

PERSONALISSIME SCULTURE

L'Appalto 01
Proposte

PERSONALISSIME SCULTURE
ARIANNA IANDELLI

Questa mostra, e in particolare questa pubblicazione, vuole interrogarsi su un grande tema, quello della scultura, senza ambizioni teoriche, ma con l'intento di farsi aiutare dalle artiste e dagli artisti coinvolti e dal loro essere *naturalmente critici*.

Abbiamo invitato cinque artisti che riteniamo si siano confrontati con il medium della scultura, in maniera più o meno esclusiva, tutti italiani e nati nella stessa decade. A ciascuno di loro abbiamo chiesto di presentare un'opera che rappresentasse la propria idea di scultura e di scrivere un testo, nella forma a loro più congeniale – argomentativo, teorico, evocativo o immaginifico – che dicesse qualcosa del loro modo di intenderla.

Cinque artisti, cinque opere, cinque contributi.

Questa selezione rispecchia gli interessi della galleria: artisti che seguiamo e che avevamo piacere di invitare a misurarsi con questo tema, su un piano espositivo ed editoriale. Una prospettiva per sua natura faziosa e parziale, che predilige un metodo dialogico e induttivo. *Personalissimo* nei presupposti e probabilmente anche negli esiti.

La questione della scultura, ovviamente, è ampissima.

Si potrebbe partire dall'equivoco della scultura come arte complementare o minore, e lo si potrebbe descrivere raccogliendo diversi riferimenti teorici. Si potrebbe ripercorrere una traiettoria della scultura dall'interpretazione classica, attraversando la statuaria, il monumento, fino alle sperimentazioni formali e alle nuove concezioni di spazio degli anni Sessanta e Settanta. Dovremmo poi porci delle domande sulle coordinate geografiche di questi atteggiamenti

e via dicendo. Ma la nostra è un'indagine empirica, che abbiamo deciso di approcciare guardando a un piccolo fazzoletto di terra e di concentrare nei sessanta metri quadrati della nostra galleria. In sintesi, vorremmo capire se, in un contesto in cui le categorie dell'arte contemporanea si fanno sempre più liquide, abbia ancora senso parlare di scultura. E quali siano, per le artiste e gli artisti invitati, quegli elementi che la connotano e che permangono quando se ne parla.

Questo è ciò che di scultoreo abbiamo visto noi nelle opere esposte.

Di Alfredo Aceto ci ha colpito la relazione tra scultura e oggetto d'uso. *Svuotatasche* (2022) è un oggetto manipolato nelle sue funzioni e nei suoi attributi. Rimanda al cortocircuito, al ribaltamento di una sfera intima, di una consuetudine, attraverso un'operazione che appare profondamente scultorea: un vuoto che diventa volume, il positivo di un calco che rende esterno ciò che normalmente è interno. Il soggetto dell'iconografia è un'immagine dai connotati emotivi, culturali e sociali, normalmente relegata allo sfondo nella vita di tutti i giorni, che afferma la propria presenza attraverso un materiale pesante e perentorio. Siamo, a tutti gli effetti, davanti a una cupola in bronzo.

Il lavoro che ha presentato Federica Balconi, *Torre* (2026), rielabora l'idea di una colonna monumentale impilando una serie di cassette di frutta. È un progetto dalle soluzioni compositive (o costruttive) fragili e ambigue: apparentemente compatto e unitario, ma modulare e scomponibile nelle sue parti. Una dialettica analoga si verifica nel rapporto tra costruzione e narrazione. Mentre la struttura si sviluppa verticale, la figurazione del fregio evolve sincrona e spiraliforme. In questo impulso ascenden-

te, lo sguardo segue e tenta di decifrare gli episodi di due figure che si contendono una mela ma, una volta in vetta, ci accorgiamo di aver fatto soprattutto un'esperienza fisica dell'opera, più che di aver ricostruito con precisione la successione delle scene. Così la sequenzialità figurativa finisce per assecondare la logica costruttiva. Forse Federica ha letteralmente costruito una narrazione.

L'opera di Andrea Bocca si svela tanto nelle qualità intrinseche delle sue forme, quanto nel rapporto che intrattiene con lo spazio che la circonda. *L'incantatore* (2025) guarda sé stesso e intorno a sé. Indagata nella sua compiutezza, l'opera sembra evocare un'immagine attraverso la sua forma: una sequenza di tubi incastrati, flauto e serpente, mimesi tra incantato e incantatore. Una corrispondenza simile si ritrova nel binomio oggetto-animale e nei materiali che lo evocano: moduli anodizzati mutuati dalla progettazione industriale da un lato, elemento naturale dall'altro. *L'incantatore*, però, non si risolve nella sua singola presenza, ma oscilla tra forma chiusa e forma aperta. Montabile, smontabile, componibile e dalla configurazione libera, grazie alle sue giunture e a un sistema di incastri, il "biscione" sembra suggerirci non solo un'interpretazione progettuale della scultura, ma anche l'importanza di indagarla in relazione all'ambiente che occupa (e che potrebbe occupare).

Cosmic Fruit (2022) di Bea Bonafini è discutibilmente scultorea; forse tra le opere in mostra, è quella in cui i limiti del medium risultano maggiormente erosi. Due pannelli lignei a forma di mezzaluna, ricoperti da un foglio di sughero inciso e lavorato a gouache. Eppure, non siamo del tutto convinti che l'opera si esaurisca nell'idea di rappresentare un'immagine su una superficie. Ci è parso che la costruzione materiale, l'intarsio, la relazione tra le

due parti e il vuoto che le separa contribuiscano a dichiarare una presenza fisica e spaziale di questo lavoro. Porosa e tattile, la superficie – come una membrana – suggerisce che la fisicità del supporto forse non sia un dato secondario: una sorta di pelle frammen-tata, scomposta e incisa. E ancora, la presenza di due parti che sembrano staccarsi l'una dall'altra crea una tensione spaziale: come se ci trovassimo davanti a una cellula che si sta dividendo di fronte ai nostri occhi. Se questa scissione sia rappresentata o per-formata, abbiamo deciso di chiederlo a Bea.

Infine, direi che la scultura di Federico Cantale ha a che fare con l'archetipo. *Testa con cadeaux* (2026) apre un mondo di riferimenti legati alla testa come *topos*, alla sua natura *freestanding* – eco del busto classico –, ma anche alla chioma come soggetto iconografico nella storia dell'arte. L'opera consiste principalmente in un volume geometrico dalla forma stilizzata ed essenziale, ricavato dal taglio longitudinale di un blocco tornito di legno multistrato. Fino a qui, una sezione lignea. Ma, una volta inserito il fiore nella piccola cavità predisposta, riconosciamo un'immagine. Ci sembra però che il valore di questa apparizione non risieda unicamente nella sua creazione – sebbene più d'uno potrebbe coglierne la poesia (da Flora agli hippie, un fiore tra i capelli sta sempre bene) – ma anche nella sintesi e nell'uso distillato delle qualità fisiche dei materiali impiegati. La stratificazione del legno e il fiore vivo intervengono sull'elemento iconografico, creando delle forme per creare delle immagini. Eccola là, una chioma.

PERSONALISSIME SCULTURE
ARIANNA IANDELLI

This exhibition, and this publication in particular, sets out to engage with a broad and enduring subject: sculpture. It does so without theoretical ambitions, relying instead on the artists involved and on their being *naturally critical*.

We invited five Italian artists, all born within the same decade, whom we considered to have engaged with sculpture as a medium, whether exclusively or only in part. We asked each of them to present a work that represented their own idea of sculpture and to write a text, in the form most congenial to them—argumentative, theoretical, evocative or imaginative—that might say something about the way they understand it.

Five artists, five works, five contributions.

This selection reflects the interests of the gallery: artists whose work we have followed and whom we wished to invite to engage with this subject, both through the exhibition and through this publication. It is, by its very nature, a partial and subjective perspective, privileging a dialogical and inductive method. Entirely personal in its premises, and probably in its conclusions too.

The question of sculpture is, of course, an immense one.

One might begin with the misconception of sculpture as a secondary or minor art, and describe it by drawing together a range of theoretical references. One might trace a trajectory of sculpture from its classical conception, through statuary and the monument, to the formal experimentation and new conceptions of space that emerged in the 1960s and 1970s. One would then have to ask questions about the

geographical coordinates of these developments, and so on. Ours, however, is an empirical investigation, one that we have chosen to approach by looking at a small patch of land, concentrating it within the sixty square metres of our gallery. Put simply, we wanted to know whether, in a context in which the categories of contemporary art have become increasingly liquid, it still makes sense to speak of sculpture. And what are, for the artists we invited, those elements that continue to define it and that persist whenever sculpture is spoken about.

This is what, in the works on view, appeared sculptural to us.

What struck us in Alfredo Aceto's work was the relationship between sculpture and the functional object. *Svuotatasche* (2022) is an object whose functions and attributes have been manipulated. It points to a short circuit, to the reversal of an intimate sphere, of a habit, through an operation that is profoundly sculptural: a void that becomes volume, the positive of a cast that turns external what is normally internal. The subject of its iconography is an image charged with emotional, cultural and social connotations, ordinarily relegated to the background of everyday life, which asserts its presence through a peremptory and weighty material. We find ourselves, in every sense, before a bronze dome.

The piece presented by Federica Balconi, *Torre* (2026), reworks the idea of the monumental column by stacking a series of fruit crates. It is a project whose compositional (or constructive) solutions are fragile and ambiguous: apparently compact and unified, yet modular and easily dismantled into its constituent parts. A similar dialectic unfolds in the relationship between construction and narrative. While the structure develops vertically, the figuration of the frieze

progresses synchronously in a spiral. Following along this upward movement, the viewer attempts to decipher the episodes involving two figures contending for an apple; once at the top, however, one realises that what has taken place is above all a physical experience of the work, rather than a precise reconstruction of the succession of scenes. In this way, the figurative sequence ultimately follows the logic of construction. Perhaps Federica has, quite literally, constructed a narrative.

Andrea Bocca's work reveals itself through the intrinsic qualities of its forms, as much as through the relationship it establishes with the space that surrounds it. *L'incantatore* (2025) looks at itself and its surroundings. Considered in its completeness, the piece seems to evoke an image through its very form: a sequence of interlocking tubular elements, flute and serpent, a mimicry between the charmed and the charmer. A similar correspondence exists between the object-animal pairing and the materials that evoke it: chrome-plated modules borrowed from industrial design on the one hand, a natural element on the other. Yet *L'incantatore* does not resolve itself in its singular presence, but oscillates between closed and open form. It can be assembled, disassembled, recomposed, and freely configured thanks to its joints and interlocking system. This big snake seems to suggest not only an understanding of sculpture as project, but also the importance of investigating sculpture in relation to the environment it occupies (and might occupy).

Cosmic Fruit (2022) by Bea Bonafini is, arguably, sculptural; indeed, among the pieces on view, it is perhaps the one in which the boundaries of the medium appear most thoroughly eroded. Two crescent-shaped wooden panels covered with engraved cork and worked in gouache. And yet we were not entirely

convinced that this work could be reduced to the representation of an image upon a surface. It seemed to us that its material construction, the inlay, the relationship between its two parts, and the void that separates them all contribute to asserting a physical and spatial presence. Like a membrane, the porous and tactile surface suggests that the materiality of the support is perhaps not a secondary aspect: a fragmented, disassembled, incised skin. Moreover, the presence of two elements that seem to detach themselves from one another creates a spatial tension, as though we were witnessing a cell dividing before our eyes. Whether this division is represented or performed, we decided to ask Bea herself.

Finally, I would say that Federico Cantale's sculpture engages with the archetype. *Testa con cadeaux* (2026) opens up a world of references surrounding the head as a *topos*, its freestanding nature - an echo of the classical bust -, but also hair as an iconographic subject in the history of art. The work consists primarily of a geometric volume of stylised and essential form, obtained by cutting longitudinally through a turned block of laminated wood. Up to this point, it remains a wooden section. But once the flower is inserted into the small cavity prepared for it, we recognise an image. It seems to us, however, that the value of this apparition lies not solely in its coming into being, although more than one viewer might recognise its poetry (from Flora to the hippies, a flower in one's hair is always fitting), but also in the synthesis and distilled use of the physical qualities of the materials employed. The stratified wood and the living flower intervene upon the iconographic element, creating forms in order to create images. There it is: a head of hair.

Alfredo Aceto
Svuotatasche (2021)
Bronzo / Bronze
50 × 50 × 35 cm

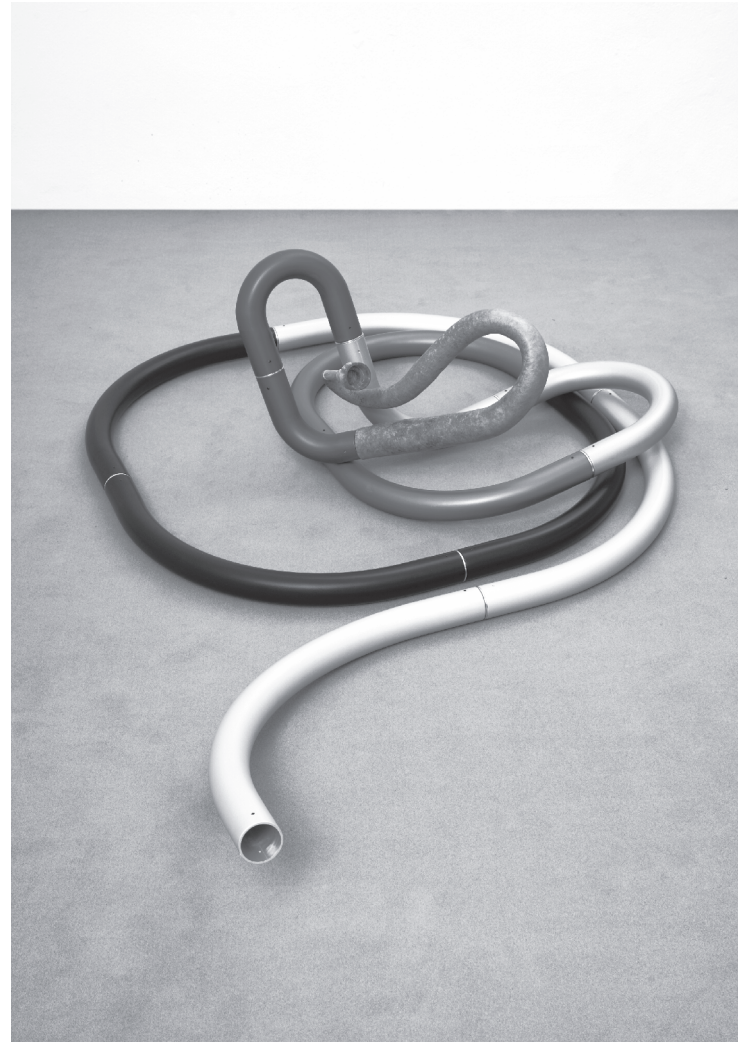
Andrea Bocca
L'incantatore (2025)
Alluminio anodizzato, legno, zucca essiccata /
Anodised aluminium, wood, dried pumpkin
Dimensioni variabili a seconda dell'allestimento /
Variable dimensions depending on the installation

Bea Bonafini
Cosmic Fruit (2022)
Gouache e acquerello su sughero inciso /
Gouache and watercolour on engraved cork
80 × 80 × 5 cm

Federica Balconi
Torre (2026)
Compensato, impiallaccature in essenze lignee
diverse, smalto / Plywood, veneers
in various wood species, enamel paint
33 × 33 × 193,5 cm

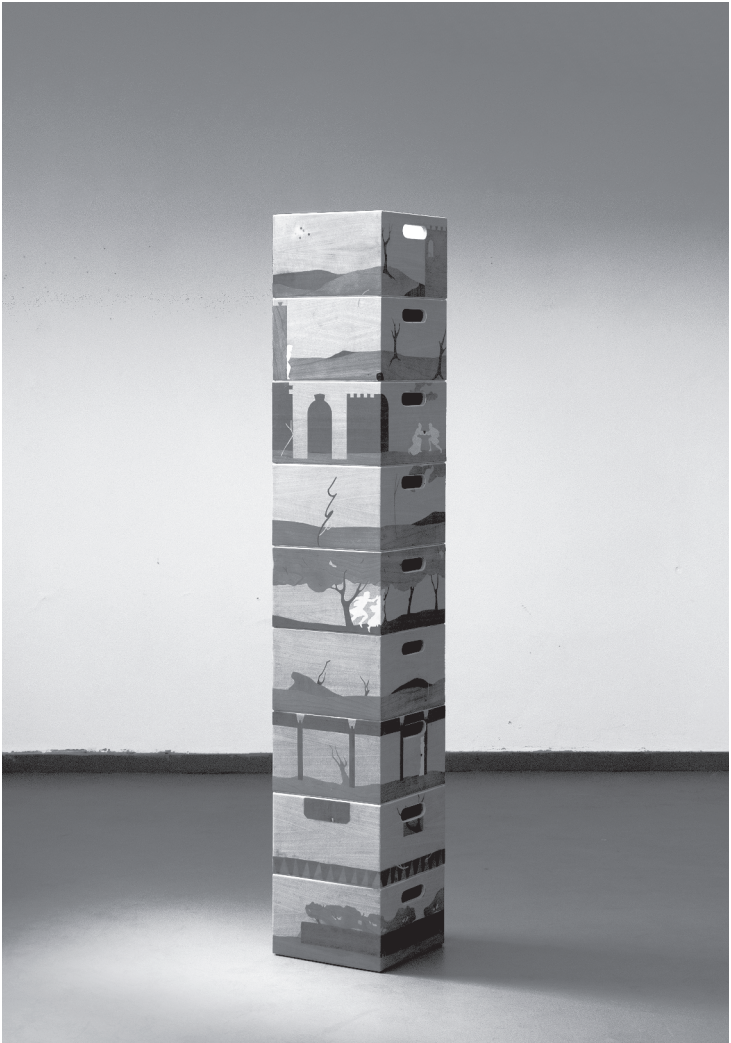
Federico Cantale
Testa con cadeaux (2026)
Multistrato di betulla e fiore / Birch plywood
and flower
20 × 20 × 30 cm











Alfredo Aceto

*Grandi mani, mani girevoli,
mani, mani di mani sopra altre mani*
Large hands, turning hands, hands,
hands of hands upon hands

Federica Balconi

Per girare attorno alle cose
To circle around things

Federico Cantale

Personalissima Considerazione
A very personal reflection

Bea Bonafini

Organi alieni
Alien Organs

Andrea Bocca

*Con martello e scalpello
l'importante è non farsi male*
With a hammer and chisel,
the important thing is not to get hurt

GRANDI MANI, MANI GIREVOLI,
MANI, MANI DI MANI SOPRA ALTRE MANI
ALFREDO ACETO

Guardarsi intensamente negli occhi attraverso una piccola scultura portatile, cercando di rendere il tutto il meno romantico possibile. La scultura e il miele non vanno molto d'accordo.

Le HOKA nascono da un'idea quasi assurda: una scarpa da corsa con una suola enormemente sovradimensionata rispetto allo standard. L'obiettivo era creare una scarpa che permettesse di correre più velocemente in discesa, introducendo un livello di ammortizzazione che inizialmente sembrava quasi caricaturale.

Pomeriggi di mortificante angoscia come motore di un altro oggetto destinato a popolare un mondo già saturo di oggetti, gettati in mari diventati ormai troppo caldi.

Lotte tra cosiddetti benintenzionati eterosessuali alla ricerca di approvazione

Anche la sedia Tip Ton ruota interamente attorno a un gesto minimo: la possibilità di inclinarsi in avanti di pochi gradi. L'intera forma della sedia deriva da questa funzione. Il nome stesso, Tip Ton, indica il passaggio tra due posture. Non è una sedia che rappresenta il movimento; è una sedia che incorpora il movimento nella propria forma.

È anche una forma che mette in relazione lo spazio pubblico con quello domestico attraverso un dondolio che riporta il corpo a una dimensione intima, portando al tempo stesso l'intimità nello spazio pubblico.

Pomeriggi di mani dentro altre mani, intrecciate. Grandi mani, mani girevoli, mani, mani di mani sopra altre mani.

Sedie di mani, sì. Sedie, mani di sedie. E poi cercando di dimenticarsi delle farfalle nello

stomaco. Un momento di eccessiva empatia. Ci siamo. Si può tornare a concentrarsi su sé stessi.

Il costruttore e il distruttore insieme. Ognuno con la propria pagnotta. Rotonda. Quanto basta per soddisfare soltanto chi la mangia, senza guardarsi intorno.

LARGE HANDS, TURNING HANDS, HANDS,
HANDS OF HANDS UPON HANDS
ALFREDO ACETO

Looking deeply into each other's eyes through a small portable sculpture and trying to make the whole thing as unromantic as possible. Sculpture and honey never go together.

The HOKA emerged from an almost absurd idea: a running shoe with a sole dramatically oversized compared to the standard. They wanted to create a shoe that would allow runners to move faster downhill, and they introduced a level of cushioning that initially seemed almost caricature-like.

Afternoons of mortifying anguish as the engine behind yet another object destined to populate a world already full of objects thrown into seas that have become too warm. Struggles between so-called well-intentioned heterosexuals in search of approval.

The TipTon chair, too, revolves entirely around a minimal gesture: the possibility of tilting forward by just a few degrees. The entire form of the chair derives from this function. The name itself, Tip Ton, refers to the transition between two postures. It is not a chair that represents movement; it is a chair that incorporates movement into its very form.

It is also a form that connects public space to domestic space through a rocking motion that brings the body back into an intimate dimension, while simultaneously carrying intimacy into the public realm.

Afternoons of hands inside one another, interlocked. Large hands, turning hands, hands, hands of hands upon hands.

Chairs of hands, yes. Chairs, hands of chairs. And then trying to forget the butterflies in da stomach.
A moment of excessive empathy. There it is.
May one return to concentrating on the self.
The builder and the destroyer together.
Each with their own loaf of bread.
Round. Enough only for the one who eats it, without looking around.

La mia scultura nasce da un oggetto.

Ho sempre provato attrazione per ciò che è pratico, maneggevole, con una superficie riconoscibile.

Forse è da questa fascinazione che deriva il mio modo di intendere la scultura: non come un corpo separato dalla realtà, ma come qualcosa che continua a condividere la stessa gravità delle cose.

Vorrei che le sculture conservassero una disponibilità al contatto. Che mantenessero il desiderio di essere sollevate, modificate, aggirate. Per questo mi interessa ciò che accade intorno a loro: il percorso del corpo che le osserva, i movimenti necessari per comprenderne la forma.

La scultura, per me, è sempre stata un esercizio di prossimità.

Mi interessa ciò che appare plausibile; forme che sembrano provenire da un ricordo incerto, da un'immagine già incontrata altrove. Come quando si riconosce un oggetto senza riuscire a ricordare dove lo si sia visto per la prima volta. In questa familiarità provo a introdurre uno scarto. Una lieve stonatura. Un meccanismo che non funziona, una forma fuori posto, una materia che imita qualcos'altro. È in quel momento che l'oggetto smette di coincidere con sé stesso.

Così le cassette della frutta possono assumere la postura di una colonna monumentale. Non per diventare qualcos'altro, ma per restare sospese tra due possibilità: tra il banco di un fruttivendolo e la memoria della statuaria. Mi interessa avvicinare ciò che appare distante. Riportare a una scala domestica ciò che viene percepito come inaccessibile. Anche i monumenti, le architetture e le grandi narrazioni possono rimpicciolirsi fino a diventare

oggetti da osservare da vicino.

Nella colonna di legno, la storia si sflaccia. Non racconta imprese fondative né eventi memorabili, ma due figure che rincorrono un'ultima mela.

L'intarsio riveste il legno delle cassette come una pelle troppo preziosa per il corpo che la sostiene. Mi interessa quel punto di attrito in cui la superficie promette qualcosa che la struttura non può mantenere.

Forse è lì che la scultura comincia davvero: quando un oggetto familiare diventa improvvisamente estraneo, costringendo lo sguardo a rallentare, a girargli attorno.

TO CIRCLE AROUND THINGS
FEDERICA BALCONI

My sculpture begins with an object.

I have always been drawn to what is practical, easy to handle, with a recognisable surface. Perhaps it is from this fascination that my understanding of sculpture stems: not as a body separate from reality, but as something that continues to share the same gravity as other things.

I would like sculptures to retain an openness to touch. To preserve the desire to be lifted, altered, circled around. This is why I am interested in what happens around them: the path traced by the body observing them, the movements required to understand their form.

For me, sculpture has always been an exercise in proximity.

I am interested in what appears plausible; forms that seem to derive from a vague memory, from an image already encountered elsewhere. Like when recognising an object without being able to remember where you first saw it. Within this familiarity, I try to introduce a discrepancy. A subtle dissonance. A mechanism that does not work, a form out of place, a material that imitates something else. It is at that moment that the object ceases to coincide with itself.

Thus, fruit crates can assume the stance of a monumental column. Not to become something else, but to remain suspended between two possibilities: between a greengrocer's stall and the memory of statuary.

I am interested in bringing closer what seems distant. In returning to a domestic scale what is perceived as inaccessible. Even monuments, architecture and grand narratives can be scaled down un-

til they become objects to be observed at close range.

In the wooden column, history unravels. It recounts neither founding feats nor memorable events, but two figures chasing after one last apple.

The inlay covers the wood of the crates like a skin too precious for the body it supports. I am interested in that point of friction where the surface promises something the structure cannot sustain.

Perhaps that is where sculpture truly begins: the moment a familiar object suddenly becomes alien, forcing the gaze to slow down, to circle round it.

Non credo che la scultura sia lingua morta (infatti si fa ancora), e a ben vedere, non credo lo pensasse nemmeno Arturo Martini.

Mi è chiaro, andando avanti con il mio lavoro, che la scultura non sia realmente limitata nella sua libertà né dalla figura né dalla rappresentazione.

Trovo però che la scultura abbia un profondo legame con il soggetto, che ahimè, moltissimi fraintendono. Il soggetto è essenziale, ma non è autosufficiente; è invece fondamentale insieme ad altri elementi costruttivi, come la materia e il titolo dell'opera, contribuendo così a realizzare l'idea con la sua consustanzialità. L'aspetto importante, paradossale, è che sia l'idea stessa a determinare tutto il resto: la scultura non è già nel blocco, come ricorda il celebre sonetto, e neanche aggiungendo materiale alla Donatello, ma è l'idea a custodire in sé il tutto. Essa risiede prima nella mia immaginazione e poi in quella del pubblico, tramite il pezzo realizzato. Non posso scegliere un soggetto a priori, come una mela. È piuttosto la mela che deve manifestarsi come immagine (idea), per farsi scultura e non statua.

La scultura è il momento in cui la materia – azioni, moduli, vuoti, volumi, concavi, convessi, ombre, spazio e la metafisica delle cose – conduce a un mondo “altro”, e quell’“altro” può poi ritornare nella materia che ci circonda quotidianamente. Come ne *La donna che nuota sott'acqua* di Arturo Martini, un battesimo che trasforma l'immagine che abbiamo della realtà, modificandola indelebilmente. In un istante, lo spazio intorno diventa acqua, ti tocca, e non sei più la persona di prima.

I do not believe that sculpture is a dead language (after all, it is still practised), and on closer inspection, I do not think Arturo Martini believed that either.

It is clear to me, as I continue with my work, that sculpture is not truly limited in its freedom by either the figure or representation.

I do find, however, that sculpture has a profound connection with the subject, which, alas, many people misunderstand. The subject is essential, but not self-sufficient; rather, it is fundamental alongside other constructive elements, such as the material and the title of the work, thus helping to realise the idea through its consubstantiality. The important, paradoxical aspect is that it is the idea itself that determines everything else: the sculpture is not already within the block, as the famous sonnet reminds us, nor is it created by adding material, in the manner of Donatello; rather, it is the idea that holds the whole within itself. It resides first in my imagination and then in that of the public, through the finished piece. I cannot choose a subject a priori, such as an apple. Rather, it is the apple that must reveal itself as an image (idea), in order to become a sculpture and not a statue.

Sculpture is the moment in which matter – actions, modules, voids, volumes, concavities, convexities, shadows, space and the metaphysics of things – leads to an “other” world, and that “other” can then return to the matter that surrounds us in our daily lives. As in Arturo Martini's *La donna che nuota sott'acqua* (Woman Swimming Underwater), a baptism that transforms our image of reality, altering it irrevocably. In an instant, the space around you becomes water, it touches you, and you are no longer the person you were before.

Far nascere qualcosa dal nulla, farne una presenza, un essere alieno con un'essenza indefinibile.

Questo è il mio lavoro. Come le mani di una guaritrice sospese sopra un cuore e uno stomaco, si genera una tensione energetica che altera due corpi. Dare forma a questi portali è un esercizio di mutazione delle forme. Il creatore e il creato risultano così intrecciati da riuscire a malapena a distinguersi l'uno dall'altro. A volte si tengono semplicemente per mano o si sfiorano con la punta delle dita, come il bambino con l'amico alieno che gli dice "sarò qui".

*

L'organo più grande è la pelle.

Circa due metri quadrati di tessuto continuo, impermeabile, mutevole. Basta osservare quanto desideriamo la sua superficie liscia, tesa, luminosa. Ha qualcosa di magnetico. Ho sperimentato tra i vari materiali molti tipi di pelle e li ho amati tutti: opaca o lucente, tessuta o composita, abbastanza morbida da lasciarsi incidere, porosa, naturale o sintetica. Lasciata libera, cucita stretta o irrigidita dalla colla. Ma la pelle, da sola, non è niente. È il suo bagaglio emotivo a darle significato.

*

Così mi chiedo: che strano potere custodiscono, indomabili e teneri? Sento che la loro forza risiede nella loro molteplicità.

E, come tutte le cose che vibrano, c'è il Qi, l'energia vitale che pulsa ritmicamente, formando onde che si propagano nell'aria, tra e attraverso altri corpi.

Sono un mistero continuo, parte di noi eppure non nostri, immortali eppure fragili.

Birthing something from nothing: a presence, an alien body carrying a strangeness you cannot name.

I call this my work.

Like the hands of a healer hovering above a heart and a stomach, there's an energetic tension altering two bodies. Shaping these portals into existence is an exercise in shapeshifting. The maker and the made become so intertwined they can barely tell each other apart. And sometimes they simply hold hands or brush fingertips, like a child with a friendly alien, saying I'll be right here.

*

Our largest organ is the skin.

Roughly 2 square metres of seamless impermeable tissue.

And just look at how obsessed we are with its taut smooth glow, magnetic.

I've tested many kinds and have loved them all:

dull or luminous, woven or composite, soft enough to be engraved, porous, primed, organic or synthetic.

Hanging loose, sewn tight, stretched or glued stiff.

But skin is nothing without its emotional baggage.

*

So I ask myself: what kind of strange power do they carry, unruly and tender? I feel their strength lies in their multiplicities. And, like all things that vibrate, there is Qi, vital life energy pumped rhythmically, forming waves that ripple through air, between and through other bodies. They're an eternal mystery, part of us yet not of us, immortal yet breakable.

CON MARTELLO E SCALPELLO
L'IMPORTANTE È NON FARSI MALE.
ANDREA BOCCA

Sofferamiamoci su un cuneo di ottone lungo 60 mm, largo 20 mm e con uno spessore di 5 mm che sfuma fino a pochi decimi all'estremità opposta. Gli angoli sono arrotondati, usurati dal continuo utilizzo.

La superficie presenta profonde incisioni regolari: sul lato destro in senso verticale rispetto alla lunghezza, su quello sinistro in senso orizzontale. Probabilmente sono la traccia della sega a nastro che ne ha sottratto il frammento da una barra piena, solitamente fornita in verghe da sei metri.

L'angolo dell'estremità più bassa del cuneo è invece estremamente liscio. Brillante, setoso, di un oro giallo che emerge dal chiaroscuro del resto della superficie. Qui l'arrotondamento è più marcato, fino a diventare quasi tagliente per frazioni di millimetro.

È una depressione della regolarità del cuneo dovuta al suo utilizzo? Oppure una scelta stilistica, ottenuta con raspe, lime e carte abrasive sempre più sottili, fino a farne luccicare la vetta?

Miniatura di una chiglia di barca, frammento preistorico di un qualche utensile, oppure rappresentazione di un antico monolite la cui cima innevata luccica nelle prime ore del mattino, quando tutto è ancora silenzioso.

Eppure è tutto nel palmo della mia mano. Lo maneggio tra le dita, ne percepisco il peso e la forma sottile, quasi volesse infilarsi tra un materiale e l'altro, tra una fessura, tra i solchi di una superficie.

Cosa trattengo tra le mie dita? La rappresentazione di qualcosa che esiste solo nell'immaginazione? L'utensile di un'officina meccanica? La materia scultorea elaborata da qualcuno?

O forse tutte queste cose insieme.

Il cuneo in ottone, dalla superficie morbida, spellicola in un sol momento una lastra di duro acciaio. Due materie si incontrano ed è in quel preciso frangente, di pochi secondi, che una di esse diventa uno strumento.

Così anche la scultura, la forma, di carne e di anima, diventa strumento per un attimo soltanto, prima di tornare a riposo e perdersi nell'immagine innervata o nel dolce cullarsi di una barca a vela.

WITH A HAMMER AND CHISEL,
THE IMPORTANT THING IS NOT TO GET HURT.
ANDREA BOCCA

Let us consider a brass wedge 60 mm long, 20 mm wide and 5 mm thick, tapering to a few tenths of a millimetre at the opposite end. The corners are rounded, worn down by constant use.

The surface bears deep, regular incisions: on the right-hand side running vertically along its length, and on the left-hand side running horizontally.

They are probably the marks left by the band saw that cut this fragment from a solid bar, usually supplied in six-metre lengths.

The corner at the lower end of the wedge, however, is extremely smooth. Shiny, silky, a yellow gold emerging from the *chiaroscuro* of the remaining surface. Here the rounding is more pronounced, becoming almost sharp over the fraction of a millimetre.

Is this a depression in the wedge's regularity caused by its use? Or perhaps a stylistic choice, achieved with rasps, files and increasingly fine sandpaper, until its tip glistens?

A miniature boat's keel, a prehistoric fragment of some tool, or perhaps the representation of an ancient monolith whose snow-capped summit glistens in the early hours of the morning, when all is still silent.

And yet it all fits in the palm of my hand. I hold it between my fingers, sensing its weight and slender shape, as if it were trying to slip between one material and another, into a crevice, into the grooves of a surface.

What am I keeping between my fingers? A representation of something that exists only in the

imagination? A tool from a machine shop?
Sculptural material shaped by someone's hand?

Or perhaps all of these at once.

In a single instant the brass wedge, with its soft surface, peels the protective film from the hardened steel plate. Two matters meet, and it is in that precise moment, lasting just a few seconds, that one of them becomes a tool.

So too does the sculpture, the form, of flesh and soul, become a tool for just a moment, before returning to rest and losing itself in the snow-covered image or the gentle rocking of a sailing boat.

L'APPALTO

L'Appalto è una galleria d'arte contemporanea con sede a Firenze fondata da Arianna Iandelli e Lupo Steinhäuslin. Situata tra il quartiere delle Cure e le colline di San Domenico, il progetto si fonda su una ricerca dedicata principalmente al panorama artistico italiano emergente attraverso una prospettiva decentrata della pratica contemporanea. Il programma si sviluppa attraverso differenti formati espositivi e un modello collaborativo basato su scambi con gallerie e project space internazionali, con l'obiettivo di mettere in relazione il territorio con reti artistiche più ampie e favorire il lavoro degli artisti coinvolti.

L'Appalto is a contemporary art gallery based in Florence, founded by Arianna Iandelli and Lupo Steinhäuslin. Located between the Cure district and the hills of San Domenico, the gallery is grounded in a research-driven programme focused primarily on emerging Italian artistic practices, approached through a decentralized perspective on contemporary art. The programme is articulated through a range of exhibition formats and a collaborative model built on exchanges with international galleries and project spaces. By fostering dialogue between the local context and broader artistic networks, L'Appalto seeks to expand the visibility of the artists it works with while encouraging new forms of institutional and curatorial collaboration.

ANDREA BOCCA

Andrea Bocca (Crema, 1996) vive e lavora a Milano. Nel 2019 si diploma in Arti Visive presso NABA – Nuova Accademia di Belle Arti di Milano. Ha preso parte a mostre personali e collettive in gallerie e istituzioni, tra cui: Fertile, Brescia (IT); Palazzo Monti, Brescia (IT); Triangolo, Cremona (IT); Baleno, Roma (IT); Futurdome, Milano (IT); Federica Schiavo Gallery, Milano (IT); Museo del Novecento, Milano (IT); Triennale Milano (IT) e MANA Contemporary, Jersey City (NJ, USA). Nel 2023 prende parte a una residenza presso la Fondation Fimincio, Parigi (FR). A settembre 2026 presenterà *La salita*, una pubblicazione nata dalla sua più recente mostra personale presso Fertile, Brescia (IT).

Andrea Bocca (b. 1996, Crema, Italy) lives and works in Milan. In 2019, he graduated in Visual Arts from NABA (Nuova Accademia di Belle Arti), Milan. He has participated in solo and group exhibitions at galleries and institutions including Fertile, Brescia (IT); Palazzo Monti, Brescia (IT); Triangolo, Cremona (IT); Baleno, Rome (IT); Futurdome, Milan (IT); Federica Schiavo Gallery, Milan (IT); Museo del Novecento, Milan (IT); Triennale Milano (IT); and MANA Contemporary, Jersey City, New Jersey (US). In 2023, he undertook a residency at Fondation Fimincio, Paris (FR). In September 2026, he will present *La salita*, a publication stemming from his latest solo exhibition at Fertile, Brescia.

BEA BONAFINI

Bea Bonafini (Bonn, 1990) vive e lavora tra Londra e Barcellona. Si diploma in Fine Art presso la Slade School of Fine Art, University College London, nel 2014 e consegue un MA in Painting presso il Royal College of Art di Londra nel 2016. È stata artista in residenza presso la British School at Rome (2019–21), l'Art Explora Mediterranean Cross-Residency Program (2024) e Hogchester Arts Residency (2024). Il suo lavoro è stato presentato in numerose mostre e istituzioni internazionali, tra cui Manifesta 15 Barcelona Metropolitana, MAXXI L'Aquila, Triennale Milano, Palazzo Abatellis di Palermo, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e l'Istituto Italiano di Cultura di Londra. Nel 2023 vince l'ALA Foundation Art Prize e nel 2026 è tra i finalisti del Ca' del Bosco Sculpture Prize. Tra le sue più recenti mostre personali figurano Luminescence presso Renata Fabbri, Milano (2024), The Floating World presso Kristin Hjellegjerde, West Palm Beach (2024) e Intangible presso Vangar, Valencia (2026).

Bea Bonafini (b. 1990, Bonn) lives and works between London and Barcelona. She graduated with a BA in Fine Art from the Slade School of Fine Art, University College London, in 2014 and received an MA in Painting from the Royal College of Art, London, in 2016. She was artist-in-residence at the British School at Rome (2019–21), the Art Explora Mediterranean Cross-Residency Program (2024), and Hogchester Arts Residency (2024). Her work has been presented in numerous international exhibitions and institutions, including Manifesta 15 Barcelona

Metropolitana; MAXXI L'Aquila; Triennale Milano; Palazzo Abatellis, Palermo; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo; and the Italian Cultural Institute, London. In 2023, she was awarded the ALA Foundation Art Prize, and in 2026 she was shortlisted for the Ca' del Bosco Sculpture Prize. Recent solo exhibitions include *Luminescence* at Renata Fabbri, Milan (2024), *The Floating World* at Kristin Hjellegjerde, West Palm Beach (2024), and *Intangible* at Vangar, Valencia (2026).

FEDERICA BALCONI

Federica Balconi (Monza, 1999) vive e lavora tra Bergamo e Milano. Si diploma presso l'Accademia di Belle Arti G. Carrara di Bergamo nel 2022 e consegue il diploma accademico di secondo livello in Scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, nel 2025. Nel 2022 vince il Premio Nocivelli nella sezione Scultura e nel 2023 partecipa alla 15ª edizione della Biennale Mulhouse 023. Nel 2024 è tra i finalisti della 13ª edizione del Premio Francesco Fabbri per le Arti Contemporanee con l'opera *NOTE*, che riceve una menzione speciale della giuria. Il suo lavoro è stato presentato in mostre e istituzioni, tra cui *La Giostra* (Cremona Art Week), *Cinque alla Prima* (Area Treviglio), *AVARIA. Manuale di un malfunzionamento* (Deposito 2235, Venezia), *Impalcature affettive. Uso domestico* (Traffic Gallery, Bergamo) e *Fivefold Tuning* (Platea, Lodi). Nel 2026 prenderà parte alla Main Section di Artissima.

Federica Balconi (b. 1999, Monza) lives and works between Bergamo and Milan. She graduated from the G. Carrara Academy of Fine Arts

in Bergamo in 2022 and received her Master's degree in Sculpture from the Brera Academy of Fine Arts in Milan in 2025. In 2022, she won the Sculpture section of the Premio Nocivelli, and in 2023 she participated in the 15th edition of Biennale Mulhouse 023. In 2024, she was shortlisted for the 13th Premio Francesco Fabbri per le Arti Contemporanee with the work *NOTE*, which received a Special Jury Mention. Her work has been presented in exhibitions and institutions including *La Giostra* (Cremona Art Week), *Cinque alla Prima* (Area Treviglio), *AVARIA. Manuale di un malfunzionamento* (Deposito 2235, Venice), *Impalcature affettive. Uso domestico* (Traffic Gallery, Bergamo), and *Fivefold Tuning* (Platea, Lodi). In 2026, she will participate in the Main Section of Artissima.

FEDERICO CANTALE

Federico Cantale (Legnano, 1996) vive a Milano, dove nel 2018 si diploma in scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Ha preso parte a mostre personali e collettive in gallerie e istituzioni, tra cui: Triangolo, Cremona, IT; Ordet, Milano, IT; Fondazione ICA, Milano, IT; South Parade, Londra, UK; Spazio Per Arte, Oleggio, IT; Federica Schiavo Gallery, Milano, IT; Studiolo, Milano, IT; Fondazione Pini, Milano, IT; Galerie der Stadt Sindelfingen, Sindelfingen, DE.

Federico Cantale (b.1996, Legnano) lives and works in Milan. In 2018, he graduated in Sculpture from the Brera Academy of Fine Arts. He has participated in solo and group exhibitions at galleries and

institutions including Triangolo, Cremona, Italy; Ordet, Milan, Italy; Fondazione ICA, Milan, Italy; South Parade, London, UK; Spazio Per Arte, Oleggio, Italy; Federica Schiavo Gallery, Milan, Italy; Studiolo, Milano, Italy; Fondazione Pini, Milano, Italy; and Galerie der Stadt Sindelfingen, Sindelfingen, Germany.

ALFREDO ACETO

Alfredo Aceto (Torino, 1991) vive e lavora tra Parigi e Ginevra. Dopo aver studiato Economia Aziendale all'Università degli Studi di Torino, si diploma presso l'École Cantonale d'Art de Lausanne (ECAL) nel 2014. Nel 2016 frequenta la The Mountain School of Arts (MSA[^]) di Los Angeles, per poi conseguire nel 2025 un DNSEP presso l'École Nationale Supérieure des BeauxArts di Lione. Attualmente è artista in residenza presso WIELS a Bruxelles. Il suo lavoro è stato presentato in numerose mostre e istituzioni internazionali, tra cui DOC!, Parigi; Villa Medici, Roma; Museo del Novecento, Milano; Centre d'Art Contemporain Genève; Kunst Halle Sankt Gallen; e Kunsthaus Glarus. Nel 2026 è stato nominato agli Swiss Art Awards di Basilea. Nel 2027 presenterà due mostre personali presso la Fondazione Pastificio Cerere di Roma e il Musée LAM di Lille.

Alfredo Aceto (b. 1991, Turin) lives and works between Paris and Geneva. After studying Business Administration at the University of Turin, he graduated from the École Cantonale d'Art de Lausanne (ECAL) in 2014. In 2016, he attended The Mountain School of Arts (MSA[^]) in Los Angeles before completing a DNSEP

(Master's degree) at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon in 2025. Alfredo Aceto is currently an artist-in-residence at WIELS in Brussels. His work has been presented in numerous international exhibitions and institutions, including DOC!, Paris; Villa Medici, Rome; Museo del Novecento, Milan; Centre d'Art Contemporain Genève; Kunst Halle Sankt Gallen; and Kunsthaus Glarus. In 2026, he was nominated for the Swiss Art Awards in Basel. Upcoming solo exhibitions include Fondazione Pastificio Cerere in Rome and the Musée LAM in Lille in 2027.

Personalissime Sculture

Alfredo Aceto
Federica Balconi
Andrea Bocca
Bea Bonafini
Federico Cantale

L'Appalto
Firenze
12 Settembre – 18 Dicembre, 2026

Editing e Traduzioni
Teresa Recami

Design e Identità Visiva
Nicolamarcello Cirrottola (SMV)

Fotografie
Leonardo Morfini (p. 17)
Michela Pedranti (pp. 15, 19)
Andrea Rossetti (pp. 18)

Stampa
2026, Firenze

I diritti relativi a
contenuti e immagini
di questa pubblicazione sono
da considerarsi di proprietà
dei rispettivi autori.
© L'Appalto, Firenze, IT,
Settembre 2026

The rights to the content
and images contained in this
publication remain the property
of their respective authors.
© L'Appalto, Florence, Italy,
September 2026

ALFREDO ACETO
ANDREA BOCCA
BEA BONAFINI
FEDERICA BALCONI
FEDERICO CANTALE