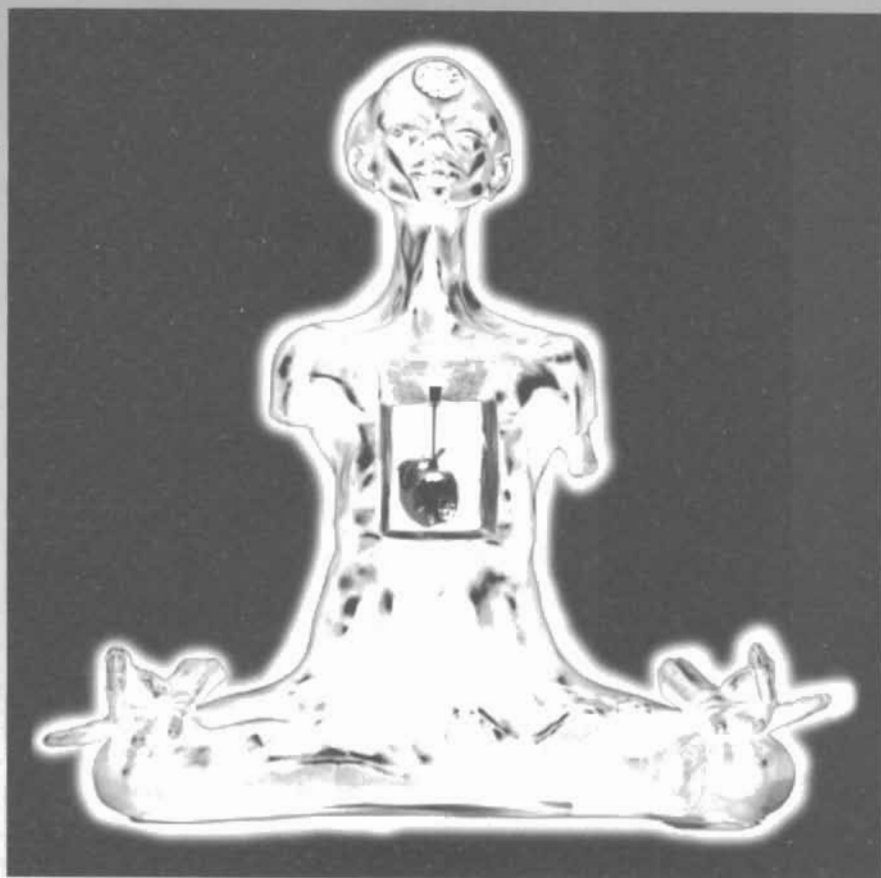


ENZO CARNEBIANCA



Il Tempo Senza Tempo

mostra a cura di
Domenico Guzzi



MINISTERO BENI CULTURALI AMBIENTALI
*soprintendenza per i beni ambientali, architettonici
artistici e storici d'Abruzzo*



REGIONE ABRUZZO



COMUNE DI AQUILA



PROVINCIA DI AQUILA

© ENZO CARNEBIANCA by S.I.A.E. - Roma 1994

In copertina: IL TEMPO, 1981 - Bronzo

ENZO CARNEBIANCA

Il Tempo Senza Tempo

Forte Spagnolo
Museo Nazionale - Aquila

7 Dicembre 1994 - 15 Gennaio 1995

Mostra a cura di
Domenico Guzzi

Catalogo a cura di
Domenico Guzzi



Catalogo a cura di
DOMENICO GUZZI

DIREZIONE EDITORIALE

Prefazione:

ANTONIO CENTI
SALVATORE ITALIA
RENZO MANCINI

Poesie e Azioni:

DARIO BELLEZZA
ELISABETTA GRANZOTTO
ANTONIO LOIACONO
MARIO LUNETTA
VITO RIVIELLO

Testi:

DOMENICO GUZZI
DARIO BELLEZZA
MARIO LUNETTA
GIORGIO DI GENOVA
RENATO CIVELLO
CESARE VIVALDI

Musica:

NICOLA COLABIANCHI

Foto di:

ALDO MATIDDI

Traduzione di:

GERALDINE PHILLIPS BATTISTA

Grafica:

CLAUDIO SGROI

Stamperia d'Arte

MESSERE GIORDANA - ROMA

ANTONIO CENTI

Il sindaco de L'Aquila

Enzo Carnebianca torna dopo sei anni con una sua nuova mostra nei magnifici ambienti del Forte Spagnolo, riproponendo un mondo di forme e immagini che è particolarmente in sintonia con i sentimenti aquilani.

Abruzzese per parte materna e abruzzese d'elezione, in ragione della scelta della suggestiva cornice di Rosciolo quale sede del suo studio, ha lavorato per le scenografie del teatro e del cinema e ha lungamente soggiornato in Venezuela: tutti questi non sono soltanto tratti biografici ma segni profondi d'una contiguità con la sensibilità degli abruzzesi della montagna, con le esperienze dell'emigrazione e con il poliedrico mondo dello spettacolo che a L'Aquila ha radici e fronde copiose.

Dunque, Carnebianca è qualcosa di più d'uno dei tanti artisti affermati che espongono a L'Aquila: la sua è una presenza che ha l'affettuosità d'un sapore di casa e come tale si distingue per il piacere di poterle nuovamente indirizzare il benvenuto più cordiale.



1981
IL TEMPO
Bronzo cm. 80

SALVATORE ITALIA

*Direttore Generale
Ministero
Beni Culturali*

Enzo Carnebianca è artista singolare, dedito ad una ricerca interiore assai forte che lo spinge ad espressioni dove la realtà delle forme si associa ad una intensa spiritualità.

Nelle figure che si stagliano, armoniosamente stilizzate in dipinti dalle nitide e uniformi tonalità di colori, si manifestano i segni del tempo, dal passato misterioso al presente e al divenire e tali segni si colgono negli sguardi limpidi e tesi alla speranza.

Nelle sculture Carnebianca esalta ancora di più le sue qualità di artista impegnato e attento alle suggestioni della vita, ai giuochi della memoria e dei ricordi.

L'esercizio di introspezione si manifesta in un simbolismo di sicuro effetto pur se derivato da uno studio complesso e sofferto.

Il passaggio dall'immaginario al reale è filtrato da una sapiente analisi psicologica eseguita con eccellente padronanza tecnica ed artistica.

Non è difficile pronosticare a Carnebianca, che possiede una convincente personalità, un cammino luminoso e pieno di soddisfazioni nel contesto dell'arte contemporanea italiana.



1981
CLEOPATRA
Bronzo cm. 20

RENZO MANCINI

Il Soprintendente

SOPRINTENDENZA
PER I BENI AMBIENTALI
ARCHITETTONICI
ARTISTICI E STORICI
PER L'ABRUZZO
E L'AQUILA

ENZO CARNEBIANCA

Nell'evoluzione delle idee di un'artista, l'elemento trainante è, e sarà sempre, la volontà di intraprendere nuove strade e nuove sperimentazioni verso le quali l'artista sente una particolare affermazione.

Nel caso di Enzo Carnebianca la sperimentazione sta andando al di là dei limiti dati dalle tecniche d'arte per trasformarsi in forme interpretative policentriche e polifunzionali quali la poesia e la musica.

Il tutto fa sì che il compendio dell'arte di Carnebianca dimostri ancora una volta l'importanza della non scissione delle varie "Muse", ma, al contrario, quando ci si trova a fronte dell'arte pura, ci si può permettere una interpretazione concatenata di quanto le arti possano esprimere.

Enzo Carnebianca può, a buon titolo, considerarsi ispiratore di altre arti, complementari alla sua e, quindi assurgere al titolo di grande artista.

L'organizzazione di questa manifestazione darà luogo ad una serie di profili artistici interessanti per le modalità e per la forza e caratterialità dei compositori delle altre arti.

IL TEMPO



DOMENICO GUZZI

Il tempo senza tempo.

Alle pendici del monte Velino, in un piccolo
centro - Rosciolo - ove d'inverno domina
l'odore della legna bruciata nei camini,
lavora Enzo Carnebianca.

Il suo studio, affacciato su una vallata, è una
sorta di officina in cui le opere compiute
dialogano con quelle in lavorazione e, tra
queste, una grande struttura circolare la cui
anima in ferro suggerisce lo sviluppo a
venire. Lo studio di uno scultore -ma
Carnebianca è anche pittore ed autore,
ancora, di gioielli: pittura, scultura e gioielli
annunciano, nella varietà dei rispettivi
mezzi, l'esistenza di un unico linguaggio- lo
studio di uno scultore, si diceva, possiede un
proprio singolare fascino, in considerazione
del fatto che è, sì, luogo della ricerca e
dell'invenzione creativa ma è, anche, luogo
d'una manualità al di fuori della quale non si
fa scultura.

Così, nell'ordine disordinato dell'ambiente, le
opere ci si mostrano nella loro qualità
essenzialmente interlocutoria. Nella logica
d'una reminiscenza e sedimentazione di
soluzioni antecedenti (e storiche), maturate
nella convinzione che la memoria giochi
sempre un ruolo determinante, mutuata a
quella d'una realtà interpretata del vero. E' in
questo spazio che lo scultore orchestra

sapientemente le proprie immagini, facendo sì da dichiarare gli umori e le passioni, i dubbi e le decisioni. In un esito che è certamente, e in quanto tale, problematico.

Non vi è dubbio che la natura di Carnebianca lo indirizzi verso un'assodata surrealtà. La quale si rende evidente attraverso soluzioni formali ma, soprattutto, attraverso inserzioni, in quelle immagini prevalentemente ed apparentemente antropomorfe, di particolari significativi e dichiarativi. Come non pensare a certe invenzioni di Dalì, ad esempio: e sono cassetti che si aprono sulla fronte e i toraci dei personaggi: come non riflettere su altri autori di quell'ismo quando ci si trova innanzi a meccanismi mostruosi? Il cui etimo - *monstrum* - asserisce meraviglia e sorpresa.

Come non pensare - ed è una surrealtà meramente concettuale - d'esser di fronte ad androgini che, certo, non vivono sul pianeta Terra, ma in dimensioni sostanzialmente diverse ove tutto, come testimoniano i fondi azzurro-verdi dei dipinti, è atmosfera?

Ma memoria storica è, anche per Carnebianca, esito della materia scultorea, così polita e liscia, senza evidenti sbafature, tanto che al passaggio del palmo della mano su quei bronzi non s'avverte che una superficie, l'oltre cui s'intuisce la costruzione palpitante, eppur raffrenata, di un corpo. Per questa via quasi giungendo ad elaborazioni e sintesi *wildtiane*. Ciò vuol dire che la capacità artistica di Enzo Carnebianca è, a suo modo, radicata nella storia, così come le obliquazioni della tematica non di rado lo conducono a meditare sul presente: da questo, alla fine, prendendo le distanze.

In questo anno 1994, particolarmente intenso per Enzo Carnebianca, si sono allestite quattro sue grandi antologiche: a Roma, a Celano, a Pescara, questa infine

Il tempo senza tempo.

all'Aquila. Ciò potrebbe voler significare ch'egli sia giunto ad un tempo per lui "critico" e che, dunque, abbia inteso, nella maniera più articolata possibile, ricapitolare il senso e la dimesione del proprio cammino, avviato - e pur considerando l'esperienza scenografica per il cinema - sul finire degli anni Sessanta.

In modo da avere ordinata a sé di fronte quanto la sua creatività gli ha consentito in più di trent'anni. Ne esce un panorama che, tanto per iconografia quanto per altri e pur specifici elementi, si offre in una sostanziale unità linguistica. Il che non vuol anche intendere che non abbia, egli, avuto le proprie e naturali evoluzioni. Ma tutte, sempre, all'interno della propria dimensione.

Vogliamo affermare che lo scultore non s'è fatto prendere da pur leciti timori di reiterazioni. Non è, come potrebbe suggerire il titolo e l'evidenza di un'opera del '92: *La pelle* (di ascendenza *magrittiana*) uscito fuori dalla propria pelle. Ma, dentro di essa il che vuol dire dentro una complessa spiritualità, ha condotto il proprio discorso di analisi figurativa ad esiti che ci appaiono maturi e convincenti.

Quattro grandi mostre che hanno ovviamente ed ulteriormente consentito ad altrettanti critici, scrittori e poeti (Dario Bellezza, Giorgio Di Genova, Mario Lunetta e il sottoscritto) di ripercorrerne il cammino. Anche offrendo, di tali immagini - ed erano precisamente queste le più opportune occasioni - un primo inquadramento di natura storicistica.

Giungere, dunque, a conclusione del fortunato ciclo espositivo vuol dire, per chi detta questa nota (il quale, d'altra parte, ne aveva già scritta una, sia pur breve, in passato) avere innanzi già sostanzialmente enunciati i moventi fondamentali dello scultore. Si dice delle sue possibili ascendenze, delle sue intenzioni, dei suoi orientamenti. Che, brevemente, sarà

Il tempo senza tempo.

opportuno riaffermare. Da un lato, la memoria e la memoria storica. Per la quale il suo cosmo sembra svilupparsi lungo un arco che in sé comprende momenti apparentemente contraddittori ma niente affatto in collisione: attenzione singolarissima alla qualità del reale interpretato che si coniuga, come detto, per una materia quasi al limite estremo di un ideale *diapason*; d'altro canto, una motivazione narrante contemplata in chiave emblematica che alimenta il mistero.

Crediamo, al di là e comunque in consonanza a quanto già opportunamente osservato, che sia tuttavia rimasto al quarto interprete della scultura di Carnebianca uno spazio di approfondimento (Giorgio Di Genova ci sembra che accenni anch'egli al problema) che consente di soffermarsi ancora sulla logica di questa scultura.

Il tempo, 1981

Prendendo avvio dal titolo di una statua tra le più intense, interessanti e simboliche, intendiamo analizzare non solo l'opera, ma il concetto di tempo in essa racchiuso. Non prima, però, d'aver proposto alcune considerazioni più complessive. Ad iniziare da quella per cui l'idea di tempo è sufficientemente astratta perchè altre, chiarendola e chiarendo, quindi, quello stesso assunto figurale, possano starle accanto. Metrica, ritmo, armonia, ad esempio. Locuzioni di maggiore ed esplicita aderenza alla qualità e sintassi dell'immagine. Così come, facendo riferimento alla *speculazione* su tale concetto, dovrà dirsi ch'esso è, probabilmente, tra gli argomenti di incidenza più forte per lo stesso pensiero filosofico: da Parmenide a Platone ad Aristotele a Kant a Bergson; e per quello, ancora, di non poca letteratura: basterebbe che si alludesse alla

Il tempo senza tempo.

"recherche" proustiana. Concetto di tempo - strettamente connesso alla musica - che ovviamente, e per le accezioni di cui s'è detto e per altre ancora cui potrà sempre accennarsi, ha iconograficamente (ma pur diremmo per altre vie) anche interessato l'arte figurativa, a seconda delle situazioni storico-culturali concretandosi, in modi a volte criptici, altre espliciti, altre ancora per sostanziali rimandi da scoprire nell'esito morfologico.

Considerandone verticalmente la questione, non potrà farsi a meno di sottolineare il fatto che il tempo a sua volta rinvia al più volte accennato concetto fondamentale di memoria storica. Una realtà circolare che potrebbe propriamente far riflettere in orizzonte platonico. *Era* e *Sarà*. Così come *E* diviene congiunzione tra tempo, appunto, ed eternità. La memoria. Processo che spazia, chiude in un'unità; processo che altresì consente d'appropriarsi delle vicende del vissuto culturale, tanto necessario, addirittura indispensabile, all'evoluzione del presente.

In ogni immagine, foss'anche la più lontana tematicamente dalla chiarezza del riferimento, si coniugano implicitamente le ragioni, teoriche ed oggettive, proprio del tempo. Tanto che altre ipotesi, oltre a quelle accennate, possono avanzarsi. Movimento, stasi, contemplazione, simultaneità, abbrivio, esistenzialità. La stessa malinconia (ci si rammenti di quanto scritto da Erwin Panofsky), risalendo all'identità concettuale Saturno-Tempo.

Saturno, figlio di Gaia (la Madre Terra) e Urano (il Cielo), fratello di seconda stirpe dei Titani, padre di Zeus. Ha, nelle immagini classiche - dalle pitture pompeiane a quelle di Rosso Fiorentino, Bronzino ad alcuni disegni di Bernini - una falce ed una clessidra - particolare, quest'ultimo, che potrà obliquamente osservarsi, piegato alle

evoluzioni dell'oggi, nella scultura di Carnebianca - ma suoi simboli sono pure una grucciona ed un serpente che si morde la coda. Si comprenderà che l'ambito mitologico consente un ampio sviluppo di soluzioni, tutte esatte innanzi alle narrazioni saturnine. Così, pure legate al Padre Tempo, molte e diverse rappresentazioni allegoriche.

Dall'Età dell'oro, in cui regnava appunto Saturno, alle rappresentazioni di Virtù, Vizio,

Astronomia; a quella di Fetonte, Ercole, Marte; a quelle di Speranza, Fede, Verità, Innocenza, Giustizia; a quelle, altresì, delle Stagioni, di Aurora, del Sole, della Sfera armillare e dell'Universo; della Terra e degli Inferi. Ove Urano gettava ogni suo nuovo

nato, per la qual cosa Gaia dette a Saturno una falce per evirare il padre. Ed è dalla spuma prodotta in acqua dai genitali recisi, che nacque Venere: Venere Anadiomene: che sorge dal mare.

Tematica, sin qui, considerata in prospettiva *altra*, e pur in chiave iconografica. Il nostro presente, tuttavia, sembrerebbe a suo modo rifuggire da affabulazioni più o meno mitologiche; da ricerche, ancora, di identificazione soggettiva.

Discorso in qualche misura diverso dovrà, infatti, tentarsi per *Il tempo* di Carnebianca.

Le cui coordinate appaiono certamente allusive ma non del tutto identificative. Si tratta di una scultura in bronzo del 1981 - pur riconoscendo che quel medesimo concetto, esplicitamente o meno, attraversa tutt'intera la sua immaginazione: si pensa a dipinti come *Metamorfosi* del 1970 e *Vita nel tempo* del '79; così come si pensa a sculture quali *Distacco dalla materia* del '77 e *Noi e l'origine* del 1982 ed *Attesa* dell'80 - la quale scultura, si diceva, occorrerà affermare che si propone in chiave squisitamente realistico-simbolica.

Iconograficamente Carnebianca recupera, evolvendone il senso, il motivo di una sua e

Il tempo senza tempo.

citata scultura dell'80: Attesa. Su questa
interviene, quindi, per sottrazioni ed
accrescimenti. Entrambi considerati in chiaro
valore allegorico. Si tratta di un uomo (Di
Genova dice di una donna; se si affermasse
una natura *androgina* non ci si
allontanerebbe nè dal vero nè dalla consueta
soluzione dello scultore) seduto in
meditazione orientale. Già questo
riferimento (che sottintende la
contemplazione) è di per sè importante in
relazione allo specifico tematico.

Osservazione di un tempo, vale a dire, che si
misura su ampie e profonde prospettive. Qui
inserendosi l'ulteriore idea d'una riflessione
psicologica che è non di meno determinante
al fine di comprendere più compiutamente il
significato stesso della scultura. A quella
dell'80 Carnebianca sottrae le braccia. E ciò
pure potrebbe obliquamente rinviare ad
un'ulteriore condizione del tempo, non solo
considerato quale "interruzione", ma quale
esatta riflessione in termini, proprio, di
memoria storica. Non sarà neppure il caso di
rammentare, infatti, che la grande scultura
del passato non di rado ci è giunta mutilata
delle braccia; altre volte ci è giunta acefala.
Rimangono, posate sulle ginocchia tuttavia,
le mani nell'esatta posizione yoga: pollice e
medio uniti a creare una sorta di
"cortocircuito". O, meglio, ad ipotizzare la
connessione spazio-tempo.

La materia è resa levigatissima, sì da
suggerire le pur minime vibrazioni di un
tendine o di un muscolo. Sarebbe sufficiente
che si vedessero, ad esempio, le innervature
del collo.

Formalmente la scultura si dà per soluzione
piramidale. Il che, tradotta sul piano la
forma, non è che evocazione di un triangolo
e, per di più, equilatero. Accezione la quale,
a seconda delle culture, assume più di un
valore, ognuno dei quali, in ogni caso,
convergente. Richiama, da un lato, le idee di

divinità (cioè di eterno, ed è, dunque, significato proprio al tempo), armonia e proporzione (elementi morfologici dell'immagine, fuor di dubbio temporali anch'essi). D'altro canto, secondo gli antichi Maya, il triangolo simboleggiava la fecondità.

Termine che, a sua volta, suggerisce la qualità di un tempo che si riproduce e rigenera. Allo stesso modo in cui non sarà inutile rammentare che nella tradizione ebraica il triangolo equilatero rappresenta Dio. Cioè a dire il tempo assoluto. Il prima, il dopo, il presente. *Il tempo senza tempo.*

Proseguendo nella decrittazione simbolica, non può non rammentarsi l'accezione alchemica del triangolo equilatero. Il cui significato è propriamente quello di "cuore".

Traslato che diremmo giunga oltremodo a proposito in considerazione della circostanza che lo scultore ha creato, nel torace del personaggio, un tassello rettangolare, e vuoto, entro cui ha collocato, appesa per un filo e dunque semovibile, una mela morsicata. Indubbiamente, un pendolo.

Richiamo ulteriormente forte, quindi, alla concezione del tempo. Ma, anche, riflessione sull'origine. Non è, infatti la mela, *troppo* del peccato originale, e non è un'altra opera dello scultore intitolata *Noi e l'origine*, serpente dal volto umano che con volute si aggroviglia ad una sedia? Potremmo dire, perciò, che alcune opere di Carnebianca si leghino reciprocamente, tendendo alla chiarezza di un unico significato. Il problema, semmai, sarebbe di capire se tutto ciò nasca consciamente o meno. D'altra parte la molteplicità convergente dei referenti lascerebbe decisamente intendere una non casualità. Per cui, tornando al pendolo e, quindi, al cuore, s'affermerebbe che sono, probabilmente rese dallo scultore, le ragioni *pascaliane* le quali è ovvio che si richiamano ad un sempre avvertito sentimento. In questo senso ipotizzando

Il tempo senza tempo.

tanto l'oscillazione dei sentimenti, appunto, quanto il loro rafforzamento o raffreddamento, al contrario, col passare ritmato del tempo. La cui concezione viene potenziata razionalmente, dal momento che lo scultore "vede" un orologio incastonato nella fronte del personaggio. Orologio (al di là della sua collocazione nella sede del pensiero e quindi del raziocinio) i cui numeri sono richiamati non solo al tempo ma alla ragione. In quest'ottica, allora, il tempo è tanto sentimento che razionalità, in reciproco scambio ed evoluzione.

Carnebianca, nella cui scultura a volte, appaiono, soluzioni formali che idealmente si rifanno proprio al triangolo: per tutti si alluderà alla concezione di *Enigma* dell'88 (opera in cui intervengono, ma non ci interessano in questo frangente, ulteriori simbolismi) rinvia, dunque, al sentimento e alla ragione o, se si vuole, al sentimento della ragione.

Ed è, qui, la riflessione che chiude l'analisi.

Gli occhi. L'uno presente, e descritto e policromatico (come negli antichi testi scultorei); l'altro assente. *Estroffessione* ed *introffessione*. Come a dire che il personaggio da un lato guarda il mondo, dall'altro scruta sé stesso e in sé stesso.

E' una maniera, questa di Enzo Carnebianca, di interpretare la tematica tanto iconologicamente che iconograficamente.

Roma, ottobre 1994



1980
ATTESA
Bronzo cm. 80

DARIO BELLEZZA

Per Enzo Carnebiaca

*Mentre Enzo ridà il silenzio
alle sue creature solenni
traendolo da un fondo di solitudine
chiaro, tempestoso e amaro
sale dall'asfalto un fiato caldo,
pesante, illividito dalle speranze*

*Io gratto le pagine, lui modella
il bronzo.*

*Ambedue seguiamo le pieghe
dell'anima, inesistente e assurda
per ricordarci delle vene,
del sangue malato infetto
di memorie.*

*Stingono anche i sogni
ormai, resi incubi dalle mani.*

*Più tardi giungerà
la nebbia impotente
a sfumare case, alberi,
a velare desideri.*



1981
IL TEMPO
Bronzo cm. 80

**ELISABETTA
GRANZOTTO**

Il Tempo

*Si prima di ogni cosa ci fu il tempo
con rozze maniche caverne di lutti
un solo abbraccio d'amore timore
poi si infettò di crudeltà per tutti.
Cronos scorrendo un mondo
antropopomorfo
ordinò al vento alla bufera al sole
promise ai parassiti sorridenti
i denti spaccati dal clangore
invitò al ballo sotto l'alluvione
fresche zone del sempre: l'illusione
segnò dei cuori a coppia e mele tonde
per le braccia sull'alboro balcone
come l'ora o oratorio fa lo stesso.
Intanto cardio o mela con gli avanz
colorate da coscine sbriciolate
rubino guance ninfe nel burrone.
Il Tempo ti abbandona per esistere
si difende nel parto delle femmine
che guardano orologi come fari
santi che dal sapone riscaldato
colano lentamente dagli altari.
Quindi l'Attesa è l'ultima guerriera
rivoluzione sontuosa e invincibile
cuce col gioco dorato la luce.*

Novembre 1994



1981
IL TEMPO
Bronzo cm. 80

ANTONIO
LOIACONO

Scultura del Tempo

Occhi di cielo alla deriva
cassetti aperti
pieni di vuoti sapienti
che cercano la chiave del tempo

limiti per gioco
legami tra cielo e terra
gemelli come notte e giorno
come acqua e fuoco
come parallele che s'incontrano
nello spazio infinito del pensiero

mani per toccare silenzi inamidati
ruvidi incontri del tatto con le cose

disabitate da sempre
che cercano deserti per compagnia

gioielli per convenzione
snobbano la materia e
cercano conferme nelle forme
e tradiscono i tradimenti
dei guardoni critici
del creato

replicanti i volti nei sogni
inventano vecchie dimensioni
e si uccidono falsificando la morte
e combattono dentro
come i fantasmi dei poeti
e raccontano di un tempo fermo
di uno spazio illimitato
senza alba e senza tramonto
dove piovono le storie
colorate dai sogni di domani

dal buio umido di caverna
alla luce dello sguardo
bisogni e nostalgia
crescendo nel desiderio
giocando con la magia

nato per far nascere
altre storie nella scultura dello spazio
specchiandosi nei giorni incerti
nel sentiero delle conquiste

l'enigma la serratura
nella testa del cielo
la chiave della dipendenza
abbandono della terra
decollo verso l'orizzonte rosato

staccarsi dalla matrice della solitudine
miraggio nel deserto del cuore

... e l'addio un esercizio quotidiano
che non finisce
alla fine del tempo ...

Scultura del Tempo

MARIO LUNETTA

Cera Persa Cleopatra

*Distacco immateriale dalla materia levigata
preistoria d'avvenire avventurosa di
passato remoto
di prossime incursioni nella mente nelle viscere
pensata forse in un gesto secco in
un regesto oscuro
di automa macrocefalo di ventosa
epidermide laccata*

*in anse di buio profonde in sacche di pulviscolo
dorato con ferini passaporti in neri parametri di luce
tagliente di rasoio di antenne verticali mentre il gallo
canta e dorme il cocodrillo con tutti i suoi rimorsi
entro l'ovale repentino delle forme muscolari*

*danza androgina nello spazio invulnerabile metallica
malaria raggelata sotto l'urto di maschere sorde
di galeotte prigionie bevendo l'amniosi dell'eros
attorcigliandosi serpente imbambolato alle sedie
corrotte prima della trasformazione prima dell'eterno*

*ritorno alle f
avvelenato dalla pi*

protagonista del suo doppio invisibile irrigidito
il sogno arcaico dell'oggi nello scafandro marziano
nella mela che oscilla nel vano dello sterno-porta
dentro lo schermo dello scriba impassibile innestato
alla piramide chiave perduta serratura impraticabile
tutto nel vortice si smarrisce si ritrova traslato
nel suo rovescio insano tutto sfilà la propria pelle
in una dieci centomila spirali senza fine spiritiche
qui in questo luogo infido in quest'oasi perversa
Cleopatra soubrette in passerella dure chiappette
dispettose tette all'erta perde la scarpa destra
come una biancaneve in astronave lì chissà dove
in chissà quale spogliatoio degli abissi e del nulla

due mute da sub mimano duramente gli approcci
di un amplesso di bronzo sono due pesci celibi
nel vuoto nel silenzio nell'ansiosa parafrasi del sonno
ora sul piano verde sei gocce di rubini sanguinano
sull'oro dei pendagli come una minaccia un memento

una memoria di giorni che verranno

VITO RIVIELLO

Bronzo Cosmico

*Gli uomini di Carnebianca, i bronzi dorati
e scuri fusi a cera persa
con l'infinito universo,
sono le ombre stesse
delle nostre anime disperse
per viaggi senza tempo.*

*Vano è fissare l'ora
d'una presunta compiutezza,
non v'è bussola non v'è stella
che ci possono fermare
sereni dinnanzi al cielo
pensosi in riva al mare.*

*Mobili o vaganti, sempre attenti
a scoprire la sorte
che ci fece penitenti
in una sicura vita
per un'incerta morte.*

Centro babu

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on ten staves, each labeled with an instrument or voice part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves, with some parts in parentheses. The score is written in a cursive, handwritten style.

Staff Labels (from top to bottom):

- Soprano (Soprano)
- Sax Tenor (Sax Tenor)
- Piano (Piano)
- Trumpet (Trumpet)
- Voice (Voice)
- Cello (Cello)
- Bass (Bass)
- Solo (Solo)
- Sax (Sax)
- 1st (1st)
- 2nd (2nd)
- He (He)
- ell (ell)
- er (er)

Key Features of the Score:

- Dynamic Markings:** *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), *ppp* (pianissimissimo).
- Tempo/Character Markings:** *Andante*, *Allegro*, *Ad lib.* (ad libitum).
- Performance Instructions:** *tr* (trill), *acc.* (accents), *rit.* (ritardando), *dim.* (diminuendo).
- Lyrics:** The lyrics are written in a cursive script below the staves. Some lyrics are in parentheses, indicating optional or improvised parts.
- Rehearsal Marks:** Numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100 are written at the bottom of the page, corresponding to the measures of the score.

**NICOLA
COLABIANCHI**

Per il Tempo, senza Tempo

Quando nacque in me la pulsione a comporre trovando ispirazione nelle suggestioni dell'arte di Enzo Carnebianca (che conosco da sempre) ricercai nella mia memoria l'immagine delle sue opere, sono andato a toccarle, ho riletto quanto era stato scritto su di lui, ho ripensato ai "percorsi delle sue figure tra passato e futuro", al "distacco dalla materia", all'autodistruzione controllata, agli incontri di epoche che si realizzano nell'ideale della bellezza classica deformata e alla dualità degli opposti: terra-luna, surrealismo-simbolismo, bronzo-plexiglass, gesso-resina, cuoio-lattice, citazione-autocitazione, e chiavi, orologi, meccanismi, teste allungate, cera persa, fegato di zolfo, verde ossigeno, "Deterioramento del Gianicolo"....

Poi riguardando la musica che andavo scrivendo, vidi che tutto questa c'era già. Anche per la scelta del titolo sono riuscito presto a risolvermi.

"Per il tempo, senza tempo" di Nicola Colabianchi per voce di soprano vocalizzata, sassofono tenore ed archi.
Prima esecuzione assoluta.



COSTUME
PER LA CANTANTE LIRICA
REALIZZATO DA
CHICCA CAVACCIUTI

L'affinità nell'interpretare le immagini emotive della figura umana mi ha avvicinato a Enzo Carnebianca che, peraltro, aveva già pensato di "vestire" le proprie figure.

Ne è nato un vivace scambio di vedute che ha portato alla collaborazione in occasione di questa mostra ad Aquila, per la quale il compositore Nicola Colabianchi ha scritto un'opera ispirata alle figure dello scultore ed interpretata dal soprano Nausicaa Policicchio, figura di grande presenza scenica. Sarà lei ad indossare l'abito da me interpretato per i sensi e le sensazioni delle figure di Carnebianca le quali, racchiudendo la ricchezza dell'esperienza del passato, sono proiettate nel futuro.

L'abito richiama il fascino della seduzione in un gioco di trasparenze che diventa scultura con il "serpente gioiello" che accarezza il corpo femminile, simbologia metafisica dello scultore.

Quello di Enzo Carnebianca è un curioso surrealismo, così impastato dei propri risentimenti umorali e viscerali da lasciarsi trascinare a vere e proprie ostentazioni di gusto kitsch, a un voluto stridere di colori destinato, con la programmata monotonia delle contrapposizioni di rossi e di verdi, ad acuire il senso atroce di disfacimento, lo struggersi e l'allungarsi mostruoso delle figure e degli arti.

Un qualcosa che potrebbe far pensare a Bellmer, ma senza la morbosa sensualità di Bellmer, o magari a qualcuno dei molti divulgatori del surrealismo, come Labisse e compagni. Tutto ciò con una pittura precisa ma con qualcosa di scivoloso, di leggermente macabro, direi quasi a prima vista poco gradevole. Le cose cambiano completamente quando dalla pittura di Carnebianca si passa alla scultura. Carnebianca, a mio parere, è un pittore per volontà e invece è uno scultore nato, con un plasticismo assai sottile e nello stesso tempo vigoroso. Lo aveva già intuito Vito Riviello, il quale nel 1984 aveva scritto che "la prova della sua lucidità d'artista è data dal suo lavoro di scultore, in cui viene fuori la linea genetica della sua ricerca". E infatti in questa scultura, con molta sensibilità e vivo senso plastico, prendono piena forma artistica quei motivi e quei temi che apparivano come ostentati e magari sforzati; Nulla più di stridente e di macabro, ma una misura dello spazio esatta, un modellato pungente e linearmente molto duttile, un

eleganza di stilizzazione che fa pensare agli esempi liberty di un Wildt, una simbologia surrealista assai originalmente risolta in cadenze e ritmi aerei e danzanti, senza che la sua drammaticità abbia niente di eccessivo.

Certo, i temi dello scultore non sono più teneri e più dolci di quelli del pittore; il fatto che l'angosciosa metafora dell'alienazione e dello "svuotamento" dell'uomo, nella scultura trova una sublimazione artistica perfetta, una forma plastica sicura. L'uomo serpente, l'uomo ridotto a un giubbotto abbondante, o sbottonato, sul Nulla, la figura in posizione fetale, abbandonata come nella morte, le teste serpentine che fuoriescono da un uovo spaccato, divengono tutte ragioni di un discorso per immagini tridimensionali condotto senza cedimenti e senza sbavature. L'orrore è autentico, ma la forma perfetta lo esorcizza, ne dà una definizione calzante e priva di sentimentalismi. Catarticamente tutto si trasforma, per citare Shakespeare, in "qualcosa di ricco e di strano", in una definizione perfetta dell'oggetto-scultura. Così l'uomo serpente, senza rinunciare alla propria identità, diventa un ghirigoro elegantissimo nello spazio (spazio definito, oltre tutto, con grande abilità tecnica), così la donna o l'uomo giubbotto sono soprattutto una grande invenzione spaziale, coinvolgente lo spazio interno e lo spazio esterno all'opera; il che significa un sapiente trar partito di una delle conquiste essenziali della scultura moderna.

Nella scultura di Carnebianca il soggetto certamente conta, e molto, ma è interamente subordinato alla forma che lo controlla e domina. Questo significa che lo scultore, che è ancora ben giovane ed ha quindi tutta una carriera davanti a sé, ha ormai raggiunto un suo stile perfettamente maturo e di grande efficacia. Ed è da pensare che in un prossimo futuro egli ci darà prove ancora maggiori.

*"Non c'è via più sicura per evadere dal
mondo, che l'arte; ma non c'è legame più
sicuro con esso che l'arte"*
(Wolfgang Goethe)

Esiste un registro del silenzio, quello della
pietra, del legno, dei metalli (nobili o plebei),
del vetro, che giace o si erge, scolpito o
architettonico che sembra dire senza
ambiguità, con lo spessore e la densità della
materia, che il corpo, il corpo dell'arte, se
non può evitare la morte, può sostenerne,
almeno la sfida.

E' proprio da questo presupposto che prende
avvio l'opera di Enzo Carnebianca; il quale
entra nel mondo dell'arte come ospite
leggero ed evanescente ma che lascia segni
profondi e perturbanti.

Le sue sculture colpiscono dritto al cuore per
la forza espressiva, non disgiunta da una
limpidezza, da una purezza che rimandano
ad un passato: evocato, immaginato,
sognato.

Queste opere, che affondano le radici in un
curioso e personale surrealismo, riescono a
dare consistenza a pensieri e rendono
materia la psiche.

La scultura, fra tutte le arti, è forse la più
vicina al reale nella rappresentazione che dà
nel mondo, Carnebianca, perfettamente in
linea, riesce a materializzare: oggetti,
persone, situazioni, come fossero qualcosa di

fisiologico e dà corpo ai suoi ed ai nostri fantasmi.

Enzo Carnebianca, da autentico amatore della materia, lavora soprattutto sulla sottrazione.

Sembra non occuparsi di creare forme e volumi; il suo imperativo è invece scarnificare la forma, sezionare il volume.

Eccolo di fronte a volumi assoluti intento a cercarne: la genesi, l'anima, penso a: "Le Mute"; a "Vortice"; a "Sedia con Serpente"....

Autentico artista moderno, Carnebianca nella confusione di questo fine millennio, persegue l'origine dell'opera d'arte, è forse anche per questo che le sue sculture mi provocano ogni volta brividi profondi. La sua misura dello spazio è sempre esatta e perfetta, come se usasse le mani quale prolungamento di cuore e cervello, finalmente uniti.

Le sculture di Enzo Carnebianca non sono mai mastodontiche, anzi tendono al piccolo, quasi a voler confondere l'oggetto arte con l'oggetto reale, l'eterno col quotidiano.

E' proprio questo stare sempre sul filo del rasoio a rendere queste sculture un modo intelligente, sia per l'autore che per lo spettatore, di allontanare l'angoscia del vivere e soprattutto di alleggerire il terrore di morire.

Carnebianca, da autentico esploratore, si immerge totalmente e profondamente in forme e volumi lasciando però fuori le verità assolute e così riesce a produrre sculture naturali, genetiche.

Le sue figure sono delicate e fragili eppure così forti e imponenti.

Sono contenitori d'anime, gabbie aperte che incitano alla liberazione.

Costellate di piccoli segnali rituali, penso agli orologi, che sembrano emergere da un passato lontanissimo oppure preludere ad un futuro assai remoto.

Le sculture in oro, poi, si concentrano

intorno ad un riflesso, dentro un bagliore che risveglia l'inconscio e lo espone senza timori.

Ma vorrei soffermarmi un momento sulla sostanza dell'opera di Enzo Carnebianca, parlando dei modi, delle implicazioni, delle possibilità occulte che lo scultore persegue all'interno della categorie del fantastico. Rinviando, in modo neppure troppo segreto, a modelli come:

Salvator Dalì, Max Ernes, Alberto Giacometti, e in modo invece sotteraneo a Medardo Rosso e Auguste Rodin.

Carnebianca nel ricongiungere forma e contenuto imbocca una strada del tutto personale crea qualcosa di diverso.

Ancora una volta la dualità prende corpo.

Ma se invece del fantastico parlissimo del metafisico? Eccola la vera novità di Enzo Carnebianca, il suo lavoro presuppone uno zibaldone filosofico e religioso: plasmato, graffiato, scarnificato dal quotidiano.

In questo scultore la materia, non solo quella dell'opera, ma anche la corporeità del prodotto arte, diventa un discorso non retorico perchè depurato dell'aurea.

Carnebianca cerca di invitare il suo spettatore sulla strada che è quella dell'interiorità lanciandogli delle esche che poi subito ritira.

L'autore vuole liberare sè e il suo spettatore-frutitore dall'angoscia.

Confermando e confortando quanto dice Hermann Broch: "ciò che conduce al di là della mera psicologia è un fenomeno di angoscia".

In effetti, tutto ciò che succede in questo mondo serve alla lotta contro l'angoscia, si tratta di quell'unica angoscia autenticamente metafisica, di quella grande, indomabile e irriducibile angoscia della vita che assale l'uomo nell'attimo stesso in cui la sua coscienza, per la prima volta, ha di fronte a se la solitudine della morte.

E' un'angoscia che può essere placata solo

quando l'uomo comincia ad intuire la
connessione tra la sua terribile mortale
finezza e l'infinità del cosmo.

Ebbene, Enzo Carnebianca, con la sua
scultura, così sinuosa e scarna al tempo
stesso, prova a ricucire questo scarto, tenta
di portare se stesso e quindi chiunque sia
disposto a seguirlo nel suo cammino, appena
tracciato, in una zona franca, dove i contrasti
si ricompongono e dove il magmatico
prende forma, così l'artista, austero
ricercatore, ma anche umile artigiano
dell'esistere e del cercare, si fa avanguardia.

Carnebianca, parafrasando ancora Broch,
riscatta con le sue sculture "la sventura senza
nome" stanandola, facendola conoscere,
così che l'uomo possa esorcizzarla.

Ecco, le sculture di Enzo Carnebianca sono
esorcismi contro la morte.

L'opera di Enzo Carnebianca è dominata
dall'eterna lotta tra bene e male; tra essere e
divenire, tra sogno e realtà, e da questa lotta
nasce l'arte.

I corpi, gli oggetti, le maschere, da questo
sculture, vengono tastati, esplorati, sezionati.

Il suo racconto è un continuum che avanza
per sottrazione, sottrazione che lavora col
filtro della poesia.

Così la voglia e il desiderio di un ritorno non
meccanico al passato e la reintegrazione con
la natura non stridono affatto con il tempo
che inesorabile scorre e con la magneticità
del futuro.

Carnebianca lascia sul cammino del mondo
alcune piccole pietre firmate in un diario
pubblico di grande generosità.

I veri artisti sono sempre generosi.

E allora il disegno dell'ala di una farfalla o il
fascino dell'incantesimo e la sinuosità di: "Il
Bacio", o ancora l'arcano di le "Maschere",
nella loro semplice epicità e nella loro lirica
eroicità, hanno la stessa matrice, provengono
da un bisogno identico, quello di superare il
reale, quello di vincere la morte.

Mi interessa sottolineare, più che il vulcanismo operativo di Carnebianca, tramato di urgenze per molti aspetti esoteriche e di indugi edonistico-sensuali, la qualità oggettiva della sua opera. Le soluzioni formali, infatti, per quanto possano apparire, a prima vista, dettate da un desiderio costante dell'inedito, dal gusto dell'anomalia morfologica e dalla paura di ogni tipicizzazione usurata, si dichiarano come esiti d'arte di tutto rispetto; e fanno di questo forte e sempre fresco operatore una presenza viva, fra le più significative, della scultura italiana che ha saputo prendere le distanze, con eguale convinzione, dalla mimesi naturalistica e dalla gratuità arbitraria.

Il rischio che corre Carnebianca, a ben vedere, è quello dell'intellettualità: il volere caricare di "intenzioni" il suo approccio con il volume. E' la vocazione, drammaticamente combinatoria, che nocque, com'è noto, ai "pontisti" di Dresda.

Ma c'è nello scultore romano, per buona ventura, come una lucida e raffinata decantazione che impedisce all'idea primaria o, se più piace, alla pulsione acritica, di sublimarsi passivamente in eccessi speculativi e patetici. Anche quando il titolo di un bronzo propone un'angoscia allegorizzante (come *Il tempo*, *Veggenza*, *Distacco dalla materia*) è l'intelligenza specificamente scultoria che ha la meglio, sempre, sull'ipotesi del "messaggio". E così la sensibilità innata, il filtro del gusto e della cultura, l'esigenza d'equilibrio sconfessano

infine le equazioni mentali; suggerendo la
pienezza autonoma del prodotto d'arte.

Non si può restare indifferenti, senza
dubbio, all'aura di esoterismo che circola,
promuovendo spiazzamento e inquietudine,
nella scultura di Carnebianca; e persino,
vorrei dire, in certi splendidi gioielli -
ciondoli, pendagli, anelli -, come Vortice, Il
Faraone, Libertà, coordinati alla mostra. E
tutt'altro che asettiche risultano le tecniche
miste su carta da spolvero intelaiata; la fissità
allucinatória di Condizionamento, l'intenso
Autoritratto, gli arditi Gemelli in verde, rosso
ed ocra sulfureo rispecchiano certamente,
tra invenzione, ragione e soprattutto "patèia",
la complessità del mondo interiore. Ma
bisogna convincersi che Enzo Carnebianca è,
in linea assolutamente prioritaria, scultore. Di
quelli senza schemi, capaci di creare un
linguaggio di sicuro spessore; tanto più
valido quanto più incardinato al possesso
"linguistico".

Solo in tale prospettiva è possibile assegnare
all'eccellente artista un ruolo di tutto rilievo.

E capire con quanta nuova energia e
perspicuità espressiva è riuscito a mediare,
sul metro della propria indivisibile
personalità, fra alcune importanti ed opposte
proiezioni dell'estetica moderna: fra il
concetto massivo di un Moore, ad esempio,
e il filamentarismo di un Giacometti. Senza
trascurare, poi, qualche alto suggerimento
del dinamismo di un Arturo Martini
(dinamismo che ha fatto approdare tanti
scultori del nostro tempo, per difetto di
consapevolezza e di temperamento, ad un
eclettico scintillio).

Direi, allora, che in Enzo Carnebianca, nel
suo metodo e nei suoi raggiungimenti, è
tutto in regola.

Il processo di realizzazione nasce sempre
dentro; ma è sussidiato, in sommo grado, si
tratti dell'esemplare unico Cleopatra o di
Enigma, dal livello del mestiere.

**GIORGIO DI
GENOVA**

Oltre ciò che si vede

Lo sguardo dell'occhio fisico è sorta d'imbuto
che dell'esistente vede solo una piccola
parte, quella, per intenderci che chiamiamo
la realtà quotidiana.

Ma la realtà di tutti i giorni non è tutta la
realtà. Oltre ciò che si vede c'è tutto quello
che non si vede. E solo l'immaginazione,
meravigliosa macchina che macina le
memorie ancestrali e personali, ossia i
sostrati dell'incoscio collettivo e individuale,
senza i quali l'uomo sarebbe un semplice
automa, senza passato e senza futuro,
ciroscritto al mero presente; solo
l'immaginazione, dicevo, può pescare nei
recessi dell'essere più profondo le fisionomie
dei personaggi protagonisti delle storie d'un
tempo in cui la stessa immaginazione, che
ora immagina, non c'era ancora, ossia le
storie del tempo mitico del "c'era una volta",
come cominciano appunto i racconti mitici e
le fiabe di tutto il mondo. Ma, nel
contempo, solo l'immaginazione può dar

forma ai sogni del desiderio dell'io, e in tal modo incardinare le riemersioni del passato remoto sul flusso delle pulsioni volte verso il futuro.

Senza tener presente questa premessa non si può comprendere appieno l'opera di Enzo Carnebianca, scandagliatore delle memorie ancestrali che lastricano il suo inconscio collettivo e forgiatore dei desideri che albergano e agitano il suo io.

Ma l'arte, non mi stancherò mai di ripeterlo, non attinge in presa diretta dalla realtà, bensì nasce dall'arte, perché, essendo linguaggio, ha bisogno di imparare la lingua dell'arte per esprimersi. Ed ecco, allora, che Carnebianca per dire di sé, delle sue memorie, dei suoi sogni, dei suoi desideri, come fanno tutti gli artisti, guarda all'arte antica e contemporanea, per poi, sulla scorta delle morfologie e della sintassi altrui, dotarsi di un linguaggio proprio, cioè un linguaggio che nelle inflessioni morfologiche e nei costrutti sintattici possa restituire il suo essere e sentire.

Accade così che le reminiscenze di Dalì, che sono piuttosto manifeste nelle donne con i cassetti, ancorché piegate a declinazioni tutte personali si veda, al proposito, *Umanoide* (Rebus) del 1979-80, possano incontrarsi con quelle di Mantegna, facendo navigare il pittore scultore romano tra la Scilla del daliniano *Cristo di San Giovanni* della Croce e la Cariddi del mantegnese *Cristo morto*, come appunto avviene in *Concezione apostolica*, tempera elaborata tra il 1973 ed il 1975.

Del resto tutto il tragitto pittorico e plastico di Carnebianca è unasequela di incontri, che talvolta possono tramutarsi in scontri. L'umanità per lui è vittima delle trappole del tempo, che schiaccia l'individuo sin dall'infanzia (*Occaso*, 1970) e tramuta l'intero in manchevole (*Tempo nel tempo*, 1981-82). Ecco perché qualche volta un

Oltre ciò che si vede

orologio compare nel bel centro della fronte di un bronzo (*Il tempo*), proprio nel posto dell'*aina chakra* (il terzo occhio), a significare che è il flusso temporale il vero nocchiero della vita e della mente. L'*aina chakra* è posseduto da ciascuno, ma non tutti lo adoperano. Ed è proprio a volere significare questo che Carnebianca mette in qualche caso al centro della fronte una serratura, come a dire che c'è bisogno di una chiave personale per dischiudere la mente (e la vita) agli infiniti orizzonti della veggenza e dell'immaginario, che appare enigmatico solo a coloro che si fermano alle apparenze, in altre parole che si fermano sul confine di ciò che si vede con l'occhio fisico (*Enigma*, 1986).

Questa chiave personale Carnebianca la possiede, ed è con essa che dischiude la dispensa del suo metamorfismo inventivo, colmo di associazioni significative, come è in *Esaltazione dei sensi*, opera in cui le chiusure lampo che serrano gli occhi, la bocca e le orecchie della donna acuiscono la sua dimensione psichica al punto da lievitare in una doppia presenza energetica di segno opposto e protesa verso orizzonti altri. Sembrerebbe che Carnebianca qui voglia, con gli strumenti del Surrealismo, offrire il suo contributo all'evidenziazione della verità espressa nel secolo scorso da un romantico visionario quale Caspar David Freidriech con il suo imperativo categorico: "Chiudi il tuo occhio fisico così da vedere l'immagine principalmente con l'occhio dello spirito. Poi porta alla luce quanto ha visto nell'oscurità, affinché si rifletta sugli altri, dall'esterno verso l'interno". Di questi esercizi di *descensus ad inferos* del proprio io Carnebianca è esperto. Ne ha compiuti tanti e a più riprese nel corso degli anni, ed ogni volta ne ha riportato alla luce immagini, scoperte, motivi per rifletterli su di noi e, così, farci riflettere.

Oltre ciò che si vede

Farci riflettere ora sulla vacuità di certe esigenze senza personalità, da appendere al fino del ludibrio come panni all'aria (*La pelle*), o da mostrare come rudere dell'oggi nè più nè meno dei torsi acefali e monchi dell'antichità (*Le mute*, 1980), ora sulla centralità del tema del "doppio", da lui espresso soprattutto nei gioielli (e per questo ricorrenti sono le coppie di orecchini, ma il doppio speculare è da lui utilizzato anche negli anelli), ora sull'ingorgo della vita, che talvolta riduce a sorta di buccia di arancio l'individuo, inchiodato al suo destino (*Spirale*, 1987).

C'è talvolta una resipiscenza di fisionomie egizie nei suoi volti sfingei, quasi a voler significare che il tempo che passa non ha mutato poi più di tanto la natura umana. Ed è per questo che non di rado incontriamo nell'universo di Carnbeianca inflessioni di varia natura espressiva e storica, cosicché talvolta c'è l'incontro tra classico e orientale, com'è in quella sorta di testa di bronzo che è *Simbolismo*.

Tuttavia è la memoria edenica che il nostro pittore-sculitore insistentemente mostra di aver ritrovato in ogni suo viaggio agli inferi del suo io. Per questo la natura serpentina di quella stagione della psicogenia, allorchè gli opposti erano ancora indifferenziati, riaggalla assieme al pomo della prima disobbedienza, per la quale l'uomo è diventato tale, rendendosi autonomo dalla soggezione della divinità, e s'è assunto tutte le sue responsabilità di libero artefice del suo destino. Chè quello che per la mitologia ebraica espressa nel libro della *Genesi* è considerato peccato originale, altro non è che la "nascita" dell'uomo alla civiltà, ossia la liberazione dalla condizione intrauterina dell'Eden, stadio ancora fetale dell'umanità. E se in *Sedia con serpente* è espressa simbolicamente la difficoltà del districarsi dalla condizione intrauterina, in definitiva

Oltre ciò che si vede

ancora animalesca, nella mela morsicata, che ne *Il tempo* pende all'interno del petto della donna seduta come si fa nella meditazione buddista, è espressa la "nascita" dell'umanità, per cui quest'immagine femminile privata delle braccia, ma non delle mani si connota come la vera essenza di Eva del Tempo, che consuma e distrugge ogni cosa che genera con l'impassibilità dell'essere superiore per la sua sacralità.

Ed è per tale ragione che le figure di Carnebianca sono così spesso di ieratica fissità, inesorabilmente silenti e presenti come l'inesorabilità del tempo che passa senza far rumore.

MARIO LUNETTA

Con esuberante incautela

Ho sempre avuto il sospetto, progressivamente fattosi convinzione sempre più radicata nella verifica dei testi e dei pronunciamenti teorici, che tutta la straordinaria sperimentazione nata dalla matrice delle protoavanguardie del nostro secolo non abbia in realtà soltanto spezzato una linea secolare di narrazione iconoplastica "chiusa", nè soltanto messo in crisi critica - secondo procedimenti ora ambigualmente e ironicamente soft ora brutalmente iconoclastici - la rappresentazione del reale fondata sulla mimesi, ma - ben più radicalmente - ricercato, sulle rovine di un senso che così a lungo aveva costituito una Consuetudine Sacra, le possibilità di un Nuovo Realismo. Non, si badi bene, di un altro realismo tra i tanti, o semplicemente di un realismo *altro*, un realismo *autre*, per riprendere una fortunata formula sessantesca; quanto piuttosto, credo, un Realismo Globale, non ristretto al contrasto anche duro nei confronti della cosiddetta "barriera

del naturalismo", e invece impegnato nell'ipotesi e nella pratica di una reinvenzione del mondo finalmente senza confini e senza remore, secondo una strategia di libertà formale e tecnica che non poteva non interrogarsi sulla funzione del fare estetico come produzione (ancora) mercificata di pulsioni e sogni e bisogni e utopie non esauribili, tenacemente gravide di futuro eppure segnate da una volontà di presenza attivamente problematica nel geroglifico oscuro del presente.

Con esuberante incautela

All'interno delle avanguardie visuali, in effetti, la costante della figuratività come convenzione del *verosimile* (ovviamente negata, quando non violentemente irrisa dal contesto) non è stata mai completamente cancellata. Esautorata sì, liquidata di tutto no. E questo fa semplicemente parte della drammatica e gloriosa storia dell'arte del Novecento. Ma quell'esigenza del Realismo Globale che nelle avanguardie è - secondo me - correttamente centrale, non si esaurisce nell'accettazione di un residuo mai fino in fondo bruciato di *vita riconoscibile* nella stragrande maggioranza dei loro prodotti. E' nella tensione ad un mondo e a un'esistenza davvero alternativa a quella vigente e cogente: è, insomma, in ciò che il tardo Aragon si provava a definire con la formula di *realismo congetturale*. "L'aspirazione ad una società libera, in cui politica e cultura, ideologia ed estetica, agiscono insieme, ha subito ancora una volta uno scacco", scriveva nel 1970 Filiberto Menna (*La regola e il caso*, Ennesse Ed.). "Eppure, questi sono, continuano ad essere momenti decisivi per l'architetto, per l'artista, per l'intellettuale in genere: nonostante tutto, i fatti rimettono in gioco tutte le carte con spregiudicatezza estrema, con esuberante incautela".

Com'è noto, il vecchio Hume, da onesto empirista, pone alla base della comprensione

e dell'apprezzamento dell'opera d'arte le due costanti della *novelty* (novità) e della *facility* (agevolezza). Oggi, sottoposto ad un grado di conformizzazione enorme e di impigritimento progressivo (superficialità dell'informazione, centrali mass-mediatiche impegnate nella fabbrica del consenso diffuso, etc.), il pubblico aspira a prodotti estetici la cui *facility* sia plateale e la *novelty* possieda soprattutto caratteri di estrema decifrabilità. Di qui, la lucida considerazione di Dorfles (*Le oscillazioni del gusto*, Einaudi 1970), oggi più che mai valida e quanto mai pertinentemente applicabile alla congerie entropica del consumo artistico: "Dobbiamo (...) prender atto che la mente umana si pasce d'un immenso universo di segnalazioni e di stimolazioni - vuoi sonore che visuali e formali in genere - e che tali stimolazioni, tanto quelle "disinteressate" attribuite all'arte che quelle utilitarie dovute ad agenti non considerati di solito come artistici, hanno un'efficacia sulla germinazione di quelle costanti formative che dominarono sempre l'attività umana, e da cui poi traggono lo spunto le diverse manifestazioni estetiche".

Si tratta di elementi di riflessione che uno scultore come *Enzo Carnebianca*, impegnato a coniugare audacemente la regola e il caso non più secondo gli automatismi surrealisti ma all'interno di una griglia in cui certi stili surrealisti vengono stretti a un'esigenza pressante di realismo globale, riesce a incarnare nella sua quotidiana pratica di artista plastico e figurativo. La sua dimensione è quella dell'asimmetria violenta e della devianza feroce dai codici della compostezza più rassicurante. A un mondo capace soltanto di produrre distruzione, Carnebianca oppone il feticismo rovesciato e estremistico di una storia dell'uomo (e del suo corpo in primis) giunto alla sua epitome catastrofica. Esiti di pura negatività denunciati attraverso

una grammatica del sogno che è diventato puro incubo, messaggi crudamente contraddittori e "depressivi" rispetto all'ottimismo pubblicitario della società dello spettacolo e dei consumi, avvertenze aspre sul cannibalismo e l'autofagia del nostro mondo.

Con esuberante incautezza

Il post-surrealismo di Carnebianca si snoda su un codice di opposizione e di dura intrattabilità, e l'angoscia che ne emana rimanda puntualmente alla condizione odierna dell'uomo umiliato e oppresso, in una sorta di ontologia plastica della tortura universale. "La poesia deve avere per scopo la verità pratica" ha affermato Lautréamont; e Breton (1935) ha scritto: "Nello stato di crisi attuale del mondo borghese, di giorno in giorno più cosciente della propria rovina, io credo che l'arte d'oggi debba giustificarsi come conseguenza logica dell'arte di ieri e al tempo stesso sottomettersi il più spesso possibile a un'attività di interpretazione che faccia esplodere nella società borghese il suo dissidio". E' chiaro che una premessa del genere mette in discussione anche la sfera della sintassi formale. In quel testo capitale che è *Il Surrealismo e la Pittura*, il leader del movimento scrive: "Una concezione troppo stretta dell'imitazione data come scopo all'arte, è all'origine del grave malinteso che si è andato perpetuando sino ai nostri giorni.

Sulla fede che l'uomo non è capace che di riprodurre con più o meno felicità l'immagine di ciò che lo tocca, i pittori si sono mostrati troppo concilianti nella scelta dei loro modelli. L'errore commesso fu di pensare che il modello non poteva essere preso che nel mondo esteriore, o anche che ivi soltanto potesse essere preso. Certo la sensibilità umana può conferire all'oggetto dall'apparenza più "volgare" una distinzione del tutto impreveduta; non è però meno vero che è fare un cattivo uso del potere magico della figurazione, di cui certuni posseggono il

donò, servendosene per la conservazione e il rafforzamento di ciò che esisterebbe già anche senza di essi".

E' uno schiaffo alla stanca idolatria del verosimile e, al tempo stesso, un altolà a una pratica espressiva tentata dall'evasione.

Qualcosa che nell'opera di Carnebianca trova una risposta di grande libertà e di grande forza contemporanea proprio nel rilancio che lo scultore effettua di un'utopia non contemplativa ma attiva e protagonista, tanto più necessaria quanto più le sue immagini emettono infelicità, impotenza e dolore. Questi idoli antropomorfi in posizione ieratica, questi fossili lucidi e levigati squarciati dalla violenza, scuoiati e scarnificati da orrori misteriosi, destinati a ospitare nel loro soma orologi enigmatici, pendoli-frutti, o a presentare fattezze zoomorfe (*Sedia con serpente; Uomo elefante*), o a ridursi a puri contenitori vuoti di pelle afflosciata (*Le mute*), esprimono un mondo dominato dalla costrizione,

torto ad una prevaricazione innaturale e cieca. Ecco, il senso della cecità, dell'incompletezza dell'essere e della misura sottratta è soprattutto ciò che il perentorio onirismo espressionistico di Carnebianca comunica. E

se lo sguardo dello scultore è lungamente diacronico, attraversando i continenti del mito e del simbolo, della storia remota e del raccoglimento fetale, dell'aspirazione cosmica e dell'urgenza sacrale, è poi superbamente capace di fissarsi in stringente allegoria visionaria del nostro oggi proprio in forza dell'energia dinamica che fa vibrare le sue impeccabili volumetrie di slanci inconsueti, di fratture sorprendenti, di attese rivelatrici. I più attenti critici dello scultore romano, da Vivaldi a Apuleo, da Civello a Bellezza, da Calabrese a Tallarico a Riviello a Selvaggi a Domenico Guzzi a Mercuri, lo hanno del resto sottolineato con la dovuta puntualità.

Vivaldi ha parlato a suo tempo di

Con esuberante incautela

Carnebianca come di uno "scultore nato" dotato di un "plasticismo assai sottile e nello stesso tempo vigoroso". Una scultura, quella di Carnebianca, in cui si afferma una misura dello spazio esatta, un modellato pungente e linearmente molto duttile, un'eleganza di stilizzazione che fa pensare agli esempi liberty di un Wildt, una simbologia surrealista assai originalmente risolta in cadenza e ritmi aerei e danzanti, senza che la sua drammaticità abbia niente di eccessivo. "Riviello aveva già parlato di linea genetica della sua ricerca, e Civello aveva insistito sulla forza d'urto" che finisce con l'essere il magma connettivo di tutte le realizzazioni "enucleando" il "surreale atipico" dell'artista.

La metafora di un mondo che cova in sé l'uovo di serpente della propria perdizione e del proprio svuotamento (di materia e di senso) risulta nella scultura di Carnebianca - e in diversa ma coerente misura nella sua opera pittorica, o nei suoi elegantissimi e crudeli gioielli - un viaggio nell'orrore e nel nulla compiuto con una sorta di stupore geometrico attraverso luoghi in cui abitano senza incontrarsi attesa e afflizione, gremito di agguati e di misteriose, inquietanti presenze. Così, quello dell'artista romano si sviluppa come un transito cosmologico e irreale, ierofanico e ritualistico in un grumo di materia atrocemente lacerata e scissa. E' in questa ricchissima ambiguità che il surrealismo espressionistico di Carnebianca conquista con nitida sicurezza formale la sigla di una poesia magica e feroce, e che le sue spietate pulsioni si determinano in modi al tempo stesso impassibili e implacabili.

Accademia Platonica, maggio 1994

EFFETTI SPECIALI

Enzo Ardevini

L'esigenza di umanizzare le figure e di riportarle alla dimensione del reale ha spinto

Enzo Carnebianca ad avvalersi della mia collaborazione. La mia conoscenza tecnica

di nuovi materiali mi ha permesso di realizzare, con la truccatrice Imma presso

Rino Carboni Studio, gli interventi di trasformazione di Nausicaa Policicchio,

Patrizia Carnebianca e Maria Concetta Borgese in essere androgini, sui quali Enzo Carnebianca è intervenuto portandoli nel suo universo.

COREOGRAFIA

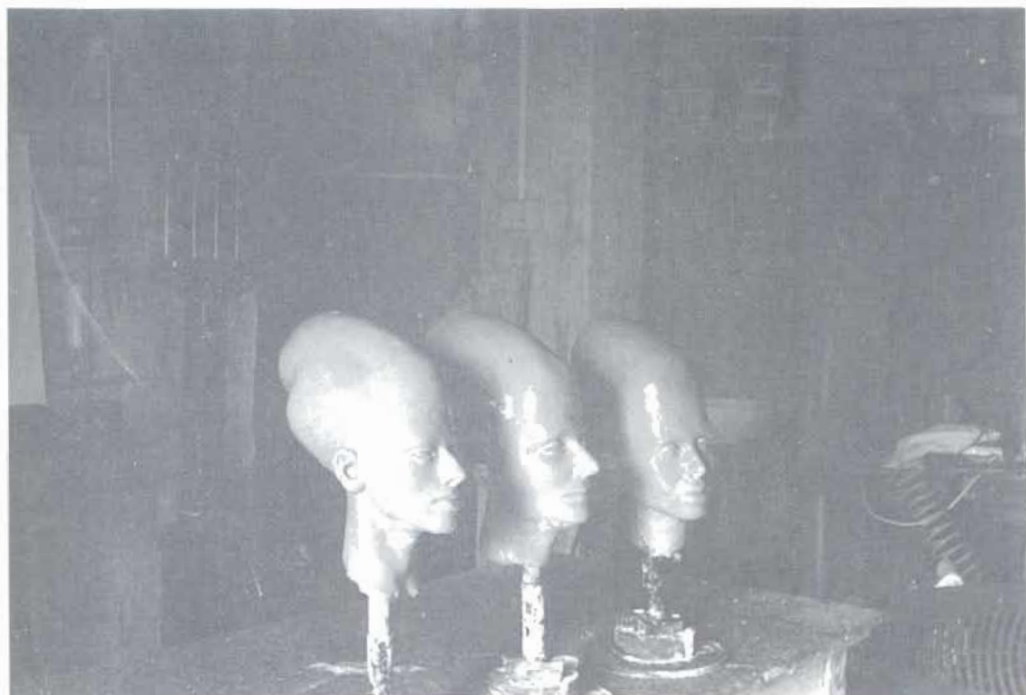
*Maria Concetta Borges
Patrizia Carnebianca*

Come danzatrici abbiamo trovato avvincente la proposta di partecipare a questo evento. Il progetto in se ha qualcosa di speciale, racchiudere in un unico momento più forme espressive come la scultura, la musica, la poesia e il movimento. Va riconosciuto ad Enzo e quindi alla sua arte, che ha funto da catalizzatore e propulsore, il merito di questa operazione.

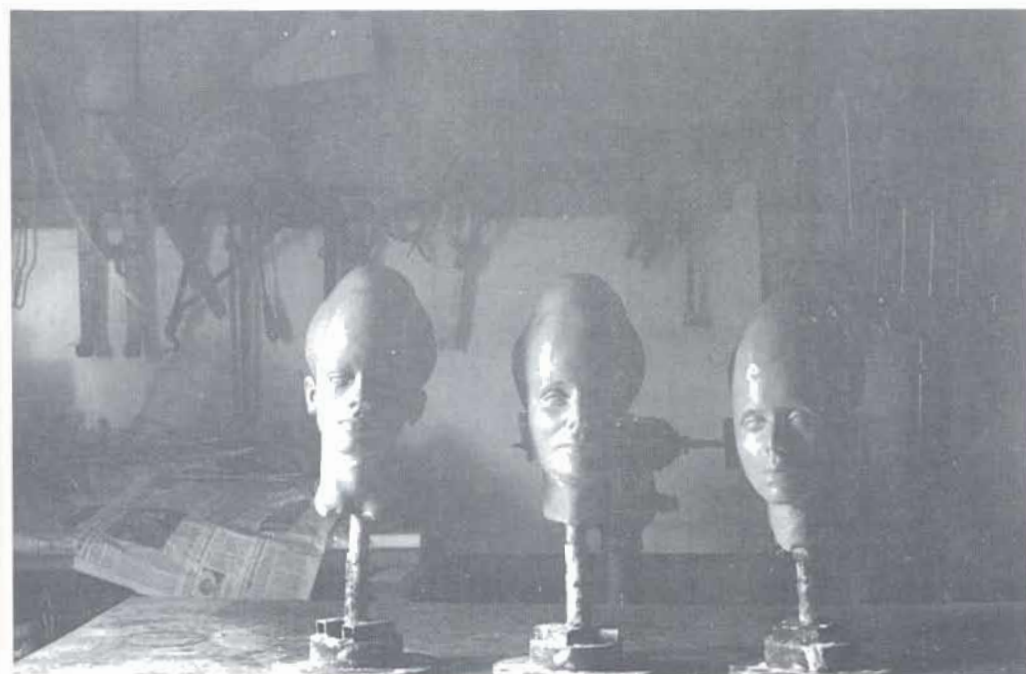
La nostra intenzione è di riuscire ad interpretare attraverso una assenza di movimento quasi una "non danza" quella tensione dinamica così presente nelle sue sculture, cercando di cogliere ed interpretare l'essenza della sua poetica.

Ottenere attraverso il corpo umano come materia vivente l'animalità e la sensualità dell'immagine, nel tempo senza tempo, in una totale assenza di atmosfera, tutta tesa verso lo spirituale.

Creare attraverso il gioco delle linee e dei volumi e della tensione degli opposti il ribaltamento spazio-tempo in un cosmo in cui vivono in simbiosi passato presente futuro.



Maria Concetta Borgese, Nausicaa Policicchio, Patrizia Carnebianca



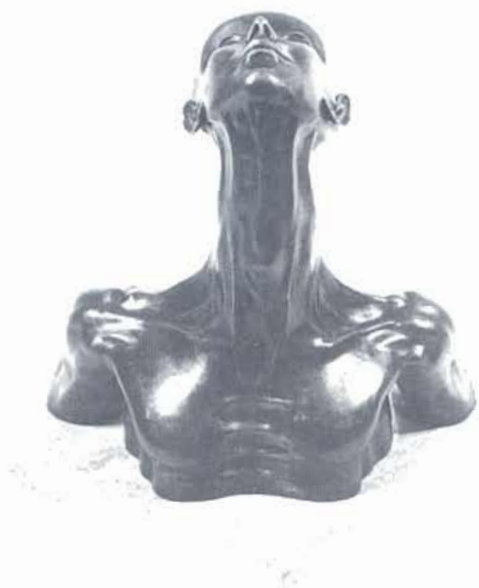
Modellazioni effettuate da Enzo Carnebianca

Ho conosciuto Enzo Carnebianca tra gli anni settanta - ottanta: ci siamo incontrati, per caso, in una galleria d'arte di un comune amico. Io con i capelli lunghi e neri, lui con una folta barba scura. Io fotografo, lui scultore: parliamo della importanza della luce ".....Anima rerum" parliamo della materia, di come si può far per vivere una creta, una cera, un bronzo. Abbiamo cominciato a capirci e a lavorare insieme . Ancora oggi continuiamo a colloquiare spesso discutendo e sempre cercando di trovare la maniera migliore per rappresentare, con immagini fotografiche, la Scultura. Mentre parliamo, io fotografo guardo il suo sguardo e sento che il suo pensiero è simile alle sue mani: ecco, sta plasmando come con la creta una nuova idea

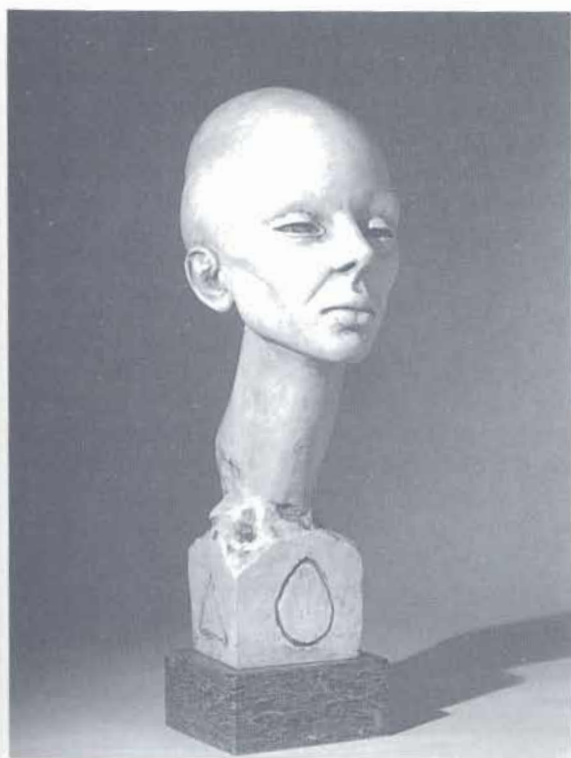


Non sono certo di riuscire ad esprimere la mia interpretazione del Tempo Senza tempo di Enzo. Tento di provarci, non tanto con le parole quanto con frammenti della sua scultura. Il Tempo che non è inserito in una dimensione temporale, ma che purtuttavia è una realtà visiva. Il Tempo, che plasmato nella materia dà sensazioni sonore: l'orologio che batte, la mela pendula che oscilla, spazi aperti al passaggio dell'aria. E tutto questo diretto, orchestrato, ma soprattutto amato dall'occhio appassionato del Maestro.

Novembre 1994



1977
DISTACCO
DALLA MATERIA
Bronzo cm. 65



1993
SIMBOLISMO
Bronzo cm. 61,5



1977
DISTACCO
DALLA MATERIA
Bronzo cm. 65



1980
ATTESA
Bronzo cm. 80



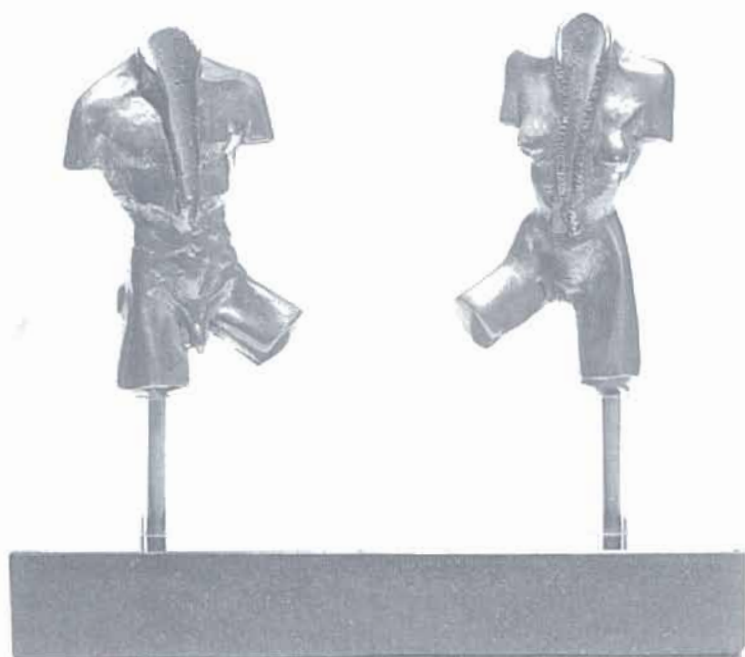
1992
 STATICITA
 Bronzo cm. 45



1980
 NASCITA
 Bronzo laminato
 argento e oro cm. 7,5



1992
VEGGENZA
Bronzo cm. 18



1980
MUTE
Bronzo cm 44.5



1983
L'UOMO ELEFANTE
Bronzo cm. 28



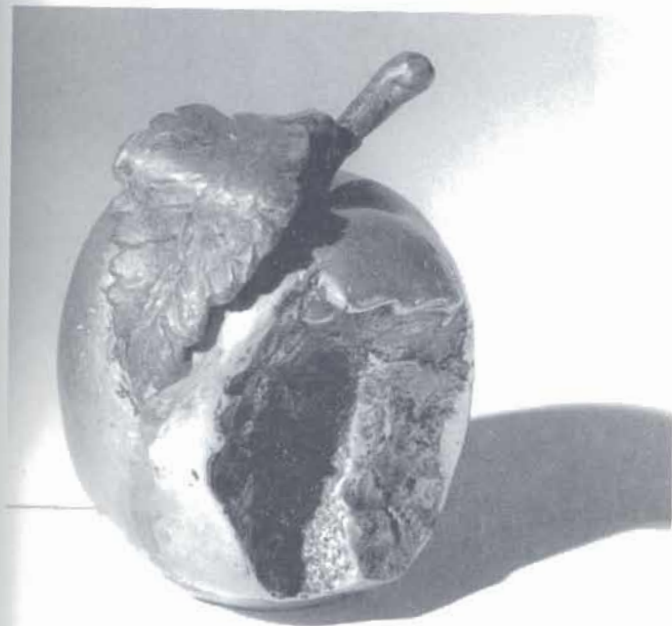
1982
SEDIA CON SERPENTE
Bronzo cm. 22.5



1987
SPIRALE
Bronzo cm. 29



1981
IL TEMPO
Bronzo cm. 80



1981
MELA
Bronzo



1986
VORTICE
Bronzo cm. 27



1992
 STATICITA'
 Bronzo cm. 45



1982
 SEDIA CON SERPENTE
 Bronzo cm. 22,5



1980
MASCHERA
Bronzo cm. 32



1990
ENIGMA
Bronzo cm. 70



1988
ELEVAZIONE
Bronzo cm. 49

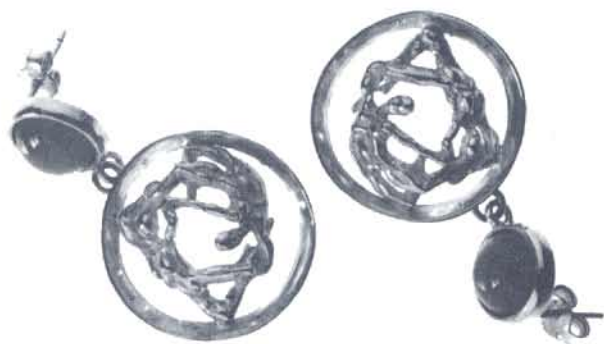


1977
DISTACCO DALLA MATERIA
Bronzo cm. 65

ORI



1989
AMANTI
Oro 18 Kt.



1988
VORTICE
Oro 18 Kt.



1983
ENIGMA
Oro 18 Kt.



LIBERTA'
Fermacravatta
Oro 18 Kt.



LIBERTA'

Spilla

Oro 18 Kt.



LIBERTA'

Girocollo

oro 18 kt.



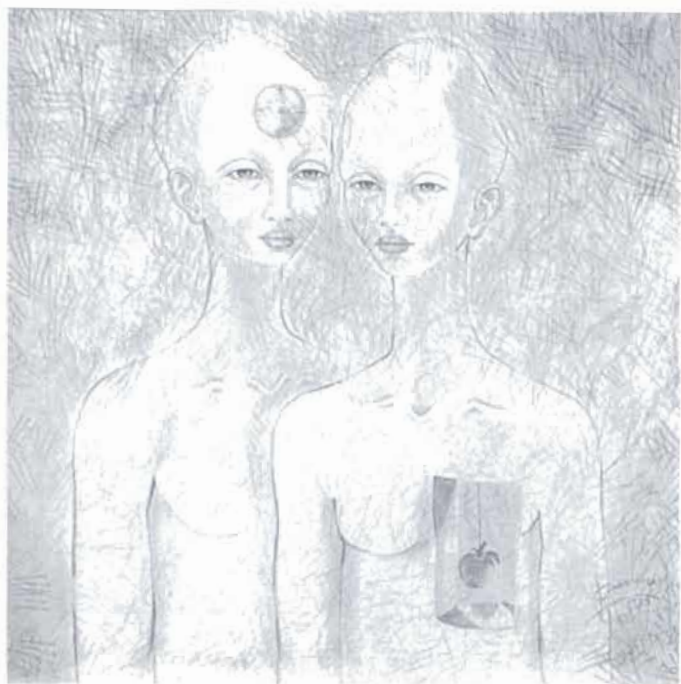
NEFERTARI

Spilla
Oro 18 Kt.

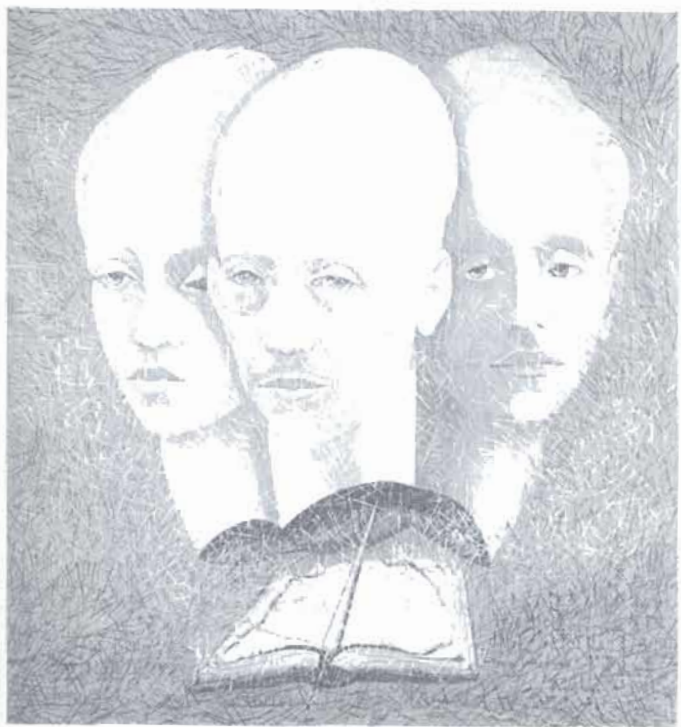


1986
IL FARAONE
Anello
Oro 18 Kt.

TECNICHE MISTE



1993
IL TEMPO NEL TEMPO
 Tecnica mista
 cm. 120x120



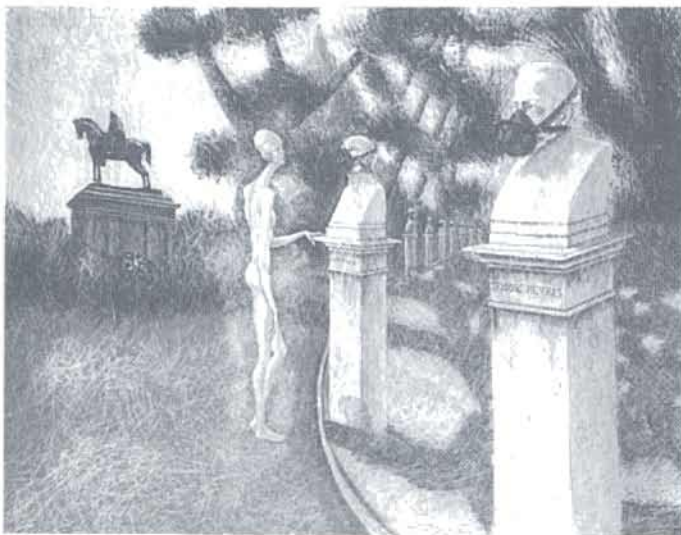
1994
**OMAGGIO
 A D'ANNUNZIO**
 Tecnica mista
 cm. 140x153



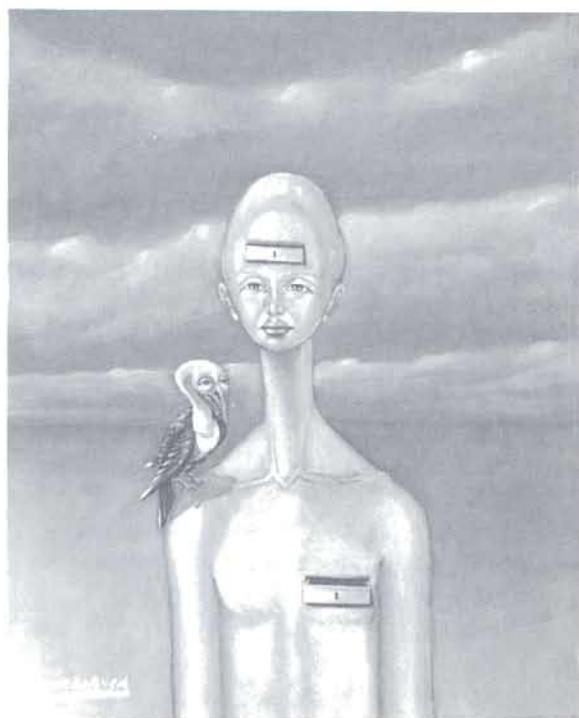
1994
BARRIERA
Tecnica mista
cm. 120x120



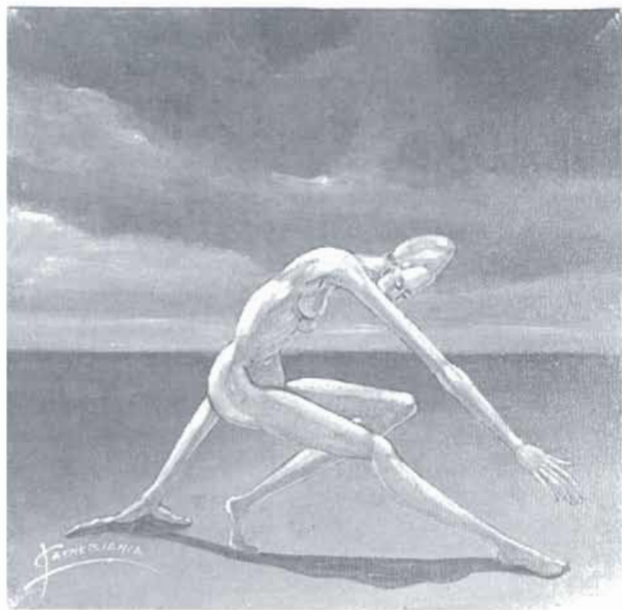
1987
AUTORITRATTO
Tecnica mista
cm. 120x120



1988
 DETERIORAMENTO
 DEL GIANICOLO
 Tempera vinilica
 cm. 100x130



1979
 UMANOIDE
 Olio su tela
 cm. 40x50



1984
ESTENZIONE
Tempera vinilica
cm. 30x30



NEFERTARI
Disegno



1979
VITA NEL TEMPO
Olio su tela
cm 62.5x52.5



1992
VORTICE
Tecnica mista
cm. 55x47
Studio per scultura



Enzo Carnebianca nel suo studio di Rosciolo



ANTONIO CENTI

The Mayor of L'Aquila

The Mayor of L'Aquila
Enzo Carnebianca returns after six years with
a new exhibition in the magnificent halls of
the
Forte Spagnolo, proposing a new world of
forms and images that are in perfect har-
mony with the
sentiments of L'Aquila.

Abruzzese on his mother's side and
Abruzzese by choice, a reason for the selec-
tion of the suggestive frame of Rosciolo as his
studio's headquarters, he worked as a pro-
duction designer for both theatre and cine-
ma, living for a long time in Venezuela.
Venezuela: all these are not only biographi-
cal passages but deep signs of a contiguous
with the sensitivity of the people of the
mountains of Abruzzo, with the experiences
of emigration and the polyhedral world of
entertainment that has deep roots and
copious foliage in L'Aquila.

Therefor Carnebianca is something more
than one of the accomplished artists that
exhibit in L'Aquila: his is a presence that has
the affection of a taste of home and as such
it distinguishes itself for the pleasure of being
able to renew unto him the warmest welco-
me.

SALVATORE ITALIA

*Direttore Generale
Ministero
Beni Culturali*

Enzo Carnebianca is a singular artist, dedicated to an interior research that pushes him unto expressions there where the reality of forms is associated with an intense spirituality.

In the figures that are silhouetted, harmoniously stylized in paintings with clear and uniform tones of colour, the signs of time are manifested, from the mysterious past to the present to what will be these signs are visible in the limpid looks stretched out towards hope.

In the sculptures Carnebianca heightens his qualities of a committed artist aware of life's suggestions, and of the games of memories.

The introspective exercise is apparent in a symbolism of sure effectiveness even though it is derived from a painful and complex study.

The landscape from the imaginary to reality is filtered by a knowing psychological analysis executed with an excellent technical and artistic expertise.

It is not difficult to foretell that Carnebianca possesses a convincing personality, an illuminated path full of satisfactions within the contemporary Italian art.

RENZO MANCINI

Il Soprintendente

SOPRINTENDENZA
PER I BENI AMBIENTALI
ARCHITETTONICI
ARTISTICI E STORICI
PER L'ABRUZZO
E L'AQUILA

In the evolution of an artist's ideas, the dragging element is, and always shall be, the will to undertake new avenues and new experimentations towards which the artist feels a particular affirmation.

In Enzo Carnebianca's case the experimentation is going beyond the limits set by art techniques to transform itself in interpretative polycentric and polyfunctional forms such as poetry and music.

All this makes the précis of Carnebianca's art prove once again the importance of the non scission of the various "Muse", but, inversely when one is in front of pure art, one can allow oneself a linking interpretation of how much the arts may express.

Enzo Carnebianca can therefore claim to be inspirational for other complementary arts thus rising to the title of great artist.

The organization of this event shall set forth an interesting series of artistic profiles because of the strength and characteristics of the composers of the other arts.

DOMENICO GUZZI

Il tempo senza tempo.

At the base of mount Velino, in a small center, Rosciolo, where the smell of burned wood reigns in winter Enzo Carnebianca works.

His studio looking over a valley, is a sort of workshop in which finished works dialogue with the unfinished ones and, amongst these, a grand circular structure whose iron soul suggests the development to come. The studio of a sculptor, but Carnebianca is also a painter and designer of jewellery: painting, sculpture and jewels announce, within the variety of their means, the existence of only one language. We were saying that the studio of a sculptor possesses a unique charm, considering the fact that it is a place of research and creative invention but also a place of handywork outside of which one doesn't do sculpture. Hence in the untidy tidyness of the ambient, the works show themselves in their essential

quality of interlocution.

In the logic of reminiscence and sedimentation of preceeding solutions, matured in the conviction that memory always plays a fundamental role, insured against a reality interpreted live.

It is within this space that the sculptor knowingly orchestrates his own images, allowing himself to be dictated by passions and moods, doubts and decisions. All this of course is a problematic outcome.

Il tempo senza tempo

There is no doubt that Carnebianca's nature draws him towards a consolidated surrealism. It becomes obvious through the formal solutions but, above all, through insertions, in those prevailing and seemingly anthropomorphic images, of significant and explicit details. How can one not think of some of Dalí's inventions for example: drawers opening on foreheads and on the chests of the subjects: how can one not think about other authors when one is confronted with monstrous mechanisms?

How can one not think, and it is purely conceptual surrealism, to be in front of androgens that, surely, do not live on the planet Earth, but in substantially different dimensions where everything, like the azure-green backdrops of the paintings witness, is atmosphere?

But historical memory is, even for Carnebianca, a result of sculptural matter, so clean and smooth, without obvious smudges, so much that upon passing the palm of the hand over those bronzes one only feels a surface beyond which one perceives the palpitating construction, although restrained, of a body. This means that Carnebianca's artistic capability, in his own way rooted in history, make him meditate on the present; from which, at the end, he takes his distance.

During 1994, a year that has been particularly intense for Enzo Carnebianca, four of his anthological exhibits have been put on display: in Rome, Celano, Pescara, and finally this one in l'Aquila.

This could mean that he has reached a "critical" stage and therefore he intended, in the most articulate fashion, to recapitulate the sense and dimension of his own path, considering his art direction experience for feature films at the end of the Sixties, thus having in front of him, in an ordered fashion, all that his creativity has yielded in more than thirty years. The outcome is, as much iconographic as the other specific elements, offered in a substantial linguistic unity. However, this does not mean that he has not had his own natural evolution all within their own dimension.

We want to assert that the sculptor has not been taken by the legitimate fears of reiteration. It is not, as the title and the evidence of a work such as "La pelle" (92, strictly influenced by Magritte), that he has "come out of his skin". Within it he has conducted his figurative analysis that in our judgment have resulted both mature and convincing.

Four great exhibitions that have obviously allowed the same number of critics, writers and poets (Dario Bellezza, Giorgio di Genova, Mario Lunetta and myself) to go back over his "walk" offering a first historical cross-section.

Therefore to reach the end of the fortuitous exhibit cycle, means for the person writing this note, to have plainly before us the fundamental movements of the sculptor. It is said, of his possible influences, his intents, his orientations that need to be briefly assessed, that on one side the memory and historical memory, for which its cosmos seems to develop along the arc that implies apparent moments of contradiction but in no way in

Il tempo senza tempo.

collision: particular attention trained on the quality of the "interpreted real" merged as we said, for matter that is nearly at the extreme of an ideal range. On the other a narrating motivation that is contemplated in an emblematic fashion that fuels mystery. We believe that, beyond and together with what was previously observed, a space for furthering the logic behind Carnebianca's sculpture has been left to the fourth interpreter of Enzo Carnebianca's sculpture.

Il tempo senza tempo.

Il tempo. 1981

Starting from the title of the most intense, interesting and symbolic statues we intend to not only analyze the piece but also the concept of time that is enclosed within it. However, this can be done only after suggesting some more complex considerations. Beginning from the idea of time that is sufficiently abstract, clarifying it and therefore allowing the other ones to be along side it.

Metrics, rhythm, harmony for example. Idioms of greater adherence to the quality and syntax of the image.

Likewise, referring to the speculation on such a concept, one must say that it probably is one of the most incisive subjects for the philosophical thought: from Parmenides to Plato to Aristotle to Kant and Bergson: and for that matter, a load of literature: suffice to refer to the "Proustian *recherche*". The concept of tempo, closely related to music obviously, the meaning above mentioned, has "iconographically" interested figurative art consolidating itself according to the historical and cultural situations, cryptic at times, explicit at others, and furthermore references to be discovered in the morphological results.

Considering the matter vertically, time defers to the fundamental concept of historical memory. A circular reality that could make

one think on a Platonic horizon. *It was and It will be.*

The same way that Is becomes a conjunction between time and eternity. Memory. A process that ranges, encloses in a unity: a process that also allows the appropriation of the events of the cultural past, so necessary, actually indispensable, for the evolution of the present.

In each image, even the thematically furthest from the clarity of the reference, there is an implicit joining of the theoretical and objective reasons belonging to time. So much that other hypotheses, other than the ones mentioned, may come forth. Movement, stasis, contemplation, simultaneity, headway, existentiality. The same melancholy (reminded by what Erwin Panofsky wrote) that brings us to the conceptual identity of Saturn/Time. Saturn, son of Gaia (the mother Earth) and Uranus (the sky), brother of the Titans in second lineage, Father of Zeus.

He has in the classical images - from the paintings of Pompeii to the ones by Rosso Fiorentino, Bronzing some of Bernini's drawings- a scythe and a clepsydra, this detail in particular, can be seen bent in the evolution of today, in Carnebianca's sculpture - but his symbols are also a crutch and a snake that bites his tail.

It will be understood that the mythological environment allows an ample development of solutions, all exact in front of the narration of Saturn. The same way that many different allegorical representations are bound to the "*Padre Tempo*".

From the time of "*L'età dell'oro*" during which Saturn reigned, to the representation of Virtue, Vice, Astronomy, to that of Fetonte, Hercules, Mars, to that of Hope, Faith, Truth, Innocence and Justice including that of the Seasons, the Dawn, the Sun, the armillar sphere and that of the universe, the

Il tempo senza tempo.

Earth and finally Hell.

There where Uranus would throw each of his newborns, Gaia gave Saturn a scythe with which he could emasculate his father. It is from the froth produced by the severed genitals that hit the sea water that Venus was born.

Themes up to here considered in a different perspective, also in an iconographic key. Our present however would seem in its own way to hide from the works of the imagination more or less mythological; from research and furthermore of subjective identification.

One will have to approach in a different way "*Il Tempo*" by Carnebianca. The co-ordinates of which appear certainly allusive but not at all identifying. It is a bronze sculpture dating from 1981- recognizing however that the same concept spans the entire range of his imagination: one only has to look at paintings such as *Metamorfosi* dating 1970 and *Vita nel tempo* from 1979: the same way as one would think of sculptures such as *Distacco dalla materia* made in 1977 and *Noi e l'origine* from 1982 and *Attesa* from 1980- sculpture, that as we were saying earlier, should be considered in an exquisitely realistic/symbolic fashion.

Iconographically, Carnebianca recuperates divulging the sense of the motif of his above mentioned sculpture *Attesa* and, interjects therefore, by subtraction and increases. Both values considered in a clear allegorical manner. It concerns a man (Di Genova says it's a woman), if one considered an androgynous nature one would not be far off either from the truth or from the usual sculptor's solution, sitting in oriental meditation style. Already in this reference (that implies contemplation) is important in its own right related to the specific thematics. The observation of a tempo, that means, that is measured by wide and deep perspectives. Here

Il tempo senza tempo.

enters another idea of psychological reflection that is equally important in order to better understand the significance of the sculpture. The 1980 sculpture is rendered armless by Carnebianca. Now this could obliquely defer an ulterior condition of time, not only considered as an "interruption", but as an exact reflection of terms, of historical memory.

It's probably not even worth remembering, in fact, that the great sculpture of the past has reached us at times mutilated of arms or sometimes completely headless. The hands, however, remain on the knees in the exact yoga position: thumb and middle finger joined to form a sort of "short-circuit". Rather like hypothesizing the connection between space and time.

The raw material is rendered very smoothly, so as to suggest the slightest vibration of a tendon, or a muscle. It would suffice that one could see the nerves on the neck.

Formally sculpture is considered a pyramid solution, which, translated onto a plane, the form is nothing more than the invocation of a triangle and, furthermore equilateral. A significance that according to the various cultures, takes on more than one value, each one of which in any case is convergent.

On one side it reminds us of the ideas of divinities (meaning eternity and therefore belonging to time) of harmony and proportion (morphological elements of the image no doubt timeless themselves). On the other hand, according to the ancient Mayas, the triangle symbolized fertility. A term that in its own right suggests the quality of a time that reproduces itself and regenerates. The same way it is superfluous to recall that in the Hebrew tradition the equilateral triangle represents God.

Il tempo senza tempo.

Following the symbolic decryption, one surely remembers the significance in

alchemy of the equilateral triangle. Significance that belongs to "the heart". It reaches us just in time to consider the circumstance in which the sculptor created, in the thorax of the character, a rectangular empty wedge, in which, attached on a string and therefore removable, a bitten apple.

Undoubtedly a pendulum, this being another strong warning for the concept of time, but also a reflexion on origin. Is it not therefore the apple, trope of the original sin, and another sculpture called *Noi e l'origine*, snake with a human face, that with volutes entangles itself on a chair?

One could hence argue that some of Carnebianca's works are reciprocally bound, always attaining to the clarity of a single significance. The problem, if any, would be to assess if all of this is born consciously or not. On the other hand the converging multiplicity of the references would lead one to think of a non-casualness. Therefore going back to the pendulum, or "heart" one could say that the "Pascalian" reasons are probably yielded by the artist which obviously recall an omni-felt sentiment.

This way hypothesizing both the oscillation of sentiments and their strengthening or cooling, on the contrary, with the rhythmic passage of time, conception of which is enriched by rationality, since the sculptor "sees" a watch embedded in the character's forehead.

The watch (beyond its specific allocation in thought and therefore of rational) who's numbers not only recall time but also reason.

In this view then time is as much rationality as sentiment, in reciprocal exchange and evolution. Carnebianca, in who's sculptures at times, appear formal solutions that ideally refer back to the triangle: for everyone's benefit we shall hint to the conception of *Enigma* from 1988 (a work in which other

Il tempo senza tempo.

symbolisms intervene, but that does not interest us at this stage) to which the sentiment of reason or the sentiment and reason, if one likes, are remitted.

It is here that the final analysis of this sculpture is completed.

The eyes. One present, polychrome and descript (like in the ancient sculptural texts) the other absent. Extroflexion and introflexion. As if to say that the character on one side views the world and on the other he scrutinizes himself and within himself.

It is Enzo Carnebianca's way of interpreting thematics in both an iconological and iconographical manner.

DARIO BELLEZZA

For Enzo Carnebiaca

*While Enzo gives silence
to his creatures
drawing from the bottom loneliness
clear, tempestive and sour
comes from the asphalt a warm breath
heavy of faith*

*I scratch the page, he models
the bronze
We both follow the pleats
of the soul, insisting and absurd
to remind us of veins
of blood sick and infected
of memories
They even press our dreams
that become nightmares
Later will come the fog imponent
will shade off houses, trees
to veil desires.*

**ELISABETTA
GRANZOTTO**

Il Tempo

If before any thing there was time
with rugged sleeves caves of mourning
one sole embrace of love dread
then it became infected with cruelty for all.
Cronos running an anthropomorphous world
ordered the wind the gale the sun
promised the smiling parasites
teeth split by din
invited the fresh zones of always
to the ball under the alluvion: the illusion
He marked hearts in couples and round
apples
for the arms on the dawning balcony
like the hour or oratorio its the same.
Meanwhile cardio or apple with the left-
overs
colored by crumbling thighs
thieve nymph cheeks in the ravine.
Time abandons you in order to exist
it defends itself within the delivery of women
that look at clocks like beacons
saints heated by warmed soap
slowly trickle from the altars.
Therefor Waiting is the last warrior
sumptuous and invincible revolution
sows the light with play.

ANTONIO LOIACONO

SCULPTURE OF TIME

Sky-eyes adrift
open drawers
full of knowing vacuum's
that seek the key of time

playful limits
bonds between heaven and earth
twins like day and night
like water and fire
like parallels that meet
in the infinite space of thought

hands to touch starched silences
rugged encounters of things to the touch

uninhabited since the beginning
that look for deserts for company

jewels for convention
snob matter and
search approvals in shapes
and betray the betrayals
of the critical voyeurs
of creation

replicant the visages in the dreams
invent old dimensions
and kill themselves falsifying death
and fight within
like the ghosts of poets
talking about a halted time
of an unlimited space
without dawn and without sunset
where stories rain down
colored by the dreams of tomorrow

from the damp darkness of the cave
to the light of a glance
needs and nostalgia
growing in the desire
playing with magic

born to give birth
to other stories in the sculpture of space
to reflect oneself in uncertain days
on the path of conquests

the enigma the lock
in the sky's head
the key of dependence
the abandonment of earth
taking-off towards the rosy horizon

to detach from the matrix of solitude
mirage in the heart's desert

.... and the adieu a daily exercise
that does not finish
at the end of time.....

SCULPTURE OF TIME

MARIO LUNETTA

Cera Persa Cleopatra

Immaterial detachment from the polished matter
ancient history adventurous of long gone past
of future incursions in the mind in the bowels
maybe thought in a dry gesture in an obscure
stand
of a macro cephalic automaton of lacquered
windy epidermis

in loops of darkness deep in sacks of golden dust
with wild passports in black parameters of razor
sharp light
of vertical antennae whilst the cockerel sings
and the crocodile sleeps with all his remorse
within the hasty oval of the muscular forms

androgynous dance in space invulnerable metallic
malaria frozen beneath the impact of deaf masks
of pander confinement drinking the amniosis of
Eros
stunned twisting serpent on the chairs
corrupted before the transformation before the
eternal

Cera Persa Cleopatra

return to the maternal fauces to the uterus of the
father
poisoned by the petrification of medusa sculptor
protagonist of his invisible double stiffened
the archaic dream of today in the Martian
diving-dress
within the apple that oscillates in the hollow of
the breast-bone door

in the screen of the impassive scribe grafted
to the pyramid lost key useless lock
all in the vortex is lost to be found again
figure in his insane reverse everything
unthreads its own skin in one ten one hundred
thousand
spirals without a spiritualistic end

here in this treacherous place in this perverse
oasis
Cleopatra soubrette on the cat-walk hard little
buttocks
spiteful titties on alert looses the right-hand shoe
like a snow-white in a spacecraft there who
knows where
in who knows which changing room of the abyss
and of nothingness

two diving-suits mime the approaches harshly
of a bronze intercourse there are two unmarried
fish
in the void of silence in the anxious paraphrasis of
sleep
now on the green plane six drops of rubies bleed
on the gold of the pendants like a threat a
memento

a memory of days to come.

VITO RIVIELLO

Cosmic Bronze

Carnebianca's men, the bronzes golden
and dark molten by wax
lost with the infinite universe,
they are the same shadows
of our lost souls
for journeys without time.
'tis useless to stare at the time
of a presumed accomplishment,
there's no compass there's no star
that can stop us
serene in front of the sky
pitiful on the beach front.
Noble or wandering, always careful
to discover the fate that made us penitent
in a sure life for an uncertain death.

**NICOLA
COLABIANCHI**

Per il Tempo, senza Tempo

When the emotional drive to compose, drawing upon the suggestions of Enzo Carnebianca's art as inspiration, started within me, I searched in my memory the image of his works, I went to touch them, I read-up on what had been written about him, I thought about the "journeys of his figures between the past and the future", of "Distacco dalla materia", about controlled self-destruction, the encounters of epochs that materialize within the ideal of deformed classical beauty; and of the duality of opposites: earth-moon, surrealism-symbolism, bronze-plexiglass, plaster-resin, leather-rubber, citation-auto citation, moreover keys, watches, mechanisms, elongated heads, lost wax, sulfur liver, oxygen green, "Deterioramento del Gianicolo"...

Then looking back at the music that I was writing, I saw that it was all there already. I also managed to resolve the choice of the title quickly.

CHICCA
CAVACCIUTI

The affinity in interpreting the emotional images of the human figure has drawn me closer to Enzo Carnebianca who, also, had already thought of "dressing" his figures. From this, a vivacious exchange was born, that brought about a collaboration in view of this exhibition in l'Aquila, for which the composer Nicola Colabianchi wrote an opera inspired by the figures of the sculptor, and interpreted by the soprano Nauicaa Policicchio, someone with a great on-stage presence. She will be wearing a dress that I envisaged for the senses and sensations of Carnebianca's figures that withholding all the richness of experiences of the past, are projected in the future. The dress recalls the charm of seduction in a game of transparencies that becomes a sculpture with the "serpente gioiello" that caresses the female body, metaphysical symbolism of the sculptor.

CESARE VIVALDI

Enzo Carnebianca's surrealism is rather curious, so mixed with his visceral and resentful moods that he allows this to drag him into real a "kitch" ostentation, a much wanted screeching of colors, with the programmed monotony of the opposition of the reds and greens, that just accentuate the atrocious sense of decay, the agony and lengthening of the figures and arts. Something that could bring to mind Bellmer, but without his morbid sensuality, or maybe one of the divulging reasons of surrealism, like Labiss and the likes of him. All this with an accurate way of painting but with something slippery, slightly macabre that could be displeasing at first sight. Things change completely when we go from Carnebianca's painting to his sculpting. It is my opinion that Carnebianca is a painter by will but a born sculptor, endowed with a very subtle plasticism but at the same time rather vigorous. In 1984 Vito Riviello already had this intuition and wrote "the proof of his artistic lucidity is in his work as a sculptor, in which the genetic line of his research emerges".

It is in this sculpting, with much sensitivity and a lively plastic sense, that those motives and themes that appeared to be shown-off and maybe forced, take on the full artistic form. No more macabre and clashing colors, but

an exact measure of time, a pungent and linear ductility in the modeling, an elegance of styling that remind us of the *liberty* examples of Wildt, surrealist symbolism that is resolved in a very original way, with cadences and aerial dancing rhythms, without his drama being in any way excessive.

Surely the sculptor's themes are on more tender and sweet than those of the painter; the fact is that the anguished metaphor of the alienation and "emptying" of man, finds a perfect sublimation in sculpture, a sure plastic form.

The snake,-man, a man reduced to an unfashioned or oversized reefer, the figure on nothing in a fetal position abandoned like in death, the serpentine heads that gush from a cracked egg, all become reasons for a discourse to be conducted without leaks and dribbles on three-dimensional images.

Horror is automatic, but the perfect form exorcises it, giving a fitting description without sentimentalism. In a purified way all is transformed, quoting Shakespeare, "in something rich and strange", perfect definition of the "object-sculpture".

Thus the snake-man, without giving up his identity, becomes a very elegant doodle in space, (space defined above all with great technical ability), making the man or woman-reefer a grand spatial idea, involving the space in the work and the space outside of it; signifying a knowing way of drawing from one of the essential conquests of modern sculpture.

In Carnebianca's sculpture the subject matters, but it is entirely subordinate to the form that controls and dominates it.

This means that the sculptor, still young and therefore has all of his career in front of him, has by now reached a very effective and perfectly mature style of his own. One would think that in a near future he shall be able to give us even greater trials.

DARIO BELLEZZA

To Challenge Death

*There is not a more secure way to escape
from the world as with art, but also there is
no such stronger union "*
(Wolfgang Goethe)

There is a register of silence, such as of the stone, of wood, of metals noble or plebeian, of glass, that lays or is erect, sculptured or architected, that seems to say with the thickness and the density of the material that the body, the body of art cannot avoid death but can challenge it.

It's from this assumption that Enzo Carnebianca begins his work, he enters the world of art, like a vanishing quest, who leaves deep and upsetting signs. His sculptures hit directly to the heart, with the expressive force, that bring back to the past: evoked, imagined, dreamed. This work gives density to thoughts and makes the psyche material. Sculpturing, of all arts, is probably the closest to reality in the representation of the world, given by Carnebianca, perfectly in line, it is able to materialize: objects, people, situations, as if they were something physiological, and gives forms to his and our

spirits.

Enzo Carnebianca is an authentic lover of the material, he works on subtraction. He doesn't create volumes or forms, but strips the forms and dissects the volumes.

Here he is in front of absolute volumes looking for: the genesis, the soul, it makes me think of "the Mute" the "Whirlwind" the "Chair with snake"...

Authentic modern artist, Carnebianca in the confused millennium, follows the origin of the masterpiece, and it is probably for this that everyone of his sculptures, give me deep shivers.

His measures of space is always exact and perfect, as if his hands were an extension of his brain and heart, finally conjuncted.

Enzo Carnebianca's sculptures are never enormous, always tiny, as to confuse the art object with the real object, the eternal with the daily. And this being on the edge of a razor, makes his sculptures an intelligent way, for himself, as for his audience, to deviate the anguish of life and to lighten the terror of death. His figures are fragile and delicate, at the same time strong and impressive. They are soul containers, open cages to liberate. Spangled with tiny ritual signals. I think of clocks, that seem soul containers, open cages to liberate. Spangled with tiny ritual signals. I think of clocks, that seem to emerge from a far past, or prelude to a future very remote.

The sculptures in gold are concentrated in a reflex that awakens the unconscious. I would like to talk about the ways, the implications, of the occult possibilities, that the sculptor follows inside the category of the fantastic. Following models such as, Salvador Dalí, Max Ernst, Alberto Giacometti in a not too secret way, instead in a subterranean way, to Medardo Rosso and Auguste Rodin. Carnebianca puts together form and contents in a personal way, creating

To Challenge Death

something different.
Once again the duality takes form. Instead, if
we talk about methaphysic? Enzo
Carnebianca's work is moulded, scratched,
stripped from the everyday life. He tries to
invent his audience on the road of
interiority, throwing the bait, and suddenly
pulling it back. The author wants to liberate
himself from the anguish; as Herman Broch
says, "What leads beyond psychology is an
anguish phenomenon".

In a matter of fact, everything that happens
in this world, needs to fight over the anguish,
the only methaphysic, undomed and
irreducible anguish of life that takes over the
man, when he is in front of death. It may be
quieten only when he beings to intuite the
connession between the mortal and the
infinity of the cosmo.

The work of Enzo Carnebianca is domed by
the right and the wrong, between the being
and the becoming, between dreams and
reality, and from this fight art is born. The
body, the objects, the masks are tou ched,
explored, sectioned by the sculptor.

Carnebianca leaves on the worlds patch
path, small stones with his signature, in a
generous public diary. Real artists are always
generous. So the design of a butterflies wing
or the fashion of the spell, and the sinosity
of "The Kiss", or the arcane of "The Mask"
with the simplicity, with the lyric heroical,
have the same matrix, and come from the
same identical need to overcome the reality,
to win death.

RENATO CIVELLO

Volumi Esoterici

I am interested in highlighting, more than Carnebianca's volcanic workmanship, riddled by urgencies in many ways esoteric and with hedonistic and sensual delays, the objective quality of his work. The formal solutions, in fact, may appear, at first sight dictated by a constant desire for novelty, for the gusto of morphological anomaly and by the fear of any worn standard, they declare themselves as art results worthy of respect; and they make this strong and fresh creator a live and significant presence, in Italian sculpture, who has taken his distance with equal measure from the naturalistic mimesis and arbitrary gratuity. The risk that Carnebianca is running is that of "intellectuality": wanting to overload with "intentions" his approach to volume. It is the vocation, dramatically associative, that harmed, as we know, the "pontisti" of Dresden. There is in the roman sculptor a clear and shiny elation that impedes the basic idea, or if one likes, the acritic pulsation, a passive sublimation of pathetic and speculative excesses. Even when the title of a bronze suggests an allegorical anguish (like *Il tempo, Veggenza, Distacco dalla materia*) it is the intelligence specifically sculptural that has the best over, always, on the hypothesis of the "message". Such is the innate sensitivity, the filter of gusto and of sculpture, the need

of balance disavows finally the mental equations; suggesting the autonomous richness of the art product.

One cannot remain indifferent, without a doubt, to the aura of ambiguity that is going round, promoting disarray and restlessness, in Carnebianca's sculpture; and also, I would like to say, in certain jewels- pendants, rings et.- like *Vortice*, *Il Faraone*, *Libertà*, co-ordinated at the exhibition. All but aseptic are the mixed techniques used on mounted tracing paper; the hallucinating fixity of *Condizionamento*, the intense *Autoritratto*, the brave *Gemelli*, in green, red and sulfur ochre certainly reflect, between invention, reason and above all "patèia", the complexity of the inner world.

One must convince oneself that Enzo Carnebianca is, primarily, a sculptor. One of those without schemes, capable of creating a language of sure depth; furthermore valid because of linked to the "linguistic" possession.

Only in this perspective is it possible to assign a befitting role to this excellent artist. To understand with how much new energy and expressiveness he has managed to mediate, upon the meter of his own invisible personality, between some important and opposite projections of modern esthetics; between the concept of Moore's massive, for example, and Giacometti's filamentarism. Without neglecting, then, some other suggestion from the likes of Arturo Martini (dynamism that made many contemporary sculptors land, lacking awareness and temperament, on an eclectic twinkling).

I would then say that in Enzo Carnebianca's method and in his attainment, everything is in order.

The process of achievement is always born from within; but it is subsidized, at it's peak, either by the unique model *Cleopatra* or Enigma, by the level of the trade.

GIORGIO DI GENOVA

Seeing and beyond

A glance of the physical eye is a type of funnel that, out of all that exists, only sees a small part, namely the one which we call daily reality.

However, the daily reality is not the whole reality. Beyond what we see, there is everything that we cannot see. Only the imagination, that wonderful machine which grinds the ancestral and personal memories, that is, the substrata of the collective and individual unconscious, without which man would only be a simple robot, with no past nor future, limited to the mere present; only the imagination, I said, can pick out in the inmost recesses of one's being the expression of the chief characters of the past, in which the same imagination that now works was not yet there, that is, the mythical stories of "once upon a time", exactly how the mythical stories and fairy tales all over the world begin. However, in the meantime, only the imagination can shape the dreams of our innermost desires, and in this way replace the re-emersion of the remote past on the beating pulse turned towards the future.

Without these preliminary remarks we cannot understand in full the works of Enzo Carnebianca, sounder of ancestral memories that pave his collective unconscious, moulder of the desires that lodge in and agitate his ego.

But art, which I will never get tired of repeating, does not draw directly from reality but, on the contrary, it stems from art, because, being speech, it needs to learn the language of art to express itself. So, here we are then observing Carnebianca, to talk of himself, his memories, his dreams, his

desires, as all artists do, looking at ancient and contemporary art, in order to, then, on the reserves of others' morphologies and syntax, endow himself with his own language, a language that in its morphological inflexion and syntactical constructions may reflect his own being and feeling.

It happens this way that the memories of Dali, which are quite revealed in his women with drawers, even though bending to personal decline - see, on this subjects, *Humanlike (Rebus)* of 1979-80 - may meet with those of Mantegna, making the Roman painter-sculptor navigate between the Scylla of the *Christ of Saint John of the Cross* by Dali and the Charybdis of the *Dead Christ* by Mantegna, which happens exactly in the *Apostolic Conception*, a tempera set out between 1973 and 1975.

Besides, the whole pictorial and sculptural journey of Carnebianca is a sequence of encounters, that sometimes may turn into clashes.

Humanity for him is a victim of the traps of time that crushes the individual since infancy (*Occaso*, 1970) and transforms the integrity into imperfection (*Time in Time*, 1981-82). That is why sometimes a clock appears in the middle of the forehead in his bronze (*The Time*), just in the place of the "aina chakra" (the third eye), to signify that the temporal flow is the real steersman of life and mind.

The "aina chakra" is possessed by everyone, but not everyone uses it. This is exactly what

Carnebianca means when he puts sometimes a door-lock in the centre of the forehead, to signify the need of a personal key to open up the mind (and life) to the infinite horizons of prophecy and fantasy, which appears mysterious only to those whom to all appearances stop themselves, in other words, those who stop on the border of that which they see with the physical eye

(*Enigma*, 1986).

Carnebianca possesses this personal key, and it is with this that he revels the dispensation of his creative metamorphism, full of significant associations, as in *Exaltation of the Senses*, a work in which the zippers that close the eyes, the mouth and the ears of a woman sharpen her psychic dimension to the point of rising up in a double energetic presence of the opposite sign and outstretched towards other horizons. It would seem that Carnebianca here may want, with the instruments of Surrealism, to offer his contribution to rendering evidence to the truth, expressed in the last century by a romantic visionary like Caspar David Friedrich with his categorical imperative: "Close your physical eye so as to see the image mainly with the spiritual eye. Then bring to light what you have seen in darkness so that it reflects upon others, from the outside to the inside".

Carnebianca is an expert in these exercises of *descensus ad inferos* of one's ego. He accomplished so many of them during the years, and every time he brought images to light, as well as discoveries, and motives to reflect them on us and thus make us reflect. Make us reflect on the emptiness of certain existences without personality, to be hung on a line of mockery like the washing in the air (*The Skin*), or to be shown as the ruins of our times, no more nor less the acephalous and mutilated torsos of the ancient world (*The Mutes*, 1980); reflect on the centrality of the subject of the "double", expressed by him above all in his jewels (and for this, pairs of earrings are recurrent, but the specular double is used by him even in his rings); reflect on the blockage of life that sometimes reduces and individual to a sort of orange peel, nailed to his destiny (*Spiral*, 1987).

There is sometimes a resipiscence of Egyptian expressions in his Sphinx faces,

Seeing and beyond

almost as if to signify that the time that passes has not changed so much, after all, the human nature. And it is for this reason that we often meet in Carnebianca's universe inflexions of a various expressive and historical nature, so that sometimes there is the meeting between the classic and the oriental, like in that sort of bronze head that is *Symbolism*.

Yet, it is the memory of Eden that our painter-sculptor insistently shows to have recognized in every journey into the hell of his ego. For that reason, the venomous nature of that psychogenic season, when the opposites were still indifferntiated, recurs together with the apple of the first disobedience, for which man became such, autonomous form the subjection to the divinity, and accepting all his responsibilities as free artificer of his destiny. In this way, that which for the Hebrew mythology expressed in the book of *Genesis* is considered the original sin, is in fact the "birth" of man towards civilization, that is, the liberation of the intra-uterine condition of Eden, a yet foetal stage of humanity. And while in *Seat with the Serpent* is expressed symbolically the difficulty to extricate oneself from the intra-uterine condition, definitely still with an animal instinct, in the bitten apple, which in *The Time* hangs in the interior of a woman's breast who is seated as in a Buddhist meditation, is expressed the "birth" of humanity, for which this female image with hands but no arms, is described as the true essence of Eve of Time, who uses and destroys everything she creates with the impassiveness of being superior for her holiness.

So it is for this reason that the figures of Carnebianca are so often of hieratic steadiness, relentlessly silent and present, like the relentlessness of time that passes without a sound.

Seeing and beyond

MARIO LUNETTA

With exuberant carelessness

I have always had the suspicion, progressively made more convincing and always more deeply-rooted by the verification of tests and theoretical pronouncements, that all the extraordinary experiments born from the womb of the proto "avant-garde" of our century has not only in reality broken a secular line of "closed" iconplastic narration, and not only put into a critical crisis - according to procedures that are now ambiguously and ironically "soft" - now brutally iconoclastic the representation of the real foundation on imitation, but - much more radically - sought-after, on the ruins for a sense that after much time had established a Sacred Custom, the possibility of a New Realism. No, be very careful, of another realism among many, or simply of a realism - *another*, a realism *autre*, in order to take back a Lucky 70's formula; as I rather believe, of a Global Realism, not restricted to the contrast-even hard in comparison the so-called "barrier of naturalism",

and instead engaged in the hypothesis and practice of another invention of the world which is finally without frontiers or obstacles, according to a strategy of a formal and technical freedom that could not question itself on the function of being aesthetic for production (again) produced by pulsations, dreams needs and utopia that are not exhaustible, tenaciously laden with the future and yet signed by a determination of presence actively problematic in the dark hyroglyphics of the present.

On the inside of the visual "avant-garde" effectively - the constancy of figurative arts as convention fo truth (obviously denied, when it is not violently erased by the context) has never been completely cancelled. Deprived yes, liquidated - not all. This simply is part of the dramatic and glorious story of the art of the 1900's. However that need of Global Realism that in the "avant-garde" is - according to me - correctly centralised, and finished in the acceptance of a residue that is never really burned with recognisable life in the normious majority of their products. Then in the tension in a world and existence that is really alternative to the one in force: and, in short, in that which the late Aragon tried to define with his formula of conjectural realism *"The aspirations of a free society, where politics and culture, idealogy and aesthetism act together have undergone once again a blow"*, wrote Filiberto Menna in 1970 (*The Rule and the Case* Ennesse Ed.). *"Yet, these are and continue to be decisive moments for architects, for artists, intellectuals in general notwithstanding everything, the facts are put around again all the cards with extreme impartiality and with exuberant imprudence"*.

With exuberant carelessness

As is known, old Hume, as an honest empiricist, puts down novelty and facility at the base of comprehension and appreciation of

works of art.

Today, being subjected to a grade of enormous conformity and progressive lazyness (superficiality of information, mass-media centres engaged in the industry of widespread agreements etc.), the public hopes for aesthetic products whose facility however coarse and the novelty possess above all characters of extreme decipherability. From here, the lucid consideration of Dorfles (*The Oscillation of Taste*, Einaudi Ed. 1970) today more than ever is valid and more pertinently applicable to the heaps of thermic weight to artistic consumption: *"We must (...) take into consideration that the human mind grazes in a enourmous universe of signs and stimulations more sonorous than visual and generally, formal - and such stimulations, so much for those "disinterested" attributed to the art that those utilities known to agents who are not considered usually as artist, have an efficiency on germination of those constant forms that always dominated the human activity, and from this then they pull the initial impulse of the different aesthetic manifestations"*. It is a matter of elements of reflection that a skulptor like Enzo Carnebianca, engaged in holdly uniting the rule and the chance no longer according to the surrealistic autonomists but to the interior of a grid where certain surrealistic stimoli are grasped to a pressing requirement of global realism, and it manages to incarnate in its daily pratice of plastic arid figurative artistry. His dimation is that of violent asymetry and of fierce deviation with codes of the most reassuring composure. To a world that is only capable of producing distruction, Carnebianca opposed the overturned and extremist idolatry of man's story (and of his body in primis which arrived at his catastrophic epitome. Issues of pure adversement denounced by means of a historical grammar of a dream that that becameapure

With exuberant carelessness

nightmare, messages harshly contradictory and "depressing" in comparison to the advertising optimism of society, of shows and expenditure, bitter care on cannibalism and the "autofagia" or our world.

The post-surrealism of Carnebianca unfolds itself on a code of opposition and of hard intractability, and the anguish that emanates from it punctually send back to the daily condition of man who is humiliated and oppressed, in a sort of plastic ontology of universal torture "poetry must have as an aim practical truth", Lautréamont affirmed; and Breton (1935) wrote: "In the actual state of crisis in the middle-classes, from day to day more conscious of their own collapse, I believe that art of today must justify itself as a logical consequence of yesterday's art and at the same time submit itself as often as possible to an activity of interpretation that might cause a disagreement to explode in the middleclass society". It is clear that a statement of this kind puts into discussion even the sphere of the formal syntax.

In that capital text that is Surrealism and Painting, a leader of the movements writes; "A conception which is too strict in the imitation given as a scope of art, is at the origin of the grave misunderstanding that has gone away immortalising in to the end of our days. In the faith that man is unable only to reproduce with more or less happiness on the image that the touches, artists have shown themselves to be too conciliating in the choice of their models. The mistake made was to think that the model could only be taken from the outside world, or also that could have been taken. Certainly human sensibility can confer in the most vulgar object a distinction which is quite unexpected; however it is no less true that it is doing a bad use of magical power in the figuration of which certain people possess the gift, making use of it by the conservation and reinforcement of that

With exuberant carelessness

which would already exist even without them".

With exuberant carelessness

It is a blow to the worn-out idolatry of the probable and, at the same time, a halt there to an expressive practice attempted by evasion. Something that, in the works of

Carnebianca finds an answer of enormous freedom and great contemporary strength just in the throw-back that the sculptor puts into practice a utopia which is not contemplative but active and protagonistic, so much more necessary the more his images emit (send out) sadness, impotence and grief. These

anthropomorphous idols in solemn positions these Incid and polished fossils torn by violence, skinned and unfleshed by mysterious horrors, destined to receive enigmatic clocks in their burden, fruit pendulums, or to present zoomorphous features (*Seat with a*

Serpent; Elephant Man), or reduced to pure empty containers of labby skin (*The Mutes*), they expressed a world dominated by pressure twisted by an unnatural and blind violation. So, the sense of blindness, of the incompleteness of the existence and of the stolen measure is above all that communicates

the decisive expressionistic oneirism of Carnebianca. So if the glance of the sculptor is diacronic, going through the continents of myth and symbol, of remote history and fetal gathering, of the cosmic aspiration and sacral urgency, and then superbly capable of fixing

oneself in compelling allegorical visionary of our times really in the strength of dynamic energy that makes you vibrate its impeccable volume of unaccustomed outbursts, of outstanding beakages and of revealing waits. The most attentive critics of Roman sculpture, from Vivaldi to Apuleo, from Civello to

Bellezza, from Calabrese to Tallarico to Riviello, Selvaggi, Domenico Guzzi to Mercuri, have, above all, underlined it with the necessary punctuality. Vivaldi spoke in his time of Carnebianca as a *born sculptor*

With exuberant carelessness

gifted with a plasticism that was a very subtle and at the same time vigorous". A sculpture, that of Carnebianca, in which he makes himself known as *"a dimension in exact space, a penetrating modelling and with very flexible lines, an elegance of distillation that makes one think of liberty examples of a Wildt, a surrealist symbol very originally worked out in cadences and rhythms of air and dance, without his drama having anything excessive"*.

Riviello had already spoken of a genetic line of his research, and Civello had insisted on the *"force of impact that finishes with being the connective magma of all realisations"* nucleating the *"aberrant surrealism"* of the artist.

The metaphor of a world that hatches in itself the serpent of its own damnation (ruin) and its own clearing out (materially and sensibility) results in Carnebianca's sculpture - and in different but coherent measure in his pictorial art, or in his most elegant and cruel jewels - a voyage of horrors and nothing with a sort of geometric wonder along places where expectation and affliction live without meeting each other, crowded with ambushes (traps) and mysteries, restless presence. So, the works of this Roman artist is developed like a cosmologic and unreal passage, high and ritualistic in a clot of atrociously torn and lost material. Therefore it is this richest ambiguity that expressionistic surrealism of Carnebianca conquers with bright formal security the mark of magic and ferocious poetry, and we hope with his ruthless beats they might establish themselves in a way that is impassive and implacable.

COREOGRAFIA

*Maria Concetta Borgese
Patrizia Carnebianca*

How the dancers found the proposal of participating in this event charming.

The project has something special about it, to encompass in one unique moment more than one expressive form like sculpture, poetry, music and movement. One must therefore admit that Enzo Carnebianca's art has performed as a catalyst and propeller for this event.

It is our intention to manage the interpretation, through an absence of movement, nearly a "non-dance", of that dynamic tension so present in his sculptures, trying to grasp and interpret the absence of his poetics. To obtain through the human body, as living matter, the animal and sensuality of the image, in time without time, in a total absence of atmosphere, all projected towards the spiritual.

To create through the game of lines, volumes and the tension of opposites the overturning of space-time in a cosmos in which past, present and future lives in symbiosis.

EFFETTI SPECIALI

Enzo Ardevini

The need to humanize the figures and to return them to a realdimension has pushed Carnebianca to seek my aid. My technical knowledge of new materials allowed me to carry out together with the make-up artist Imma, from the Rino Carboni studio, the transformation interventions on Nausicaa

Policchio, Patrizia Carnebianca and MariaConcetta Borghese into androgenous beings on which Enzo Carnebianca has intervened bringing them into his universe.

I have known Enzo Carnebianca since 1980;
we met by chance, in an art gallery of a
mutual friend. I had long, black hair, and he
had a thick black beard.

I was a photographer, he a sculptor; we
spoke about the importance of light; "Lux
anima rerum", and of materials, of how one
can make clay, wax, or a bronze live. We
began to understand each other and work
together.

Even today we continue to talk, trying to find
the best way of representing, with photo-
graphic images, ... the sculptures.

Whilst we talk, I photograph, I look at his
look, and I feel that his thought is similar to
his hands, modeling like clay a new idea.

I am not sure if I can manage to express my
interpretation of Enzo's "Tempo senza
Tempo". I will try to do it, not so much with
words as with fragments of his sculpture.

Time that is not inserted within a temporal
dimension, however it is a visual reality.
Time, yielding different sensations and sensi-
tivity.

Time, moulded within matter gives sonic
sensations: the watch that ticks, the hanging
apple that oscillates, spaces open to the pas-
sage of air.

All of this directed, orchestrated, but above
all loved by the eye of the passionate
Maestro.

SPONSOR

L'arte di comunicare l'Arte.

L'Arte ogni giorno ci coinvolge e ci tra-

smette grandi emozioni. È fondamentale

quindi divulgarla nel migliore dei modi. Per

fare questo la Sipa offre l'opportunità di

utilizzare a Roma spazi pubblicitari esclu-

sivi dai formati diversificati per promuove-

re al meglio le manifestazioni artistiche. La

Sipa infatti, con grande sensibilità, è in gra-

do di capire e risolvere tutti i problemi le-

gati all'attività dell'artista, mettendo a di-

sposizione un'organizzazione altamente

professionale ed una consulenza globale in

grado di affrontare tutti gli aspetti di comu-

nica e divulgazione di una mostra.

Solo chi ama l'Arte senza riserve può fare

tutto questo



S | I | P | A

SOCIETA' IMPIANTI PUBBLICITA' AFFISSIONI

Spazi per l'Arte.

ROMA. Via F.S. Nititi, 21 Tel. 06/36301769 (r.a.)
MILANO. Tel. 02/29003727 (r.a.)

grafica & multimedia

formazione & training

pacchetti applicativi

outsourcing

downsizing

computer aided design

system & network

progetti speciali



TECNOTEAM
INFORMATICA

**La serenità
di un buon investimento
tecnologico.**

NOTE BIOGRAFICHE

Enzo Carnebianca è nato a Roma nel 1948 da madre abruzzese e padre setino. Autodidatta, Enzo Carnebianca, con estremo amore per l'arte, inizia giovanissimo ad impastare terre, preparare colla di coniglio ed inchiodare tele presso lo Studio di Scenografia Teatrale del Maestro Camillo Parravicini, dove apprende le alchimie dell'arte.

A vent'anni, in qualità di assistente scenografo, fa esperienza presso gli Studi De Laurentiis accanto allo statunitense Fred Tuch.

Nel 1975, con alcuni colleghi, fonda il Gruppo ULA (Unione Liberi Artisti) che si occupa maggiormente del decentramento culturale.

A trent'anni, in veste di pittore-scultore, torna a Caracas dove aveva trascorso l'infanzia.

Negli anni Ottanta si stabilisce definitivamente a Roma ma esegue con prevalenza le sue opere nel suo studio a Rosciolo d'Abruzzo.

MOSTRE COLLETTIVE E PERSONALI

1969, Lido di Ulisse, Latina. 1970, Cinecittà, Roma. 1971, Ai Portici di Arezzo. 1971, Milano. 1977, Circolo Cittadino di Latina. 1978, Galleria Altair, Frascati. 1979, Collettiva Contemporanea di Arti Figurative, Giuliano Romano. 1979, Galleria Vannetti, Caracas. 1979, Trofeo Città di Como. 1979, Comune di Terracina. 1979, Comune di Pomezia. 1979, Comune di Marsi, Magliano dei Marsi. 1979, Galleria Altair, Frascati. 1979, Studio C, Roma. 1981, Club Gipsy, Caracas. 1981, Istituto Venezuelano di Cultura, Caracas. 1983, Al Serpentone, Magliano dei Marsi. 1983, Mostra della Rassegna del Cinema di Fantascienza, Roma. 1984, Carosello Storico dei Rioni, Cori. 1985, Expo di Bari. 1986, Galleria C.L.A.K., Roma. 1986, Il Nucleare: Le Verifiche, Paese Sera, Roma. 1987, Galleria La Tartaruga, Roma. 1987, Con noi Roma si può salvare, per il Comune di Roma ed A.M.N.U.. 1988, Castello Cinquecentesco Forte Spagnolo di L'Aquila. 1989, National Museum of Archeology di Malta. 1990, Arte Roma Novanta. 1990, Diciassettesimo Premio Sulmona. 1991, Galleria La Gradiva, Roma. 1991, XVIII Premio Sulmona. 1992, Biennale Monterosso Calabro. 1992, I sentieri dell'arte, per conto della Regione Lazio, Roma. 1992, Palazzo Rondanini, Roma. 1992, XIX Premio Sulmona. 1993, C.A.S.C., Banca d'Italia, Roma. 1993, XX Premio Sulmona. 1994, Galleria Ca' D'Oro, Roma. 1994, Fiera di Roma. 1994, Tevere Expo, Roma. 1994, Castello Piccolomini, Celano. 1994 Casa Natale D'Annunzio, Pescara. 1994/95, Forte Spagnolo, Museo Nazionale, Aquila.

Sue opere fanno parte di collezioni pubbliche e private in Italia e all'estero.

Nel 1987, per il Comune di Roma, realizza un logo in fusione d'argento per il Premio *Con Noi Roma si Può Salvare*. Nel 1988 il manifesto *Aspettando Seul* per il CONI di Roma e nel 1992 *La Delfina*, un multiplo in bronzo per il *Premio Capitano d'Azienda*.

**HANNO
SCRITTO
DI LUI**

Vito Apuleo, Fernando Maria Anselmetti,
Dario Bellezza, E.V. Borg, Noa Bonetti, Luigi
Bernardi, Marisa Bafile, Galeazzo
Bentivoglio, Renato Civello, Michele
Calabrese, Mario Carloya, Giuseppe
Catalano, Benito Corradini, Ezio D'Andrea,
Tommaso D'Aprile, Giorgio Di Genova,
Egidio Maria Eleuteri, Giuseppe Di
Girolamo, Domenico Guzzi, Pino
Grandinetti, Luis Hilders, Antonio Loiacono,
Marcello Lucci, Mario Lunetta, Elio Mercuri,
Ugo Moretti, Piero Marras, Giuseppe Neri,
Ruggero Orlando, Franco Pattarino, Hilde
Ponti, Antonio Natale Rossi, Vito Riviello,
Alfonso Sarno, Giuseppe Selvaggi, Rainero
Schembri, Ugo Sferra, Luigi Tallarico, Denis
Vella, Antonio Veneziani, Mara Vassallo,
Cesare Vivaldi, Anna Valentini, Gianna
Volpi, Guido Valentini, Lorenzo Verrocchio,
Luigi Zaccheo.

INDICE

Antonio Centi	(Sindaco de l'Aquila)	5
Salvatore Italia	(Direttore Generale Ministero Beni Culturali)	7
Renzo Mancini	(Il soprintendente Abruzzo e l'Aquila)	9
Domenico Guzzi	(Il Tempo senza Tempo)	11
Dario Bellezza	(Per Enzo Carnebianca)	21
Elisabetta Granzotto	(Il Tempo)	23
Antonio Loiacono	(Sculpture nel Tempo)	25
Mario Lunetta	(Cera Persa Cleopatra)	27
Vito Riviello	(Bronzo Cosmico)	29
Nicola Colabianchi	(Per il Tempo senza Tempo)	31
Chicca Cavacciuti		33
Cesare Vivaldi		34
Dario Bellezza	(Sfidare la Morte)	36
Renato Civello	(Volumi Esoterici)	40
Giorgio Di Genova	(Oltre ciò che si vede)	42
Mario Lunetta	(Con esuberante incautela)	47
Enzo Ardochini	(Effetti Speciali)	53
Maria Concetta Borgese	(Coreografia)	54
Patrizia Carnebianca	(Coreografia)	54
Aldo Matiddi	(Fotografia)	56

TESTI

(Traduzione in inglese)

Antonio Centi	86
Salvatore Italia	87
Renzo Mancini	88
Domenico Guzzi	89
Dario Bellezza	98
Elisabetta Granzotto	99
Antonio Loiacono	100
Mario Lunetta	102
Vito Riviello	104
Nicola Colabianchi	105
Chicca Cavacciuti	106
Cesare Vivaldi	107
Dario Bellezza	109
Renato Civello	112
Giorgio Di Genova	114
Mario Lunetta	118
Enzo Ardochini	124
Maria Concetta Borgese	125
Patrizia Carnebianca	125
Aldo Matiddi	126

INDICE DEL REPERTORIO ICONICO

Bronzi	61-70
Ori	73-76
Tecniche Miste	79-83
Enzo Carnebianca nel suo laboratorio di Rosciolo	84-85