nasce a Brwinow, in Polonia, il 4 luglio 1923. Il padre, Boleslas, era polacco, mentre la madre, Nadieja Juduszkin, era una donna russa: si erano conosciuti a Mosca, prima della Rivoluzione. In molte note biografiche si legge, diversamente rispetto ai documenti, che l'artista è nata a Varsavia, ma probabilmente si tratta di una semplificazione a uso degli



Maria Papa, *Gualtieri di San Lazzaro*, acquarelle - acquarello - watercolor, 1957.

occidentali avendo la capitale polacca un nome decisamente più orecchiabile rispetto al paese che le ha effettivamente dato i natali. Per la stessa ragione, la scultrice, da un certo momento in avanti, firmerà le sue opere solo con il cognome del secondo marito. Il racconto della sua formazione e della sua giovinezza in Polonia andrà approfondito, in futuro, scavando negli archivi delle accademie, alla ricerca delle prime tracce di questa giovane artista e dei suoi anni di studio. Per il momento, è sufficiente basarsi su quanto riferito da suo figlio, Nicolas Rostkowski, per buona parte desunto, a sua volta, dai racconti della madre. Nel 1943, dunque, Maria sposa il politico polacco Ludwik Rostkowski Jr (1918-1950), a quel tempo vice presidente della Stronnictwo Demokratyczne, l'Unione degli Studenti Democratici, Medaglia dei Giusti, con il quale partecipa alla messa in salvo di molti ebrei del Ghetto, insieme ai suoceri: il medico Ludwik Rostkowski Sr, membro fondatore della Organizzazione Zegota, e sua moglie Janeczka. Dopo l'insurrezione di Varsavia del 1944, poi, si arruola nell'Armata del Popolo contro l'avanzata tedesca, ottenendo, dopo la liberazione, una medaglia Virtuti Militari per gli atti di guerra. Durante l'occupazione, Maria aveva studiato architettura all'Accademia di Bella Arti di Varsavia: da qui, probabilmente, maturerà un suo spiccato senso della spazialità, che troverà solo in seguito uno sbocco naturale nella scultura. Frattanto, nel 1945 aveva dato alla luce il figlio Nicolas. Nel 1947, grazie al marito che si occupava della borsa di studio agli studenti, riceve una borsa di studio dal governo francese (più tardi rinnovata dall'Unesco) per proseguire i suoi studi a Parigi: è la prima volta che ha l'occasione di recarsi nel capoluogo francese, anche se soltanto per un periodo limitato. In questo soggiorno, però, visita il Louvre per studiare i primitivi italiani. Si conserva

anecdotes ou encore des représentations d'animaux ne figurant pas sur l'original et qu'elle arrive savamment à glisser dans l'ouvrage. Elles y sont toujours. Toutefois, en dépit des Prix d'Art de l'État Polonais qui lui sont décernés à plusieurs reprises, du succès du fameux portrait de l'homme des lettres polonais Bardini qui se trouve aujourd'hui au Musée Zamoyski et d'autres récompenses qui couronnent ses ouvrages artistiques (dont, en 1954 toujours, le prix pour le tableau *La Silésienne*) Maria comprend que le temps est venu pour elle de partir. En 1957, elle abandonne son pays natal pour la France grâce à l'intervention du peintre Edouard Pignon, (Bully-les-Mines, Pas de Calais, 1905 - La Couture-Boussey, Eure, 1993) ; à l'époque communiste, il était en effet nécessaire d'être invité par quelqu'un résidant déjà dans le pays d'accueil. À partir de là, Paris devient la deuxième ville de sa vie et celle, en définitive, où débute son aventure artistique à proprement parler.

## II. À Paris, vers la moitié des années 50.

Bien que les choses aient beaucoup changé après l'occupation allemande et que l'effervescence de Montparnasse se soit quelque peu éteinte, le cœur culturel de la ville se déplaçant lentement mais sûrement vers Saint-Germain-des-Prés, Paris est encore la véritable capitale de l'avant-garde artistique européenne et même mondiale.

C'est ici que Maria fera la connaissance de Gualtieri di San Lazzaro, Italien au parcours brillant qui est installé à Paris depuis 1924<sup>2</sup>. À l'époque, il est veuf de sa première épouse, Roché-Miné Segal lituanienne d'origine juive (née à Skuadas, en Lituanie, en 1907 et décédée à Paris en 1951). Il a repris avec succès l'emblématique revue d'art "XXe Siècle", qu'il a fondée en 1938 et dont la publication avait été interrompue en 1939. Réfugié à Rome sous l'occupation allemande de Paris (1943-1949), il publie, avec le petit éditeur romain Danesi de Via Margutta, en 1945, *Cinquant'anni di pittura moderna in Francia* dans lequel il dresse un premier bilan de l'évolution de la peinture dans la capitale française, décernant à Picasso le titre de grand champion de l'avant-garde, et exprimant son aversion pour le Surréalisme, à la seule exception de Mirò<sup>3</sup>. À l'époque, San Lazzaro a déjà une vingtaine d'années d'expérience parisienne ; c'est un habitué des cercles artistiques les plus influents au sein desquels, dès son plus jeune âge, il réussit à s'imposer en toute autonomie en dirigeant, grâce au financement du marchand d'art et poète polonais Leopold Zborowski, la revue artistico-littéraire «Chroniques du jour», qui donnera ensuite naissance aux éditions d'art du même nom<sup>4</sup>. En tant qu'écrivain, il publie, chez Garzanti, en 1947, le roman intitulé *Parigi era morta*, dans lequel Orio Vergani l'a pratiquement "obligé" à rassembler les articles de chronique littéraire, artistique et historique qu'il a envoyés durant la guerre à un journal de Turin<sup>5</sup>. L'année suivante, toujours chez Garzanti, il publie également la première édition de son ouvrage le

---

2 Rares sont les sources qui permettent de reconstruire le profil de San Lazzaro. Pour une étude monographique à son sujet, j'invite les lecteurs à consulter mon mémoire Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro (1904-1974), scrittore, editore e critico d'arte. Traccia per un profilo biografico*, thèse en histoire et critique d'art (Università degli Studi di Milano, AA 2008/2009) directeur de thèse Prof. Paolo Rusconi, co-directeur de thèse Prof. Silvia Graziella Bignami.

Autre témoignage, où la subjectivité émotionnelle prend quelquefois le pas sur l'objectivité historique, *San Lazzaro et ses amis. Hommage au fondateur de la revue XXe siècle*, textes de Pierre Volboudt, André Pieyre de Mandiargues, Nina Kandinsky, Pierre Courthion, Marc Chagall, Maïten Bouisset, Alain Jouffroy, Jean Cassou, Jacques Lassaigne, Bernard Dorival, André Verdet, Marino Marini, Yvon Taillandier, Henry Moore, Jacques Dopagne, Antonio Fornari, Giuseppe Marchiori, Giovanni Carandente, Milena Milani, Ugo Ronfani, Domenico Porzio, Cesare Zavattini, Paris, XXe Siècle, 1975.

3 Gualtieri di San Lazzaro, *Cinquant'anni di pittura moderna in Francia*, Danesi, Rome, 1945.

4 A propos de cette première phase de l'activité de San Lazzaro, la plus difficile à reconstruire, voir Roberta Proserpio, «Chroniques du jour». *La rivista e le edizioni (1925-1938)*, thèse en histoire et critique d'art (Università degli Studi di Milano, A.A. 2007/2008) directeur de thèse Prof. Paolo Rusconi, co-directeur de thèse Prof. Silvia Bignami.

5 Gualtieri di San Lazzaro, *Parigi era morta*, Milan, Garzanti 1947.

infatti, insieme a un documento di ingresso del museo, una autorizzazione emessa dalla direzione del Louvre stesso ad eseguire delle copie da Beato Angelico. Nel 1950, invece, rimane vedova, essendo il marito morto vittima della repressione stalinista. È a quel punto che Maria decide di lasciare Varsavia, ottenendo un posto da assistente alla Scuola Superiore di Belle Arti di Sopot, anche se poi nel 1953 è Professore Associato all'Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, l'Accademia di Belle arti proprio di Varsavia. Sono anni di ricostruzione per la Polonia, durante i quali, nel 1954 soprattutto, si dedica alla grande decorazione murale, restaurando vecchi edifici danneggiati dai combattimenti nella città di Lublin. Si tratta di riproporre le decorazioni che quegli stessi palazzi presentavano prima della guerra, ma Maria, riferisce Nicolas, raccontava di essersi divertita ad apportare qualche variante rispetto ai modelli di riferimento, inserendo qualche elemento aneddotico, aggiungendo degli animali, ad esempio, che nella decorazione originale non esistevano, ma che era riuscita a fondere nel corpo dell'ornamentazione. Tuttavia, nonostante un premio dello stato polacco per via di questo lavoro, e nonostante vari riconoscimenti per il suo operato artistico (fra cui, sempre nel 1954, un premio per il quadro *La Silesiana*), Maria comprende che è arrivato il momento di spostarsi altrove: nel 1957 abbandona il suo paese per la Francia grazie all'intervento del pittore Edouard Pignon (Bully-les-Mines, Pas de Calais, 1905-La Couture-Boussey, Eure, 1993), giacché a quel tempo, per lasciare lo stato, era necessario essere invitati da qualcuno già residente all'estero. Parigi, ora, diventa la seconda città della sua vita; e da qui, in fondo, comincia la sua avventura artistica vera e propria.

## II. A Parigi, alla metà degli anni '50.

Nonostante l'ambiente sia molto cambiato dopo l'occupazione tedesca e si sia del tutto spenta l'atmosfera effervescente di Montparnasse, mentre il cuore culturale della città si sta spostando a Saint-Germain-des-Pres, Parigi era ancora la vera e propria capitale dell'avanguardia artistica non solo europea, ma mondiale.

Qui, in particolare, Maria conosce Gualtieri di San Lazzaro, italiano a Parigi dal 1924<sup>1</sup>, allora nella fase più brillante della sua carriera. Questi, alla metà degli anni Cinquanta, era già vedovo di una donna ebrea lituana, Roché-Miné Segal (Skudadas, Lituania, 1907-Parigi 1951) e aveva già riavviato con successo, dal 1951, la gloriosa rivista d'arte "XXe Siècle", da lui fondata nel 1938 e interrotta nel 1939. Nel 1945, negli anni da sfollato a Roma durante l'occupazione di Parigi (1943-1949), aveva pubblicato, con il piccolo editore romano Danesi di via Margutta, un libro su *Cinquant'anni di pittura moderna in Francia*, in cui tracciava un primo bilancio degli sviluppi della pittura nella capitale francese, in cui Picasso esce come grande campione dell'avanguardia, insieme a una dichiarata avversione per il Surrealismo che salva solo Mirò<sup>2</sup>. A quella data, San Lazzaro aveva già alle spalle una ventina d'anni di esperienze parigine e di frequentazione di quell'ambiente, in cui, giovanissimo, era riuscito a ritagliarsi un importante spazio di autonomia dirigendo, grazie a un finanziamento da parte del mercante d'arte e poeta polacco

---

Abbreviazioni utilizzate per i fondi archivistici consultati:

APICE, Fondo San Lazzaro: Milano, Università degli Studi, Centro APICE, Fondo Gualtieri di San Lazzaro e Maria Papa, in corso di catalogazione.

Archivio Marchiori: Lendinara, Biblioteca Comunale, Archivio Giuseppe Marchiori.

1 Sono pochissime le fonti a cui attingere per ricostruire il profilo di San Lazzaro. Per uno studio monografico su di lui rimando alla mia tesi di laurea magistrale Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro (1904-1974), scrittore, editore e critico d'arte. Traccia per un profilo biografico*, tesi di laurea magistrale in storia e critica d'arte (Università degli Studi di Milano, AA 2008/2009) relatore chia.mo prof.re Paolo Rusconi, correlatore chia.ma prof.sa Silvia Graziella Bignami.

Una testimonianza emotivamente partecipata, ma non sempre storicamente attendibile, è offerta da *San Lazzaro et ses amis. Hommage au fondateur de la revue XXe siècle*, testi di Pierre Volboudt, André Pieyre de Mandiargues, Nina Kandinsky, Pierre Courthion, Marc Chagall, Maitten Bouisset, Alain Jouffroy, Jean Cassou, Jacques Lassaigne, Bernard Dorival, André Verdet, Marino Marini, Yvon Taillandier, Henry Moore, Jacques Dopagne, Antonio Fornari, Giuseppe Marchiori, Giovanni Carandente, Milena Milani, Ugo Ronfani, Domenico Porzio, Cesare Zavattini, Parigi, XXe Siècle, 1975.

2 Gualtieri di San Lazzaro, *Cinquant'anni di pittura moderna in Francia*, Danesi, Roma, 1945.



plus important, le roman autobiographique *Parigi era viva*, pour lequel il recevra, en 1949, le Prix Bagutta Opera Prima<sup>6</sup>. Maria arrive à Paris à l'époque où San Lazzaro travaille déjà, grâce à l'écrivain Milena Milani (Savone 1917), rencontrée à Paris entre 1951 et 1952<sup>7</sup>, avec le célèbre galeriste vénitien Carlo Cardazzo (Venise 1908 – Pavie 1963) qui, après la Galleria del Cavallino de Venise, ouvre, en 1946, la très influente Galleria del Naviglio<sup>8</sup> à Milan. Leurs relations professionnelles se doublent d'une amitié qui a des retombées concrètes aussi importantes que l'organisation des expositions consacrées à Kandinsky, dans la galerie milanaise en 1951 et vénitienne en 1952 (cette dernière présentée par San Lazzaro<sup>9</sup>), mais aussi à Sonia Delaunay (Galleria del Cavallino - 1956<sup>10</sup>) et à Jean Arp (Galleria del Cavallino<sup>11</sup> et Galleria Selecta de Rome – 1957). À l'époque, les échanges entre l'Italie et la France sont à leur apogée : pour Cardazzo, on ne peut trouver meilleur intermédiaire que San Lazzaro pour faire connaître ses artistes à l'étranger, à commencer par Capogrossi et Fontana ; en parallèle, Cardazzo, avec ses trois galeries à Venise, Milan et Rome, représente pour San Lazzaro, au-delà de ses articles en troisième page du journal "Il Tempo" de Rome et de sa collaboration occasionnelle avec le "Corriere della Sera", le principal lien avec son pays natal, ainsi que le canal qui lui permet d'exporter les peintres installés à Paris, avec un penchant toujours plus marqué pour les artistes d'Europe de l'Est résidant dans la capitale française, à commencer par le peintre russe Serge Poliakoff (Moscou 1906 – Paris 1969). Quand Maria et San Lazzaro se marient, le 4 juillet 1958, dans le cadre d'une cérémonie civile sobre et intime, avec pour témoins Poliakoff et le critique d'art Pierre Volboudt, bras droit du "XXe Siècle", c'est l'éditeur d'une des plus belles revues d'art publiée en France et l'un des personnages clés des courants artistiques européens et plus particulièrement de ceux entre la France et l'Italie qu'épouse la jeune polonaise. A partir de là, Maria va donc embrasser un art qui ne cessera de mûrir, baignée par les avant-gardes de l'art moderne européen : c'est en effet grâce à l'environnement stimulant qui gravite autour du "XXe Siècle" que Maria entrera en contact avec quelques uns des plus grands noms de la scène artistique mondiale. Son fils Nicolas conserve encore des lettres que Mirò écrivit à l'époque à sa mère, lettres qui s'imposent comme un chef-d'œuvre de calligraphie moderne. Le peintre Maurice Estève (Culan 1904-2001) lui écrira aussi assez souvent pour la féliciter pour son travail, et même Picasso souhaitera faire sa connaissance après entendu parlé d'elle avec insistance par Edouard Pignon : quand San Lazzaro republiera *Parigi era viva* chez Mondadori, en 1966, en rajoutant au roman une troisième partie, ce sera l'occasion de dédier quatre savoureuses pages consacrées à leur rencontre, que Picasso dirige, tel un homme de théâtre, face à une Maria trop intimidée par ce monstre sacré pour réussir à proférer un seul mot<sup>12</sup>. A partir de là, Maria Papa va se lier d'amitié avec plusieurs représentants du milieu artistique parisien. Parmi les 'preuves

6 Idem, *Parigi era viva*, Milan, Garzanti, 1948.

7 Milena Milani affirme avoir rencontré San Lazzaro en 1952, à l'occasion de la publication de la version française de son roman *Storia di Anna Drei*, (cfr. Milena Milani, *San Lazzaro et le mythe d'Albisola*, dans *San Lazzaro et ses amis*, cit., p. 121; plus récemment, Simona Poggi, *Intervista a Milena Milani*, Eadem, *Milena Milani. Albisola amore*, Milan, Vienneperre, 2005, p. 152; un peu plus loin, il est également question de Maria Papa, «una giovane scultrice molto bella», cfr. Ivi, p. 154). Cette version diffère toutefois de ce que Milena Milani affirme dans son *L'angelo nero e altri ricordi*, lorsqu'elle dit que c'est San Lazzaro qui leur présente, à elle et à Cardazzo, Nina Kandinsky en 1950 (cfr. Milena Milani, *L'angelo nero e altri ricordi*, Milan, Rusconi, 1984, p. 72).

8 A propos de Carlo Cardazzo, voir, récemment, *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogue de l'exposition (Venise, Collection Peggy Guggenheim, 1er novembre 2008-9 février 2009) de Luca Massimo Barbero, Milan, Electa, 2008. A lire aussi, les très beaux souvenirs racontés par Milena Milani, qui n'apparaît pratiquement pas dans le catalogue de l'exposition vénitienne, trente ans après la disparition de son compagnon : Milena Milani, *Una vita insieme*, in *Mostra di Giuseppe Capogrossi dedicata a Carlo Cardazzo nel trentesimo anniversario della sua scomparsa*, catalogue de l'exposition (Galerie d'art d'Ada Zunino, 16 novembre 1993 - 18 janvier 1994), Milan, Galerie d'art d'Ada Zunino, 1993, s. p.

9 *Opera grafica di Wassily Kandinsky*, catalogue de la 243e exposition de la Galleria del Cavallino (Venise, 6-19 septembre 1952) présentation de Gualtieri di San Lazzaro. Luca Massimo Barbero et Francesca Pola nous donnent un aperçu de cette exposition et des relations entre San Lazzaro et Cardazzo dans *Une "centrale creativa" à Milan. La Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo. 1946-1963*, dans *Carlo Cardazzo*, cit., pp. 174-175; voir également Giovanni Bianchi, *Il Cavallino, "vibrante centro veneziano di arte moderna"*, dans *Ibidem*, p. 142 (au sujet justement de l'exposition de Kandinsky).

10 *Sonia Delaunay*, 356e exposition de la Galleria del Cavallino, 16-27 août 1956.

11 *Jean Arp*, catalogue de la 394e exposition de la Galleria del Cavallino (Venise, 14-27 septembre 1957) présentation de Gualtieri di San Lazzaro.

12 Gualtieri di San Lazzaro, *Parigi era viva*, Milan, Mondadori, 1966, pp. 283-285.



*Le roi*, 1964 (?), terre cuite - terracotta.

Leopold Zborowski, la rivista artistico-letteraria «Chroniques du jour», da cui poi nasceranno le omonime edizioni d'arte<sup>3</sup>. Come scrittore, invece, aveva dato alle stampe per Garzanti, nel 1947, il romanzo *Parigi era morta*, in cui Orio Vergani lo aveva quasi "obbligato" a riunire gli elzeviri inviati durante la guerra a un quotidiano di Torino<sup>4</sup>. A questo, sempre per Garzanti, era seguita l'anno successivo la prima edizione del suo libro più importante, il romanzo autobiografico *Parigi era viva*, per il quale riceverà, nel 1949, il Premio Bagutta Opera Prima<sup>5</sup>. Maria, oltretutto, approda a Parigi negli anni in cui San Lazzaro aveva felicemente avviato, grazie alla scrittrice Milena Milani (Savona 1917), conosciuta a Parigi fra il 1951 e il 1952<sup>6</sup>, la collaborazione col gallerista veneziano Carlo Cardazzo (Venezia 1908-Pavia 1963), il quale, dopo la veneziana Galleria del Cavallino, nel 1946 aveva già aperto la milanese Galleria del Naviglio<sup>7</sup>. Con lui aveva instaurato un

- 
- 3 Su questa prima fase dell'attività di San Lazzaro, la più difficile da ricostruire, si veda Roberta Proserpio, "*Chroniques du jour*". *La rivista e le edizioni (1925-1938)*, tesi di laurea magistrale in storia e critica d'arte (Università degli Studi di Milano, A.A. 2007/2008) relatore prof. Paolo Rusconi, correlatore prof.ssa Silvia Bignami.
  - 4 Gualtieri di San Lazzaro, *Parigi era morta*, Milano, Garzanti 1947.
  - 5 Idem, *Parigi era viva*, Milano, Garzanti, 1948.
  - 6 Milena Milani afferma di aver conosciuto San Lazzaro nel 1952, in occasione dell'uscita in traduzione francese del suo romanzo *Storia di Anna Drei*, (cfr. Milena Milani, *San Lazzaro et le mythe d'Albisola*, in *San Lazzaro et ses amis*, cit., p. 121; più di recente anche in Simona Poggi, *Intervista a Milena Milani*, in Eadem, *Milena Milani. Albisola amore*, Milano, Viennepierre, 2005, p. 152; poco oltre è ricordata anche Maria Papa, «una giovane scultrice molto bella», cfr. Ivi, p. 154). Questa versione, però, discorda con quanto la stessa Milani afferma nel suo *L'angelo nero e altri ricordi*, quando dice che fu San Lazzaro a far conoscere a lei e Cardazzo, nel 1950, Nina Kandinsky (cfr. Milena Milani, *L'angelo nero e altri ricordi*, Milano, Rusconi, 1984, p. 72).
  - 7 Su Carlo Cardazzo si veda, di recente, *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008-9 febbraio 2009) a cura di Luca Massimo Barbero, Milano, Electa, 2008. Merita però di essere ricordato anche il bellissimo e struggente ricordo scritto da Milena Milani, la cui figura è quasi dimenticata nel catalogo della mostra veneziana, a trent'anni dalla scomparsa del suo compagno: Milena Milani, *Una vita insieme*, in *Mostra di Giuseppe Capogrossi dedicata a Carlo Cardazzo nel trentesimo anniversario della sua scomparsa*, catalogo della mostra (Galleria d'arte di Ada Zunino, 16 novembre 1993-18 gennaio 1994), Milano, Galleria d'arte di Ada Zunino, 1993, s. p.



Mariage de - Matrimonio di - Wedding of Gualtieri di San Lazzaro, Maria Papa, Paris, 1958.

reconnaissables, les traits du nez fin affublé d'une légère bosse, la bouche charnue et les sourcils drus du critique d'art, qui tient plus du masque que d'autre chose. On pourrait presque reconstruire une iconographie de Gualtieri di San Lazzaro au gré des esquisses et des dessins que lui consacre Maria, mais je pense que ceux-ci se rapportent à d'autres épisodes de leur existence. Le petit croquis qu'Alexander Calder dédie à San Lazzaro, peut-être le plus beau qui le représente, est lui aussi plus récent<sup>14</sup>. Autre beau portrait de Maria, sur papier dessin, inédit, celui réalisé par le sculpteur Emile Gilioli (Paris 1911 – 1977) qui, à travers un trait épais et synthétique, au moyen de deux lignes courbes au fusain, nous livre son magnifique profil "égyptien" : bien que ce soit le plus abstrait et interprétatif des portraits de l'artiste, c'est peut-être aussi celui qui en saisit le mieux le caractère volontaire et déterminé d'une femme bien décidée à trouver sa place dans le milieu artistique parisien. Marino Marini, qui a aussi fait d'elle un portrait à une date non précisée, avait également compris que l'élément clé du visage de Maria Papa n'était autre que son élégant profil, qui n'avait rien à envier à Nefertiti, dont le buste est exposé à l'Altes Museum de Berlin. Sur les photos de l'époque, on peut voir que Maria, après avoir franchi le cap de la trentaine, était une très belle femme : teint clair, profil altier et fier, nez droit et ovale fin encadré par des cheveux noirs d'ébène. Rien d'étonnant à ce qu'un homme comme San Lazzaro, toujours très sensible au charme féminin, soit tombé amoureux d'elle au premier instant. Derrière cette image fascinante et délicate se cachait toutefois une femme sachant exactement ce qu'elle voulait, une force presque virile qui transparaît dès ses premières œuvres réalisées dans les Années 1950. Car c'est à Paris que Maria découvre sa véritable veine artistique, probablement stimulée par le milieu dans lequel elle baigne. Jusqu'alors, elle ne s'était en effet exprimée qu'à travers la peinture, et les résultats restaient un peu hésitants et assez laborieux ; gageons toutefois qu'une étude plus approfondie de la couleur et de la composition, qu'elle avait simplement abordées sous l'influence de Delaunay et de l'orphisme en général, lui aurait également ouvert les portes du succès dans ce domaine. Mais la peinture céda la place à la sculpture, qui deviendra pratiquement sa seule activité. Nicolas raconte qu'à Paris, où elle ne possède pas son propre atelier (elle n'en aura d'ailleurs

tangibles' de ces relations privilégiées, celle que, pour ma part, je considère comme l'une des plus significatives, consiste en une série de portraits esquissés au crayon : des dessins que l'on s'échange entre amis, réalisés en marge du menu du restaurant dans lequel on dîne ou en bordure d'une serviette en papier. Des documents figuratifs "sans engagement" qui témoignent toutefois de relations confidentielles entre des êtres humains qui, dans ce cas précis, sont également des artistes. L'un d'entre eux, un peu gauche, réalisé sur une nappe en papier au restaurant Le Petit Saint Benoît à Paris, mais heureusement maintes fois photographié, est l'oeuvre de Poliakov<sup>13</sup>; un autre a été esquissé par Costanza Capogrossi (épouse du peintre Giuseppe Capogrossi). Il aurait été intéressant de voir Maria Papa s'essayer à cet exercice mais, malheureusement, ceux dont on dispose datent d'une période plus récente. De cette époque, on ne possède d'elle qu'une aquarelle en couleurs représentant San Lazzaro (1957), qu'elle, comme le font tous ses proches, surnomme affectueusement "Bepi" dans ses lettres. Plus qu'un véritable portrait, il s'agit d'un ovale d'où émergent, parfaitement

13 Publié dans *Maria Papa*, Paris, s.e., 1990.

14 Ce petit croquis au crayon (12x215 cm; Paris, collection privée Nicolas Rostkowski) avait été dessiné par Calder au dos d'un menu du Restaurant des Saints-Pères. On le retrouve une première fois dans la brochure *Il Sigillo dell'Amicizia a Gualtieri di San Lazzaro*, Rome, 11 janvier 1969, puis dans Leonardo Sinisgalli, *Le prix romain de l'amitié à Gualtieri di San Lazzaro*, *Panorama 69\**, "XXe Siècle", XXXII, 1969, «Chroniques du Jour», s. p.



Maria Papa, 1957.



Mariage de - Matrimonio di - Wedding of Gualtieri di San Lazzaro, Maria Papa, Paris, 1958.

pratiquement jamais un à elle toute seule, le partageant avec le peintre Gilioli rue Castagnarie, à la Porte de Vanves de Paris), elle commence à modeler l'argile chez elle, avec pour seule limite les dimensions contenues de son appartement de la Rue Jacob où elle vit avec San Lazzaro. On aurait pu imaginer que seules des formes aériennes et légères, intimes et délicates, puissent naître des mains d'une femme comme elle ; ce ne fut pas le cas. Ces œuvres sont à l'image d'un monde déchiré, dramatique. De cette période, il ne reste malheureusement que quelques bronzes, qui ne subsistent pour certains qu'en photo, les terres cuites n'ayant pas subi un meilleur sort, l'outrage du temps s'étant abattu sur elles au cours des dernières années de vie de l'artiste. Parmi elles, il faut notamment citer le petit bronze creux d'un quadrupède, qui est resté dans la maison de Pietrasanta jusqu'au décès de Maria. À première vue, on pourrait le confondre avec un vestige antique, tant la poésie du fragment s'impose : à la place de la tête, l'orifice creux du cou ; la patte arrière droite a été arrachée au

niveau de la cuisse, laissant comme une énorme plaie. On a la sensation que ce bronze aux bords déformés a été violemment blessé, ou a explosé tel un engin de guerre. Dans un cas comme dans l'autre, ce fragment témoigne d'un événement violent. Un peu comme si l'écho de la guerre retentissait encore dans ses premières œuvres, car il ne fait aucun doute que celle-ci avait aiguisé sa sensibilité visuelle à l'égard de certaines solutions expressives. Il faudra d'ailleurs attendre de longues années pour voir diminuer cette agressivité créative, et plus précisément l'époque où elle découvrira le marbre.

L'impression ressentie est la même face au magnifique bronze du célèbre libraire et galeriste parisien, et ami de Maria, Yves Lebouc. Il s'agit d'un grand torse de femme assise, acéphale et également dénuée de bras et jambes, telle une cuirasse d'une seule pièce à laquelle il manquerait un morceau. Maria Papa semble privilégier les créations écorchées : comme pour le petit quadrupède, on dirait que les bras et les jambes n'ont pas été coupés net mais plutôt arrachés de force au reste du corps. Mais ce n'est pas là le côté le plus impressionnant de cette sculpture, dont le dos est sillonné d'une profonde blessure longitudinale, cruelle et, surtout, inexorable. Ce n'est que dans la terre cuite que l'âme déterminée et un peu agressive de cette sculptrice polonaise semble trouver un peu de répit. Dans un autre torse féminin sur pied, qui appartient à Yves Lebouc lui aussi, acéphale et mutilé comme le précédent, le modelé est plus délicat, plus paisible, malgré une plénitude formelle qui évoque un idéal féminin aux formes prospères et florissantes. Il est étonnant de penser que que San Lazzaro a ces sculptures en tête, au-delà des *Pomone* de Marino Marini, lorsque, dans la peau du photographe Renato, le playboy sexagénaire héros du roman *L'aglio e la rosa*, il décrit le corps de la jeune anglaise Eve: «La bellezza di Eve non era puramente meccanica, come quella delle pin-up, dal corpo "standard" tirato a milioni di esemplari, che sembra avere la resistenza dell'acciaio e la leggerezza della gommapiuma. La bellezza di Eve faceva pensare alla creta, all'argilla, a una materia cui solo la mano dell'uomo può dare forma e vita eterne. Era un'opera d'arte, come ho già detto, e non una stupenda "creazione" britannica»<sup>15</sup>.

15 « La beauté d'Eve n'était pas purement mécanique, comme celle des pin-up, dont le corps "standard" semble tiré en millions d'exemplaires, avoir

sodalizio amichevole, oltre che professionale, che aveva già dato esiti importanti, come le mostre di grafica di Kandinsky, al Naviglio nel 1951 e al Cavallino nel 1952 (questa volta con presentazione di San Lazzaro<sup>8</sup>), Sonia Delaunay al Cavallino nel 1956<sup>9</sup> e, Jean Arp al Cavallino<sup>10</sup> e alla Galleria Selecta di Roma nel 1957. Era il momento in cui l'asse degli scambi fra Italia e Francia vedeva il suo momento più alto: San Lazzaro era per Cardazzo il tramite per la piazza francese e per l'affermazione all'estero dei suoi artisti, in primis Capogrossi e Fontana; al contempo, Cardazzo, con le sue tre gallerie a Venezia, Milano e Roma, era per San Lazzaro, insieme alle collaborazioni giornalistiche con la terza pagina de "Il Tempo" di Roma e, saltuariamente, del "Corriere della Sera", il legame più stretto con la madrepatria, oltre al canale che gli consentiva una diffusione italiana dei pittori di Parigi, con una preferenza sempre più spiccata per gli artisti dell'est europeo residenti nella capitale francese, primo fra tutti il pittore russo Serge Poliakoff (Mosca 1906-Parigi 1969), di cui cura le prime mostre in Italia<sup>11</sup>, oltre a coltivare i rapporti con altri artisti italiani, come lo scultore Carlo Sergio Signori (Milano 1906-Carrara 1988)<sup>12</sup>.

In definitiva, quando Maria e San Lazzaro si sposeranno, il 4 luglio 1958, con una sobria e raccolta cerimonia civile, testimoni Poliakoff e il critico d'arte Pierre Volboudt, braccio destro del "XX<sup>e</sup> Siècle", la giovane polacca stava andando in moglie all'editore di una delle più belle riviste d'arte che si pubblicassero in Francia e, insieme, a una delle figure cerniera per le dinamiche artistiche fra Italia e Francia. Sarà, questo, l'inizio della sua fortuna e di un percorso di maturazione all'interno delle coordinate degli sviluppi più avanzati dell'arte moderna europea: è grazie all'ambiente stimolante che ruota intorno a "XX<sup>e</sup> Siècle", infatti, che Maria verrà in contatto con alcuni dei nomi più importanti della scena mondiale. Di Mirò, ad esempio, Nicolas conserva ancora molte lettere di quegli anni indirizzate alla madre, lettere che sono un capolavoro di calligrafia moderna, forse più belle da vedere che da leggere; anche il pittore Maurice Estève (Culan 1904-2001) le scriveva abbastanza spesso, esprimendo apprezzamento per il suo lavoro. Persino Picasso vorrà conoscerla, dopo aver sentito insistentemente parlare di lei da Pignon: quando San Lazzaro ripubblicherà *Parigi era viva* con Mondadori, nel 1966, aggiungendo al romanzo una terza parte nuova al volume, troverà l'occasione di dedicare quattro sapide pagine al racconto di quell'incontro, in cui Picasso spadroneggia come un vissuto uomo di teatro e Maria sente troppa soggezione nei confronti del maestro per riuscire a proferir parola<sup>13</sup>. Le tracce dei rapporti amichevoli di Maria Papa con l'ambiente parigino, da questo anno in avanti, si leggono in tralice da più segnali. Uno di questi, fra i più significativi a mio parere, una breve serie di ritratti a matita: fra amici ci si scambia disegni che sono, magari, piccoli schizzi fatti a margine del menù di un ristorante, o il bordo di una tovaglietta di carta. Sono documenti figurativi "disimpegnati", che indicano però dei rapporti confidenziali fra esseri umani che, in questo caso, sono anche artisti. Uno di questi, un po' goffo, di ubicazione ignota ma fortunatamente riproducibile grazie a fotografie, è di mano del già citato Poliakoff<sup>14</sup>; un altro è di Costanza Capogrossi (moglie del pittore Giuseppe Capogrossi). Sarebbe stato bello vedere anche Maria Papa all'opera in questo genere di schizzi, ma, purtroppo, quelli che si conservano sono da collocare a date più tarde. A questo momento risale solo un acquerello a colori che ritrae San Lazzaro, che nelle lettere chiamava confidenzialmente "Bepi", datato

---

8 *Opera grafica di Wassily Kandinsky*, catalogo della 243<sup>a</sup> mostra del Cavallino (Venezia, 6-19 settembre 1952) presentazione di Gualtieri di San Lazzaro. Su questa mostra e sui rapporti fra San Lazzaro e Cardazzo, qualche cenno in Luca Massimo Barbero e Francesca Pola, *Una "centrale creativa" a Milano. La Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo. 1946-1963*, in *Carlo Cardazzo*, cit., pp. 174-175; si veda anche Giovanni Bianchi, *Il Cavallino, "vibrante centro veneziano di arte moderna"*, in *Ibidem*, p. 142 (riguardo proprio alla mostra di Kandinsky).

9 *Sonia Delaunay*, 356<sup>a</sup> mostra della Galleria d'arte del Cavallino, 16-27 agosto 1956.

10 *Jean Arp*, catalogo della 394<sup>a</sup> mostra del Cavallino (Venezia, 14-27 settembre 1957) presentazione di Gualtieri di San Lazzaro.

11 *Serge Poliakoff*, pieghevole a tre ante della 251<sup>a</sup> mostra del Naviglio (Milano, 13-22 aprile 1957); Sempre in questo giro di anni, fra i cataloghi e i pieghevoli delle mostre del Cavallino e del Naviglio, la firma di San Lazzaro figura per le mostre di Capogrossi, catalogo della 286<sup>a</sup> mostra del Naviglio (Milano, 7-20 marzo 1959); *Natalia Dumitresco*; catalogo della 314<sup>a</sup> Mostra del Naviglio (Milano, 12-23 maggio 1960); *Frans Krajcberg*, pieghevole a due ante della 257<sup>a</sup> mostra del Naviglio (Milano, 26 aprile-8 maggio 1962).

12 Di Carlo Sergio Signori San Lazzaro aveva scritto per una mostra alla milanese Galleria del Fiore, nel 1955; il testo è stato poi ripubblicato in *Carlo Sergio Signori*, catalogo della 599<sup>a</sup> Mostra del Naviglio (Milano, 2-20 marzo 1972).

13 Gualtieri di San Lazzaro, *Parigi era viva*, Milano, Mondadori, 1966, pp. 283-285.

14 Già pubblicato in *Maria Papa*, Parigi, s.e., 1990.

### III. Les étés à Albisola.

Pour Maria, ce sont des mois riches en expérimentations. L'époque où elle commence à aimer la céramique. De fait, l'été, San Lazzaro, après avoir fait la connaissance de Cardazzo<sup>16</sup> et de Milena Milani, commence à fréquenter la Riviera ligure, et notamment Albisola, la ville des artistes potiers. Après l'avoir épousé, Maria viendra elle aussi y passer l'été et commencera à travailler la terre cuite. Et, très rapidement, Nicolas, son fils arrivé à Paris à la fin de 1959 à l'âge de quatorze ans, passera ses étés en Italie aux côtés de sa mère. La petite ville ligure connaît un véritable essor grâce à la présence d'un nombre pratiquement sans précédent d'artistes et d'intellectuels : ceux de la Galleria del Naviglio, comme Lucio Fontana, Giuseppe Capogrossi et Emilio Scanavino ; mais aussi des étrangers comme Asger Jorn ou Wilfredo Lam, qui y passent une grande partie de l'année ; San Lazzaro ramène avec lui les peintres Istrati et Natalia Dumitresco ; il y a aussi Guido Bosi, le "couturier des artistes" et collectionneur d'art<sup>17</sup>, et Ada Zunino, la sœur de Milena Milani, qui n'est pas encore devenue la "muse des sculpteurs"<sup>18</sup>, ainsi qu'Aligi Sassu et Piero Manzoni<sup>19</sup>, qui sont ici chez eux. Salvatore Quasimodo, lui, vient y chercher, en vain, un peu de tranquillité et d'intimité<sup>20</sup>. Mais la véritable âme d'Albisola n'est autre que Tullio Mazzotti, que Marinetti s'amuse à surnommer

---

la résistance de l'acier et la légèreté de la mousse. La beauté d'Eve faisait penser à la glaise, à l'argile, à une matière à laquelle seule la main de l'homme peut donner une forme et une vie éternelle. C'était une œuvre d'art, comme je l'ai déjà dit, et non une magnifique "création" britannique ». Gualtieri di San Lazzaro, *L'aglio e la rosa*, Milan, Edizioni del Naviglio, 1971, p. 185. La chronologie de ce roman est très incertaine. Un document dactylographié intitulé *Il pittore all'orfanella* fut envoyé à Valentino Bompiani (Lettre de Valentino Bompiani à Gualtieri di San Lazzaro, Milan, 10 octobre 1958, APICE, Fondo San Lazzaro), lequel répond à San Lazzaro que le texte ne méritait pas d'être publié. Il est tout à fait probable qu'il s'agissait d'une première version du roman, qui fut ensuite représenté à Mondadori, en 1965, sous le titre *Alle sette del mattino*, avant de devenir rapidement *L'aglio e la rosa*, que Mondadori n'accepta toutefois pas de publier, contraignant San Lazzaro à le confier à l'éditeur Renato Cardazzo, le frère et successeur de Carlo à la direction de la Galleria del Naviglio. Il est donc difficile de dire si le passage ci-avant figurait ou pas dans les versions précédentes.

- 16 Voir, pour se faire une première idée, Francesca Pola, *Una stagione internazionale: Carlo Cardazzo e Albisola*, dans *Carlo Cardazzo*, cit., pp. 338-349. Sans oublier le brillant livret de Tullio d'Albisola, *Carlo Cardazzo amico di Albisola*, Milan, All'insegna del pesce d'oro, 1964, dans lequel on peut lire «Cardazzo si innamorò di Albisola per ingelosire Milena Milani» (Ivi, p. 8) (Cardazzo tomba amoureux d'Albisola pour rendre Milena Milani jalouse); entre autres habitués de la petite ville ligure figurent bien entendu San Lazzaro et Maria Papa (ivi, p. 32).
- 17 Sur Guido Bosi: Enrico Giustacchini, *Guido Bosi. Sarto d'artista*, «Stilearte», mars 2006; quelques mots également chez Simona Poggi, *Intervista a Milena Milani*, cit., pp. 154-155. San Lazzaro évoque notamment le «simpatico e baritoneggiante sarto Bosi di Bologna» (sympathique couturier Bosi de Bologne à la voix de baryton) (Gualtieri di San Lazzaro, Parigi era viva, Milan, Mondadori, 1966, p. 298) lorsque celui-ci fait essayer au peintre-photographe Renato «[...] le chef-d'œuvre de Bosi, un imposant mais non moins léger pardessus en velours de laine; le vêtement auquel je dois la silhouette si enviée de mon corps d'éphèbe, de play boy sexagénaire [...]» (Gualtieri di San Lazzaro, *L'aglio e la rosa*, cit. p. 18).
- 18 Sur Ada Zunino, la sœur de Milena Milani, ancienne secrétaire de la Galleria del Naviglio, puis elle-même galeriste à Milan à partir de 1975, voir *Ada Zunino. Una storia per immagini e parole*, Galerie d'art d'Ada Zunino, Milan, 2008. Dans ce recueil d'articles, d'interviews, de photos et d'œuvres d'art, signalons, parmi les nombreux portraits de la galeriste, un petit croquis au crayon réalisé par Maria Papa en 1967 (Ivi, p. 102; également publié dans *Foto con dedica 2. Ada Zunino, gli artisti, gli amici*, Galerie d'art d'Ada Zunino, Milan, s.d., p. 144).
- 19 cfr. Francesca Pola, *Piero Manzoni e Albisola*, Quaderni dell'Archivio Opera Piero Manzoni 1, Milan, Skira, 2006. C'est également Francesca Pola qui annonce l'achat, de la part de San Lazzaro, au Pozzetto Chiuso d'Albisola Mare, en juillet 1959, d'une des premières 'lignes' réalisées par l'artiste (Francesca Pola, *Una stagione...*, cit., p. 149, ota 12).
- 20 A ce propos, il faut citer *Il poeta Quasimodo domani ad Alassio per la consegna del premio "Muretto". L'illustre personaggio sta trascorrendo un periodo di riposo a Loano*, "Il secolo XIX", 30 juillet 1966; Il s'agit d'un article dans lequel il est dit que le prix Nobel passe ses vacances à Loano, où il a décidé de se retirer seul, mais qu'il fera une exception à la règle en assistant, en tant que président du comité d'honneur, à la remise du prix «Il Muretto» décerné à «grandi artisti che con la loro attività hanno onorato la terra ligure» (de grands artistes dont le talent fait honneur à la Ligurie) à savoir, pour cette première édition : Giuseppe Capogrossi, Lucio Fontana, Wilfredo Lam, Franco Garelli, Emilio Scanavino, Mario Rossello et Milena Milani. A la fin de l'article, le journaliste écrit que «hanno dato la loro adesione» (ont confirmé leur présence) (mais participeront-ils pour autant au comité?): San Lazzaro, Enzo Fabiani, Tullio d'Albisola, Eliseo Salino; Gianetto Beniscelli et Mario Berrino. Un an plus tard, le poète fait une nouvelle fois involontairement la une à l'occasion du vernissage d'une exposition de céramique et de bijoux d'Es



*Torse*, s.d. (photo Bartoli, Albisola 1967).

risultati un po' esitanti e stentati: se avesse continuato a sperimentare le vie del colore e della composizione, nei quali si era addentrata con delle forti eco di Delaunay e dell'orfismo in generale, probabilmente avrebbe raggiunto dei risultati felici anche in quel campo. Tuttavia, la via della pittura si interrompe per dare spazio alla plastica, che diventerà la sua attività pressoché esclusiva. A Parigi, racconta Nicolas, non ha uno studio proprio (e non ne avrà praticamente mai uno tutto suo), ma comincia a lavorare in casa, dove modella la creta in vista della fusione in bronzo, rimanendo però sempre nelle dimensioni contenute che gli consentiva il piccolo appartamento di rue Jacob in cui abitava insieme a San Lazzaro. Ci si sarebbe potuti immaginare che dalle mani di una donna come lei sarebbe potuto nascere solo qualcosa di aereo e leggero, di intimo e delicato, e invece ci si presenta davanti un mondo lacerato e drammatico. Non sono molti i bronzi di questo periodo, e molti sono documentabili solo attraverso vecchie fotografie, e così le terrecotte di questo momento, alcune delle quali andate purtroppo distrutte dal tempo negli ultimi anni di vita dell'artista.

15 Questo piccolo disegno a matita (12x21,5 cm; Parigi, collezione privata Nicolas Rostkowski) era stato disegnato da Calder sul verso di un menu del Restaurant des Saints-Pères. Lo si trova pubblicato una prima volta nell'opuscolo *Il Sigillo dell'Amicizia a Gualtieri di San Lazzaro*, Roma, 11 gennaio 1969, poi in Leonardo Sinisgalli, *Le prix romain de l'amitié à Gualtieri di San Lazzaro, Panorama 69\**, "XXe Siècle", XXXII, 1969, «Chroniques du Jour», s. p.

16 Pubblicato in *Maria Papa*, catalogo della 602<sup>a</sup> Mostra del Naviglio (Milano, 22 marzo-11 aprile 1972), presentazione di Gualtieri di San Lazzaro.



Tullio d'Albisola, et dont les ateliers verront naître quelques-uns de plus grands chefs-d'œuvre en terre cuite ligure de l'époque. De fait, lui et ses manufactures joueront un rôle prépondérant dans le développement de la céramique futuriste. Pour avoir une vision complète du cercle d'amis et de connaissances qui gravitait autour de Cardazzo et de Milena Milani, il suffit de se reporter aux documents de l'époque, très excentriques pour certains. A commencer par la photo d'une soirée à thème, *L'invasione dei Turchi*, organisée chez Cardazzo en août 1959: la plupart des personnes qu'on peut y voir ont été englouties par le temps, mais, au-delà de ceux que je viens de citer, on y reconnaît tout de même Esa d'Albisola, la fille de Tullio, et le sculpteur Agenore Fabbri<sup>21</sup>. Par ailleurs, le *Cenacolo degli artisti di Albisola* était le sujet d'un grand triptyque réalisé par le peintre Virio de Savone entre 1968 et 1970<sup>22</sup>; plus de quinze ans auparavant, Aligi Sassu, durant l'été 1952, avait également exécuté une grande fresque<sup>23</sup>, qui fut ensuite démantelée et vendue par fragments, pour un des principaux lieux de rendez-vous de ce cercle : le restaurant "da Pescetto" qui, l'été, se transformait sans crier gare en une galerie improvisée. C'est donc dans ce contexte que Maria Papa commence à modeler la terre cuite. Comme le rappelle Milena Milani, les artistes se retrouvaient tous ensemble dans des ateliers d'artisans, le plus souvent aux usines Mazzotti de Tullio d'Albisola, et se mettaient au travail. Avec Tullio d'Albisola, père de la terre cuite en Ligurie, Maria semble d'ailleurs avoir noué des relations assez étroites : ce dernier lui offrit notamment une sculpture en poterie vernissée blanche réalisée vers 1926 par Giuseppe Mazzotti (1865-1944) et représentant l'Ave Stella Maris, patronne d'Albisola Capo, et lui écrivit la très belle lettre qui suit:

Cara Maria,  
appena ho ricevuto la tua cartolina sono andato all'Excelsior a ritirare il bronzetto che non si trovava più<sup>24</sup>. Fortuna che

---

d'Albisola (Nalda Mura, *Gioielli come "pezzi" d'arte in una mostra ad Albisola*, "Il corriere del pomeriggio", 31 juillet 1967. Cette fois, il est écrit dans l'article que «Il poeta Quasimodo presente all'inaugurazione» (le poète Quasimodo est présent à l'inauguration) et, comme on peut le voir sur la photo qui illustre l'article... il signe même des autographes ! Parmi les présents figure également le nom de San Lazzaro.

- 21 la photographie de cet événement a récemment été rééditée dans les ouvrages de Simona Poggi, *Milena Milani*, cit., tav. 8, et Carlo Cardazzo, cit., p. 348. On y reconnaît : Lucio et Teresita Fontana, Maria Papa, Esa Mazzotti, Otty Seitun, Caterina Fabbri, Giuliana Rossello, Licia Botto, Lou et Wilfredo Lam, Federico Seitun, Ines Reggiani, Carlo Cardazzo et Milena Milani, Tullio d'Albisola, Gualtieri di San Lazzaro, Mauro Reggiani, Agenore Fabbri, Vittorio Venturino, Emilio Scanavino, Mario Rossello, Giuseppe Capogrossi, Franco Botto, Gimo Pittaluga, Rinaldo Rossello.
- 22 L'oeuvre est aujourd'hui conservée à la Cassa di Risparmio di Savona, Filiale d'Albisola (Simona Poggi, *Milena Milani*, cit., tav. 15). C'est un souvenir du peintre Virio cfr. Milena Milani, *L'angelo nero*, cit., pp. 139-144.
- 23 Aligi Sassu, *Cronache di Albisola*, 1948 [vraisemblablement 1952, comme dans *Milena Milani*, de Simona Poggi, cit., tav. 1], peinture sur panneaux, 3x35 m, Milan, Collection Privée. Cette œuvre de grande dimension a été réalisée en plusieurs fois, dans le but de documenter la vie des personnages du milieu artistique d'Albisola. Exécutée dans la grande salle du Restaurant Pescetto, elle a ensuite été démantelée pour pouvoir être vendue pour facilement. Bien que s'agissant, au départ, d'une œuvre née de façon impromptue, elle s'est avérée, au final, retracer de façon assez précise une période bien précise de l'art italien. On y reconnaît : Lucio Fontana, Agenore Fabbri, Enrico Baj, Capogrossi, le sculpteur César, Gualtieri di San Lazzaro, Milena Milani, Tullio d'Albisola, Giampiero Giani, Carlo Cardazzo. Derrière les personnages attablés, on aperçoit le paysage environnant, d'Albisola Capo à la rade de Savone, jusqu'à Finale. Le cycle a été démantelé en 1967-1968. Je remercie Carlos Julio Sassu Suarez, de la Fondation Aligi Sassu de Lugano, pour les informations qu'il a bien voulu me fournir à propos de cette œuvre.
- 24 Quelques années plus tard, Maria aura à régler un cas analogue de disparition d'un bronze, qui ne sera retrouvé que grâce à l'intervention d'un ami. En 1963, elle avait été invitée, à l'initiative de Marchiori (Lettre de Gualtieri di San Lazzaro à Giuseppe Marchiori, Paris, 5 février 1964; Lendinara, Archivio Marchiori, b.26octis- fasc.272) et par l'entremise de Luciano Minguzzi, à participer à la Biennale del bronzetto qui se déroulait à Padoue. Pour des raisons de délais, San Lazzaro avait envoyé une sculpture depuis Paris et avait demandé au couturier et non moins collectionneur bolognais Guido Bosi d'en envoyer lui aussi une autre (Lettre de Gualtieri di San Lazzaro à Giuseppe Marchiori, 16 septembre [1963]; Lendinara, Archives Marchiori, b.26octis- fasc.272). Mais la sculpture expédiée de Paris restera bloquée à la douane de Milan et ne sera jamais exposée, alors que celle de Bosi, après avoir été exposée, sera égarée lors de sa restitution, obligeant San Lazzaro à demander à Marchiori de faire le nécessaire pour la récupérer (Lettre de Gualtieri di San Lazzaro à Giuseppe Marchiori, Paris, 5 février 1964; cit.). C'est probablement celle envoyée de Paris qui, quelques mois plus tard, en juillet, sera retrouvée dans l'atelier de Marchiori comme il l'affirme lui-même («Mi ricordi alla cara Maria e le dica che la sua scultura è davanti a me sul mio tavolo di lavoro») («Dites à ma chère Maria que sa sculpture est devant moi, sur ma table de travail») (Lettre de Giuseppe Marchiori à Gualtieri di San Lazzaro, Venise, 1er juillet 1964; Lendinara, Archivio Marchiori, b.26octis-fasc.272).

Fra le rare sculture di questi anni, in particolare, c'è un piccolo bronzo cavo di un quadrupede, rimasto nella casa di Pietrasanta fino alla morte di Maria. A una prima impressione, potrebbe quasi apparire un reperto antico, perché è evidentissima, qui, la poetica del frammento: al posto del capo è rimasto il buco cavo del collo, e così la zampa posteriore destra è stata strappata via dalla coscia, lasciando come una enorme lacerazione. Si ha la sensazione che questo bronzo dai bordi slabbrati sia stato violentemente ferito, o sia esploso come un ordigno bellico: in un caso o nell'altro, il frammento sta ad indicare la traccia di un evento violento. Sembrerebbe che l'eco delle esperienze di guerra riaffiorasse in queste prime opere: di certo questa aveva acuito la sua sensibilità visiva verso certe soluzioni espressive. Solo molto tempo più tardi si può dire che questa aggressività creativa si sia attutita, quando scoprirà per la prima volta l'intaglio del marmo. La stessa impressione si ricava ammirando il bellissimo bronzo di proprietà del librario parigino, nonché amico di Maria, Yves Lebuc. Si tratta di un grande torso femminile seduto, acefalo e mutilo di gambe e braccia che pare trasformarsi in una corazza a pezzo unico, anche se non rifinita: la Papa sembra prediligere le finiture slabbrate: come per il piccolo quadrupede, anche qui sembra che le braccia e le gambe non siano state amputate di netto, bensì che siano state strappate con forza dal corpo. Ma ad impressionare è soprattutto, girando sul retro della scultura, una profonda ferita che percorre tutta la schiena come un fendente largo longitudinale impietoso e, soprattutto, inesorabile. Solo nella terracotta l'animo volitivo e un po' aggressivo della scultrice polacca sembra trovare un attimo di quiete. In un altro torso femminile in piedi, anch'esso oggi presso Lebuc, nuovamente acefalo e mutilo, il modellato è più morbido e quieto, seppure con una pienezza di forme che rimonta a un ideale femminile di florida prosperità. È suggestivo pensare che San Lazzaro avesse in mente queste sculture, oltre alle Pomone di Marino Marini, quando, nei panni del fotografo Renato, playboy sessantenne protagonista del romanzo *L'aglio e la rosa*, descrive il corpo della giovane inglese Eve: «La bellezza di Eve non era puramente meccanica, come quella delle pin-up, dal corpo "standard" tirato a milioni di esemplari, che sembra avere la resistenza dell'acciaio e la leggerezza della gommapiuma. La bellezza di Eve faceva pensare alla creta, all'argilla, a una materia cui solo la mano dell'uomo può dare forma e vita eterne. Era un'opera d'arte, come ho già detto, e non una stupenda "creazione" britannica»<sup>17</sup>.



*Torse*, s.d. (photo Bartoli, Albisola 1967).

17 Gualtieri di San Lazzaro, *L'aglio e la rosa*, Milano Edizioni del Naviglio, 1971, p. 185. La cronologia di questo romanzo è molto incerta. Un dattiloscritto dal titolo *Il pittore all'orfanella* viene inviato a Valentino Bompiani (Lettera di Valetino Bompiani a Gualtieri di San Lazzaro, Milano, 10 ottobre 1958, APICE, Fondo San Lazzaro), il quale risponde a San Lazzaro che il testo non meritava di essere pubblicato. È molto probabile che si trattasse di una prima versione del romanzo, che successivamente viene riproposto a Mondadori, nel 1965, con il titolo *Alle sette del mattino*, per



Milena Milani, Maria Papa; Milano, Galleria del Naviglio, 1960.

Papa, mais aussi les céramiques écrites par Milena Milani, les terres cuites de Jorn (auteur de la plus grande céramique jamais réalisée) et que naquirent les premières “Nature” de Lucio Fontana. Les violentes extrusions de matière auxquelles l’artiste argentin commençait à s’adonner d’un geste ample ont au demeurant dû fortement influencer Maria qui, tout en conservant son autonomie morphologique, se rapprochera fortement de ce modèle de façon progressive.

En effet, entre 1958 et 1960, avant d’arriver aux “têtes” hallucinantes, à armature médiévale ou combinaison spatiale dont parle Tullio d’Albisola dans sa lettre, Maria Papa se consacre surtout au relief sur terre cuite : la forme plastique en ronde-bosse, à laquelle elle viendra sous peu, ne fait pas encore partie de son univers ; elle se concentre pour l’instant sur la surface, et plus précisément sur la marque qu’on peut y imprimer. Certains de ces reliefs sont de véritables tableaux, d’autres s’expriment plus volontiers sur des plats en céramique. Milena Milani, elle aussi, aimait à laisser courir son ébauchoir sur des surfaces planes mais si, pour la poétesse et peintre de Savone, le signe graphique se traduisait par une belle calligraphie, chez Maria, le geste était empreint de fébrilité, de violence expressive, à l’image, peut-être, des céramiques d’Emilio Scanavino<sup>26</sup> même si, par rapport à ce dernier, Maria n’hésite pas à saturer la surface, à la noyer sous les signes sans structurer une composition.

C’est avec ces reliefs que l’artiste organise sa première exposition personnelle, à Milan, à la Galleria del Naviglio, durant l’hiver 1960. De fait, bien qu’il soit impossible de dire quelles furent précisément les pièces exposées – le dépliant réalisé à l’époque n’étant

hai scritto subito. Non ci avevano data importanza e lo avevano “ramassato”. Ora è qui ben custodito. Lo darò a Bepi quando viene per la Biennale o devo spedirtelo per posta?

Ti allego le foto delle tue ultime opere con preghiera di autorizzarmi a farne una serie per me. Mi pare che siano pubblicabili. Ti rinnovo la mia approvazione per “le teste” allucinanti, da armatura medioevale o da tenuta spaziale: in tutti i casi, come figlio d’Albisola, ti ringrazio per queste tue ceramiche ben legate alla volontà del tuo profilo di arcangelo. Il cagnolino, invece, che potrà anche divenire una porcellana perfetta, mi sembra un po’ “pucciniano”, un po’ Butterfly. Comunque oramai hai preso il morbo della maiolica e non mi stupirei di vederti salire sul tornio!!!

Ciao carissima. Saluti a Nicola e a San Lazzaro. Tra pochi giorni ti manderò un sorriso di “cristallo”. Aff. Tullio<sup>25</sup>

On ne peut donc s’étonner de l’intérêt de Maria pour la terre cuite, intérêt si vif qu’à une certaine période, elle sera même considérée par la presse comme une véritable “céramiste” : il faut dire que c’est des fours des usines Mazzotti que sortiront, à partir de la fin des années 1960, les reliefs, puis les “têtes” de Maria

25 «Chère Maria, Dès que j’ai reçu ta lettre, je suis allé à l’Excelsior récupérer le petit bronze que l’on ne trouvait plus. Heureusement que tu m’as écrit tout de suite. On ne lui avait pas prêté attention et on l’avait simplement “ramassé”. Il se trouve aujourd’hui sous bonne garde. Dois-je le confier à Bepi quand il viendra pour la Biennale ou te l’expédier par la poste ? Je t’envoie les photos de tes dernières œuvres en te priant de m’autoriser à en faire une série pour moi. Je pense que l’on peut les publier. Je te renouvelle mon assentiment pour les “têtes” hallucinantes, à armure médiévale ou à combinaison spatiale ; dans tous les cas, en tant qu’enfant d’Albisola, je te remercie pour ces céramiques qui correspondent tout à fait à la volonté de ton profil d’archange. En revanche, le petit chien, qui pourrait devenir une porcelaine parfaite, me semble un peu “puccinien”, un peu Butterfly. Quoiqu’il en soit, tu sembles avoir perdu le virus de la majolique et je ne serais pas étonné de te voir monter devant un tour de potier !!! Au revoir ma très chère. Transmets mes amitiés à Nicolas et à San Lazzaro. Dans quelques jours, je t’enverrai un sourire de “cristal”. Affectueusement. Tullio» (Lettre de Tullio Mazzotti (Tullio d’Albisola) à Maria Papa, 5 juin 1962 ; APICE, Fondo San Lazzaro).

26 Cfr. Francesca Pola, *Una stagione internazionale*, cit., p. 341.



Maria Papa, Serge Poliakoff, Pierre Volboudt;  
Paris, Galerie “XXe Siècle”, 1962 (photo Jean Michalon).

### III. Le estati di Albisola.

Sono anni densi di sperimentazione, questi, per Maria. Anni in cui comincia ad amare la ceramica. Nei mesi estivi, infatti, San Lazzaro, dopo aver conosciuto Cardazzo<sup>18</sup> e la Milani, aveva cominciato a frequentare il mare ligure, e in particolare Albisola, la città dei vasai. Una volta sposata, anche Maria approderà sulla riviera di ponente e comincerà a lavorare nelle fornaci la terracotta. A breve, poi, anche Nicolas, arrivato a Parigi nel 1959, a quattordici anni, seguirà la madre durante le estati in riviera.

È una congiuntura favorevole in cui la cittadina ligure vede una presenza di artisti e intellettuali pressoché senza precedenti: ci sono artisti del Naviglio, come Lucio Fontana, Giuseppe Capogrossi ed Emilio Scanavino; ma anche stranieri che vi si trasferiscono, come Asger Jorn o Wilfredo Lam, che vi passa gran parte dell’anno; insieme a San Lazzaro arrivano anche i pittori Istrati e Natalia Dumitresco; poi Guido Bosi, il “sarto degli artisti” e collezionista d’arte<sup>19</sup>, e Ada Zunino, sorella della Milani, che non era ancora diventata la “musa degli scultori”<sup>20</sup>; anche Aligi Sassu e Piero Manzoni<sup>21</sup> erano di casa. Salvatore Quasimodo, invece, invano cercava lì, nei periodi di vileggiatura, un po’ di quiete e di riservatezza<sup>22</sup>. Su tutti, poi,

---

poi diventare rapidamente *L’aglio e la rosa*, che Mondadori comunque non accetterà di pubblicare, spingendo San Lazzaro a darlo alle stampe a Renato Cardazzo, fratello di Carlo e suo successore nella gestione della Galleria del Naviglio. Difficile quindi dire se il passo appena citato fosse presente o meno nelle precedenti versioni.

- 18 Utile, per un primo orientamento, Francesca Pola, *Una stagione internazionale: Carlo Cardazzo e Albisola*, in *Carlo Cardazzo*, cit., pp. 338-349. Si segnala però anche il brillante libretto di Tullio d’Albisola, *Carlo Cardazzo amico di Albisola*, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1964, nel quale si legge: «Cardazzo si innamorò di Albisola per ingelosire Milena Milani» (Ivi, p. 8); fra i frequentatori della cittadina ligure ovviamente sono ricordati San Lazzaro e Maria Papa (ivi, p. 32).
- 19 Su Guido Bosi: Enrico Giustacchini, *Guido Bosi. Sarto d’artista*, in «Stilearte», marzo 2006; cenni anche in Simona Poggi, *Intevista a Milena Milani*, cit., pp. 154-155. San Lazzaro, in particolare, ricorda il «simpatico e baritoneggiante sarto Bosi di Bologna» (Gualtieri di San Lazzaro, *Parigi era viva*, Milano, Mondadori, 1966, p. 298) quando fa indossare al pittore/fotografo Renato «[...] il capolavoro di Bosi, un imponente ma lieve soprabito di velluto di lana; il vestito cui debbo il profilo, tanto invidiato, del mio corpo di efebo, di *play boy* sessant’enne [...]» (Gualtieri di San Lazzaro, *L’aglio e la rosa*, cit. p. 18).
- 20 Su Ada Zunino, sorella di Milena Milani, dapprima segretaria della Galleria del Naviglio, poi a sua volta gallerista a Milano dal 1975, si veda *Ada Zunino. Una storia per immagini e parole*, Galleria d’arte di Ada Zunino, Milano, 2008. in questa raccolta di articoli, interviste, fotografie e opere d’arte si segnala, fra i numerosissimi ritratti della gallerista, un piccolo schizzo a penna di Maria Papa che ritrae la Zunino, nel 1967 (Ivi, p. 102; già pubblicato anche in *Foto con dedica 2. Ada Zunino, gli artisti, gli amici*, Galleria d’arte di Ada Zunino, Milano, s.d., p. 144).
- 21 cfr. Francesca Pola, *Piero Manzoni e Albisola*, Quaderni dell’Archivio Opera Piero Manzoni 1, Milano, Skira, 2006. Sempre alla Pola, si deve la notizia dell’acquisto da parte di San Lazzaro, al Pozzetto Chiuso di Albisola Mare, nel luglio 1959, di una delle prime ‘linee’ realizzate dall’artista (Francesca Pola, *Una stagione...*, cit., p. 149, ota 12).
- 22 Emblematico, in questo senso, *Il poeta Quasimodo domani ad Alassio per la consegna del premio “Muretto”*. *L’illustre personaggio sta trascorrendo un periodo di riposo a Loano*, “Il secolo XIX”, 30 luglio 1966; È un articolo scritto per riempire la riga, in cui si dice che il premio

disponible qu'en partie – il semblerait, d'après les coupures de presse de l'époque, que seul des reliefs figuraient au programme<sup>27</sup>. Dans une présentation écrite brève et foudroyante, le poète André Verdet parle de «frammenti di pianeti» («fragments de planètes») et de «croste terrestri e allo stesso tempo sideree»<sup>28</sup> («croûtes terrestres et sidérales à la fois»), offrant une lecture peut-être un peu trop apocalyptique du travail de Maria («un mondo perennemente ricominciato di genesi e di caos»<sup>29</sup>), au point que Raffaele Carrieri, qui n'avait fait qu'entrevoir quelques unes de ses terres cuites à Albisola, leur créatrice les lui ayant présentées «senza una sola parola di commento, come un pescatore indica le pomici nel flusso e riflusso di un'alta marea»<sup>30</sup>, en était venu à se demander s'il s'agissait de «frammenti di un antico diluvio o di una probabile prossima rivoluzione tellurica?»<sup>31</sup>. Et, de fait, ces oeuvres portent encore la trace de cette violence exprimée dans les bronzes précédents, même si elle ne se traduit ici que dans la gestualité et s'avère totalement déconnectée de toute intention représentative : dans les panneaux et les plats de cette période, adoucis pour certains de petites touches chromatiques émaillées, seul le geste, et seule la matière, se manifestent pleinement. Malgré un résultat tout autre que positif sur le plan commercial<sup>32</sup>, l'exposition milanaise de Maria est un succès : assiste au vernissage, par exemple le prix Nobel Salvatore Quasimodo<sup>33</sup>. Il manque San Lazzaro qui, de Paris, lui écrit pour la féliciter, et à qui Tullio d'Albisola envoie une lettre retraçant la soirée organisée le dernier jour de l'exposition :

Carissimo San Lazzaro,

come avrai saputo dalla Maria la mostra da Cardazzo è stata un vero avvenimento.

Proprio in quel pomeriggio si inauguravano contemporaneamente tre mostre di grande interesse, ma quella della Maria è stata superiore all'aspettativa. Un pubblico di primissimo ordine e persino...il nostro NOBEL si è venuto a complimentare con l'artista che ha presentato rilievi validissimi per la nuova ornamentazione e suscettibili di vasta estensione.

Senza complimenti, ho sentito giudizi veramente lusinghieri per tua Moglie che ha provocato persino discorso di Cardazzo al Don Lisander. [...]<sup>34</sup>

C'est environ l'époque où San Lazzaro s'apprête à présenter, dans la Galerie «XXème Siècle» qu'il a ouvert en 1959<sup>35</sup> au 14, rue des Canettes, tout près de la place Saint-Sulpice, la première exposition collective consacrée au *Relief* en tant que

27 Gualtiero Schöenberg parle par exemple « di opere ambigue – a metà strada fra la plastica e la pittura – finiscono per rientrare nelle categorie di quest'ultima » « d'oeuvres ambiguës – à mi-chemin entre la sculpture et la peinture – qui finissent par s'inscrire dans la même catégorie que cette dernière » (Gualtiero Schöenberg, *Galleria del Naviglio. Maria Papa Rostowska*, "Gazzetta Ticinese", 14 décembre 1960).

28 *Maria Papa Rostowska*, dépliant à trois volets de la 324e Mostra del Naviglio (Milan, 26 novembre-6 décembre 1960), présentation d'André Verdet.

29 «un univers sans cesse renouvelé de genèse et de chaos» (Ibidem).

30 «sans commentaire aucun, comme un pêcheur indique les pierres ponces qui fluctuent en proie au flux et au reflux de la marée haute» (Raffaele Carrieri, *La pittura si ispira ai cataclismi atomici*, 1960. Coupure de presse - APICE, Fondo San Lazzaro.).

31 «fragments d'un ancien déluge ou d'une probable imminente révolution tellurique» (Ibidem).

32 Le compte-rendu de l'exposition fait état de la vente de deux plats, un petit carreau et un carreau de taille moyenne, pour un total de 115.000 liras, face à des frais d'organisation de 150.000 liras, soit une perte financière pour l'artiste (APICE, Fondo San Lazzaro).

33 Le poète Salvatore Quasimodo apparaît plusieurs fois sur les documents relatifs à la Galleria del Naviglio, comme sur une photo où il figure en compagnie de Carrieri (cf. *Carlo Cardazzo*, cit., p. 270); difficile, en revanche, de définir les liens, si liens il y avait, entre San Lazzaro et le prix Nobel sicilien, qui le mentionne dans un courrier qu'il écrit, le 13 décembre 1936 de Milan, à Giuseppe Susini «parecchi amici, di ogni età e ogni "piano"» visti in città, insieme a Sinisgalli, Gatto, Cantatore, Carrieri, Somarè, Zavattini, Marotta, Radice, Franci, Persico, Pistoni, Pea, Toffanelli, Piovone. Cfr. Salvatore Quasimodo, *I poeti devono soffrire. Lettere a Giuseppe Susini (1934-1950)*, Giovanna Musolino, Nicolodi, Rovereto 2003, p. 30.

34 «Très Cher San Lazzaro Comme a dû te le dire Maria, l'expo chez Cardazzo a créé l'événement. Cet après-midi là, on inaugurerait simultanément trois expos très intéressantes, mais celle de Maria a dépassé tous nos espoirs. Un public de tout premier ordre et même ... notre NOBEL, sont venus la féliciter pour ses reliefs qui présentent un réel intérêt pour la nouvelle ornementation et auxquels on peut prédire un beau futur. Très sincèrement, je peux te dire que j'ai entendu des avis très flatteurs à l'égard de ta femme, qui a même fait l'objet d'un discours de Cardazzo au Don Lisander.» (Lettre de Tullio Mazzotti (Tullio d'Albisola) à Gualtiero di San Lazzaro, 6 décembre 1960 ; APICE, Fondo San Lazzaro).

35 Cfr. Maïten Bouisset, *XXe siècle, la galerie de San Lazzaro*, dans *San Lazzaro et ses amis*, cit., pp. 49-51.

la vera anima della cittadina ligure era Tullio Mazzotti, che Marinetti si era divertito a rinominare Tullio d'Albisola, nelle cui fornaci sono nati alcuni dei capolavori della terracotta ligure di quel periodo. Merita infatti di essere ricordato il ruolo centrale di Tullio Mazzotti e delle sue manifatture nello sviluppo della ceramica futurista.

Per avere una panoramica completa del circolo di amicizie e frequentazioni che ruotavano intorno a Cardazzo e Milena Milani, restano vari documenti, alcuni dei quali molto eccentrici. In primis, merita di essere ricordata la foto di una festa a tema obbligato *L'invasione dei Turchi*, a casa di Cardazzo, nell'agosto del 1959: molte delle persone che vi compaiono sono state inghiottite dal corso della storia, ma vi si possono scorgere, oltre a molte delle persone fin qui citate, anche Esa d'Albisola, figlia di Tullio, e lo scultore Agenore Fabbri<sup>23</sup>. *Il Cenacolo degli artisti di Albisola*, poi, era il soggetto di un grande trittico eseguito dal pittore Virio da Savona fra il 1968 e il 1970<sup>24</sup>; oltre quindici anni prima, per altro, anche Aligi Sassu, nell'estate 1952, aveva eseguito un grande dipinto<sup>25</sup>, poi smembrato e venduto a pezzi, per uno dei luoghi di ritrovo principali di questo circolo: il ristorante "da Pescetto", che nelle estati si improvviserà anche gallerista estemporaneo.

È in questo contesto, quindi, che Maria Papa comincia a modellare la terracotta. Come ricorda Milena Milani, gli artisti si ritrovavano tutti insieme nei laboratori artigiani, specie presso le fabbriche Mazzotti di Tullio d'Albisola, e qui cominciano a lavorare la ceramica. Con Tullio d'Albisola, per altro, Maria sembra avere intessuto un rapporto abbastanza stretto, di cui è un segnale l'appunto di un dono da parte di Tullio fattole ad Albisola, il 25 agosto 1959, di una scultura in terraglia bianca, l'Ave Stella Maris, patrona di Albisola capo, eseguita intorno al 1926 da Giuseppe Mazzotti (1865-1944). Ma soprattutto, del padre della terracotta in terra ligure Maria aveva conservato una bella lettera del 1962:

Cara Maria,

appena ho ricevuto la tua cartolina sono andato all'Excelsior a ritirare il bronzetto che non si trovava più<sup>26</sup>. Fortuna che hai

---

Nobel sta trascorrendo le vacanze a Loano in completo ritiro, ma che farà uno strappo alla regola per presenziare, in qualità di presidente del comitato d'onore, alla consegna del primo premio "Il Muretto", un riconoscimento «a grandi artisti che con la loro attività hanno onorato la terra ligure», e che per questa prima edizione sono: Giuseppe Capogrossi, Lucio Fontana, Wilfredo Lam, Franco Garelli, Emilio Scanavino, Mario Rossello e Milena Milani. In chiusa l'articolo dice che «hanno dato la loro adesione» (ma per partecipare al comitato?): San Lazzaro, Enzo Fabiani, Tullio d'Albisola, Eliseo Salino; Gianetto Beniscelli e Mario Berrino. Ancora, un anno più tardi, il poeta sembra rubare involontariamente la scena al vernissage di una mostra di ceramiche e gioielli di Esa d'Albisola (Nalda Mura, *Gioielli come "pezzi" d'arte in una mostra ad Albisola*, "Il corriere del pomeriggio", 31 luglio 1967; Nel sottotitolo si sottolinea che «Il poeta Quasimodo presente all'inaugurazione» e che, come si vede nella fotografia a corredo...firma autografi! San Lazzaro è segnalato fra i presenti all'inaugurazione.

23 la fotografia di questo evento è stata recentemente ripubblicata in Simona Poggi, *Milena Milani*, cit., tav. 8, e in *Carlo Cardazzo*, cit., p. 348. Vi si riconoscono: Lucio e Teresita Fontana, Maria Papa, Esa Mazzotti, Otty Seitun, Caterina Fabbri, Giuliana Rossello, Licia Botto, Lou e Wilfredo Lam, Federico Seitun, Ines Reggiani, Carlo Cardazzo e Milena Milani, Tullio d'Albisola, Gualtieri di San Lazzaro, Mauro Reggiani, Agenore Fabbri, Vittorio Venturino, Emilio Scanavino, Mario Rossello, Giuseppe Capogrossi, Franco Botto, Gimo Pittaluga, Rinaldo Rossello.

24 L'opera si conserva oggi presso la Cassa di Risparmio di Savona, Filiale di Albisola (Simona Poggi, *Milena Milani*, cit., tav. 15). Per un ricordo del pittore Virio cfr. Milena Milani, *L'angelo nero*, cit., pp. 139-144.

25 Aligi Sassu, *Cronache di Albissola*, 1948 [verosimilmente 1952, come in Simona Poggi, *Milena Milani*, cit., tav. 1], olio su pannelli, 3x35 m, Milano, Collezione Privata. Quest'opera di notevoli dimensioni fu eseguita in vari e successivi momenti, con l'intenzione di documentare i fatti e i personaggi dell'ambiente artistico albisolese. Dipinta per l'ampio salone del Ristorante Pescetto, l'opera è stata smembrata in anni recenti per una facile commercializzazione. Iniziato con vena estemporanea, il lavoro finì invece per acquisire un valore più meditato e consistente, rivelandosi la straordinaria illustrazione di un particolare periodo dell'arte italiana. In questa opera appaiono: Lucio Fontana, Agenore Fabbri, Enrico Baj, Capogrossi, lo scultore Cesar, Gualtieri di San Lazzaro, Milena Milani, Tullio d'Albisola, l'Giampiero Giani, Carlo Cardazzo. Dietro i personaggi seduti ai tavoli, si svolgeva il paesaggio che va da Albisola Capo a tutta la rada di Savona sino a Finale. Il ciclo è stato smembrato nel 1967-1968. Ringrazio Carlos Julio Sassu Suarez della Fondazione Aligi Sassu di Lugano per le informazioni fornitemi riguardo a quest'opera.

26 Un caso analogo di sparizione di un bronzetto capiterà a Maria pochi anni più tardi, e anche in quel caso sarà l'interessamento di un amico a permetterme il recupero. Nel 1963, infatti, era stata invitata, su interessamento di Marchiori (Lettera di Gualtieri di San Lazzaro a Giuseppe Marchiori, Parigi, 5 febbraio 1964; Lendinara, Archivio Marchiori, b.26octis/fasc.272) e per intermediazione di Luciano Minguzzi, a partecipare alla Biennale del bronzetto che si teneva a Padova. Per problemi di tempistica, San Lazzaro aveva inviato una scultura da Parigi e aveva chiesto al sarto-collezionista bolognese Guido Bosi di inviargli a sua volta un'altra (Lettera di Gualtieri di San Lazzaro a Giuseppe Marchiori, 16 settembre



Rilievo - Relief, 1960 ca, terre cuite - terracotta.

Les reliefs de Maria Papa s'inscrivent pleinement et sans nul doute dans cette réflexion ; à ce titre, l'artiste participera tout naturellement à la seconde et dernière édition de la manifestation<sup>38</sup>. De fait, le relief, comme l'observe Michel Ragon dans un ouvrage publié quelque temps plus tard et qui épouse l'avis exprimé dans la revue et par San Lazzaro sur la question, se situe à mi-chemin entre la peinture et la sculpture, tout en restant indissolublement proche de l'architecture car il sous-tend l'idée du mur grâce à la complicité, entre autres, des nouveaux matériaux. Il s'agit toutefois, dans ce cas précis, d'une application du relief à la peinture et à la sculpture pure, en marge, en définitive, de la réflexion autour de l'application du relief décoratif moderne à la construction<sup>39</sup> : à ce propos, il me paraît tout à fait emblématique que Lucio Fontana qui, à l'époque justement, a été à l'origine de plusieurs œuvres en relief appliquées à l'architecture, ne propose pas un travail céramique mais, plus simplement, une "Attesa". Dans le contexte de cette exposition, le Relief pouvait inclure une gravure à sec de Capogrossi tout comme un bas-relief de Carlo Sergio Signori, une surface de peinture matérielle au même titre que les œuvres brûlées de Burri. Seule la pièce présentée par Consagra, qui figure dans le catalogue, sera toutefois retirée avant le vernissage car, comme le dit Gabriella di Milia Consagra, la sculpture frontale de Consagra ne pouvait être assimilée à un relief au sens étroit du terme. De fait, si le relief a toujours été une particularité de la sculpture, l'apparition de formes et de surfaces saillantes au niveau de la peinture donnait naissance à un nouveau phénomène méritant d'être encadré par une nouvelle terminologie, suscitant, dans certains cas, une ambiguïté de fond, une difficulté classificatoire au sein des catégories traditionnelles<sup>40</sup>. C'est au demeurant le cas du travail de Maria Papa, mais aussi des surfaces du brésilien Krajcberg<sup>41</sup>.

nouvelle technique d'expression, abstraction faite du langage. Les tendances les plus diverses y étaient représentées, des reliefs de Jean Arp et Sonia Delaunay à Fontana, Capogrossi et Burri, en passant par les sculptures d'Alicia Penalba, tous avaient répondu présents à l'invitation, tels Max Ernst mais aussi César et Pevsner et confié au galeriste une de leurs œuvres<sup>36</sup>. Au sens large du terme, le Relief était au centre du débat sur l'art contemporain, en France du moins et pour le cercle d'intellectuels qui gravitaient autour de la galerie au début des années 1960, à tel point que la revue *XXe siècle* de mai 1961 lui fut consacrée et, dans l'éditorial (sûrement écrit par San Lazzaro en personne<sup>37</sup>), l'auteur reconnaît au relief la possibilité d'une vaste expérimentation expressive, laissant la voie libre à un large éventail de solutions visuelles à l'opposé de la voie unique de l'art moderne.

En même temps, cette technique rendait compte, sur le plan métaphorique, de l'instabilité et de la précarité des temps modernes, compte tenu de la nature éphémère de l'assemblage de matériaux homogènes.

36 *Le relief*, catalogue de l'exposition (Paris, "XXe Siècle" 2-31 décembre 1960) présentation de Pierre Voulboudt, Paris, 1960. Une seconde exposition sera organisée deux ans plus tard : *Le relief (2e exposition)*, catalogue de l'exposition (Paris, "XXe Siècle" 7 juin-27 juillet 1962) présentation de Pierre Guéguen, Paris, 1962.

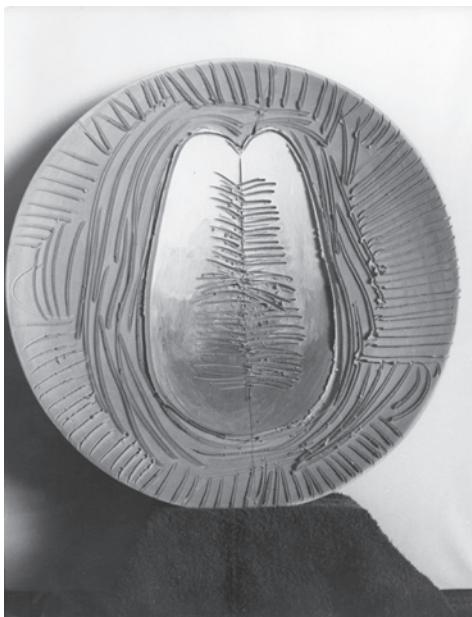
37 [Gualtieri di San Lazzaro], *Fragilité et contingences*, dans *Renouveau du relief*, "XXe Siècle", XVI, 1961. Il faut notamment signaler l'essai de Pierre Voulboudt, *Le relief, art de l'équivoque*, in *Ivi*, pp. 19-26, qui vient s'ajouter au texte de présentation du catalogue de l'expo de l'année précédente; p. 26, un relief en terre cuite de Maria Papa de 1960.

38 *Le relief (2e exposition)*, catalogue de l'exposition (Paris, "XXe Siècle" 7 juin-27 juillet 1962) présentation de Pierre Guéguen, Paris, 1962.

39 A ce propos, voir Stefano Pirovano, *Esperimenti di sintesi delle arti a Milano nei primi anni Cinquanta*, in "L'Uomo Nero", I, 2, 2004, pp. 223-242.

40 Michel Ragon, *Naissance d'un art nouveau. Tendances et techniques de l'art actuel*, Paris, Albin Michel, 1963, pp. 33-44.

41 San Lazzaro lui consacra une exposition dans sa galerie : *Krajcberg*, catalogue de l'exposition (Paris, "XXe Siècle" 20 février-16 mars 1962) présentation de Pierre Courthion, Paris, 1962.



Plait - Piatto - Plate, 1960 ca, terre cuite - terracotta.

scritto subito. Non ci avevano data importanza e lo avevano “ramassato”. Ora è qui ben custodito. Lo darò a Bepi quando viene per la Biennale o devo spedirtelo per posta?

Ti allego le foto delle tue ultime opere con preghiera di autorizzarmi a farne una serie per me. Mi pare che siano pubblicabili. Ti rinnovo la mia approvazione per “le teste” allucinanti, da armatura medioevale o da tenuta spaziale: in tutti i casi, come figlio d’Albisola, ti ringrazio per queste tue ceramiche ben legate alla volontà del tuo profilo di arcangelo.

Il cagnolino, invece, che potrà anche divenire una porcellana perfetta, mi sembra un po’ “pucciniano”, un po’ Butterfly. Comunque oramai hai preso il morbo della maiolica e non mi stupirei di vederti salire sul tornio!!!

Ciao carissima. Saluti a Nicola e a San Lazzaro. Tra pochi giorni ti manderò un sorriso di “cristallo”.

Aff. Tullio<sup>27</sup>

Il fatto che cominci proprio qui a dedicarsi alla terracotta, tanto da essere etichettata dalla stampa, per qualche tempo, come “ceramista”, non è un dato esornativo, perché nello stesso tempo, dalla fine degli anni Sessanta, e dagli stessi forni, insieme ai rilievi e poi alle “teste” di Maria Papa, alle ceramiche scritte della Milani, ai cotti di Jorn (autore della ceramica di più grandi dimensioni che sia stata realizzata), uscivano, con grande festa comune, anche le prime “Nature” di Lucio Fontana. Le violente estrusioni di materia che l’artista argentino cominciava a fare con gesto ampio e violento dentro l’argilla devono avere colpito molto Maria, la quale, pur mantenendo una sua autonomia morfologica,

guarderà molto da vicino a quel modello, seppure avvicinandolo progressivamente.

Prima di arrivare a «“le teste” allucinanti, da armatura medioevale o da tenuta spaziale » di cui parla Tullio d’Albisola nella sua lettera, infatti, fra il 1958 e il 1960 Maria Papa si dedica soprattutto al rilievo in terracotta: non affronta ancora la forma plastica a tuttotondo, cui arriverà a breve, ma si concentra sulla superficie, sul segno lasciato sul piano. Alcuni di questi rilievi sono come dei veri e propri quadri, mentre in altri casi volentieri i suoi segni in punta di stecca trovano ospitalità nella forma del piatto in ceramica. Anche le ceramiche della Milani il più delle volte erano scritte sul piatto, ma se per la scrittrice e pittrice di Savona il segno grafico era una nitidissima scrittura in bella grafia, per Maria il segno era un gesto puro, fabbrile, violentemente espressivo, forse avvicinabile ad analoghe produzioni ceramiche di Emilio Scanavino<sup>28</sup>. Rispetto a questi, però, Maria satura la superficie, la affolla di segni senza strutturare una composizione. È con questi rilievi che l’artista si propone per la prima volta in una mostra personale, a Milano, alla Galleria del Naviglio, nell’inverno del 1960. Non è purtroppo possibile definire con precisione il catalogo dei pezzi esposti in quell’occasione, perché il pieghevole realizzato per l’occasione presenta la riproduzione di un solo pezzo, ma dalla stampa si deduce che si sia trattato di soli rilievi<sup>29</sup>.

[1963]; Lendinara, Archivio Marchiori, b.26octis/fasc.272). La scultura inviata da Parigi, però, rimarrà bloccata alla dogana di Milano, e non verrà mai esposta, mentre quella di Bosi, esposta, in un primo tempo, nella spedizione di restituzione, fu smarrita, costringendo San Lazzaro a scomodare Marchiori perché dirimesse la questione e recuperasse le opere (Lettera di Gualtieri di San Lazzaro a Giuseppe Marchiori, Parigi, 5 febbraio 1964; cit.). Deve essere quella inviata da Parigi la scultura che mesi più tardi, a luglio, Marchiori comunica avere nel proprio studio («Mi ricordi alla cara Maria e le dica che la sua scultura è davanti a me sul mio tavolo di lavoro» Lettera di Giuseppe Marchiori a Gualtieri di San Lazzaro, Venezia, 1 luglio 1964; Lendinara, Archivio Marchiori, b.26octis/fasc.272).

27 Lettera di Tullio Mazzotti (Tullio d’Albisola) a Maria Papa, 5 giugno 1962 (APICE, Fondo San Lazzaro).

28 Cfr. Francesca Pola, *Una stagione internazionale*, cit., p. 341.

29 Gualtiero Schöenberg parla ad esempio di « opere ambigue – a metà strada fra la plastica e la pittura – finiscono per rientrare nelle categorie di



Toutefois, tout cela ne représente qu'un point de départ pour Maria Papa qui, deux ans plus tard seulement, se laissera attirer par une forme plus pleine, fortement plastique quoique gestuelle. De fait, un an après la seconde édition de *Le Relief*, l'artiste fait ses véritables débuts parisiens, dans la galerie de son époux, pour présenter, aux côtés des peintures d'Istratti et de Natalia Dumitresco<sup>42</sup>, quelques reliefs mais aussi ses fameuses "têtes". D'après plusieurs croquis réalisés a posteriori par Maria Papa elle-même, on peut affirmer qu'il s'agit d'œuvres presque toutes réalisées entre 1961 et 1962 l'été à Albisola. Contrairement à l'exposition de la Galleria del Naviglio, celle-ci fait l'objet d'une documentation photographique exhaustive à laquelle ont concouru deux photographes différents : on a ainsi une idée bien précise des pièces présentées et de leurs emplacements respectifs (photos d'Aurel Bauhr) mais aussi du succès populaire et de l'afflux de personnalités au vernissage (photos de Jean Michalon). Pour les critiques d'art, force est enfin de constater qu'il s'agit là d'une technique morphologiquement parallèle, mais pas identique, à celle de Lucio Fontana<sup>43</sup>. La forme est un volume plastique profondément entaillé, sillonnée de profondes fissures dans lesquelles la lumière s'insinue, créant un contraste marqué entre les zones en pleine lumière et les zones qui restent dans l'ombre. Pierre Volboudt qui, après avoir présenté l'exposition, reviendra plusieurs fois sur le travail de Maria Papa, évoque cette affinité de recherche, notamment lorsqu'il se concentre sur les problèmes de l'espace dans la sculpture, dans deux essais qui paraîtront sur deux numéros de la revue de 1964<sup>44</sup>. Dans *Espace sacré, espace profane*, il s'interroge notamment sur le problème de la forme plastique abstraite, constatant son impossibilité, y compris lorsqu'elle se libère des liens de la mimesis et s'en remet à une pure intégration de la forme et de l'espace, de créer un espace «sacré» : bref, étouffée par la matière, elle est incapable de visualiser les concepts abstraits de l'esprit. Fontana est le premier exemple à illustrer cette théorie, au même titre que Maria Papa : les coupures de l'argentif, ses profondes fissures dans la glaise suscitent l'attente d'une projection dans un espace infini affranchi de la forme mais, en définitive, restent liées à la forme, à la matière ; de la même façon dans les têtes de la sculptrice polonaise, «stagne l'ombre, le vide semble à l'écoute de vastes rumeurs dont il amplifie les échos. Les têtes oraculaires de Maria Papa les recueillent, multiplient les tympanes, les crêtes vibrantes, pour en faire, mêlées au bruissement d'une pensée élémentaire, la matière sonore d'une vague et indistincte présence»<sup>45</sup>. À ce stade, le travail de Maria a enfin acquis une physionomie bien précise, une empreinte reconnaissable et déterminée. Les éléments de base de son langage sont désormais bien clairs : et, même plus tard, quand son œuvre prendra une tournure différente, on pourra encore y déceler certaines caractéristiques mises au point à cette époque. Dans cette perspective, on peut affirmer sans la moindre hésitation que l'expérience d'Albisola a joué un rôle décisif dans la formation et l'épanouissement artistique de Maria Papa. En définitive, ses affinités linguistiques avec le travail de Lucio Fontana ne sont pas le simple fruit du contexte culturel de l'époque, car la rencontre du Fontana céramiste s'inscrit, pour Maria, dans le prolongement d'une amitié durable : leurs terres cuites ayant vu le jour dans les mêmes fours de la Riviera del Ponente ligure, plus ou moins à la même date, Maria a non seulement pu apprécier dès le début la qualité des expérimentations de ce grand maître argentin mais aussi et probablement certainement pu le voir à l'œuvre, comme elle aura pu voir ses "Nature" encore fraîchement façonnées, voire en cours de réalisation, petites graines qui resteront gravées dans sa mémoire et qui feront l'objet d'une féconde réélaboration créative. Par contre, je n'hésiterai pas non plus à affirmer que, malgré leur passage par la Ligurie, les terres cuites de Maria Papa constituent un témoignage supplémentaire, sinon un symptôme, d'un certain succès de Fontana dans la capitale française<sup>46</sup>.

42 *Peintures récentes de Dumitresco et Istrati. Sculptures de Maria Papa*, dépliant de l'exposition (Paris, "XXe Siècle", 16 novembre-19 décembre 1962) présentation d'Eugène Ionesco (Istrati et Dumitresco) et Pierre Volboudt (Maria Papa), Paris, 1962. Il semblerait que San Lazzaro ait eu l'intention d'organiser une exposition des peintures de sa femme, dont il n'est toutefois question que dans une lettre adressée à Giuseppe Marchiori, dans laquelle il invite le critique à se souvenir de «Maria Papa, le cui terrecotte hanno avuto tanto successo a Milano e di cui quanto prima faremo una mostra di oli e pastelli a Milano e Venezia» («Maria Papa, dont les terres cuites ont eu tellement de succès à Milan et à laquelle sera consacrée, tôt ou tard, une exposition d'huiles et de pastels à Milan et à Venise») (Lettre de Gualtieri di San Lazzaro à Giuseppe Marchiori, 27 janvier 1962; Lendinara, Archivio Marchiori, b.26octis/fasc.272).

43 D. Chevalier, *La sculpture*, "Art et architecture", novembre 1962 (coupure de presse - APICE, Fondo San Lazzaro).

44 Pierre Volboudt, *Espace et sculpture, dans Construction de l'espace*, "XXe Siècle", XVIII, 1964, pp. 3-11; Pierre Volboudt, *Espace sacré, espace profane, dans Permanence du sacré*, "XXe Siècle", XXIV, 1964, pp. 28-32.

45 Pierre Volboudt, *Espace sacré*, cit., p. 30

46 Silvia Bignami et Jacopo Galimberti traiteront notamment cet argument, à partir des lettres écrites par Lucio Fontana à la galeriste parisienne Iris



Giuseppe Capogrossi, Maria Papa, Salvatore Quasimodo; Milano, Galleria del Naviglio, 1960.

Anche nel suo breve e fulminante scritto di presentazione, il poeta Andr e Verdet parla solo di «frammenti di pianeti» e di «croste terrestri e allo stesso tempo sideree»<sup>30</sup>, offrendo una lettura del lavoro di Maria in una chiave forse un po' troppo apocalittica («un mondo perennemente ricominciato di geni e di caos»<sup>31</sup>), tanto da suscitare anche in Raffaele Carrieri, che ricordava di avere visto solo di sfuggita qualche sua terracotta ad Albisola, con la scultrice che le mostrava i suoi pezzi «senza una sola parola di commento, come un pescatore indica le pomice nel flusso e riflusso di un'alta marea», la domanda se si trattasse di «frammenti di un antico diluvio o di una probabile prossima rivoluzione tellurica?»<sup>32</sup>. In effetti, in queste opere si avverte ancora la eco di quella violenza che si era espressa nei bronzi di poco precedenti, anche se qui tradotta in pura gestualit  e del tutto slegata, gi  ora, da intenti rappresentativi: nelle formelle e nei piatti di questo periodo, a volte ammorbiditi da qualche intervento cromatico a smalto,   il solo gesto, e la sola materia, ad essere resa manifesta. Nonostante un esito non del tutto positivo dal punto di vista commerciale<sup>33</sup>, la mostra di Maria a Milano raccoglie comunque un buon consenso, con un successo di pubblico di tutto rispetto: fra i presenti il premio Nobel Salvatore Quasimodo<sup>34</sup>. Manca San Lazzaro, che da Parigi manda le sue felicitazioni per il successo dell'esposizione, e a cui Tullio d'Albisola riporta l'esito della serata in una sapida lettera, giusto l'ultimo giorno della mostra:

Carissimo San Lazzaro,  
 come avrai saputo dalla Maria la mostra da Cardazzo   stata un vero avvenimento.  
 Proprio in quel pomeriggio si inauguravano contemporaneamente tre mostre di grande interesse, ma quella della Maria   stata superiore all'aspettativa.  
 Un pubblico di primissimo ordine e persino... il nostro NOBEL si   venuto a complimentare con l'artista che ha presentato rilievi validissimi per la nuova ornamentazione e suscettibili di vasta estensione.  
 Senza complimenti, ho sentito giudizi veramente lusinghieri per tua Moglie che ha provocato persino discorso di Cardazzo al Don Lisander. [...]<sup>35</sup>

quest'ultima» (Gualtiero Schönberg, *Galleria del Naviglio. Maria Papa Rostowska*, "Gazzetta Ticinese", 14 dicembre 1960).

- 30 *Maria Papa Rostowska*, pieghevole a tre ante della 324ª Mostra del Naviglio (Milano, 26 novembre-6 dicembre 1960), presentazione di Andre Verdet.
- 31 Ibidem.
- 32 Raffaele Carrieri, *La pittura si ispira ai cataclismi atomici*, 1960. Ritaglio di giornale in APICE, Fondo San Lazzaro.
- 33 Dal rendiconto riguardante la mostra, si evince della vendita di due piatti, una pisatrella piccola e una piastrella media, per complessive 115.000 lire, di contro a una spesa di galleria di lire 150.000, con un conguaglio conseguentemente in perdita per l'artista (APICE, Fondo San Lazzaro).
- 34 Il poeta Salvatore Quasimodo   documentato in pi  di una occasione al Naviglio, come mostra anche una fotografia che lo ritrae insieme a Carrieri (cf. *Carlo Cardazzo*, cit., p. 270); difficile, invece, definire i rapporti, se mai ce ne siano stati, fra San Lazzaro e il premio nobel siciliano, che lo menziona gi  in una lettera a Giuseppe Susini, scritta da Milano e datata 13 dicembre 1936, fra i «parecchi amici, di ogni et  e ogni "piano"» visti in citt , insieme a Sinisgalli, Gatto, Cantatore, Carrieri, Somar , Zavattini, Marotta, Radice, Franci, Persico, Pistoni, Pea, Toffanelli, Piovene. Cf. Salvatore Quasimodo, *I poeti devono soffrire. Lettere a Giuseppe Susini (1934-1950)*, a cura di Giovanna Musolino, Nicolodi, Rovereto 2003, p. 30.
- 35 Lettera di Tullio Mazzotti (Tullio d'Albisola) a Gualtieri di San Lazzaro, 6 dicembre 1960 (APICE, Fondo San Lazzaro).

#### IV. Éloge de la main (sur le plan informel).

Les terres cuites réalisées par Maria Papa à Albisola sont avant toute chose une exhibition plastico-informelle permanente du signe sur la matière. Sur les premiers carreaux, les plats ou les reliefs, son but est avant tout de moduler la surface à travers une accumulation d'impressions, d'entailles, de griffures et d'empreintes, voir de rajout de matériau, mais toujours à l'enseigne d'une expression gestuelle. Sans une ombre de complaisance et sans le moindre décorativisme, Maria intervient sur la surface en y juxtaposant plusieurs marques de pouce, ou en la fendant de son riffoir, en ne sortant jamais du cadre de la non-représentation et en étendant son intervention à toute la surface dont elle dispose, contraignant le regard à une exploration palmaire de celle-ci afin d'en apprécier la qualité exécutive et matérielle : difficile, dans ce cas, de trouver un point sur lequel focaliser son attention ou, mieux, un sujet sur lequel se concentrer en considérant tout le reste comme une toile de fond, car c'est l'œuvre en elle-même qui requiert un regard rapproché, une mobilité de la vision. Et, en définitive, le contenu de la représentation

En définitive, on peut dire que ce que l'on voit n'est autre que la retranscription des signes laissés par la main de l'artiste sur l'argile encore fraîche, sur laquelle une succession de signes a donné naissance à l'œuvre définitive telle qu'elle nous apparaît. Cette opération exige l'intervention du toucher qui, ici, est toutefois impliqué au sens artistique où l'entend Focillon dans son *Eloge de la main* : «Les accords les plus délicats, éveillant ce qu'il y a de plus secret dans les ressorts de l'imagination et de la sensibilité, c'est par les mains, travaillant dans la matière, qu'ils prennent forme, qu'ils s'inscrivent dans l'espace et qu'ils s'emparent de nous»<sup>47</sup>. Le discours sera différent pour le marbre, dont la surface totalement lisse ne porte aucunement la marque de l'outil : là, le rapport entre l'œil et la main se situe à un autre niveau et appelle à une expérience tactile directe (réelle autre que visuelle) en terme d'interprétation, obligeant le spectateur à une vision «rapprochée» de l'image comme l'évoque Hildebrand<sup>48</sup>. Ici en revanche, une contemplation détachée suffit encore : on ne ressent pas le besoin de toucher directement la forme, sachant que cela ne contribuerait d'ailleurs pas, peut-être, à mieux comprendre l'objet ; au contraire, on reconnaît dans la forme la trace de la main qui l'a créée : bref, le processus créatif ne disparaît pas derrière le travail fini et permet bien d'apprécier le devenir de la forme car la méthode d'exécution qui lui a permis de paraître telle qu'elle est au final est clairement perceptible. Presque comme si elle voulait mettre en avant la main qui l'a travaillé «[...] sa cogliere le peculiarità della materia, interagisce con essa, dialoga con la forma che la materia propone e la sa riconoscere nelle sue ruvidità, nelle sue dolci curve, negli anfratti e nelle sinuosità, nella levigatezza dell'impasto, nella densità, nella fluidità, nella leggerezza...»<sup>49</sup>

C'est à ce titre que la leçon de Fontana va se refléter sur le travail de Maria : l'impact émotionnel d'une œuvre réside entièrement dans la force que l'artiste imprime au geste. Tout comme celle de Fontana, la méthode opérationnelle de Maria ne l'autorise à aucun revirement (comme c'est toujours le cas dans le domaine de la peinture et de la sculpture non figurative), seul compte l'acte impulsif qui s'imprime sur la matière sans la moindre incertitude. C'est pourquoi, dans les deux cas, il s'agit d'une pratique artistique qui n'admet aucune finition, aucune fioriture ou encore aucun allègement de la forme mais qui, au contraire, passe par des temps de réalisation courts, voir instantanés. C'est ainsi que l'artiste argentin imprimait une forte puissance expressive à ses natures : sur la voie de l'abstraction, il avait choisi le chemin du geste instinctif. Dans le cas de la plastification, au-delà du

---

Clerf, conservées à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou de Paris, dans un ouvrage qui devrait bientôt être publié.

47 Henry Focillon, *Vie des formes suivi de Éloge de la main* (Paris 1947), Paris, Le club français du livre, p. 123.

48 Adolf von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa* [1893], par Andrea Pinotti et Fabrizio Scrivano, Palerme. Aesthetica, 2001, pp. 41-45.

49 Maddalena Mazzocut-Mis, *Voyeurismo tattile*, Gênes, Il Melangolo, 2002, p. 142; ainsi que « L'occhio e la mano aprono una dimensione che coinvolge la visibilità e la tattilità. Da un lato la mano è, come vuole Fiedler, il luogo deputato a prolungare la vista; la mano è il mezzo attraverso il quale si realizza e viene portato a compimento il processo spirituale della creazione artistica. Par ailleurs, comme le soutient Focillon, la mano è l'organo dell'artista per eccellenza, che è infatti prima di tutto *mano* che tocca e che plasma, mano che conosce e che crea» (Ibidem.).

(« elle sait faire sienne les particularités de la matière, interagit avec elle, dialogue avec la forme que propose la matière et sait la reconnaître dans sa rugosité, la douceur de ses courbes, ses anfractuosités et ses sinuosités, ses formes lisses, sa densité, sa fluidité, sa légèreté... »).



Gualtieri di San Lazzaro, Maria Papa, Milena Milani, Carlo Cardazzo; Venezia 1957.

tardi, nella seconda e ultima edizione della manifestazione<sup>39</sup>. Il rilievo, infatti, come osservava Michel Ragon in un libro di poco successivo, e che ricalca bene le posizioni della rivista e di San Lazzaro sull'argomento, si trova a metà strada fra la pittura e la scultura, rimanendo indissolubilmente vicino all'architettura, perché sottintende l'idea del muro, complici anche i nuovi materiali. Si tratta però, nello specifico, di una applicazione del "rilievo" alla pittura e alla scultura pura, slegato in fondo dalla coeva riflessione intorno all'applicazione del rilievo decorativomoderno all'edilizia<sup>40</sup>: mi sembra abbastanza emblematico, in questo senso, che di Lucio Fontana, che proprio in quegli anni eseguì diversi interventi a rilievo applicati all'architettura, non venga proposto un lavoro ceramico ma, più semplicemente, una "Attesa". Rilievo, nell'accezione intesa da questa mostra, poteva includere una incisione a secco di Capogrossi come un bassorilievo di Carlo Sergio Signori, una superficie di pittura materica o con interventi combustivi come Burri. Solo l'opera di Consagra, presente in catalogo, venne ritirata prima della mostra, come informa Gabriella di Milia Consagra, perché la scultura frontale di Consagra non poteva definirsi "rilievo" in senso stretto. Se infatti il rilievo è sempre stato

Quasi nello stesso periodo, San Lazzaro si preparava a presentare presso la Galleria «XXeme Siècle», che aveva affiancato alla rivista nel 1959<sup>36</sup> nella sede di rue de Canettes, una piccola via vicino a Saint-Sulpice, la prima collettiva dedicata al *Relief*, il "rilievo" come nuova tecnica espressiva moderna, a prescindere dal linguaggio. Il canone degli artisti proposti abbracciava, infatti, le tendenze più diverse, dai rilievi di Arp e Sonia Delaunay a Fontana, Capogrossi e Burri, da scultori come Alicia Penalba a maestri storici come Max Ernst, fino ad artisti come Cesar e Pevsner, tutti proposti con una sola opera<sup>37</sup>. Il Rilievo, nella sua accezione estesa, era un tema al centro del dibattito sull'arte contemporanea, almeno in Francia e per il circolo di intellettuali che vertevano intorno alla galleria, all'inizio degli anni Sessanta, tanto che il numero della rivista di maggio 1961 è dedicato proprio a questo tema e nell'editoriale (quasi sicuramente scritto da San Lazzaro stesso<sup>38</sup>), si riconosce al rilievo la possibilità di una ampia sperimentazione espressiva, che apre lo spettro delle possibili soluzioni visive anziché ricomporre ad unità la linea dell'arte moderna. Al tempo stesso, poi, questa tecnica restituiva metaforicamente l'impressione di instabilità e precarietà dei tempi moderni, vista la natura effimera dell'assemblaggio di materiali eterogenei. Sicuramente, i rilievi di Maria Papa si collocano pienamente dentro questa riflessione, tanto da essere inclusa, due anni più

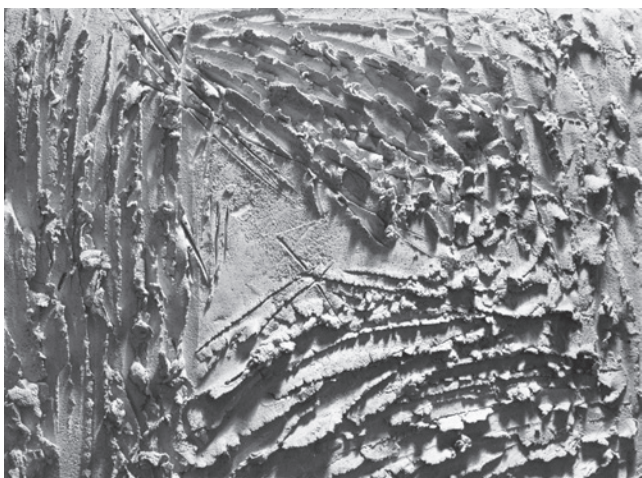
36 Cfr. Maïten Bouisset, *XXe siècle, la galerie de San Lazzaro*, in *San Lazzaro et ses amis*, cit., pp. 49-51.

37 *Le relief*, catalogo della mostra (Parigi, "XXe Siècle" 2-31 décembre 1960) presentazione di Pierre Voulboudt, Parigi, 1960. Due anni più tardi seguirà una seconda edizione: *Le relief (2° exposition)*, catalogo della mostra (Parigi, "XXe Siècle" 7 juin-27 juillet 1962) presentazione di Pierre Guéguen, Parigi, 1962.

38 [Gualtieri di San Lazzaro], *Fragilité et contingences*, in *Renouveau du relief*, "XXe Siècle", XVI, 1961. Da segnalare, in particolare, il saggio di Pierre Voulboudt, *Le relief, art de l'équivoque*, in Ivi, pp. 19-26, ampliamento del testo già a presentazione del catalogo della mostra dell'anno precedente; a p. 26, in particolare, un rilievo in terracotta di Maria Papa del 1960.

39 *Le relief (2° exposition)*, catalogo della mostra (Parigi, "XXe Siècle" 7 juin-27 juillet 1962) presentazione di Pierre Guéguen, Parigi, 1962.

40 A questo proposito cfr. Stefano Pirovano, *Esperimenti di sintesi delle arti a Milano nei primi anni Cinquanta*, in "L'Uomo Nero", I, 2, 2004, pp. 223-242.



Rilievo - Relief, terre cuite - terracotta , 1960 ca.

plutôt intéressée par la dialectique des vides et des pleins : sommairement façonné, le bloc d'argile prend sous ses doigts une forme hémisphérique lézardée par de larges fentes radiales ou sérielles. Des sillons profonds où l'ombre s'accumule, créant un clair-obscur particulièrement accentué, dénué de demi-tons, entre les parties en pleine lumière et celles plongées dans une obscurité épaisse. Un procédé qui ne fait qu'accentuer la sensibilité de l'argile, dont on perçoit ainsi toute la rude rugosité. Si Maria avait poussé plus loin le degré de finition de cette forme, elle aurait probablement obtenu un résultat moins accompli et, surtout, moins cohérent, car c'est justement dans la matière rêche, parfaitement visible, que réside le trait d'union avec l'univers naturel. Cela ne signifie pas autant que Maria se soit appuyée sur une donnée naturelle pour la simplifier à travers la plastification, mais plutôt que certaines structures du monde organique (végétal en particulier, comme certains cactus par exemple) précédemment mémorisées sont remontées à la surface quand il s'est agi de structurer la composition autour d'un axe central, selon un schéma radial, ou en enlevant un bloc de terre glaise des quartiers de matière parallèles entre eux, bien que le geste consistant à extirper de la matière reste le véritable acte structurant de la représentation. De plus, dans ce second cas, Maria envisage également l'éventualité de la répétition sérielle : le motif des disques placés côte à côte en fonction de leur diamètre, croissant au fur et à mesure que l'on se rapproche du centre, pourrait se prolonger à l'infini aux extrémités. Il ne fait aucun doute que, dans ce cas plus que dans les surfaces, le geste est influencé par l'outil, quel qu'il soit, mais il est également vrai que, comme le rappelle une fois de plus Focillon, «Entre la main et l'outil commence une amitié qui n'aura pas de fin. L'une communique à l'autre sa chaleur vivante et le façonne perpétuellement. Neuf, l'outil n'est pas "fait", il faut que s'établisse entre lui et les doigts qui le tiennent cet accord né d'une possession progressive, de gestes légers et combinés, d'habitudes mutuelles et même d'une certaine usure»<sup>50</sup>. Cette façon de structurer les «têtes» et les «guerriers» au moyen du vide et du plein aurait aussi pu déboucher sur une conception architectonique de la forme, comme c'est le cas pour la sculpture abstraite d'origine géométrique, mais c'est l'évidence même de la matière qui évite au résultat final de tomber dans cet écueil et le ramène sur la voie de la conception gestuelle-informelle et le réconcilie avec le répertoire naturel.

50 Henry Focillon, *Éloge de la main*, cit., p. 118.

fait qu'elle soit destinée à la fusion en bronze ou, plus rarement, à la cuisson, ce geste tendait à mettre en avant la réaction du matériau au contact de la main qui y avait laissé sa marque. Cette impression de matière exposée, dont les particularités sont amplifiées par la gestualité de celui ou celle qui l'a façonnée, sans pour autant lui donner une forme mimétique, est encore plus forte quand Maria passe des reliefs aux "têtes", où la plasticité de l'œuvre est encore plus forte. Difficile de dire où se situe le lien entre ces formes et l'évocation figurative implicite de leurs noms : comme l'écrivait Tullio d'Albisola en 1962, les imaginer en tant qu'heaumes médiévaux ou casques de combinaisons spatiales pourrait éventuellement permettre à ce lien d'exister, mais cela reste du domaine de la fantaisie et n'explique nullement l'origine de ces formes. Bien qu'il ne fasse aucun doute qu'un imaginaire organique de formes naturelles soit à l'origine de ces volumes abstraits, on peut difficilement y déceler le souvenir d'une tête humaine, avec laquelle elles ne partagent aucun élément structurel de base. Maria Papa semble



*Tête bélier*, 1962, bronze - bronzo.

conto che si tratta di una modalità operativa morfologicamente parallela, ma non identica, a quella di Lucio Fontana<sup>44</sup>. La forma è un volume plastico profondamente inciso, percorso da fenditure profonde in cui si insinua la luce, creando un fortissimo contrasto fra zone in piena luce e zone in ombra. Anche Pierre Volboudt, che dopo aver presentato la mostra torna in più occasioni a riflettere sul lavoro della Papa, registra questa affinità di ricerca, soprattutto quando il critico francese si concentra sui problemi dello spazio in scultura, in due saggi che compaiono sulla rivista nei due numeri del 1964<sup>45</sup>. In *Espace sacré, espace profane*, in particolare, si interroga sul problema della forma plastica astratta, osservando la sua impossibilità, anche una volta affrancata da legami con la mimesi e affidata alla pura integrazione di forma e spazio, di creare uno spazio “sacro”: non è in grado, insomma, di dare visualizzazione ad astratti concetti dello spirito, dal momento che su di essa grava la materia. Fontana è il primo esempio che porta a questo argomento, insieme proprio a Maria Papa: i tagli dell’argentino, le sue profonde fenditure nella creta provocano l’aspettativa di una proiezione in uno spazio infinito che superi la forma, ma restano poi nella forma, restano nella materia; così, allo stesso modo, nelle teste della scultrice polacca si raccoglie «et stagne l’ombre, le vide semble à l’écoute de

una peculiarità della scultura, il comparire di forme e superfici in aggetto nella pittura andava a creare un nuovo problema fenomenologico da inquadrare in termini nuovi, lasciando, in alcuni casi, una ambiguità di fondo, una difficoltà classificatoria all’interno delle categorie tradizionali<sup>41</sup>. Anche il lavoro della Papa, in fondo, ci pone questo problema, allo stesso modo delle superfici del brasiliano Krajcberg<sup>42</sup>. Ma questo, per lei, era solo un punto di partenza che solo due anni più tardi si vede del tutto superato in favore di una forma più piena, fortemente plastica ma comunque gestuale. Un anno dopo la seconda edizione de *Le Relief*, infatti, quando finalmente arriva il suo debutto vero e proprio anche a Parigi, presso la galleria del marito, insieme ai dipinti di Istrati e di Natalia Dumitresco<sup>43</sup>, accanto a qualche rilievo cominciano a comparire le “teste”. Da alcuni schizzi fatti a posteriori dall’artista, si può dire che si tratta di opere create quasi tutte fra il 1961 e il 1962, sempre durante le estati ad Albisola. Diversamente dall’esposizione al Naviglio, poi, in questo caso si conserva una documentazione fotografica completa ed esaustiva realizzata persino da due fotografi diversi: conosciamo tutti i pezzi in mostra e la loro disposizione nell’allestimento (foto di Aurel Bauhr) e possiamo registrare anche qui un notevole successo di pubblico al vernissage (foto di Jean Michalon). In questo momento, anche la critica si rende

41 Michel Ragon, *Naissance d’un art nouveau. Tendances et techniques de l’art actuel*, Parigi, Albin Michel, 1963, pp. 33-44.

42 Anche a lui San Lazzaro dedicherà una mostra presso la sua galleria: Krajcberg, catalogo della mostra (Parigi, “XXe Siècle” 20 février-16 mars 1962) presentazione di Pierre Courthion, Parigi, 1962.

43 *Peintures récentes de Dumitresco et Istrati. Sculptures de Maria Papa*, pieghevole della mostra (Paris, “XXe Siècle”, 16 novembre-19 décembre 1962) presentazione di Eugene Ionesco (Istrati e Dumitresco) e Pierre Volboudt (Maria Papa), Paris, 1962. Pare che San Lazzaro intendesse organizzare anche una mostra di pittura della moglie, di cui però si ha notizia soltanto da una lettera a Giuseppe Marchiori, in cui invita il critico a non dimenticarsi di «Maria Papa, le cui terrecotte hanno avuto tanto successo a Milano e di cui quanto prima faremo una mostra di oli e pastelli a Milano e Venezia» (Lettera di Gualtieri di San Lazzaro a Giuseppe Marchiori, 27 gennaio 1962; Lendinara, Archivio Marchiori, b.26octis/fasc.272).

44 D. Chevalier, *La sculpture*, “Art ed architecture”, novembre 1962 (ritaglio di giornale a APICE, Fondo San Lazzaro).

45 Pierre Volboudt, *Espace et sculpture*, in *Construction de l’espace*, “XXe Siècle”, XVIII, 1964, pp. 3-11; Pierre Volboudt, *Espace sacré, espace profane*, in *Permanence du sacré*, “XXe Siècle”, XXIV, 1964, pp. 28-32.



Maria Papa, San Lazzaro, Saint Paul de Vence, 1961

transformato in una confortevole villetta bianca di calce, vagamente moresca e adesso, lontano dal carosello infernale dell'Aurelia e dal miagolio dei *dancing*, da una terrazza-giardino sottocasa poteva godersi, nelle notti, i concerti dei grilli fra gli ulivi e la luna sul mare»<sup>52</sup>. Ici, Maria dessine énormément. D'après Nicolas, les nombreux croquis de San Lazzaro, disséminés dans ses nombreux carnets à dessin et sur lesquels on reconnaît ses cheveux peignés en arrière, ses sourcils drus, son visage large et son nez important, datent probablement de cette époque. Il est souvent représenté assis à son bureau, même si, quelquefois, Maria s'est attaché à n'en tracer que le visage. Maria qui, même lorsqu'elle dessine, raisonne comme une sculptrice : en quelques coups de crayons seulement, elle en restitue la ligne, mais aussi et surtout le volume. Il en résulte toute une série de dessins figurant un San Lazzaro intime, très différent de l'image publique que la plupart de ceux qui l'on connu m'ont dit avoir eu de lui : toujours vêtu d'une écharpe blanche, d'un long manteau beige sur une tenue invariablement signée Bosi, et affublé d'une paire de lunettes noires et d'une Muratti filtre dans la bouche. Nicolas raconte qu'un jour, dans un bar de Cannes, on l'avait pris pour un personnage de film. Le photographe

Ainsi, l'oeil, sans l'aide du toucher, reconnaît la marque du doigt et de la main, qu'il associe à une expérience préalable de modelage d'une matière ductile et malléable non perceptible à ce moment-là mais présente dans un imaginaire virtuel qui s'active alors à travers les sens<sup>51</sup>. Ce qui permet, en définitive, d'apprécier vraiment la sculpture abstraite comme un «art concret».

## V. La découverte du marbre, en Versilie.

La saison d'Albisola ne va pas durer très longtemps : intenses et décisives certes, ces quelques années n'échapperont pas pour autant à un lent déclin. Au terme d'une décennie, certains personnages clés de ce cercle d'artistes viendront à disparaître, à commencer par Carlo Cardazzo (à Pavie en 1963), suivi de Lucio Fontana en 1968. Au début des années 1970, ce sera le tour de Capogrossi (à Rome, en 1972) et de San Lazzaro lui-même (à Paris, en 1974). Mais, pour San Lazzaro et Maria Papa, les belles années des céramiques ligures n'étaient déjà plus qu'un souvenir. Vers 1966, ils achetèrent en effet une maison dans l'arrière-pays pour y passer les mois d'été, à Boissano très exactement. Toujours près de Savone, ils s'installèrent donc loin du chaos mais aussi des amis qu'ils fréquentaient chez Pescetto et dans d'autres lieux de rendez-vous d'Albisola. Ugo Ronfani raconte que «[...] Gualtieri di San Lazzaro, [...] era andato a scovare un rustico sulle prime colline dell'entroterra appena all'uscita di Boissano. Con molta pazienza e un bel po' di denaro l'aveva

51 Il faut ici considérer le virtuel au sens où l'entend Mikel Dufrenne, *L'oeil et l'oreille*, Montreal, L'Hexagone, 1987.

52 «Gualtieri di San Lazzaro [...] était allé dénicher une vieille ferme sur les premières collines de l'arrière-pays, à la sortie de Boissano. Avec beaucoup de patience et beaucoup d'argent, il l'avait transformée en une confortable petite villa aux murs de chaux blancs, vaguement mauresque et maintenant, loin du tourbillon infernal de l'Aurelia et des milliers de dancings, sur la terrasse-jardin située en bas de la maison, il pouvait profiter, la nuit, des concerts des grillons cachés dans les oliviers et admirer la lune sur la mer» (Ugo Ronfani, *Gualtieri di San Lazzaro fra Kierkegaard e Miller*, in Idem, *Salotto parigino*, Milan, Pan editrice, p. 143).

vastes rumeurs don't il amplifie les échos. Les têtes oraculaires de Maria Papa les recueillent, mulplient les tympan, les crêtes vibrantes, pour en faire, mêlées au bruisement d'une pensée élémentaire, la matière sonore d'une vague et indistincte présence»<sup>46</sup>. A questo punto del percorso, il lavoro di Maria ha assunto finalmente una fisionomia precisa, una propria impronta riconoscibile e determinata. Gli elementi base del suo linguaggio sono stati definitivamente chiariti: anche in futuro, quando la sua opera assumerà una piega differente, resteranno riconoscibili alcuni elementi base che avevano avuto la loro prima messa a punto in questa fase. In questa prospettiva, non si può esitare nell'affermare che l'esperienza di Albisola abbia avuto un ruolo formativo decisivo nella sua maturazione artistica. Il fatto di riscontrare delle affinità linguistiche con il lavoro di Lucio Fontana, in fondo, non è un semplice dato culturale relativo al periodo in cui queste opere sono nate, perché la conoscenza del Fontana ceramista è, per Maria, l'esternazione di una frequentazione amichevole e prolungata nel tempo: le loro terrecotte sono nate dagli stessi forni del ponente ligure, più o meno negli stessi anni, il che vuol dire che Maria non solo ha potuto apprezzare fin da subito la qualità di queste sperimentazioni del maestro argentino, ma che probabilmente lo avrà anche visto all'opera, avrà potuto vedere le "nature" ancora fresche di modellato, o ancora in corso d'opera, riportandone una impressione durevole e feconda di rielaborazioni creative. Per converso, poi, non esiterei nemmeno ad affermare che, pur passando per la Liguria, questi cotti di Maria Papa siano una testimonianza in più, se non un sintomo, di una certa fortuna di Fontana nella capitale francese<sup>47</sup>.

#### IV. Elogio della mano (in chiave informale).

Le terrecotte fatte da Maria Papa ad Albisola sono, prima di tutto, una continua esibizione plastico-informale del segno sulla materia. Nelle prime piastrelle, nei piatti, o comunque nei rilievi, lavora soprattutto per modulare la superficie attraverso un accumulo di impressioni, tagli, graffi e impronte, a volte aggiunte di materiale, ma sempre all'insegna di un'espressione gestuale. Senza alcun compiacimento e alcun decorativismo, Maria interviene sulla superficie giustapponendo piccole impressioni del pollice, o fendendo la superficie con le stecche e le mirette, rimanendo totalmente nell'ambito della non-rappresentazione ed estendendo il suo intervento a tutto il piano che ha a disposizione, obbligando l'occhio a una perlustrazione palmare della superficie per poterne apprezzare la qualità esecutiva e materica: il fruitore difficilmente troverà un punto su cui focalizzare la propria attenzione o, meglio, un soggetto su cui concentrarsi considerando il resto come sfondo, perché è l'opera stessa a richiedere uno sguardo ravvicinato, una "operazione motoria" da parte della vista. E il contenuto della rappresentazione, in fondo, è la stessa esposizione del gesto della mano (e del dito) che lascia il suo segno sulla superficie dell'argilla ancora fresca, la quale non fa altro che registrare l'intervento immediato, anche se temporalmente scandito, dell'artista. Questa operazione richiama alla fruizione il senso del tatto, che qui,



Maria Papa, San Lazzaro, Carlo Cardazzo, Saint Paul de Venice, 1961.

46 Pierre Volboudt, *Espace sacré*, cit., p. 30

47 Di questo tema si stanno occupando Silvia Bignami e Jacopo Galimberti, a partire dalle lettere di Lucio Fontana alla gallerista parigina Iris Clert, conservate alla Bibliotheque Kandinsky del Centre Pompidou di Parigi, in un volume di prossima pubblicazione.





*Tête n°2*, 1962, terre cuite - terracotta.

Jean Michalon affirme qu'il avait parfois l'air d'un « consigliere » avec sa façon de parler entre les dents, en laissant traîner les mots, dans un français parfait mais teinté d'un fort accent italien qu'il ne cherchait nullement à dissimuler. Les portraits que l'on a faits de lui, de Calder à Gilioli, ont énormément atténué cette image, bien qu'il reste parfaitement reconnaissable. C'est toutefois à cette époque aussi qu'un événement important va s'avérer déterminant pour la carrière de Maria : en 1966, l'intervention de Jean Arp lui permet d'obtenir le prix pour la sculpture de la NelsonWilliam and Noma Copley Foundation et, la même année, d'être invitée au Séminaire du Marbre par les Usines Henraux, à Querceta. Son administrateur, Erminio Cidonio, et le critique vénitien Giuseppe Marchiori, essayaient de remettre "l'art du marbre", que les sculpteurs tendaient à bouder au profit d'autres matériaux<sup>53</sup>, au goût du jour. Henry Moore était déjà un habitué de la Versilie et faisait appel aux artisans des Usines Henraux pour sculpter sa *Reclining Figure*. C'est lui qui avait convaincu l'administrateur de la société d'organiser un séminaire international à l'intention des jeunes sculpteurs, dont le premier en date aura lieu en 1963, en vue de créer un premier noyau d'œuvres en marbre réalisées par des artistes. Ces derniers ne devaient pas avoir plus de trente ans et étaient accueillis dans les locaux de la société Henraux, qui mettait également à leur disposition un hangar où ils pouvaient travailler avec l'aide d'artisans spécialisés<sup>54</sup>, conformément à un projet approuvé par la commission d'invitation<sup>55</sup>. Composée de Marchiori et Bruno Alfieri, ladite commission devait ensuite établir un classement des meilleures œuvres et sélectionner celles qui figureraient au musée en cours de réalisation.

53 A propos de Giuseppe Marchiori et de la sculpture, voir Anna Vittoria Laghi, *Giuseppe Marchiori, l'Henraux e i «suoi» scultori*, dans *Da Rossi a Morandi, da Viani ad Arp. Giuseppe Marchiori critico d'arte*, catalogue de l'exposition (Venise, Galleria Bevilacqua La Masa, 10 novembre 2001-14 janvier 2002) par Sileno Salvagnini, Venise, Fondazione Bevilacqua La Masa, 2001, pp. 97-109. A propos d'Erminio Cidonio et des Usines Henraux, voir Anna Vittoria Laghi, *Cidonio, 1963-1965: cronaca di un'utopia*, dans *Il Primato della Scultura. Il Novecento a Carrara e dintorni*, catalogue de la Xe Biennale Internazionale Città di Carrara (Carrara, 29 juillet-29 septembre 2000) par Anna Vittoria Laghi, Sienne, Machietto & Musolino, 2000, pp. 280-285. Une partie de ce catalogue était justement consacrée aux artistes des Usines Henraux, dont les œuvres réalisées dans ce contexte étaient publiées et qui, pour la plupart, appartiennent aujourd'hui à la Banca Commerciale Italiana. En 2004, une nouvelle série d'œuvres dont les Usines Henraux étaient encore propriétaires a été présentée à Seravezza (Lucques): *Da "Marmo" al marmo. 1962-1872*, catalogue de l'exposition (Seravezza, Palazzo Mediceo, 22 mai-30 juin 2004), Pietrasanta, s.e., 2004.

54 Alberto Salvadori, *Artigiani all'Henraux, 1962-1972*, dans *Da "Marmo" al marmo*, cit., pp. 35-46.

55 Cfr. Anna Vittoria Laghi, *Cidonio*, cit.; Anna Vittoria Laghi, *L'Henraux di Querceta (1962-1972) e i suoi scultori*, dans *Da "Marmo" al marmo*, cit., pp. 11-21.



Juan Mirò, Maria Papa; Paris, Galeria "XXe Siècle", 1964.

la traccia esposta della mano che lo ha creato: il processo creativo, insomma, non viene cancellato dal lavoro finito, ma anzi apprezziamo proprio il divenire della forma, perché si riesce a leggere con chiarezza il procedimento esecutivo che l'ha portata fino a un determinato stadio finale. Sembra si voglia evidenziare, insomma, che la mano che lavora «[...] sa cogliere le peculiarità della materia, interagisce con essa, dialoga con la forma che la materia propone e la sa riconoscere nelle sue ruvidità, nelle sue dolci curve, negli anfratti e nelle sinuosità, nella levigatezza dell'impasto, nella densità, nella fluidità, nella leggerezza...»<sup>50</sup> In questo senso agisce sul lavoro di Maria la lezione di Fontana: l'impatto emotivo del lavoro sta tutto nella forza che si riesce ad imprimere al gesto. È una modalità operativa, quella di Fontana come quella della Papa, che non consente ripensamenti (come tutta la pratica dell'informale, sia pittorico che in scultura), in cui ciò che più conta è l'atto impulsivo che senza incertezze si imprime sulla materia. Per questa ragione in entrambi i casi si tratta di una pratica artistica che non può ammettere rifiniture, abbellimenti, addolcimenti della forma, ma anzi ha bisogno di tempi di realizzazione brevi o brevissimi. È in questo modo che l'artista argentino imprimeva una grande forza espressiva alle sue nature: sulla via dell'astrazione, aveva scelto la strada del gesto istintivo. Nel caso della plasticazione, a prescindere che fosse poi destinata alla fusione in bronzo o, in casi più rari, alla cottura, questo gesto andava a mettere in tutta evidenza la reazione del materiale all'urto della mano che vi aveva lasciato traccia di sé. Questo senso della materia esposta, le cui peculiarità sono amplificate dalla gestualità che l'ha modellata, pur senza dargli una forma mimetica, vale ancora di più quando Maria passa dai rilievi in superficie alle "teste", in cui il senso plastico del lavoro diventa più forte. Difficile dire quale sia il rapporto di queste forme con il rimando figurativo implicito nei loro titoli: le due cose potrebbero legarsi, eventualmente, immaginandole come degli elmi di corazza o dei caschi da tuta spaziale, come scriveva

però, viene coinvolto nel senso del fare artistico come lo intende Focillon nel suo *Elogio della mano*: «È attraverso le mani, attive nella materia, che gli accordi più delicati, capaci di risvegliare quanto di più segreto si cela nei meandri della fantasia e della sensibilità, prendono forma, si iscrivono nello spazio e si impadroniscono di noi. L'impronta che ne rimane è profonda, anche quando il lavoro [...] cancella le tracce di se stesso per far risalire l'opera alle regioni solenni, sottraendone quanto di aspro e febbrile può esservi nell'evidenza della facitura»<sup>48</sup>. Un discorso diverso sarà per i marmi, in cui l'estrema levigatezza delle superfici ha cancellato qualsiasi segno dello strumento: lì il rapporto fra occhio e mano andrà in altri termini rispetto alle terrecotte, richiamando una esperienza diretta del toccare (reale oltre che aptico), all'interno della fruizione, rendendo necessaria una visione della "immagine vicina", nel senso in cui la intende Hildebrand<sup>49</sup>. Qui, invece, è ancora sufficiente una contemplazione distaccata: non si sente il bisogno di toccare direttamente la forma, anzi forse questo non contribuirebbe più di tanto a una migliore comprensione dell'oggetto: piuttosto, il riguardante riconosce nella forma

48 Henry Focillon, *Vita delle forme* seguito da *Elogio della mano* [Parigi 1947], prefazione di Enrico Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1990, p. 119.

49 Adolf von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa* [1893], a cura di Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano, Palermo. Aesthetica, 2001, pp. 41-45.

50 Maddalena Mazzocut-Mis, *Voyeurismo tattile*, Genova, Il Melangolo, 2002, p. 142; inoltre « L'occhio e la mano aprono una dimensione che coinvolge la visibilità e la tattilità. Da un lato la mano è, come vuole Fiedler, il luogo deputato a prolungare la vista; la mano è il mezzo attraverso il quale si realizza e viene portato a compimento il processo spirituale della creazione artistica. Dall'altro, come sostiene Focillon, la mano è l'organo dell'artista per eccellenza, che è infatti prima di tutto mano che tocca e che plasma, mano che conosce e che crea» (Ibidem.).

Au-delà de ces deux initiatives, la revue «Marmo» dirigée par Bruno Alfieri, dont cinq numéros seront publiés de 1962 à 1971, devait apporter son soutien promotionnel et théorique à l'opération<sup>56</sup>.

Erminio Cidonio s'était rendu compte que, pour donner un nouvel essor au secteur du marbre, il fallait promouvoir l'utilisation de ce matériau dans le domaine de l'architecture, de la production en série et de la sculpture contemporaine, en mettant en avant sa ductilité sur le plan artistique. Par ailleurs, Marchiori était enclin à souligner le rôle de l'abstraction dans la sculpture, qui seule, selon lui, pouvait affranchir l'art du marbre de sa traditionnelle vocation statuaire et rhétorique dans laquelle le Fascisme l'avait cantonnée : il fallait donc frapper fort pour réveiller les esprits de ceux qui considéraient encore le marbre comme un matériau anachronique. C'est la raison pour laquelle des artistes de renom, tous axés sur l'abstraction, furent invités à Querceta à l'occasion des séminaires : après Moore, ce n'est donc pas un hasard si Marchiori invita Georges Vantongerloo, et surtout Jean Arp, qui viendra pour suivre l'exécution de son *Paysage Bucolique*, réalisé entre 1963 et 1964. Outre le fait qu'elles auréolaient les Usines Henraux d'une réputation de mécénat élitiste, ces différentes initiatives avaient également pour objectif de révéler, s'agissant de réaliser des œuvres de grande taille, les opportunités offertes par les techniques modernes associées à du personnel compétent : ce fut notamment le cas des maquettes en plâtre de Moore, réalisées ensuite en grande dimension<sup>57</sup>. À l'époque, un vent de changement s'abattit sur le paysage artistique en général, et sur la sculpture en particulier : les résines synthétiques commençaient à faire parler d'elles, au détriment du marbre et du bronze. De plus, après la biennale de 1964, les Européens découvrirent enfin le Pop Art. Le choc fut rude et difficile à accepter ; San Lazzaro fut notamment de ceux qui manifestèrent leur désaccord face à certaines nouveautés venues d'Outre-Atlantique, comme en témoigne un passage de *Un inverno a Parigi*, et notamment le chapitre *Una mosca al Salon de Mai*, dans lequel il se plaint de la place accordée au Pop Art par les organisateurs de l'exposition, alors que le public désertait les salles consacrées à Poliakoff ou Tapes et ne s'arrêtaient plus devant les toiles de Picasso et de Mirò. Voici un passage très amusant, dans lequel Maria et son ami Gilioli font une apparition fugitive:

Non c'era nessuno, evidentemente, nemmeno davanti alla bella scultura di Maria Papa o al gesso di Gilioli, il quale però s'era vendicato, passandosi attorno al collo e appuntandosi sul petto una cravatta americana di quindici anni fa, più pop di tutto il pop che si è visto, in questi ultimi anni, a New York, a Parigi o a Venezia. Lo avevano stretto d'assedio i fotografi, per fotografargli sul petto, sotto il nastrino della legione d'onore e la rosetta delle Arti e Lettere, la formosa pin-up americana, con gli occhi appannati dal falso vetro delle lenti, i due obici del diabolico seno prorompenti dall'abito ornato di motivi geometrici o meglio op. Pareva che il disegnatore di quella cravatta avesse inventato quindici anni fa la pop e la op art: e questo era senza dubbio stupefacente. Per prenderla tanto sul serio, i critici devono aver dimenticato che la pop è stata imposta all'America da quei bellimbusti che per lunghi anni sono malamente vissuti disegnando modelli di cravatta e di pigiama balneari, e che a un certo momento, con la complicità della élite omosessuale, sempre alla ricerca di nuove sensazioni, s'erano proclamati artisti. Persino César che quando aveva esposto automobili compresse s'era battuto coraggiosamente per difenderle, davanti alla cravatta di Gilioli s'era dato per vinto, abbandonando il proprio pollice al suo destino. Era scomparso, come se quella cravatta fosse stata il segnale della rivolta dei Golia troppo facilmente dominati dagli scaltri Davide<sup>58</sup>.

56 Lara Conte, La rivista "Marmo", dans *Da "Marmo" al marmo*, cit., pp. 23-33.

57 Cfr. Alberto Salvadori, *Artigiani all'Henraux*, cit., pp. 38-39.

58 «Il n'y avait non plus avait personne, bien sûr, devant la belle sculpture de Maria Papa ou la statue de Gilioli, lequel s'était vengé en nouant autour de son cou une cravate américaine vieille de quinze ans, plus *pop* que tout la *pop* qu'on a pu voir, ces dernières années, à New York, à Paris ou à Venise. Les photographes l'avaient pris d'assaut pour réussir à photographier, juste en dessous du ruban de la Légion d'Honneur et de la rosette des Officiers des Arts et des Lettres, la plantureuse pin-up américaine, les yeux embués derrière de fausses lunettes, avec ses seins diaboliques qui pointaient tels des obus sous sa robe à motifs géométriques ou plutôt *op*. On aurait dit que celui qui avait dessiné cette cravate avait lui-même inventé la *pop* et la *op art* : ce qui était sans nul doute stupéfiant. Pour la prendre tellement au sérieux, les critiques doivent avoir oublié que la *pop* s'est imposée en Amérique par l'intermédiaire de ces mirliflores qui, pendant de longues années, ont difficilement vécu en dessinant des cravates et des pyjamas balnéaires et qui, à moment donné et grâce à la complicité d'une élite homosexuelle toujours en quête de nouvelles sensations, se sont autoproclamés artistes. Même César qui, lorsqu'il a exposé ses compressions d'automobiles, s'était courageusement battu pour les défendre, a baissé les bras devant la cravate de Gilioli, abandonnant son pouce à son destin. Il a disparu, comme si cette cravate avait été le signal de la révolte de tous les Goliath trop facilement dominés par des David trop rusés» Gualtieri di San Lazzaro, *Un inverno a Parigi*, Edizioni del Naviglio, Milan,



*Aube sur la montagne*, 1961 ca, terre cuite - terracotta.

“fatto”; bisogna che tra esso e le dita che lo impugnano si stabilisca un accordo formato di appropriazione progressiva, di gesti lievi e coordinati, di abitudini reciproche e anche di una certa usura. Allora lo strumento inerte diventa una cosa viva»<sup>51</sup>. Questo modo di strutturare le “teste” e i “guerrieri” secondo dei pieni e dei vuoti, poi, avrebbe potuto portare verso una concezione architettonica della forma, come accade per la scultura astratta di matrice geometrica, ma è proprio l’evidenza della materia ad affrancare il risultato finale da questo rischio e a riportarla nell’alveo della concezione gestuale-informale e riavvicinandola al repertorio naturale.

Tullio d’Albisola nel 1962, ma questa rimane comunque una divagazione della fantasia che non spiega l’origine di queste forme. Se indubbiamente in questi volumi astratti rimane come punto di partenza un immaginario organico di forme naturali, è difficile però intravedervi il ricordo della testa umana, di cui non condivide gli elementi strutturali di base. Maria Papa sembra piuttosto interessata alla dialettica di pieni e di vuoti, intervenendo sul blocco di argilla, sommariamente modellato in forma semisferica, con delle larghe fenditure radiali o seriali. Vengono così a crearsi dei solchi profondi in cui l’ombra si accumula creando un chiaroscuro molto accentuato, senza mezzi toni fra zone in piena luce e in densa oscurità. Questo sistema non fa che accentuare la qualità sensibile dell’argilla, di cui si percepisce tutta l’aspra ruvidità. Se Maria avesse portato questa forma a un maggiore grado di finitezza, probabilmente avrebbe ottenuto un risultato meno compiuto e, soprattutto, meno coerente, perché è proprio nella materia scabra, ben visibile, che si trova l’anello di congiunzione con il mondo naturale. Questo, ovviamente, non vuol dire che Maria sia partita da un dato di natura per semplificarlo attraverso la plasticazione, quanto piuttosto che aveva memoria delle strutture del mondo organico (vegetale in particolare, come di certi cactus ad esempio), che ha riproposto nel momento di dover strutturare la composizione intorno a un asse centrale, secondo uno schema radiale, o togliendo dal blocco di creta degli spicchi di materia paralleli fra loro, pur rimanendo il gesto di asportare materia l’atto effettivamente strutturante la rappresentazione. In questo secondo caso, oltretutto, Maria contempla anche la possibilità della ripetizione seriale: il motivo di dischi affiancati, di diametro crescente verso il centro, potrebbe essere prolungato all’infinito alle sue estremità. Indubbiamente qui, più che nelle superfici, il gesto è mediato dallo strumento, stecca o miretta che sia, ma è anche vero, ricordando ancora Focillon, che «tra la mano e l’utensile ha inizio un’amicizia che non avrà fine. L’una comunica all’altro il suo calore vivo e continuamente lo plasma. Quando è nuovo, l’utensile non è

<sup>51</sup> Henry Focillon, *Elogio della mano*, cit., p. 113.



Maria Papa, Marino Marini.

Quand Maria Papa arrive chez Henraux, le projet utopique mis au point par Cidonio, Marchiori et Alfieri commençait à montrer quelques signes de faiblesse : les relations entre Cidonio et Alfieri battaient de l'aile, et leur mésentente se répercutait sur leurs liens avec Marchiori. Celui-ci n'en continuera pas moins d'écrire sur "Marmo" même après que la direction en soit confiée, en 1965, à Pier Carlo Santini, et ceci jusqu'à la fermeture, en 1972, date à laquelle la Banca Commerciale di Milano rachètera les Usines Henraux, dirigées à l'époque par Gianni Mattioli, ainsi que toutes les sculptures des artistes de la société sélectionnées pour être exposées au Palazzo dei Diamanti de Ferrara (du 1<sup>er</sup> juillet au 30 octobre 1972)<sup>59</sup>.

Quoi qu'il en soit, il ne faudra à Maria Papa qu'un peu plus de cinq ans pour s'enraciner profondément en Versilie. En 1967, la sculptrice Rosalda Gilardi, elle aussi invitée par Marchiori chez Henraux, parlera d'ailleurs d'elle en ces termes : «l'ineffabile Maria Papa che è ormai un'istituzione Henraux era lì»<sup>60</sup>. L'arrivée de Mirò dans les ateliers de Querceta<sup>61</sup> sera d'ailleurs une des retombées de son premier séjour en Versilie. Parallèlement, l'expérience "marbrière",

1968, pp. 141-142. Assorti de 12 eaux-fortes de Gentilini, ce livre a été publié sur papier à la cuve par Cartiera Ventura et tiré en 145 exemplaires signés et numérotés, ainsi subdivisés : 22 numérotés de 1 à 25 «contenenti la serie delle tavole ripetute stampate su carta giapponese»; («contenant la série des tableaux imprimés sur papier japonais»), 6 hors commerce numérotés de I à VI «contenenti la serie delle tavole ripetute stampate su carta giapponese» («contenant la série de tableaux imprimés sur papier japonais»); 99 exemplaires numérotés de 26 à 124; 15 hors commerce numérotés de VIII à XXI pour les collaborateurs; imprimés à Milan en novembre 1967. Au bas du texte, le roman est daté Paris, décembre 1965 et Boissano, septembre 1966.

59 Cfr. Alberto Salvadori, *Artigiani all'Henraux*, cit., note 22-23, p. 44. Le grand *Guerriero* en marbre noir de Marquinia (1968-1970, 130x35x35 cm) de Maria Papa, exposé à Ferrara, fait partie des oeuvres rachetées par la Banca Commerciale Italiana (Anna Vittoria Lagni in *Il Primato...*, cit., p. 261).

60 («l'ineffabile Maria Papa, qui est désormais une véritable institution chez Henraux, était là») Lettre de Rosalda Gilardi à Giuseppe Marchiori, 1967, Lendinara, Archivio Marchiori, b.30, fasc.5-VII (mentionnée par Anna Vittoria Lagni dans *Giuseppe Marchiori, l'Henraux e i «suoi» scultori*, cit., p. 109, nota 58).

61 Voici ce qu'écrivait à ce propos San Lazzaro: «Caro Marchiori, la Maria ha fatto a Querceta [...] una scultura che ha molto impressionato Mirò. Per caso il signor Citti s'è trovato a Parigi ed è venuto da noi proprio quando c'era Mirò. Il Citti gli ho proposto di realizzare in omaggio una grande scultura. Mirò si è riservato di dare una risposta, ma oggi mi scrive che accetta l'omaggio e che pensa di fare in marmo molte altre sculture. Siccome la Maria è andata a Querceta, per suo invito, e che tutto ciò è nato dal soggiorno della Maria a Querceta, credo doveroso avvertirla, per ogni evenienza, di questa felice conseguenza. Mirò si propone, quando verrà a Parigi, di fare un bozzetto in gesso che consegneremo all'adetto Henraux con le misure che egli indicherà per l'ingrandimento. Speriamo che Dio gli dia vita lunga –e anche a noi, s'intende. Cari saluti dal suo San Lazzaro» («Cher Marchiori, Maria a fait à Quercetta [...] une sculpture qui a beaucoup impressionné Mirò. Par le plus grand des hasards, Monsieur Citti se trouvait à Paris et est venu chez nous alors que Mirò s'y trouvait. Il lui a donc proposé de réaliser une grande sculpture en son hommage. Mirò, qui n'avait pas donné sa réponse sur le moment, m'écrit aujourd'hui qu'il accepte l'hommage et qu'il pense réaliser en marbre un grand nombre d'autres sculptures. Etant donné que Maria est allée à Querceta, à sa demande, et que tout est parti du séjour de Maria à Querceta, j'ai pensé qu'il était de mon devoir de l'avertir, à tout hasard, de la chose. Quand il viendra à Paris, Mirò se propose de faire une maquette en plâtre qu'il remettra à un employé d'Henraux en lui indiquant les dimensions définitives de l'œuvre. Espérons que Dieu le préserve – tout comme nous bien sûr. Ton Cher San Lazzaro») (Lettre de Gualtieri di San Lazzaro à Giuseppe Marchiori, 29 octobre 1966; Lendinara, Archivio Marchiori, b.43/ fasc.4-II/XII).



Paris, Galerie “XXe Siècle”, 1962 (photo Aurel Bauh).

Fontana. Al principio degli anni Settanta, poi, moriranno Capogrossi (a Roma, nel 1972) e lo stesso San Lazzaro (a Parigi, nel 1974). Ma gli anni buoni delle ceramiche liguri, per San Lazzaro e per Maria erano già finiti prima, quando intorno al 1966 acquistano una casa nell’entroterra per trascorrervi i mesi estivi, a Boissano, sempre vicino Savona, ma lontani, oltre che dal caos, dagli amici che frequentavano da Pescetto e in altri luoghi di ritrovo albisesi. «[...] Gualtieri di San Lazzaro, [...] era andato» raccontava Ugo Ronfani «a scovare un rustico sulle prime colline dell’entroterra appena all’uscita di Boissano. Con molta pazienza e un bel po’ di denaro l’aveva trasformato in una confortevole villetta bianca di calce, vagamente moresca e adesso, lontano dal carosello infernale dell’Aurelia e dal miagolio dei dancing, da una terrazza-giardino sottocasa poteva godersi, nelle notti, i concerti dei grilli fra gli ulivi e la luna sul mare»<sup>52</sup>. Qui Maria disegna molto. Risalgono probabilmente a questi anni, dice Nicolas, numerosi schizzi che ritraggono San Lazzaro, che si trovano disseminati dentro i suoi numerosi taccuini di schizzi, in cui lo si riconosce sempre per la particolare stempiatura, i capelli pettinati indietro e le ciglia folte, viso largo e naso importante. Spesso lo si vede intento nel lavoro allo scrittoio, ma a volte è il solo volto a suscitare l’interesse di Maria che, anche nel disegno, ragiona da scultrice: pochi tratti e, soprattutto, grande attenzione al cogliere, anche con la sola linea, il volume. Ne viene fuori una carrellata di disegni che ritraggono un San Lazzaro intimo, ben diverso da quella immagine esteriore pubblica di cui molti che lo hanno conosciuto mi hanno raccontato: sempre con una sciarpa bianca, un cappotto lungo color cammello, sempre vestito da Bosi, e occhiali scuri, una Muratti filtro in bocca. In un bar a Cannes, racconta Nicolas, lo avevano scambiato per un padrino. Anche il fotografo Jean Michalon dice che aveva una vera aria da mafioso, con i denti storti e che parlava fra i denti, strascicando un po’ le parole, un francese con un fortissimo accento italiano, per nulla simulato. I ritratti che gli sono stati fatti, da quello di Calder a un altro schizzo di Gilioli, hanno molto attutito questa immagine, pur mantenendo dei tratti riconoscibili. Sempre intorno a questi anni, però, avviene anche un evento importante per determinare il percorso di Maria: grazie all’interessamento di Jean Arp, infatti, nel 1966 aveva ricevuto il premio per la scultura della Nelson William and Noma Copley Foundation, e lo stesso anno era stata invitata al Seminario del Marmo della ditta Henraux, a Querceta. Qui Erminio Cidonio,

In questo modo l’occhio, anche senza toccare l’opera, riconosce il segno del dito e della mano, che riconduce al ricordo di una esperienza pregressa del plasmare una materia duttile e malleabile non esperita nel momento della fruizione ma presente in un immaginario virtuale che si attiva attraverso i sensi durante la fruizione<sup>52</sup>. È così, alla fine, che si può apprezzare la scultura astratta veramente in senso di “arte concreta”.

## V. La scoperta del marmo, in Versilia.

Non dura molto la stagione di Albisola: sono anni intensi e decisivi, ma anche loro destinati al declino. Nel giro di poco più di un decennio scompariranno alcuni dei personaggi di punta di quel circolo, a cominciare da Carlo Cardazzo (a Pavia nel 1963), cui seguirà, nel 1968, Lucio

<sup>52</sup> È necessario, qui, intendere il virtuale nell’accezione di Mikel Dufrenne, *L’occhio e l’orecchio* [Montreal 1987], a cura di Claudio Fontana, Milano, Il castoro, 2004, pp. 194-205.

<sup>53</sup> Ugo Ronfani, *Gualtieri di San Lazzaro fra Kierkegaard e Miller*, in Idem, *Salotto parigino*, Milano, Pan editrice, p. 143.

dont Marchiori lui-même salue le succès<sup>62</sup>, contribue au tournant radical que subira la carrière de Maria laquelle, à partir de là, travaillera aux côtés de Sauro Lorenzoni, un artisan de chez Henraux qui, non content d’être lui-même un excellent sculpteur, mettra ses compétences à son service même au-delà de la fin de cette expérience, lorsqu’il ouvrira son propre atelier à Vallecchia avec cinq autres sculpteurs originaires du monde entier<sup>63</sup>. Sauro se souvient de Maria comme d’une travailleuse inépuisable, capable de travailler le marbre « en taille directe » pendant des heures et des heures, sans jamais s’arrêter, l’obligeant même, quelquefois, à rester une ou deux heures de plus après son service, lui disant qu’elle n’en avait plus « que pour un moment » ; mais les « moments » s’accumulaient... Sur des photos de l’époque, on peut la voir assise à cheval sur un gros bloc de marbre, en train de sculpter, d’agresser la matière : elle était capable, me raconta Sauro, de passer des heures dans cette position inconfortable, tant elle était concentrée sur ce qu’elle faisait. Il me raconta également que, pendant qu’ils travaillaient à la grande *Promesse de Bonheur*, pendant la première moitié des années 1990, Maria, qui avait cassé son scalpel, lui demanda de lui prêter le sien, lui promettant de faire une pause de temps à autre pour éviter de l’abîmer ; résultat : à la fin de la journée, Sauro fut contraint de jeter son outil, car Maria ne s’arrêtait jamais ! Il disait n’avoir jamais vu une femme travailler le marbre avec autant de tempérament, autant de constance, autant de résistance.

Et les résultats sont immédiats puisque, dès 1967, ses œuvres sont exposées à la Galleria del Naviglio, désormais dirigée par Renato Cardazzo<sup>64</sup> (le frère de Carlo) et présentées par Marchiori en personne, à qui l’on doit également le titre synthétique de « figure » pour toutes les créations de l’époque<sup>65</sup>, symptôme du fait que Maria opte pour le marbre afin de ne pas céder aux chants des sirènes de la « modernité » ; « Elle a pensé ses sculptures comme « marbre » et les a ébauchées, composées et achevées dans le marbre, avec la certitude de donner la stabilité et poids à des structures non modifiables dans l’espace, nées à partir du bloc inerte de la matière dans les plans et les volumes “trouvés” au cours d’un travail de découverte qui a la dimension pour unique donnée »<sup>66</sup>; le critique relève également que les noms donnés par Maria à ses œuvres n’étaient pas susceptibles d’en altérer la substance élémentaire, se limitant à les appeler « figures », soulignant ainsi « une certaine nudité de l’image,

62 Lettre de Giuseppe Marchiori à Gualtieri di San Lazzaro, Venise, 8 octobre 1963; Lendinara, Archivio Marchiori, b.43/fasc.4-II/XII.

63 A propos de Sauro Lorenzoni cfr. Alberto Salvadori, *Artigiani all’Henraux*, cit., p. 44.

64 Renato Cardazzo considérait Maria Papa comme une artiste de sa galerie à tous les effets, n’hésitant pas à présenter ses œuvres, unique femme aux côtés de Getulio Alviani, Remo Bianco, Massimo Campigli, Mario Ceroli, Mario Deluigi, Lucio Fontana, Franco Gentilini, Emiglio Scanavino et Tomonori Toyofuku sur son stand au 2<sup>e</sup> Salon international de Galeries pilotes Lausanne. *Artistes et découvreurs de notre temps*, catalogue de l’exposition (Lausanne, Musée cantonal des Beaux-arts, Palais de Rumine, 12 juin-2 octobre 1966), Lausanne, pp. 148-160.

65 C’est San Lazzaro qui demandera à Marchiori d’écrire pour l’exposition chez Cardazzo: « La ringrazio di quanto mi scrive a proposito della Maria, ma su quella scultura di cui le sono stati inviate le fotografie, la Maria lavorerà almeno un mese ancora [deve trattarsi del grande Guerriero di cui si conserva una replica sulla sepoltura di San Lazzaro, la cui lavorazione è documentata da una serie di fotografie che ritraggono Maria al lavoro. Una di queste, che la coglie intenta a scolpirne una versione grande a misura d’uomo – non identificata – è a corredo del pieghevole-catalogo]. Mi sembra dunque prematuro pubblicarle (salvo la grande). Le scriverà invece Renato Cardazzo per una paginetta d’introduzione al catalogo, poiché lei è il solo che abbia visto queste sculture a Querceta. Purtroppo per evitare ogni riferimento a Marino, mi sembra che le sculture che Maria chiama “guerrieri” dovrebbero essere ribattezzate con altro nome: arcangeli? Pellegrini? Convitati? O semplicemente “figure”? » (« Je vous remercie pour ce que vous écrivez à propos de Maria mais, concernant la sculpture dont je vous ai envoyé les photos, Maria devrait encore y travailler pendant un mois au moins [il doit s’agir du grand Guerrier dont une réplique figure sur la tombe de San Lazzaro, dont la réalisation est documentée par une série de photos représentant Maria au travail. Une d’entre elles, sur laquelle Maria apparaît en train d’en sculpter une version grandeur nature – non identifiée – figure sur le dépliant-catalogue]. Il me semble donc prématuré de les publier (à l’exception de la grande). En revanche, Renato Cardazzo va rédiger une préface pour le catalogue, puisqu’il est le seul à avoir vu ces sculptures à Querceta. Malheureusement, pour éviter toute référence à Marino, il me semble que les sculptures que Maria appelle “guerrieri” devraient être rebaptisées : Archanges ? Pèlerins ? Convivés ? Ou tout simplement “Figures”? ») (Lettre de Gualtieri di San Lazzaro à Giuseppe Marchiori, s.d. [avant le 6 avril 1967]; Lendinara, Archivio Marchiori, b.43/fasc.4-II/XII). Marchiori qui, entre-temps, s’était mis d’accord avec Maria à Querceta, lui répondra « È meglio intitolare semplicemente “figure” i marmi di Maria » (« Il vaut mieux tout simplement appeler “figures” les marbres de Maria ») (Lettre de Giuseppe Marchiori à Gualtieri di San Lazzaro, Venise, 6 avril 1967; Lendinara, Archivio Marchiori, b.43/fasc.4-II/XII)

66 Giuseppe Marchiori, *Maria Papa*, dépliant en trois volets de la 478<sup>e</sup> Mostra del Naviglio (Milan, 17-30 mai 1967). Ce même texte sera publié une nouvelle fois, traduit en français, dans l’ouvrage de Giuseppe Marchiori, *Chroniques du jour-Marbres de Maria Papa*, dans *Vers un nouvel humanisme ?*, “XXe Siècle”, XXIX, 1967, s.p.



*Femme assise*, 1967, marbre - marmo - marble  
Musée National de Pologne, Varsovie.

amministratore della ditta, insieme al critico veneziano Giuseppe Marchiori, stava tentando di rivalutare la dura “arte del marmo”, che gli scultori tendevano ad abbandonare in favore di altri materiali<sup>54</sup>. Già Henry Moore frequentava la Versilia e si era servito degli artigiani della Henraux per scolpire la sua *Reclining Figure*. Questo, aveva spinto l’amministratore della ditta a organizzare il seminario internazionale per giovani scultori, che avrà luogo la prima volta nel 1963, con lo scopo di creare anche un primo nucleo di una raccolta di opere in marmo realizzate dagli artisti. Questi non dovevano aver superato i trent’anni di età e sarebbero stati ospitati nella foresteria della Henraux, che avrebbe messo a loro disposizione anche un capannone dove lavorare, con l’aiuto dei suoi artigiani specializzati<sup>55</sup>, secondo un bozzetto approvato dalla commissione d’invito<sup>56</sup>. Una commissione composta da Marchiori e Bruno Alfieri avrebbe poi stilato una graduatoria e scelto le opere per il costituendo museo. Accanto a queste due iniziative congiunte, poi, la rivista “Marmo” diretta da Bruno Alfieri, di cui usciranno cinque numeri dal 1962 al 1971, avrebbe dato il suo contributo divulgativo e teorico all’operazione<sup>57</sup>. Cidonio si era reso conto che per dare un nuovo impulso al settore bisognava promuovere il suo impiego nell’architettura, nella produzione di serie e nel campo della scultura contemporanea, mostrando la duttilità del materiale per la creazione artistica. A questo, poi, si aggiungeva la propensione di Marchiori a sottolineare soprattutto il ruolo dell’astrazione in scultura, la sola che potesse affrancare l’arte del marmo dal luogo comune che questa fosse consacrata soltanto alla statuaria monumentale e retorica, come era stato durante il Fascismo: si doveva dare un segnale forte a chi ancora considerava il marmo un materiale anacronistico. Andava in questo senso la scelta di affiancare ai seminari anche nomi di fama consolidata, e tutti orientati verso l’astrazione: dopo Moore, è significativo che Marchiori chiami Georges Vantongerloo, ma soprattutto Jean Arp, che arriverà per seguire l’esecuzione del suo *Paysage Bucolique*, lì realizzato fra il 1963 e il 1964. In questo modo,

54 Su Giuseppe Marchiori e la scultura si veda Anna Vittoria Laghi, *Giuseppe Marchiori, l’Henraux e i «suoi» scultori*, in *Da Rossi a Morandi, da Viani ad Arp. Giuseppe Marchiori critico d’arte*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa, 10 novembre 2001-14 gennaio 2002) a cura di Sileno Salvagnini, Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 2001, pp. 97-109. Su Erminio Cidonio e la Henraux si veda Anna Vittoria Laghi, *Cidonio, 1963-1965: cronaca di un’utopia*, in *Il Primato della Scultura. Il Novecento a Carrara e dintorni*, catalogo della X Biennale Internazionale Città di Carrara (Carrara, 29 luglio-29 settembre 2000) a cura di Anna Vittoria Laghi, Siena, Machietto & Musolino, 2000, pp. 280-285. Una sezione di questo catalogo era dedicata proprio agli artisti della Henraux, pubblicando molte opere nate in quel contesto, di cui parecchie ora di proprietà della Banca Commerciale Italiana. Nel 2004, poi, un’altra mostra, a Seravezza (Lucca), ha riproposto un’altra selezione di opere ancora di proprietà della ditta: *Da “Marmo” al marmo. 1962-1872*, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo, 22 maggio-30 giugno 2004), Pietrasanta, s.e., 2004.

55 Alberto Salvadori, *Artigiani all’Henraux, 1962-1972*, in *Da “Marmo” al marmo*, cit., pp. 35-46.

56 Cfr. Anna Vittoria Laghi, *Cidonio*, cit.; Anna Vittoria Laghi, *L’Henraux di Querceta (1962-1972) e i suoi scultori*, in *Da “Marmo” al marmo*, cit., pp. 11-21.

57 Lara Conte, *La rivista “Marmo”*, in *Da “Marmo” al marmo*, cit., pp. 23-33.





*Sphinx (Tete de la Lune)*, 1967, statuaire - marmo  
statuario - marble.

une structure sans rajouts ou ornements, qui rappelle les pierres mystérieuses du parc de Nieborow ». Dans un de ses articles (qui est aussi l'un des plus beaux textes dédiés à Maria) Raffaele Carrieri s'en fait l'écho, résumant admirablement le tournant pris par Maria Papa : «le strutture hanno eliminato l'epidermide; gli angoli a picco, il chiaroscuro; l'architettura, il paragone umano», au point de l'amener à imaginer une ressemblance entre ces oeuvres et «la faccia della luna scolpita da un cavamonte»<sup>67</sup>. Mais Carrieri n'en renonce pas moins à fournir un bref portrait humain de la sculptrice, insistant lui aussi sur sa ténacité lorsqu'elle affronte le marbre : «A Querceta, Maria Papa è l'unica donna che lavora il marmo. Sceglie i blocchi, li sbozza, ci va dentro a spolarli fino a che non abbia raggiunto l'osso della sua forma; e quando l'osso determina il suo sistema strutturale, comincia a far muovere i piani, le facce, il vuoto che si alterna al pieno e viceversa. Maria Papa somiglia allora a un fanatico carpentiere, la sua resistenza è più forte della pietra. Nei cantieri la chiamano Maria la Polacca. Sanno tutti che è nata a Varsavia e che è domiciliata a Parigi. Ma come fa una che lavora il marmo a chiamarsi Rostkowska?»<sup>68</sup>. Sauro Lorenzoni raconte en effet que Maria Papa ne faisait pas d'ébauches en argile ou en plâtre mais travaillait directement sur le marbre, dont elle tirait des sculptures de petite taille. Lorsqu'elle jugeait le résultat satisfaisant, elle demandait aux mouleurs de lui fabriquer un moulage en plâtre, qui donnait lui-même naissance à d'autres moules en marbre, à des agrandissements, etc... Comme le soulignent à la fois Marchiori et Carrieri, ses moules étaient étroitement liés au bloc de marbre car lui seul déterminait telle ou telle solution formelle. Mais pour Maria, cet acharnement pour le marbre n'était autre, en définitive, qu'une action intuitive, un acte d'amour, comme l'observe encore Carrieri à propos du vernissage milanais: «La sera prima della inaugurazione della sua mostra al *Naviglio*, Gualtieri di San Lazzaro, venuto espressamente da Parigi per la "vernice", mi invitò a cena insieme a Maria in una trattoria toscana. Ho un vago ricordo di antipasti e pietanze, invece potrei ricostruire parola dopo parola la rapita e scintillante prolusione varsavina sulla durezza dei marmi, sul vario modo di scavarli, scalpellarli, lisciarli. Questo non è niente. Qualsiasi marmorino sarebbe capace di rifare il discorso nominando tutti i ferri col nome giusto. Ma ci vorrebbe Torquato Tasso a infondere tanta frenesia di metafore, traslati e similitudini a un soliloquio così fluente e durevole. Per non guastare, rinuncio alla trascrizione»<sup>69</sup>. Ainsi, au fur et à mesure que Maria passe de plus en plus de temps en Versilie, son centre de gravité glisse progressivement de la

67 «les structures ont éliminé l'épiderme; les angles à pic, le clair-obscur ; l'architecture, la comparaison humaine» ; «la face de la lune sculptée par un carrier» (Raffaele Carrieri, *Maria Papa ha scolpito la faccia della luna*, 1967. Coupure de presse - APICE, Fondo San Lazzaro).

68 «A Querceta, Maria Papa est la seule femme qui travaille le marbre. Elle choisit les blocs, les dégrossit, n'hésite pas à les écharner jusqu'au bout, jusqu'à en atteindre l'os et en révéler ainsi la forme ; et quand l'os a acquis sa structure, elle commence à en déplacer les équilibres, les facettes, à y alterner le vide au plein et vice-versa. Maria Papa ressemble alors à charpentier passionné, sa résistance est plus forte que la pierre. Sur les chantiers, on l'appelle Maria la Polonaise. Tout le monde sait qu'elle est née à Varsovie et qu'elle vit à Paris. Mais comment quelqu'un qui travaille le marbre peut-il s'appeler Rostkowska ?» (Ibidem).

69 «La veille au soir de l'inauguration de son exposition au *Naviglio*, Gualtieri di San Lazzaro, qui était venu spécialement de Paris, m'invita à dîner avec Maria dans un restaurant de spécialités toscanes. Si je ne me souviens que vaguement des hors-d'œuvres et des plats qui nous ont été servis, je peux en revanche répéter mot par mot le discours brillant et enfiévré de Maria à propos de la dureté des marbres, des différentes façons de les creuser, de les sculpter, de les lisser. Mais ce n'est rien. N'importe quel tailleur de marbre aurait pu faire un discours de ce type et nommer tous les outils possibles et inimaginables. Mais seul le poète Le Tasse aurait pu mettre autant d'ardeur dans son discours, autant de métaphores et autres images ou encore similitudes dans un monologue aussi long et non moins fluide. J'éviterai donc de le retranscrire pour ne rien gâcher du plaisir.» Ibidem.

oltre a dare alla ditta la fama di promotrice delle arti in un senso elitario, si mostravano anche le possibilità offerte dalle tecniche moderne, insieme a personale competente, per l'esecuzione di grandi opere: Moore, ad esempio, realizzava piccoli bozzetti in gesso da far poi tradurre in grandi dimensioni<sup>58</sup>.

In quegli anni, il panorama artistico stava molto cambiando, specie per quanto riguarda la scultura, in cui cominciano a farsi avanti le resine sintetiche, che molti preferiscono al marmo o al bronzo. Inoltre, dopo la biennale del 1964, anche gli europei si erano resi conto di cosa fosse la Pop Art. Non tutti reggono il colpo, e San Lazzaro è fra questi, manifestando il suo dissenso per alcune novità venute da oltreoceano. In particolare, merita rileggere un passo de *Un inverno a Parigi*, in particolare del capitolo *Una mosca al Salon de Mai*, in cui lamenta il grande spazio dato dagli ordinatori della mostra alla Pop art, mentre il pubblico lasciava deserte le sale di Poliakov, di Tapiès, nessuno davanti alle tele di Picasso e di Mirò. Poi un passo molto divertente in cui fa una fugace comparsa anche Maria, accanto all'amico Gilioli:

Non c'era nessuno, evidentemente, nemmeno davanti alla bella scultura di Maria Papa o al gesso di Gilioli, il quale però s'era vendicato, passandosi attorno al collo e appuntandosi sul petto una cravatta americana di quindici anni fa, più *pop* di tutto il *pop* che si è visto, in questi ultimi anni, a New York, a Parigi o a Venezia. Lo avevano stretto d'assedio i fotografi, per fotografargli sul petto, sotto il nastrino della legione d'onore e la rosetta delle Arti e Lettere, la formosa pin-up americana, con gli occhi appannati dal falso vetro delle lenti, i due obici del diabolico seno prorompenti dall'abito ornato di motivi geometrici o meglio *op*. Pareva che il disegnatore di quella cravatta avesse inventato quindici anni fa la *pop* e la *op art*: e questo era senza dubbio stupefacente. Per prenderla tanto sul serio, i critici devono aver dimenticato che la *pop* è stata imposta all'America da quei bellimbusti che per lunghi anni sono malamente vissuti disegnando modelli di cravatta e di pigiama balneari, e che a un certo momento, con la complicità della *élite* omosessuale, sempre alla ricerca di nuove sensazioni, s'erano proclamati artisti. Persino César che quando aveva esposto automobili compresse s'era battuto coraggiosamente per difenderle, davanti alla cravatta di Gilioli s'era dato per vinto, abbandonando il proprio pollice al suo destino. Era scomparso, come se quella cravatta fosse stata il segnale della rivolta dei Golia troppo facilmente dominati dagli scaltri Davide<sup>59</sup>.

Quando Maria Papa arriva alla Henraux, quel progetto utopico messo in piedi da Cidonio, Marchiori e Alfieri aveva cominciato ad avere qualche cedimento: i rapporti fra Cidonio e Alfieri si erano incrinati<sup>60</sup>, portandosi dietro un allentamento dei rapporti con Marchiori, che comunque continuerà a scrivere su "Marmo" anche dopo che la sua direzione, nel 1965, era passata a Pier Carlo Santini. Questo fino alla chiusura nel 1972, quando diventa proprietaria dell'azienda la Banca Commerciale di Milano, allora diretta da Gianni Mattioli, che rileverà per la propria collezione tutte le sculture selezionate per essere esposte in una grande mostra degli artisti della Henraux al Palazzo dei Diamanti di Ferrara (dal 1 luglio al 30 ottobre 1972)<sup>61</sup>.

Poco più di un quinquennio nei laboratori di Querceta, però, sono sufficienti a Maria per radicarsi profondamente in Versilia. Non a caso un'altra collega scultrice, invitata come lei da Marchiori all'Henraux, Rosalda Gilardi, la definirà, nel 1967, «l'ineffabile Maria Papa che è ormai un'istituzione Henraux era lì»<sup>62</sup>. Fra gli esiti immediati del suo primo soggiorno in Versilia, poi, sarà

---

58 Cfr. Alberto Salvadori, *Artigiani all'Henraux*, cit., pp. 38-39.

59 Gualtieri di San Lazzaro, *Un inverno a Parigi*, Edizioni del Naviglio, Milano, 1968, pp. 141-142. Con 12 acqueforti di Gentilini, il libro è stato stampato su carta a mano della Cartiera Ventura e tirato in 145 esemplari firmati e numerati, così suddivisi: 22 numerati da 1 a 25 «contenenti la serie delle tavole ripetute stampate su carta giapponese»; 6 fuori commercio da I a VI «contenenti la serie delle tavole ripetute stampate su carta giapponese»; 99 esemplari numerati da 26 a 124; 15 fuori commercio da VIII a XXI per i collaboratori; finito di stampare a Milano nel novembre del 1967. In calce al testo, il romanzo è datato Parigi, dicembre 1965 e Boissano, settembre 1966.

60 Nel 1966 Erminio Cidonio lascerà definitivamente la Henraux per dare vita a una nuova impresa: "Officina".

61 Cfr. Alberto Salvadori, *Artigiani all'Henraux*, cit., note 22-23, p. 44. Il grande Guerriero in marmo nero di Marquinia (1968-1970, cm 130x35x35) di Maria Papa, esposta a Ferrara, è fra le opere acquistate dalla Banca Commerciale Italiana (Anna Vittoria Laghi in *Il Primato...*, cit., p. 261).

62 Lettera di Rosalda Gilardi a Giuseppe Marchiori, 1967, Lendinara, Archivio Marchiori, b.30, fasc.5-VII (citata in Anna Vittoria Laghi, *Giuseppe Marchiori, l'Henraux e i «suoi» scultori*, cit., p. 109, nota 58).

France à l'Italie. Elle écrit souvent à San Lazzaro : des lettres, des billets, tous non datés et dont il est difficile de reconstruire la chronologie, mais qui n'en témoignent pas moins d'échanges épistolaires permanents. Mais quelque chose entre eux est en train de se casser : il voudrait qu'elle reste plus souvent à Paris, alors qu'elle s'obstine à vouloir continuer à travailler le marbre. Par ailleurs, les choses tendent à se gêner pour San Lazzaro, tant sur le plan de sa santé que de sa revue : en 1969, il est même contraint de céder la société «XXe siècle» à Léon Amiel, son distributeur américain qui, depuis quelques années, finance les publications. C'est à ce moment-là que San Lazzaro, qui continue de diriger la revue mais en tant qu'employé et non propriétaire, assiste à la transformation radicale de sa créature. Leur correspondance laisse d'ailleurs entrevoir une certaine tension : San Lazzaro exprime alors son intention de renoncer à la direction de la revue, mais Amiel le rappelle à ses obligations contractuelles<sup>70</sup>. Sa relation avec Maria part définitivement à la dérive et, le 6 avril 1971, le divorce est prononcé. Un drôle de divorce, partiel : s'agissant de citoyens italiens vivant à l'étranger, si l'État français les considère désormais comme séparés, ils ne le seront en effet jamais de façon officielle pour l'État italien. Quand Maria a quitté Paris, raconte Jean Michalon, San Lazzaro avait le visage sombre : il ne voulait pas qu'elle parte, mais qu'elle reste avec lui. Mais son attraction pour le marbre a, dans un certain sens, été plus forte. Divorce ou pas, les deux anciens époux n'ont pas complètement coupé les ponts ; c'est même San Lazzaro qui, en 1972, présentera la nouvelle exposition de Maria, à la *Galleria del Naviglio*<sup>71</sup> puis à Paris, dans la galerie de Mony Calatchi<sup>72</sup>, qui vient juste d'ouvrir. De fait, la galerie de la rue de Canettes a fermé en 1971, après l'exposition de Marino Marini, et le siège de la société a déménagé rue de Nesle, en octobre 1972, ce qui explique pourquoi Maria ne proposera pas sa seconde exposition personnelle parisienne dans la galerie de son ex mari français. Quoi qu'il en soit, il s'agit, dans les deux cas, de deux expositions parfaitement documentées. Pour celle de Paris, une bonne campagne photo du vernissage permet de dresser une liste de toutes les œuvres présentées, et de constater par là-même qu'à cette date, une bonne partie de son répertoire avait déjà acquis une maturité et une forme accomplie : la Barque, la très belle tête rose de Joëlle avec le voile de mariée (dont la version blanche fut récemment rebaptisée *Beauté Blonde* par Nicolas), mais aussi la grande fleur, dont on peut admirer une photo en face de la Défense, avaient déjà été réalisées, tout comme certains Guerriers.

Parmi les personnalités présentes à l'inauguration, on reconnaît, entre autres, une souriante Nina Kandinsky, restée très proche de San Lazzaro qui, six ans plus tôt, avait dédié à son mari, pour le centenaire de sa naissance, un numéro de la revue<sup>73</sup>. Au rang des personnalités ayant assisté à l'exposition, on peut également citer Alain Jouffroy, nommé rédacteur en chef de la revue après la disparition de San Lazzaro, qui lui consacra d'ailleurs quelques lignes, affirmant que l'artiste «fait des sculptures où Brancusi a subi la métamorphose de l'humour»<sup>74</sup>. A propos de cette exposition, il faut aussi se souvenir des paroles de Milena Milani, qui constituent peut-être le plus beau commentaire de ces sculptures, un discours surréaliste truffé d'explicites allusions sexuelles : «[...] da una base larga nascavano quei fiori duri, spinosi, appuntiti, non avevano niente di morbido, o di elegante. Erano come una sfida. Dappertutto c'erano riferimenti sessuali. Severe teste di guerriero, in marmo nero, puntavano i loro rostri contro donne astratte, che portavano il nome di Leda, mentre emblematiche barce, che erano in definitiva veri e propri accoppiamenti, cullavano maschi e femmine avvinghiati, intenti all'eterno gioco dell'amore. Una Venere di Sade, con tanti seni a grappolo, aveva anch'essa la forza dei fiori spigolosi, specialmente di quelli in travertino, dove la pietra tormentata tradiva l'ansia dell'artista. Quante elucubrazioni da una scultura all'altra, e soprattutto quante realizzazioni intelligenti e poetiche!»<sup>75</sup>.

70 La correspondance San Lazzaro-Amiel est conservée par APICE, Fondo San Lazzaro.

71 *Maria Papa*, catalogue de la 602<sup>e</sup> Mostra del Naviglio (Milan, 22 mars-11 avril 1972) présentation de Gualtieri di San Lazzaro, Milan, Edizioni del Naviglio 1972.

72 *Maria Papa. Marbres 1969-1972*, catalogue de l'exposition (Paris, Galerie Mony Calatchi, [11 octobre-6 novembre 1972]) présentation en catalogue de Gualtieri di San Lazzaro, Paris, 1972.

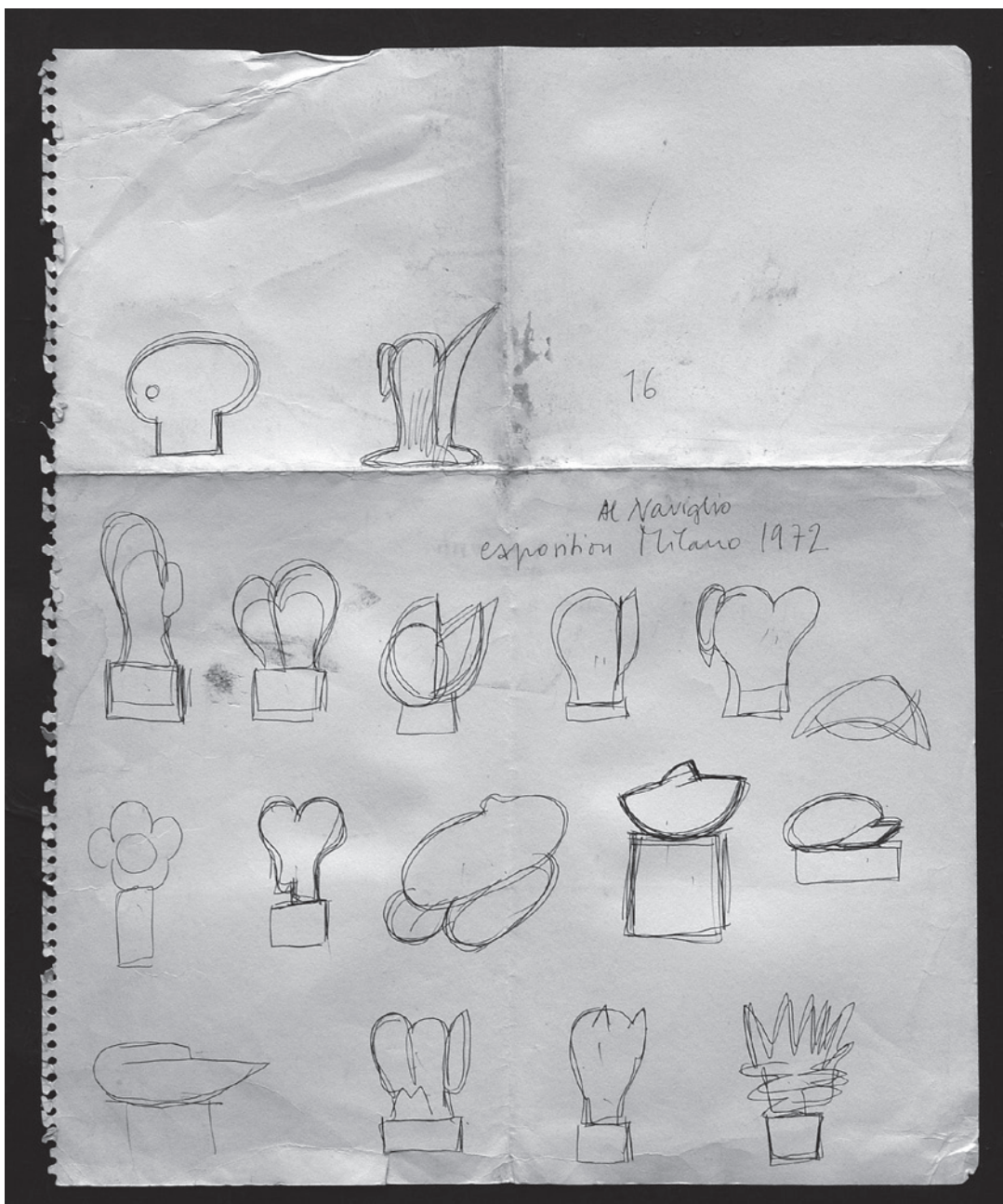
73 *Centenaire de Kandinsky*, «XXe Siècle», XXVII, 1966.

74 Alain Jouffroy, *Petites galeries, grande poésie*, «Opus International», 39, décembre 1972.

75 « [...] d'une base large naissaient des fleurs dures, épineuses, pointues, qui n'avaient rien de doux ou d'élégant. Un défi. Partout des références sexuelles. De sévères têtes de guerriers, en marbre noir, pointaient leurs faces de rapaces contre des femmes abstraites, qui portaient le nom de Leda, alors que d'emblématiques barques, qui n'étaient autres que de véritables accouplements, berçaient des hommes et des femmes enlacés,



Raffaele Carrieri, Giuseppe Capogrossi, Tullio d'Albisola, Maria Papa, Lucio Fontana, Milena Milani, Agenore Fabbri, Mario Rossello; Milano, Galleria del Naviglio, 1967.



Maria Papa, croquis sculptures exposition au Naviglio - schizzi delle sculture esposte al Naviglio - sketches of sculptures in Naviglio's exposition, 1972.



Tullio d'Albisola, Maria Papa, Lucio Fontana;  
Milano, Galleria del Naviglio, 1967.

l'arrivo di Mirò nei laboratori di Querceta<sup>63</sup>. Al contempo, l'esperienza "marmifera", del cui ottimo esito si compiace lo stesso Marchiori<sup>64</sup>, contribuisce a dare una svolta radicale al lavoro di Maria, nel quale, da ora in avanti, la affianca Sauro Lorenzoni, artigiano della Henraux, oltre che validissimo scultore in proprio, che le presterà la sua competenza anche dopo la fine di quell'esperienza, nel 1972, quando aprirà un proprio laboratorio a Vallecchia insieme ad altri cinque scultori provenienti da tutto il mondo<sup>65</sup>. Sauro ricorda Maria come una inesausta lavoratrice, capace di stare sul marmo per ore e ore senza sosta, a volte persino costringendolo a prolungare il suo orario di servizio anche di una o due ore, perché voleva lavorare ancora "un momento"; ma i "momenti" si accumulavano. Alcune foto di quegli anni la ritraggono infatti a cavalcioni di un grosso blocco di marmo, intenta a lavorare di mazzetta e scalpello, ad aggredire la forma: era capace, mi dice Sauro, di passare delle ore in quella scomodissima postura, tanto era concentrata nel lavoro. Dice anche che quando lavorarono alla grande *Promesse de Bonheur*, nella prima metà degli anni Novanta, Maria aveva rotto il suo scalpello e ne chiese uno in

prestito proprio a lui, con l'accortezza di far riposare di tanto in tanto lo strumento per evitarne il surriscaldamento: dopo una giornata di lavoro Sauro dovette buttare via anche il suo, perché Maria non si fermava mai! Dice di non aver mai visto una donna lavorare il marmo con la stessa tempra, la stessa costanza, la stessa resistenza.

E i risultati si vedono subito, perché vengono presentati già nel 1967 alla Galleria del Naviglio, diretta ora da Renato Cardazzo<sup>66</sup> (fratello di Carlo), con una presentazione proprio di Marchiori, a cui si deve anche l'asciutta titolazione di "figure" per tutte le opere di questo momento<sup>67</sup>, che mette subito in luce la scelta, da parte di Maria, di lavorare il marmo per non cedere a facili

63 A questo proposito scriveva San Lazzaro: «Caro Marchiori, la Maria ha fatto a Querceta [...] una scultura che ha molto impressionato Mirò. Per caso il signor Citti s'è trovato a Parigi ed è venuto da noi proprio quando c'era Mirò. Il Citti gli ho proposto di realizzare in omaggio una grande scultura. Mirò si è riservato di dare una risposta, ma oggi mi scrive che accetta l'omaggio e che pensa di fare in marmo molte altre sculture. Siccome la Maria è andata a Querceta, per suo invito, e che tutto ciò è nato dal soggiorno della Maria a Querceta, credo doveroso avvertirla, per ogni evenienza, di questa felice conseguenza. Mirò si propone, quando verrà a Parigi, di fare un bozzetto in gesso che consegneremo all'addeito Henraux con le misure che egli indicherà per l'ingrandimento. Speriamo che Dio gli dia vita lunga –e anche a noi, s'intende. Cari saluti dal suo San Lazzaro» (Lettera di Gualtieri di San Lazzaro a Giuseppe Marchiori, 29 ottobre 1966; Lendinara, Archivio Marchiori, b.43/fasc.4-II/XII).

64 Lettera di Giuseppe Marchiori a Gualtieri di San Lazzaro, Venezia, 8 ottobre 1963; Lendinara, Archivio Marchiori, b.43/fasc.4-II/XII.

65 Su Sauro Lorenzoni cfr. Alberto Salvadori, *Artigiani all'Henraux*, cit., p. 44.

66 Renato Cardazzo considerava Maria Papa a tutti gli effetti un'artista della sua galleria, tanto da proporla, unica donna, insieme a Getulio Alviani, Remo Bianco, Massimo Campigli, Mario Ceroli, Mario Deluigi, Lucio Fontana, Franco Gentilini, Emiglio Scanavino e Tomonori Toyofuku nel proprio stand al *2e Salon international de Galeries pilotes Lausanne. Artistes et découvreurs de notre temps*, catalogo dell'esposizione (Losanna, Musée cantonal des Beaux-arts, Palais de Rumine, 12 giugno-2 ottobre 1966), Losanna, pp. 148-160.

67 È San Lazzaro a chiedere a Marchiori di scrivere per la mostra da Cardazzo: «La ringrazio di quanto mi scrive a proposito della Maria, ma su quella scultura di cui le sono stati inviate le fotografie, la Maria lavorerà almeno un mese ancora [deve trattarsi del grande Guerriero di cui si conserva una replica sulla sepoltura di San Lazzaro, la cui lavorazione è documentata da una serie di fotografie che ritraggono Maria al lavoro. Una di queste, che la coglie intenta a scolpirne una versione grande a misura d'uomo –non identificata- è a corredo del pieghevole-catalogo]. Mi sembra dunque prematuro pubblicarle (salvo la grande). Le scriverà invece Renato Cardazzo per una paginetta d'introduzione al catalogo, poiché lei è il solo che abbia visto queste sculture a Querceta. Purtroppo per evitare ogni riferimento a Marino, mi sembra che le sculture che Maria chiama "guerrieri" dovrebbero essere ribattezzate con altro nome: arcangeli? Pellegrini? Convitati? O semplicemente "figure"?» (Lettera di Gualtieri di San Lazzaro a Giuseppe Marchiori, s.d. [ante 6 aprile 1967]; Lendinara, Archivio Marchiori, b.43/fasc.4-II/XII). Marchiori, che nel frattempo aveva preso accordi con Maria a Querceta, risponderà che «È meglio intitolare semplicemente "figure" i marmi di Maria» (Lettera di Giuseppe Marchiori a Gualtieri

Pour l'exposition à la *Galleria del Naviglio* en revanche, en plus du petit catalogue, il reste aussi un feuillet sur lequel Maria a rapidement esquissé, en une seule ligne, chaque œuvre proposée.

Dans le texte de présentation écrit pour l'occasion, dont on retrouve la traduction française dans le catalogue de Mony Calatchi et sur la revue «XXe Siècle»<sup>76</sup>, San Lazzaro insiste, tout comme l'avait fait Marchiori quelques années auparavant, sur le choix des matériaux, sur le fait que «c'est en Versilie que Maria Papa a découvert le marbre antique dans lequel dorment ses sculptures, mais aussi les outillages les plus modernes et une fervente créatrice qui n'avait rien à envier à celle des nouveaux produits chimiques, ceux-là mêmes qui ont tant contribué aux pollutions si justement déplorées aujourd'hui». Et, s'en référant à ce qu'avait déjà dit Carrieri, il souligne l'autonomie artisanale de Maria lorsqu'elle réalisait ses œuvres :

Certains sculpteurs se contentent de confier une ébauche en plâtre aux marbriers dont ils contrôlent plus ou moins hâtivement le travail, se gardant d'y mettre la main de peur de tout abîmer; Maria Papa, elle, fait œuvre personnelle. Et si elle n'est pas insensible à la considération que lui témoignent les artistes, elle est fière, surtout, de se voir estimée par les ouvriers séduits par sa ténacité, son extraordinaire énergie et son don total au travail, cette merveilleuse invention humaine à laquelle Dieu lui-même dut imposer des limites.

San Lazzaro ne considère toutefois pas le développement de la sculpture de façon univoque, ce qui serait contradictoire avec son esprit et son approche de l'art, mais se limite à enregistrer que le sculpteur contemporain a le choix entre plusieurs voies : s'il ne veut pas défendre les matériaux traditionnels, il ne souhaite pas non plus faire l'éloge des nouvelles résines synthétiques ; il se contente de constater qu'il existe deux univers parallèles, deux voix pour la sculpture moderne, que l'artiste peut emprunter à sa guise, tout en révélant son penchant personnel pour le marbre et pour toutes les solutions modernes qu'il offre encore aujourd'hui. C'est d'ailleurs dans cette logique que s'inscrit, pour lui, la distinction terminologique entre «objet» (comme les *mobiles* de Calder) et «sculpture», et de conclure que les marbres de Maria Papa «(«[...] ne peuvent en revanche prêter à équivoque : tout en conservant la chaleur humaine de l'objet [...], ce sont des sculptures, au sens classique du mot. La poésie de l'artiste n'exclut pas, mais au contraire met en valeur, l'expérience et la sensibilité tactile de l'artisan, tout en se refusant à être totémique et autrement dit essentiellement artisanale.»

## VI. L'œil et la main.

Avant de passer à une lecture esthétique du travail de Maria Papa, force est de constater que le catalogue de ses marbres, contrairement à celui des terres cuites, risque non pas de manquer de dates, mais de chronologie. De fait, comme c'est souvent le cas dans le domaine de la sculpture, il peut se passer un certain laps de temps, et même un laps de temps certain, entre l'invention et l'exécution matérielle de l'œuvre. Des années entières peuvent même s'écouler avant qu'une sculpture définitive naisse d'une ébauche, en partie à cause des délais de réalisation et en partie à cause du coût élevé du matériau en soi. C'est pourquoi les dates de réalisation de la sculpture ne fournissent pas toujours des indications précises quant au parcours, ou à l'itinéraire créatif, surtout lorsque l'on a affaire à des répliques échelonnées dans le temps et des caractéristiques matérielles différentes. Dans certains cas, Maria décidera, par exemple, de réaliser une réplique de telle ou telle œuvre dans une qualité de marbre différente

---

jouant à l'éternel jeu de l'amour. Une Vénus de Sade, avec toute sa cohorte de seins en grappe, avait elle aussi la force des fleurs anguleuses, surtout de celles en travertin, où la pierre tourmentée trahit l'angoisse de l'artiste. Que d'élucubrations d'une sculpture à l'autre et, surtout, que de réalisations intelligentes et poétiques !» (Milena Milani, *Le baguette del desiderio* [1972], dans Eadem, *Oggetto sessuale*, Milan, Rusconi, 1977, p. 185).

76 Gualtieri di San Lazzaro, *Chroniques du jour-Maria Papa: fleurs de marbre*, dans *Vers un nouvel humanisme ?*, «XXe Siècle», LIX, 1972, s.p.



Maria Papa, Querceta, 1967.

della luna scolpita da un cavamonte»<sup>69</sup>. Ma Carrieri non rinuncia nemmeno a fornire un breve ritratto umano della scultrice, e anche lui insiste nel sottolineare la sua tenacia nell'affrontare il marmo: «A Querceta, Maria Papa è l'unica donna che lavora il marmo. Sceglie i blocchi, li sborza, ci va dentro a spolparli fino a che non abbia raggiunto l'osso della sua forma; e quando l'osso determina il suo sistema strutturale, comincia a far muovere i piani, le facce, il vuoto che si alterna al pieno e viceversa. Maria Papa somiglia allora a un fanatico carpentiere, la sua resistenza è più forte della pietra. Nei cantieri la chiamano Maria la Polacca. Sanno tutti che è nata a Varsavia e che è domiciliata a Parigi. Ma come fa una che lavora il marmo a chiamarsi Rostkowska?»<sup>70</sup>. Racconta infatti Sauro Lorenzoni che Maria Papa non faceva bozzetti in argilla o in gesso, ma lavorava direttamente il marmo, da cui traeva delle sculture di piccole dimensioni. Quando ne era soddisfatta, dal piccolo marmo faceva fare dai formatori il calco in gesso, da cui poi si traevano le altre forme in marmo, gli ingrandimenti ecc.... In questo senso, come sottolineano sia Marchiori sia Carrieri, le sue forme avevano una stretta dipendenza col blocco di marmo, perché è proprio questo a suggerire determinate soluzioni formali. Ma per Maria, questo accanimento sul marmo era anche, in fondo, una folgorazione, come un atto d'amore, come si rende conto ancora Carrieri ricordando il vernissage milanese: «La sera prima della inaugurazione della sua mostra al *Naviglio*, Gualtieri di San Lazzaro, venuto espressamente da Parigi per la "vernice", mi invitò a cena insieme a Maria in una trattoria toscana. Ho un vago ricordo di antipasti e pietanze, invece potrei ricostruire parola dopo parola la rapita e scintillante prolusione varsavina sulla durezza dei marmi, sul vario modo di scavarli, scalpellarli, lisciarli. Questo non è niente. Qualsiasi marmorino sarebbe capace di rifare il discorso nominando tutti i ferri col nome giusto. Ma ci vorrebbe Torquato Tasso a infondere tanta frenesia di metafore, traslati e similitudini a un soliloquio così fluente e durevole. Per non guastare, rinuncio alla trascrizione»<sup>71</sup>. Il baricentro della vita di Maria, così, comincia a spostarsi gradualmente dalla Francia all'Italia, cominciando a passare periodi sempre più prolungati in Versilia. Con San Lazzaro si scrive di frequente: molte lettere e bigliettini, tutti non datati e di cui è

mode della "modernità": «Maria ha pensato le sue sculture come "marmo" e le ha sborzate, composte e condotte a termine nel marmo, con la certezza di dare stabilità e peso a strutture non modificabili nello spazio, nate dal blocco inerte della materia nei piani e nei volumi "trovati" durante un lavoro di scoperta partendo dall'unico dato della dimensione»<sup>68</sup>; il critico, poi, mette anche in evidenza il fatto che Maria non abbia scelto per le proprie opere dei titoli che avrebbero potuto alternarne «la elementare sostanza», limitandosi a chiamarle "figure", sottolineando «una certa nudità d'immagine, una struttura senza aggiunte o ornamenti, che ricorda le pietre misteriose del parco di Nieborow». Gli fa eco, in una recensione (in uno dei testi più belli dedicati a Maria), Raffaele Carrieri, che riassume in modo mirabile il cambiamento avvenuto nel lavoro di Maria: «le strutture hanno eliminato l'epidermide; gli angoli a picco, il chiaroscuro; l'architettura, il paragone umano», tanto da fargli immaginare che potrebbe somigliare a queste opere «la faccia

di San Lazzaro, Venezia, 6 aprile 1967; Lendinara, Archivio Marchiori, b.43/fasc.4-II/XII)

68 Giuseppe Marchiori, *Maria Papa*, pieghevole a tre ante della 478° Mostra del Naviglio (Milano, 17-30 maggio 1967). Lo stesso testo è ripubblicato, in traduzione francese, in Giuseppe Marchiori, *Chroniques du jour-Marbres de Maria Papa, in Vers un nouvel humanisme ?*, "XXe Siècle", XXIX, 1967, s.p.

69 Raffaele Carrieri, *Maria Papa ha scolpito la faccia della luna*, 1967. Ritaglio di giornale in APICE, Fondo San Lazzaro.

70 Ibidem.

71 Ibidem.



et, en général, à une échelle plus importante. Le grand *Guerrier* dont un exemplaire se trouve sur la tombe de San Lazzaro, au cimetière de Montparnasse, en est un exemple emblématique. D'après les notes de Maria Papa, on apprend que cette sculpture, ou du moins l'idée qui a présidé à sa réalisation, remonte à 1967, date à laquelle elle en réalisa une version de format moyen, sur laquelle on la voit à l'œuvre sur une photographie de l'époque (collection de Joëlle et Nicolas). Sur le dépliant de l'exposition organisée à la Galleria del Naviglio cette année là, on peut en revanche voir Maria en train de travailler à une version de l'œuvre grandeur nature (non localisée). Aucune des deux sculptures en question ne correspond toutefois aux exemplaires connus : un en pierre de 46 cm de haut (que Nicolas date de 1976), un en marbre de Trani de plus d'un mètre et enfin celui, plus ou moins de la même taille, que l'on peut voir sur la tombe de San Lazzaro (postérieur à septembre 1974).

À chaque passage, la même invention ne produit pas le même effet, le même impact sur celui qui l'observe. On ne peut donc affronter le discours stylistique et morphologique qu'en se plaçant à deux niveaux, celui de la date à laquelle l'œuvre a germé dans l'esprit de sa créatrice et celle de sa réalisation finale.

Il faut également tenir compte de la méthode particulière de Maria, dont nous avons déjà brièvement parlé, à savoir son habitude de réaliser de petites ébauches directement sculptées dans le marbre, dont elle faisait ensuite réaliser des moulages en plâtre qui servaient eux-mêmes à obtenir d'autres moulages nécessaires à l'agrandissement et à la réalisation finale, en marbre, aux dimensions voulues. Mais il est important de souligner que Maria concevait directement ses formes en sculptant, sans faire appel à d'autres techniques d'expression, selon un processus créatif qui l'obligeait à épurer la forme de tout élément décoratif et à concevoir des formes solides et simples<sup>77</sup>.

Des formes qui semblent être faites pour la vue et pour le toucher. «La scultura è bella quando fa piacere toccarla»<sup>78</sup>, quand elle est agréable au toucher et quand la main glisse volontiers en surface, me confia Sauro Lorenzoni lorsque je le rencontrai pour la première fois, à propos des marbres de Maria Papa. Et, de fait, l'artiste-artisan avait su, en quelques mots, saisir tout le sens de cette sculpture, dont la complétude n'est perceptible qu'au travers de la main et de l'œil rassemblés, dans une interprétation synesthétique dont parle si bien Mikel Dufrenne : «L'œil peut palper une sculpture, la caresser du regard, mais la pierre ou le bois appellent une autre palpation plus sensuelle, qui ne soit pas métaphoriques : un oiseau de Brâncusi, un marbre d'Arp, la main brûle de les flatter comme elle fait la cuisse d'un pur-sang [...]»<sup>79</sup>.

Dans un documentaire que lui dédia la télévision nationale polonaise en 1995, on voit en effet Maria toucher ses sculptures comme s'il s'agissait d'êtres humains, d'un geste ample et caressant, presque affectueux. Pour comprendre et apprécier pleinement ses sculptures, il faudrait laisser courir ses mains sur les surfaces amples et tendues des volumes. Concernant les plus petites en revanche, il faudrait s'en saisir, comme on le faisait pour les petits bronzes d'antan, puis les faire passer d'une main à l'autre afin de les examiner sous tous les angles. La sculpture de Maria Papa semble donc confirmer la primauté du toucher soutenue par le philosophe Johann Gottfried Herder dans sa *Plastica* en 1778, date à laquelle il établit une nette distinction entre la peinture et la sculpture, en les différenciant comme on différencie le toucher et la vue, et en soulignant le rôle du toucher dans la connaissance du monde extérieur. Ses conseils quant à l'interprétation personnelle d'une œuvre vont d'ailleurs dans ce sens : «Plus simple sera l'approche de l'œuvre, plus nous écarterons de notre esprit, comme le dit Hamlet, toutes les copies triviales et les gribouillis de lignes et de caractères, plus la sculpture muette saura nous parler et, sous la main, sous le doigt de notre esprit intérieur, la forme sacrée et l'énergie du grand sculpteur prendront vie et son souffle parviendra jusqu'à nous»<sup>80</sup>. Parallèlement, d'aucuns ont fait remarquer que l'insistance avec laquelle on se réfère en permanence au toucher mène à un parcours haptique<sup>81</sup>. Quand Herder parle de toucher, il ne se réfère pas au toucher au sens strict du terme, mais plutôt aux valeurs tactiles de la forme, à

---

77 A propos du rapport entre la solidité et l'ampleur de formes solides et simples et de la sculpture directe, se reporter aux considérations de Rudolf Wittkower, *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower* [1977], Turin, Einaudi, 1985, pp. 307-314.

78 «une sculpture est belle quand on a envie de la toucher».

79 Mikel Dufrenne, *L'œil et l'oreille*, Montréal, L'Hexagone, 1987, p. 106.

80 Johann Gottfried Herder, *Plastica* [1778], Palerme, Aesthetica, 1994, p. 69.

81 Paolo D'Angelo, *Dal Settecento ad oggi*, in *Eстетica della scultura*, par Luigi Russo, Palerme, Aesthetica, 2003, pp. 91-125.



Maria Papa et Couple, 1968, marble rouge, Menton.

solo in minima parte. Di conseguenza, nell'ottobre di quell'anno Maria non può proporre la sua seconda personale parigina nella galleria del marito, bensì da quella, di nuova apertura, di Mony Calatchi<sup>74</sup>. In entrambi in casi si tratta di due mostre ben documentate. Per l'esposizione parigina, una buona campagna fotografica del vernissage consente di avere un catalogo completo delle opere presentate, da cui si deduce che a quella data una buona parte del suo repertorio di immagini aveva già una forma matura e compiuta: la Barque, la bellissima testa di Jöelle col velo da sposa (recentemente ribattezzata da Nicolas come *Beauté blonde*), il grande fiore che si vede anche in una fotografia all'aperto di fronte alla Defense, erano stati già realizzati, così come alcuni Guerrieri. Fra i presenti all'inaugurazione, per altro, si riconosce una sorridente Nina Kandinsky, rimasta molto legata a San Lazzaro, che giusto sei anni prima aveva dedicato al marito, per il centenario della nascita, un numero della

difficile ricostruire la cronologia, documentano uno scambio a distanza continuo. Qualcosa fra loro, però, si sta incrinando: lui la vorrebbe più presente a Parigi, ma lei si ostina a voler continuare a lavorare il marmo. Per San Lazzaro, del resto, comincia ad essere un periodo declinante, sia per la salute, sia per la rivista: nel 1969 è costretto a cedere la società "XXe Siècle" a Leon Amiel, il suo distributore americano, che ne ha finanziato le pubblicazioni negli ultimi anni. In quel momento San Lazzaro, rimasto direttore della rivista, ma come impiegato stipendiato da un altro proprietario, assiste al trasformarsi radicale della sua creatura. Dalla corrispondenza si capisce che anche i rapporti fra i due sono diventati tesi: San Lazzaro, a un certo punto, vuole rinunciare alla direzione della rivista, ma Amiel lo richiama ai suoi obblighi contrattuali<sup>72</sup>. Anche il rapporto con Maria sta andando alla deriva, come sancisce definitivamente, il 6 aprile 1971 il divorzio fra i due. Un divorzio strano, parziale: essendo cittadini italiani all'estero, per lo stato italiano i due non risulteranno mai separati, mentre per lo stato francese sì. Quando Maria lasciò Parigi, racconta Jean Michalon, San Lazzaro era scuro in viso: non voleva che se ne andasse, bensì che rimanesse con lui. In un certo senso, però, l'attrazione per il marmo era stata più forte. Nonostante questo, continua a intercorrere un qualche rapporto fra i due, tanto che è proprio San Lazzaro, nel 1972, a presentare la nuova mostra di Maria, al Naviglio<sup>73</sup> e poi a Parigi. La galleria di rue de Canettes non esiste più, perché proprio in quell'anno la società era stata trasferita in rue de Neslie, dimessa la galleria (che aveva chiuso, nel 1971, con una mostra di Marino Marini) ed eliminato l'archivio, salvo

<sup>72</sup> La corrispondenza San Lazzaro-Amiel è conservata in APICE, Fondo San Lazzaro.

<sup>73</sup> *Maria Papa*, catalogo della 602<sup>a</sup> Mostra del Naviglio (Milano, 22 marzo-11 aprile 1972) presentazione di Gualtieri di San Lazzaro, Milano, Edizioni del Naviglio 1972.

<sup>74</sup> *Maria Papa. Marbres 1969-1972*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Mony Calatchi, [11 ottobre-6 novembre 1972]) presentazione in catalogo di Gualtieri di San Lazzaro, Parigi, 1972.



*Guerriero*, s.d., bronze - bronzo.

tel point qu'il insiste beaucoup sur l'importance d'une coopération entre le toucher et la vue, cette dernière permettant de percevoir des informations qui, au départ, étaient de nature tactile, en présence d'un «œil qui touche comme un doigt». Il s'agit d'une approche très utile dès lors que l'on s'intéresse, comme c'est le cas ici, à ce qu'Herbert Read, dans sa *Concise history of Modern Sculpture* appelle "l'image vitale"<sup>82</sup> et qui, selon une classification mise au point par Enrico Crispolti, peut également être appelée "imaginaire organique"<sup>83</sup>. Ce critique romain accorde à la sculpture une «capacità di sintesi emblematica, cioè di manifestazione, tangibile, cosale, di un parametro d'ideologia formale, e di evidenza iconica». Par rapport aux positions plus hardiment expérimentales de la peinture, la sculpture assume donc une position "causale", à savoir qu'elle est en mesure de rendre concrètement tangible une position formelle, en particulier pour ce qui concerne la conception abstraite. Dans ce domaine, il identifie deux polarités : une "architecturale", principalement axée sur l'aspect structurel de la composition, et une "organique", dans laquelle peut s'inscrire le travail de la sculptrice polonaise. Sachant que, derrière le mot organique, il faut entendre non pas quelque chose qui représente directement une forme naturelle, mais plutôt qui évoque le monde naturel par «analogia plastica o in modalità di scrittura pittorica»<sup>84</sup>. En substance, si l'on élargit le débat et qu'on en appelle à l'un des principes de base codifié par Paul Klee, il rend visible une forme inexistant dans la nature, mais qui se réfère en toute cohérence, en tant que «champ référentiel imaginatif», «au domaine de la corporéité et intracorporéité, humaine ou pas, tout autant qu'à la pulsion génétique de la «natura

82 Herbert Read, *Scultura moderna* [1964], Milan, Gabriele Mazzotta, 1968, pp. 163-228.

83 Enrico Crispolti, *L'organico, una metafora plastica (appunti di ricerca)*, dans *Aliventi, Arp, Viani. L'immaginario organico*, catalogue de l'exposition (Florence, Forte di Belvedere, 21 juin-4 octobre 1992) par Enrico Crispolti en collaboration avec Luigi Cavadini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 13-24.

84 («analogie plastique ou en modalité d'écriture picturale»). Ivi, p. 16.

rivista<sup>75</sup>. Fra i visitatori che hanno visto la mostra, poi, Alain Jouffroy, futuro *redacteur en chef* della rivista dopo la scomparsa di San Lazzaro, le dedica qualche riga, affermando che l'artista «fait des sculptures où Brancusi a subi la métamorphose de l'humour»<sup>76</sup>. Di questa mostra rimane anche un vivido ricordo anche nelle parole di Milena Milani, forse il più bel commento a queste sculture, tutto in chiave surrealista e di esplicita allusione sessuale: « [...] da una base larga nascavano quei fiori duri, spinosi, appuntiti, non avevano niente di morbido, o di elegante. Erano come una sfida. Dappertutto c'erano riferimenti sessuali. Severe teste di guerriero, in marmo nero, puntavano i loro rostri contro donne astratte, che portavano il nome di Leda, mentre emblematiche barce, che erano in definitiva veri e propri accoppiamenti, cullavano maschi e femmine avvinghiati, intenti all'eterno gioco dell'amore. Una Venere di Sade, con tanti seni a grappolo, aveva anch'essa la forza dei fiori spigolosi, specialmente di quelli in travertino, dove la pietra tormentata tradiva l'ansia dell'artista. Quante elucubrazioni da una scultura all'altra, e soprattutto quante realizzazioni intelligenti e poetiche!»<sup>77</sup>. Per il Naviglio, invece, oltre al piccolo catalogo della mostra, rimane un foglio in cui Maria ha schizzato a penna, rapidamente, un disegno di sola linea di ogni opera esposta. Nello scritto di presentazione composto per l'occasione, riprodotto in traduzione francese anche nel catalogo di Calatchi e su "XXe Siècle"<sup>78</sup>, San Lazzaro insiste anche lui, come Marchiori pochi anni prima, sulla scelta dei materiali, sul fatto che «in Versilia, aveva scoperto i marmi antichi nei quali dormono le sculture, ma anche le più recenti attrezzature e un fervore creativo che non aveva nulla da invidiare a quello dei facinorosi sostenitori dei nuovi prodotti chimici»; che sono, in fondo, i punti nodali della politica dell'Henraux. Così, poi, riallacciandosi a quanto già detto da Carrieri, sottolinea l'autonomia artigianale di Maria nella realizzazione delle sue opere:

Diversamente dagli scultori che si contentano di affidare il loro bozzetto in gesso ai marmisti di cui controllano più o meno frettolosamente il lavoro, evitando di mettervi mano per tema di rovinarlo, la scultura di Maria Papa è opera personale. Se la scultrice non è insensibile alla considerazione che gli artisti le manifestano, fiera è soprattutto di vedersi stimata dagli operai sedotti dalla sua tenacia, dalla sua straordinaria energia, dalla sua totale dedizione al lavoro, questa meravigliosa invenzione dell'uomo, alla quale Dio stesso ha dovuto porre dei limiti.

San Lazzaro non vede però lo sviluppo della scultura in un senso univoco, come non sarebbe nel suo spirito e nel suo approccio all'arte del presente, ma si limita a registrare che allo scultore di oggi si aprono alcune strade: non vuole difendere i materiali tradizionali come non vuole essere paladino delle nuove resine sintetiche, ma solo registrare che esistono due mondi paralleli, due vie della scultura moderna che l'artista può intraprendere a proprio gusto, pur propendendo, personalmente, per il marmo e per le possibilità di soluzioni moderne che esso ancora oggi offre. In questo senso, per altro, va letta anche la distinzione terminologica fra "oggetto" (come i *mobiles* di Calder) e "scultura", concludendone che i marmi della Papa «[...] non si prestano invece ad equivoci: pur conservando il calore umano dell'oggetto [...], sono delle sculture, nel senso classico della parola. La poetica dell'artista non esclude, anzi si avvalora dell'esperienza e della sensibilità tattile dell'artigiano, pur rifiutandosi di essere totemica e cioè essenzialmente artigianale».

## VI. L'occhio e la mano.

Per affrontare una lettura estetica del lavoro di Maria Papa bisogna, prima di tutto, constatare che il catalogo dei suoi marmi, diversamente da quello delle terrecotte, rischia di essere non senza date, ma senza una cronologia. Come spesso accade nella pratica della scultura, infatti, il momento dell'invenzione può essere distante anche molto tempo dall'esecuzione materiale dello stesso pezzo. Possono passare anche degli anni prima che dal bozzetto si tragga una scultura definitiva, un po' per via dei tempi

---

75 *Centenaire de Kandinsky*, "XXe Siècle", XXVII, 1966.

76 Alain Jouffroy, *Petites galeries, grande poésie*, «Opus International», 39, décembre 1972.

77 Milena Milani, *Le baguette del desiderio* [1972], in Eadem, *Oggetto sessuale*, Milano, Rusconi, 1977, p. 185.

78 Gualtieri di San Lazzaro, *Chroniques du jour-Maria Papa: fleurs de marbre*, in *Vers un nouvel humanisme ?*, "XXe Siècle", LIX, 1972, s.p.

naturans»»). Crispolti fait également une distinction entre deux courants de l'imaginaire organique : biomorphique, avec Jean Arp en tête, «che spinge al massimo les suggestioni sensitive e sensuali», et physiologique, «che spinge al massimo invece l'introspezione e la rifusione emotiva, o epifanica, o di immediatezza di scrittura autobiografica»<sup>85</sup>. Dans le premier cas, la nature, ou l'organique, est l'archétype, le modèle de cohérence ; dans le second en revanche, il est «spessore vitale, esaltato o deietto che sia», (épaisseur vitale, exaltée ou rejetée soit-elle) sachant que l'automatisme qui passe du Surréalisme à l'Informel est à l'origine d'une transcription purement émotive.

Pour Crispolti donc, la clé se trouve dans un «analogismo immaginativo» (analogisme imaginatif) à savoir non pas dans la simple reproduction de la nature, mais dans sa considération en tant que référent, en tant qu'imaginaire de référence du sculpteur qui, dans son travail de modelage plastique, essaie de restituer la sensation d'une forme biologique vivante bien qu'inexistante dans la nature : bref, une forme qui aspire à la vie biologique.<sup>86</sup>

Ce système catégoriel permet de positionner le travail de Maria Papa, qui a certainement observé longuement Jean Arp, qu'elle a personnellement connu avant même de fréquenter les Usines Henraux, mais pas d'en expliciter tous les aspects. De fait, Maria s'est également énormément inspirée de Brancusi, qu'elle n'a pourtant jamais rencontré, et de son idée de synthèse abstraite de la donnée humaine de départ. Comme ce grand maître roumain, elle dépouillait progressivement la forme naturelle comme si elle voulait la purifier, la schématiser au travers de volumes pleins et tendus, sans pour autant tomber dans la géométrisation absolue. On reconnaît l'application la plus élémentaire de ce principe, par exemple, dans certains de ses cactus en granit qui, sans grande difficulté, donnent naissance, en tant que forme basique, à d'autres sculptures où les mêmes protubérances arrondies se transforment en groupe de deux ou trois têtes.

Par ailleurs, quelques emprunts de mémoire surréaliste font ici et là leur apparition, comme certains cônes qui évoquent instantanément des seins pointus, également présents dans la brève saison surréaliste d'Alberto Giacometti, ou encore de petits orifices concaves disséminés à la surface d'une œuvre. Quoiqu'il en soit, la sculpture de Maria Papa, dans ses expressions les plus authentiques, atteint un haut niveau d'abstraction de la nature. À certains moments, on décèle la tentation de revenir, de se rapprocher de la représentation figurative, mais il s'agit de cas où l'œuvre devient contradictoirement illustrative. Quand, en revanche, elle se défait de cette servitude vis-à-vis de l'objet, et que la figuration n'est plus qu'un lointain souvenir épuré de toute contingence mimétique, c'est là que sa recherche expressive atteint son apogée.

---

85 («qui pousse au maximum les suggestions sensibles et sensuelles» [...] «qui, en revanche, pousse au maximum l'introspection et la refonte émotionnelle, ou épiphanique, ou d'immédiate écriture autobiographique») Ivi, p. 16

86 Au sein de cette catégorie, Crispolti fournit une ligne de développement, à travers la confrontation de trois expériences qui, en dépit d'une absence de corrélation au niveau du contexte historique, débouchent sur des résultats identiques : Arp, chef de file, dont se sont certainement inspirés les italiens Alberto Viani et Oddo Aliventi, qui, après une longue préhistoire figurative, se découvre une vocation de sculpteur abstrait, à la soixantaine, dans les années Soixante. Chez Arp, affirme Crispolti, on enregistre une «régression de l'humain à l'organique» sachant «[...] qu'il opère sur une base pantéistique et étend donc en une continuité irrésolue le mouvement de respiration organique, germinatif, des corps, de la nature végétale, des choses du cosmos : il en écoute la libre croissance» qui se distingue de l'approche «humaniste» de Viani, voir «humaniste à confrontation théologique» car «il croit en l'image humaine en tant qu'objectif incontournable, et en propose métaphoriquement l'emblème plastique synthétique : l'image humaine en tant qu'axe de toutes les virtualités sensibles [...] de la création. (Enrico Crispolti, *Archetipi umanistici*, dans *Aliventi, Arp, Viani*, cit., p. 115). Bref, Viani n'oublie jamais la forme : pour autant qu'il l'élabore, la simplifie au maximum, souvent sous forme de fragment, le souvenir du corps est omniprésent. Chez Arp en revanche, il ne reste aucune trace de forme humaine, mais la sensibilité épidermique de la chair, ou du biomorphique en général. Par ailleurs, le point commun entre ces trois artistes est qu'ils avaient fait du plâtre leur matériau d'élection car, en vertu de sa remarquable ductilité, celui-ci leur offrait de plus vastes possibilités en terme de modulation de la surface et une plus grande variation de sensibilité au niveau des plats et des volumes. La confrontation Viani- Arp offre encore d'autres aspects intéressants : «La scultura di Arp nasce da un progressivo, quasi automatico, configurarsi di forma in forma, allusione per allusione, analogicamente. Mentre la scultura di Viani nasce come idea, evidenza iconico-formale concettuale e decantato traguardo emozionale, e si concreta soltanto nell'aggettivazione di quel profilo grafico in cui l'idea stessa è definitivamente fermata. L'analogia in Viani riguarda soltanto l'idea conclusiva, la forma conclusiva, che aggettiva definitivamente lo schema grafico, segno appunto di un'idea» (Ivi, p. 116). De plus, chez Viani, on oscille entre deux pôles : «[...] d'un pieno abbandono di sensuosità, espressa nel parossismo curvilineo di piani plastici e profili, e d'una sorta invece di irrigidimento strutturale, di maggiore impegno astrattivo, di contenzione sensibile e di pronunciamento scopertamente intellettuale» (Ivi, p. 115).



Maria Papa, Querceta, post 1995.

di lavorazione, un po' per gli alti costi del materiale stesso. Per questo motivo, le date di realizzazione della scultura rischiano di non essere indicative per ricostruire un percorso, o un itinerario creativo, specie se si ha a che fare con repliche scalate nel tempo e con caratteristiche materiali diverse. Ci sono invenzioni, ad esempio, che Maria, a distanza di anni, decide di replicare in una diversa qualità di marmo e, generalmente, in scala aumentata. Un caso emblematico, in tal senso, è costituito dal grande *Guerriero* di cui si trova un esemplare sulla tomba di San Lazzaro, al cimitero di Montparnasse. Dagli appunti di Maria Papa si apprende che l'opera, o almeno la sua idea compositiva, risale al 1967, quando ne realizza una versione di medio formato, sulla quale la si vede all'opera in una fotografia d'epoca. Sul pieghevole invito della mostra alla Galleria del Naviglio dello stesso anno, però, si vede Maria fotografata mentre è intenta a lavorare a una versione di quell'opera a grandezza umana (di ubicazione ignota). Nessuna delle due sculture documentate in corso d'opera, però, corrisponde con gli esemplari noti: uno in pietra di 46 cm di altezza (che Nicolas data al 1976), uno in marmo di Trani alto oltre il metro e quello, più o meno del medesimo formato, sulla sepoltura di San Lazzaro (databile dopo il settembre 1974). Ad ogni passaggio, la stessa invenzione cambia effetto, muta impatto sull'osservatore. Si può affrontare il discorso stilistico e morfologico soltanto tenendo presenti i due piani, a volte separati, della data delle singole invenzioni visive e della data di realizzazione finale delle stesse. Bisogna anche tenere presente, inoltre, il particolare procedimento operativo di Maria, cui si è già accennato, di realizzare dei piccoli bozzetti direttamente a intaglio nel marmo, da cui poi trarre le casseforme in gesso per i successivi calchi necessari per l'ingrandimento e la traduzione in marmo a dimensioni aumentate. È importante sottolineare, però, che Maria concepiva le sue forme direttamente nell'intaglio, senza la mediazione di altre tecniche espressive, secondo un procedimento creativo che obbligava a depurare la forma da ogni elemento decorativo e a pensare forme solide e semplici<sup>79</sup>. Forme, queste, che paiono fatte per la vista e per il tatto. «La scultura è bella quando fa piacere toccarla», quando è gradevole al tatto e la mano scorre volentieri sulla superficie,

79 Sul elgame fra solidità e ampiezza di forme solide e semplici e l'intaglio diretto si vedano le considerazioni di Rudolf Wittkower, *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower* [1977], Torino, Einaudi, 1985, pp. 307-314.

En polissant le marbre tel un miroir, Maria Papa obtient une forme totalement dénuée de toutes les fioritures et autres détails qui auraient pu gêner le mouvement de la main glissant à la surface. On pourrait dire que le conseil d'Herder, qui suggérait d'éviter de représenter, lorsqu'on sculptait un corps humain, les veines et les parties molles que le toucher ne serait pas en mesure de reconnaître comme telles et qui, au contraire, n'auraient fait qu'entraver la compréhension des volumes au travers du toucher, privilégiant une belle forme ininterrompue<sup>87</sup> est ici porté à l'extrême pureté. Herder s'en référerait bien évidemment à la statuaire grecque qui, au dix-huitième siècle, était encore considérée, selon les indications de Winckelmann, comme la perfection absolue, mais je crois que son affirmation peut être considérée comme un paradigme général pouvant également s'appliquer à une certaine sculpture moderne qui peut avoir un bon résultat quand le toucher ne perçoit rien d'incertain, de confus ou de mutilé<sup>88</sup>. De fait, Maria Papa a mis en œuvre un système de courbes et de contre-courbes parfaitement évidentes dans des œuvres comme le petit torse masculin ou la blanche *Beauté blonde* (*Joëlle col velo da sposa in marmo rosso*). On observe en effet que la pose du petit torse dessine un «s» sinueux dans le dos, dont on retrouve la ligne dans la seconde : pas un seul angle à l'intersection des différents volumes, pas une seule découpe dans laquelle l'ombre pourrait se nicher, et cette modulation des plans en surface ne fait que réitérer à l'infini ce développement curviligne, refluant en permanence sur lui-même.

En même temps, la création de certaines sculptures répond à une logique combinatoire d'éléments fondamentaux de son langage expressif. C'est le cas d'un petit guerrier gris, où l'on retrouve, traduite en marbre, la structure des pleins et des vides marquée de profondes fentes des terres cuites d'Albisola et de leurs quartiers disposés en éventail ; du modelage à la sculpture directe, cet élément visuel a radicalement changé de fonction : il ne sert plus à mettre en évidence les qualités sensibles de la matière, il est devenu un simple élément de base qui se combine, ou se croise, avec d'autres éléments. Les arêtes elles-mêmes qui parcourent longitudinalement le corps des guerriers ne sont qu'un souvenir, sublimé par l'élégance du marbre, des fissures longitudinales et des marques imprimées dans la terre cuite.

Dans d'autres cas en revanche, il arrive qu'un motif de départ d'une extrême simplicité soit repris et compliqué dans des œuvres successives, comme c'est le cas de la sculpture laissée à la Galleria del Naviglio au début des années 1990 (dont il existe une petite ébauche en marbre) qui se base sur un module central, semblable à un os de seiche, sur lequel se greffent deux ailes symétriques, tel un trône. Tout de suite après, si l'on observe attentivement la Fleur (rebaptisée *Songe d'une nuit d'été*, aujourd'hui conservé au Musée National de Pologne à Varsovie, on remarque que ce même motif central, à la faveur d'un volume plus arrondi, est devenu le pivot sur lequel sont venues se greffer quatre ailes (ou pétales) aux motifs plus complexes, plus nobles.

En se familiarisant avec ces marbres, en en faisant le tour et en instaurant des comparaisons, on constate une migration des modèles d'une sculpture à l'autre et découvre que certains profils présentent une certaine ressemblance avec d'autres œuvres ; toutefois, si l'on regarde la même sculpture sous un autre angle, on lui découvre des analogies avec d'autres pièces encore et l'on se dit que rien ne laisse deviner la similitude qu'on croyait avoir décelée auparavant. Le profil fortement brancusien de la *Beauté blonde*, par exemple, revient dans un marbre noir, que Nicolas a baptisé *La forza del destino* dont le profil ondulé est un hommage aux reliefs de Jean Arp. Mais il suffit de faire tourner cette belle sculpture noire de cent quatre-vingt degrés autour de son axe pour découvrir une forme arrondie enroulée sur elle-même d'où émergent de petites arêtes, sans qu'aucun indice ne témoigne de la vision précédente.

Brancusi a également induit Maria à accorder une grande importance aux socles de ses sculptures. L'œuvre du sculpteur roumain nous avait déjà éclairés sur leur rôle dans la lecture de la forme, au point d'avoir, dans certains cas, conçu de véritables sculptures, pratiquement autonomes, pour servir de base à d'autres créations, n'hésitant pas à associer différents matériaux, comme le bois et le métal, ou encore le bois et le marbre. Pour sa part, notre sculptrice n'en arrive pas à de tels mélanges, se contentant, au grand maximum, d'associer différents types de marbre. Dans certaines de ses œuvres, comme dans le grand *Guerrier* de la tombe de Gualtieri di San Lazzaro, ou dans l'autre petit guerrier dans sa version rose rebaptisé *Guerriero fiorentino*, dont il existe plusieurs répliques, Maria Papa sculpte son œuvre dans un seul bloc, socle compris. Mais si, dans le premier cas, celui-ci est constitué

---

87 Johann Gottfried Herder, *Plastica* [1778], Palerme, Aesthetica, p. 58.

88 Ivi, p. 65.



Gualtieri di San Lazzaro, Teodoroff, Dora Vallier, Paris, Galeria Moni Calacthi, 1972.





Nina Kandinsky e una scultura di Maria Papa - Nina Kandinsky et une sculpture de Maria Papa; Paris, Galerie Moni Calacchi, 1972.

proximité certaine avec l'œuvre et à un regard assez rapproché. Par ailleurs, un grand nombre de ces sculptures ont été conçues pour des intérieurs privés, des lieux où l'on dispose difficilement de l'espace qu'offre une place ou un musée pour pouvoir y tourner autour. Par conséquent, la seule façon de ne pas renoncer à une articulation spatiale complexe de la forme n'est autre que de lui permettre de pivoter sur elle-même. Du reste, une telle expérience serait impossible dans un musée, où il est interdit de toucher, voir de caresser, les pièces exposées car cela irait à l'encontre d'une bonne conservation même s'il est vrai que ce type de sculpture, tout comme celle de Moore, semble faite pour anticiper l'érosion du temps : la forme qu'elle contient a déjà été érodée, consumée, bien qu'elle ait conservé une surface parfaitement lisse et miroitante.

D'après un passage d'une conversation rapportée par Ugo Ronfani, Maria aussi offrait une lecture métaphorique suggestive de ces formes pivotantes : «Mi ricordo le nostre ultime conversazioni [con San Lazzaro, N.d.A.] a Forte dei Marmi, davanti alle mie ultime sculture. Io gli dicevo, per spiegargli ciò che facevo, che la scultura frontale, la scultura su una base, eretta, sicura, era scomparsa perché erano scomparse le convinzioni morali, religiose, sociali che la reggevano. Lui approvava, riprendeva il discorso e lo portava avanti, diceva che una scultura oggi è la testimonianza di uno squilibrio, di un conflitto fra luce e ombra che è in noi e nella società, fatalmente. Diceva che lo stesso impiego di materiali eterogenei per fare scultura, le resine ma anche i materiali poveri, anche i rifiuti, era un modo per discutere l'ordine antico del mondo; e concludeva: "Siamo tutti una corda tesa; tu, io, tutti"»<sup>90</sup>.

89 C'est le cas, par exemple, de nombreux marbres d'Ettore Pesetti (1903-1987); à ce propos, cfr. Giancarlo Cerri et Antonio D'Amico, *Ettore Pesetti (Ettò). La scultura scolpita*, Pietrasanta, Museo Ettore Pesetti, 2009.

90 («Je me souviens de nos dernières conversations [avec San Lazzaro, N.d.A.] à Forte dei Marmi, devant mes dernières sculptures. Pour lui expliquer ce que je faisais, je lui disais que la sculpture frontale, la sculpture sur une base, droite, sûre, avait disparu comme avaient disparues les convictions morales, religieuses, sociales sur lesquelles elle s'appuyait. Il était d'accord avec moi, et abondait même dans mon sens, disant qu'aujourd'hui, une sculpture témoigne d'un déséquilibre, d'un conflit entre l'ombre et la lumière qui est en nous et dans la société, fatalement. Il disait que le fait

diceva Sauro Lorenzoni, quando lo incontrai la prima volta, riguardo ai marmi di Maria Papa. In effetti, in un breve motto, l'artista-artigianocoglieva in pieno il senso di questa scultura, che ha bisogno di un apprezzamento anche da parte della mano, oltre che dall'occhio, per essere colta nel suo senso più completo, attraverso una pratica sinestetica della fruizione che si può riassumere con un passo di Mikel Dufrenne: «[...] le opere delle arti plastiche, figurative o meno, ci ricordano talvolta che esse appartengono al regno del tangibile: esse possono risvegliare in noi il desiderio di assaporare il tattile. L'occhio può palpare una scultura, accarezzarla con lo sguardo, ma la pietra o il legno richiedono un'altra palpazione più sensuale, che non sia metaforica: la mano smania dal desiderio di accarezzare un uccello di Brancusi o un marmo di Arp come farebbe con la coscia di un purosangue [...]»<sup>80</sup>. In effetti, anche in un documentario che le fu dedicato dalla televisione polacca nel 1995, si vede Maria toccare le sue sculture come se fossero esseri umani, con gesto ampio e carezzevole, quasi affettuoso. Per capire e apprezzare a pieno le sue sculture, bisognerebbe infatti far scorrere le mani sulle superfici ampie e tese dei volumi. Per le più piccole, invece, bisogna tenerle in mano, come si faceva per i bronzetti antichi, passarle da una mano all'altra, e così vederle da tutte le angolazioni possibili. Questa scultura, infatti, sembra confermare quel primato del tatto nella scultura sostenuto da Johann Gottfried Herder nella sua *Plastica* nel 1778, quando il filosofo distinse in modo netto fra pittura e scultura, differenziandole proprio come il tatto e la vista, e sottolineando il ruolo del tatto nella conoscenza del mondo esterno. In questa direzione, oltretutto, il filosofo offriva anche una indicazione per la fruizione: «Quanto maggiore è la semplicità con cui noi ci avviciniamo all'opera, spazzando via dalla nostra mente, come dice Amleto, tutte le copie triviali e gli scarabocchi di linee e caratteri, tanto più la muta scultura ci parlerà, e sotto la mano, il dito del nostro spirito interiore prenderà vita la sacra forma energetica che proviene dalle mani del grande scultore e si erge pervasa del suo fiato»<sup>81</sup>. Al tempo stesso, però, è stato fatto notare che questa insistenza continua sul tatto e sul toccare conduce verso un percorso aptico<sup>82</sup>. Quando Herder parla di tatto, non si riferisce strettamente al toccare reale, quanto piuttosto ai valori tattili della forma, tanto che insiste molto sull'importanza della cooperazione fra tatto e vista, per cui con questa si impara ad apprendere anche dati originariamente di natura tattile, trovandoci in presenza di un «occhio che tocca come un dito». Si tratta di un approccio molto utile quando ci si addentra, come in questo caso, in quella che Herbert Read, nella sua *Concise history of Modern Sculpture* definisce «l'immagine vitale»<sup>83</sup> e che, secondo una utile categorizzazione messa a fuoco da Enrico Crispolti, si può anche definire «immaginario organico»<sup>84</sup>. Il critico romano individua nella scultura la possibilità di una «capacità di sintesi emblematica, cioè di manifestazione, tangibile, cosale, di un parametro d'ideologia formale, e di evidenza iconica». Rispetto a posizioni più arditamente sperimentali della pittura, la scultura assume dunque una posizione



*Testa*, 1969, marbre de - marmo di Carrara  
(donné à - donata a Cardazzo).

<sup>80</sup> Mikel Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, cit. p. 118.

<sup>81</sup> Johann Gottfried Herder, *Plastica* [1778], Palermo, Aesthetica, 1994, p. 69.

<sup>82</sup> Paolo D'Angelo, *Dal Settecento ad oggi, in Estetica della scultura*, a cura di Luigi Russo, Palermo, Aesthetica, 2003, pp. 91-125.

<sup>83</sup> Herbert Read, *Scultura moderna* [1964], Milano, Gabriele Mazzotta, 1968, pp. 163-228.

<sup>84</sup> Enrico Crispolti, *L'organico, una metafora plastica (appunti di ricerca)*, in *Aliventi, Arp, Viani. L'immaginario organico, catalogo della mostra* (Firenze, Forte di Belvedere, 21 giugno-4 ottobre 1992) a cura di Enrico Crispolti con la collaborazione di Luigi Cavadini, Cimissello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 13-24.



*Il Guerriero*, 1967, marbre - marmo - marble.

Mais, au-delà de cela, la possibilité, sinon la nécessité, de se rapprocher de l'œuvre d'art imposée par cette caractéristique structurelle de l'objet permet une exploration 'proximale' des surfaces : on se perd ainsi dans les plis du marbre, les profils et les modulations du volume. Si les sculptures étaient dotées d'un dispositif mécanique leur permettant de tourner sur elles-mêmes en toute autonomie, l'exploration serait différente : la forme tournerait à un rythme régulier, comme un carillon, et l'observateur reviendrait à une contemplation détachée, assistant passivement à un spectacle en mouvement. Cet enroulement de la forme sur elle-même, bien évident, par exemple, dans la *Promesse du Bonheur*, pourrait être comparé à une danse. Mais rien de cela n'existe et, pour déplacer la sculpture, l'observateur doit obligatoirement s'en rapprocher et ainsi la regarder d'un angle de vue qui lui fait perdre la vue d'ensemble, surtout si l'œuvre en question mesure plus de deux mètres, comme c'est le cas de la *Promesse*. Les choses se corsent ultérieurement en présence de certaines pièces dont la base est travaillée et forme un seul corps avec l'œuvre en soi, comme c'est le cas de la première version (de plus petite taille) de la *Promesse du Bonheur* et d'autres sculptures en marbre noir africain. Ici, la base n'est pas une simple finition indépendante, un simple support destiné à mettre en valeur les particularités de la forme, bien au contraire, elle ne fait qu'un avec cette dernière, elle en est même partie prenante. La *Promesse* ne serait pas telle si le profil mobile et ondulé de la voile ne gagnait la base, si elle ne bénéficiait pas d'un échappatoire visuel à terre de ses lignes de force : le jeu fluctuant de ses formes resterait refermé sur lui-même, sans aucun rapport avec le reste. De cette façon en revanche, comme pour la *Forza del destino*, les lignes enveloppantes de la forme ont un noyau générateur dans leur base : c'est d'elle que partent les vecteurs, les poussées qui se poursuivent ensuite dans la forme en arrondi,

---

même de faire appel à des matériaux hétérogènes pour faire une sculpture, les résines mais aussi les matériaux pauvres, et même les déchets, était une façon de mettre en discussion l'ancien ordre du monde ; et en concluait : "Nous sommes tous une corde tendue : toi, moi, tous". Ugo Ronfani, *Ricordo di San Lazzaro suscitatore di cultura*, "L'Osservatore politico e letterario", XX, 11, novembre 1974, p. 85.

“cosale”, cioè la possibilità di rendere concretamente tangibile una posizione formale, specie per quello che riguarda il concepimento astratto. In tale ambito identifica due polarità: una più “architettonica” che si concentra sul carattere strutturale della composizione, ed una “organica”, in cui si può inserire il lavoro della scultrice polacca. Per organico si deve intendere non qualcosa che rappresenta direttamente una forma naturale, ma qualcosa che ricorda il mondo naturale per «analogia plastica o in modalità di scrittura pittorica»<sup>85</sup>. In sostanza, allargando il discorso e prendendo a prestito uno dei principi base codificati da Paul Klee, rende visibile una forma non esistente in natura, ma che ha assonanza, che allude, quale «campo referenziale immaginativo», «all’ambito della corporeità e intracorporeità umana e non, altrettanto che alla pulsione genetica anche della “natura naturans”». Crispolti fa poi una distinzione fra due filoni dell’immaginario organico: biomorfico, in testa Jean Arp, «che spinge al massimo le suggestioni sensitive e sensuali»; fisiologico «che spinge al massimo invece l’introspezione e la rifusione emotiva, o epifanica, o di immediatezza di scrittura autobiografica»<sup>86</sup>. Nel primo caso, la natura, o l’organico, funge da archetipo, da modello con cui trovare assonanza; nel secondo caso, invece, è «spessore vitale, esaltato o deietto che sia», in quanto l’automatismo che traghetta dal Surrealismo all’Informale è il principio di una trascrizione prettamente emotiva. Per Crispolti, dunque, il punto centrale sta in un «analogismo immaginativo», vale a dire non nel copiare il naturale, ma nel tenerlo come referente, cioè come immaginario di riferimento dello scultore, che, nella modulazione plastica, cerca di restituire il senso di una forma biologicamente viva, pur non essendo esistente in natura: una forma, insomma, che aspira alla vita biologica<sup>87</sup>. Questo sistema categoriale, è utile per dare una collocazione al lavoro di Maria Papa, che certamente ha guardato molto ad Arp, che ha conosciuto personalmente prima ancora di frequentare l’Henraux, ma non ne esplicita tutti gli aspetti. Maria, infatti, ha guardato moltissimo anche a Brancusi, che di persona non ha conosciuto, e alla sua idea di sintesi astrattiva del dato umano di partenza. Anche lei, come il maestro romeno, spoglia progressivamente la forma naturale come per purificarla, schematizzandola in volumi pieni e tesi, senza cadere nella geometrizzazione assoluta. L’applicazione più elementare di questo principio trova riscontro, ad esempio, in alcuni cactus in granito, che, senza troppa difficoltà, danno vita, come forma base, ad altre sculture in cui le stesse protuberanze tonde diventano gruppi di due o tre teste. Di tanto in tanto, poi, fa la sua comparsa qualche inserto di memoria surrealista, come certi conici che ricordano subito dei seni appuntiti, presenti anche nella breve stagione surrealista di Alberto Giacometti, oppure dei piccoli buchi concavi disseminati sulla superficie dell’opera. In ogni caso, comunque, la scultura di Maria Papa, nelle sue espressioni più autentiche, raggiunge un alto grado di astrazione dal dato naturale. In certi momenti si vede che ha la tentazione di ritornare a un maggiore accostamento

---

85 Ivi, p. 16.

86 Ivi, p. 16.

87 All’interno di questa categoria, Crispolti individua una linea di sviluppo, attraverso il confronto di tre esperienze che, pur senza punti di contatto quanto a contesto storico, mostrano una consentaneità di risultati: Arp a fare da caposcuola, a cui certamente hanno guardato gli italiani Alberto Viani e Oddo Aliventi, il quale, dopo una lunga preistoria figurativa, intorno agli anni Sessanta, già sessant’enne, si scopre scultore astratto. In Arp, afferma, si registra una «regressione dell’umano all’organico», in quanto «[...] opera su un fondamento panteistico, per cui espande in irresoluta continuità il moto di respirazione organica, germinativo, dei corpi, della natura vegetale, delle cose del cosmo: ne ascolta la libera crescita» da tenere distinta dall’approccio invece “umanistico” di Viani, anzi «umanistico di riscontro teologico» in quanto «crede nell’immagine umana come imprescindibile traguardo, e ne propone metaforicamente il sintetico emblema plastico: nell’immagine umana come punto focale di tutte le virtualità sensibili [...] del creato» (Enrico Crispolti, *Archetipi umanistici*, in *Aliventi, Arp, Viani*, cit., p. 115). Viani, insomma, non dimentica mai la figura: per quanto la elabori, la semplifichi fino ai minimi termini, spesso nella forma del frammento, il ricordo del corpo è sempre presente. In Arp, invece, non resta traccia di forma umana, ma la sensibilità epidermica della carne, o del biomorfico in generale. Ad accomunare i tre artisti, per altro, è l’uso come materia principale del loro lavoro il gesso che, nella sua notevole duttilità, consente una maggiore modulazione della superficie e una maggiore variazione di sensibilità nei piani e nei volumi. Ancora il confronto Viani-Arp offre degli spunti utili: «La scultura di Arp nasce da un progressivo, quasi automatico, configurarsi di forma in forma, allusione per allusione, analogicamente. Mentre la scultura di Viani nasce come idea, evidenza iconico-formale concettuale e decantato traguardo emozionale, e si concreta soltanto nell’aggettivazione di quel profilo grafico in cui l’idea stessa è definitivamente fermata. L’analogia in Viani riguarda soltanto l’idea conclusiva, la forma conclusiva, che aggettiva definitivamente lo schema grafico, segno appunto di un’idea» (Ivi, p. 116). In Viani, intolte, ci si muove fra due poli: «[...] d’un pieno abbandono di sensuosità, espressa nel parossismo curvilineo di piani plastici e profili, e d’una sorta invece di irrigidimento strutturale, di maggiore impegno astrattivo, di contenzione sensibile e di pronunciamiento scopertamente intellettuale» (Ivi, p. 115).

et qui se multiplient lorsqu'on a la possibilité de faire pivoter l'œuvre sur elle-même. De même, dans *Avanti*, les trois protubérances semblables à des seins qui focalisent l'attention du spectateur trouvent un écho, plus contenu, dans une légère émergence au niveau du socle. Tout cela est rendu possible par ce que l'on appelle, suivant une terminologie chère au traité d'Hildebrand<sup>91</sup>, la "immagine vicina" qui permet de mieux apprécier le volume, même si elle oblige l'œil à se déplacer à la surface de l'objet. Ce n'est qu'ainsi, ou à travers un appareil photo, que l'on peut découvrir les multiples modulations de la forme qui en enrichissent le clair-obscur, ou encore certaines parties de sculptures qui aspirent presque à leur autonomie formelle (et qui, pour certaines, l'obtiendront dans des œuvres successives). La relation entre la main qui touche et l'œil qui regarde n'est plus la même que celle qui s'instaurait face aux terres cuites. Ici en effet, un coup d'œil ne suffit plus ; les sculptures en général, et surtout celles à base mobile, nécessitent une participation active de l'observateur qui touche et qui, dans ce cas, ne touche pas pour renouer avec l'expérience des doigts qui modèlent l'argile, pour deviner le processus opérationnel qui a conduit au stade conclusif, lequel conserve tous ses secrets car il n'en subsiste aucune trace sur l'œuvre : la main qui agit et informe la matière est totalement invisible pour l'observateur. Ici en revanche, la main touche pour mieux connaître la surface sur laquelle, comme le conseillait Herder, elle ne rencontre aucun obstacle. En même temps, lorsqu'elle ne caresse pas la surface pour s'en approprier, elle a toujours un rôle actif, bien que non cognitif, du fait qu'elle fait tourner la sculpture sur elle-même. À ce propos, il est utile de rappeler un passage de Focillon : «La possession du monde exige une sorte de flair tactile. La vue glisse le long de l'univers. La main sait que l'objet est habité par le poids, qu'il est lisse ou rugueux, qu'il n'est pas soudé au fond de ciel ou de terre avec lequel il semble faire corps. L'action de la main définit le creux de l'espace et le plein des choses qui l'occupent. Surface, volume, densité, pesanteur ne sont pas des phénomènes optiques. C'est entre les doigts, c'est au creux des paumes que l'homme les connut d'abord. L'espace, il le mesure, non du regard, mais de sa main et de son pas. Le toucher éplait la nature de forces mystérieuses»<sup>92</sup>.

## VII. Epilogue

Le 9 septembre 1974, Gualtieri di San Lazzaro s'éteint à Paris : l'année précédente, il avait lâché les rênes de la revue, où Volboudt, Jouffroy et Gilbert Lascault prenaient petit à petit les choses en main avant d'en assurer la direction conjointe. Courant 1973, en convalescence à l'hôpital après une délicate intervention, il avait écrit les *Lettere non recapitate*, sorte de testament spirituel qu'il avait souhaité adresser à ses plus proches amis avant de les quitter. Presque aveugle, il dicte ces lettres sur un dictaphone à l'intention de son assistante, Angela Delmont, qui les retranscrit fidèlement. Certaines sont de véritables lettres, rédigées pour être effectivement envoyées, d'autres sont des artifices littéraires construits à partir d'anciennes notes, articles et chroniques écrits en diverses occasions. Dans l'ensemble, il avait probablement l'intention d'en faire un véritable roman autobiographique écrit sous une forme épistolaire. Après sa disparition, l'ouvrage ne sera pas édité. À Paris, Maria se charge de la succession : c'est à elle de s'occuper de l'héritage, à tous les sens du terme, de son défunt ex mari français (ils étaient toujours mariés selon la loi italienne). Elle achète un emplacement au cimetière de Montparnasse, sur lequel elle place son Guerrier, aujourd'hui terriblement ravagé par la pollution et les agents atmosphériques qui l'ont rendu incroyablement friable. Petit à petit, dans les décennies qui vont suivre, les œuvres de la collection privée de San Lazzaro (peu nombreuses, comme en témoigne l'inventaire notarial rédigé pour la circonstance<sup>93</sup>), seront vendues, mais il restera les documents, les écrits, les notes, que Maria a conservé en partie à Pietrasanta, en partie à Paris, dans l'appartement que San Lazzaro avait acheté rue Jules Chaplain après leur séparation, et à partir desquels il nous est donné de reconstruire, par fragments, une partie de l'histoire de ce grand personnage<sup>94</sup>.

91 Adolf von Hildebrand, *Il problema della Forma*, cit.

92 Henry Focillon, *Éloge de la main*, cit., pp. 115-116.

93 Également chez APICE, Fondo San Lazzaro.

94 Documentation regroupée chez APICE, Fondo San Lazzaro.



*Barque*, 1970, travertin de Ligurie - travertino di Liguria.

si riconosceva il massimo raggiungimento della perfezione della forma scultorea, ma credo la sua affermazione possa essere considerata un paradigma generale valido anche applicato a certa scultura moderna che può avere un buon risultato quando «il tatto non coglie [...] nulla di incerto, confuso o mutilo»<sup>89</sup>.

Maria Papa, infatti, ha messo in atto un sistema di curve e controcurve che si osserva bene passando da opere come il piccolo torso maschile alla *Beauté blonde* (già *Jöelle col velo da sposa*). Si può infatti osservare che la posa in ponderazione del piccolo torso disegna una sinuosa “s” sulla schiena con lo stesso andamento di linee che si ritrova nella seconda: all’intersezione dei diversi volumi non c’è uno spigolo, né un sottosquadro in cui l’ombra si possa raccogliere, e questa modulazione di piani in superficie non fa che reiterare all’infinito questo andamento curvilineo, continuamente rifluente su se stesso. Al tempo stesso, poi, la creazione di alcune sculture risponde a una logica combinatoria di elementi base del suo linguaggio espressivo. È il caso di un piccolo guerriero grigio, in cui si vede tornare, tradotta in marmo, la struttura di pieni e vuoti con profonde fenditure di quelle terrecotte albisolesi con spicchi disposti a raggiera; dal modellato alla taglia diretta, quell’elemento visivo ha radicalmente cambiato funzione: non serve più a mettere in evidenza le qualità sensibili della materia, ed è diventato un semplice elemento base da combinare, o ibridare, con altri elementi. Anche le creste che percorrono longitudinalmente il corpo dei guerrieri, poi, non sono che un ricordo, sublimato nella nitida politezza del marmo, delle fessure longitudinali e dei segni impressi nel cotto. In altri casi, invece, succede che un motivo di partenza molto semplice venga ripreso e complicato in opere successive, come per la scultura lasciata alla galleria del Naviglio all’inizio degli anni Novanta (e di cui esiste un piccolo bozzetto in marmo) impostata su un modulo centrale, simile a un osso di seppia, su cui si innestano simmetricamente due ali, come a costituire un trono. Subito dopo, se si guarda attentamente il Fiore oggi al Museo Nazionale di Varsavia, si noterà che lo stesso motivo centrale, ottenuto un volume più tondeggiante, è diventato il perno assiale su cui si sono andate ad impostare quattro ali (o petali), dai motivi più complessi, più mobili. Dopo avere familiarizzato con questi marmi, girandovi attorno e instaurando dei confronti, ci si potrà rendere conto della migrazione dei moduli da una scultura all’altra e scoprire che certi profili possono essere accostati ad altre opere, ma che, poi, girando la stessa scultura da un altro punto di vista, si scopriranno analogie con dei pezzi differenti, senza che nulla faccia indovinare il confronto precedente. Il profilo fortemente brancusiano della *Beauté blonde*, ad esempio, ritorna in un marmo nero, che Nicolas ha intitolato *La forza del destino*, con l’aggiunta di una cresta dal profilo ondulato (memore dei rilievi di Arp). Se però

con la rappresentazione figurativa, ma sono casi in cui l’opera diventa contraddittoriamente illustrativa. Quando invece si slega da questa servitù nei confronti del soggetto, e la figurazione rimane solo un lontano ricordo depurato da contingenze mimetiche, raggiunge i risultati più compiuti della sua ricerca espressiva. In questo modo, lucidando a specchio il marmo, Maria Papa arriva a una forma in cui sono stati eliminati tutti quegli orpelli o quei dettagli che avrebbero potuto infastidire lo scorrere della mano sulla superficie. Si potrebbe dire che viene portata all’estremo di purezza quella raccomandazione che Herder faceva affinché si evitasse di rappresentare nella scultura di un corpo umano le vene e quelle parti molli che il tatto non sarebbe stato in grado di riconoscere come tali, anzi avrebbero solo fatto da elementi di disturbo nella comprensione dell’andamento dei volumi da parte del tatto, in quanto questo preferisce «una bella forma ininterrotta»<sup>88</sup>. Il termine di riferimento di Herder era ovviamente la statuaria greca, che nel Settecento era vista secondo le indicazioni di Winckelmann, in cui

88 Johann Gottfried Herder, *Plastica* [1778], Palermo, Aesthetica, p. 58.

89 Ivi, p. 65.

Le moment est difficile, comme l'est l'héritage de tout individu ayant eu un poids certain dans le domaine culturel, domaine où la captation d'héritage est un danger inévitable. Témoin le contentieux épistolaire entre Maria, Alain Jouffroy et Daniel Abadie à propos de l'organisation de l'exposition en hommage à San Lazzaro qui se déroulera en 1975 dans le Musée de la Ville de Paris. Dans un premier temps, Maria entend parler d'une exposition qui devrait être organisée, de façon un peu hâtive, fin 1974, avant d'apprendre que la rédaction de la revue est en train de l'organiser à son insu l'année suivante. La correspondance nous apprend que Maria critique notamment le choix des artistes, et notamment l'absence de certains dont la présence lui semble, au contraire, incontournable, comme c'est le cas, par exemple, d'un très cher ami de San Lazzaro, Signori, qui lui écrira pour la remercier pour sa prise de position. Elle est également très peinée par les paroles de Marino Marini, qu'elle lira sur l'ouvrage dédié à San Lazzaro, dans lequel elle apprend que ce dernier admirait le caractère doux et effacé de l'épouse du sculpteur toscan, l'amenant à penser que son mari désirait peut-être, lui aussi, être logé à la même enseigne<sup>95</sup>, au point de la pousser à écrire au sculpteur, ami très cher de San Lazzaro, qui lui avait consacré une monumentale "opera completa"<sup>96</sup>:

[...] Io l'ho conosciuto quando lui voleva ritirarsi dalla vita civile. Nessuna delle donne che lui ha incontrato dopo la sua operazione voleva fermarsi e rimanere con lui. Lui aveva una terribile ferita sul corpo, un taglio enorme che ha lasciato una cicatrice orrenda. Lui soffriva molto di questo. Più tardi lui aveva i muscoli strappati in basso di pancia e doveva portare complicate cerniere.

Io ero una bellissima donna di 32 anni e lui mi ha conquistato con suo sguardo. Io ho sentito subito in lui un uomo eccezionale. Lui non era ricco, stavamo in una stanza rue Jacob, lui non era facile, spesso depresso, colleroso, taciturno. E però siamo stati felici qualche volta. Perché "ci stavo" lui ha fatto la galleria proprio qualcosa di sicuro per nostra piccola famiglia, perché anche Nicolas è arrivato di Polonia. Sono stata vicino di lui per anni, curavo le sue spesse malattie, lo aiutavo in galleria, lo ascoltavo, consolavo. Forse solo con me, lui era sincero, si fidava di me. Io forse sola osavo dirgli la mia opinione; esporsi alla sua collera. Tu ha detto un giorno "S[an] L[azzaro] non ti ha capito, doveva aiutarti, portarti un camion di sassi a Parigi per permetterti di lavorare". Guarda Marino, io non ti scrivo queste parole per farti i meriti, ho scelto essere M[aria] Papa scultrice, però mi stupisco perché nessuno nota che proprio su mia forza lui se ne è appoggiato e così è andato verso successo. [...] <sup>97</sup>

Maria ne se résigne pas, au contraire, elle insiste pour promouvoir la mémoire de San Lazzaro, à condition que cela se fasse de façon correcte; elle refuse que le nom de son mari soit instrumentalisé à des fins qu'elle récuse, et notamment en faveur de certains artistes au détriment d'autres personnages auxquels il s'était en revanche intéressé de près. Dans les années 1980, elle se soucie également, mais sans succès malheureusement, de faire publier les *Lettere non recapitate*<sup>98</sup>. L'émouvante lettre que lui adresse Milena Milani d'Albisola date de cette époque :

95 *San Lazzaro et Marino Marini*, propos de Marino Marini, dans *San Lazzaro et ses amis*, cit., pp. 83-89.

96 Gualtieri di San Lazzaro, Patrick Waldberg, Herbert Read, *L'opera completa di Marino Marini*, Silvana, Milan, 1969

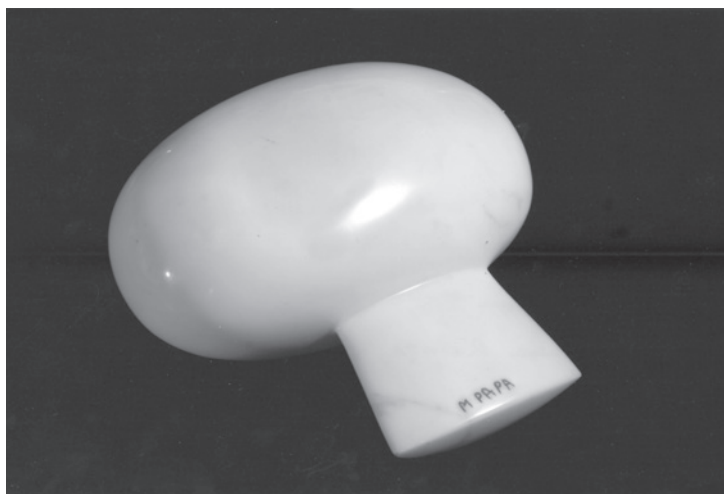
95 (« [...] Je l'ai connu quand il voulait se retirer de la vie civile. Aucune des femmes qu'il a rencontrées après son opération n'a voulu s'arrêter et rester avec lui. Il portait une terrible blessure sur le corps, une énorme coupure qui lui a laissé une horrible cicatrice. Il en souffrait énormément. Plus tard, il avait eu les muscles du bas-ventre arrachés et il devait porter des fermetures compliquées.

J'étais une très belle femme de 32 ans et c'est son regard qui m'a séduite. J'ai tout de suite senti en lui l'homme exceptionnel. Il n'était pas riche, nous habitions dans une pièce rue Jacob, il n'était pas facile, souvent déprimé, coléreux, taciturne. Pourtant, nous avons été heureux par moment. Comme je voulais bien rester avec lui, il a fait de la galerie un endroit sûr pour notre petite famille, ne serait-ce que parce que Nicolas est arrivé de Pologne. Je suis restée à ses côtés, j'ai soigné ses nombreuses maladies, je l'ai aidé à la galerie, je l'ai écouté, je l'ai consolé. Il n'a peut-être été sincère qu'avec moi, il avait confiance en moi. J'étais peut-être la seule à lui signifier mon avis ; à m'exposer à sa colère. Tu as dit un jour «S[an] L[azzaro] ne t'a pas compris, il aurait dû t'aider, t'amener un camion de pierres à Paris pour te permettre de travailler».

Marino, tu sais que je ne t'écris pas cela pour me vanter, j'ai choisi d'être M[aria] Papa sculptrice, mais je m'étonne que personne n'ai remarqué que c'est sur ma force qu'il s'est appuyé pour pouvoir s'envoler vers le succès. [...]

97 Lettre de Maria Papa à Marino Marini, Paris, 20 janvier 1975, APICE, Fondo San Lazzaro.

98 C'est une déduction faite à partir d'une réponse que lui adresse Renato Cardazzo, dans laquelle il se déclare très heureux de publier cet ouvrage, ne serait-ce que pour rendre hommage à un vieil ami disparu, ce qui ne se réalisera pas pour autant (lettre de Renato Cardazzo à Maria Papa, Venise, 29 août 1988, APICE, Fondo San Lazzaro).



*Oiseau, s.d.*, marbre - marmo - marble (Milano, coll. Renata Guga - Zunino).

un semplice parallelepipedo a base quadrata, nel secondo caso il discorso è più articolato, in quanto il corpo del guerriero affiora da una specie di cono rovesciato rastremato alla base e percorso, nella parte posteriore, da una profonda fenditura, come la traccia di un cuneo: nella parte davanti, invece, cresce una grande cresta, come a sostegno della forma principale. Spesso, però, le sue sculture sono sostenute da un perno metallico girevole. Si tratta di un espediente tecnico usato molto di frequente dagli artigiani della Versilia per poter scolpire il pezzo di marmo senza dovervi girare continuamente attorno durante la lavorazione, e che a volte veniva mantenuto anche nel pezzo finito per offrire maggiori possibilità espositive<sup>90</sup>. Nel caso di Maria Papa, però, quell'espediente tecnico si approfondisce in quanto ha implicita una indicazione di fruizione: in un certo senso, costituisce un invito a una esperienza tattile della scultura: bisogna toccare il marmo per farlo ruotare attorno al suo asse, e non è un fatto da poco, perché questo obbliga a una particolare prossimità con l'opera e ad uno sguardo assai ravvicinato. D'altro canto, molte di queste opere sono pensate per abitare in interni privati, in luoghi dove difficilmente possono avere attorno a sé l'aria e lo spazio di una piazza o di un museo per poter girarvi attorno. Di conseguenza, il solo modo per non rinunciare a una articolazione spaziale complessa della forma è consentire a questa di girare su se stessa. Del resto, una fruizione del genere, consente ciò che nei musei sarebbe proibito, cioè mettere le mani sull'opera, toccarla e accarezzarla. Certo questo sarebbe contrario a una buona conservazione del bene culturale, ma è pur vero che questo tipo di scultura, come quella di Moore, sembra fatto per prevedere l'erosione del tempo: la forma che vi è contenuta è già stata visivamente erosa, consumata, seppur mantenendo una superficie perfettamente polita e specchiante. Maria stessa, secondo un passo di una conversazione riportato da Ugo Ronfani, offriva una lettura metaforica suggestiva di queste forme su perni girevoli: «Mi ricordo le nostre ultime conversazioni [con San Lazzaro, *N.d.A.*] a Forte dei Marmi, davanti alle mie ultime sculture. Io gli dicevo, per spiegargli ciò che facevo, che la scultura frontale, la scultura su una base, eretta, sicura, era scomparsa perché erano scomparse le convinzioni morali, religiose, sociali che la reggevano. Lui approvava, riprendeva il discorso e lo portava avanti, diceva che una scultura oggi è la testimonianza di uno squilibrio, di un conflitto fra luce e ombra che è in noi e nella società, fatalmente. Diceva che lo stesso impiego di materiali eterogenei per fare scultura, le resine ma anche i materiali poveri,

si ruota la scultura nera a centottanta gradi intorno al suo asse, comparirà una forma tondeggianti avvitata su se stessa da cui affiorano dei piccoli spigoli, senza nessun appiglio che consenta di indovinare la vista precedente. Dall'opera di Brancusi, inoltre, Maria aveva imparato anche a dare grande importanza ai basamenti delle sue sculture. L'opera dello scultore romeno aveva già insegnato quanto contassero i basamenti nella lettura della forma, tanto da avere a volte pensato delle vere e proprie sculture, quasi autonome in sé, come basi per altre creazioni, anche usando materiali diversi, come legno e metallo, o legno e marmo. La nostra scultrice non arriva a queste commistioni di materiale: al massimo concepisce l'abbinamento di marmi diversi. In alcune opere, come nel grande *Guerriero* per la sepoltura di Gualtieri di San Lazzaro, oppure per l'altro piccolo guerriero ribattezzato *Guerriero fiorentino*, molte volte replicato, Maria Papa scolpisce la sua opera in un unico blocco, basamento compreso. Ma se nel primo caso questo è costituito da

<sup>90</sup> È il caso, ad esempio di molti marmi di Ettore Pesetti (1903-1987); su questo cfr. Giancarlo Cerri e Antonio D'Amico, *Ettore Pesetti (Ettò). La scultura scolpita*, Pietrasanta, Museo Ettore Pesetti, 2009.





*Ubu Roi*, 1961-1962, terracotta - terre cuite.

Elle travaille activement et, avec l'aide de Sauro Lorenzoni, réalise ses plus grands marbres comme la *Gaia*, statue d'une femme allongée en train de se dorer au soleil les jambes en l'air - qui n'est autre qu'un agrandissement d'une sculpture déjà réalisée pour les Usines Henraux<sup>100</sup> - et, surtout, la grande *Promesse de Bonheur*. Des œuvres qui témoignent de son apogée artistique, à travers lesquelles on sait désormais que son univers de formes est en mesure d'affronter des dimensions monumentales et que sa sculpture n'est pas une sculpture d'intérieur mais peut rêver de grands espaces, de lumière et de places. Il est curieux d'observer l'effet que son grand Baiser, exposé aujourd'hui à Varsovie, fait sur les passants dans une rue de la ville de Lugano. Il faut également rappeler l'exposition organisée dans le cloître de Sant'Agostino, à Pietrasanta : toutes ses meilleures œuvres y étaient, grandes ou petites soient-elles, à l'occasion de ce qui fut peut-être sa dernière grande exposition personnelle avec celle de Varsovie, dans la galerie Ars Polonica, en 1994, en compagnie de son amie peintre et compagne d'études Arika Madeyska

[...] Vedi, bisogna saper parlare con i nostri morti, ricordarli, pensarli come se fossero vivi. San Lazzaro era un nostro amico, dovrà abituarmi a non rivederlo materialmente, ma potrò parlare con lui, come mi succede con Cardazzo, con Fontana, con Capogrossi, con tanti altri. A volte dico che tutta la mia vita è piena di questi morti, ma poi mi accorgo che è così non solo per me ma per tutti. Non serve la rassegnazione, perché il dolore resta sempre, vivo, cocente, basta un niente a sconvolgermi. Ho saputo da Renato, e ora anche da te, che San Lazzaro mi ha ricordata nel suo testamento, che mi ha lasciato un libro. Tutto questo mi consola perché capisco che l'amicizia ha davvero un peso, è qualcosa di molto importante nella vita degli esseri umani. Ma anche se San Lazzaro non mi avesse ricordato in questo modo, io so che la nostra amicizia non si sarebbe perduta, anche con la sua morte. Certamente, cara Maria, dovremo fare qualcosa di molto importante per lui. [...]<sup>99</sup>

Malheureusement, toutes les tentatives visant à commémorer l'écrivain, l'éditeur et le critique d'art échoueront. À partir de là, son nom sera comme englouti dans un cône d'ombre et la bibliographie successive le concernant sera de plus en plus vague et imprécise.

Peu après la disparition de San Lazzaro, Maria quitte Paris, vend la maison de Boissano et s'installe définitivement en Versilie, à Pietrasanta, où elle achète une petite «chiesina», à savoir une petite église désaffectée, flanquée, sur la droite, d'un beau campanile en pierre apparente coiffé au sommet d'une petite cloche. Coincée entre les autres bâtiments, il faut s'en éloigner pour distinguer la structure de l'édifice sacré. C'est dans cette église que les artistes de la région se retrouvaient pour prier pour la santé des travailleurs, raconte Nicolas. C'est désormais une villa bifamiliale à deux étages, dont Maria avait gardé la moitié comprenant la façade et l'entrée principale, laissant aux autres occupants la zone presbytérale.

99 [...] Tu vois, il faut savoir parler avec nos morts, s'en souvenir, y penser comme s'ils étaient encore vivants. San Lazzaro était notre ami, je vais devoir m'habituer à ne plus le revoir matériellement, mais je pourrais encore parler de lui, comme je le fais pour Cardazzo, Fontana, Capogrossi et bien d'autres. Quelquefois, je me dis que ma vie entière est pleine de ces morts mais ensuite, je m'aperçois que cela n'est pas seulement vrai pour moi, mais pour tout le monde. Il ne sert à rien de se résigner, car la douleur reste, vive, cuisante, un rien suffit pour me bouleverser. J'ai appris par Renato, et maintenant par toi, que San Lazzaro s'est souvenu de moi dans son testament, qu'il m'a laissé un livre. Tout cela me console car je comprends que l'amitié a vraiment un poids, que c'est quelque chose de très important dans la vie des êtres humains. Mais même si San Lazzaro n'avait pas pensé à moi en ces circonstances, je sais que notre amitié n'aurait pas été vaine et aurait survécue, même après sa mort. Chère Maria, je crois vraiment que nous devons faire quelque chose de très important pour lui [...]

Lettre de Milena Milani à Maria Papa, Albisola mare 12 octobre 1974 (APICE, Fondo San Lazzaro).

100 Pour cette sculpture, sans nom et non datée, en marbre blanc (60x40x30 cm), cfr. *Da "Marmo" al marmo*, cit., p. 87.



Salon de Mai, 1965.

anche i rifiuti, era un modo per discutere l'ordine antico del mondo; e concludeva: "Siamo tutti una corda tesa; tu, io, tutti"»<sup>91</sup>. Al di là di questo, però, la possibilità, se non la necessità, di una fruizione assai prossima all'opera d'arte, imposta da questa condizione strutturale dell'oggetto, consente una perlustrazione accostante delle superfici: ci si perde nelle pieghe del marmo, sui profili e sulle modulazioni del volume. Se le sue sculture fossero dotate di un dispositivo meccanico che consentisse loro di ruotare autonomamente su se stesse, la fruizione sarebbe diversa: la forma girerebbe a un ritmo regolare, come un carillon, e l'osservatore tornerebbe a una contemplazione distaccata, ad assistere passivamente a uno spettacolo in movimento. Quell'avvolgimento della forma su se stessa, ben evidente ad esempio nella *Promesse de Bonheur*, potrebbe sembrare una danza. Ma tutto questo non c'è e l'opera richiede che il fruitore, per muovere la scultura, vada a vederla da vicino, da un'angolazione prossima che fa perdere la vista d'insieme, specie se l'opera è alta più di due metri, come appunto la *Promesse*.

La questione poi si complica ulteriormente quando si ha a che fare con alcuni pezzi in cui la base è lavorata e fa corpo unico con l'opera, come nel caso della prima versione (quella di dimensioni più contenute) della *Promesse de bonheure* e di altre opere in marmo nero africano. Qui la base non si limita a fare da finitura alla scultura, nettamente distinguibile e da leggere come supporto che ne valorizza le peculiarità formali, ma fa tutt'uno con la forma, anzi è parte di questa. Non si potrebbe leggere la *Promesse* se il profilo mobile e ondulato della vela non proseguisse nella sua base, se non avesse uno "scarico a terra" visivo delle sue linee di forza: resterebbe un gioco fluttuante, ma chiuso in sé e senza rapporto col piano. Così, invece, come per *La forza del destino*, le linee avvolgenti della forma hanno un nucleo generatore nella loro base: è da qui che partono i vettori, le spinte che si prolungano poi nella forma a tutto tondo, e che si moltiplicano quando si ha la possibilità di farla ruotare su se stessa. Allo stesso modo, in *Avanti* quelle tre protuberanze simili a seni che focalizzano l'attenzione del riguardante hanno una rispondenza, più contenuta, in un leggero affioramento nel basamento. Tutto questo è possibile se si tiene conto, seguendo una terminologia cara al trattato di Hildebrand<sup>92</sup>, la "immagine vicina", in cui si apprezza meglio il volume, anche se questa obbliga a una mobilità dell'occhio sulla superficie. Solo così, o attraverso la macchina fotografica, si potranno scoprire numerose modulazioni della forma che ne arricchiscono il chiaroscuro, o brani di sculture che aspirano quasi a una loro autonomia formale (che a volte otterranno in opere autonome successive). Il rapporto fra la mano che tocca e l'occhio che guarda è mutato rispetto a quanto accadeva nei cotti. Qui, infatti, non è più sufficiente il colpo d'occhio, ma è necessaria, specie per le sculture con una base mobile, una partecipazione attiva del fruitore che tocca, e che in questo caso non tocca per risvegliare alla memoria l'esperienza delle dita che plasmano l'argilla, né per indovinare il processo operativo che ha portato allo stadio conclusivo, che questa volta è completamente celato e non ha lasciato tracce sull'opera: è scomparsa completamente, nella fruizione, la mano che agisce e informa la materia. Qui, invece, la mano tocca per conoscere meglio la superficie, sulla quale, come raccomandava Herder, non trova intoppi di sorta. Al tempo stesso, poi, quando non carezza la superficie per appropriarsene, comunque ha un ruolo attivo, anche se non conoscitivo, nel ruotare la scultura su se stessa. In questo senso, torna utile ricordare un passo di Focillon: «La presa di possesso del mondo esige una sorta di fiuto tattile. La vista scivola

91 Ugo Ronfani, *Ricordo di San Lazzaro suscitatore di cultura*, "L'Osservatore politico e letterario", XX, 11, novembre 1974, p. 85.

92 Adolf von Hildebrand, *Il problema della Forma*, cit.



Maria Papa, Querceta, 1967.

sulla superficie dell'universo. La mano sa che l'oggetto implica un peso, che può essere liscio o rugoso, che non è inscindibile dallo sfondo di cielo o di terra con il quale sembra far corpo. L'azione della mano definisce il vuoto dello spazio e il pieno delle cose che lo occupano. Superficie, volume, densità, peso non sono fenomeni ottici. L'uomo li riconosce innanzitutto tra le dita, sul palmo della mano. Lo spazio non si misura con lo sguardo, ma con la mano e il passo. Il tatto colma la natura di forze misteriose»<sup>93</sup>.

## VII. Epilogo.

Il 9 settembre 1974 Gualtieri di San Lazzaro si spegne a Parigi: nell'ultimo anno, aveva mollato gli ormeggi della rivista, in cui cominciano a prendere una parte più attiva i collaboratori Volboudt, Jouffroy e Gilbert Lascault, che in seguito ne assumeranno la direzione congiunta. Nel corso del 1973, convalescente in ospedale dopo una delicata operazione, aveva composto le *Lettere non recapitate*, una sorta di testamento spirituale da lasciare agli amici più cari prima di congedarsi. Ormai quasi cieco, scrive queste lettere al dittafono e la sua segretaria, Angela Delmont, le trascrive fedelmente. Alcune sono lettere vere, scritte per essere effettivamente recapitate, mentre altre sono artifici letterari costruiti utilizzando vecchi appunti, articoli ed elzeviri scritti in occasioni diverse. Nel complesso, il suo progetto doveva essere di trarne un vero e proprio romanzo autobiografico dedicato ai suoi anni maturi, ma scritto in forma epistolare. Con la sua scomparsa, il libro rimarrà inedito. Maria, a Parigi, si preoccupa della successione: spetta a lei occuparsi, in tutti i sensi, dell'eredità del marito. Per lui acquista una sepoltura nel cimitero di Montparnasse, sulla quale colloca un suo Guerriero, oggi terribilmente smangiato dallo smog e dagli agenti atmosferici, che lo hanno reso incredibilmente friabile. Poco alla volta, nei decenni successivi, le opere della collezione privata di San Lazzaro (non molte, come si evince dall'inventario notarile stilato in quell'occasione<sup>94</sup>), saranno vendute, ma rimarranno le carte, gli scritti, gli appunti. È da queste carte, che Maria ha conservato in parte a Pietrasanta, in parte a Parigi, nell'appartamento che San Lazzaro, dopo la separazione, aveva acquistato in rue Chaplain, che si ricostruisce, per frammenti, una parte della storia di questo grande personaggio<sup>95</sup>. Il momento è difficile, come è difficile l'eredità di qualsiasi uomo che abbia avuto un peso, non solo nel mondo della cultura, dove la *captation d'heritage*, soprattutto culturale, è in agguato. Ne è una prova tangibile il contenzioso epistolare fra lei, Jouffroy e Daniel Abadie, riguardo all'organizzazione della mostra in omaggio a San Lazzaro, che si terrà, nel 1975, alla Ville de Paris. In un primo tempo, Maria apprende che si pensava a una mostra, un po' affrettata, negli ultimi mesi del 1974, per poi venire a conoscenza che, a sua insaputa, la redazione della rivista la stava organizzando autonomamente l'anno seguente. Dal carteggio si apprende che Maria critica soprattutto la scelta degli artisti, con molte esclusioni che ritiene ingiuste fra cui, ad esempio, quella dell'amico Signori, che le scriverà ringraziandola per questa presa di posizione. La addolorano molto, poi, le parole di Marino Marini, che legge sul volume che viene dedicato a San Lazzaro, nel quale ricorda che questi ammirava la moglie dello scultore toscano per il fatto di essere mite e non invadente nella vita del marito, e pensando che forse anche l'amico avrebbe desiderato per sé qualcosa di simile<sup>96</sup>, tanto da indurla a scrivere allo scultore, molto amico di San Lazzaro, che gli aveva dedicato una monumentale "opera completa"<sup>97</sup>:

[...] Io l'ho conosciuto quando lui voleva ritirarsi dalla vita civile. Nessuna delle donne che lui ha incontrato dopo la sua operazione voleva fermarsi e rimanere con lui. Lui aveva una terribile ferita sul corpo, un taglio enorme che ha lasciato una cicatrice orrenda. Lui soffriva molto di questo. Più tardi lui aveva i muscoli strappati in basso di pancia e doveva portare complicate cerniere.

---

93 Henry Focillon, *Elogio della mano*, cit., p. 110.

94 Anche questo in APICE, Fondo San Lazzaro.

95 È il materiale documentario confluito in APICE, Fondo San Lazzaro.

96 *San Lazzaro et Marino Marini*, propos de Marino Marini, in *San Lazzaro et ses amis*, cit., pp. 83-89.

97 Gualtieri di San Lazzaro, Patrick Waldberg, Herbert Read, *L'opera completa di Marino Marini*, Silvana, Milano, 1969



Maria Papa, Joelle Rostkowski, Querceta, 1972.

biologiquement vitale. Maria la placera soigneusement devant sa maison, après en avoir judicieusement choisi l'emplacement exact, comme me le fit remarquer Giovanni Molino car, à certaines heures de la journée, elle était éclairée par les rayons obliques du soleil et révélait alors sa véritable consistance plastique. Maria elle-même tenait énormément à cette sculpture qui, à l'exposition organisée dans le Cloître de Sant'Agostino, en avait intrigué plus d'un. À une «Chère Madame» - dont on ne connaîtra jamais l'identité - qui lui avait demandé des précisions à ce propos, elle répondra par une lettre, rédigée dans son italien dur et quelquefois ambigu, dans laquelle elle propose une clé de lecture «biologique» de la sculpture, qui «testimonia che esiste continuità di stimoli, li unisce, e dialetticamente si cambia in una visione unita e continua, nasce la forma che esprime realtà nuova. Questo è lo scopo della mia ricerca: raggiungere livello della visione continua che apre la coscienza, dà energia e felicità» ajoutant en post-scriptum «In questo momento di continuità e unità la paura della morte sparisce e non ha importanza»<sup>102</sup>. À cette époque, certaines de ces œuvres marquent un certain retour vers la figuration : des visages, des torses fragmentaires, féminins pour la plupart. L'un d'entre eux, un torse d'adolescente acéphale en marbre rose (dont il existe aussi une réplique en marbre blanc) représente sa petite-fille Édilou. Bien que le langage expressif diffère, on reste dans la sphère des inspirations liées à sa vie familiale, témoignage visuel de son intérêt pour les grandes explorations et l'altérité culturelle, stimulé par ses voyages (en Inde, aux États-Unis) et par les discussions qu'elle eut avec sa belle-fille, Joëlle Rostkowski notamment lors de la commémoration de la « Découverte du Nouveau-Monde » quand celle-ci, ethnohistorienne, spécialiste des cultures nord-américaines coordonna pour l'UNESCO l'ouvrage *Destins croisés*, en 1992.<sup>103</sup> C'est sous son influence qu'elle produira deux sculptures : *La découverte du Nouveau Monde et Quatzalcoatl*.

101 Dans le cadre des relations entre Maria et la Pologne, il ne faut pas négliger sa présence, à travers une longue interview, dans le recueil de témoignages de représentants du monde artistique et culturel de nationalité polonaise résidant en Italie d'Ewa Prządka (*Maria Rostkowska Papa. Rozmowa jednego wieczoru*, Ewa Prządka, *Świadectwa-Testimonianze*, II, Roma, Fundacja Rzymka im. J. S. Umiastowskiej (Fondazione Marchesa J. S. Umiastowska), 2002, pp. 73-103.)

102 «témoigne d'une continuité de stimuli, les associe, et dialectiquement se transforme en une vision unifiée et continue, donnant naissance à une forme qui exprime une nouvelle réalité. C'est là le but de ma recherche : atteindre le niveau de la vision continue qui ouvre la conscience, apporte énergie et bonheur» [...] «A cet instant de continuité et d'unité, la peur de la mort s'évanouit et n'a plus d'importance» Lettre de Maria Papa à un destinataire non précisé Pietrasanta, 21 mars 1995 (APICE, Fondo San Lazzaro).

103 Joëlle Rostkowski, *Destins croisés. Cinq siècles de rencontres avec les Amérindiens*, Paris, Edition Albin Michel, 1998.

(Varsovie 1920 – Paris 2004). Jusqu'à la fin, Maria est restée en contact avec la Pologne et la Russie, pays de sa mère. Un grand nombre de ses compatriotes venait au demeurant la voir à Pietrasanta : Arika Madeyska et sa fille Honorata, bien sûr, mais aussi Elzbieta et Bogdan Zochowski, ainsi que l'écrivain Adolf Rudnicki<sup>101</sup>. La télévision polonaise elle-même viendra lui rendre visite en 1995 pour lui consacrer un documentaire *La donna e il marmo*, un très beau témoignage dans lequel on peut voir Maria se promener dans les rues de Pietrasanta ou en train de travailler dans l'atelier de Lorenzoni, où elle sculptera notamment la grande *Promesse de Bonheur*, dont elle avait déjà réalisé une version de taille moyenne en marbre noir, sur une base pivotante ouvragée, puis une plus grande, dont on a perdu aujourd'hui la trace, dans une pierre plus claire. Mais là, comme on peut le voir dans ledit documentaire, elle est en train de créer la plus grande sculpture de toute sa carrière : un grand voile en marbre qui semble façonné du bout des doigts et transformé en une concrétion de chair, de matière

Io ero una bellissima donna di 32 anni e lui mi ha conquistato con suo sguardo. Io ho sentito subito in lui un uomo eccezionale. Lui non era ricco, stavamo in una stanza rue Jacob, lui non era facile, spesso depresso, colleroso, taciturno. E però siamo stati felici qualche volta. Perché “ci stavo” lui ha fatto la galleria proprio qualcosa di sicuro per nostra piccola famiglia, perché anche Nicolas è arrivato di Polonia. Sono stata vicino di lui per anni, curavo le sue spesse malattie, lo aiutavo in galleria, lo ascoltavo, consolavo. Forse solo con me, lui era sincero, si fidava di me. Io forse sola osavo dirgli la mia opinione; esporsi alla sua collera. Tu ha detto un giorno “S[an] L[azzaro] non ti ha capito, doveva aiutarti, portarti un camion di sassi a Parigi per permetterti di lavorare”. Guarda Marino, io non ti scrivo queste parole per farti i meriti, ho scelto essere M[aria] Papa scultrice, però mi stupisco perché nessuno nota che proprio su mia forza lui se ne è appoggiato e così è andato verso successo. [...]98

Maria non si rassegna, anzi insiste per promuovere la memoria di San Lazzaro, ma perché questo ricordo di lui avvenga nei termini corretti: non vuole che il nome del marito venga strumentalizzato per operazioni di altra natura, per promuovere alcuni artisti dimenticandone altri cui invece aveva dedicato molte energie. Ancora negli anni Ottanta, poi, si preoccupa, ma senza successo purtroppo, di far pubblicare le *Lettere non recapitate*<sup>99</sup>. È di questo momento, ad esempio, una commovente lettera di Milena Milani, da Albisola

[...] Vedi, bisogna saper parlare con i nostri morti, ricordarli, pensarli come se fossero vivi. San Lazzaro era un nostro amico, dovrò abituarli a non rivederlo materialmente, ma potrò parlare con lui, come mi succede con Cardazzo, con Fontana, con Capogrossi, con tanti altri. A volte dico che tutta la mia vita è piena di questi morti, ma poi mi accorgo che è così non solo per me ma per tutti. Non serve la rassegnazione, perché il dolore resta sempre, vivo, cocente, basta un niente a sconvolgermi. Ho saputo da Renato, e ora anche da te, che San Lazzaro mi ha ricordata nel suo testamento, che mi ha lasciato un libro. Tutto questo mi consola perché capisco che l'amicizia ha davvero un peso, è qualcosa di molto importante nella vita degli esseri umani. Ma anche se San Lazzaro non mi avesse ricordato in questo modo, io so che la nostra amicizia non si sarebbe perduta, anche con la sua morte. Certamente, cara Maria, dovremo fare qualcosa di molto importante per lui. [...]100

Nonostante vari tentativi, però, l'auspicio di fare qualcosa per ricordare lo scrittore, l'editore e il critico d'arte risultano fallimentari. Da qui in avanti, il suo nome è come inghiottito in un cono d'ombra e la bibliografia successiva che lo riguarda diventa sempre più vaga e imprecisa.

Non molto dopo la scomparsa di San Lazzaro, Maria lascia Parigi, la casa di Boissano viene venduta, e lei va a stabilirsi definitivamente in Verisilia, a Pietrasanta, dove acquista la cosiddetta “chiesina”, in quanto ricavata da una piccola chiesa sconosciuta. Sul fianco destro, infatti, si vede ancora un bel campanile con la pietra a vista e, alla sommità, una piccola campana. Schiacciata fra altre costruzioni, solo da lontano si distingue la struttura di un edificio sacro, con la facciata a capanna. Era la chiesetta cui si recavano gli artisti, dice Nicolas, a pregare per la salute dei lavoratori! Ora era diventata una villetta bifamiliare a due piani, di cui Maria aveva preso la metà comprendente la facciata e l'ingresso principale, gli altri la zona presbiteriale. Lavora alacremente e, con l'aiuto di Sauro Lorenzoni, realizza i marmi più grandi che abbia mai fatto, come la *Gaia*, una ironica donna distesa che prende il sole a gambe all'aria, un ingrandimento di una scultura già eseguita per l'Henraux<sup>101</sup>, e, soprattutto, la grande *Promesse de Bonheur*. Con questi pezzi, ha raggiunto il picco più alto della sua produzione: ha mostrato che il suo mondo di forme tiene anche sulle misure monumentali, che non è solo scultura per interni, ma che può auspicare allo spazio dell'aria aperta, della luce e delle piazze. È curioso, ad esempio, l'effetto del suo grande Bacio, oggi anche lui a Varsavia, in una via della città di Lugano, con i passanti che si fermano ad osservarlo. Merita di essere ricordata poi la mostra nel chiostro di Sant'Agostino, a Pietrasanta: lì, i suoi pezzi migliori ci sono tutti, sia quelli grandi sia quelli più piccoli. Forse è stata la sua ultima personale

98 Lettera di Maria Papa a Marino Marini, Parigi, 20 gennaio 1975, APICE, Fondo San Lazzaro.

99 Lo si deduce da una lettera di risposta di Renato Cardazzo, che le esprime di aver piacere a pubblicare il volume, anche come omaggio a un vecchio amico scomparso, ma poi non se ne farà nulla (lettera di Renato Cardazzo a Maria Papa, Venezia, 29 agosto 1988, APICE, Fondo San Lazzaro).

100 Lettera di Milena Milani a Maria Papa, Albisola mare 12 ottobre 1974 (APICE, Fondo San Lazzaro).

101 Per quest'opera, senza titolo e priva di data, in marmo bianco (cm 60x40x30), cfr. *Da “Marmo” al marmo*, cit., p. 87.



Paris, Galerie Moni Calatchi, 1972.



Pietrasanta, Chiostro di Sant'Agostino, 1995.

nel laboratorio di Lorenzoni. In questo documentario, in particolare, si apprezza la grande *Promesse de Bonheure* in corso di lavorazione. Maria ne aveva realizzata già una versione di media grandezza in marmo nero, con una base girevole lavorata, poi una più grande, ad oggi di ubicazione ignota, in una pietra più chiara. Ma in quel momento, come si vede nel filmato, sta seguendo la realizzazione della scultura più grande della sua carriera: una grande vela di marmo che pare plasmata dal tocco dei polpastrelli e trasformata in una concrezione di carne, di materia biologicamente vitale. Maria la collocherà con cura davanti alla chiesina, la sua abitazione, in una posizione non casuale, mi fece notare Giovanni Molino, perché in certe ore del giorno la luce la poteva colpire con un taglio obliquo: solo allora la forma si rivelava nella sua autentica consistenza plastica. Maria stessa teneva molto a questo pezzo, che alla mostra al Chiostro di Sant'agostino doveva aver suscitato notevole curiosità. A una "egregia signora" non meglio precisata, che le aveva chiesto delucidazioni in proposito risponderà per lettera, nel suo italiano duro e a volte ambiguo, offrendo una chiave di lettura "biologica" della scultura stessa, che «testimonia che esiste continuità di stimoli, li unisce, e dialetticamente si cambia in una visione unita e continua, nasce la forma che esprime realtà nuova. Questo è lo scopo della mia ricerca: raggiungere livello della visione continua che apre la coscienza, dà energia e felicità» e aggiunge inoltre, in un post-scriptum «In questo momento di continuità e unità la paura della morte sparisce e non ha importanza»<sup>103</sup>.

Ogni tanto, in questi anni, nella sua produzione si presenta qualche ritorno alla figurazione: alcuni volti sintetici e graficamente risolti, diversi torsì frammentari, soprattutto femminili. Uno di questi, un torso femminile acefalo di un corpo adolescente in marmo rosa (replicato poi in bianco) informa Nicolas raffigurare sua figlia Edilou. E sempre in una sfera di contatti familiari, seppure con un linguaggio espressivo differente, si colloca un altro pezzo, il grande *Quatzcoatl*, che in parte è frutto degli stimoli visivi assorbiti nei numerosi viaggi di questi anni negli Stati Uniti e in India, ma a cui non è estranea la lettura dei *Destins croisés* pubblicati da Joëlle Rostkowski, fra le maggiori esperte francesi di questioni legate agli amerindi, nel 1998<sup>104</sup>. In un momento successivo, poi, comincia anche a fare tradurre in marmo vecchie terrecotte modellate ai tempi di Albisola, come nel caso di un piccolo leone del 1963, di cui chiede a Sauro prima una piccola versione in pietra, poi una notevolmente ingrandita, da giardino, oggi a Varsavia. Sono però, queste, prove che non rientrano nella più autentica vocazione della sua

di un certo impegno, insieme a un'altra, a Varsavia, alla galleria Ars Polonica, nel 1994, in compagnia dell'amica pittrice e compagna di studi Arika Madeyska (Varsavia 1920-Parigi 2004). Fino alla fine, Maria è sempre rimasta in contatto con la Polonia e la Russia, il paese di sua madre. Erano in molti i connazionali che venivano a trovarla a Pietrasanta: oltre la Madeyska e sua figlia Honorata, anche Elzbieta e Bogdan Zochowski, oltre allo scrittore Adolf Rudnicki<sup>102</sup>. Persino la televisione polacca verrà a farle visita, nel 1995, per dedicarle il documentario *La donna e il marmo*, una bella testimonianza in cui si vede Maria per le vie di Pietrasanta, o intenta al lavoro

102 Non è da trascurare, nel quadro dei rapporti fra Maria e la Polonia, la sua presenza, con una lunga intervista, nel volume di testimonianze di esponenti del mondo artistico e culturale di nazionalità polacca residenti in Italia raccolta da Ewą Prządka (*Maria Rostkowska Papa. Rozmowa jednego wieczoru*, in Ewą Prządka, *Świadectwa-Testimonianze*, II, Roma, Fundacja Rzymska im. J. S. Umiastowskiej (Fondazione Marchesa J. S. Umiastowska), 2002, pp. 73-103.)

103 Lettera di Maria Papa a destinatario non specificato, Pietrasanta, 21 marzo 1995 (APICE, Fondo San Lazzaro).

104 Joëlle Rostkowski, *Destins croisés. Cinq siècles de rencontres avec les Amerindiens*, Parigi, Edition Albin Michel, 1998.





Pietrasanta, Chiostro di Sant'Agostino, 1995.

culture de Pietrasanta dans le catalogue d'une rétrospective dans une des salles de la Mairie, «mentre [...] passava con il suo grande cappello di paglia in testa e la bicicletta salda tra le mani per le strade di Pietrasanta»<sup>104</sup>. Puis est venue la maladie vers 2000 : petit à petit, son univers s'éteint et, le 25 octobre 2008, elle ne se réveillera plus. Son dernier voyage de Pietrasanta, en compagnie de son fils, dans une petite urne, l'amène à Paris, une ville qu'elle a toujours adorée, au cimetière Montparnasse : trente ans après, elle est à nouveau aux côtés de Gualtieri di San Lazzaro et tout près de sa famille, protégée par son *Guerrier* qui se dresse sur leur tombe.

Elle se lance ensuite dans la réalisation en marbre d'anciennes œuvres en terre cuite façonnées à l'époque d'Albisola, comme c'est le cas d'un petit lion de 1963, dont elle demande à Sauro une première petite version en pierre, puis une beaucoup plus grande, aujourd'hui exposée devant l'entrée du Musée National de Pologne à Krolikarnia (Varsovie). Il s'agit cependant de pièces qui ne s'inscrivent plus vraiment dans la véritable vocation de sa sculpture : ces expériences ont quelque chose de discontinu, comme si la tension émotionnelle s'amenuisait lentement. D'une certaine façon, Maria s'essaie à revisiter son passé ou, plus simplement, a envie de voir l'effet que font, en marbre, certaines des œuvres qu'elle a au départ conçues en terre cuite : à quoi ressemblerait, par exemple, une des têtes exposées à Paris en 1962 une fois façonnée dans un marbre blanc et lisse ? Elle avait d'ailleurs préparé des plâtres pour ce faire, n'y donnant cependant aucune suite. La partie finale de sa vie est en effet marquée par un long et non moins mélancolique crépuscule, accompagné d'un état de santé toujours plus fragile. Rosetta Corsetti, amie fidèle s'il en est, restera à ses côtés jusqu'à la fin : dépositaire des souvenirs et des confidences de la dernière heure, c'est peut-être elle qui aurait dû narrer les dernières années de la vie de Maria à Pietrasanta. En ville, ils sont nombreux à se souvenir d'elle, à cette époque où son caractère s'était durci et où elle s'était retranchée sur elle-même. Seuls quelques amis resteront alors avec elle, à commencer par Rosetta. Pour ma part, je préfère me souvenir de Maria comme l'a récemment évoquée le délégué à la

104 «alors [...] qu'elle passait coiffée de son grand chapeau de paille, tenant solidement son vélo entre ses mains, dans les rues de Pietrasanta» Assessorato alla Cultura, *L'energia della scultura fatta donna*, in *Omaggio a Maria Papa*, catalogue de l'exposition (Pietrasanta, Centro Culturale "Luigi Russo", Sala delle Grasse, 29 mars-13 avril 2009), Pietrasanta 2009.



Mere et enfant, 1989, Paris XIII, rue Dumesnil.

scultura: si avverte qualcosa di discontinuo in questi esperimenti, come se la tensione emotiva del suo lavoro stesse scemando. In un certo senso, Maria opera una revisione del suo passato, o più semplicemente è curiosa di vedere che effetto possano fare, in marmo, lavori che lei aveva pensato per la terracotta: come si sarebbe presentata, ad esempio, una delle teste esposte a Parigi nel 1962, una volta tradotta in statuario bianco e lucidata a specchio? Aveva predisposto alcuni gessi per operazioni di questo genere, a cui però non riuscì a dare seguito. Il tratto finale della sua vita, infatti, è anche contrassegnato da un lungo e malinconico crepuscolo, accompagnato da una salute sempre più instabile, in cui l'assistente premurosamente Rosetta Corsetti, amica fedele e costante fino alla fine: forse lei, depositaria della memoria e delle confidenze degli anni recenti, più di me, potrebbe scrivere sugli anni di Pietrasanta. In molti, in città, se la ricordano bene, anche quando, negli ultimi anni, il suo carattere si era indurito e chiuso nei confronti del mondo esterno, quando accanto a lei rimasero soltanto pochi amici, in primis, fedelissima, Rosetta. Mi piace però immaginare Maria, come l'ha ricordata di recente l'assessore alla cultura di Pietrasanta, nel catalogo di una retrospettiva alla Sala delle Grasce di quel comune, «mentre [...] passava con il suo grande cappello di paglia in testa e la bicicletta salda tra le mani per le strade di Pietrasanta»<sup>105</sup>. Arriva poi la malattia: poco a poco, c'è un mondo che va spegnendosi, finché il 25 ottobre del 2008, Maria non si sveglierà più. L'ultimo viaggio, in una piccola urna, è verso Parigi, città che non ha mai dimenticato, al cimitero di Montparnasse: dopo trent'anni, di nuovo vicina a Gualtieri di San Lazzaro.

<sup>105</sup> Assessorato alla Cultura, *L'energia della scultura fatta donna*, in *Omaggio a Maria Papa*, catalogo della mostra (Pietrasanta, Centro Culturale "Luigi Russo", Sala delle Grasce, 29 marzo-13 aprile 2009), Pietrasanta 2009.