



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI UDINE
DIPARTIMENTO DI STORIA E TUTELA DEI BENI CULTURALI

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELL'ARTE
XXIV CICLO

EPISODI DELLA SCULTURA ITALIANA, 1948-1958.
MARINO MARINI, ALBERTO VIANI, LUCIANO MINGUZZI

DOTTORANDA
DOTT.SSA EMANUELA PEZZETTA

TUTOR
PROF. FLAVIO FERGONZI

COORDINATORE
PROF.SSA DONATA LEVI

ANNO ACCADEMICO 2012-2013

**EPISODI DELLA SCULTURA ITALIANA DEL DOPOGUERRA,
1948-1958. MARINO MARINI, ALBERTO VIANI, LUCIANO
MINGUZZI**

3	Indice
7	Introduzione
12	CAPITOLO I – EPISODI DELLA SCULTURA ITALIANA NEL SECONDO DOPOGUERRA
12	1.1– Identità di una nuova scultura.
20	1.2– I dibattiti della critica
28	1.3– Pallucchini e la scultura italiana nelle Biennali del dopoguerra
36	1.4- L’astrazione come intralcio per la ripresa della scultura italiana: la <i>Mostra di scultura astratta</i> proposta da Venturi per la Biennale del 1950
64	1.5 - Occasioni internazionali
67	1.5.1 – <i>The Unknown Political Prisoner Competition</i> : l’astrazione per la scultura pubblica e la propaganda filo-statunitense
72	1.5.2 – L’affermazione internazionale di Mirko e Minguzzi attraverso <i>The Unknown Political Prisoner Competition</i>
79	CAPITOLO II – SCULTURE BRITANNICHE ALLA BIENNALE DI VENEZIA, 1948-1958: FONTI PER L’AGGIORNAMENTO DELLA PLASTICA ITALIANA
81	2.1 – Henry Moore e la scultura italiana
81	2.1.1 – La mostra di Moore alla Biennale del 1948
86	2.1.2 – Moore come conferma della validità del figurativo in scultura nei primi anni cinquanta
94	2.1.3 – Moore e la scultura italiana negli anni cinquanta
97	2.2 – Gli scultori della “geometry of fear”
97	2.2.1 – I successi dell’avanguardia plastica britannica negli anni cinquanta
105	2.2.2 – La “geometry of fear” come filtro per la diffusione in Italia degli stilismi plastici degli anni cinquanta
111	<i>Illustrazioni</i>
127	CAPITOLO III – MARINO MARINI
127	3.1 – Stato degli studi
131	3.2 – Marini e il rapporto con le fonti visive: un sistema allusivo
134	3.3 – L’inizio di una serie: <i>Cavaliere</i> , 1936

144	3.4 – <i>L'angelo della città</i> (1948)
154	3.5 – <i>I Miracoli</i>
161	3.6 – <i>I Guerrieri</i>
165	<i>Illustrazioni</i>
183	CAPITOLO IV – ALBERTO VIANI
183	4.1 – Stato degli studi
188	4.2 – Tra Martini e Picasso
199	4.3 – La questione del torso
199	4.3.1 – Viani e il ritorno ciclico sulle sue opere
200	4.3.2 – 1939-1945: i primi torsi
206	4.3.3 – Tre gessi del 1945-1946. All'insegna di Martini, Matisse e Modigliani
209	4.3.4 – 1951-1956: la seconda stagione dei torsi
212	4.4 – Il nudo seduto
212	4.4.1 – <i>Nudo/Cariatide</i> (1951)
216	4.4.2 – L'apertura a “nuovi ritmi” e “nuove possibilità”
225	<i>Illustrazioni</i>
251	CAPITOLO V – LUCIANO MINGUZZI
251	5.1 – Stato degli studi
255	5.1.2 – Alcune considerazioni sugli anni trenta
260	5.1.3 – Un caso per gli anni quaranta: i <i>Capricci</i> e il clima bolognese della rivista <i>Architrave</i>
266	5.1.4 . Il secondo dopoguerra: dalla prima monografia (1946) alla scoraggiante partecipazione alla XXIV Biennale di Venezia (1948)
272	5.2 – Minguzzi e la scultura di animali
272	5.2.1 – Minguzzi e la scultura italiana alla XXV Biennale di Venezia (1950)
275	5.2.2 – Una possibile via per il realismo nella scultura italiana del dopoguerra: la scultura di animali
280	5.2.3 – Salvatore Fancello e la nuova figura dello scultore di animali
285	5.2.4 – Un caso: il <i>Gatto</i> (1947-1948) di Fazzini alla mostra a Palazzo di Re Enzo (Bologna, 1948)
288	5.2.5 - L'affermazione di Minguzzi “scultore popolare” attraverso le sculture di animali (1949-1955)
292	5.2.6 – Il soggetto animale nella scultura italiana degli anni cinquanta: i bestiari di Fabbri e Crippa
298	5.3 – Minguzzi: da <i>Cane tra le canne</i> (1950) alla “gabbie”

- 305 5.4 – Una via per applicare le teorie di Martini per una nuova scultura: dai nudi acefali a *Contorsionista* (1951-52)
- 307 5.5 – La cesura astratta
- 317 *Illustrazioni*
- 349 **BIBLIOGRAFIA**

Abbreviazioni

ASAC, FS, AV, BN n.

Archivio Storico Arti Contemporanee, Fondo Storico, Arti Visive, Busta Nera n. (Mestre, Venezia)

AGCA

Archivio Giulio Carlo Argan (Roma)

TG

Tate Public Records (Tate Britain, London)

TGA

Tate Archive (Tate Britain, London)

HMA

Henry Moore Archive (Perry Green, London)

FP

Fondo Pallucchini (Fondazione Giorgio Cini, Venezia)

AMM

Archivio Marcello Mascherini (Sistiana, Trieste)

ADM

Archivio Dino Basaldella (Udine)

INTRODUZIONE

Affrontare la scultura italiana dal secondo dopoguerra alla fine degli anni cinquanta del Novecento significa scontrarsi con un paradosso: mentre continuano ad essere apportati significativi contributi sulla scultura italiana dei primi quattro decenni del secolo scorso e sono sempre più radicati gli studi sugli anni sessanta, la produzione plastica italiana dalla metà dei quaranta alla fine dei cinquanta è un terreno sostanzialmente – se non proprio del tutto - non esaminato. Di fronte all'assenza di strumenti di spessore scientifico, trattare la scultura italiana del 1948-1958 per “episodi” e casi concreti è risultato il compromesso più adeguato.

La scelta di prendere in esame il decennio 1948-1958 è stata motivata dagli eventi che hanno caratterizzato il periodo. Nel 1948 riaprì la Biennale di Venezia, dopo i sei anni di inattività causati dal secondo conflitto bellico. La XXIV edizione della rassegna lagunare rappresentò un evento di eccezionale portata per la plastica italiana, la cui inattualità era un dato di fatto acquisito. Gli scultori italiani poterono vedere, molti per la prima volta dal vivo, le preziose opere della collezione di Peggy Guggenheim, come *Maiastra* (1912) e *Uccello nello spazio* (1940) di Costantin Brancusi, *Donna con la gola recisa* (1931) e *Statua di donna acefala* (1934) di Alberto Giacometti, *Pierrot seduto* (1921) e *Aurelia* (1946) di Jacques Lipchitz, diverse sculture di Jean Arp tra le quali

Conchiglia e testa (1933) e *Corona di seni* (1945). Per la prima volta in Italia poterono assistere ad una rassegna ben documentata di Pablo Picasso, alle cui ventidue opere si aggiunsero le sei della collezione di Peggy Guggenheim.

La Biennale del 1948 incise sul rinnovamento della plastica italiana attraverso la rassegna dello scultore britannico Henry Moore (a cui venne assegnato il Gran Premio per la Scultura Straniera), le cui opere divennero in poco tempo i riferimenti da cui gli scultori italiani attinsero soluzioni plastiche per rientrare in un clima di internazionalità. Le sculture di Moore affrontavano soggetti figurativi con un lessico organico prossimo all'astrazione, una congiuntura esemplare per quegli scultori italiani che credevano nella validità della figurazione ma non volevano aderire al realismo "togliattiano", né condividevano *tout court* la condanna ai modi astratti. Carmelo Cappello ed Aldo Calò, nomi che oggi dicono poco, ma che furono fortemente sostenuti durante gli anni cinquanta come due tra le più valide figure della nuova generazione di scultori italiani, sono due casi antitetici quanto emblematici di come l'opera di Moore venne recepita, assorbita e messa in pratica. Per Cappello equivalse ad appropriarsi di un lessico plastico inedito attraverso il quale rinvigore la propria produzione figurativa senza doversi sganciare dai riferimenti visivi prediletti, ancora inestricabilmente circoscritti alle invenzioni di Arturo Martini. Parimenti, Calò non rinunciò alla figurazione, ma si staccò radicalmente dalla tradizione plastica italiana, sia prendendo a modello le sculture di Moore, sia adottando i principi del *truth to material* (rispettare le qualità naturali del materiale) e *del direct carving* (lavorare direttamente il materiale senza supporto di assistenti e progetti) di cui Moore diventò il massimo esponente dopo il 1948.

Per la scultura italiana fu tuttavia il 1952 l'anno cruciale, che vide nuovamente protagonisti la Biennale di Venezia e il Padiglione Britannico: la rassegna della nuova avanguardia plastica inglese, totalmente sconosciuta al di fuori dei confini britannici, presentò al panorama artistico internazionale un nuovo modo di fare, intendere, concepire la scultura, che non aveva precedenti. Erano cambiati i materiali, i soggetti, la figura dello

scultore e il modo di fare scultura. Da quel momento, e fino al 1958, scultori come Lynn Chadwick, Reg Butler e Kenneth Armitage vennero seguiti dagli scultori italiani con incessante interesse perché nelle loro produzioni rinvennero le chiavi per rientrare in un clima di modernità. Si pensi a Luciano Minguzzi, che seguendo le orme di Chadwick e del Moore di declinazione più “informale”, diede avvio ad una produzione astratta nella seconda metà degli anni cinquanta. Minguzzi non fu il solo a guardare al bacino inglese: a lui si aggiunsero Vittorio Tavernari, Mario Negri, Marcello Mascherini, Alfio Castelli, Augusto Perez, Ettore Colla, Marino Marini, Roberto Crippa.

L'incontestabile successo riscosso dalla nuova avanguardia plastica britannica costituì, per gli scultori italiani, l'illustre precedente per abbandonare vecchi linguaggi a vantaggio di una scultura non tradizionale. Gli scultori inglesi, difatti, avevano assimilato e fatto proprie, rilette secondo «il proprio gusto e temperamento»¹, le rivoluzionarie sculture della fine dei quaranta di Alberto Giacometti, Germaine Richier, César Baldaccini, nomi che nei dibattiti italiani iniziarono a circolare solo a partire dalla seconda metà del sesto decennio. Le sculture dell'avanguardia plastica britannica esposte alle biennali veneziane tra il 1952 e il 1958 funsero da filtro per la loro diffusione in Italia, con due significative aggiunte: lo stravolgimento dell'identità dello scultore, ora simile alla figura del fabbro o del saldatore, e una prassi scultorea decisamente anticonvenzionale.

Di fronte a questi eventi, che videro la Biennale di Venezia come protagonista principale, la riapertura dell'*Archivio Storico delle Arti Contemporanee* (A.S.A.C.) della Biennale di Venezia, avvenuto all'inizio di questa ricerca, è stata una coincidenza del tutto insperata, che ha concesso di aggiungere di significativi contributi documentari la ricostruzione della situazione della scultura italiana nel decennio preso in oggetto. Il quadro ricostruito ha fatto emergere una diffusa disaffezione per la scultura italiana, spesso sacrificata nelle sale della Biennale per dare maggiore visibilità della pittura. L'incrocio dei testi critici del periodo con i documenti dell'ASAC è

¹ H. Read, *Scultura recente*, in *XXVI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1952, p.308.

stato fondamentale per comprendere come le indecisioni della critica abbiano rallentato la ripresa della scultura italiana. Un esempio su tutti è fornito dalla dettagliata ricostruzione della “mostra storica di scultura astratta” proposta da Lionello Venturi per la Biennale del 1950. Se essa non venne realizzata, non fu a causa dell’acceso dibattito tra astrazione e figurazione, ma per l’incapacità dei commissari (critici ed artisti) di dare una giusta definizione di cosa fosse l’astrazione all’inizio del sesto decennio.

La scelta di chiudere questa ricerca al 1958 è legata all’evento che segnò la fine degli stilismi corrosi e delle immagini di un’umanità vituperata tipiche di gran parte della produzione plastica degli anni cinquanta, di cui la nuova avanguardia plastica britannica fu il baluardo: la mostra *New Images of Man* organizzata da Peter Selz al Museum of Modern Art di New York nei mesi da settembre a novembre del 1959. L’intento di Selz era di indirizzare l’arte e il gusto degli anni sessanta verso una nuova estetica di matrice sartriana. La rassegna, tuttavia, invece di stimolare la produzione ventura, rappresentò un momento di sintesi dell’attività degli anni cinquanta, sancendone la definitiva conclusione².

I tre scultori studiati (Marino Marini, Alberto Viani, Luciano Minguzzi) presentano un rapporto di continuità ma anche di rottura con il passato, emblematici del clima complesso che si respirava nel sesto decennio. Di fronte, tuttavia, all’assenza di studi storici (l’unica eccezione è Viani) il problema principale è stato scegliere il metodo con cui iniziare a lavorare sugli stessi. Dato come presupposto che il terreno era inesplorato, si è preferito analizzare le opere, rilevare il sistema di prestiti e intrecciarlo con il contesto.

Di Marino Marini è stata studiata la serie dei cavalli e cavalieri, sua produzione principale degli anni cinquanta, tentando di fare emergere le fonti visive, le allusioni stilistiche e tecniche, l’inserimento nel contesto storico-artistico del sesto decennio e il significato delle opere.

² Cfr. D. Raverty, *Critical Perspectives on ‘New Images of Man’*, in *Art Journal*, winter 1994, College Art Association, New York, pp.62-64.

Lo studio delle sculture di Alberto Viani ha apportato nuovi contributi a tesi già precedentemente proposte: come, ad esempio, l'intenso lavoro per portare in scultura le riflessioni di Arturo Martini scritte in *Scultura lingua morta* (1945). Viani, in tal senso, risulta una figura chiave anche per comprendere l'ultimo Martini: fu suo assistente dal 1944 alla data della sua scomparsa e non v'è dubbio che Martini condividesse con il promettente scultore le sue riflessioni. Le sculture di Viani sono un vero e proprio strumento per comprendere le parole di Martini, dato che il suo intento, durante gli anni cinquanta, fu quello di portarne in scultura le considerazioni, aprendosi al confronto con le tendenze più in voga.

Lo studio dell'opera di Luciano Minguzzi ha portato in evidenza la figura di uno scultore lontana da quegli stereotipi di "ingenuo artigiano", "artista sincero e popolaresco", non avvezzo a inclinazioni intellettualistiche sui quali la critica si è fermata sino ad oggi. Anzi. Minguzzi è risultato uno scultore capace di cogliere con finezza le inclinazioni stilistiche degli anni cinquanta, misurandosi con la contemporaneità e raggiungendo esiti apprezzati a livello internazionale. Lo studio su Minguzzi ha offerto l'occasione di ragionare sulla diffusione in Italia della scultura di animali negli anni cinquanta: dopo aver ricevuto con *Gallo* (1949) il Gran Premio per la Scultura (ex-equo con Marcello Mascherini) alla Biennale del 1950, la sua carriera venne consacrata in ambito nazionale specialmente in riferimento alla produzione scultorea di soggetti animali.

Numerosi sono gli scultori "esclusi" da questo lavoro, né si sarebbe potuto agire diversamente. Ogni paragrafo concluso apriva ad altre potenziali ricerche (come il "martinismo", la scultura in ceramica, la questione del colore in scultura nel secondo dopoguerra, e via dicendo), a tematiche che, nell'ottica di ricostruire la scultura italiana del secondo dopoguerra, si è preferito rimandare a tempi futuri.

CAPITOLO I – EPISODI DELLA SCULTURA ITALIANA NEL SECONDO DOPOGUERRA

1.1 – IDENTITA' DI UNA NUOVA SCULTURA

Nel secondo dopoguerra la scultura italiana doveva ritrovare la propria identità dopo i vent'anni di dittatura. Era necessario, ad esempio, ristabilire le funzioni e i canoni della scultura pubblica e di quella monumentale, finalizzate nei due decenni di regime a celebrare i caduti della grande guerra, i personaggi e i momenti eroici del fascismo³. Bisognava ritrovare nuove formule per affrontare soggetti figurativi come il corpo maschile nudo o panneggiato, che negli anni trenta e quaranta aveva ripreso la tradizione classica e rinascimentale per ottenere una figura forte, muscolosa e virile. Questa linea seguiva il ritorno all'ordine e la ravvivata attenzione per l'arte italiana antica⁴, sostenute dal *Novecento* di Margherita Sarfatti, e trovò un'esemplare realizzazione nelle statue degli atleti dello Stadio dei Marmi del Foro Mussolini⁵. Dall'altro lato, c'erano le produzioni plastiche degli scultori di *Corrente*, reazione antinovecentista per eccellenza con il suo sostegno ad un'arte antiretorica. E ancora (ma in questa sede non si può che presentare in scorcio un quadro ben più complesso): il corpo maschile era stato esplorato dalle invenzioni di Arturo Martini, seguito dalle vecchie e nuove generazioni, il quale fece riferimento a un vastissimo bacino di riferimenti, primo fra tutti quello dell'arte etrusca, tanto che già

³ Cfr. F. Fergonzi, *Scultura eroica e monumentale degli anni trenta*, in Ado Furlan, *Lo scultore e le passioni del suo tempo*, catalogo della mostra a cura di F. Fergonzi, Pordenone 10 dicembre 2005 -26 febbraio 2006, Milano, pp.62-69.

⁴ Cfr. *Il corpo in corpo, schede per la scultura italiana 1920-1940*, catalogo della mostra a cura di B. Mantura, Spoleto, 28 giugno – 2 settembre 1990, Roma, 1990; R. Salvini, *Scultura italiana moderna*, Milano, 1961.

⁵ Cfr. P. Nicoloso, *Con Luigi Moretti nel Foro Mussolini*, in F. Fergonzi e C. Furlan (a cura di), *Ado furlan nella scultura italiana del Novecento*, Udine, 2005, pp.301-312.

nel 1922 Cipriano Efisio Oppo lo definì «l'uomo più assimilatore che si conosca»⁶.

Anche la ritrattistica doveva essere messa in discussione. I ritratti di Mussolini, cresciuti in maniera esponenziale dopo l'esposizione di *Il Duce* (1923) di Adolfo Wild alla Biennale di Venezia del 1924, avevano portato parte della ritrattistica a riprenderne le caratteristiche (i lineamenti duri e autoritari del condottiero, la muscolatura contratta, l'idealizzazione del soggetto ritratto), andando a sconfinare anche in altri generi (l'esempio più lampante fu il *Pugilatore ferito* del 1931 di Romano Romanelli, la cui testa riprendeva il volto del Duce)⁷. Restavano validi, nel secondo dopoguerra, i ritratti per tipi di Marino Marini; quelli psicologici ed intimi di Giacomo Manzù; quelli dai toni aristocratici di Pericle Fazzini. Tolti questi casi a parte, agli altri scultori spettava ridefinire le direttrici del proprio lavoro: all'inizio di una nuova epoca storica non si poteva più riparare sul recupero dell'antichità, fosse quella etrusca, romana, del Fayum o dei primitivi.

Un'altra questione riguardava il bronzetto, genere che conobbe ampia fortuna negli anni trenta e quaranta, sia per la facile vendibilità di statue di piccole dimensioni sia per il sostegno, in quegli anni, all'avvicinamento tra arti minori e arti maggiori⁸. Il volume di Leo Planiscig sui *Piccoli bronzi*

⁶ C.E. Oppo, *Alla Esposizione Primavera di Firenze. Valori plastici*, in *L'Idea Nazionale*, 15 luglio 1922. Sulle fonti martiniane si rimanda a F. Fergonzi, "L'uomo più assimilatore che si conosca". *Un rapido percorso su Martini e l'uso delle fonti scultoree*, in *Arturo Martini*, catalogo della mostra a cura di C. Gian Ferrari, E. Pontiggia e L. Velani, Milano, 8 novembre-4 febbraio 2007 e Roma 25 febbraio-13 maggio 2007, Milano, 2007, pp. 69-79; F. Fergonzi, *Storia e fonti del Figliuol Prodigio di Arturo Martini*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III, Pisa, 1990, pp.603-646; F. Fergonzi, *Una fonte belga, una berlinese e una viennese per Arturo Martini*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie IV, Pisa, 1996, pp.485-456. Inoltre si rimanda alla pubblicazione degli atti del convegno *Arturo Martini: il genio della scultura del Novecento. Una giornata di studi e di nuovi contributi* (Pinacoteca di Brera, 19 maggio 2008): C. Gian Ferrari, M. Ceriana (a cura di), *Per Ofelia. Studi su Arturo Martini*, Milano, 2009.

⁷ Cfr. F. Fergonzi, *Mussoliniana*, in *Ado Furlan. Lo scultore e le passioni del suo tempo*, op.cit., pp.34-37.

⁸Cfr. C. Fabi, *Una stagione di bronzetti*, in *Mascherini e la scultura europea del Novecento*, catalogo della mostra a cura di F. Fergonzi e A. Del Puppo, Trieste, 28 luglio-14 ottobre 2007, Milano, 2007, pp.134-153; F. Fergonzi, *Bronzetti dei secondi anni trenta*, in *Ado Furlan. Lo scultore e le passioni del suo tempo*, op.cit., pp.90-93.

italiani del Rinascimento, pubblicato nel 1930⁹, con il suo ampio apparato iconografico, costituì per molti scultori la fonte illustrativa a cui rifarsi per temi, soggetti e composizioni. Martini capovolse i canoni del bronretto in termini antiaccademici, contro gli stilismi ottocenteschi - ma soprattutto contro quelli rinascimentali diffusi dal volume di Planiscig - apportando valori inconsueti ad una produzione che poteva presentarsi come valida alternativa alle istanze della retorica monumentale. Nel 1936 Martini espose alla Biennale di Venezia nove bronretti di vario soggetto (mitologico, biblico e sportivo) e molti scultori italiani, dopo averli visti, virarono la propria produzione del bronretto seguendone l'esempio¹⁰.

Doveva, inoltre, essere ridefinito il rapporto tra architettura e scultura (rilievo incluso), che negli anni della dittatura si era diviso in due opposte correnti: quella che intendeva la scultura dipendente dallo stile architettonico; e quella che, all'opposto, riconosceva alla scultura, per via delle sue qualità plastiche, un carattere architettonico che la rendeva indipendente dall'architettura stessa¹¹.

Superare i limiti che erano seguiti alla chiusura della scultura italiana in se stessa, nelle sue problematiche contingenti, e ridarle una nuova identità: queste erano le prime urgenze a cui si doveva porre rimedio.

Diversi problemi, tuttavia, complicavano il secondo dopoguerra. In primo luogo l'evidente arretratezza della produzione plastica italiana rispetto ai lessici contemporanei, tema ampiamente discusso dalla critica e di cui erano pienamente consapevoli gli stessi scultori. La causa principale era stata la censura alle correnti artistiche più innovative avvenuta durante i venti anni di dittatura. Gli scultori italiani, sfogliando clandestinamente le riviste straniere come ad esempio i parigini *Cahiers d'Art*, conobbero i nuovi lessici plastici, ma dovettero metterli in pratica con oculatezza. Si pensi, ad esempio, della testa del *San Giovannino* (1931) di Giacomo Manzù, che per la forma ovoidale, l'arcata sopraccigliare collegata con la sporgenza filiforme del naso faceva riferimento agli ovoidi di Costantin

⁹ L. Planiscig, *Piccoli bronzi italiani del Rinascimento*, Milano, 1930.

¹⁰ Cfr. C. Fabi, *Una stagione di bronretti*, op.cit.

¹¹ Cfr. F. Fergonzi, *Scultura eroica e monumentale degli anni trenta*, op.cit.

Brancusi. Tuttavia Manzù non seguì la strada dei volumi puri e delle teste scultoree autonome di Brancusi: assimilò una soluzione formale, continuando a restare all'interno delle ricerche plastiche sulla terracotta a cui si stava dedicando Martini in quegli anni¹².



A sinistra: Manzù, San Giovannino (dettaglio della testa);
a destra: Brancusi, Testa di donna pubblicata su *Poligono* nel 1909¹³

Per gli scultori italiani aderire apertamente alle forme d'arte censurate dalla dittatura avrebbe significato essere esclusi dalle mostre e non vendere le proprie opere su un mercato italiano già in sé apatico¹⁴. La chiusura alle correnti internazionali, in special modo quelle francesi, rientrava in un progetto delineato: promuovere una idea forzata di arte "mediterranea" dove l'arte italiana (o per meglio dire "italica") sarebbe dovuta prevalere su tutte quelle provenienti dalle altre nazioni, che dovevano apparire "livellate", legate alla propria tradizione e lontane da qualsivoglia lessico aggiornato. In tal senso, furono esemplari le Biennali di Venezia di Antonio Maraini, che bloccarono l'ingresso alle correnti

¹² Cfr. C. Fabi, *Gli anni Trenta nella scultura di Giacomo Manzù*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Udine, anno accademico 2010-2011, pp.11-14.

¹³ Ibidem, figg.16 e 17.

¹⁴ Cfr. M. De Sabbata, *Tra diplomazia ed arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, 2006 (in particolare pp.45-143; 177-187). Per la questione del mercato, cfr. C. Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra tenuta a Venezia, 1995, Milano, 1995, pp.69-90.

internazionali più sperimentali, prime fra tutte quelle francesi, avvertite come le più pericolose per l'identità dell'arte italiana sostenuta dal regime. Venne così promosso un linguaggio artistico nazionale, omogeneo, che rispecchiasse i valori e le aspirazioni del fascismo¹⁵.

La seconda questione da affrontare nel dopoguerra fu la pubblicazione, nel 1945, di *Scultura lingua morta* di Arturo Martini¹⁶, un volumetto stampato per la prima volta in una cinquantina di copie ma che circolò tra critici e artisti. Le sentenze di Martini vennero intese, ad una prima lettura, come una nichilistica affermazione della morte della scultura, quella italiana in particolare. Sembrava che Martini, da quelle pagine, intendesse come statuaria tutto ciò che presentava «fatti illustrativi»¹⁷ andando così a negare la validità del «soggetto costante della scultura: la figurazione d'uomo e d'animale»¹⁸. Martini attaccò il facile ricorso al mito, al tipo, al sentimentale. Ma sarebbe bastato leggere con attenzione quegli aforismi per trovare le indicazioni per giungere ad una nuova scultura: una scultura non più schiava della fedeltà all'anatomia, dai toni più bassi e meno autoreferenziale («perché [la pittura] ha trovato il suo volgare mentre [la scultura] parla ancora greco e latino?»¹⁹; «perché la scultura che può fare una Venere non può fare un pomo?»²⁰), costruita attraverso la modellazione dei vuoti e attraverso la centralità dell'ombra (quest'ultima intesa non come risultante dell'illuminazione, ma come vero e proprio elemento plastico)²¹.

Pochi scultori intesero immediatamente la portata di *Scultura lingua morta*. Primo fra tutti, Alberto Viani, che nel 1945, anno della prima pubblicazione di *Scultura lingua morta*, era l'assistente di Martini all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Viani a partire dal 1942, quando

¹⁵ Cfr. M. De Sabbata, *Tra diplomazia ed arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, op.cit.

¹⁶ A. Martini, *La Scultura lingua morta. Prima raccolta di pensieri*, senza luogo né editore, 1945; ripubblicato nel 1948, A. Martini, *La scultura lingua morta. Pensieri*, Verona 1948, ora in E. Pontiggia (a cura di), *Arturo Martini, La scultura morta e altri scritti*, Milano, 2001.

¹⁷ E. Pontiggia (a cura di), *Arturo Martini, La scultura morta e altri scritti*, op.cit., p.27.

¹⁸ Ibidem, p.28

¹⁹ Ibidem, p.47

²⁰ Ibidem, p.28

²¹ Ivi, CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.2: TRA MARTINI E PICASSO, pp.188-198.

seguiva le rivoluzionarie lezioni di Martini all'Accademia, iniziò a metterne in pratica gli insegnamenti, in special modo quelli che sollecitavano a porre in discussione la grammatica tradizionale del nudo²².

Anche Mirko, che fu allievo ed assistente di Martini della prima metà degli anni trenta²³, seguì le riflessioni di Martini per una nuova scultura. Tra il 1946 e il 1950 le sfruttò per capovolgere i canoni del bronzetto, superando la prevalenza dell'immagine in scultura e liberando quest'ultima dai vincoli imposti dalla materia, senza seguire la coerenza anatomica per un soggetto figurativo. Gli furono di aiuto le conoscenze sull'arte statunitense filtrate dalla stretta amicizia con Corrado Cagli (dalle pitture di Julio Gonzalez alle sculture di Isamu Noguchi, a quelle di Jackson Pollock possedute da Peggy Guggenheim ed esposte a New York nella galleria Art of this Century, sino alle tele di Cagli stesso)²⁴. E prima ancora che la "moda" di Henry Moore dilagasse in Italia dopo la personale alla Biennale di Venezia del 1948, Mirko prese spunto dalle sculture in legno e corda realizzate dallo scultore britannico tra il 1937 e il 1940 per aggiungere singolari valori al bronzetto. Quattro piccoli bronzi, *Motivo musicale* (1947), *Concerto* (1948), *Enea* (1948), *Senza titolo-Composizione* (1948), stabilivano un nuovo rapporto tra spazio esterno e spazio interno dell'opera attraverso delle corde di ferro, tese ed incrociate, che, analogamente alle sculture di Moore, imprigionavano lo spazio e conferivano rigidità ad una costruzione plastica antropomorfa.

²² Ibidem.

²³ Mirko seguì i corsi di Martini all'I.S.I.A. di Monza nel 1930. Mirko fu assistente di Martini dal 1932 al 1934 presso lo studio in via Carlo Imbonati a Milano.

²⁴ Il legame tra Mirko e Corrado Cagli venne rafforzato dal matrimonio di Mirko con la sorella di Cagli, avvenuto il 22 settembre 1937. Cagli, dopo la promulgazione delle leggi razziali del 1938, espatriò prima a Parigi poi a New York. Dagli Stati Uniti, una volta arruolatosi nell'esercito americano, tornò più volte in Europa e a Roma, senza mai abbandonare l'attività artistica. Cfr. H. Romani, *Biografia*, in *Cagli*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, Ancona, 12 febbraio – 4 giugno 2006, Milano, 2006, pp.434-437.



Sopra: Mirko, *Motivo musicale*, 1947; *Concerto*, 1948; *Enea*, 1948; sotto: Moore, *The bride*, 1939-40

I fraintendimenti sul testo di Martini riemersero al momento della sua seconda pubblicazione, nel 1948. I recensori dell'attesissima XXIV Biennale di Venezia, riaperta nel 1948 dopo un periodo di inattività espositiva durato sei anni a causa del conflitto bellico²⁵, parlarono della

²⁵ Le attività espositive vennero sospese nel 1942. Cfr. : M.C. Bandera, *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini*, Milano, 1999; E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia, 1985-2003*, Torino, 2003; *Venezia e la*

scultura italiana come di una “scultura morta”, arretrata e pertanto “in crisi”, sfruttando le parole di Martini (senza comprenderle) per rendere più drammatico il confronto con la produzione internazionale²⁶. Del resto, nelle sale del Padiglione Centrale della Biennale del 1948 spiccarono poche sculture italiane: quelle degli unici ambasciatori all'estero della plastica italiana, Marini con la sua assimilazione di archetipi plastici, l'equilibrio rigoroso della combinazione di forme, masse, linee; e quelle del vincitore del Gran Premio per la Scultura italiana, Manzù, campione dei giochi chiaroscurali, del dialogo tra scultura e pittura, delle atmosfere liriche ed intime. Nella sala del Fronte Nuovo delle Arti si respirarono delle novità nelle sintesi neocubiste di Leoncillo Leonardi, nella rilettura dell'arcaismo di Nino Franchina, nei volumi puri di Alberto Viani. Ma a conti fatti, la scultura italiana si era presentata al più importante evento espositivo del dopoguerra ancorata a repertori tematici (prevalentemente nudi, ritratti, soggetti mitologici) e lessici plastici debitori degli anni passati, per nulla adeguati al contesto contemporaneo.

Biennale. I percorsi del gusto, op.cit.; *Venezia '50-'60, L'officina del contemporaneo*, catalogo della mostra a cura di L.M. Barbero, Venezia, 15 giugno-9 novembre 1997, Milano 1997; I. Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Ferrara, 1957; R. Bazzoni, *Sessant'anni della Biennale di Venezia*, Venezia, 1962; L. Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*, New York Graphic Society, 1968; G. Perocco, *Le origini dell'arte moderna a Venezia*, Treviso, 1972.

²⁶ Si ricordano a titolo esemplificativo: in primo luogo l'intervento di Agnoldomenico Pica sull'impopolarità di una scultura inaccessibile all'uomo moderno in quanto «negato alla comprensione del fatto plastico». Pica considerò l'arretratezza della scultura italiana come la conseguenza della crisi della «statuaria afasica» preannunciata da Arturo Martini (A. Pica, *Impopolarità della scultura*, in *Domus*, n.240, novembre, 1949, pp.26-27). In secondo luogo, la recensione di Lisa Ponti, che risparmiò solo Manzù da quell'«insufficienza della statua» in cui erano caduti gli «statuari» italiani (primi fra tutti Minguzzi e Marini), tutti inesorabilmente «in crisi» (L. Ponti, *Biennale dopo la guerra*, in *Domus*, n.228, settembre 1948, pp.34-37)

1.2 - I DIBATTITI DELLA CRITICA

Il problema di come conferire una nuova identità all'arte italiana e soprattutto alla scultura fu di particolare importanza per Giulio Carlo Argan. In *Pittura italiana e cultura europea* (1946)²⁷ Argan iniziò a sostenere che «l'incontestabile ritardo della pittura italiana»²⁸ rispetto al panorama europeo era determinato dal fatto che non si era ancora riusciti a «distruggere criticamente»²⁹ la tradizione, che sarebbe certo tornata a farsi presente, ma solo dopo aver adottato, non passivamente, una coscienza internazionale ed europea, diventando così «segno di una realtà nuova»³⁰. Il tema, ovviamente, si prestava ad essere esteso anche alla scultura, della quale Argan discusse nell'articolo dedicato ad Henry Moore e pubblicato su *Letteratura*³¹ nello stesso anno. La riflessione di Argan partiva dalla questione del rapporto dell'arte contemporanea inglese con la tradizione: se nel dopoguerra l'arte inglese, in special modo la scultura, fu protagonista di una imprevista rinascita fu perché in Gran Bretagna mancava una solida tradizione figurativa. Questo, secondo Argan, aveva permesso agli artisti inglesi di aprirsi pienamente all'arte europea e all'arte astratta, passando attraverso «quella fase della concretezza assoluta, della pittura come realtà immediata, causa invece che effetto dell'emozione»³².

La questione della tradizione venne esaminata anche da Cesare Brandi. Ma mentre per Argan la tradizione doveva essere superata, per Brandi doveva costituire il punto di partenza: la conquista di una nuova identità dell'arte italiana doveva essere raggiunta trovando una linea di continuità con la tradizione. Brandi affrontò queste tematiche nel 1947 in *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana*³³, una

²⁷ G. C. Argan, *Pittura italiana e cultura europea*, in *Prosa*, n.III, 1946, pp.276-302, poi in G.C. Argan, *Studi e note*, Roma 1955, pp.21-56.

²⁸ G.C. Argan, *Studi e note*, Roma 1955, p.32

²⁹ Ibidem, p.22

³⁰ Ibidem, p.23

³¹ G.C.Argan, *Arte moderna in Inghilterra: Henry Moore*, in *Letteratura*, a. VIII, n. 6, novembre-dicembre 1946, ora in G.C.Argan, *Studi e note*, op.cit, pp.283-289.

³² G.C.Argan, *Studi e note*, op.cit, p.285.

³³ C. Brandi, *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana (I)*, in *L'immagine*, a.I n.1, maggio 1947, pp.3-11; C. Brandi, *Europeismo e autonomia*

disamina della condizione della pittura moderna italiana con cui aprì il primo numero della rivista che aveva appena fondato e di cui era direttore, *L'immagine*. L'articolato intervento di Brandi nacque come risposta agli interventi europeisti di Argan, in particolare quello sulla pittura italiana del 1946³⁴. Brandi, di fronte al pericolo di un avvicinamento alle mode europee, sostenne la necessità di riconquistare un'«autonomia di cultura» che sarebbe stata raggiunta facendo leva sui fondamenti e sulle basi della tradizione pittorica italiana, «l'unico attivo per cui non si deve conto o riparazioni»³⁵. Il testo considerava la pittura, ma anche in questo caso poteva essere allargato alla scultura.

Sempre sul primo numero di *L'immagine*, l'intervento per gli appena deceduti Maillol, Despiau, De Fiori e Martini³⁶ costituì per Brandi il giusto pretesto per contestare l'altro aspetto tirato in ballo da Argan, ovvero l'astrazione: la scomparsa di quegli scultori, che avevano contrastato il naturalismo ottocentesco, avrebbe potuto avvantaggiare – si interrogò Brandi - «quella tendenza astratta che, nella scultura, aveva [...] vissuto la vita eccentrica d'un'avanguardia ormai canuta, neppur più capace di sollevare polemiche»³⁷? Certamente per Brandi, che di lì a poco avrebbe definito l'astrazione come «vacuo tentativo di essere non-figurativo»³⁸, la domanda era del tutto retorica. Ma diversamente dalle sue aspettative, la

di cultura nella pittura moderna italiana (II), in *L'immagine*, a.I n.2, giugno 1947, pp.69-86; C. Brandi, *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana (III)*, in *L'immagine*, a.I n.3, luglio-agosto 1947, pp.133-156.

³⁴ «[...] L'inchiesta, allora, aperta da G. C. Argan, della cui penetrazione critica non è chi dubiti, sulla posizione della Pittura italiana nel suo rapporto con l'Europa, riveste un'importanza che non è facile esagerare. Per noi, che in questo saggio ammiriamo la tagliente spregiudicatezza delle analisi e il rigore logico delle conclusioni, non si tratta di contrastare né alle prime né alle seconde, quanto di sondare la legittimità del principio da cui si muovono per arrivare al verdetto che la pittura italiana moderna «non è ancora pienamente, profondamente europea» (in nota, Brandi rimanda a G. C. Argan, *Pittura italiana e cultura europea*, op. cit.), C. Brandi, *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana (I)*, op.cit., pp.3-4.

³⁵C. Brandi, *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana (III)*, op.cit, p.156.

³⁶ C. Brandi, *La scultura in lutto*, in *L'Immagine*, a.I n.1, maggio 1947, pp.64-66.

³⁷ Ibidem, p.64.

³⁸ «Che mai fu Kankinsky e l'Astrattismo in genere se non un vacuo tentativo di essere *non-figurativo*?», C. Brandi, *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana (III)*, op. cit., p.155.

scultura italiana a partire dal 1948 trovò la propria salvifica linfa nello scultore “astratto” a cui aveva riservato i commenti più caustici, il “Messia” Henry Moore.

Questi scritti precedevano di un biennio l'uscita dell'unico testo teorico sulla scultura nel panorama estetico italiano del secondo dopoguerra: il *Periplo della scultura moderna*³⁹, che rivela in diversi passaggi delle riflessioni di Brandi nate dalla lettura di *Scultura lingua morta* di Martini. Come, ad esempio, quando Brandi individuò in Canova il responsabile della frattura tra immagine e formulazione dell'immagine stessa in scultura, una rottura che aveva aperto al neoclassicismo e al suo aver fatto dell'arte antica «una lingua morta» mirando, in un eccesso di formalismo, alla «sagoma senza sondare la forma»⁴⁰ (contro la prevalenza dell'immagine si era espresso Martini). O quando Brandi rimproverò al neoclassicismo di essersi relegato in una degradazione dello spazio naturale appartandosi «nella sfera della pura figuratività»⁴¹, negando l'autonomia spaziale a favore di una realtà umana affievolita, immobilizzata, generica (è esplicito il riferimento alla condanna martiniana di una scultura che si chiude nelle sue funzioni illustrative).

Brandi, inoltre, aveva colto alcune considerazioni di Martini che squalificavano Marini e Manzù, gli unici scultori italiani spendibili in quel giro d'anni in un contesto internazionale⁴². In *Scultura lingua morta* l'aforisma che elevava il primato dell'anonimia su quello della personalità⁴³ andava inesorabilmente a porre in discussione la riconoscibilità stilistica dei “tipi” di Marini. E quando Martini attaccava la sensibilità («ossigeno da

³⁹ C. Brandi, *Periplo della scultura moderna* (I), in *L'Immagine*, a.II, n.11, gennaio-febbraio 1949, pp.58-65; *Dal «Periplo della scultura moderna»: Manzù*, in *L'Immagine*, a.II, n.13, maggio-giugno 1949, pp.219-224; *Dal «Periplo della scultura moderna»: Marino Marini*, in *L'Immagine*, a.II n.16, pp.541-547. Riediti in C. Brandi, *Scritti dell'arte contemporanea*, Torino, 1976.

⁴⁰ C. Brandi, *Periplo della scultura moderna*, op.cit., pp.62-63.

⁴¹ Ibidem, p.64.

⁴² Cfr. C. Fabi, *Gli anni Trenta nella scultura di Giacomo Manzù*, op.cit., p.X.

⁴³ «[...] non si sente presenza d'artista nelle opere vere che per grandezza ed universalità assumono un aspetto anonimo; [...] l'arte non sopporta teorie, generi, stili[...]. L'universale è il piano dove col dito non si tocca ancora Dio, ma dove si filtrano le passioni e si annulla ogni personalità. La personalità infatti è un tic nervoso», E. Pontiggia (a cura di), *Arturo Martini, La scultura morta e altri scritti*, op.cit. p.40.

moribondi, [...] risorsa estrema»⁴⁴) si schierava contro il sentimentalismo di Manzù e delle superfici delle sue opere, appena graffiate: «la scultura antica [...] ha sempre sdegnato la sensibilità. Quello che gli scultori moderni chiamano con questo nome [...] non è che l'aspetto creato dalle corrosioni patine screpolature o rotture del tempo»⁴⁵. Brandi, all'opposto, chiuse il *Periplo* con i due medaglioni dedicati a Manzù e Marini, capovolgendo gli attacchi di Martini ed insistendo su quanto quest'ultimo aveva declassato: la lavorazione delle superfici plastiche. Esaltò quelle di Manzù perché accoglievano fratture e “scalfiture” e rafforzavano una costruzione per piani e volumi stratificati. Lodò quelle di Marini perché in esse la superficie plastica «appena irritata, sollecitata dalla luce come da uno spillo, ma a quella luce impenetrabile»⁴⁶, rendeva un'atmosfera più che segnare il ritmo o le linee strutturali dell'opera, permettendo all'immagine di manifestarsi e di non rimanere né chiusa né congelata nelle forme. Questo significava che Marini non aveva mascherato un modellato inerte ed accademico, ma che aveva fatto «affiorare lo spazio interno all'esterno»⁴⁷, conducendo ad una frattura tra lo spazio esistenziale dell'osservatore e la spazialità della scultura.

L'operazione di Brandi era chiara: alla constatazione dell'arretratezza della scultura italiana del dopoguerra si poteva uscire attraverso il ricorso alla tradizione e, nel frattempo, sostenendo i più validi scultori la cui produzione si era sviluppata negli anni con coerenza e senza subire incrinature. Manzù e Marini rappresentavano per Brandi l'eccellenza della scultura italiana perché ad entrambi era spettato il merito di aver superato i limiti prodotti dalla scultura dell'Ottocento, sebbene per vie divergenti. Manzù aveva rimediato alla mancanza ottocentesca della «costituzione d'oggetto» ed aveva ripristinato il valore della «formulazione d'immagine»⁴⁸, riconquistando lo spazio plastico attraverso la dinamica

⁴⁴ Ibidem, p.44.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ C. Brandi, *Dal «Periplo della scultura moderna»: Marino Marini*, op.cit., p.543.

⁴⁷ Ibidem, p.544

⁴⁸ Cfr. C. Brandi, *Carmine o della Pittura*, Roma, 1945 per la definizione di “costituzione d'oggetto” e “formulazione d'immagine”. Inoltre: P. D'angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, 2006; *Cesare Brandi. Teoria*

interna della forma, divenuta «il ritmo segreto della modulazione plastica»⁴⁹. Marini, che Brandi definì «il superstite vittorioso della sfortunata spedizione ottocentesca nei campi minati della forma»⁵⁰, aveva superato l'ostacolo impressionista della diffusione della scultura nella luce-atmosfera, riportato il volume plastico in una spazialità autonoma ed affrontato i problemi della forma senza rinunciare ad una «cultura d'immagine»⁵¹.

Tra il 1948 e il 1950 Argan si impegnò profondamente per restituire un'identità rinnovata alla scultura italiana ponendola a confronto con le tendenze europee, cercando delle risposte concrete a *Scultura lingua morta*. Il 1948 vide il critico impegnato nella stesura di due scritti di singolare rilevanza: la prima biografia straniera su Henry Moore⁵² e la presentazione della collezione di Peggy Guggenheim per il catalogo della XXIV Biennale di Venezia⁵³. Durante il suo soggiorno di studi al Warburg Institute di Londra nel 1946, Argan visitò Henry Moore nella sua casa a Perry Green, dando inizio ad un'amicizia duratura che si consolidò negli anni, nutrita da una continuativa corrispondenza durata sino agli anni settanta. Per Argan, l'astrazione di Moore era dotata «di un'esistenza non più simbolica ma reale» in cui la natura, risolta come rappresentazione concettuale, era un passato da conoscersi storicamente e la realtà, data come problema aperto e come uno stato di crisi della coscienza, era l'assoluto presente da cogliersi e vivere nell'atto. Argan, nella monografia del 1948, presentò Moore come un'artista che si era «preservato [...] dalla crisi della cultura figurativa moderna» ma al tempo stesso lo promosse come «scultore di forme astratte»⁵⁴. E' stridente e limitativo definire Moore come astrattista alla data del 1948, dal momento che la maggior parte della sua ricerca esplorava

ed esperienza dell'arte. Atti del convegno di Siena, 12-14 novembre 1998, Milano, 2001 (in particolare: P. D'Angelo, *Brandi e la teoria della scultura*, pp.72-80; O. Calabrese, *Brandi e la teoria della pittura*, pp.81-87; E. Bilardello, *Cesare Brandi critico della contemporaneità*, pp.163-167).

⁴⁹ C. Brandi, *Dal «Periplo della scultura moderna»*: Manzù, op.cit., p.222.

⁵⁰ C. Brandi, *Dal «Periplo della scultura moderna»*: Marino Marini, op.cit., p.541.

⁵¹ Ibidem, p.542.

⁵² G. C. Argan, *Henry Moore*, Torino, 1948.

⁵³ G.C. Argan, *La Collezione Peggy Guggenheim*, in *XXIV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1948, pp.334-336.

⁵⁴ G.C. Argan, *Henry Moore*, op.cit., pp. 9 e 16.

soggetti figurativi. Il presupposto teorico, però, da cui partiva Argan era il rinvenimento nell'opera di Moore della concezione dell'astrazione come processo dinamico tra realtà e uomo, che non giungeva mai a risultato e in cui la materia si costituiva nel tempo, senza offrirsi come definitivamente costituita⁵⁵. L'astrazione, così formulata da Argan, era il momento più elevato della vita in quanto immanente alla realtà e pertanto storia⁵⁶. Sotto questo profilo di cornice marxista, Argan vide, non senza forzature, nelle opere di Moore la presenza di una materia che «è innanzitutto storia»⁵⁷, relazionata ad uno spazio inteso come fenomenologia del reale dal momento che non escludeva il sensibile dal processo di astrazione. Diversamente da Mondrian e Kandinsky, che invece avevano negato il reale, Moore aveva mantenuto vivi i contatti con la natura e con la realtà⁵⁸.

⁵⁵ «C'è un destino della materia che si attua nell'uomo e un destino dell'uomo che si attua nella materia, perché ogni destino necessariamente si attua nella realtà. Se la realtà, o la materia, si desse al senso sarebbe ancora natura; invece la realtà, questo ente che è al di là dell'esistente o della natura, non si dà al senso e non si pone all'intelletto. Per trovarlo, per designarlo alla coscienza, bisogna oltrepassare gli schemi intellettualistici della nozione, risalire il percorso di quella visione storica, che chiamiamo natura. Credo che nessun artista europeo si sia proposto questo problema del superamento della natura con tanta chiarezza e abbia compiuto questo processo di risalita storica (che sono poi il problema e il processo dell'arte moderna, dopo Cézanne) con tanta rigorosa coerenza quanta ne ha rimostrata Moore; forse perché gli artisti del continente, eredi della tradizione dell'Impressionismo, lasciavano ancora all'arte quel margine d'emozione che Moore, riconoscendo nella storia dell'arte la storia stessa della fenomenologia del reale, è obbligato a rifiutare». Ibidem, pp.10-11.

⁵⁶ «Il momento dell'astrazione non è un momento mistico o di evasione, ma di partecipazione, non un momento intuito oltre la vita, ma il momento più autentico della vita, il momento della vita che si attua, il momento del puro agire». Ibidem, p.16.

⁵⁷ Ibidem, p.19.

⁵⁸ «Sono [...] gli elementi astratti del disegno – linee, angoli, piani – che formulano la massa, non più come oggetto di natura o dato di percezione immediata, ma come una spazialità nuova, interna invece che esterna, contenuta invece che capiente: una spazialità che, inerente alla materia fin dal momento del suo costituirsi [...], rimane il principio organico del suo aggregarsi e divenire, del suo progredire a realtà sensibile, a forma. È dunque impossibile parlare di un naturalismo di Moore», ibidem p.12. Inoltre: «La sua [di Moore] forma plastica non raggiunge il punto di astrazione attraverso una deliberata esclusione del sensibile – come accade nell'astrattismo di Mondrian o di Kandinsky – ma attraverso la progressiva implicazione ed il finale esaurimento delle sembianze naturali e della forma», ibidem, p.16. La lettura di Argan non fu priva di imprecisioni. Quando il critico, ad esempio, stabilì che l'astrazione di Moore portava a non ammirare qualità intrinseche della materia come forma e colore, non considerò l'adesione di Moore al principio del *direct carving* (ossia del lavorare direttamente la pietra, senza

Nel testo per la collezione di Peggy Guggenheim, ospitata - non senza critiche interne alla Commissione per le Arti Figurative della XXIV Biennale - nel Padiglione Greco, Argan definì l'astrazione in maniera confusa ed incerta. Presentò genericamente come «astratte o non figurative» le correnti artistiche che «escludendo ogni relazione tra il fatto artistico e la natura, considerano l'opera d'arte non come rappresentazione di oggetti, ma oggetti essa stessa», riducendo l'astrazione ad una pura sperimentazione atta sorprendere la fenomenologia del fatto artistico nel suo prodursi. Due, secondo il critico, erano le correnti dell'astrazione: una partiva dal cubismo e tendeva alla «pura costruttività, alla genesi mentale della forma»; l'altra prendeva le mosse dall'esperienza espressionista e da quella Fauves, aveva come referente Kandinsky e mirava alla «designazione di un puro ritmo attraverso la sintesi della sensazione di spazio e tempo»⁵⁹. L'intervento, oltre a non rappresentare la Collezione Guggenheim⁶⁰, mise in luce le difficoltà incontrate da Argan nel rapportarsi ad un argomento che non gestiva ancora con piena maturità⁶¹.

Argan difatti era scivolato in un'*impasse* teorica. Nel testo per la Collezione Guggenheim aveva escluso dall'astrazione ogni contatto tra arte e natura, facendola così assurgere come momento culminante della manifestazione artistica, ma al tempo stesso chiudendola ad un evento interno all'arte stessa, esclusivo della fenomenologia dell'arte. All'opposto, nella monografia su Moore definì l'astrazione in termini di fenomenologia

ausilio di collaboratori) e a quello del *truth to material* (ossia la fedeltà al materiale, di cui si dovevano rispettare le qualità naturali), che esaltavano, e non annullavano, le qualità intrinseche del materiale plastico.

⁵⁹ G.C. Argan, *La Collezione Peggy Guggenheim*, op.cit., pp.334 e 335.

⁶⁰ Per questa ragione, il testo di Argan sollevò l'ira di Peggy Guggenheim, la quale si vide costretta a far circolare a sue spese durante la rassegna veneziana un libricino sulla sua collezione con i testi che Herbert Read, Jean Arp e Max Ernst avevano composto nel 1942 in occasione dell'apertura della sua galleria newyorkese *Art of this Century*. Cfr. P. Guggenheim, *Una vita per l'arte. Confessioni di una donna che ha amato l'arte e gli artisti*, Milano, 2006, pp.335-341; S. Salvagnini, *La scultura nella Collezione Guggenheim dalla Biennale del 1948 alla mostra del 1949 a Palazzo Venier dei Leoni*, in *Peggy Guggenheim, un amore per la scultura*, catalogo della mostra a cura di L. M. Barbero, Verona, 25 febbraio-22 aprile 2007, pp.23-47.

⁶¹ Cfr. S. Salvagnini, *La scultura nella Collezione Guggenheim dalla Biennale del 1948 alla mostra del 1949 a Palazzo Venier dei Leoni*, op.cit., p.37.

del reale insistendo proprio su quanto invece aveva bandito nel testo per la Collezione Guggenheim, ossia l'inserimento del sensibile nel processo di astrazione, elemento nodale per la lettura del fatto astratto come immanente alla realtà nel suo essere processuale tra realtà stessa e uomo, pertanto storia.

L'assegnazione del Gran Premio per la Scultura alla Biennale di Venezia del 1948 a Manzù, rappresentante di un «'sud' sicuramente cattolico e romano»⁶², confermò ad Argan la predisposizione della scultura italiana di conservare quegli elementi («le materie, i processi, (...) i contenuti ed i tipi»⁶³) desunti da una tradizione plastica ancora legata al figurativo. Questo non penalizzava agli occhi di Argan l'opera di Manzù, al quale, assieme a Marini, riservò un posto di privilegio nella plastica italiana. Le logiche di Argan erano tuttavia differenti rispetto a quelle di Brandi: entrambi gli scultori avevano superato il formalismo novecentesco attraverso un'esigenza morale (cattolica in Manzù, laica in Marini); entrambi avevano fatto appello a quella tradizione che Martini aveva sfumato nel mito e nella favola, riabilitando la «possibilità di una storia»⁶⁴. Inoltre, il rifiuto di Marini all'arbitrio dell'invenzione e l'instaurazione di una coscienza storica, non solo secondo Argan istituiva rigorosamente una «pura plastica»⁶⁵ e un'intangibilità della forma, ma conseguentemente portava anche alla degradazione dei contenuti («la "lingua morta" della scultura»⁶⁶) spingendo la scultura ad acquistare, alla pari del linguaggio storico, «la forza di una sentenza e di una sanzione»⁶⁷. Se Marini era per Argan il vessillo dell'uomo del mito moderno per quel suo incalzare la storia ed assumerla come dato di fatto, Manzù aveva superato la fine della statuaria identificando idea e cristianesimo: la storia così era insieme umana

⁶² G.C.Argan, *Difficoltà della scultura*, in *Letteratura-Arte Contemporanea*, n. 2, marzo-aprile 1950, poi in G.C.Argan, *Studi e note*, op.cit., p.57.

⁶³ G.C.Argan, *Studi e note*, op.cit., p.57.

⁶⁴ *Ibidem*, p.72.

⁶⁵ *Ibidem*, p.73.

⁶⁶ *Ibidem*, p.74

⁶⁷ *Ibidem*.

e divina e postulava «una verità d'immagine oltre la “finzione” del modellato»⁶⁸.

1.3 - PALLUCCHINI E LA SCULTURA ITALIANA NELLE BIENNALI DEL DOPOGUERRA

All'interno del processo di svecchiamento dell'arte italiana e della sua promozione internazionale, Rodolfo Pallucchini⁶⁹ giocò un ruolo di primo piano. Sin dall'inizio del suo mandato come Segretario Generale della Biennale di Venezia del 1948 (ruolo che mantenne dal settembre 1947⁷⁰ fino al 1956), Pallucchini sostenne con decisione i valori che, a suo giudizio,

⁶⁸ Ibidem, p.77.

⁶⁹ Per la figura di Rodolfo Pallucchini si rimanda ai recenti studi: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, vol.35, Venezia, 2011 (vi sono pubblicati gli Atti del Convegno *Rodolfo Pallucchini e le Arti del Novecento*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 3-4 novembre 2008); G. Tomasella, *Rodolfo Pallucchini. Scritti sull'arte contemporanea*, Verona 2011.

⁷⁰ Alla convocazione del 12-13 agosto 1947 della Commissione per le Arti Figurative della XXIV Biennale, vennero proposti per la nomina a Segretario Generale Nino Barbantini, Carlo Ludovico Ragghianti e Rodolfo Pallucchini (la Commissione era composta da Nino Barbantini, Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti, Giorgio Morandi, Rodolfo Pallucchini, Felice Casorati; risultavano assenti Lionello Venturi, Marino Marini, Pio Semeghini e Carlo Carrà; presiedeva la riunione il Commissario Straordinario dell'Ente, Giovanni Ponti). Nella suddetta riunione non venne nominato il Segretario Generale: Barbantini non accettò l'incarico; Ragghianti fece presente che non avrebbe potuto assolvere il compito senza gravi difficoltà, avendo la sua residenza a Roma dove svolgeva la sua attività; Pallucchini, sebbene risiedesse a Venezia, si dimostrò incerto, sentendosi affaticato per le recenti mostre allestite ed essendo già oberato da diversi impegni. (ASAC, FS, AV, BN n.7, *Convocazione della Commissione per le Arti figurative della XXIV Esposizione Internazionale d'Arte*, pp.2-3). Nella riunione del 9 settembre 1947 (presieduta da Ponti; la Commissione era composta da Barbantini, Carrà, Casorati, Longhi, Marini, Pallucchini, Ragghianti, Semeghini, Venturi e Morandi, che la raggiunse di pomeriggio) Pallucchini, per invito di Ponti, venne eletto Segretario Generale per alzata di mano e all'unanimità. Dopo aver dichiarato che avrebbe accettato l'incarico se non fosse stata possibile altra soluzione e che il suo proposito sarebbe stato quello di essere l'organo esecutivo delle conclusioni della Commissione, superate le ultime incertezze aderì alle insistenze di Ponti e degli altri commissari, accettando l'incarico affidatogli da Ponti stesso (ASAC, FS, AV, BN n.7, *Commissione per le Arti Figurative della XXIV Biennale. Verbale delle riunioni del 9-10-11-12 settembre 1947*, pp.4-5).

avrebbero riqualificato l'arte italiana. Per Pallucchini era innanzitutto fondamentale incrementare la continuità e il progresso dell'arte senza asservirla alle forme della propaganda di partito, ma degli ideali umani e del progresso civile, dell'evoluzione spirituale, lasciandosi alle spalle le «lusinghe accademiche»⁷¹ predicate dal fascismo.

A partire dalla Biennale del 1950 Pallucchini rafforzò la sua posizione, promotrice dello svecchiamento della produzione artistica nazionale. Consapevole che l'isolamento culturale di cui aveva sofferto l'arte italiana durante il fascismo continuava a riverberare gravi ripercussioni, si adoperò affinché la Biennale divenisse in breve tempo lo strumento principale attraverso il quale sostenere (in Italia e all'estero) gli artisti formati tra le due guerre il cui operato rispondeva a delle esigenze che reputava ineludibili: oltre al primato della qualità artistica, una vigorosa adesione a valori morali ed etici contrapposti a quelli della dittatura, l'apertura all'ambiente internazionale, il rifiuto di ogni accademismo o dilettantismo e il confronto diretto con le tendenze europee⁷². L'arte italiana

⁷¹ R. Pallucchini, *Introduzione*, in *XXIV Biennale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1948, p.XIV.

⁷² «In una nazione come la nostra, che per un ventennio, nel campo delle arti figurative, è rimasta alquanto all'oscuro di quanto si faceva altrove, proprio allorché in Europa la cultura artistica s'avviava ad una condizione linguistica piuttosto unitaria, è ovvio che l'intento culturale e didattico della Biennale d'oggi acquista una sua precisa funzione. Dopo la liberazione, coloro che si sono trovati alla testa dell'organizzazione della Biennale, cioè i membri della Commissione per le Arti figurative, hanno giocato l'unica carta possibile per ridare a questo vecchio e glorioso organismo una via nuova, puntando cioè sul criterio di rigore qualitativo e su quello di comparazione internazionale», R. Pallucchini, *Funzione della XXV Biennale*, in *La Biennale*, luglio 1950, p.5, ora in G. Tommasella (a cura di), *Rodolfo Pallucchini. Scritti sull'arte contemporanea*, op.cit., pp.309-310; «[...] Che la nostra arte, dal punto di vista della diffusione e del mercato, sia rimasta soffocata nei confini nazionali, almeno fino alla liberazione, non può stupire se si pensi alle condizioni di inferiorità nelle quali la avevano posta le vicende politiche. Per gli stranieri era facile, e in qualche modo comodo, mettere le nostre manifestazioni culturali ed artistiche sullo stesso piano di quelle della politica. Dalla liberazione ad oggi un buon lavoro di ricupero è stato fatto: e la Biennale ha avuto la sua parte in questo lavoro. [...] È avviato e riconfermato un interesse diretto e sincero da parte degli stranieri, attorno ai fatti della nostra cultura artistica: interesse che significa il riconoscimento critico del modo coraggioso con il quale la pittura italiana, dopo la grigia parentesi ottocentesca, si è ricollegata alla sua grande tradizione, ed, oggi, alle correnti più vive dell'arte europea, diventando così parte integrante di essa. [...] Tutte le polemiche e le proteste che hanno accompagnato la preparazione della XXV Biennale possono riassumersi nell'aspirazione di quanti in

doveva superare al più presto una condizione che la teneva ancora in una condizione di inferiorità: il mancato adeguamento a quel «lessico unitario» formatosi in Europa per mezzo del «verbo picassiano» e della «circolazione dei modi astratti»⁷³. Il peso che Pallucchini attribuiva all'opera di Picasso e all'astrazione era di carattere morale: di Picasso lodò l'aperta ribellione alle dittature di cui la sua arte si era fatta portatrice, mentre lesse l'astrazione come un rifiuto etico per rinnegare la «realtà esterna che l'artista, nell'angoscia del presente, ripudia per ricercare una più intima conoscenza di se stesso alle angosce della realtà postbellica»⁷⁴. Il sostegno di Pallucchini all'astrazione in scultura fu evidente durante le fasi di organizzazione della XXV Biennale, quando Lionello Venturi propose, in maniera decisamente arditamente per il contesto italiano (ma pure internazionale), una mostra storica di scultura astratta. Pallucchini si adoperò strenuamente affinché la mostra di Venturi potesse essere realizzata, per quanto alla fine si concluse in un clamoroso fallimento⁷⁵.

Per raggiungere l'obiettivo di riportare l'arte italiana ad un livello di competitività internazionale, Pallucchini cercò di preparare e formare una scuderia di giovani pittori e scultori da affiancare a quella della generazione

Italia dipingono o scolpiscono, di essere presenti alla Biennale, mentre, non c'è dubbio, il vero interesse dell'arte italiana è quello di presentarsi a Venezia in una rigorosa selezione di valori che, al di là di tendenze e di scuole, siano da considerarsi su un piano artistico, e cioè veramente creativo, non artigianale o dilettantistico. [...] La rigorosa scelta qualitativa collima ancora una volta con gli interessi della nazione», R. Pallucchini, *Qualità contro numero*, in *La Biennale*, secondo numero, ottobre 1950, p.3, ora in G. Tommasella (a cura di), *Rodolfo Pallucchini. Scritti sull'arte contemporanea*, op.cit., pp.311-313.

⁷³ R. Pallucchini, *Funzione della XXV Biennale*, op.cit., p.5.

⁷⁴ «E fin dai primi giorni di vita della XXV Biennale si è potuto rendersi conto come prima del '14 si fosse costituita in Europa una lingua artistica abbastanza comune, supernazionale e, in un certo senso, coraggiosamente europea; tale cultura venne poi spezzata dalla guerra, che a sua volta rinfocolò, dopo le speranze deluse della pace, movimenti nazionalistici nelle varie nazioni; nazionalismi che vanno di pari passo con il rinascere di accademiche aspirazione classicheggianti. La fine della seconda guerra mondiale sembra segnare invece la rinascita di un'altra espressione artistica di carattere internazionale, tanto nella diffusione del verbo picassiano, che in ogni caso aveva avuto il merito, in un campo morale, di ribellarsi alle dittature, quanto nella circolazione dei modi astratti, cioè rinneganti una realtà esterna che l'artista, nell'angoscia del presente, ripudia per ricercare una più intima conoscenza di se stesso», R. Pallucchini, *Funzione della XXV Biennale*, op.cit., p.5.

⁷⁵ Ivi, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.4 - L'ASTRAZIONE COME INTRALCIO PER LA RIPRESA DELLA SCULTURA ITALIANA: LA MOSTRA DI SCULTURA ASTRATTA PROPOSTA DA VENTURI PER LA BIENNALE DEL 1950, pp.36-63.

precedente. Non a caso aveva ritenuto opportuno, in concerto con i membri della Commissione per le Arti Figurative della XXV Biennale, di ridurre il numero degli artisti italiani invitati a partecipare, al fine di far emergere la più brillante produzione artistica italiana per rappresentare esaustivamente e con chiarezza indirizzi e correnti all'insegna della qualità⁷⁶. La riduzione fu tuttavia sensibile: dai 664 artisti italiani che parteciparono all'edizione del 1948 si scese a 574. Una situazione che si rivelò per la scultura italiana non solo dispersiva, ma decisamente svantaggiosa: rappresentata da un esiguo numero di scultori nel 1948 (appena 87) si trovava alla Biennale del 1950 ad essere rappresentata da soli 71 nomi e con una quantità complessiva di sculture che fecero da «riempitivo»⁷⁷, come scrisse Attilio Podestà dalle pagine di *Emporium* a Biennale inaugurata.

Tale situazione non mutò nelle Biennali successive e la scultura italiana fu oggetto di accese discussioni all'interno della Commissione, sebbene Pallucchini cercò di sostenere e proporre delle soluzioni alternative affinché gli spazi espositivi, danneggiati dal secondo conflitto bellico, potessero accogliere più sculture italiane. Alla prima seduta della Commissione Esecutiva per la XXVI Biennale (3 dicembre 1951) Ponti

⁷⁶ «Alla seduta del giorno seguente, il 28 ottobre, alle ore 9.30 sono presenti tutti i Commissari. Il Presidente On. Ponti dà la parola a Casorati. CASORATI: avendo a lungo ripensato al lavoro svolto nel giorno precedente ha purtroppo dovuto constatare che la Commissione sta preparando una Biennale che, per la parte italiana è la copia di quella del 1948; sarà forse un po' più ristretta, ma sempre nel medesimo spirito. PALLUCCHINI: osserva che l'organizzazione un po' a maglie larghe, fatta la volta scorsa, rispondeva a principi di opportunità, che non si potevano tralasciare, ed anche a fine politico. CASORATI: precisa che non intende alludere a questo, ma parlava invece del carattere generale, e nomi essenziali che termineranno col definirla. PALLUCCHINI, in questo senso, condivide le preoccupazioni di Casorati, proprio perché, tranne poche sale, la biennale del 1948 era una mostra sindacale. Ora – egli aggiunge – si deve fare una mostra di qualità; per questo va mantenuto il minimo di cinque opere per rappresentare gli artisti. Abbiamo disponibilità, come già accennavo, per 500 opere; avremmo così 100 artisti buoni tralasciando il resto; se dovessimo invece scendere a tre opere per ciascuno avremo anche questa volta troppi artisti, e finiremo col metterci sulla scia dello scorso anno.», ASAC, FS, AV, BN n.28, *Verbale delle sedute della Commissione delle Arti Figurative della XXVa Biennale nei giorni 27-28 ottobre 1949*, pp.19-20.

⁷⁷ A. Podestà, *La XXV Biennale di Venezia. Il padiglione italiano. Gli scultori*, in *Emporium*, vol.CXII, n.669, 1950, pp.119-124.

affidò ai commissari⁷⁸ «un compito d'importanza eccezionale poiché alla Biennale l'Italia deve essere rappresentata nel migliore dei modi e nel modo più degno di ogni altra nazione»⁷⁹. Per la scultura italiana, la Commissione, dopo una votazione, assegnò a Fazzini, Marini, Mastroianni e Minguzzi delle personali con dieci opere. Poiché era stato precedentemente deliberato di allestire cinque personali, la Commissione mise a ballottaggio Broggin, Mascherini e Viani per la quinta retrospettiva. Vinse Viani, anche grazie all'incitamento di Santomaso che desiderava fosse considerato con maggiore attenzione. Petrucci sostenne la necessità di allestire una personale su Manzù, che la Commissione preferì non realizzare quando Pallucchini ricordò che alla Biennale del 1948 ne aveva già avuta una grazie alla quale aveva vinto il premio per la scultura italiana. Sotto sollecitazione di Longhi, che riteneva opportuno che si potessero vedere anche le prime opere dei «maestri anziani», Pallucchini propose di conferire un carattere retrospettivo e storico alla personale di Marini, allargandola a venti opere. La proposta venne accettata all'unanimità, con particolare entusiasmo di Fazzini che sottolineò come Marini fosse, per la scultura, «quello che Sironi è per la pittura»⁸⁰.

⁷⁸ Pericle Fazzini, Lucio Fontana, Roberto Longhi, Luigi Montanarini (pittore in rappresentanza della Federazione Nazionale Sindacati Autonomi Arti Figurative), Publio Morbiducci (scultore, in rappresentanza della C.I.S.L.), Rodolfo Pallucchini, Enrico Paulucci, Carlo Alberto Petrucci (incisore in rappresentanza dell'insigne Accademia Nazionale di San Luca), Enrico Prampolini, Paolo Ricci (critico d'arte e pittore in rappresentanza della C.G.I.L.) e Giuseppe Santomaso. La Presidenza venne data a Longhi.

⁷⁹ ASAC, FS, AV, BN n.42, *Prima Seduta della Commissione Esecutiva della XXVI Biennale del 3 dicembre 1951*, p.1.

⁸⁰ «Per questa votazione [degli scultori italiani, n.d.a.] si fa un po' di confusione perché molti membri non hanno bene compreso che si tratta di votare le "personali". Alla fine però si rivota e dai risultati ottengono la maggioranza: Fabbri voti 9, Marino 9, Mastrojanni 8, Minguzzi 8. Dopo questi primi si hanno Broggin con voti 7, Mascherini con voti 7 e Viani con voti 8. Poiché si pensa a cinque personali di scultura, questi tre ultimi artisti vengono rimessi in votazione (SANTOMASO vorrebbe fosse deciso subito per Viani). L'elezione viene fatta per eliminazione, e l'incluso risulta Viani. PETRUCCI vorrebbe fosse stata decisa una personale di Manzù, che aveva ottenuto 6 voti [...]. PALLUCCHINI spiega però [...] che nel '48 ha avuto una personale alla Biennale e il premio, la Commissione pertanto decide di non includerlo. Salimbeni viene proposto da PALLUCCHINI ma cade per una mostra personale; lo si potrà invitare con meno opere. LONGHI riafferma che anche per gli scultori (come per i pittori) la mostra dovrà essere ciclica. Dice che sarà bello vedere le prime opere dei maestri "anziani". Anche gli

Se, però, gli animi erano concordi sulle cinque retrospettive, diversa era la posizione per la scultura italiana in generale. Nella seconda riunione (19 e 20 dicembre 1951) i commissari⁸¹ tornarono a discutere sulla scultura italiana con toni mortificanti: il primo punto affrontato fu la problematica presenza della scultura, alla quale era stata assegnata «una parte troppo preponderante» rispetto alla pittura, una situazione che avrebbe certamente creato «monotonia». Su proposta di Fazzini e di Montanarini venne deciso «di tenere gli inviti per la scultura in misura assai limitata rispetto alla pittura» affinché non si desse la sensazione, come aveva marcato Longhi, che agli scultori si stesse riservando un trattamento di preferenza⁸². Santomaso, sostenuto da Pallucchini, cercò di proporre una soluzione alternativa per dare maggior spazio alla scultura italiana: esporre le opere nei giardini. La proposta accese dure reazioni, di fronte alle quali Pallucchini reagì con fermezza ricordando come, alla Biennale del 1950, le sculture di Barbara Hepworth collocate all'ingresso del Padiglione

altri sono d'accordo su questo e anzi PALLUCCHINI dice che questo carattere retrospettivo sarà di richiamo al pubblico; ed anzi su questo principio propone di fare una mostra di Marino di 20 opere al posto di 10. FAZZINI esprime il suo parere favorevole. Dice che Marino è per la scultura quello che Sironi è per la pittura.», ASAC, FS, AV, BN n.42, *Prima seduta della Commissione Esecutiva della XXVI Biennale del 03.12.1951*, p. 13.

⁸¹ Pericle Fazzini; Lucio Fontana; Roberto Longhi; Luigi Montanarini (pittore in rappresentanza della Federazione Nazionale Sindacati Autonomi Arti Figurative); Publio Morbiducci (scultore, in rappresentanza della C.I.S.L.); Rodolfo Pallucchini; Enrico Paulucci; Carlo Alberto Petrucci (incisore in rappresentanza dell'insigne Accademia Nazionale di San Luca); Enrico Prampolini; Paolo Ricci (critico d'arte e pittore in rappresentanza della C.G.I.L.) e Giuseppe Santomaso. ASAC, FS, AV, BN n.42, *Verbale delle sedute della commissione esecutiva per la XXVI Biennale d'arte figurativa tenutesi nei giorni 19 e 20 dicembre 1951*.

⁸² «Si esamina quindi il piano della mostra degli invitati considerando la ripartizione dei pittori e degli scultori. Appare subito che la scultura avrebbe una parte troppo preponderante e creerebbe monotonia, per cui, su proposta di Fazzini e di Montanarini, si decide di tenere gli inviti per la scultura in misura assai limitata rispetto alla pittura. Anche Longhi trova ciò opportuno per evitare possa apparire che gli scultori abbiano un trattamento di preferenza. [...] RICCI [...] dice che, ripensandoci, gli sembra buona la decisione di invitare Marino Marini con venti opere; ritiene invece che siano troppe dieci mostre di sculture con dieci opere ciascuna, e propone di ridurre il numero delle mostre a 5 o 6 al massimo. Complessivamente non dovrebbero essere invitati più di venti scultori; ciò darebbe anche la possibilità di allargare la lista dei pittori», ASAC, FS, AV, BN n.42, *Verbale delle sedute della commissione esecutiva per la XXVI Biennale d'arte figurativa tenutesi nei giorni 19 e 20 dicembre 1951*, pp.1-2.

Britannico avessero fatto una buona impressione⁸³. La proposta non venne accolta e la scultura italiana venne sacrificata a vantaggio della pittura. Furono invitati ad esporre venticinque scultori con un numero massimo tre opere ciascuno⁸⁴, mentre a Fabbri, Marini, Mastroianni, Minguzzi e Viani furono riservate le mostre personali.

Pallucchini, per sostenere la scultura italiana contemporanea, ripropose alla prima seduta della Commissione per le Arti Figurative della XXVII Biennale (1954) di considerare i giardini come luogo espositivo privilegiato prendendo come esempio le mostre estere di scultura all'aperto e richiedendo agli artisti di inviare opere di «materiale nobile». Un problema non da poco, come marcarono i commissari⁸⁵: gli scultori per

⁸³ «Santomaso osserva che certe sculture potrebbero trovare opportuno collocamento nel giardino, quando esso venisse attrezzato veramente allo scopo. Pallucchini è d'accordo, ma, per esperienza, fa presente che innanzi tutto bisognerebbe incominciare a far accettare tale principio alla massa degli artisti. Santomaso crede che l'avversione a ciò da parte degli artisti vada ricercata nel fatto che spesso la scultura risulta una decorazione dei viali ma quando invece l'ambiente venisse adattato ai fini del collocamento delle opere, allora si vedrebbe che gli artisti asseconderebbero e che anche il pubblico si abituerrebbe ad osservare con la dovuta considerazione le opere nel giardino (seguono lunghe e accese discussioni). Pallucchini ricorda che vi sono già esempi pratici molto significativi, come quelli dell'esposizione della scultura all'aperto ai piedi del Padiglione Inglese (1950) e nei terrazzi dei Padiglioni di Sant'Elena. Gli artisti stranieri furono molto soddisfatti.», ASAC, FS, AV, BN n.42, *Verbale delle sedute della commissione esecutiva per la XXVI Biennale d'arte figurativa tenutesi nei giorni 19 e 20 dicembre 1951*, pp.17 e 18.

⁸⁴ Esposero tre opere: M.M. Lazzaro, Angelo Biancini, Aldo Calò, Salvatore, Giuseppe Pirrone, Alfio Castelli, Gastone Panciera, Sandro Cherchi, Carlo Sergio Signori, Carmelo Cappello, Raffaello Salimbeni, Berto Lardera, Nino Franchina, Pietro Consagra, Marcello Mascherini, Genni, Giuseppe Mazzullo, Giovanni Tizzano, Venanzo Crocetti, Emilio Greco, Antonietta Raphael Mafai. Fausto Melotti espose due opere; Mirko, Leoncillo e Bruno Calvani una (cfr. *XXVI Biennale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra, op.cit.)

⁸⁵ «Nei giorni 25 e 26 luglio si è riunita a Venezia, nella sede della Biennale di Ca' Giustinian, la Sottocommissione per l'Esposizione d'Arte Figurativa della XXVII Biennale del 1954. Erano presenti: il pittore Felice Casorati, rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione, Presidente della Sottocommissione; il critico d'arte Giuseppe Marchiori, rappresentante della Presidenza del Consiglio dei Ministri; il pittore Giovanni Consolazione, rappresentante della Federazione Italiana dei Sindacati Artisti e Professionisti, aderente alla CISL; il pittore Franco Gentilini, rappresentante della Federazione dei Sindacati Autonomi Arti Figurative; lo scultore Marino Mazzacurati, rappresentante della Federazione Nazionale degli Artisti, Pittori, Scultori, Grafici, Scenografi, aderente alla CGIL; il prof. Rodolfo Pallucchini, Segretario Generale della Biennale», ASAC, FS, AV, BN n.59, *Verbale della prima riunione della Sottocommissione per l'Esposizione d'Arte Figurativa della XXVII Biennale di Venezia 1954*, p.1

opere di grandi dimensioni usavano il gesso, poco costoso, e imporre loro di tradurre in bronzo o marmo le proprie sculture sarebbe stato insostenibile da un punto di vista economico. Mazzacurati obiettò che «nella scultura, la materia non è elemento incidentale ed estraneo al fatto estetico e pertanto richiamare gli scultori ad una giusta considerazione di questo principio significa arginare l'improvvisazione e la sovrapproduzione nel campo della scultura». Gli venne tuttavia ribattuto che non si sarebbe potuto chiedere agli scultori di presentare delle opere in materiali costosi e che, al di là di questo, si sarebbe dovuto adeguare i giardini ad una nuova funzione. Casorati e Leoncillo avanzarono l'ipotesi di domandare dei fondi comunali per ristrutturare i giardini e sostenere l'idea di Pallucchini. La proposta tuttavia venne respinta.

Rimaneva l'amara constatazione di Mazzacurati: la scultura italiana era sempre tenuta in bassa considerazione e alle opere venivano destinati luoghi di ripiego dove non potevano essere giustamente apprezzate né ben viste, come gli angoli delle sale⁸⁶. Mazzacurati toccò il nodo dolente della scultura italiana: essa era poco rappresentata alla Biennale, anche dal punto di vista delle rassegne storiche. Poco importava che si fosse deciso di dedicare due grandi rassegne a Manzù e Fazzini, bisognava riflettere sui nomi, ampliare il numero di opere da includere, ma soprattutto pensare a

⁸⁶ «MAZZACURATI rinnova la sua osservazione che, la volta scorsa, [...] non si è tenuto adeguatamente conto della scultura; prima di procedere quindi a fare nomi, per equità bisogna pensare alle mostre di scultura da mettere in programma, dopo le due grandi decise di Manzù e di Fazzini. Così pure egli osserva come sia indispensabile decidere di esporre la scultura secondo il punto di vista messo in pratica per la pittura, nel senso che in nessun caso devono essere utilizzati per collocamento angoli o posti in certo modo di ripiego, dove i pezzi si vedono male o non si vedono del tutto. Bisogna quindi decidere subito in merito alla mostra di scultura e poi stabilire per un conveniente collocamento anche dei gruppi minori. PALLUCCHINI osserva che per abbandonare del tutto il principio di collocamento della scultura frammisto alla pittura e creare sole sale di scultura bisognerebbe ridurre di molto il numero complessivo delle opere; problema questo molto difficile di fronte alle esigenze di spazio già note. MAZZACURATI ritorna sul principio già affacciato la volta scorsa anche da Pallucchini, di collocare la scultura nel giardino. [...] La discussione va avanti; Casorati è favorevole e dice di chiedere fondi al comune; così pure Leoncillo», ASAC, FS, AV, BN n.59, *Sottofascicolo della Seconda Seduta della Sottocommissione per le Arti Figurative, giorni 20, 21 e 22 settembre 1953*, pp.4-5.

delle strategie di allestimento che non finissero per far passare la scultura come oggetti decorativi delle sale di pittura.

1.4 – L'ASTRAZIONE COME INTRALCIO PER LA RIPRESA DELLA SCULTURA ITALIANA: LA *MOSTRA DI SCULTURA ASTRATTA* PROPOSTA DA VENTURI PER LA BIENNALE DEL 1950

Durante le fasi organizzative della prima Biennale postbellica, diversi commissari avvertirono l'urgenza di portare a Venezia i lessici più aggiornati che si erano diffusi in Europa, non solo per fornire agli artisti italiani l'occasione di vedere dal vivo le nuove conquiste plastiche e pittoriche, ma anche per formare il pubblico italiano. Com'è noto, la Biennale del 1948 fu programmata attorno ad una ricapitolazione degli esiti artistici che non avevano trovato accoglimento durante il segretario di Maraini⁸⁷. La decisione di impostare la prima Biennale su un profilo prevalentemente storico, al quale si sarebbero dovute adeguare le nazioni invitate, con come mostra principale quella degli Impressionisti, fu presa dalla stessa Commissione per le Arti Figurative⁸⁸.

All'interno della Commissione diversi furono i membri che segnalavano come tale impostazione avrebbe sviato dal compito principale della Biennale, andando a nuocere sulla formazione e sull'educazione del pubblico e degli artisti italiani, non ancora istruiti sulle più recenti evoluzioni della produzione artistica internazionale. Nella prima seduta della Commissione⁸⁹, Carlo Ludovico Ragghianti propose una rassegna

⁸⁷ Per le Biennali di Venezia di cui Maraini fu segretario, si rimanda a M. De Sabbata, *Tra diplomazia ed arte* (...), op.cit.

⁸⁸ ASAC, FS, AV, BN n.7, *La convocazione della Commissione per le Arti Figurative della XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 12-13 agosto 1947*, pp.1-2.

⁸⁹ La prima riunione della Commissione si tenne nei giorni 12 e 13 agosto 1947 a Palazzo Volpi a Venezia, sede provvisoria della Biennale. La nuova Commissione era composta dal Commissario Straordinario dell'Ente, Giovanni Ponti, e dai

storica dell'arte contemporanea dei vari Paesi ospitati o, in alternativa ad essa, delle mostre antologiche da «poter scaglionare nel giro di tre edizioni»⁹⁰. La proposta non venne accolta: sebbene i commissari fossero consapevoli che il pubblico italiano sarebbe stato richiamato dall'opportunità di conoscere i più recenti esiti dell'arte internazionale, del tutto contraria sarebbe stata la reazione dei visitatori stranieri, più aggiornati ed informati. Nelle riunioni successive⁹¹ Ragghianti continuò ad incalzare sulla necessità di ridare alla Biennale «una funzione culturale e non di servizio»⁹² preservando il diritto degli artisti italiani, soprattutto quelli emergenti, di vedersi rappresentati. Per meglio agevolare questa nuova fisionomia della Biennale, propose di strutturare criticamente e di ridurre le mostre di carattere storico, al fine di svolgere una funzione educativa⁹³. Pure

seguenti membri: Nino Barbantini, Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti, Giorgio Morandi, Rodolfo Pallucchini, Felice Casorati, mentre risultavano assenti Lionello Venturi, Marino Marini, Pio Semeghini e Carlo Carrà. Vi partecipò pure Romolo Bazzoni, Direttore amministrativo dell'Ente. ASAC, FS, AV, BN n.7, *La convocazione della Commissione per le Arti Figurative della XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 12-13 agosto 1947*, pp.1-2.

⁹⁰ ASAC, FS, AV, BN n.7, *La convocazione della Commissione per le Arti Figurative della XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 12-13 agosto 1947*, p.3.

⁹¹ 9-10-11-12-13 settembre 1947 e 5-6-7 gennaio 1948.

⁹² ASAC, FS, AV, BN n.7, *Verbale per le riunioni della Commissione per le Arti Figurative alla Biennale nei giorni 5-6-7 gennaio 1948*, p.19.

⁹³ Ragghianti suddivise le funzioni della Biennale in due aspetti: «Ragghianti dice che dobbiamo propendere a dare alla Biennale una funzione culturale e non di servizio, come praticamente avviene oggi. Ossia, da una parte dovrà esservi il servizio di cultura (retrospettive), dall'altra quello di carattere professionale. Le due funzioni della Biennale devono essere: Cultura artistica (mostre di carattere di giudizio critico trasferito in organizzazione con criterio di mostra). La Biennale dovrebbe usare di critici d'arte ed artisti di giusta intuizione; questo in una serie di esperienze impostate criticamente, dove il pubblico viene educato (esperienza comparativa). Parte professionale. In questa, il lavoro di nessuna Giuria potrà essere sostenuto da ragioni valide: vi saranno sempre malcontenti; e per questo la Biennale non risulta, in senso oggettivo, assolvere la sua funzione. Le critiche sono giustificate perché ragionevoli. Quale sarà il mezzo per ovviare tali inconvenienti? La parte della Biennale che deve servire alla carriera professionale degli artisti dovrà essere assolta dagli artisti: da questo settore non possiamo attenderci una Mostra importante, e così neppure una selezione critica, che su queste basi non si farà mai. Esso settore va affidato agli artisti. Non stiamo a vedere se la Mostra sarà bella o brutta: gli artisti hanno diritto ad esporre alla Biennale ed in quel particolare modo o misura appariscente, perché essi sono contribuenti e perché la Biennale è la loro Mostra, voluta e sostenuta dallo Stato: è questo l'unico loro grande mezzo per farsi conoscere. Si capisce che la Biennale non potrà essere perfetta in questo settore: ma ciò non importa. Sia esso affidato ad un artista o ad una Commissione

Casorati cercò di sollecitare l'inserimento nella Biennale del 1948 di artisti italiani che agivano nella più stretta attualità. In una lettera del 13 gennaio 1948 indirizzata a Ponti suggerì di prendere in considerazione la richiesta dei pittori astrattisti italiani delle *Realites Nouvelles* di Parigi di esporre alla Biennale in una sala omogenea, a loro dedicata, o in una accanto agli astrattisti stranieri⁹⁴. Di questi pittori, tuttavia, vennero esposte solo quattro opere di Alberto Magnelli e *Composizione* (1940) di Manlio Rho.

La figura che più di tutte incalzò sull'apertura alle correnti artistiche più attuali fu Lionello Venturi. La sua proposta di vedere rappresentata la scultura britannica da Henry Moore, malgrado i dissapori che circolavano in Italia sulla produzione di quest'ultimo, venne accolta senza lamentele⁹⁵. Venturi rimarcò con fermezza come la Biennale dovesse essere avviata verso nuove forme di esperienza e di ricerca, dedicando particolare attenzione alle varie tendenze dell'arte moderna e alle produzioni degli artisti più giovani. Ciò sarebbe stato raggiungibile conducendo il pubblico «là dove noi intendiamo indirizzarlo in seguito all'evolversi dell'arte e allo svilupparsi di certi suoi aspetti», in maniera tale da fargli possedere una

eletta dagli artisti, col compito di fare la Mostra con equità, rappresentando la situazione artistica per quello che è stato prodotto in una data stagione in Italia. Così gli artisti non potranno lamentarsi: sono i loro eletti che li tutelano. La polemica deriva dal difetto d'impostazione di questo settore della Biennale. Nell'impostare il nuovo Statuto dell'Ente, bisogna mantenere tale destinazione organica. Se si accetta l'impostazione, bisognerà studiare i mezzi migliori per realizzarla nel modo che consenta di eliminare al massimo i difetti e quindi le conseguenze contrarie», ASAC, FS, AV, BN n.7, *Verbale per le riunioni della Commissione per la Arti Figurative alla Biennale nei giorni 5-6-7 gennaio 1948*, pp.20-21.

⁹⁴ «Caro Onorevole, [...] Le trascrivo la lettera ricevuta dai pittori astrattisti: "Pittori astrattisti italiani – invocano una propria sala prossima Biennale d'arte di Venezia – consona al contributo che anche la giovane pittura italiana porta nel campo dell'evoluzione plastica europea. Fanno voti che la Sua profonda sensibilità interpreti la nostra desiderata, affinché la commissione (della quale lei fa parte) per gli inviti non abbia a dimenticare la sparuta battaglia degli astrattisti e si giunga nella determinazione di disporre all'uopo d'una sala omogenea o in continuazione agli astrattisti stranieri. I pittori italiani del *Realites Nouvelles* di Parigi – Dal Monte – Magnelli – Rho – Munari – Galli – Gassetto – Prina. 5.1.1948". Veda Lei, Caro Onorevole, assieme a Pallucchini, se il caso debba essere considerato. Suo Felice Casorati», ASAC, FS, AV, BN n.7, Fascicolo 12, Corrispondenza di Casorati, *Lettera di Casorati a Ponti, 13 gennaio 1948*.

⁹⁵ «INGHILTERRA: VENTURI propone H.MOORE pel quale tutti acconsentono», ASAC, FS, AV, BN n.7, *Commissione per le Arti Figurative della XXIV Biennale. Verbale delle riunioni del 9-10-11-12 settembre 1947*, p.9.

nuova sensibilità grazie alla quale poter cogliere ed apprezzare i nuovi valori dell'arte». Le mostre storiche, che Venturi definì «d'opportunità», esulavano invece da quello che sarebbe dovuto essere il ruolo principale della Biennale, ossia educare il gusto degli italiani verso le più recenti conquiste in ambito artistico⁹⁶.

La questione dell'educazione del pubblico italiano si poneva anche per Longhi, su una direzione del tutto contraria alla linea di Venturi. La mostra sull'Impressionismo, da lui proposta e sostenuta con determinazione, doveva costituire l'anello di congiunzione con un momento esemplare per la pittura moderna, portando la nuova generazione di pittori italiani, già sbilanciata verso tendenze che egli non gradiva, ad averne una conoscenza esatta⁹⁷. Questo avrebbe dovuto contenere, nei piani di Longhi, l'impatto dell'esposizione della Collezione Guggenheim e soprattutto dell'astrazione, sulla quale gli parve che la Biennale si stesse sin troppo sbilanciando⁹⁸. L'avversione di Longhi per l'astrazione e la presenza, in

⁹⁶ ASAC, FS, AV, BN n.7, *Verbale per le riunioni della Commissione per le Arti Figurative alla Biennale nei giorni 5-6-7 gennaio 1948*, pp.5-6.

⁹⁷ «Bisognerebbe in ogni modo evitare che la ultima generazione di artisti, già abbastanza male orientata, avesse a Venezia un'idea falsa o povera dell'impressionismo. Bisogna invece che vi siano alla mostra abbastanza cose per convincerli del contrario; altrimenti sarà un disastro sia criticamente che artisticamente», ASAC, FS, AV, BN n.1, *Corrispondenza con italiani, Lettera di Roberto Longhi a Rodolfo Pallucchini, Firenze, data presunta 2 novembre 1947* (ora in M.C. Bandera, *Le prime Biennali del dopoguerra*, op.cit. p.53).

⁹⁸ Nella lettera del 10 novembre 1947 Pallucchini informò i commissari del suo incontro con Peggy Guggenheim che era disposta a presentare alla Biennale la sua «ricca collezione di arte contemporanea. Si tratta un complesso di circa 150 opere dei maggiori rappresentanti dell'arte 'metafisica', 'cubista', 'astratta' e 'surrealista'. Da Archipenko ad Arp, da Brancusi a De Chirico, da Dalì ad Ernst, da Giacometti a Kandinsky, da Lipchitz a Masson, da Miro a Picasso, da Ray a Tanguy». La decisione sull'accettazione della proposta della Guggenheim doveva essere decisa in fretta, dato che «Bruxelles fa pressione affinché la Guggenheim esponga colà la sua collezione» (M.C. Bandera, *Le prime Biennali del dopoguerra*, op. cit, pp.54-55). La risposta di Longhi non si fece attendere: fu calcolatamente positiva, dal momento che approfittò dell'apertura alla collezione Guggenheim per «battersi per la mostra degli impressionisti, chè altrimenti, tra astrattisti di ieri e astrattisti di oggi la Biennale finirà per marcare troppo su quella tendenza» (M.C. Bandera, *Le prime Biennali del dopoguerra*, op. cit. p.55). Le uniche risposte alla lettera di Pallucchini all'oggi rinvenibili all'ASAC sono quella di Casorati, che si espresse favorevolmente alla rassegna della Guggenheim, sebbene molte opere avrebbero dovuto far parte «di quei gruppi di tendenza – metafisico etc. – presentati già isolatamente» (ASAC, FS, AV, BN n.7, *Corrispondenza di Casorati, Lettera di Casorati a Pallucchini, 15 novembre 1947*) e quella di Marini, anch'egli

commissione, di un Venturi che invece ne fu paladino, portò i due ad insanabili divergenze che compromisero, alla lunga, gli esiti delle prime Biennali del dopoguerra e che attardarono l'aggiornamento della scultura italiana⁹⁹. I premi assegnati alla Biennale del 1948¹⁰⁰ sembrarono inizialmente stemperare le loro posizioni inconciliabili, dal momento che vennero premiati artisti da loro stessi proposti: Chagall¹⁰¹ e Moore¹⁰² (rispettivamente per l'incisione e per la scultura straniera) sostenuti da Venturi; Morandi¹⁰³ (per la pittura italiana) e Maccari¹⁰⁴ (per l'incisione

favorevole alla mostra (ASAC, FS, AV, BN n.7, Corrispondenza di Marini, *Cartolina postale della Chiesa di Sant'ambrogio di Milano da Marini a Pallucchini, s.d., timbro postale del 16.XI.1947*).

⁹⁹ Cfr. M.C. Bandera, *Le prime Biennali del dopoguerra*, op. cit.

¹⁰⁰ La riunione si tenne nel pomeriggio del 6 giugno 1948, nel Palazzo della Mostra ai Giardini. La Giuria Internazionale preposta al conferimento dei Premi istituiti dalla Biennale di Venezia per la XXIV Esposizione Internazionale d'Arte 1948 era composta da: Mohamed Naghi Bey (commissario per l'Egitto), Raymond Cogniat (commissario per la Francia), Josef Hofmann (commissario per l'Austria), W.J.H.B. Sandberg (commissario per l'Olanda), Frantisek Haiek (commissario per la Cecoslovacchia), Emile Langui (commissario per il Belgio), Josef Jarema (ordinatore del padiglione della Polonia), John Rothenstein (commissario per la Gran Bretagna), Paolo Ruzicka (commissario per l'Ungheria), Alfredo Blailé (commissario per la Svizzera). Presero parte inoltre Roberto Longhi, Lionello Venturi e Felice Casorati (commissari per il Padiglione Italia), Pallucchini e Ponti (quest'ultimo, a lavori avviati, lasciò la seduta, cedendo la presidenza a Venturi). (ASAC, FS, AV, BN n.10, *XXIV Biennale 1948, Verbale della giuria di premiazione*).

¹⁰¹ «Fu quindi la volta del premio di lire 100.000 per un incisore straniero, premio concesso dalla Presidenza della Biennale. I nomi posti in discussione furono: Fritz Pauli e Marc Chagall: nove voti toccarono a Chagall e tre a Pauli. Tre commissari si astennero. Il premio venne aggiudicato a Chagall in prima votazione», ASAC, FS, AV, BN n.10, *XXIV Biennale 1948, Verbale della giuria di premiazione*, p.3.

¹⁰² «Si passò quindi al premio di Lire 500.000, pure concesso dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri per uno scultore straniero. Furono affacciati i nomi di Henry Moore, Fritz Wotruba, Aristide Maillol e Henrik Staroke. La votazione diede nove voti a Moore, tre a Wotruba, uno a Maillol ed uno a Staroke: astenuto dal voto un commissario. Il premio venne assegnato in prima votazione a Moore», *ibidem*, p.2.

¹⁰³ «Per il premio di Lire 500.000, concesso dal Comune di Venezia per un pittore italiano, il Prof. Langui propose di considerare l'opera e la personalità di Giorgio De Chirico, ma il Presidente in funzione, Prof. Lionello Venturi, osservò che la Biennale non poteva sentirsi autorizzata a sottoporre al giudizio della Giuria Internazionale l'opera e il nome di De Chirico, data l'opposizione da lui fatta all'esposizione delle sue opere del periodo metafisico. Tutti i componenti della Giuria si trovarono su ciò d'accordo, ad eccezione del Prof. Langui, che nella votazione mantenne il suo voto per De Chirico. Vennero quindi fatti i nomi di Carlo Carrà, Carlo Levi, Giorgio Morandi, Arturo Tosi e Giulio Turcato. I voti vennero così attribuiti: otto a Morandi, tre a Carrà, uno a De Chirico, uno a Levi,

italiana), favoriti da Longhi. Quando però le divergenze tra Longhi e Venturi iniziarono a prendere una piega accentuata, Longhi non mancò di ammettere di essersi rifiutato di elargire a Moore il suo voto per il premio della scultura straniera. Lo fece da un palco pubblico, nella presentazione per la mostra di Leoncillo Leonardi alla galleria Il Fiore di Firenze nel giugno 1949, rendendo noto di essersi astenuto dal «votare certi premioni di scultura che lasciano il tempo che trovano, quello cattivo», ovvio riferimento all' «astrattista di lusso»¹⁰⁵ Moore.

“Astratto” era un termine che la critica italiana non aveva ancora ridefinito. Prima ancora di scendere in campo a favore o a svantaggio di essa sarebbe stato necessario definire cosa fosse l'astrazione nel secondo dopoguerra, senza equivoci e soprattutto guardando alle avanguardie del primo Novecento come un punto di partenza. La testimonianza più evidente delle difficoltà che incontrò la diffusione dell'astrazione nel dopoguerra italiano a causa della reticente accoglienza della critica e dell'inadeguatezza con cui ne parlava, fu il fallimento della “mostra di scultura astratta” proposta da Venturi alla prima riunione della Commissione¹⁰⁶ per la XXV Biennale (16-17 settembre 1949)¹⁰⁷.

uno a Tosi ed uno a Turcato. Il premio venne aggiudicato in prima votazione a Giorgio Morandi.», *ibidem*, p.3.

¹⁰⁴ «Si passò al premio di Lire 100.000 per un incisore italiano, premio concesso dalla Presidenza della Biennale. Furono fatti i nomi di Luigi Bartolini, Mino Maccari ed Antonio Zancanaro. Considerato, in corso di discussione, che Bartolini era già stato premiato all'ultima Biennale dell'anteguerra, appunto per l'incisione, i voti si concentrarono su Maccari, che ne ottenne undici. Uno ne toccò a Zancanaro: tre commissari si astennero. Il premio venne aggiudicato a Maccari.», *ibidem*, p.4.

¹⁰⁵ *Leoncillo Leonardi*, con un testo di R. Longhi, catalogo della mostra, Firenze, 1949, poi in R.Longhi, *Leoncillo Leonardi*, Roma, 1954.

¹⁰⁶ La commissione era composta da Nino Barbantini, Carlo Carrà, Felice Casorati, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi, Marino Marini, Giorgio Morandi, Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Lionello Venturi, Giovanni Ponti, ASAC, FS, AV, BN n.21, *Verbale della prima riunione della Commissione per le Arti Figurative alla XXV Biennale, 16 e 17 settembre 1949*, p.1.

¹⁰⁷ Un primo e sintetico studio della vicenda è stato pubblicato in E. Pezzetta, *Il frastuono della critica e il silenzio di Dino Basaldella*, in A. Del Puppo (a cura di), *Dino Basaldella nella scultura italiana del novecento*, atti della giornata di studi *Dino Basaldella nella scultura italiana del Novecento*, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, 29 ottobre 2009, Udine 2010, pp. 42-46.

PRIMA RIUNIONE DELLA COMMISSIONE: 16-17 SETTEMBRE 1949

Venturi, dopo aver ricordato come, nella Biennale del 1948, le opere di Braque, Picasso e Chagall avessero incassato il plauso della critica e del pubblico, insistette sul fatto che l'edizione del 1950 avrebbe dovuto puntare su artisti «più moderni», certamente mantenendo l'impegno per le rassegne storiche, ma dedicando maggiore spazio ad artisti come, ad esempio, Matisse. Una rassegna dedicata a Matisse, tuttavia, non sarebbe stata sufficiente a riferire delle correnti più moderne e propose di affiancare ad essa una mostra sui cubisti e sui futuristi.

All'interno di quest'ottica, Venturi indicò la necessità di allestire «una mostra mai fatta, quella della scultura astratta, il cui interesse è esteso al mondo intero, perché ovunque è o sostenuta o disprezzata». La rassegna, posta da Venturi come inedita pure per gli Stati Uniti, avrebbe riscontrato il favore della critica internazionale e richiamato ampiamente il pubblico. Non solo: avrebbe anche adempiuto ad un altro compito necessario, ovvero fornire «una lezione per tutti gli imitatori e seguaci»¹⁰⁸ ed educare i giovani artisti italiani, illustrando loro «cosa sia veramente la scultura astratta, che essi non conoscono; se il loro temperamento li manterrà fedeli ad essa, meglio; se invece all'astrattismo saranno stati attratti per una semplice ragione di moda, essi avranno modo di vedere realmente, attraverso un'ampia rassegna, quali siano le ragioni e quante le difficoltà di fare della

¹⁰⁸ « VENTURI: dice che bisogna partire da ciò che vi è di più moderno, e ricorda che la volta scorsa l'interesse maggiore è stato per Braque, Picasso, Chagall ecc. Bisogna quindi che almeno un artista – per esempio Matisse – sia bene rappresentato. [...] Preferisce Matisse ai fauves. [...] Indicherebbe anche una mostra mai fatta, quella della scultura astratta, il cui interesse è esteso al mondo intero, perché ovunque è o sostenuta o disprezzata. Il rappresentare i maestri sarebbe una lezione per tutti gli imitatori e i seguaci. Una simile mostra non è stata fatta neanche in America. Egli ha raccolto una serie di nomi, molti dei quali sono conosciuti. Questa sarebbe una mostra storica in senso retrospettivo. Qualora si intendesse di dare molta importanza a questa retrospettiva, non sarebbe più necessario fare quella dei post-impressionisti.», ASAC, FS, AV, BN n.21, *Verbale della prima riunione della Commissione per le Arti Figurative alla XXV Biennale, 16 e 17 settembre 1949*, p.5.

scultura astratta»¹⁰⁹. L'idea di Venturi era di proporre i "maestri" Giacometti, Arp, Liptchiz, Zadkine, Pevsner, Calder, Max Bill, Van Dongerloo, Gonzáles, Moore e Gabo¹¹⁰ non con opere recenti, ma con quelle che potevano testimoniare come l'astrazione avesse preso le partenze in scultura. La prospettiva, dichiaratamente storica, intendeva porre la mostra di scultura astratta in maniera tale che fosse spendibile sullo stesso piano delle altre retrospettive storiche che la Commissione stava vagliando (la mostra dei fauves, quella del cubismo, quella del postcubismo) e che, se conferitole il giusto rilievo, avrebbe potuto evitare la rassegna sul post-impressionismo proposta da Longhi.

L'attacco personale a Longhi e alla sua visione di coprire le lacune del pubblico italiano presentando Seurat, Van Gogh, Gauguin e Bonnard, non mancò di ricevere una dura replica. Per Longhi, innanzitutto, la mostra sui fauves e sul post-impressionismo avrebbe riscosso maggiore successo di quella della scultura astratta. Le due mostre, assieme a quella del cubismo o del post-cubismo, avrebbero testimoniato delle «tendenze anche se tecniche». La mostra della scultura astratta, al contrario, non avrebbe costituito una vera retrospettiva su un movimento o su una tendenza, poiché Longhi considerava l'astratto come una tecnica artistica e dedicargli una rassegna avrebbe condotto «ad una distinzione tecnica fra le varie arti». Inoltre, per Longhi era «assurdo [...] pensare di fare una mostra di scultura astratta con l'intenzione che essa disamori i giovani dall'astrattismo, poiché la Biennale pone alla base delle sue manifestazioni principi affermativi e non negativi». Una simile operazione si sarebbe rivelata una minaccia per la produzione plastica italiana in quanto in un clima così arretrato e provinciale i giovani artisti sarebbero stati invogliati a «buttarsi maggiormente su tentativi di creazione apparentemente facili», che, già rappresentati

¹⁰⁹ «VENTURI: [...] Insiste poi per la mostra di scultura astratta, per far sentire a tutti i giovani che cosa sia veramente la scultura astratta, che essi non conoscono: se il loro temperamento li manterrà fedeli ad essa, meglio; se invece all'astrattismo saranno stati attratti per una semplice ragione di moda, essi avranno modo di vedere realmente, attraverso un'ampia rassegna, quali siano le ragioni e quante le difficoltà di fare della scultura astratta. Comunque non bisogna disprezzare la scultura astratta, che ha dato risultati grandiosi.», *ibidem*, p.9.

¹¹⁰ ASAC, FS, AV, BN n.21, Foglio sciolto.

nell'edizione precedente dalla Collezione Guggenheim, avrebbero fatto «più male che bene»¹¹¹.

La replica di Longhi non riuscì a condizionare pienamente gli altri commissari che, colti di sorpresa dalla proposta di Venturi, dimostrarono più che altro di non essere in grado di definire cosa fosse l'«astrazione». Cercarono tuttavia delle formule alternative per la fattibilità della mostra proposta da Venturi. Morandi la propose come integrazione della mostra di pittura cubista, trovando in Longhi un sostenitore. Malgrado Venturi avesse replicato che la scultura astratta fosse cronologicamente posteriore nonché indipendente rispetto alla pittura cubista, pure Casorati si pronunciò favorevole ad suo accorpamento con le rassegne del cubismo e del futurismo, vincolando le sculture astratte a rinforzo dei quadri cubisti e futuristi¹¹². Barbantini osservò come fosse necessario limitare le mostre del cubismo, del futurismo e della scultura astratta solo ai maggiori esponenti, ventilando un primo favorevole appoggio a Venturi, immediatamente ritirato quando Longhi espresse la perplessità che la mostra di scultura astratta potesse essere giudicata come un doppione della Collezione

¹¹¹ «LONGHI: Propone di esaminare subito le proposte avanzate da Venturi e da Ragghianti. [...] Egli preferirebbe, quest'anno, procedere oltre l'impressionismo, ciò che darebbe modo di offrire [...] un'accurata e completa presentazione, per esempio, di Seurat, Van Gogh, Gauguin; [...]. Passa poi alla proposta di Venturi, ed a questo proposito pensa che anche una mostra di Bonnard costituirebbe un grosso argomento. Egli pensa poi che una mostra dei fauves potrebbe avere molto più successo che non quella della scultura astratta. Se noi rimaniamo nel concetto di una mostra dei fauves e dell'impressionismo, oppure del cubismo o post-cubismo, restiamo sempre nell'ambito di mostre di tendenze anche se tecniche; ma con la proposta di Venturi ci ridurremmo ad una distinzione tecnica fra le varie arti, che noi non possiamo ammettere. È assurdo poi pensare di fare una mostra di scultura astratta con l'intenzione che essa disamorì i giovani dall'astrattismo, poiché la biennale pone alla base delle sue manifestazioni principi affermativi e non negativi; è da pensare, d'altra parte, che la troppo frequente mentalità provinciale dei giovani artisti italiani li porterebbe a buttarsi maggiormente su tentativi di creazioni apparentemente facili. Mostre come quella Guggenheim fanno più male che bene agli italiani.», ASAC, FS, AV, BN n.21, *Verbale della prima riunione della Commissione per le Arti Figurative alla XXV Biennale, 16 e 17 settembre 1949*, pp.7-8.

¹¹² «MORANDI: chiede se la mostra del cubismo non la si potrebbe fare assieme a quella della scultura astratta. LONGHI: si trova d'accordo. VENTURI: osserva che la scultura astratta viene dopo e si dichiara indipendente dal cubismo [...] CASORATI: dice che si voti la mostra di futuristi e di cubisti insieme con quella della scultura astratta.», *ibidem*, pp.13-14.

Guggenheim¹¹³. Ragghianti oscillò tra divergenti posizioni. Prima propose di fare la mostra dei cubisti e dei futuristi, di circa cento opere: considerando che il Padiglione Francese avrebbe proposto Matisse, Bonnard e Utrillo, con l'aggiunta della mostra di scultura astratta si sarebbe raggiunta «l'esposizione complessiva della vita artistica dopo il periodo impressionista». Solo con queste premesse, condivise da Pallucchini, Ragghianti avrebbe votato a favore, in maniera tale da «dare una rappresentazione abbastanza precisa della pittura e della scultura europee tra il 900 e il 914». Sottolineò che era concorde ad allestire una mostra «di scultura astratta allestita con i principi con i quali avevamo proposto la mostra della pittura metafisica, ma intesa non come una retrospettiva dato che si tratta di un fenomeno ancora attuale»¹¹⁴. Al momento della votazione, tuttavia, negò il suo voto alla mostra di Venturi.

Solo Marini appoggiò la mostra di scultura astratta, mentre Morandi e Pallucchini si astennero. Di fronte ai voti contrari di Carrà, Casorati, Ragghianti, Longhi, Fiocco e Barbantini, la mostra di scultura astratta venne bocciata alla prima votazione. Per far rientrare in gioco la proposta di Venturi, Pallucchini ammise che di fronte ad un numero decisamente esiguo di sculture avrebbe sostenuto la rassegna. Ponti, allora, propose di riconsiderare e ridurre lo spazio concesso alla mostra dei fauves e a quella della scultura astratta, incassando il sostegno di Longhi. Venne approvato un emendamento di Casorati, che circoscriveva la mostra di scultura astratta alle retrospettive del cubismo e del futurismo, con la remota concessione di

¹¹³ «BARBANTINI: osserva che le mostre del cubismo, del futurismo e della scultura astratta dovrebbero essere limitate soltanto ai maggiori esponenti.[...] LONGHI: teme che la si giudichi un doppione con quanto già fatto con la mostra Guggenheim. Assieme a Barbantini vota contro.», ibidem, p.14.

¹¹⁴ «RAGGHIANI: fa una dichiarazione di voto. Se si fa la mostra dei cubisti e dei futuristi, che dovrebbe comprendere cento pezzi, considerando che il padiglione francese accoglierà Matisse, Bonnard e Utrillo, e realizzando questa mostra della scultura astratta, si verrebbe ad attuare la seconda alternativa posta, ossia l'esposizione complessiva della vita artistica dopo il periodo impressionista. Allora egli vota in favore, ma con la riserva che si ampli la mostra dei fauves, per dare una rappresentazione abbastanza precisa della pittura e della scultura europee tra il 900 ed il 914; insomma bisogna dare una rappresentazione storica, altrimenti si fanno delle mostre sporadiche e tendenziose. PALLUCCHINI: trova giusto. RAGGHIANI: chiede il piano completo dal 1900 in poi, per dare tutto il percorso, ma sempre compreso il fauvismo.», ibidem, p.14.

un'eventuale sala «per la scultura astratta in senso ristretto». Alla seconda votazione tutti i commissari si espressero favorevolmente, ad esclusione di Barbantini che trovò il programma troppo vasto¹¹⁵.

Il 19 ottobre 1949 vennero spediti gli inviti di Ponti a Venturi, Magnelli, Giacometti, Marini, Argan e Marchiori, eletti a far parte della Commissione per la Mostra di Scultura Astratta. Negli inviti, la mostra venne presentata come una rassegna che avrebbe compreso «25-30 opere scelte soltanto tra le figure di maggior rilievo del movimento e tali da illustrare mediante le opere principali, il contributo che questo movimento ha dato alla cultura figurativa moderna»¹¹⁶. Le repliche non si fecero attendere.

Marchiori rispose a Ponti il 28 ottobre 1949 sottolineando che il numero delle sculture da esporre sarebbe dovuto essere maggiore per ottenere una mostra esaustiva. Indicò i nomi degli scultori da invitare: Archipenko, Arp, Brancusi, Giacometti, Moore, Viani, Adam, Gonzalez, Picasso, Calder e Pevsner. Si sarebbe dovuto inserire le opere di Laurens, Zadkine, Lipchitz e Duchamp Villon nella mostra del cubismo, assieme a

¹¹⁵ « Si vota la mostra del cubismo e del futurismo (pittura e scultura). Tutti sono favorevoli. Si vota la scultura astratta: sono favorevoli Marini e Venturi; contrari Carrà, Casorati, Ragghianti, Longhi, Fiocco, Barbantini; astenuti Morandi e Pallucchini. PALLUCCHINI: dice che se la mostra di scultura astratta fosse molto limitata potrebbe votare favorevolmente. CASORATI: nei riguardi della proposta di Venturi di una grande mostra di scultura astratta, per poter dare ad essa il mio voto, propongo un emendamento nel senso che la scultura astratta sia unita alla mostra del cubismo e del futurismo, con l'aggiunta - eventualmente - di una sala per la scultura astratta in senso ristretto. L'emendamento di Casorati viene approvato in seguito a votazione. PONTI: se si tratta di una questione di spazio, dice di riesaminare i fauves e la scultura astratta sotto questo aspetto. LONGHI E PALLUCCHINI: sono d'accordo che i fauves occuperebbero poco spazio. PONTI: rimette allora ai voti la mostra della scultura astratta insieme con quella dei fauves, salvo poi vedere come realizzarle in quanto a spazio. Tutti sono favorevoli, tranne Barbantini, che trova il programma troppo vasto.», ibidem, pp.15-16.

¹¹⁶ L'invito di Ponti, spedito a tutti i commissari della mostra di scultura astratta, reca la data 19 ottobre 1949. Pallucchini riferisce che la Commissione per le Arti Figurative della XXV Biennale è intenzionata a riservare una mostra alla scultura astratta, con 25-30 opere, «scelte soltanto tra le figure di maggior rilievo del movimento e tali da illustrare mediante le opere principali, il contributo che questo movimento ha dato alla cultura figurativa moderna», ASAC, FS, AV, BN n.20, Foglio sciolto.

sculture di Picasso e Gris. Laurens avrebbe dovuto esporre, con qualche opera, anche nella mostra di scultura astratta¹¹⁷.

Argan, nella risposta a Ponti del 24 ottobre 1949, polemizzò sul titolo della rassegna, a suo avviso inidoneo e poco rappresentativo «per una mostra che, pur non potendo comprendere che un numero ristretto di artisti e di opere, non può evidentemente circoscriversi ad una sola corrente del movimento moderno». Più adeguate gli sembravano dizioni generiche quali “il movimento moderno nella scultura” o “indirizzi moderni della scultura” o “le moderne ricerche plastiche”. Suggerì di allargare la rassegna a rappresentanti nazionali «allo scopo di dimostrare con qualche larghezza come quelle correnti si siano diffuse e si vadano diffondendo in Italia», sollecitando l’inclusione di Alberto Viani («senza dubbio il più chiaro rappresentante del movimento plastico contemporaneo»), le opere più recenti di Salvatore Messina e di Pietro Consagra («potranno utilmente contribuire a dimostrare l’indirizzo delle ricerche non figurative in Italia») e di quelle di Mirko, che, sebbene non rigorosamente astratte, avrebbero documentato «un processo di evoluzione verso il non figurativo». Argan aveva già discusso in privato con Venturi della rassegna e conveniva con quest’ultimo sull’opportunità di far rappresentare alla scultura di Lipchitz il movimento postcubista come «tramite necessario alle ricerche non figurative»; queste ultime sarebbero state ben illustrate da opere di Pevsner, Arp, Calder e Max Bill. Così, con questi nomi, la scena della scultura sarebbe stata sufficientemente rappresentata, dato che Venturi lo aveva messo al corrente che era intenzione della Commissione dedicare a Laurens e Brancusi delle personali a parte¹¹⁸.

¹¹⁷ «[...] Secondo me, LAURENS, LIPCHITZ, ZADKINE, DUCHAMP VILLON dovrebbero esporre nella mostra del Cubismo, insieme a Picasso e a Gris (scultori). E LAURENS dovrebbe esporre anche con gli astratti. Non ritengo sia opportuno fissare il numero delle opere in 25-30: devono essere certamente di più se si vogliono fare delle mostre davvero esaurienti», ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Marchiori a Ponti, 28 ottobre 1949*.

¹¹⁸ « [...] Mi consenta anzitutto una riserva sul titolo della sezione: ‘scultura astratta’ mi sembra dizione inadatta e troppo limitativa per una mostra che, pur non potendo comprendere che un numero ristretto di artisti e di opere, non può evidentemente circoscriversi ad una sola corrente del movimento moderno. Proporrei perciò una dizione più generica come ‘il movimento moderno nella scultura’ o ‘indirizzi moderni della scultura’ o ‘le moderne ricerche plastiche’. Dato

Alberto Magnelli, che viveva a Parigi, nella risposta a Ponti del 26 ottobre 1949 polemizzò sui commissari selezionati, a suo avviso insufficientemente qualificati per affrontare «questa espressione d'arte così complessa». Magnelli non reputava competenti né Venturi né Argan né Marchiori perché, pur essendosi recati frequentemente a Parigi, non solo non si erano premurati di fargli visita, ma non si erano neppure recati negli studi di «Jean Arp e Antoine Pevsner, che sono tra i più grandi esponenti della scultura “astratta”! [...] mi sembra che il loro interesse per l'arte “astratta” – aggiunse – non debba essere molto vivo!». La reale preoccupazione di Magnelli riguardava le competenze di Venturi, Argan e Marchiori, non tanto il nome degli artisti e le relative opere da selezionare. «Per fare una ottima mostra di tale arte, - e, senza equivoci, dato che esiste l'errore e vi è l'abitudine di chiamare “astratto” ciò che non ha nulla a che fare con il vero problema -, gli organizzatori dovrebbero essere i più qualificati. Non, nemmeno gli artisti stessi, ma i maggiori difensori e critici d'arte che hanno una profonda conoscenza in tale materia. E questi sono, Charles Estienne e Léon Degand. I quali da molti anni di ripetuto esame sono in possesso di un giudizio esatto. Occorre l'assoluta severità nella

il limite numerico delle opere, 25-30, ritengo che sia opportuno rappresentare soltanto i massimi protagonisti stranieri del movimento, ciascuno con 4-5 pezzi, e ammettere invece 5-6 scultori italiani, con non più di due opere per ciascuno, allo scopo di dimostrare con qualche larghezza come quelle correnti si siano diffuse e si vadano diffondendo in Italia. Ho discusso il problema con il prof. Venturi e sono perfettamente d'accordo con lui nel ritenere che la scultura di Lipchitz possa assai efficacemente rappresentare il momento post-cubista, come tramite necessario alle ricerche non figurative: che potranno essere sinteticamente rappresentate con opere di Pevsner (russo di nascita, ma vissuto in Germania, Svizzera e Francia), di Arp (tedesco, ma attivo in Francia), di Calder (Stati Uniti) e di Max Bill (Svizzera). Questa scelta mi pare sufficiente in quanto ho saputo che mostre particolari saranno dedicate a Laurens e Brancusi. Per quanto riguarda gli italiani, mi sembra fuori discussione il nome di Alberto Viani, senza dubbio il più chiaro rappresentante del movimento plastico contemporaneo; le opere più recenti di Salvatore Messina e di Pietro Consagra potranno utilmente contribuire a dimostrare l'indirizzo delle ricerche non figurative in Italia; mentre le sculture di Mirko, se pure a rigore non possano dirsi astratte, documenteranno un processo di evoluzione verso il non figurativo. Tengo a precisare che tutti questi nomi hanno un valore indicativo e che, soprattutto per alcuni artisti italiani, prima di procedere all'invito, sarà opportuno accertare se abbiano pronte opere veramente significative. Mi riservo perciò, anche per aver comodo di prendere più precisi accordi con gli altri componenti della Commissione, di comunicarLe presto dati più esatti, soprattutto per quanto concerne le opere.», ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Argan a Ponti, 24 ottobre 1949.*

scelta, e degli artisti e delle loro opere. “Astratto” non deve voler dire “semi-astratto”. Penso che tale sia la loro idea»¹¹⁹. Malgrado Ponti cercò di rassicurarlo sulle competenze di Venturi, Argan e Marchiori¹²⁰, Magnelli, in una lunga ed articolata lettera, declinò l’invito a far parte della Commissione, invitando Ponti a sostituirlo con Charles Estienne o Léon Degand, «i più importanti conoscitori della materia». Magnelli ricordò a Ponti come Venturi, in *La pittura contemporanea*, avesse definito astratti anche pittori come Picasso, Braque, André Lhote che espressamente dichiaravano di non essere astratti e che simili disattenzioni avrebbero compromesso irreversibilmente l’esito della rassegna. Rimaneva il problema delle mancate visite agli artisti: Magnelli giudicava «anormale» che i critici italiani, diversamente da quelli stranieri, non si fossero interessati a visionare dal vivo non tanto le sue opere ma quelle dei suoi colleghi ben più

¹¹⁹ «[...] ho ricevuto le Sue circolari circa l’esposizione Kandinsky e l’esposizione di scultura “astratta”. [...] Per quella della scultura “astratta” la cosa è già troppo complicata, data la forma direttiva decisa in anticipo da codesto comitato. A mio avviso – per quanto riguarda almeno questa espressione d’arte così complessa -, i nomi che mi ha enumerati della Commissione, non mi sembra dieno quella garanzia per una riuscita che dovrebbe essere assai perfetta. A delucidare tali mie apprensioni, tengo farLe noto un fatto esemplare e, mi pare, sintomatico. Durante i loro soggiorni qui a Parigi, e ripetuti, non ho avuto la visita né di Lionello Venturi, che conosco personalmente, né del Sign. Argan né del Sign. Marchiori (credo che anche questi fosse a Parigi). In più, credo sapere che essi non sono andati nemmeno dagli scultori Jean Arp e Antoine Pevsner, che sono tra i più grandi esponenti della scultura “astratta”. Tutto può essere logico... ma mi sembra dato ciò che il loro interesse per l’arte “astratta” non debba essere molto vivo! Ma occorrerebbe spiegarsi lungamente su molte cose. Ella mi domanda gentilmente i miei consigli. Eccoli con tutta franchezza. Per fare una ottima mostra di tale arte, -e, senza equivoci, dato che esiste l’errore e vi è l’abitudine di chiamare “astratto” ciò che non ha nulla a che fare con il vero problema -, gli organizzatori dovrebbero essere i più qualificati. Non, nemmeno gli artisti stessi. Ma i maggiori difensori e critici d’arte che hanno una profonda conoscenza in tale materia. E questi sono, Charles Estienne e Léon Degand. I quali da molti anni di ripetuto esame sono in possesso di un giudizio esatto. Occorre l’assoluta severità nella scelta, e degli artisti e delle loro opere. “Astratto” non deve voler dire “semi-astratto”. Penso che tale sia la loro idea.», ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Alberto Magnelli a Giovanni Ponti, 26 ottobre 1949.*

¹²⁰ «Mi permetto però di dirle con altrettanta franchezza che il fatto che i Proff. Venturi, Argan e Marchiori non abbiano visitato a suo tempo alcuni studi di Parigi non significa che essi si disinteressino dell’arte astratta, tanto è vero che essi hanno dedicato spesso a questo argomento diversi scritti. Io ritengo che proprio attraverso talune diversità di opinioni sarà possibile trovare dei punti di accordo tali da essere accettati dalla maggioranza dei commissari e tale da garantire all’Esposizione un complesso rappresentativo soddisfacente». ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Ponti a Magnelli, 4 novembre 1949.*

importanti e conosciuti, a differenza di «Léon Degand e Jacques Lassaigne, Charles Estienne e Frank Elgar, Jean Cassou e Louis Cheronnet»¹²¹. Pallucchini cercò di ingraziarsi Magnelli promettendogli una sala personale dove la sua opera, meglio conosciuta all'estero per il fatto che aveva esposto poco in Italia, potesse essere bene rappresentata¹²². Magnelli, di fronte a questo allettante compromesso, decise far parte della Commissione per la Mostra di Scultura Astratta e alla Biennale del 1950 ottenne una sala dove espose 18 pitture che ricoprivano la sua attività artistica dal 1914 al 1948, introdotta nel catalogo da un testo scritto da Léon Degand¹²³.

¹²¹ « [...] Prima di tutto: per l'esposizione di Scultura Astratta, le ho proposto i nomi dei due critici Charles Estienne e Léon Degand che sono i più importanti conoscitori della materia. Ed Ella non me ne ha fatto cenno in questa sua ultima lettera. Dato che quindi – devo supporre – la Commissione resterà quella che Ella mi ha notificato, e che sarei logicamente nella minoranza, malgrado l'onore che Ella mi fa, sono costretto mio malgrado a declinare l'offerta. Mi permetto per cui proporLe al mio posto, uno dei critici sopra citati. Rispondendo a certe mie osservazioni, Lei mi dice che i Proff. Venturi, Argan e Marchiori, pur non avendo visitato a suo tempo alcuni studi a Parigi, ciò non significa – che “essi non si disinteressino dell'arte astratta”. E che essi hanno dedicato a questo argomento diversi scritti. È logico: dato che tutti lo fanno, attualmente! Ne ho letti qualcuno; ma soprattutto ‘La pittura contemporanea’ di Lionello Venturi. È incredibile come si possano fare tali confusioni e inegualità. Dove Egli qualifica di astratti e studia come tali, dei pittori che si difendono espressamente di esserlo, per esempio Picasso, Braque, André Lhote, ecc. ecc. E, riguardo alle loro mancate visite agli artisti, mi creda: noi vediamo qui nei nostri studi, i più importanti critici di ogni paese; e con i quali abbiamo le migliori relazioni. E sono proprio i critici italiani che, ne io (e come italiano, ciò che è ancora anormale) ne i miei colleghi e amici i più apprezzati e conosciuti nel mondo, di cui dobbiamo rimarcare questa incredibile assenza. Non trova ciò anch'Ella assai anormale? E del resto, come siamo a parlare di ‘interessamento’, - e questo a titolo puramente personale -, non le sembra strano che non sia proprio l'Italia, ma dei paesi stranieri e più importanti, che organizzano delle esposizioni personali grandi delle mie opere, che certi critici – e non certo dei minori – tali Léon Degand e Jacques Lassaigne, Charles Estienne e Frank Elgar, Jean Cassou e Louis Cheronnet, etc. considerano attualmente come delle più importanti e significative se non fosse altro dell'arte astratta? Ma, è vero, nessuno è profeta in patria! [...] Trovo più che ottima l'idea di esposizioni personali e di Henry Laurens, e di Brancusi. Altri due grandi artisti più che originali e che vanno largamente onorati.», ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Alberto Magnelli a Giovanni Ponti, 19 novembre 1949.*

¹²² ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Rodolfo Pallucchini a Alberto Magnelli, 15 dicembre 1949.*

¹²³ L. Degand, *Alberto Magnelli*, in *XXV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1950, pp.202-203.

SECONDA RIUNIONE DELLA COMMISSIONE: 27-28 OTTOBRE 1949

Nella seconda riunione della Commissione (27-28 ottobre 1949)¹²⁴ Venturi, che non aveva apprezzato il limite di 25-30 opere per la mostra di scultura astratta, riferì di aver incontrato a Parigi sia Laurens che Brancusi, i quali avevano dimostrato interesse per il progetto. Laurens aveva accettato, mentre Brancusi si era riservato di esporre solo di fronte ad un invito ufficiale da parte della Biennale: aveva in programma per il 1951 un'importante retrospettiva negli Stati Uniti e temeva che le sue opere potessero essere danneggiate a Venezia così come era appena successo in una mostra parigina.

A questo punto, Venturi giocò una carta inattesa: l'abbandono della proposta di una mostra storica sulla scultura astratta a favore di «una mostra internazionale di scultura non più soltanto astratta ma – dato il variare dell'idea della natura dell'astratto – allargata», con le opere esposte alle pareti in una «cornice simbolica come appoggio architettonico»¹²⁵. Consapevole delle limitazioni che il termine “astratto” aveva incontrato in Commissione, Venturi preferì rinunciare a ciò che aveva provocato i maggiori ostacoli. Restava per lui ancora urgente testimoniare di come l'astrazione si fosse sviluppata nella scultura, ma l'avvallo ad una rassegna

¹²⁴ ASAC, FS, AV, BN n.28, *Verbale delle sedute della Commissione delle Arti Figurative della XXVa Biennale nei giorni 27-28 ottobre 1949*, p.4.

¹²⁵ «VENTURI: desidera ritornare sull'argomento della mostra di scultura astratta. Riferendosi alla lettera di nomina ricevuta quale componente della sottocommissione di questa Mostra, egli osserva che, limitandola a 25-30 opere, lo scopo viene assolutamente meno. In una recente visita a Parigi, Venturi dice di essersi incontrato con Laurens e Brancusi: riferisce che Laurens è contentissimo della progettata Mostra, e che anche Brancusi ha accolto la notizia con piacere, pur rimanendo incerto; che comunque quest'ultimo manderà se invitato: la sua indecisione dipende dal fatto che per il 1951 dovrà mandare le sue opere più significative in America e poi perché le sue opere esposte a Parigi sono state 'maltrattate' e teme che ciò possa ripetersi a Venezia. Assieme a queste due personali, pensava se non fosse il caso di fare una mostra internazionale di scultura non più soltanto astratta ma – dato il variare dell'idea sulla natura dell'astratto – allargata in questo senso, di esporre alle pareti, con una cornice simbolica come appoggio architettonico. Potremo avere, per es., con Laurens e Brancusi, anche una grande mostra di Marini e scultori stranieri come Giacometti, Arp, Lipchitz, Calder; poi un'altra sala di italiani con Salvatore, Mazzacurati, Mirko, Consagra, Viani. Con queste cinque sale si avrebbe una Mostra che rappresenterebbe veramente un'attrattiva.» Ibidem, pp.3-4.

più generica avrebbe tirato in ballo nuove strategie. Una mostra di scultura “in senso allargato”, votata all’apertura verso la plastica internazionale, avrebbe portato esemplarmente in Italia i maggiori protagonisti della produzione scultorea. Inoltre, come Venturi aveva discusso con Argan, la mostra avrebbe potuto includere anche gli scultori italiani che avevano dimostrato particolari sensibilità verso linguaggi nuovi e più attuali. Con questo riassetto, la rassegna avrebbe potuto accogliere le opere di scultori internazionali (Giacometti, Arp, Lipchitz, Zadkine, Pevsner e Calder) e nazionali (Marini, Salvatore, Mazzacurati, Mirko, Consagra,). La mostra, organizzata in cinque sale, avrebbe costituito un’attrattiva senza precedenti.

Marini negò immediatamente la sua presenza. Dopo la personale a Manzù, attendeva che la Biennale gli riservasse «una grande mostra» e al di là di questo, aveva già impegnato le sue opere per due importanti personali, una che da Bruxelles si sarebbe poi spostata per altre sedi europee, l’altra a New York, dove le opere sarebbero rimaste in vendita¹²⁶. L’assenza di Marini non rassicurò i commissari, che tentarono di convincerlo a parteciparvi ugualmente. Ma mentre Marini ventilava la possibilità di figurare solo con le opere più recenti, Venturi ribadì che la mostra non sarebbe stata completa senza le sue sculture degli anni passati. Quando Barbantini ricordò che alla Biennale del 1948 era già stata assegnata una sala a Marini e che quest’ultimo era membro della Commissione per la Biennale del 1950, Venturi perse definitivamente il suo “miglior” scultore italiano.

Il nuovo indirizzo proposto da Venturi venne accolto nervosamente dal momento che nella precedente riunione era già stata approvata la mostra di scultura astratta con il vincolo di integrare la pittura delle avanguardie. Non si fecero attendere le rimostranze di Casorati («la mostra astratta era

¹²⁶ «MARINI: sarebbe contento di figurare con una grande mostra e ringrazia, ma dice di essere ormai impegnato per due grandi mostre, una a Bruxelles e una a New York. Chiusa quest’ultima, le opere rimarranno in vendita in America; quelle esposte invece a Bruxelles si sposteranno in varie sedi europee. Ne derivano quindi impegni di tempo che non rendono prevedibile un ritorno tempestivo per fare la mostra. Si insiste da parte di parecchi Commissari per trovare una soluzione favorevole tanto più che, mentre Marini vorrebbe, nel caso, esporre soltanto opere attuali, Venturi invece afferma che la Mostra sarebbe manchevole senza Marini con opere di tutti i periodi e quindi tanto vecchie quanto nuovissime», ibidem, pp.4-5.

stata pensata e votata sotto altro aspetto, e cioè legata alla pittura»¹²⁷), di Barbantini («il voto per la scultura astratta nelle precedenti riunioni fu modificato se unito e in rapporto con i fauves [...]. Funzione della Biennale è quella di creare un avvicinamento fra pubblico e arte; bisogna quindi presentare soltanto cose non faziosamente moderne, evitando un estremismo eccezionalmente polemico»¹²⁸), di Morandi (che voleva la mostra di scultura «accoppiata alla pittura, ferme restando le mostre di Laurens e Brancusi e degli astrattisti»¹²⁹), di Ragghianti («bisogna distinguere la scultura astratta da altri movimenti») e naturalmente di Longhi, che polemicamente riteneva opportuno di rinunciare del tutto alla mostra dato che la Biennale del 1948 aveva già portato degli esempi di scultura astratta con la Collezione Guggenheim. La replica di Venturi a Longhi fu ferma: «il fatto che qualche opera astratta sia stata esposta nella collezione Guggenheim non vuol dire che il pubblico sia stato convenientemente informato sul movimento; anzi, bisogna correggere, con questa mostra, le errate impressioni che esso possa aver ricevuto da quelle opere»¹³⁰.

Mentre Venturi cercava di ottenere un ampliamento della rassegna a 55 opere (e non 25-30 come imposto da Ponti e Pallucchini), la discussione si dilungò con toni accesi: Manzù era contrario sia alla personale di Laurens sia alla mostra di scultura astratta, seguito da Leoncillo (propose di sostituire Laurens con Zadkine) e da Barbantini (reputava eccessivo lo spazio concesso all'astrazione). Pallucchini intervenne affermando che uno degli obiettivi della Biennale era «far emergere i valori non troppo o addirittura poco conosciuti», come si era fatto nell'edizione precedente con Moore e come si intendeva fare per Rousseau. Così a Laurens «non tenuto in Francia in debito conto» si doveva riservare una mostra personale. Longhi, relativamente alla mostra di scultura astratta, ribadì di aver concesso il suo voto favorevole solo perché proposta come integrazione della «presentazione pittorica»¹³¹.

¹²⁷ Ibidem, p.5.

¹²⁸ Ibidem, p.6.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem, p.22.

Nuovamente la corrispondenza tra i commissari al di fuori delle riunioni riferisce la temperatura del dibattito. A Marchiori la denominazione “mostra della scultura astratta” parve impropria e nella lettera del 28 dicembre a Pallucchini propose come titoli “mostra della scultura europea d'avanguardia” o “mostra della moderna scultura europea”, dal momento che «il termine “astratto” è rifiutato persino da quanti fanno parte della scultura comunemente detta “astratta”». Includere un lungo elenco di scultori che sarebbero dovuti essere rappresentati, indispensabili per raggiungere un livello altamente qualitativo per una mostra che si proponeva di rappresentare un particolare indirizzo della scultura moderna. Tale indirizzo, sottolineò Marchiori, «non è antifigurativo. Sono “figurativi” anche il botanico Calder e il raccoglitore di conchiglie Pevsner. Dunque: niente astratta. In tal modo si raggiungerà anche l'utile risultato di far tacere gli “allarmi” dei teorici del calco vero e sensibile»¹³².

Il progetto lasciò molte perplessità in Alberto Giacometti, che in una lettera a Umbro Apollonio del 27 novembre lasciò trapelare dei dubbi

¹³² Nella lettera del 28 ottobre 1949 a Pallucchini, Marchiori indicò Archipenko, Arp, Brancusi, Giacometti, Moore, Viani, Adam, Gonzalez, Picasso, Calder e Pevsner come scultori da invitare necessariamente. Aggiunse: “Secondo me, LAURENS, LIPCHITZ, ZADKINE, DUCHAMP VILLON dovrebbero esporre nella mostra del Cubismo, insieme a Picasso e a Gris (scultori). E LAURENS dovrebbe esporre anche con gli astratti. Non ritengo sia opportuno fissare il numero delle opere in 25-30: devono essere certamente di più se si vogliono fare delle mostre davvero esaurienti” (ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Marchiori a Pallucchini, 28 ottobre 1949*). Nella lettera a Pallucchini del 28 dicembre 1949 ribadì: «Ho riflettuto sulla denominazione: ‘mostra della scultura astratta’. Penso si debba più propriamente adottare una denominazione diversa. Questa: ‘mostra della scultura europea d'avanguardia’ o ‘mostra della moderna scultura europea’. Il termine ‘astratto’ è rifiutato persino da quanti fanno parte della scultura comunemente detta ‘astratta’. La mostra, secondo me, e come ho già suggerito nella mia precedente lettera del 28.10.49, deve comprendere i seguenti nomi: ARCHIPENKO, ARP, BRANCUSI, GIACOMETTI, MOORE, VIANI, ADAM, GONZALEZ, PICASSO, CALDER E PEVSNER. LAURENS, LIPCHITZ, ZADKINE, DUCHAMP VILLON dovrebbero esporre anche coi cubisti. Voglio dire che le loro opere non possono mancare in una mostra collettiva sulla scultura ‘moderna’. Già il fatto di escluderne Maillol, Despiau, Marini significa che si è voluto rappresentare un particolare indirizzo della scultura moderna. E questo indirizzo non è antifigurativo. Sono ‘figurativi’ anche il botanico Calder e il raccoglitore di conchiglie Pevsner. Dunque: niente astratta. In tal modo si raggiungerà anche l'utile risultato di far tacere gli ‘allarmi’ dei teorici del calco vero e sensibile», ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Marchiori a Pallucchini, 28 dicembre 1949*.

sull'adeguatezza di allestire «una sala di scultura astratta o meglio non figurativa» dal momento che avrebbe testimoniato solo parzialmente le conquiste della scultura moderna, fornendo una visione sfalsata degli artisti, la cui produzione spesso stava a cavallo tra figurazione e non figurazione. Mancava, inoltre, un'indicazione cronologica sul periodo da considerare, come pure non era stata esplicitata l'esatta accezione di "astrazione" a cui voleva fare riferimento la rassegna. Giacometti suggerì «Pevsner, Arp, Vandongerloo, Calder, Gonzalez (con certe opere), Moore (medesimo caso che Gonzalez), (Gabo) (forse sì anche Archipenko), Chauvin, certi costruttivisti, Viani, Adam, (qui ci sono pure molti giovani astratti come Stahly, Martini, Giglioli, ecc.) forse cose mie fatte prima del 33 e certo altri ai quali non penso in questo momento. Non si terrebbe naturalmente nessun conto delle opere figurative di alcuni di questi scultori. La scelta delle opere dovrebbe essere lasciata nella misura del possibile agli artisti stessi. Penso anche a sculture di Mirko»¹³³.

¹³³ « Caro Signor Apollonio, dal Suo ritorno a Parigi volevo scriverLe ma poi ho avuto troppe cose da fare fino ad oggi e La prego di voler ben scusare questo ritardo (non sò se questa parola va con due tt! Come pure ritorno?). La prego di scusare l'[...] di questa lettera e il suo stile! Ho ripensato alla nostra conversazione e ho cambiato un po' il mio punto di vista. Per dare un'idea della scultura moderna nel suo insieme bisognerebbe esporre nella sala della quale si agisce certe opere degli scultori che già figurano nelle sale cubiste e futuriste, cioè opere realizzate dopo quest'epoca. Ciò sarebbe necessario anche volendo fare una mostra della scultura tra due date precise (20-40 o 30-48 o altre, del resto queste date non possono essere che arbitrarie, la sola giustificata sarebbe 1908 o 10 fino ad oggi e lì la cosa diventa molto complessa e digrada, credo, i limiti del progetto). La sola soluzione valida mi sembra essere una sala di scultura astratta o meglio non figurativa ciò che era appunto credo il primo progetto! Questa sala composta in modo da escludere al massimo ogni presenza come figurativa darebbe un aspetto parziale ma giustificato della scultura moderna. Trovo però che la mostra di Brancusi se più importante dovrebbe formare un insieme per sè, sola soluzione che corrisponderebbe credo alla volontà di Brancusi e a quella degli altri scultori. Questi sarebbero mi sembra: Pevsner, Arp, Vandongerloo, Calder, Gonzales (con certe opere), Moore (medesimo caso che Gonzalez), (Gabo) (forse sì anche Archipenko), Chauvin, certi costruttivisti, Viani, Adam, (qui ci sono pure molti giovani astratti come Stahly, Martini, Giglioli, ecc.) forse cose mie fatte prima del 33 e certo altri ai quali non penso in questo momento. Non si terrebbe naturalmente nessun conto delle opere figurative di alcuni di questi scultori. La scelta delle opere dovrebbe essere lasciata nella misura del possibile agli artisti stessi. Penso anche a sculture di Mirko.

Ecco ciò che penso nell'insieme sulla composizione di questa sala di scultura. Le scriverò se vedo qualche cosa di più preciso, ma sono impaziente di mandarLe

TERZA RIUNIONE DELLA COMMISSIONE: 28-29 GENNAIO 1950

Alla ripresa delle riunioni della commissione (28 e 29 gennaio 1950), Pallucchini comunicò che Brancusi aveva rifiutato l'invito della Biennale a causa dell'età e di difficili condizioni di salute. Erano sorti dei problemi anche sulla restante personale di scultura straniera: Laurens aveva fornito un elenco di opere che rappresentavano la sua produzione a partire dal 1932 e non dal 1908-1909, come Pallucchini stesso auspicava¹³⁴. Tirata in ballo la questione sulla mostra di scultura astratta, il segretario generale evidenziò le difficoltà nel realizzarla, dato che anche sui nomi da proporre i commissari prescelti non avevano trovato una concordanza¹³⁵. Particolari difficoltà erano sorte per il fatto «che è difficile intendersi sul termine e quindi sui limiti di “scultura astratta”. Non è risultato chiaro il periodo di tempo entro cui dovrebbero essere scelti gli artisti e le opere. Alcuni così detti “scultori astratti” non intendono essere definiti tali. Altri hanno origini cubiste, altri hanno elementi figurativi. Venturi, Argan e Marchiori sono d'accordo nel mutare la denominazione. Le proposte, però, se coincidono su alcuni nomi, non concludono sull'insieme»¹³⁶.

subito questa lettera, così incompleta che sia.», ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Giacometti a Umbro Apollonio, 27 novembre 1949*.

¹³⁴ « PALLUCCHINI: [...] Avverte che Brancusi, portando in campo la grave età e le condizioni di salute, ha rifiutato l'invito, non essendo in grado di riunire e di rimandare le opere. Informa poi che l'invito a Laurens è stato inviato, sebbene in ritardo per varie ragioni. L'artista ha risposto, ma l'elenco da lui stesso compilato non dà un insieme di opere che veramente lo rappresentino. Infatti, anziché dal 1908 al 1909 l'elenco delle opere si inizia col 1932! A Laurens si decide di chiedere anche opere anteriori al 1932.», ASAC, FS, AV, BN n.28, *Verbale della riunione della Commissione per le Arti Figurative della XXV Biennale nei giorni 28 e 29 gennaio 1950*, p.3.

¹³⁵ « PALLUCCHINI: accerta che una mostra che risulterà molto complessa e difficile da realizzare è quella della scultura astratta. Egli accenna alle idee in esposte in proposito dai quattro commissari, e fa rilevare che è già difficile che si giunga a mettersi d'accordo sui nomi da esporre.», *ibidem*, p.5.

¹³⁶ ASAC, FS, AV, BN n.21, Foglio sciolto. Nel documento sono riferite le proposte di alcuni commissari: «VENTURI: Giacometti, Arp, Lipchitz, Zadkine, Pevsner, Calder, Max Bill, Van Dongerloo, Gonzalez, Moore, Gabo; ARGAN: Arp, Lipchitz, Pevsner, Calder, Max Bill, Viani, Salvatore, Consagra, Mazzacurati, Mirko; GIACOMETTI: Arp, Zadkine, Pevsner, Calder, Van Dongerloo, Gonzalez, Moore, Gabo, Viani, Archipenko, Chauvin, Adam; MARCHIORI: Arp, Lipchitz, Pevsner, Calder, Gonzalez, Moore, Viani, Archipenko, Adam, Duchamp-Villon»

Per ovviare all'inconveniente che «alcuni artisti non vogliono apparire come astrattisti», Venturi propose che la rassegna venisse titolata “mostra di scultori stranieri”¹³⁷. E, malgrado le polemiche di Longhi e Casorati («togliendo alla mostra l'indicazione di “astratta”, viene a cadere lo spirito della mostra stessa. Che avverrà poi il contrario di quanto si temeva, e cioè che altri artisti astrattisti, non vorranno esporre, ritenendo cambiata la natura della mostra stessa, e che sarebbe stato inutile discutere tanto, nelle passate sedute, sul termine di astratto da attribuirsi alla mostra»¹³⁸), venne infine approvata una “Mostra di Scultori Stranieri”, affidata ad una Commissione composta da Marini, Magnelli, Marchiori, Giacometti, Argan e dallo stesso Venturi. Al fine di rendere la mostra più agevolmente organizzabile, Venturi concesse di invitare ad esporre, con un numero limitato di opere, solo Arp, Pevsner, Calder, Zadkine, Lipchitz e Giacometti.

Le polemiche tuttavia non erano ancora destinate a spegnersi. Magnelli, dopo aver incontrato Longhi a Firenze, nella lettera del 28 gennaio 1950 riferì a Pallucchini che non comprendeva come si potesse pensare di allestire una mostra di scultura astratta senza che prima vi fosse stato l'impegno di ragionare sulla pittura astratta («almeno, contemporaneamente, è la scultura che è venuta dietro la pittura, almeno per l'astratto»). Un'opinione che condivideva con Longhi e che rese più aspra rimarcando l'inadeguatezza di Venturi a far parte della Commissione (scrise a Pallucchini: «rilegga, La prego, il testo della pittura contemporanea di Venturi. Per lui, quasi tutti sono astratti»)¹³⁹.

Marchiori, nella lettera del 17 febbraio a Pallucchini, bocciò il nuovo indirizzo: «La MOSTRA DI SCULTORI STRANIERI è diventata, attraverso i cauti filtri della Commissione, una mostra senza significato, persino nella denominazione. Doveva essere una mostra della scultura moderna “astratta” e non era poi tanto difficile organizzarla, specie

¹³⁷ «VENTURI: propone, per ovviare all'inconveniente derivato dal fatto che certi artisti non vogliono apparire come astrattisti, di chiamarle la mostra ‘mostra di scultori stranieri’», ASAC, FS, AV, BN n.28, *Verbale della riunione della Commissione per le Arti Figurative della XXV Biennale nei giorni 28 e 29 gennaio 1950*, p.5.

¹³⁸ Ibidem, pp.5-6.

¹³⁹ ASAC, FS, AV, BN n., *Lettera di Magnelli a Pallucchini, 28 gennaio 1950*.

limitando la scelta a opere di modeste dimensioni; ridotta a sei nomi, la mostra è, a mio parere, del tutto inutile. È meglio non farla, con un totale risparmio dello “spazio” e delle “spese”»¹⁴⁰.

In quel clima caotico vennero spediti gli inviti (24 febbraio 1950) ad Arp, Calder, Pevsner, Zadkine e Lipchitz per partecipare alla “Mostra di Scultori Stranieri”, dedicata a «una delle esperienze plastiche moderne»¹⁴¹, con il limite di presentare cinque opere a testa.

*DALLA DEFEZIONE DEGLI SCULTORI ALLA MOSTRA “SCULTORI D’OGGI”
(BIENNALE 1950)*

La mostra di Venturi, malgrado il riassetto, fallì clamorosamente a causa delle defezioni degli scultori invitati. Lipchitz, nella lettera a Ponti del 4 marzo 1950, espresse il suo disappunto per non aver visto inseriti nella mostra Brancusi, Laurens e Moore. Aggiunse che non gradiva l'impostazione generale della rassegna, dedicata, come indicato nell'invito, su una delle “esperienze” plastiche moderne. Non di “esperienze” si trattava, sottolineò Lipchitz, ma di specifiche espressioni dei propri tempi. Una tale confusione doveva essere bandita quando un'istituzione come la Biennale intendeva perseguire un intento di documentazione storica. E lo lasciò disarmato che gli fosse stato chiesto di esporre solo cinque opere, oltretutto di modeste dimensioni, dal momento che l'importanza del luogo lo spingeva a proporre delle opere significative della sua produzione¹⁴². A nulla valsero

¹⁴⁰ ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Marchiori a Pallucchini, 17 febbraio 1950.*

¹⁴¹ ASAC, FS, AV, BN n.20, *Invito alla mostra di scultura, 24 febbraio 1950.*

¹⁴² «[...] pourtant en lisant votre lettre je ne pouvais pas m'empêcher d'être étonné de ne pas trouver les noms de Brancusi, Laurens et Moore, parmi les invites, puisqu'il s'agit d'une exposition de sculpteurs étrangers. Mon autre objection serait la suivante: je ne considère pas comme “des expériences” les œuvres plastiques créées dans les dernières décades, pas plus que je ne considère comme des expériences les œuvres d'art du passé. Pour moi tout ce que ce fait en art de nos jours est l'expression de notre temps et doit être [parola illeggibile] comme tel. Je me permets d'attirer votre attention sur ce point très important, étant donné que “la

le giustificazioni di Pallucchini (lettera del 7 aprile 1950), che si premurò di spiegare che l'assenza di Brancusi era legata ai suoi problemi di salute, mentre a Laurens attendeva una grande personale. Di tutt'altra natura la questione su Moore, che il segretario generale della Biennale non riteneva opportuno includere dal momento che nella precedente edizione aveva vantato una mostra ben documentata¹⁴³. Lipchitz (lettera del 15 aprile 1950), che di Moore era amico, non ne accolse positivamente l'esclusione, come pure non gradì l'omaggio a «ce vieux sculpteur qui est Laurens». Adducendo come diplomatica scusa che il Museo d'Arte Moderna di Parigi non avrebbe concesso in prestito le opere che intendeva esporre alla rassegna e che una era già in viaggio per raggiungere un collezionista statunitense, lo scultore negò la sua partecipazione¹⁴⁴.

Pevsner (lettera a Ponti del 9 aprile 1950) rifiutò perché l'invito gli giunse troppo tardi e non disponeva di nessuna scultura da presentare alla Biennale. Escluse anche che si potesse ripiegare sulle opere della Collezione

Biennale di Venezia” poursuit si remarquablement la réalisation d’une programme vraiment historique d’où toute confusion devrait être banni. Quant à ma participation quoi vous dire? Ce que vous me demandez, c.a.d. des petites pièces, [...] je suis un peu désarmé. Non vraiment, précisément à cause de l’importance de la place, je ne peu et ne veux pas exposer que cinq sculptures importantes. [...]» ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Lipchitz a Ponti, 4 marzo 1950*.

¹⁴³ ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Pallucchini a Lipchitz, 7 aprile 1950*.

¹⁴⁴ «[...] Je savais que Moore avait son exposition personnelle à la Biennale et suis bien heureux d’apprendre que cette année vous allez honorer ce vieux sculpteur qui est Laurens. Ceci n’exclus pas mon opinion, que tous ceux qui le méritent devraient être présents en même temps et avec un nombre égal d’œuvres à une confrontation pareille. [...] Pour ce qui est de ma participation, [...] cela ne s’arrange pas malheureusement pour le moment. En effet, j’apprends que le Musée d’Art Moderne à Paris ne se sépare pas de ses œuvres. D’autre part un bronze important qu’étais dans mon atelier à Paris, ”Figure” 1926-30 et que je voulais exposer, vient d’être cédé à un amateur et est en train de voguer vers les Amériques. Musées et collections en Europe ont certaines de mes œuvres importantes, je ne pense pas que nous puissions les avoir. Voici donc ma participation pour cette année ben compromise. Attendons, si vous le voulez, une occasion plus profitable, ou [...] quelque chose de plus important.» ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Lipchitz a Pallucchini, 15 aprile 1950*.

Guggenheim, perché si trovavano, a suo avviso, in cattivo stato¹⁴⁵. Dal carteggio tra Pallucchini e Calder non sono emerse le ragioni dell'assenza di quest'ultimo, dato che in un primo momento aveva accettato con entusiasmo l'invito a partecipare, sperando nell'aiuto di Marini, che si trovava a New York, per selezionare le opere¹⁴⁶.

Pure Giacometti si ritirò, a ridosso dell'apertura della Biennale. Era giunto a Venezia il 25 giugno con due gessi del 1950¹⁴⁷ e li aveva già collocati nello spazio designatogli assieme a *Figura* (ora *Piazza*) in bronzo del 1949 della Collezione Guggenheim. Altre due opere in gesso erano in arrivo da Parigi. Giacometti, come aveva scritto a Pallucchini il 3 marzo 1950, avrebbe voluto esporre delle «sculture di bronzo di piccola dimensione»¹⁴⁸. Pallucchini, che evidentemente non era a conoscenza della

¹⁴⁵ «[...] je regrette vivement de n'avoir pas la possibilité d'exposer cet été à "la Biennale di Venezia" étant donnée que votre aimable invitation est arrivée bien en retard et que je me suis engagé ailleurs et je n'ai pas une œuvre disponible [...]. Je serai très heureux de pouvoir organiser une exposition de toutes mes œuvres dans votre admirable et éternelle Ville une autre fois. En ce que concerne des œuvres qui appartient a madame Peggy Guggenheim, je crois que c'est inutile de l'exposer dans tel état. [...] Je suis obligé de les réparer et de les nettoyer, à cause de l'avaries qu'elles ont subi.[...]», ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Pevsner a Ponti, 9 aprile 1950*.

¹⁴⁶ «[...] je serai très hereux de vous envoyer quelque œuvres de moi par la Biennale. J'espère que Marino Marini qui est à New York, viendra chez moi, et nous choisirons ensemble. [...]» ASAC, FS, AV, BN n.20 ASAC, *Lettera di Calder a Pallucchini, 1 marzo 1950*. Seguono due lettere di Pallucchini: una di ringraziamento per aver accettato di partecipare alla mostra (ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Pallucchini a Calder, 15 marzo 1950*) e una contenente il certificato dell'assicurazione delle opere (ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Pallucchini a Calder, 27 aprile 1959*).

¹⁴⁷ ASAC, FS, AV, BN n.20, *Telegramma di Giacometti ad Apollonio, s.d.*; *Lettera di Giacometti a Pallucchini, 21 maggio 1948*; *Telegramma di Giacometti a Pallucchini, s.d.*; *Lettera di Giacometti a Pallucchini, 1 giugno 1948*.

¹⁴⁸ «Caro signor Pallucchini, la ringrazio per la sua lettera del 24 corrente, penso che lei avrà ricevuto la mia risposta alla sua prima lettera del 15 febbraio, nella quale ringraziavo il comitato dell'onore che mi farà invitandomi a esporre. Sono naturalmente d'accordo che si prenda una scultura dalla signora Guggenheim e lascio alla signora e a lei la scelta della scultura, manderò da qua 4 sculture di bronzo di piccola dimensione.

- I. Testa
- II. Composizione
- III. Figura

rivoluzione che Giacometti aveva fatto intraprendere alla sua produzione, lo aveva sollecitato a presentare sei opere, date le modeste dimensioni¹⁴⁹. Giacometti gli rispose che gli era impossibile averne a disposizione più di tre o quattro, aggiungendo che «del resto non saranno minuscole tenendo conto dell'insieme, la base avendo una grande importanza, in più credo la dimensione metrica delle sculture molto secondaria»¹⁵⁰. In una successiva lettera del 10 maggio 1950, Giacometti informò Pallucchini che aveva trovato un compromesso per presentare a Venezia delle opere recenti: «Oggi ho trovato una soluzione che credo o spero possibile. Ho telegrafato a Parigi di spedire una composizione e una testa anche se non finite. Vorrei venire a Venezia i primi di giugno portando con me una testa e una figura che ho qua. Due giorni di lavoro mi basterebbero per finire le due sculture spedite da Parigi e ho un posto dove potrei lavorarle. Così avrei cinque sculture compresa la composizione in bronzo della signorina Guggenheim. È questa soluzione possibile? Spero tanto di sì e le sarei molto grato se vuol scrivermi due parole e dandomi anche la data dell'apertura della Biennale, dicendomi se ciò è possibile. Ho già mandato al signor Apollonio le indicazioni domandate per il catalogo, come le cose spedite da Parigi sono molto fragili vorrei che non si apra la cassa prima del mio arrivo»¹⁵¹. Tuttavia giunto a

IV. Figura

Credo che si possano assicurare per 100.000 franchi o lire ciascuna, le quattro sculture mi appartengono e sono delle cose recenti.», ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Giacometti a Pallucchini, 3 marzo 1950*.

¹⁴⁹ ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Pallucchini a Giacometti, 12 marzo 1950*.

¹⁵⁰ «Caro signor Pallucchini, [...] È molto gentile da parte sua di invitarmi da dare 6 sculture e la ringrazio ma mi è impossibile di averne più di 3 o quattro che trovo esonibili, del resto non saranno minuscole tenendo conto dell'insieme, la base avendo una grande importanza, in più credo la dimensione metrica delle sculture molto secondaria.», ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Giacometti a Pallucchini, 20 marzo 1950*.

¹⁵¹ «Caro signor Pallucchini, come malgrado un lavoro intenso ho dovuto abbandonare l'idea di avere dei bronzi nuovi per la Biennale. Avevo deciso di mandare i gessi ma alcuni giorni or sono ho dovuto troncare il lavoro- sono stanco e mezzo ammalato – e malgrado me stesso avevo deciso di rinunciare ad esporre (non voglio essere presentato da cose degli anni passati ad eccezione della composizione alla signora Guggenheim) e ho lasciato Parigi. Ma questa non mi soddisfaceva e mi dispiaceva troppo di così mal rispondere all'invito della Biennale. Oggi ho trovato una soluzione che credo o spero possibile. Ho telegrafato a Parigi di spedire una composizione e una testa anche se non finite. Vorrei venire a Venezia i primi di giugno portando con me una testa e una figura che ho qua. Due

Venezia si rifiutò ad esporre. Scrisse a Pallucchini il 1 giugno 1950: «spero e desidero vivamente che la nuova disposizione delle sculture dia soddisfazione a Laurens e a tutti coloro che si interessano della sua opera, io però devo ritirarmi dalla Biennale, so che non posso assolutamente agire altrimenti e ciò è definitivo. Tra l'altro, dal momento che ieri mattina ho cercato con Lei una soluzione per Laurens, la necessità per me di ritirarmi s'impone ancor più di prima»¹⁵². Giacometti, dopo aver visto che alle opere di Zadkine era stato riservato un posto centrale a discapito della visibilità di quelle dell'amico Laurens, ritirò le proprie opere che, come testimoniano i telegrammi e le numerose lettere dei mesi precedenti, alla fine di maggio erano già a Venezia ed erano già in sala. Il testo che Umbro Apollonio era stato incaricato di scrivere non venne stampato. Si perse così l'occasione di vedere alla Biennale cinque opere che testimoniavano il passaggio di Giacometti alla lavorazione di forme corrose e smaterializzate.

La mostra che Venturi aveva così audacemente articolato e che avrebbe favorito la scultura italiana nel suo processo di svecchiamento, si

giorni di lavoro mi basterebbero per finire le due sculture spedite da Parigi e ho un posto dove potrei lavorarle. Così avrei cinque sculture compresa la composizione in bronzo della signorina Guggenheim. È questa soluzione possibile? Spero tanto di sì e le sarei molto grato se vuol scrivermi due parole e dandomi anche la data dell'apertura della Biennale, dicendomi se ciò è possibile. Ho già mandato al signor Apollonio le indicazioni domandate per il catalogo, come le cose spedite da Parigi sono molto fragili vorrei che non si apra la cassa prima del mio arrivo.» ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Giacometti a Pallucchini, 10 maggio 1950.*

¹⁵² «Caro signor Pallucchini, spero e desidero vivamente che la nuova disposizione delle sculture dia soddisfazione a Laurens e a tutti coloro che si interessano della sua opera, io però devo ritirarmi dalla Biennale, so che non posso assolutamente agire altrimenti e ciò è definitivo. La prego di credere che questa decisione non è in nessunissimo modo una manifestazione contro di lei e della Biennale, ma bensì imposta da tutta una curiosa serie di coincidenze. Non posso analizzare ciò per lettera, ma non penso* che lei potrebbe darmi torto. Come causa di questo abbandono darò a Laurens soprattutto: 'insoddisfazione del mio lavoro' e nient'altro. La prego di credere, caro signor Pallucchini, alla mia simpatia e ai miei sentimenti i più amichevoli.

Alberto Giacometti

Oggi alle 11 andrò a ritirare le tre sculture che ho portato e la prego di ben volere dare l'ordine di lasciarmi uscire dalla Biennale con questi gessi (devo partire nel pomeriggio). Penso che le due sculture spedite da Parigi devono rientrare per la medesima via e mi assumo le spese di trasporto per i due viaggi. Il bronzo va alla signora Guggenheim.

* tra l'altro, dal momento che ieri mattina ho cercato con lei una soluzione per Laurens la necessità per me di ritirarmi s'impone ancor più di prima.» ASAC, FS, AV, BN n.20, *Lettera di Giacometti a Pallucchini, 1 giugno 1950.*

ridusse ad una piccola esposizione, *Scultori d'oggi*, con cinque opere di Arp e altrettante di Zadkine¹⁵³. Venne introdotta in catalogo da un testo di Argan¹⁵⁴, infaustamente allocato nelle ultime pagine, seguito dallo scritto di Vincenzo Martinelli per la personale di Laurens e dalla sezione "Arte Decorativa".

Argan aveva redatto un prezioso testo, basato su intense considerazioni su *Scultura lingua morta* di Martini. Il critico mosse dalla constatazione di una crisi della scultura che la mostra prendeva come ineludibile dato di fatto, a conferma delle considerazioni martiniane, ma evidenziava come al di fuori dei confini nazionali da tale crisi si fosse usciti attraverso un processo evolutivo, senza fare ricorso alla tradizione. La rassegna *Scultori d'oggi* documentava come la scultura fosse rinata rinunciando «alla rappresentatività plastica, statica, classica, monumentale, all'esaltazione di tutto quanto è o si vuole stabile, immutabile, eterno, e dunque al mito come storia sottratta al tempo e alla volontà degli uomini». Gli echi delle sentenze di Martini in questo passo sono evidenti. Nel confrontarsi con esse Argan aveva trovato le due direzioni che avevano portato alla rinascita della scultura contemporanea: una era tesa verso la materia intesa «come unico dato d'esperienza dal quale si possa risalire alla designazione di una spazialità illimitata» ed era rappresentata dalle opere di Arp, Brancusi e Moore; l'altra era indirizzata verso la pura spazialità «come unica idea *a priori* che possa inquadrare un'esperienza cosciente della realtà»¹⁵⁵ (gli esempi tirati in causa da Argan erano la scultura di Pevsner che non restava chiusa nella tridimensionalità e quella di Calder che mirava all'essenza, allo spirito). Il testo di Argan non introduceva la mostra *Scultori d'oggi*, ma rispecchiava una linea precisa: partiva dalle premesse di *Scultura lingua morta*, utilizzate in maniera funzionale affinché reggessero il

¹⁵³ Di Arp vennero esposte: *Scultura preadamica* (bronzo); *Crescenza* (bronzo); *Coppa chimerica* (bronzo); *Scultura di silenzio: Cornelia* (pietra); *Frutto di pagoda* (bronzo). Di Zadkine: *Odalisca* (legno policromato, 1932); *Fenice* (gesso, 1948); *Laocoonte* (bronzo, 1944); *Arlecchino urlante* (bronzo, 1944); *Orfeo* (bronzo, 1949, Museo Nazionale d'Arte moderna, Parigi). Cfr. *XXV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1950, p.405.

¹⁵⁴ G. C. Argan, *Scultori d'oggi*, in *XXV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1950, pp.403-405.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp.403-404.

discorso che stava intessendo, e mostrava come gli scultori italiani si sarebbero potuti liberare dalla tradizione seguendo quegli artisti stranieri che avevano portato la plastica contemporanea a significativi risultati.

1.5 – OCCASIONI INTERNAZIONALI

Durante gli anni cinquanta gli scultori italiani entrarono a contatto con nuovi lessici plastici partecipando a manifestazioni interamente dedicate alla scultura organizzate all'estero. L'esempio di allestire delle mostre di scultura all'aperto partì da Londra nel 1948 con la rassegna *Open Air Exhibition of Sculpture* al Battersea Park, dove vennero confrontati i lessici plastici internazionali degli ultimi anni per misurare gli sviluppi più recenti della scultura. Per scoraggiare l'idea diffusa che lo scultore presentasse semplicemente opere tridimensionali simili al vero, i visitatori vennero sollecitati a imparare a guardare le sculture girandoci attorno per apprezzarne la visione d'insieme, per cogliere il valore di un profilo o di un intaglio. Il pubblico venne istruito sulle diverse figure dello scultore, da quella "classica" che lo vedeva sbizzare la pietra o passare dai calchi in cera o argilla alla fusione del bronzo, a quelle più moderne degli artisti che intagliavano il legno per ottenere forme organiche e pure¹⁵⁶.

Tra i componenti della giuria figuravano Henry Moore, Kenneth Clark (direttore della National Gallery, nonché critico e docente di Belle Arti all'Oxford University), John Rothenstein (direttore della Tate Gallery), Frank Dobson (docente di scultura alla Royal College of Arts) e lo scultore Charles Wheeler¹⁵⁷. La commissione aveva selezionato, nel novembre 1947, i primi nomi degli scultori che sarebbero stati invitati. La scelta degli scultori italiani cadde su Marini e Manzù, ai quali Moore aggiunse

¹⁵⁶ TGA, LON-BAT, *Open Air Exhibition of Sculpture*, catalogue of the exhibition, Battersea Park, London, May-September 1948, London, 1948.

¹⁵⁷ Ibidem.

Martini¹⁵⁸. La difficoltà del trasporto delle opere portò l'esclusione della rappresentanza italiana. La mostra, eccezion fatta per Charles Despiau, Eric Gill, Aristide Maillol, Amedeo Modigliani, Auguste Rodin ed Harvard Thomas, ripiegò su opere di scultori viventi (in totale ne vennero invitati trentasette) le cui opere erano facilmente reperibili in Gran Bretagna perché parte di collezioni pubbliche o private inglesi¹⁵⁹. Dopo l'ampio successo riscontrato dalla mostra, la città di Glasgow decise di allestirne una analoga nel 1949, più sbilanciata verso il contemporaneo. Vennero esposte solo opere recenti di cinquantadue artisti, rappresentative anche della produzione accademica¹⁶⁰.

Alla seconda edizione della mostra di scultura all'aperto del Battersea Park (1951), l'ultima degli anni cinquanta¹⁶¹, venne presentato un programma più articolato e più spinto verso la contemporaneità: la maggior parte delle opere esposte erano state realizzate tra il 1948 e il 1951, e vennero invitati a partecipare scultori altamente rappresentativi del panorama plastico internazionale, da Arp a Max Bill, da Butler a Calder, da Chadwick a Giacometti, da Moore a Pevsner e Wotruba. Stavolta gli organizzatori riuscirono a far rappresentare la scultura italiana da Marini e

¹⁵⁸ HMA, foglio sciolto.

¹⁵⁹ TGA, LON-BAT, *Open Air Exhibition of Sculpture*, catalogue of the exhibition, Battersea Park, London, May-September 1948, London, 1948.

¹⁶⁰ TGA, GB-GLA-KEL, *Sculpture in the Open Air*, Kelvingrove Park, Glasgow, June-sept. 1949, Glasgow, 1949. Gli organizzatori, sebbene partissero da idee e propositi simili, puntarono, rispetto alla mostra londinese, di esporre una selezione rappresentativa di opere contemporanee che riflettessero sia il punto di vista accademico che quello moderno, con lo scopo di avvicinare il pubblico a nuove esperienze artistiche. «Il successo di questo esperimento – scrisse T.J.H. nell'introduzione del catalogo – deve essere misurato con il ruolo della risposta pubblica». In realtà, il programma si discostava solo nelle intenzioni da quello londinese. Vennero esposte 52 sculture, tra le quali *Vierge d'Alsace* di Bourdelle, *Visitation* di Epstein, *Eod* (1946) di Hepworth, due sculture degli anni trenta di Moore (*Sculpture*, 1935 e *Carving*, 1934), due bronzi di Rodin (*St. John The Baptist* e *A citizen of Calais*) della collezione della Glasgow Art Gallery e *Spanish Head* di McWilliam.

¹⁶¹ Ne vennero realizzate altre tre negli anni sessanta: nel 1960, nel 1963 e nel 1966.

Manzù, che esposero rispettivamente *Cavaliere* (1949) e *Bambina sulla sedia* (1949)¹⁶².

Nel 1951, dopo gli esempi di Londra e Glasgow, Anversa organizzò la *Prima Biennale Internazionale di Scultura all'Aperto* al Middelheim Park, destinata a diventare uno degli appuntamenti internazionali più importanti per la scultura negli anni cinquanta. Le nazioni partecipanti inviarono le opere dei propri scultori più rappresentativi. Pallucchini e la Commissione Arti Visive della Biennale di Venezia selezionarono gli scultori italiani¹⁶³. La Biennale, come voluto da Pallucchini stesso, avrebbe dovuto svolgere un ruolo primario nella gestione delle mostre all'estero dell'arte italiana, non solo per presentare al pubblico straniero un numero elevato di scultori di talento e bravura, ma anche e soprattutto per mettere a confronto diretto gli scultori italiani con le esperienze europee, affinché rinnovassero il proprio linguaggio. Anche se è probabile che molti scultori italiani non si recarono ad Anversa e non videro le opere dal vivo, venne recapitato loro il catalogo della manifestazione, il cui apparato fotografico era ricco di illustrazioni, e poté fornire loro suggerimenti su come indirizzare la propria produzione¹⁶⁴. La Biennale di Anversa risultò negli

¹⁶² TGA, LON-BAT, *Sculpture: an open air exhibition at Battersea Park*, May to September 1951, presented by the London County Council in association with the Arts Council of Great Britain, London, 1951.

¹⁶³ Vennero esposte opere di: (edizione 1953) Mirko, Fazzini, Fontana, Franchina, Greco, Lardera. Leoncillo, Bertagnin (venne esposta anche un'opera in possesso del Museo Middelheim, *De Koe*), Consagra, Fabbri, Manzù (vennero esposte anche *De Danspas*, 1950, e *Staannde Kardinaal*, 1952, in possesso del Museo Middelheim), Marini (venne esposta anche opere in possesso del Museo Middelheim, *Judith*, 1950, e *Drie tekeningen*), Martini (anche *Gare Invernali*, di proprietà del Museo di Middelheim), Minguzzi, Rosso, Viani; (edizione 1955) Bertagnin (anche *La Vache*, del Museo Middelheim), Cappello, Greco (anche un disegno del Museo Middelheim), Manzù (tutte opere del museo Middelheim), Marini (tutte le opere in possesso del Museo Middelheim), Martini (tutte le opere in possesso del Museo Middelheim), Mascherini, Mastroianni, Mazzacurati, Minguzzi, Rosso, Viani; (edizione 1957) Elia Ajolfi, Mirko, Bertagnin, De Giorgi, Fazzini, Gerardi, Greco, Dimitri Hadzi, Manzù, Marini, Martini, Mascherini, Mastroianni, Rosso e Viani.

¹⁶⁴ TGA, B-ANT-BIE, *2eme Biennale voor Beeldhouwkunst: Middelheimpark*, Antwerp, 1953 (10 giugno-30 settembre 1953); TGA, B-ANT-BIE, *3a Biennale voor Beeldhouwkunst: Middelheimpark*, Antwerp, 1955 (11 giugno-10 settembre 1955); TGA, B-ANT-BIE, *4eme Biennale voor Beeldhouwkunst: Middelheimpark*, Antwerp, 1957 (maggio-settembre 1957); TGA, B-ANT-OPE, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst (Antwerp), may 1957; TGA, B-ANT-OPE (PERM),

anni un successo sul piano delle vendite: diverse opere di Bertagnin, Manzù, Marini, Martini, Viani, Greco, Mascherini, Mazzacurati, Mirko e Fazzini vennero acquistate dal Museo Middelheim.

Fu però con *The Unknown Political Prisoner Competition*, il concorso per il prigioniero politico ignoto indetto dall'Institute of Contemporary Arts (I.C.A.) di Londra nel 1951, che la scultura italiana conquistò una visibilità internazionale. Questo avvenne grazie alla premiazione, nel 1953, dei progetti di Mirko e di Luciano Minguzzi.

1.5.1 –THE UNKNOWN POLITICAL PRISONER COMPETITION: L'ASTRAZIONE PER LA SCULTURA PUBBLICA E LA PROPAGANDA FILO-STATUNITENSE

Nel 1951 l'Institute of Contemporary Arts (I.C.A.) di Londra indisse il più importante concorso internazionale di scultura, esteso a tutte le nazioni che avrebbero desiderato parteciparvi: *The Unknown Political Prisoner Competition*, il “Concorso per il Prigioniero Politico Ignoto”¹⁶⁵. Un concorso che, a ben ragionare, presentava degli aspetti piuttosto anomali per il periodo: in primo luogo era dedicato alla scultura monumentale, che appariva screditata dopo l'uso propagandistico fatto dai regimi totalitari; in secondo luogo, affrontava un tema politico in piena guerra fredda, ovvero commemorare tutti gli sconosciuti che avevano sacrificato le proprie vite per la libertà collettiva, in ogni luogo o epoca. Gli organizzatori dell'I.C.A. mantennero nel bando la tematica il più ampia possibile e ambigua, non

Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst (Antwerp), (shorter guide to the permanent collection of sculpture), 1958.; TGA, B-ANT-STA, *Stad Antwerpen, Het Beeld in de Stad*, 1958 (giugno-agosto 1958).

¹⁶⁵ Ci si rifà, in questa sede, ai due più importanti studi storici sul concorso: J. Marter, *The Ascendancy of Abstraction for Public Art: The Monument to the Unknown Political Prisoner Competition*, in *Art Journal*, winter 1994, College Art Association, New York, p.30.; R. Burstow, *The Limits of Modernist Art as a 'Weapon of the Cold War': reassessing the unknown patron of the Monument to the Unknown Political Prisoner*, in *Oxford Art Journal*, vol.20 n.1, 1997, pp.68-80.

necessariamente connessa agli episodi della seconda guerra mondiale, con la speranza di evitare faziosità politiche.

Limitatamente alla scultura, il concorso fu di cruciale importanza per un'altra questione: nel bando venne riportato che una trattazione non figurativa del soggetto sarebbe stata valutata sullo stesso piano di una soluzione più naturalistica, portando l'astrazione ad un livello paritetico con il figurativo¹⁶⁶ ed incoraggiandone l'accettazione nell'arte pubblica e monumentale. L'astrazione, a quella data, non era pienamente accreditata – non solo in Italia – ed era oggetto di vigorose discussioni¹⁶⁷.

Per questa sua caratteristica, il concorso venne strumentalizzato dagli Stati Uniti per imporre al blocco sovietico la supremazia culturale dell'occidente¹⁶⁸. In territorio statunitense, sebbene in linea generale vennero preferiti soggetti figurativi per la celebrazione degli episodi della seconda guerra mondiale, si manifestò una singolare controtendenza con l'affermarsi dell'espressionismo astratto. Le sinagoghe statunitensi videro nei lessici artistici astratti lo strumento più consono a cui affidare la celebrazione della nuova identità ebraica formatasi a seguito dell'olocausto e dell'istituzione dello Stato di Israele. Per questa ragione commissionarono agli artisti dell'espressionismo astratto monumenti e sculture pubbliche¹⁶⁹. Attraverso l'espressionismo astratto, inoltre, l'astrazione iniziò ad essere associata alla libertà di espressione dell'individuo, spingendo ad intenderla come una manifestazione antifascista e anticomunista, emblema della libertà occidentale e della democrazia liberale. A rendere più accattivante il concorso per gli Stati Uniti fu la selezione del luogo dove il monumento sarebbe stato eretto: il bando indicò che si sarebbe trattato di un sito di importanza internazionale, selezionato solo a termine del concorso in base

¹⁶⁶ «The organizers wish to emphasize that a symbolic or a non-representational treatment of the subject will receive the same consideration as a more naturalistic treatment», J. Marter, *The Ascendancy of Abstraction for Public Art: The Monument to the Unknown Political Prisoner Competition*, op.cit., p.30.

¹⁶⁷ Per i dibattiti statunitensi sull'astrazione cfr. R. Burstow, *The Limits of Modernist Art as a 'Weapon of the Cold War' (...)*, op.cit.

¹⁶⁸ Cfr. J. Marter, *The Ascendancy of Abstraction for Public Art*, op. cit.; R. Burstow, *The Limits of Modernist Art as a 'Weapon of the Cold War' (...)*, op.cit.

¹⁶⁹ M. Hadler, *Sculpture in Postwar Europe and America*, op. cit.; J. J. Wong, *Synagogue Art of the 1950s: A New Contest for Abstraction*, in *Art Journal*, winter 1994, College Art Association, New York, pp.28-36.

allo stile del progetto vincitore e senza vincoli rispetto all'architettura circostante.

Con queste premesse vennero organizzate negli Stati Uniti delle pre-selezioni su tutto il territorio nazionale, a seguito delle quali vennero scelti undici scultori (Naum Gabo, Alexander Calder, Theodore Roszak, Herbert Ferber, Richard Lippold, Wharton Esherick, Calvin Albert, Rhys Caparn, Keith Monroe, J. Wallace Kelly e Gabriel Kohn) i cui bozzetti vennero esposti nel gennaio-febbraio 1953 al Museum of Modern Art di New York¹⁷⁰. A ciascuno scultore venne assegnato un premio di duecento dollari patrocinati da Joseph Verner Reed, eminente filantropo vicino al partito repubblicano¹⁷¹. Le selezioni preliminari erano state patrocinate anche da un altro repubblicano anti-comunista, John Hay Whitney, magnate del petrolio, collezionista di arte moderna, nonché presidente del consiglio di fondazione del M.o.M.A.. Whitney vantava alle spalle una solida carriera militare che lo aveva portato ad avvicinarsi all'ambiente della C.I.A.¹⁷². I contributi di Joseph Verner Reed e John Hay Whitney erano tuttavia insufficienti per attuare su tutto il territorio statunitense la capillare campagna di pre-selezioni e per coprire l'assegnazione degli undici premi e diversi studi storici hanno ipotizzato che dietro la figura di Whitney si nascondesse la C.I.A. come donatore anonimo¹⁷³.

Che, in ogni caso, l'interesse degli Stati Uniti fosse quello di valersi del concorso come strumento culturale anti-sovietico, fu chiaro sin dall'inizio. Nel 1951 all'interno del comitato dell'I.C.A. venne nominato in qualità di direttore delle pubbliche relazioni Anthony J.T. Kloman, un curatore d'arte americano che seguiva sul territorio britannico gli interessi degli Stati Uniti. Quando il comitato dell'I.C.A. tentò, prima di diffondere

¹⁷⁰ *International Sculpture Competition: The Unknown Political Prisoner*, 27 gennaio – 8 febbraio 1953, Museum of Modern Art, New York.

¹⁷¹ Cfr. J. Marter, *The Ascendancy of Abstraction for Public Art*, op. cit.

¹⁷² Whitney durante la seconda guerra mondiale prestò servizio per l'aviazione statunitense e successivamente per l'Office of Strategic Services, ufficio precursore della C.I.A.. Dopo la guerra, continuò a collaborare con il Dipartimento di Stato e con la C.I.A. stessa. Nel 1956 fu ambasciatore degli Stati Uniti in Gran Bretagna, ruolo che gli venne assegnato direttamente da Eisenhower (di cui Whitney fu uno dei massimi sostenitori). Cfr. J. Marter, *The Ascendancy of Abstraction for Public Art*, op. Cit.

¹⁷³ J. Marter, *The Ascendancy of Abstraction for Public Art*, op. cit.

ufficialmente il bando del concorso, di riformularlo in termini più blandi, Kloman informò che due anonimi donatori statunitensi erano fortemente intenzionati a patrocinare *The Unknown Political Prisoner Competition* per come era stato ideato inizialmente. Malgrado le riserve di Herbert Read, direttore dell'I.C.A., il comitato organizzatore del concorso accettò l'offerta (l'istituto non versava in buone condizioni economiche) e la tematica non venne alterata. All'inizio del 1952 Kloman visitò le nazioni di maggiore interesse, come Italia, Francia e Germania Ovest, per valutare quanti scultori avrebbero partecipato al concorso ed assicurarsi ulteriori finanziamenti. In quell'occasione il sindaco di Berlino Ovest, Ernst Reuter, propose a Kloman di considerare la sua città come destinataria per accogliere il futuro monumento o, se non proprio quello vincitore, almeno uno dei progetti premiati affinché una scultura occidentale si ergesse simbolicamente contro Berlino Est¹⁷⁴. Le esplicite funzioni di propaganda filo-statunitense assunte dal concorso spinsero Alfred Barr Jr.¹⁷⁵ a ritirare la proposta di tenere una conferenza all'I.C.A. sull'arte sotto la dittatura nazista e sovietica, come scrisse in una lettera a Roland Penrose¹⁷⁶ il 2 febbraio del 1953. Pure Read si dimostrò sospettoso verso l'inclinazione del concorso: lo definì una vera e propria dimostrazione della superiorità del sistema capitalista degli Stati Uniti e dei suoi alleati¹⁷⁷.

The Unknown Political Prisoner Competition, a cui parteciparono quasi 2000 scultori provenienti da 56 nazioni, venne vinto il 12 marzo 1953 dallo scultore britannico Reg Butler. La giuria internazionale fu composta, tra gli altri, da Herbert Read per la Gran Bretagna, George Salles per la Francia, Giulio Carlo Argan per l'Italia, Alfred Barr Jr. per il Nord America¹⁷⁸. Al secondo posto, pari merito, si classificarono Mirko Basaldella, Naum Gabo, Barbara Hepworth, Antoine Pevsner, vincitori del

¹⁷⁴ TGA 955.I.12.256, 15/39.

¹⁷⁵ Direttore del M.o.M.A. nonché giurato della commissione londinese.

¹⁷⁶ Co-fondatore dell'I.C.A. assieme a Read.

¹⁷⁷ J. Marter, *The Ascendancy of Abstraction for Public Art*, op. cit.

¹⁷⁸ Gli altri: Mulk Raj Anand, editore di Marg, Bombay, per l'Asia; il direttore del museo municipale di Amsterdam W. Sandberg per il Benelux; R.G. Casey per il Commonwealth; il critico di Neue Zeitung Will Grohmann per la Germania; l'editore di Kunsten Idag di Oslo Per Rom per la Scandinavia; e l'editore Jorge Romero Brest per il Sud America.

premio di settecentocinquanta sterline. Vennero menzionati sette bozzetti, vincitori del premio di duecentocinquanta sterline: Henry-George Adam, Max Bill, Alexander Calder, Lynn Chadwick, Margel Hinder, Richard Lippold e Luciano Minguzzi.¹⁷⁹ Il bozzetto di Butler, esposto il giorno successivo alla premiazione alla Tate Gallery, venne distrutto il 15 marzo da un artista ungherese, Laslo Szilvassy, profugo in Gran Bretagna, a cui il progetto parve anti-umanitarista.

Inizialmente i commissari dell'I.C.A. proposero di ergere il monumento di Butler sulle scogliere di Dover, ma successivamente decisero che Berlino, città che meglio di qualunque altra rappresentava il trionfo dei diritti dell'individuo contro i totalitarismi comunisti e fascisti, sarebbe stata la destinazione più consona. La difficoltà delle trattative affinché Berlino ospitasse il monumento si protrassero per oltre un decennio. Nel 1955 un donatore anonimo (gli studi statunitensi hanno individuato che si trattò di Whitney, dietro il quale probabilmente si celava la C.I.A.) avanzò una somma ingente affinché si procedesse a costruire il monumento a Berlino in tempi brevi¹⁸⁰. Nel 1957 Whitney, nominato Ambasciatore degli Stati Uniti in Gran Bretagna direttamente dall'amico, nonché Presidente degli Stati Uniti, Dwight D. Eisenhower, si attivò affinché il monumento venisse compiuto. Malgrado gli sforzi di Whitney e degli Stati Uniti, nel 1968 il progetto venne definitivamente abbandonato e il monumento di Butler non venne mai realizzato.

¹⁷⁹ TGA 955.I.12.256, 21/39.

¹⁸⁰ J. Marter, *The Ascendancy of Abstraction for Public Art*, op. cit.; R. Burstow, *The Limits of Modernist Art as a 'Weapon of the Cold War': reassessing the unknown patron of the Monument to the Unknown Political Prisoner*, op.cit., pp.68-80. Barr in una lettera del 6 gennaio 1955 indirizzata a Anthony Kloman suggerisce di informare Penrose e Butler dell'esistenza di un anonimo donatore per l'erezione del monumento. Whitney in una lettera scritta il 6 giugno 1958 informò Barr che la cancelleria del Dipartimento di Stato aveva dei piani per l'erezione del monumento di Butler a Berlino e nella stessa lettera offrì a Barr un proprio personale contributo pari a \$10.000. Per Marter e Burstow, secondo dei documenti da loro analizzati, dietro l'anonimo donatore si nasconderebbe la C.I.A. stessa.

1.5.2 – L’AFFERMAZIONE INTERNAZIONALE DI MIRKO E MINGUZZI ATTRAVERSO *THE UNKNOWN POLITICAL PRISONER COMPETITION*

Nei primi mesi del 1952, Kloman e Molesworth (direttore della sezione scultura del Victoria and Albert Museum), si recarono in Italia per verificare come procedesse la promozione e la raccolta di fondi per il concorso nonché il reclutamento degli scultori¹⁸¹. Entrambi incontrarono separatamente diversi scultori italiani, che confermarono la loro partecipazione al concorso¹⁸². A Roma Kloman incontrò Argan, Bucarelli e Kennedy-Cook (rappresentante del British Council a Roma) per discutere sulla possibilità di allestire la mostra delle pre-selezioni italiane nelle sedi della Biennale di Venezia. Dopo qualche mese, gli venne comunicato che la mostra si sarebbe tenuta a Palazzo Strozzi a Firenze con la supervisione della Biennale stessa. Kloman incontrò a Venezia Pallucchini, che gli segnalò una donazione anonima di centocinquanta dollari e che gli comunicò che stava persuadendo altri potenziali donatori a contribuire al concorso. Kloman incontrò anche Peggy Guggenheim, che gli promise che si sarebbe occupata personalmente della promozione del concorso. Al termine della sua visita, Kloman riferì agli organizzatori dell'I.C.A. che erano stati raccolti in Italia un milione e cinquantamila lire e che si era deciso, sotto consiglio di Argan, di destinare i centocinquanta dollari della donazione anonima ad un premio per uno scultore straniero che viveva e lavorava in Italia¹⁸³.

Il 23 novembre 1952 venne inaugurata a Palazzo Strozzi la mostra dei bozzetti italiani per *The Unknown Political Prisoner Competition*¹⁸⁴. La giuria di selezione era presieduta da Ragghianti ed era composta da Argan,

¹⁸¹ TGG 92/98/1, 13. Kloman si recò in Francia e Italia tra il 29 febbraio e 28 marzo del 1952.

¹⁸² Dai documenti consultati presso l'HKA non sono emersi i nomi degli scultori italiani contattati da Kloman e Molesworth.

¹⁸³ TGG 92/98/1, 13.

¹⁸⁴ Nel report dell'invitato del concorso si fa riferimento al fatto che era intenzione della U.S.I.S. Film Unit di riprendere la mostra italiana per poi realizzare un documentario filmico da inviare a Londra. L'idea suggerì a Kloman che si potesse procedere nella stessa maniera anche con le altre nazioni partecipanti, al fine di realizzare, a conclusione del concorso, un documentario storico sull'intero progetto. TGA 92/98/1, 20, p.1.

Casorati, Guttuso, Bruno Malaioli, Riccardo Musatti (direttore della direzione pubblicità e stampa dell'Olivetti) e Pallucchini¹⁸⁵. Il comitato italiano del concorso aveva selezionato 62 bozzetti sui 112 inviati. Kloman, invitato alla cerimonia di inaugurazione della mostra, rimase stupito dal fatto che molti scultori italiani comunisti avessero deciso di presentare dei progetti decisamente astratti¹⁸⁶. Il comitato scelse otto scultori per la selezione finale, che si sarebbe tenuta nel 1953 a Londra: Mirko Basaldella, Francesco Cannilla, Pietro Consagra, Agenore Fabbri, Pericle Fazzini, Luciano Minguzzi, Raffaello Salimbeni e Venturino Venturi. A questi aggiunse due artisti stranieri che vivevano in Italia, l'ungherese Egon Milinkovich e il bulgaro Assen Peikov. Il comitato decise che i dieci finalisti non avrebbero ricevuto nessun premio dal momento che partecipare alle selezioni finali londinesi costituiva un riconoscimento internazionale di indiscutibile prestigio. Ad altri scultori vennero distribuiti dei premi¹⁸⁷. Francesco Somaini vinse uno dei due Premi Olivetti di centomila lire con un progetto in stile postcubista che prevedeva una scultura di grandi dimensioni in piombo sorretta da due blocchi di granito. La base su cui si sarebbe dovuto ergere il monumento poggiava su una rampa ascensionale e praticabile, metafora del percorso drammatico per raggiungere e conquistare la libertà¹⁸⁸. Roberto Bertagnin vinse il Premio Pellizzari di centomila lire con un progetto che prevedeva quattro spesse lastre decorate da formelle

¹⁸⁵ TGA 92/98/1, 20, p.1.

¹⁸⁶ «It is interesting to note that several of the Communist sculptors who entered the Competition produced decidedly abstract work», TGA 92/98/1, 20, p.1. Dopo l'inaugurazione, Kloman si recò a Roma dove incontrò Adriano Olivetti per ringraziarlo delle sue generose donazioni per il concorso.

¹⁸⁷ I premi vennero così distribuiti: Premio Olivetti a Luigi Brogini e Francesco Somaini (100.000 lire ciascuno) e a Mino Trafeli (50.000 lire); Premio Pellizzari a Roberto Bertagnin (100.000 lire); Premio Banco di Napoli a Nino Franchina e Aldo Calò (100.000 lire ciascuno), Carmelo Mendola e Nicola Rubino (50.000 lire ciascuno); Premio Resistenza di 100.000 lire diviso tra Francesco Asco e Andra Cascella; Premio Fosse Ardeatine ad Antonietta Raphael Mafai (100.000 lire); Premio Giustizia e Libertà di 100.000 lire diviso tra Robert Becjker e Dante Zamboni; Premio Firenze di 100.000 lire diviso tra Quinto Martini e Carlo Signori; Premio dell'Institute of contemporary Arts of London per un artista straniero che lavora in Italia a Stanley Brandon Kearnl. TGA 92/98/1, 20, p.2.

¹⁸⁸ Cfr. L. Somaini, *Cronaca di opere e di giorni*, in *Somaini. Realizzazioni, progetti, utopie*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, C. Spadoni, A. Longatti, L. Somaini, Como, maggio-giugno 1984, Bologna, 1984, p.29.

con rilievi che narravano scene di lotta, figure supplicanti, donne con bambini e prigionieri. Sulle quattro lastre doveva ergersi un gruppo trionfale di nudi maschili, simbolo della vittoria.



Il progetto di Somaini (TGA, 955.1.12.259)



Il progetto di Bertagnin (TGA, 955.1.12.259)

Il testo che Mirko scrisse per la commissione londinese spiegava in questi termini il bozzetto: «La parte orizzontale della base dovrebbe essere ricoperta da pietra piatta di color grigio scuro e grigio chiaro. [...] Il tutto dovrebbe essere battuto a martello, non liscio. Inoltre la parte orizzontale dei gradini dovrebbe essere ricoperta dalla medesima pietra grigio scuro battuta a martello. La parte verticale dei gradini dovrebbe essere rivestita da mosaici colorati in vetro. [...] La statua del prigioniero sarà in bronzo, in alcune parti dorata. Le inferriate dovranno risultare [...] come i classici disegni delle prigioni. L'intera costruzione dovrà appoggiare su una base di acciaio inossidabile e dipinta con colori sintetici che non sbiadiscano, resistenti all'acqua. Tutte le parti alte delle grate dovranno essere rivestite con mosaici in vetro, coordinate verticalmente allo stesso materiale

scintillante utilizzato per le parti orizzontali dei gradini. I colori, le forme e gli spazi sono organizzati in maniera tale da mettere in tensione l'unità degli elementi della scultura»¹⁸⁹. Mirko realizzò un bronzo di piccole dimensioni per la figura del prigioniero. Le decorazioni sulla superficie dovevano esaltare la sensazione di prigionia, come se si fosse trattato delle ombre delle grate che si proiettavano sulla figura umana. Le grate, così, dovevano diventare un momento decorativo del monumento, andando a perdersi ma anche a schiacciare, con le loro dimensioni, la figura umana. Non è noto se il piccolo bronzo venne esposto da Mirko a Palazzo Strozzi e alla Tate Gallery. Le fotografie che ritraggono Mirko accanto al suo progetto inquadrano solamente la struttura delle griglie¹⁹⁰.

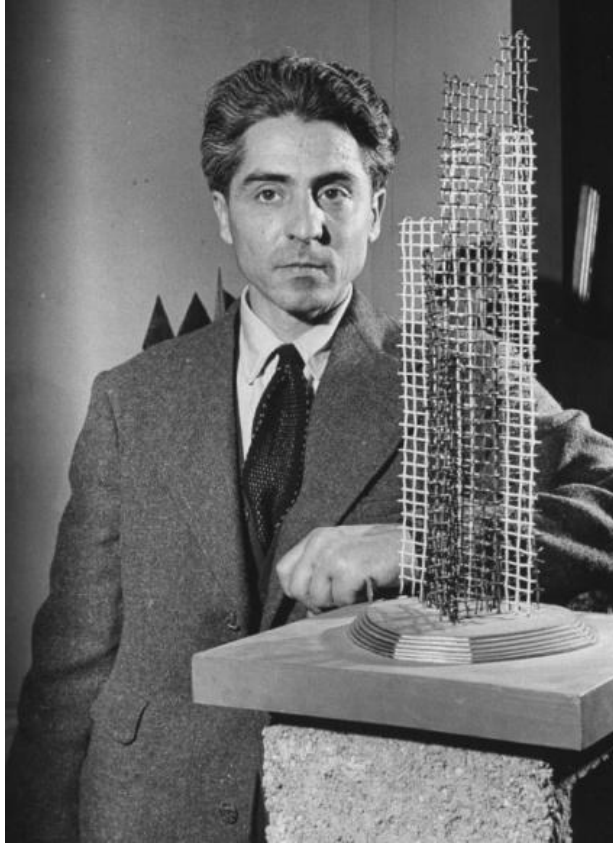
A quella data Mirko era conosciuto negli Stati Uniti. Grazie alla mediazione di Corrado Cagli, la Knoedler Gallery di New York gli dedicò nel 1947 una personale, alla quale seguì un discreto successo e una positiva recensione di Clement Greenberg su *The Nation*¹⁹¹. Mirko espose nuovamente alla Knoedler Gallery nel 1948 assieme a Corrado Cagli e nel 1949 la galleria gli riservò un'altra personale. Successivamente, sempre attraverso Cagli, Mirko entrò in contatto con Catherine Viviano, che lo fece esporre nella sua galleria newyorkese nel 1950, facendone crescere la popolarità. Mirko inoltre aveva partecipato a delle insiemi collettive a Palm Beach, Chicago e New York. Comparire, però, al secondo posto di un concorso internazionale di scultura assieme a scultori noti e del calibro di Gabo e Pevsner lo consacrò a livello internazionale, specialmente negli Stati Uniti. La rivista *Life* dedicò un articolo al concorso e tra le fotografie dei bozzetti pubblicò anche quello di Mirko¹⁹².

¹⁸⁹ TGA 955.1.12.256, 27/28, p.8.

¹⁹⁰ Recentemente è stato esposto un bronzo dal titolo *Bozzetto per Monumento al prigioniero politico ignoto* e datato al 1952 (collezione S. M. Stangelj), di dimensioni 51x26,5x25 cm, ma non è noto se si tratta dell'originale per il concorso o di una replica. Cfr. *I Basaldella. Dino, Mirko, Afro*, catalogo della mostra a cura di G. Appella, F. D'Amico, M. Goldin, Passariano di Codroipo (UD), 27 marzo-29 agosto 2010, Treviso, 2010, p.118.

¹⁹¹ C. Greenberg, *Art*, in *The Nation*, 19 aprile 1947, p.460.

¹⁹² *Life*, 1 giugno 1953, p.40.



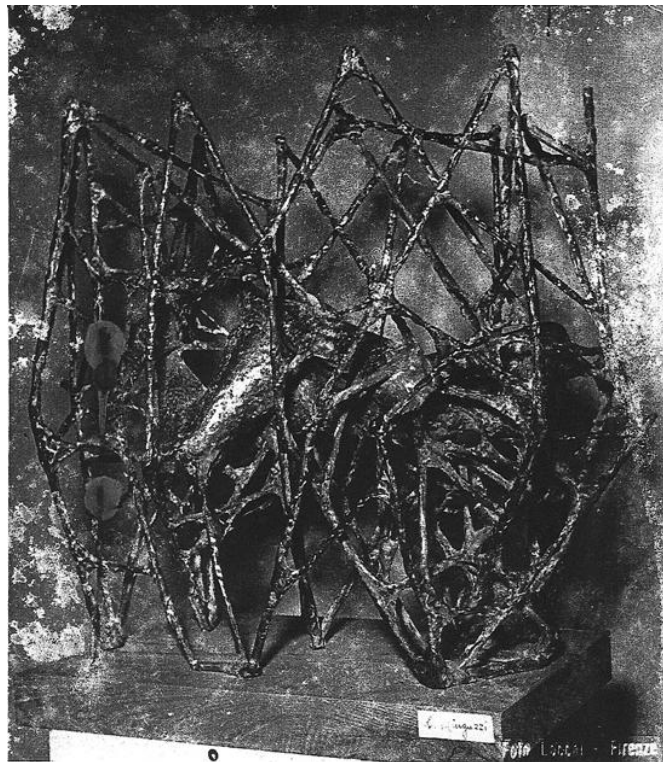
A sinistra: Mirko fotografato da *Life* accanto al suo progetto.
A destra: Mirko, *Bozzetto per Monumento al prigioniero politico ignoto* (1952)
(coll. S.M. Stangelj)

Luciano Minguzzi per il progetto riprese la soluzione delle cannule della fusione lasciate a vista di una delle sue più celebri sculture, *Cane tra le canne* (1950)¹⁹³. Le cannule della fusione imprigionavano un corpo umano a malapena riconoscibile, come se, per un processo metamorfico, fosse diventando tutt'uno con la ragnatela che lo opprimeva. Nella descrizione per la giuria londinese Minguzzi scrisse: «nella concezione del bozzetto per il monumento a *The Unknown Political Prisoner* ho tentato di rendere omaggio ai prigionieri che hanno sofferto in tutti i campi di concentramento. Il mio lavoro consiste in una figura distesa all'interno di una rete di filo spinato con cui interagisce architettonicamente. La forma della gabbia che ne deriva confina la figura all'interno di spazi ben delimitati che la incastrano in un gioco aero-spaziale di ombre. Il materiale utilizzato è il

¹⁹³ Ivi, CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.3: MINGUZZI: DA *CANE TRA LE CANNE* (1950) ALLE "GABBIE", pp.298-304.

bronzo e il monumento dovrebbe crescere su un prato ed essere impiantato direttamente sull'erba senza base. In questo modo lo spettatore può prendere parte dell'opera stessa»¹⁹⁴.

Attraverso il concorso Minguzzi venne conosciuto a livello internazionale ed iniziò ad essere considerato uno dei più importanti scultori italiani degli anni cinquanta, tanto che nel 1955 venne invitato ad esporre alla mostra *The New Decade. 22 European Painters and Sculptors* allestita al Museum of Modern Art di New York¹⁹⁵. C'è un altro aspetto da considerare sulla partecipazione di Minguzzi al concorso. Non è noto se lo scultore si recò a Londra per ritirare il premio, ma certamente gli venne inviato il catalogo della mostra che si tenne alla Tate Gallery. La visione dei bozzetti di Bernard Heiliger e di Lynn Chadwick, pubblicati nel catalogo, lo spinsero a provare esiti plastici più attuali, grazie ai quali abbandonò la produzione figurativa per intraprendere delle ricerche astratte¹⁹⁶.



Il bozzetto di Minguzzi (TGA, 955.1.12.259)

¹⁹⁴ TGA, 955/15/26 e 955/15/25.

¹⁹⁵ Ivi, CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.5: LA CESURA ASTRATTA, pp.307-316.

¹⁹⁶ Ibidem.

CAPITOLO II – SCULTURE BRITANNICHE ALLA BIENNALE DI VENEZIA, 1948-1958: FONTI PER L'AGGIORNAMENTO DELLA PLASTICA ITALIANA

Dopo il 1948 e per l'intero corso degli anni cinquanta, la scultura britannica conquistò una posizione centrale nella produzione plastica internazionale. Gli eventi che la portarono a questo livello inatteso furono prevalentemente legati alla Biennale di Venezia: la personale alla Biennale del 1948 di Henry Moore (al quale venne assegnato il Gran Premio per la Scultura Straniera); la presentazione della nuova avanguardia plastica britannica (successivamente definita “geometry of fear”) alla Biennale del 1952; la vittoria di Reg Butler di *The Unknown Political Prisoner Competition* nel 1953 (le repliche del bozzetto e alcune sculture inedite vennero esposte alla Biennale del 1954); l'assegnazione a Lynn Chadwick del Gran Premio per la Scultura Straniera alla Biennale del 1956; la rassegna di Kenneth Armitage alla Biennale del 1958. A queste mostre il British Council fece tempestivamente succedere delle rassegne itineranti per promuovere a livello internazionale la fioritura della nuova stagione artistica inglese, puntando soprattutto sulla scultura¹.

La ripresa della scultura italiana fu fortemente legata alle innovazioni plastiche degli scultori inglesi, principalmente viste e

¹ Tra di esse (vengono qui riportate solo le mostre dedicate alla scultura) *Recent British Sculpture* (Adams, Armitage, Chadwick, Dalwood, Hepworth, Meadows, Moore) organizzata dal British Council, che partì dal Canada il 13 aprile 1961 e, dopo aver toccato Nuova Zelanda, Australia e Giappone, si concluse a Hong Kong nel 1964. Il British Council, in collaborazione con il Arts Club di Chicago, a seguito della fortunata rassegna esposta alla Biennale del 1952, ripropose la formula dei *Young British Sculptors* per una mostra itinerante in cinque città statunitensi e canadesi dal marzo 1955 al febbraio 1956. Un'altra mostra itinerante, sempre organizzata dal British Council e intitolata *Young British Sculptors* (Adams, Armitage, Butler, Chadwick, Clatworthy, Dalwood, Frink, Meadows, Paolozzi, Thornton, Turnbull, Wright) circolò per l'Europa (Germania, Olanda, Svezia) dal gennaio 1955 alla fine del 1956.

conosciute alla Biennale. Gli studi storici non hanno esaminato questo aspetto e oggi le vicende della scultura britannica degli anni cinquanta continuano ad essere inserite in contesti generali e valutate come un paradigma tutto sommato slegato dalle sorti della scultura italiana. Questo deriva anche dal fatto che, se si esclude Henry Moore, gli studi britannici sugli scultori della cosiddetta “geometry of fear” sono stati avviati solo di recente². All'interno di questa ricerca si è reso necessario, pertanto, ricostruire da un punto di vista storico i momenti più significativi che hanno portato la scultura inglese ad un livello di fama internazionale dal 1948 al 1958 e successivamente valutarne l'impatto sulla plastica italiana.

² *Geoffrey Clarke: sculpture, constructions and works on paper, 1949-2000*, Fine Art Society 9 October – 2 November 2000, London, 2000; M. Gale, C. Stephens, *Barbara Hepworth – Works in the Tate Collection and the Barbara Hepworth Museum St. Ives*, Tate Publishing, London, 2001; *Henry Moore and the geometry of fear: Robert Adams, Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick, Geoffrey Clarke, Bernard Meadows, Henry Moore, Eduardo Paolozzi and William Turnbull*, James Hyman Fine Arts 19 November 2002 – 18 January 2003, catalogue of the exhibition, James Hyman Fine Arts, London, 2002; R. Berthoud, *The Life of Henry Moore*, London, 2003; P. Curtis (a cura di), *Sculpture in 20th century Britain*, Leeds, 2003; A.M. Hammacher, *Barbara Hepworth*, London, 2004; M. Gale, C. Stephens, *Barbara Hepworth – Works in the Tate Collection and the Barbara Hepworth Museum St Ives*, Tate Publishing, London, 2004; A. Bowness, *Henry Moore, Complete sculpture, volume III (sculpture 1955-64), with an introduction of Herbert Read*, 2005, Lund Humphries, London, 2005; A.A. Davidson, *The sculpture of William Turnbull*, Much Hadham, The Henry Moore Foundation in association with Lund Humphries, London, 2005; A. Middleton Wagner, *Mother Stone. The vitality of modern British sculpture*, London, 2005; M. Garlake, *The sculpture of Reg Butler*, The Henry Moore Foundation in association with Lund Humphries, 2006; D. Farr, E. Chadwick, *Lynn Chadwick: sculptor – With a complete illustrated catalogue, 1947-2005*, Lund Humphries, London, 2006; C. Lichtenstern, *Henry Moore. Work, theory, Impact*, London 2008; C. Stephens, *Henry Moore*, catalogo della mostra, London, Tate Britain 2010, London, 2010 ; Beechey, C. Stephens (a cura di), *Picasso & Modern British Art*, catalogo della mostra, Tate Britain 2012, London, 2012.

2.1 – HENRY MOORE E LA SCULTURA ITALIANA

2.1.1 – LA MOSTRA DI MOORE ALLA BIENNALE DEL 1948

Dopo la retrospettiva al Museum of Modern Art di New York nel 1946, Moore si affermò al di fuori dei confini britannici³. In Italia la sua opera venne promossa da Giulio Carlo Argan, che nel 1946, quando soggiornò a Londra per tenere delle lezioni al Warburg Institute, colse l'occasione per visitare Moore nella sua casa a Perry Green⁴. Argan quello

³ La prima esposizione al di fuori dei confini britannici di Moore risale al 1930, quando venne incluso assieme a Jacob Epstein e John Skeaping a rappresentare la scultura britannica alla Biennale di Venezia. Tra le opere esposte da Moore, la celebre *Reclining Figure* (1929), acquistata dalla City Art Gallery di Leeds nel 1941. Le fonti visive a cui Moore fece riferimento per *Reclining Figure* erano la scultura precolombiana del periodo Chacmool e la scultura totemica maya, anche se i critici inglesi dell'epoca avevano già rilevato delle profonde connessioni con le sculture di Michelangelo, viste da Moore dal vivo nei suoi viaggi in Italia. La *Reclining Figure* di Leeds è un'opera decisiva nel percorso dell'artista perché si tratta del primo utilizzo del soggetto figurativo (una figura femminile distesa) assunto per evocare un paesaggio ondulato, aspetto che Moore sviluppò nelle *reclining figures* degli anni seguenti. In questo giocò un ruolo di primo piano l'assunzione della pietra Brown Horton, le cui venature rievocavano gli sviluppi geologici. (cfr. R. Berthoud, *The life of Henry Moore*, London, 1987. Qui si fa riferimento alla seconda edizione, R. Berthoud, *The life of Henry Moore*, London, 2003, pp.106-114). A seguito della partecipazione alla Biennale del 1930, Moore iniziò ad essere seguito da diversi direttori di musei internazionali, anche grazie al fatto che a Londra le sue mostre incrementarono. La prima mostra di Moore negli Stati Uniti fu voluta nel 1943 da Curt Valentin per la sua galleria, la Buchholz Gallery di New York (11-29 maggio), dove vennero esposti 40 acquerelli e disegni. Nel secondo dopoguerra, furono diverse le collettive in cui le opere di Moore (prevalentemente grafiche) vennero allestite in Europa (cfr. R. Berthoud, *The life of Henry Moore*, op.cit.), ma la più importante retrospettiva fu quella allestita nel 1946 a Museum of Modern Art di New York (per le complesse vicende sulla mostra e le controverse reazioni che suscitò, si rimanda a R. Berthoud, *The life of Henry Moore*, op.cit., pp.236-244). La consacrazione a livello internazionale arrivò con la mostra alla Biennale del 1948, a seguito della quale Moore venne acclamato come il più importante scultore a livello internazionale (cfr. R. Berthoud, *The life of Henry Moore*, op.cit., pp.247-251).

⁴ Argan tenne delle lezioni al Warburg Institute sulla scultura italiana del Quattrocento nel 1946. I suoi viaggi successivi a Londra furono numerosi. In una lettera del 2 ottobre 1947, Herbert Read gli chiese di posticipare un loro incontro che si sarebbe dovuto tenere a Londra (cfr. AGCA, LS.00085, c.1). L'incontro di

stesso anno firmò per *Letteratura* il suo primo contributo su Moore⁵, indicandolo come il più importante scultore europeo. La riflessione di Argan partiva dalla questione del rapporto dell'arte contemporanea inglese con la tradizione. L'assenza nel Regno Unito di una solida tradizione figurativa aveva permesso agli artisti inglesi di aprirsi pienamente all'arte astratta che circolava in Europa, raggiungendo alti esiti. Questo fu loro possibile perché erano passati «per quella fase della concretezza assoluta, della pittura come realtà immediata, causa invece che effetto dell'emozione» prima di giungere all'astrazione. Moore rappresentava al più alto livello questa nuova stagione dell'arte inglese, che Argan definì in termini di «forma astratta (astratta rispetto alla forma-idea, pienamente risolutiva della realtà, della tradizione classica) o più esattamente la forma-non figurativa; non immagine di oggetti ma oggetto essa stessa, dotato di una esistenza non più simbolica ma reale»⁶. La strategia di Argan era di aprire all'arte europea indicando una figura di riferimento per gli scultori italiani e quando la candidatura di Moore per il Padiglione Britannico alla XXIV Biennale venne confermata⁷, il critico la colse come un'occasione imperdibile: si affrettò ad ampliare le considerazioni firmate per *Letteratura* nel 1946 in quella che diventò la prima monografia straniera dedicata a Moore⁸, pubblicata a Biennale già inaugurata⁹.

Argan, nella monografia del 1948, fu abile nel presentare Moore come uno «scultore di forme astratte»¹⁰ che però al tempo stesso si era

Argan e Moore a Perry Green è documentato e fu l'inizio di una solida amicizia che durò negli anni (cfr. R. Berthoud, *The life of Henry Moore*, op.cit., p.249).

⁵ G.C.Argan, *Arte moderna in Inghilterra: Henry Moore*, in *Letteratura*, a. VIII, n. 6, novembre-dicembre 1946, ora in G.C.Argan, *Studi e note*, Roma, 1955, pp.283-289.

⁶ G.C.Argan, *Studi e note*, op.cit., p.285.

⁷ ASAC, FS, AV, BN n.7, *Commissione per le Arti Figurative della XXIV Biennale, Verbale delle riunioni del 9-10-11-12 settembre 1947*, p.9

⁸ G.C. Argan, *Henry Moore*, Torino 1948. Cfr. R. Berthoud, *The life of Henry Moore*, op.cit., p.249.

⁹ La pubblicazione di Argan su Henry Moore venne finita di stampare il 3 giugno 1948. La XXIV Biennale di Venezia aprì il 01.05.1948 e chiuse in data 30.09.1948. L'assegnazione a Moore del Gran Premio per la scultura straniera fu decisa il 6 giugno 1948 (ASAC, FS, BN n.10, Premi agli artisti espositori alla XXIV Esposizione 1948, *Verbale per l'assegnazione dei premi*).

¹⁰ G.C. Argan, *Henry Moore*, op.cit., p.16

«preservato [...] dalla crisi della cultura figurativa moderna»¹¹. I due aspetti, all'apparenza inconciliabili, riassumevano con efficacia il valore che Argan attribuiva alle ricerche plastiche di Moore: questi, per quanto avesse formulato un'astrazione intesa come operazione formale atta a risaltare la scultura-oggetto, non aveva rinunciato a rinnovare costantemente la ricerca sul figurativo perché aveva mantenuto il riferimento alla natura e alla figura umana.

Il successo della personale di Moore alla Biennale di Venezia del 1948, proposta da Lionello Venturi alla Commissione per le Arti Figurative della XXIV Biennale¹², superò le aspettative inglesi. Come riferì Ronald Bottral (rappresentante del British Council in Italia) nel verbale del 2 settembre 1948 a John Rothenstein (direttore della Tate Gallery), il Padiglione Britannico aveva conseguito un successo secondario solo alla rassegna degli impressionisti grazie alla mostra di William Turner e alla centralità rapidamente conquistata da quella di Moore, immediatamente acclamato dalla critica internazionale come il più importante artista britannico nonché europeo anche grazie all'assegnazione del premio per la scultura¹³. Non solo, scrisse Bottral, la mostra di Moore aveva innalzato il

¹¹ Ibidem, p.9

¹² ASAC, FS, BN n.7, *Verbale delle riunioni del 9-10-11-12 settembre 1947 della Commissione per le Arti Figurative alla XXIV Biennale*.

¹³ «The Prize for Foreign Sculpture (Lire 500.000) was awarded to Henry Moore and for Painting to Braque. [...] The award to Henry Moore was extremely popular, and, in spite of the natural jealousies of artists for another's work, there was an almost unanimous view amongst the critics and artists that the prize has been well awarded. There is no doubt that this year's Biennale is a much more important even than usual. The most important aspects are the extraordinarily comprehensive survey it gives of all the modern trends in painting and sculpture from early Paul Klee down to Henry Moore, the French Impressionist Exhibition, the French Pavilion with its collection of Rouault, Braque and Chagall, and the British Pavilion. The British Pavilion has had a success second only to that of the Impressionist Exhibition. Turner has been a revelation to the Italians and the Henry Moore exhibition has at last answered the insistent demand, during the last two years, of Italian artists and critics for an exhibition of his work, for which there was already a very great admiration. Undoubtedly he is by far the most important British artist in the world of modern art in Italian eyes and his thought of as the foremost European sculptor. The Henry Moore Exhibition has done much to raise the prestige of contemporary British art in Italy and has aroused astonishingly little adverse criticism, though one must remember that the majority of Italian art critics belong to the 'avant-garde'. Apart from the exhibits themselves, one of the great

prestigio dell'arte contemporanea britannica ad un livello insperato, ma aveva anche contribuito a porre il Regno Unito tra le nazioni di maggiore interesse nel panorama della produzione artistica internazionale¹⁴. Che tale identità fosse stata raggiunta dalla Gran Bretagna attraverso Moore parve inaspettato al critico David Sylvester, che nell'introduzione ad un catalogo del 1949 per lo scultore Reg Butler reputò curioso che il primo artista britannico (oltretutto vivente) dopo Turner ad aver incassato una reputazione così alta sul piano internazionale fosse uno scultore e non un pittore o un architetto, quando, sin dal medioevo, la scultura britannica si era impoverita più di qualsiasi altra pratica artistica¹⁵.

Le recensioni alla mostra di Moore sulle principali riviste italiane¹⁶ si divisero tra quelle che lo identificarono come il principale innovatore della plastica internazionale e quelle che, all'opposto, espressero ampie

features in the very great success of the British contribution to the Biennale was the finished and comfortable look of the Pavilion.», TG 4/9/340/7, GB/641/25.

¹⁴ «Artistically, as far as Italy is concerned, it has put Britain on the map for the first time, and it is far and away the most important artistic event undertaken by the British Council in Italy. We have indeed set ourselves a high standard to maintain in any future exhibition», TG 4/9/340/7, GB/640/6.

¹⁵ «Last year, the International Sculpture Prize of the 24th Venice Biennial was won by an Englishman. This was only one among many manifestations of the recent universal acceptance of Henry Moore as one of the leading sculptors of our time. It is curious that the first British artist since Turner to achieve an international reputation should have been a sculptor, and not a painter or architect, for, since the Middle Ages, this country has been impoverished of sculpture as of no other art», TGA 8412.13, A. D. B. Sylvester, *Butler, a young British sculptor*, 1949.

¹⁶ Si riportano di seguito alcuni esempi: *Venezia: la partecipazione straniera alla Biennale*, in *Emporium*, marzo 1948, p.123; *15 pittori inglesi alla "Palma"*, in *Emporium*, marzo 1948, p.128; *Una mostra di Rouault...e una di Henry Moore*, in *Vernice*, marzo, 1948; *Scultura all'aperto*, in *Domus*, 1948, n.231, p.32; R. Pallucchini, *Introduzione alla XXIV Biennale*, in *Vernice*, anno III, n.22-23, aprile-maggio, 1948; R. Menegazzo, *Pareri sull'astrattismo – Le mostre di Klee e Henry Moore*, in *Vernice*, anno III, n.22-23, aprile-maggio, 1948, p.13-14; R. Menegazzo, *L'empirismo anglosassone e il naturalista Henry Moore*, in *Vernice*, anno III, n.28-29-30, ottobre, novembre, dicembre, 1948, pp.3-4; *Primo graffito dell'era atomica*, in *Domus*, 1949, n.233, p.44; *Londra: Mostra all'aperto di sculture contemporanee*, in *Emporium*, gennaio 1949, anno LV n.1, pp.44-45; *Londra: Una mostra di Henry Moore a Wakefield*, in *Emporium*, agosto 1949, anno LV n.8, pp.90-92; R. Salvini, *Recensioni*, in *Commentari*, gennaio 1950, anno I fascicolo 1, p.66; *Una retrospettiva di Henry Moore*, in *Emporium*, marzo 1950, anno LVI n.3, pp.113-118; *Herbert Read: Henry Moore, sculpture and drawings*, *Lund Humphries and Company LTD, London, 1949*, in *Emporium*, luglio 1950, anno VI n.7.

critiche¹⁷. Basti ricordare la dura contrapposizione fatta da Anna Maria Brizio tra Moore e Manzù, vincitori alla Biennale dei due premi di scultura. Secondo Brizio Moore, così fragilmente accademico, fluttuante in un universo di pure forme, non poteva neppure essere paragonato a un Manzù che non aveva mai ceduto, «anzi, [era] contro le tendenze moderniste dell'arte astratta» e «per nulla accademico»¹⁸. Si ricordi anche il celebre testo di Roberto Longhi del 1949 nel catalogo su Leoncillo, dove fece intendere che si era rifiutato di votare per l'assegnazione del premio di scultura all'«astrattista di lusso» Moore che con la sua perfezione lo aveva colmato di melanconia, «affondato in quella risaia senza mondine che era l'astrattismo»¹⁹.

Di tutt'altre vedute era Giuseppe Marchiori, che aveva definito «sculture-oggetti» le forme pure, eleganti ed organiche delle opere di Moore in un articolo su *Il mattino del popolo* nel 1948²⁰. Il critico lo inserì nella rassegna di scultura allestita nel 1949 a Palazzo Venier dei Leoni²¹, la residenza veneziana di Peggy Guggenheim. Marchiori indicò le sculture di Moore, i «preziosi "oggetti" di Brancusi, le costruzioni volumetriche di Lipchitz, le sottili e precise fantasie plastiche di Arp, [...] i cavallini antichi di Marini, le invenzioni monumentali di Viani» come le opere che avevano definito un lessico plastico «moderno», che non tardò ad indicare come la

¹⁷ Tra i detrattori di Moore si ricorda una Lisa Ponti insofferente al moderno, che sancì lo scadimento definitivo del primo astrattismo, «quello dell'altra guerra [...] tutto angoloso e puntuto», e del nuovo astrattismo, «di ora, curvo e sinuoso», perché addizionati di altri significati, primo fra tutti l'inclinazione primitivizzante di Moore che, secondo la Ponti, con la sua fissa schematizzazione formale non avrebbe mai potuto avere seguaci. (L. Ponti, *Biennale dopo la guerra*, in *Domus*, n.228, settembre 1948, pp.34-37).

¹⁸ A. M. Brizio, *Moore e Manzù*, in *Emporium*, anno LV numero 5, maggio 1949, pp.211-213.

¹⁹ R. Longhi, *Leoncillo Leonardi*, De Luca Editore, Roma, 1954.

²⁰ *Henry Moore alla Biennale*, in *Il Mattino del Popolo – Quotidiano Veneto d'Informazione*, 6 giugno 1948. L'articolo è senza autore, ma è attribuito a Giuseppe Marchiori, che nello stesso numero compilò un Itinerario della XXIV Biennale. Cfr. S. Salvagnini, *Modellazione, concettualismo, oggettualità nella scultura moderna*, in *Da Modigliani al contemporaneo. Scultura dalle collezioni Guggenheim*, catalogo della mostra a cura di L. M. Barbero, Modena, 30 novembre 2003-7 marzo 2004, Verona, 2003, pp.33-57.

²¹ *Mostra di Scultura Contemporanea*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Venier dei Leoni, settembre 1949, Venezia, 1949.

direzione sulla quale si sarebbe potuto evolvere «uno stile universale»²² della scultura. Marchiori, implicitamente, suggerì verso quale strada si sarebbe dovuta orientare la plastica italiana per rinnovarsi.

La mostra di Moore alla Biennale del 1948 ebbe due immediate conseguenze in Italia: gli scultori che volevano rendere più attuale la propria produzione, dopo i vent'anni di autarchia culturale fascista, videro in Moore l'autore di un nuovo lessico plastico ed iniziarono ad aggiornare la propria produzione seguendo gli orientamenti della sua ricerca²³. In secondo luogo, la critica italiana sfruttò questa svolta per far riprendere alla scultura italiana quel ruolo che aveva perso, seguendo l'obiettivo di riportarla ad un livello di competitività internazionale. Per questa ragione per l'intero arco del sesto decennio vennero promossi gli scultori per i quali era stato registrato, spesso in maniera forzata²⁴, un cambiamento stilistico avvenuto dopo aver visto alla Biennale del 1948 le opere di Moore. Questo significava potersi giocare nelle mostre di maggiore risonanza in Italia e all'estero un ventaglio di scultori accreditati e di potersi riappropriare di una visibilità che continuava ad essere sostenuta solo dai casi eccezionali di Marini e Manzù. Pertanto il nome di Moore, lo scultore più celebrato dalla critica internazionale a partire dal 1948, comparve con costanza nelle presentazioni degli scultori italiani inseriti nelle rassegne di maggiore visibilità.

2.1.2 – MOORE COME CONFERMA DELLA VALIDITÀ DEL FIGURATIVO IN SCULTURA NEI PRIMI ANNI CINQUANTA

Una delle ragioni per cui le opere di Moore, al di là del facile scadimento in una moda, vennero assunte come esempi di riferimento da diversi scultori italiani riguardò la questione della scultura figurativa. In

²² Ibidem.

²³ Tra questi: Carmelo Cappello, Mario Negri, Aldo Calò, Vittorio Tavernari, Franco Cannilla, Fanco Meneguzzo.

²⁴ Come nei casi, ad esempio, di Nino Franchina ed Alberto Viani.

primo luogo, perché il dibattito attorno a figurazione ed astrazione era più che mai acceso²⁵, soprattutto dopo la scesa in campo di Palmiro Togliatti nel 1947, che vincolò gli artisti comunisti alla figurazione e al realismo²⁶. In secondo luogo, perché *Scultura lingua morta* di Martini, rieditata nel 1948, aveva reso più difficile la situazione per la scultura figurativa: da quelle dure sentenze sembrava che Martini avesse attaccato *tout court* l'uso nella scultura delle immagini dell'uomo e degli animali.

Gli scultori italiani avevano compreso due importanti lezioni dalle opere esposte da Moore a Venezia. Primo: che la scultura figurativa era ancora valida alla fine del quinto decennio e che ci si poteva dedicare ad essa evitando di dover aderire al realismo. Secondo: che si poteva lavorare su soggetti figurativi adottando lessici contemporanei, superando quella che Martini aveva definito "la prigionia della scultura", la sua dipendenza dalla preponderanza dall'immagine. Del resto Moore nel 1948 aveva esposto a Venezia delle opere che attestavano come avesse cercato, a partire al 1925, nuovi lessici per soggetti figurativi senza che la figura (l'immagine di Martini) risultasse l'elemento predominante del fatto plastico. Certo, non erano mancate alcune opere astratte che testimoniavano il suo inserimento nel movimento *Unit I*²⁷, come pure quelle in cui aveva sperimentato combinazioni di strutture compenetranti, o quelle in cui aveva ottenuto volumi puri o forme organiche²⁸. Ma la netta predominanza di opere di

²⁵ Cfr. F. Fergonzi, *La critica militante*, in C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/2, 1945-1990*. Tomo secondo, Milano, 1993, pp.569-591.

²⁶ Ivi, CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.2.2: UNA POSSIBILE VIA PER IL REALISMO NELLA SCULTURA ITALIANA DEL DOPOGUERRA: LA SCULTURA DI ANIMALI, pp.275-279.

²⁷Cfr. H. Read, *Unit 1 - The Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*, London 1934; C. Lichtenstern, *Henry Moore. Work, theory, Impact*, London 2008. Si tratta delle opere: *Figura* (1930) [SYLVESTER 1990 n.98 – *Half figure*, early 1931]; *Madre con bambino* (1931), [SYLVESTER 1990 n.105, *Mother and child*, 1931]; *Composizione* (1933), [SYLVESTER 1990 n. 133 – *Composition*, summer 1933].

²⁸ *Madre con bambino* (1936) [SYLVESTER 1990 n.165 – *Mother and child*, 1936]; *Scultura* (1937) [SYLVESTER 1990 N.179 – *Sculpture*, 1937]; *Rilievo di corde* (1937) [SYLVESTER 1990 n. 182 – *Stringed relief*, 1937]; *Figura di corde n.1* (1937) [SYLVESTER 1990 n.183 – *Stringed figure*, 1937]; *Figura di corde n.2* (1938) [SYLVESTER 1990 n.188 – *Head*, 1938]; *Madre con bambino* (1938) [SYLVESTER 1990 n.194 – *Mother and child*, 1938]; *Figura sdraiata* (1939) [SYLVESTER 1990 n.202 – *Reclining figure*, 1939].

soggetto figurativo come le *Standing Figure*, le *Reclining Figure*, le *Family Group* (specialmente quelle degli ultimi sei anni, dai cinque bozzetti per la *Madonna and Child* del 1942 alla più recente *Family Group* del 1947²⁹ [ill.1]) mostrarono quanto Moore fosse meno astratto di quanto sostenuto da Argan, Brandi e Longhi.

Carmelo Cappello³⁰, dopo essersi inserito nel contesto milanese degli anni trenta attirando l'attenzione di Raffaello Giolli, venne fortemente

²⁹ [SYLVESTER 1990 n.267 – *Family Group*, 1947]

³⁰ Carmelo Cappello (Ragusa, 1912 – Milano, 1996) tra il 1928 e il 1929 visse a Roma dove lavorò nello studio di Ettore Colla. Trasferitosi a Milano nel 1930, ottenne una borsa di studio grazie alla quale poté iscriversi all'Istituto Superiore di Monza e seguire i corsi di Martini. Si inserì velocemente nel contesto milanese tanto da attirare le attenzioni di Raffaello Giolli, critico dalla vocazione europeista (Cfr. *s.t.*, in *Poligono*, a. IV, n. I, novembre 1929) e sostenitore della «generazione dei vent'anni» (Cfr. R. Giolli, *Grossi, Manzù, Occhetti, Pancheri, Sassu, Strada*, catalogo della mostra, Galleria Milano, 1-13 aprile 1930, Milano, 1930) di cui Manzù era la figura più promettente. Sotto l'attenzione di Giolli, Cappello tenne la sua prima mostra alla Galleria Bragaglia di Roma (1939) e nello stesso anno a Milano nella Galleria Gian Ferrari. Negli anni successivi venne inserito nelle rassegne di maggior prestigio, dalla Biennale di Venezia (1940), alla Triennale di Roma (1943 e 1947) fino alla mostra *Esposizione d'arte italiana contemporanea* a San Paolo del Brasile e Rio de Janeiro (1946). Negli anni cinquanta Cappello fu una delle presenze più ricorrenti alle Biennali di Venezia (nel 1958 ottenne una sala personale) e della Triennale di Milano (IX Triennale di Milano, 1951; X Triennale di Milano, 1954; XI Triennale di Milano, 1957). Espose in rassegne itineranti che promossero l'arte contemporanea italiana all'estero (*Italiennische Kunst der Gegenwart*, Monaco, Berlino, Brema, Amburgo, 1950; *Artisti contemporanei italiani*, Kunstverein, Friburgo, 1955; *Mostra di scultori italiani*, Darmstadt, 1957), in gallerie prestigiose come la Galleria del Cavallino a Venezia e la Galleria Blu di Milano (Galleria del Cavallino, Venezia, 1950; Galleria del Naviglio, Milano, 1953; Galleria Schettini, Milano, 1955; Galerie Hervé, Parigi, 1957; Galleria Scheider, Roma, 1959; Galleria Blu, Milano, 1959), e in rassegne internazionali, tra le quali la biennale di scultura all'aperto di Anversa (I Biennale di scultura a Carrara, 1957; Mostra di scultura all'aperto, Sondsbeek Park, Arnheim, 1958; Documenta 2, Kassel, 1959; V Biennale di scultura all'aperto a Middelheim, Anversa, 1958). Ricevette diversi premi e gli venne commissionata un'opera pubblica. Cappello fu inserito in due importanti rassegne interamente dedicate alla scultura italiana, piuttosto rare negli anni cinquanta: nella *Mostra della Scultura italiana del XX secolo* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1957, curata da Palma Bucarelli (*Mostra della Scultura italiana del XX secolo*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, ottobre - novembre 1957, catalogo della mostra, a cura di P. Bucarelli, Roma, 1957), e in *Sculpture Italienne Contemporaine d'Arturo Martini à nous jours* allestita al Musée Rodin nel 1960 (*Sculpture Italienne Contemporaine d'Arturo Martini à nous jours*, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini, Musée Rodin, Paris, 1960). Nel catalogo di quest'ultima, Pallucchini scrisse che «c'est la révélation de Moore, vu à la Biennale de 1948, qui a indiqué à Cappello, comme à Calò, la voie à suivre, en lui

promosso negli anni quaranta per l'abilità con cui aveva fatto convergere la sensualità dei nudi di Maillol, le suggestioni primitive delle *Pomone* di Marini e i richiami all'antico di Martini. L'impatto con le sculture di Moore fu significativo per Cappello³¹: gli permise di affrontare nuovi problemi plastici, come la relazione tra spazio e materia. Cappello comprese che i vuoti inseriti all'interno della materia conferivano maggiore dinamicità all'opera ed innescavano un rapporto dialettico con lo spazio: quest'ultimo, fluendo dentro l'opera, non si fermava né veniva inglobato in essa, ma metteva in relazione esterno ed interno in un flusso continuo di movimento. Cappello imparò da Moore altri due insegnamenti: i principi del *direct carving* e del *truth to material*³². Il *direct carving* prevedeva che lo scultore scolpisce direttamente il materiale senza l'aiuto di assistenti e senza progetti a monte. Il principio del *truth to material* contemplava che lo scultore lavorasse il materiale rispettandone le proprietà fisiche (l'elasticità, la durezza, le venature, le irregolarità, le spaccature), optando sulla scelta di più tipologie di materiali (qualità diverse di alabastri, pietre, marmi, legni). Moore lavorò le sue sculture seguendo questi principi, ottenendo delle sculture astratte ed organiche [ill.5 e 6], per quanto il suo principale interesse fossero i soggetti figurativi.

suggérant un sens nouveau de la forme, seimplifiée en un synthèse à larges plans sinueux».

³¹ Per ulteriori approfondimenti, cfr.: *Cappello*, catalogo della mostra, Galleria Schettini, 21 marzo – 3 aprile 1955, Milano, 1955; H. Wescher, *Cappello*, Milano, 1958; *Cappello*, catalogo della mostra, 27 luglio-16 agosto 1974, Galleria d'Arte Moderna Falsetti, Prato, 1974; *Carmelo Cappello*, Pollenza, 1976; *Carmelo Cappello, opere 1960-1981*, catalogo della mostra, 28 giugno – 6 settembre 1981, Ferrara, 1981; *Carmelo Cappello – Opere 1938-1990*, catalogo della mostra a cura di Francesco Gallo, Galleria Gian Ferrari e Spazio Temporaneo, Milano, 22 maggio – 30 giugno 1990, Milano, 1990; *Carmelo Cappello*, a cura di E. Crispolti, Milano, 1994; *Carmelo Cappello, Il tempo verticale e il tempo circolare*, catalogo della mostra, 29 settembre – 11 settembre 1994, Milano, 1994; *Cappello - Il corpo e lo spazio - Body and space*, a cura di F. Gualdoni, Milano, 2006.

³² Moore aderiva ai principi del “direct carving” e del “truth to material”. Al riguardo, cfr.: H. Read, *Unit 1*, op.cit.; J. Zilczer, *The Theory of Direct carving in Modern Sculpture*, in *The Oxford Art Journal*, vol. 4 n.2 Sculpture, November 1981, pp.44-49; C. Lichtenstern, *Henry Moore. Work, theory, Impact*, op.cit.

Cappello mise in pratica i due principi in opere come *Il figliol prodigo*, generalmente datata al 1948³³ [ill.2], e *Gli alluvionati*, datata al 1952 [ill.4] ed esposta alla XXVI Biennale di Venezia. Per entrambe le opere scelse dei materiali adatti alla lavorazione diretta (marmo di Carrara per la prima e marmo bardiglio di Carrara per la seconda); inserì nelle sculture ampi vuoti affinché lo spazio esterno scivolasse attraverso la scultura; trattò le superfici rispettando le qualità del materiale, lasciandole così che la luce scorresse sulle superfici. Tutto ciò gli permise di rendere in una chiave più attuale la fonte visiva comune ad entrambe le opere: *Il figliol prodigo* di Martini (1927) [ill.3], accolta dalla critica dell'epoca come uno dei capolavori della scultura italiana per il suo rapporto tra modelli antichi e formulazione moderna del soggetto. In altre sculture dei primi anni cinquanta Cappello mantenne come riferimento visivo le opere di Martini, in particolare *Chiaro di Luna* (1931-32)³⁴ [ill.10] e *Il sogno/Le stelle* (1932)³⁵ [ill.11] per le figure distese con il volto protratto in una contemplazione assorta, con l'apertura slogata delle gambe e con il braccio allungato tra le cosce [ill.7-9]. Il soggetto della figura distesa era stato riportato all'attenzione dalle *Reclining Figure* esposte a Venezia da Moore [ill.12-13], che notoriamente guardavano alla scultura precolombiana, a Michelangelo e ai fregi del Partenone³⁶. Anche in questo caso Cappello mise in pratica le lezioni imparate da Moore (la scelta di diversi materiali, profili morbidi, spazi vuoti) portando in un contesto contemporaneo il Martini di indole romantica.

Pure Vittorio Tavernari provò a seguire Moore dopo averne viste le opere alla Biennale del 1948, ottenendo tuttavia dei risultati meno efficaci di quelli dell'amico Cappello. In *Figura sdraiata* (1950) [ill.14], ad esempio,

³³ L'assenza di studi storici e materiali documentari su Carmelo Cappello (nonché la difficoltà nel reperire cataloghi sulla sua opera) non ha consentito di datare con certezza le sculture. In questa sede sono state portate ad esempio solo le opere che, attraverso l'incrocio dei dati desunti da più cataloghi, concordano nella datazione, nel titolo dell'opera e nel materiale utilizzato.

³⁴ Esposta alla Biennale di Venezia del 1942.

³⁵ Pubblicata più volte tra gli anni trenta e quaranta, cfr. G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari (a cura di), *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza, 1998, p.226.

³⁶ Cfr. H. Read, *Henry Moore, XXIV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1948, pp.278-280.

cercò di ottenere una figura distesa, derivata dalla *Reclining Figure* (1929) di Moore [ill.15], in un legno intagliato con evidente imperizia in stile postcubista. In *Figura distesa* (1950) [ill.16] inserì maldestramente delle corde tese tra il torso e le gambe flesse, sotto l'influenza sia delle sculture in legno e corda di Moore [ill.17] sia sotto quelle che Barbara Hepworth aveva appena esposto alla Biennale del 1950. Tavernari tentò di rendere attuale un'altra opera di Martini, la *Maternità* lignea (1930) [ill.19], sintonizzandosi con le opere di Moore. *Maternità* era stata presentata per la prima volta alla I Quadriennale romana nel 1931 ed accolta con entusiasmo per il perfetto equilibrio di un gruppo di figure ottenute da un unico tronco di legno, per la passionalità della donna che stringeva attorno a sé i figli, per l'impeto con cui il legno stesse venne sbizzato. Tavernari, guardando a *Mother and Child* (1925) [ill.20] di Moore, non esposta alla Biennale del 1948 ma pubblicata nella monografia di Argan, conferì a *Madre* (1953) [ill.18] una rigidità primitiva al monolite di pietra di Saltrio, enfatizzata dall'aspetto arcaico del volto della figura femminile, iconico e duro come quello precolombiano dell'opera di Moore.

La più avveduta assimilazione dello stile plastico di Moore si rinviene nelle opere di Aldo Calò³⁷ (Lecce, 1910 – Roma, 1983), scultore pugliese che aveva esordito con delle sculture di gusto popolare, fortemente allacciate alla tradizione barocca leccese³⁸. Dopo aver esposto alla Galleria del Cavallino di Venezia nell'ottobre-novembre 1947, Calò venne invitato a partecipare alla Biennale del 1948. Da quel momento incrementarono le sue mostre personali³⁹, partecipò a diverse edizioni della

³⁷ Per la biografia di Aldo Calò, cfr.: *Aldo Calò*, catalogo della mostra, Galleria dell'Incontro, Roma, 1955; N. Ponente, *Aldo Calò*, in *Letteratura*, anno III, n.15-16, maggio-agosto 1955, Roma, 1955; *Aldo Calò*, catalogo della mostra, Galleria Schettini, Milano, 1956; N. Ponente, *Aldo Calò*, Roma, 1957; *Aldo Calò*, catalogo della mostra, Galleria L'Obelisco, Roma, 1965; *Aldo Calò*, catalogo della mostra, Galleria del Naviglio, Milano, 1968.

³⁸ G. Carandente, Aldo Calò, in *Mostra della Scultura italiana del XX secolo*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, ottobre - novembre 1957, catalogo della mostra, a cura di P. Bucarelli, Roma, 1957, pp.30-31.

³⁹ Galleria del Secolo, Roma, 1949 (con un'introduzione di Corrado Cagli); Centre d'Art Italien (con una introduzione di Ossip Zadkine) 1951; Galleria San Marco, Roma (con una presentazione di Luigi Sinisgalli); Galleria dell'Incontro, Roma, 1955; Galleria Schettini di Milano, 1956 (con una prefazione di Nello Ponente);

Biennale di Venezia⁴⁰ e della Quadriennale di Roma⁴¹. Nel 1955 Nello Ponente, il critico che lo promosse con maggiore fiducia, scrisse un autorevole intervento sulla sua opera in *Letteratura*⁴². Calò riuscì a conquistare una visibilità e una fortuna che, durante il sesto decennio, lo portarono ad essere indicato come uno dei maggiori protagonisti della scultura italiana: venne inserito in *Mostra della Scultura italiana del XX secolo* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (1957) e in *Sculpture Italiennes Contemporaines d'Arturo Martini à nos jours* al Musée Rodin (1960).

Nel 1950 Calò, durante un soggiorno a Londra per studiare dal vivo le opere di Moore, riuscì ad incontrare l'amato scultore nella sua casa a Perry Green⁴³. Cinque fotografie inedite conservate all'Henry Moore Archive ritraggono Calò in compagnia di Moore, dei suoi assistenti e della moglie Irina⁴⁴. Dopo aver visto le opere di Moore alla Biennale del 1948 e poi a Londra nel 1950, ma soprattutto dopo l'incontro con Moore, Calò aderì con profonda convinzione ai principi del *direct carving* e del *truth to material*. Questo gli rese possibile continuare a trattare i soggetti figurativi che più gli erano cari (come ad esempio i gruppi di figure abbracciate) conferendo loro maggiore dinamicità utilizzando differenti materiali e sondandone le caratteristiche fisiche. L'assunzione delle opere di Moore come riferimento visivo è evidente in *Gran Gruppo* in pietra del 1950

⁴⁰ Alla Biennale di Venezia del 1948 espose nella Sala XXVII *Figura in legno* del 1947; nel 1950 espose nella Sala XLII *Gruppo*, 1949, legno.

⁴¹ Nel 1948 e nel 1955.

⁴² N. Ponente, *Aldo Calò*, in *Letteratura*, op.cit.

⁴³ Si trattò, però, di una visita fatta in giornata, mentre la biografia di Calò spesso riporta che gli fece da assistente per un periodo prolungato. Nella biografia si fa riferimento ad un viaggio di Calò a Parigi nel 1950, ma è più probabile che risalga al 1951, quando lo scultore allestì una personale al Centre d'Art Italien, entrando in contatto con Zadkine che gli scrisse la prefazione del catalogo.

⁴⁴ Moore, sua moglie Irina e Calò sono vestiti con abiti eleganti attorno ad un tavolo a sorseggiare del tè con Calò. Un'abitudine che Moore e la moglie riservavano agli ospiti che li venivano a trovare in giornata. Se Calò si fosse fermato da Moore a fargli da assistente, esisterebbero dei documenti in grado di confermarlo, vista la meticolosità con cui Moore conservava e registrava la sua attività e la sua vita privata. Difatti l'assenza di documenti che attestino di una sua prolungata permanenza a Perry Green non ha permesso agli archivisti dell'Henry Moore Archive di risalire all'identità dell'uomo ritratto nelle foto con Moore, prima che esse vennero sottoposte alla mia visione.

[ill.23], con la restituzione morbida della superficie in cui lo spazio confluisce all'interno dell'opera attraverso un foro. Analogamente, in due opere del 1951 (*Figura seduta* e *Figura con bimbo* [ill.25 e 26]) il soggetto narrativo, che riprende le più emotive *Mother and Child* [ill.27] di Moore, divenne per Calò quasi un espediente per sondare le possibilità elastiche del legno.

Biforma n.9 (1953-54) [ill.28] è una scultura piuttosto singolare, nella quale Calò fece convergere le strutture compenetranti in legno realizzate da Moore⁴⁵ [ill.29] con gli ovoidi forati di Barbara Hepworth, esposti alla Biennale del 1950. *Biforma n.9*⁴⁶ affrontava nuovi lessici per la scultura figurativa, evitando volumi puri e dando centralità alla materia, ai vuoti, conferendole una struttura architettonica. Si trattava, per Calò, di uno dei primi passi mossi verso quella che alla fine del sesto decennio definì “scultura viva”, ottenuta attraverso un processo di liberazione della scultura da quegli elementi che Martini aveva indicato come vincoli per la scultura (la prevalenza dell'immagine, il ruolo dei vuoti e dell'ombra nella costruzione della scultura)⁴⁷. Calò descrisse i processi che lo avevano portato ad una nuova concezione del fare scultura in un testo del 1958: «liberarmi [...] da residui di forme illustrative, da rappresentazioni inficciate di un certo sentimentalismo, per giungere alla materia e attraverso la materia ad un'espressione più puramente formale»; «i vuoti, all'interno della scultura, [...] debbono per se stessi diventare forma, partecipare dell'architettura della statua»; «la suggestione formale prodotta dalla varietà e dal moto delle ombre che [...] arricchiscono e vivificano il complesso plastico che, senza esitare, io definisco “scultura viva”»⁴⁸.

⁴⁵ Interpretate da Read come una manifestazione degli sviluppi di una coscienza archetipa di forme inorganiche o universali che si attuano opponendo superfici esterne semplificate a complesse costruzioni interne (cfr. H. Read, *Modern sculpture. A concise history*, 1964, riedita nel 2006, pp.163-184).

⁴⁶ Calò riprese anche il suggestivo titolo di un'opera esposta da Hepworth alla Biennale, *Bicentric form* (1949).

⁴⁷ Ivi, CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.2: TRA MARTINI E PICASSO, pp.188-198.

⁴⁸ In M. De Micheli, *La scultura italiana del dopoguerra*, Milano, 1958, pp. 229-230.

2.1.3 – MOORE E LA SCULTURA ITALIANA NEGLI ANNI CINQUANTA

Superato il 1950, Moore si affermò in Italia come uno dei protagonisti del rinnovamento della concezione e della funzione della scultura monumentale, del rapporto scultura-architettura, della rinascita del mito⁴⁹ e della diffusione di lessici plastici tormentati. Mito, arcaico e primitivo vennero addizionati di nuove accezioni nella plastica degli anni cinquanta: intesi come metafore per alludere alla condizione dell'uomo vituperata dalle ingiurie del secondo conflitto bellico, permisero alla scultura di accedere ad una rappresentazione lacerata della figura umana ma al contempo fiera per la spinta interiore di una forza atavica che aveva preservato l'integrità dello spirito di fronte alle brutalità subite dal corpo⁵⁰.

⁴⁹ *Una retrospettiva di Henry Moore*, in *Emporium*, marzo 1950, anno LVI n.3, pp.113-118; *Vienna: Mostre di Moore e Rodin*, in *Emporium*, aprile 1952, anno LVIII n.4; *Henry Moore 1950, 51, 52*, in *Domus*, febbraio 1953, n.279, pp.40-43; *Scultura all'aperto*, in *Sele Arte*, volume 8, settembre-ottobre 1953, p.60; V. Martinelli, *Sculture moderne all'aperto*, in *Commentari*, ottobre-dicembre 1953, anno IV fascicolo 4, pp.306-317; *Varese: La rassegna internazionale di scultura all'aperto*, in *Emporium*, novembre 1953, anno LIX n.11, p.219; *Colonia: Una mostra di primitivi italiani – Personale di Henry Moore*, in *Emporium*, novembre 1953, anno LIX n.11, p.224; *Sculture all'aria aperta*, in *Emporium*, ottobre 1954, anno LX n.10, pp.174-175; M. Negri, *Otto artisti europei*, in *Domus*, aprile 1955, n.385, p.43; *Basilea: Henry Moore e Oskar Schlemmer*, in *Emporium*, aprile 1955, anno LXI n.4, pp.178-179; M. Negri, *Henry Moore*, in *Domus*, settembre 1955, n.310, pp.35-43; G. Dorfles, *Una mostra all'aperto di arti plastiche*, in *Domus*, 1955, n.313, p.61; V. Martinelli, *Modigliani e Laurens*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, De Luca Editore, Roma, 1956, II vol. pp.205-214; *Alla Undicesima Triennale di Milano*, in *Domus*, 1957, n.336, p.1; G. Dorfles, *'Relazione tra le arti' alla XI Triennale?*, in *Domus*, 1957, n.337 pp.39-40; *Padova: La mostra internazionale del Bronzetto*, in *Emporium*, agosto 1957, anno LXIII n.8; *Parigi: Disegni e piccoli bronzi di Moore*, in *Emporium*, agosto 1957, anno LXIII n.8, p.87; *Anversa: La IV Biennale di scultura all'aperto*, in *Emporium*, settembre 1957, anno LXIII n.9, pp.126-128; *Un nuovo libro su Henry Moore*, in *Emporium*, ottobre 1957, anno LXIII n.10; *Milano: Mostra di scultura all'aperto*, in *Emporium*, dicembre 1957, anno LXIII n.12; *Padova: La mostra internazionale del bronzetto*, in *Emporium*, gennaio 1958, anno LXIV n.1; *Una collezione di sculture*, in *Emporium*, settembre 1959, anno LXV n.9, p.125; *Maestri del XIX e del XX secolo*, in *Emporium*, ottobre 1959, anno LXV n.10, pp.180-181; *Anversa: La biennale internazionale di scultura all'aperto*, in *Emporium*, settembre 1959, anno LXV n.9, p.136; *Sculture all'aperto ad Anversa*, in *Domus*, settembre 1959; *Rotterdam: una mostra di scultura moderna*, in *Emporium*, giugno 1960, anno LXVI n.6, p.281; *Zurigo: Una grande mostra di Henry Moore*, in *Emporium*, novembre 1960, anno LXVI n.11, p.230-231.

⁵⁰ Cfr. W. Rubin, *Primitivism in 20th century art*, New York; J. Flamin e M. Deutch (a cura di), *Primitivism and Twentieth-Century Art. A documentary history*, University of California, 2003

Moore giocò un ruolo essenziale nella definizione del mito: ne elaborò una propria concezione attraverso l'idealizzazione del guerriero miceneo cantato da Omero, stoico ed irriducibile nella sua fierezza malgrado le mutilazioni subite in battaglia, attraverso la serie *Helmet Heads* (1950) (a cui *Domus* dedicò un'ampia rassegna nel 1953⁵¹ [ill.35]) e *Warrior with shield* (1953-1954)⁵² [ill.36]. Queste stavano alla base di una rappresentazione della figura umana non aggressiva, vulnerabile ma non per questo sconfitta, e lanciarono nuove prospettive sugli esiti plastici delle teste scultoree e del nudo maschile. Gli elmi esploravano le potenzialità delle teste scultoree svuotate del volume interno. Gli elementi bronzei di cui erano composte (l'elmo e le sue strutture interne di surrealistica memoria) sondavano i rapporti tra pieni e vuoti, spazio interno e spazio esterno. In *Warrior with shield* i rimandi visivi all'antichità, dal Torso del Belvedere ai fregi del santuario di Apollo conservati al British Museum⁵³, instauravano una nuova dialettica con il moderno: l'antico, nel suo presentarsi allo stato di frammento, era uno strumento allusivo, una metafora per rappresentare indirettamente gli orrori della seconda guerra mondiale. La presentazione di un nudo maschile amputato del piede destro, della gamba e del braccio sinistri non manifestava una tragedia: simboleggiava il superamento di una tragedia e al contempo un'umanità pronta a ricostruire il suo presente.

Il soggetto del guerriero conobbe una particolare fortuna tra gli scultori italiani quando le fotografie di *Warrior with shield* iniziarono a circolare: venne affrontato da Sandro Cherchi in un bronzo caratterizzato dalla verticalizzazione drammatica di tragici incunei (*Guerriero*, 1953) [ill.37]; da Agenore Fabbri in un gruppo equestre dal lessico eroso (*Il guerriero*, 1958) [ill.39]; da Mirko in una figura rigida rivestita da un'armatura di sapore antico, (*Guerriero*, 1955) [ill.38]; da Giuseppe Tarantino in due figure esili e slanciate, bloccate nella lotta (*Due guerrieri*, 1959) [ill.40]. Si tratta però di opere che, ad eccezione del soggetto, non presentano affinità stilistiche con l'opera di Moore.

⁵¹ *Henry Moore*, 1950, 51, 52, in *Domus*, n.279, febbraio 1953, pp. 40-43.

⁵² Cfr. C. Lichtenstern, *Henry Moore. Work, theory, Impact*, London 2008, pp.140-146

⁵³ *Ibidem*.

Invece, per uno scultore come Mario Negri, che di Moore scrisse su *Domus*⁵⁴ e che operava con una forte vocazione per l'indagine su un corpo umano sofferto, incompleto (la prigionia nei campi di concentramento, dove conobbe Luigi Carluccio, lo segnò profondamente), *Warrior with shield* fu l'occasione per provare a raccontare con struggenti effetti la tragedia umana attraverso un tema mitico. *Leonida* (1956) [ill.41], il re spartano che si sacrificò alla battaglia delle Termopili con un gruppo scelto di combattenti per bloccare l'avanzata delle truppe di Serse, divenne per Negri l'eroe mutilo, fiero anche nell'agonia, simbolo moderno di un'umanità offesa dalla guerra che ricostruiva la propria identità presentandosi eretta di fronte alla storia, mai da essa sottomessa. Pure per Marcello Mascherini il guerriero di Moore rappresentò nel 1961 l'occasione per raccontare la tragedia umana. Mascherini in quel periodo aveva iniziato a realizzare le sue sculture partendo dai calchi della plastilina fatta colare sulle rocce del Carso triestino, ottenendo una materia «dilacerata e contorta» di «linguaggio informale»⁵⁵. Il suo *Guerriero* (1961) [ill.42] prese da Moore non solo il nudo maschile ferito e sofferente, che brandiva con fierezza il grande scudo, ma pure la monumentalità.

Warrior with shield e la serie degli elmi di Moore costituirono per Luciano Minguzzi il pretesto per ragionare sulle teste scultoree e tornare al figurativo dopo una stagione astratta, aderendo a quello stilismo degli anni cinquanta che presentava il materiale plastico eroso ed irreversibilmente consumato. Minguzzi lavorò il bronzo delle teste con efficacia pittorica, ponendo in risalto incavi, forature, volumi contrastanti, al fine di riformulare l'antico con un lessico contemporaneo⁵⁶.

⁵⁴ M. Negri, *Otto artisti europei*, in *Domus*, aprile 1955, n.385, p.43; M.Negri, *Henry Moore*, in *Domus*, settembre 1955, n.310, pp.35-43.

⁵⁵ G. Montenero, *Di una mostra...*, in *Marcello Mascherini*, catalogo della mostra, Duino, 1964, p.17.

⁵⁶ Ivi, CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.5: LA CESURA ASTRATTA, pp.307-316.

2.2 – GLI SCULTORI DELLA “GEOMETRY OF FEAR”

2.2.1 – I SUCCESSI DELL’AVANGUARDIA PLASTICA BRITANNICA NEGLI ANNI CINQUANTA

Dopo la personale di Barbara Hepworth alla Biennale del 1950, passata sostanzialmente inosservata⁵⁷, la definitiva consacrazione della plastica britannica si compì grazie alla Biennale del 1952 con l’esposizione delle opere della nuova avanguardia plastica del Regno Unito, successivamente battezzata “geometry of fear”⁵⁸. Si trattò di un’operazione saggiamente calcolata dal British Council, che confermò la presenza in Gran Bretagna di un fervore artistico di singolare eccezionalità e che portò la critica internazionale ad additare quegli scultori come il baluardo dell’avanguardia plastica internazionale negli anni cinquanta.

⁵⁷ La mostra di Barbara Hepworth nel 1950 suggerì nuovi spiragli di ricerca, ad esempio, a Viani (Ivi, CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.2: TRA MARTINI E PICASSO, pp.188-198.), ma la scultrice non ricevette la dovuta considerazione da parte della critica italiana, che anzi nelle poche recensioni la considerò erroneamente alla stregua di un’allieva o di un’emulatrice di Moore. Cfr. A. Hartog, *Hepworth and Moore*, in *Modern British Sculpture*, catalogo della mostra (Royal Academy of Arts, 22 gennaio-7 aprile 2011), a cura di P. Curtis, K. Wilson, London 2011, pp.146-161.

⁵⁸ Relativamente alla “geometry of fear” si rimanda a: H.Read, *Scultura recente*, XXIV Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, 1952, p.309 e 310; H. Read, *L’arte britannica alla XXVI biennale*, in *La Biennale*, n.9, luglio 1952, pp.23-27; A. Grieve, *The sculpture of Robert Adams*, London 1992; R. Burstow, *The Geometry of Fear: Herbert Read and British Modern Sculpture after the Second World War*, in *Herbert Read – A British Vision of World Art*, catalogo della mostra a cura di B. Read and D. Thistlewood, Leeds, 1993, pp.119-132; D. Raverty, *Critical Perspectives on ‘New Images of Man’*, in *Art Journal*, winter 1994, New York, pp.62-64; M. Garlake, *Identifying the geometry of fear*, in *Henry Moore and the geometry of fear: Robert Adams, Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick, Geoffrey Clarke, Bernard Meadows, Henry Moore, Eduardo Paolozzi and William Turnbull*, James Hyman Fine Arts 19 November 2002 – 18 January 2003, catalogue of the exhibition, 2002; C. Stephens, *The identity of the sculptor, 1950-75*, in *Sculpture in 20th-century Britain*, P. Curtis, D. Raine, M. Withey, J. Wood, V. Worsley (a cura di), Henry Moore Institute, 2003, pp.146-154; M. Garlake, *Infrastructures: formation and networks, 1950-75*, in *Sculpture in 20th-century Britain*, op.cit., pp.155-166; R. Burstow, *Aesthetics: forms and meanings, 1950-75*, in *Sculpture in 20th-century Britain*, op.cit., pp.167-184.

I nuovi scultori britannici esordirono in gruppo, per la prima volta, nella mostra *London-Paris. New trends in painting and sculpture* presso la New Burlington Gallery organizzata dall'Istitute of Contemporary Arts (I.C.A) di Londra nel marzo 1950, dove venne provato l'accostamento tra artisti emergenti francesi e britannici⁵⁹. La validità, però, del nuovo corso intrapreso dalla plastica britannica emerse solo dopo *Young sculptors*, una mostra curata da David Sylvester nella sede dell'I.C.A. agli inizi del 1952. Il critico Ben Nicholson nel testo in catalogo presentò i nuovi scultori britannici affascinati dalle strutture nascoste sotto la superficie degli oggetti, interessati all'evoluzione di uomini e animali e ai cambiamenti che essi subivano dalla nascita sino alla morte. «Mai nella storia – scrisse Nicholson – gli uomini civilizzati furono così consapevoli della mutazione e della decadenza. Un nuovo elemento è introdotto nella scultura: il tempo [...] e abbiamo l'illusione che un organismo stia crescendo sotto i nostri occhi, [...] fragile ed ansioso come nella vita. Il loro lavoro è la tragica e umile registrazione del senso della crescita»⁶⁰. Il critico Robert Melville, sulle pagine dell'*Harper's Bazaar*, sottolineò come la nuova scultura britannica avesse reagito contro le pratiche di modellazione tramite l'adozione di tecniche di manipolazione ed assemblaggio di materiali non tradizionali che restituivano la figura dello scultore prossima a quella del fabbro o del saldatore. Philip Hendy (direttore della National Gallery), Herbert Read, John Rothenstein (direttore della Tate Gallery) e Lilian Sommerville (direttore della sezione belle arti del British Council) decisero di riproporre la stessa mostra (con il medesimo allestimento e con, alle pareti, i disegni degli scultori ad accompagnamento delle proprie opere) alla Biennale di Venezia del 1952⁶¹.

La collettiva alla Biennale [ill.43-47] riunì le sculture di Robert Adams, Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick, Geoffrey Clarke, Bernard Meadows, Eduardo Paolozzi e William Turnbull. Questi scultori,

⁵⁹ La mostra si tenne dal marzo all'aprile 1950. Esposero, tra i britannici: Adams, Bacon, Butler, Craxton, Freud, Isabel Lambert, Lanyon e Mc William. Cfr, A. Grieve, *The sculpture of Robert Adams*, op.cit., p.31.

⁶⁰ Cfr, A. Grieve, *The sculpture of Robert Adams*, op.cit., p.31.

⁶¹ L'unico scultore aggiunto alla manifestazione veneziana e che non era stato inserito in *Young Sculptor* è Lynn Chadwick.

come sottolineò Read nella presentazione in catalogo, non appartenevano ad un gruppo organizzato; sviluppavano le ricerche plastiche di Picasso, Calder, Giacometti, Richier, assorbite e rilette «secondo il proprio temperamento e la propria visione». Read trovò nell'arte nervosa di questi otto scultori, nell'interpretazione lacerata del corpo, nella predilezione per l'uso di materiali ferrosi lacerati e quasi violentati, quel collante che li rendeva partecipi di un «comune oscuro sentire» generato dalle devastazioni della seconda guerra mondiale e dalle tensioni della guerra fredda. Le nuove immagini da loro forgiate, fatte di relitti e detriti «appartengono – scrisse - all'iconografia della disperazione o della sfida; [...] qui si vedono immagini di volo, [...] di carne escoriata, di sesso frustrato, di geometria della paura. Finita per sempre è la serenità, la calma monumentale che un Winckelmann aveva imposto alla fantasia formale dell'Europa; finita, anche, l'accentuazione plastica di Rodin»⁶². Da queste frasi venne estrapolata la celebre locuzione con cui si definì la nuova stagione plastica britannica: “the geometry of fear”, la “geometria della paura”.

La risposta italiana alla rassegna di Read fu decisamente positiva⁶³. Venturi lodò il gruppo di giovani scultori britannici che «non segue Moore

⁶² H. Read, *Scultura recente*, op.cit., pp.309.

⁶³ La fortuna dei britannici della “geometry of fear” non rimase circoscritta all'evento della Biennale del 1952; negli anni seguenti la critica italiana seguì quegli scultori con interesse. Si riportano di seguito alcuni esempi: V. Martinelli, *Scultura moderna all'aperto*, in *Commentari*, ottobre-dicembre 1953, anno IV fascicolo 4, pp.306-317; V. Martinelli, *La XXVII Biennale di Venezia – B. La scultura*, in *Commentari*, anno V fascicolo III, luglio-settembre 1954, p.174; M. Negri, *Scultura alla Biennale*, in *Domus*, ottobre 1954, n.299; G. Dorfles, *Una mostra all'aperto di arti plastiche*, in *Domus*, dicembre 1955, n.313; V. Martinelli, *Venezia 1956 - Crisi della Biennale o Biennale di crisi?*, in *Commentari*, anno VII fascicolo III, luglio-settembre 1956; A. Perilli, *Scultura all'avanguardia*, in *Civiltà delle Macchine*, settembre-ottobre 1956, anno IV n.5; G. Dorfles, *La scultura nei padiglioni stranieri alla XXVIII Biennale*, in *Domus*, n.323 ottobre 1956; G. Dorfles, *Nuovi documenti per una sintesi delle Arti*, in *Domus*, gennaio 1957, n.326; D. Lewis, *Robert Adams*, in *Domus*, marzo 1957, n.328; *La prima mostra parigina di Lynn Chadwick*, in *Emporium*, aprile 1957, anno LXIII n.4; C.L. Raghianti, *XXVIII Biennale di Venezia*, in *seleARTE*, vol.24, maggio-giugno 1956, pp. 2-18; *Padova: La mostra internazionale del Bronzetto*, in *Emporium*, agosto 1957, anno LXIII n.8; *Anversa: La IV Biennale di scultura all'aperto*, in *Emporium*, settembre 1957, anno LXIII n.9, pp.126-128; *Padova: La mostra internazionale del bronzetto*, in *Emporium*, gennaio 1958, anno LXIV n.1; *Düsseldorf: Una personale di Reg Butler*, in *Emporium*, aprile 1958, anno LXIV n.4, p.175; V. Mucci, *L'informale ovvero l'arte al terzo mese*, in *Il Contemporaneo*,

ma crea del nuovo felicemente, con una libertà sbalorditiva, e con piena partecipazione di tutta la loro vita ai tormenti della nostra civiltà; [...] una schiera di giovani che [...] osano più degli altri, e per ora sono in testa»⁶⁴. Palma Bucarelli evidenziò come l'arte britannica, dopo il «genio di Henry Moore», stesse vivendo una nuova vitalità artistica con la «fioritura della scultura, che non era stata, negli ultimi secoli, un'arte molto coltivata in quel paese preminentemente pittorico»⁶⁵. Gillo Dorfles colse come l'accostamento delle sculture alle tele di Graham Sutherland⁶⁶ avesse restituito uno dei panorami più attuali su cui si svolgeva la rinascita delle arti figurative britanniche: quel processo metamorfico a cui gli scultori inglesi avevano sottoposto soggetti umani ed animali era proprio anche di quella parte di produzione pittorica britannica di cui Sutherland era uno dei massimi referenti⁶⁷.

La validità della nuova avanguardia plastica del Regno Unito venne confermata, negli anni seguenti, da più successi. Reg Butler vinse nel 1953 *The Unknown Political Prisoner Competition*, l'agone internazionale bandito dall'I.C.A. di Londra nel 1951, un fondamentale momento di dibattito per l'astrazione nella scultura pubblica nonché un'occasione di

luglio 1958; D. Micacchi, *Le sorti della scultura*, in *Il Contemporaneo*, luglio 1958; G. Dorfles, *Cinquant'anni d'arte europea a Bruxelles*, in *Domus*, luglio 1958, n.344; A. Podestà, *XXIX Biennale: Italiani e Stranieri*, in *Emporium*, ottobre 1958, anno LXIV n.10; G. Dorfles, *Scultura straniera alla Biennale*, in *Domus*, ottobre 1958 n.347; L. Minguzzi, *Sculture all'aperto ad Anversa*, in *Domus*, settembre 1959; *Anversa: La biennale internazionale di scultura all'aperto*, in *Emporium*, settembre 1959, anno LXV n.9, p.136; *New York: Mostre varie*, in *Emporium*, ottobre 1959, anno LXV n.10; *Parigi: Sculture alla Galleria Claude Bernard*, in *Emporium*, dicembre 1959, anno LXV n.11; *Padova: Il terzo concorso internazionale del bronzo*, in *Emporium*, gennaio 1960, n.1, p.30; *Rotterdam: una mostra di scultura moderna*, in *Emporium*, giugno 1960, anno LXVI n.6, p.281.

⁶⁴ L. Venturi, *La Biennale*, in *Commentari*, anno III fascicolo IV, ottobre-dicembre 1952, p.254.

⁶⁵ P. Bucarelli, *L'arte inglese contemporanea*, in *La Fiera Letteraria*, domenica 18 maggio 1952.

⁶⁶ Espose al Padiglione Britannico nella stessa edizione, introdotto in catalogo da Kenneth Clarke (K. Clarke, *Graham Sutherland*, in *XXVI Biennale di Venezia*, op.cit., pp.298-300).

⁶⁷ G. Dorfles, *Gli inglesi alla Biennale*, in *La Fiera Letteraria*, 29 giugno 1952, p.6.

strategia politica filo-statunitense in piena guerra fredda⁶⁸. Le repliche dei bozzetti vincitori del concorso, nonché alcune sculture inedite di Butler, vennero esposte alla Biennale del 1954 [ill.48 e 49]. La risposta della critica italiana alla partecipazione di Butler alla Biennale del 1954 non fu esaltante⁶⁹, ma l'attenzione tornò su di lui in seguito alla sua partecipazione alla *IV Biennale di Scultura all'Aperto* di Anversa nel 1957, nella quale espose *Girl* (1953-54), pubblicata su *Emporium* nel settembre 1957⁷⁰ ed assunta come fonte visiva da più scultori italiani.

Un altro successo per la scultura britannica arrivò nel 1956, quando Lynn Chadwick [ill.50 e 51] vinse alla Biennale di Venezia il Premio per la Scultura Straniera, portando la Gran Bretagna ad incassare in meno di un decennio ben due premi per la scultura. L'assegnazione non fu immediata e la giuria, indecisa tra César Baldaccini e Chadwick, giunse al risultato definitivo soltanto al terzo ballottaggio⁷¹. Chadwick espose diciannove sculture realizzate negli ultimi cinque anni che rappresentavano (ad eccezione di *Balanced Sculpture* del 1951 e *Balanced Sculpture III* del 1952) i nuovi sviluppi della sua ricerca. Le prime opere di Chadwick erano fortemente suggestionate dai *mobiles* di Calder. Ma mentre i *mobiles* portavano il movimento in scultura attraverso strutture aeree soggette a lievi

⁶⁸ Ivi, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.5.1: *THE UNKNOWN POLITICAL PRISONER COMPETITION: L'ASTRAZIONE PER LA SCULTURA PUBBLICA E LA PROPAGANDA FILO-STATUNITENSE*, pp.67-71, e PARAGRAFO 1.5.2: *L'AFFERMAZIONE INTERNAZIONALE DI MIRKO E MINGUZZI ATTRAVERSO THE UNKNOWN POLITICAL PRISONER COMPETITION*, pp.72-78.

⁶⁹ Mario Negri definì insufficiente la sua rassegna al Padiglione Britannico, capace solo di riportare una suggestiva e vaga impressione dell'opera «di questo intelligente ma alquanto meccanico e frigido scultore», M. Negri, *Scultura alla Biennale*, in *Domus*, ottobre 1954, n.299. Una distratta menzione del bozzetto apparve anche sulle pagine firmate da Valentino Martinelli per *Commentari* (V. Martinelli, *La XXVII Biennale di Venezia – B. La scultura*, in *Commentari*, anno V fascicolo III, luglio-settembre 1954, p.174).

⁷⁰ *Anversa: La IV Biennale di scultura all'aperto*, in *Emporium*, settembre 1957, anno LXIII n.9, p.126. Sempre su *Emporium*, nell'aprile 1958 venne segnalata la personale a Düsseldorf di Butler, acclamato come «uno dei più autentici scultori inglesi delle generazioni di mezzo, che porta a soluzioni personali una sorta di intellettualizzato espressionismo di una sicura validità plastica e poetica», *Düsseldorf: Una personale di Reg Butler*, in *Emporium*, aprile 1958, anno LXIV n.4, p.175. Infine, venne segnalata la sua personale a New York nel 1959: *New York: Mostre varie*, in *Emporium*, ottobre 1959, anno LXV n.10.

⁷¹ D. Farr, E. Chadwick, *Lynn Chadwick Sculptor 1947-1996 – with a complete illustrated catalogue*, Lypiatt Studio, Strond, Glos, 1997, p.10.

oscillazioni nello spazio, Chadwick combinò i concetti di *mobiles* e *stabiles* assemblando lamine bilanciate tra loro alla ricerca di un assestamento statico, dalle sembianze biomorfe o, citando Read, «biodinamiche»⁷².

Dal 1953 Chadwick iniziò ad appesantire gli elementi strutturali delle sue sculture, generalmente segmenti di ferro saldati tra loro, e aumentò l'ampiezza delle superfici in cemento e limatura di ferro, una composizione di sua invenzione, ottenendo così ciò che Robert Melville, nel testo del catalogo della Biennale, definì «armature, o scheletri, [...] un'elaborata moltiplicazione di gabbie tetraediche e sbarre d'acciaio, [...] la versione tridimensionale di studi anamorfici in prospettiva lineare»⁷³. Melville alludeva alla pratica con cui Chadwick realizzava le sculture: partiva da armature di ferro di tetraedri uniti tra loro che venivano ricoperti dal composto di limatura di ferro ed acciaio, posto sopra una base di schiuma di polistirene espanso. Gli interstizi venivano riempiti con lo *Stolit*, un composto industriale di gesso e polvere di ferro. Un metodo lungo e laborioso, che non permetteva di fare repliche ma solo pezzi unici. La superficie plastica otteneva un aspetto innaturale e filamentoso che conferiva alle opere una sembianza fossilizzata e preistorica. Chadwick costruiva le sue sculture in maniera non tradizionale: partiva da armature astratte per poi ottenere, all'esterno, figure ibride di animali, piante, esseri umani, figure danzanti. Alla Biennale espose anche le celebri *Teddy Boy & Girl*, che avevano per soggetti la *bohème* proletaria londinese della prima metà degli anni cinquanta, un gruppo di giovani con abbigliamento e acconciature ispirate allo stile edoardiano che si facevano chiamare Teddy Boy e Teddy Girl⁷⁴.

La critica italiana accolse con grande favore le opere di Chadwick⁷⁵, poichè confermarono che la scultura britannica non era rappresentata solo

⁷² H. Read, *Lynn Chadwick*, Bodensee-Verlag Amriswil (Schweis), 1960, p.6.

⁷³ R. Melville, *Lynn Chadwick*, XXVIII Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, 1956, p.417.

⁷⁴ B. Miles, *London Calling: A Countercultural History of London Since 1945*, London, 2010.

⁷⁵ La maggior parte dei recensori italiani della XXVIII Biennale riconobbe nell'assegnazione del gran premio alla scultura straniera a Chadwick la conferma dell'esistenza in Gran Bretagna di una vitalità artistica di notevole levatura.

da Moore ma anche da scultori le cui ricerche si sviluppavano su assi del tutto indipendenti dal “maestro”. Le plastica britannica aveva gettato solide basi per continuare ad essere considerata, anche negli anni a venire, come uno dei panorami artistici da seguire con particolare attenzione. Come scrisse Achille Perilli nel 1956, scultori come Chadwick, Richier, Lassaw, Mirko, Calder e David Smith, confermavano «l'esattezza di una nuova direzione di lavoro»⁷⁶.

Infine, la mostra di Kenneth Armitage alla Biennale di Venezia del 1958⁷⁷ [ill.52 e 53]. A differenza di Chadwick, Armitage preferiva le

Secondo Dorfles il premio, oltre ad essere stato conferito a «una delle figure più robuste d'oggi», andava ad omaggiare tutta la generazione della “geometry of fear” e rendeva onore pure alla Gran Bretagna che aveva già testimoniato della sua importanza con «gli esempi sensazionali di Moore, Barbara Hepworth, Butler, Armitage, Paolozzi, ecc.». (G. Dorfles, *La scultura nei padiglioni stranieri alla XXVIII Biennale*, op. cit.) Anche le parole di Perilli seguirono la stessa direzione: la nuova fase della scultura, iniziata dagli otto scultori presentati da Herbert Read nel 1952 e da autori come Richier, Lassaw, Mirko, Calder e David Smith, trovava nel premio internazionale conseguito da Chadwick «la conferma dell'esattezza di una nuova direzione di lavoro» (A. Perilli, *Scultura all'avanguardia*, op. cit.). Pure Valentino Martinelli, nel polemico intervento sulla XXVIII Biennale pubblicato nel numero di luglio-settembre 1956 di *Commentari*, lodò Chadwick e lo inserì, assieme a Bertoni, Heiliger e Hartung, tra quegli esempi della plastica dell'Europa centrale e settentrionale elevatisi ad un alto livello di qualità e modernità «in cui non si era in molti a credere fino a pochi anni or sono» (V. Martinelli, *Venezia 1956 - Crisi della Biennale o Biennale di crisi?*, op.cit.). La critica italiana, dopo aver acclamato Chadwick per la sua premiazione alla Biennale, iniziò a segnalarne le mostre allestite all'estero, come la prima personale al Museo d'Arte Moderna di Parigi nel febbraio 1957 che portò «uno dei massimi esponenti della giovane e celebrata scultura inglese» ad essere conosciuto anche in territorio francese (*La prima mostra parigina di Lynn Chadwick*, in *Emporium*, aprile 1957, anno LXIII n.4.). La sua fama in Italia non andò svilendosi neppure negli anni successivi, merito anche della vittoria del primo premio al Terzo concorso internazionale del Bronzetto di Padova nel 1959, a cui avevano partecipato, tra gli altri, Archipenko, Butler, Calder, Wotruba e Zadkine. L'opera premiata, *Stranger IV* del 1959 – il cui titolo venne tradotto per il pubblico italiano in *Animale* – suggerì il recensore di *Emporium* per essere «uno dei rari momenti d'abbandono all'emozione, nel cammino piuttosto imprevedibile, avventuroso e turbolento di uno scultore che nella schiera degli artisti d'avanguardia inglesi dimostra di essere, nonostante le apparenze e le preoccupazioni kafkiane, uno dei più ricchi d'umanità e di fantasia inventiva» (*Padova: Il terzo concorso internazionale del bronzetto*, in *Emporium*, gennaio 1960, n.1 anno LXVI.).

⁷⁶ A. Perilli, *Scultura all'avanguardia*, op. cit

⁷⁷ Attilio Podestà, nella sua recensione sulla XXIX Biennale, si soffermò su di lui per sottolinearne le autentiche doti di scultore «nell'impeto sorgivo e vigoroso di talune soluzioni plastiche» (A. Podestà, *XXIX Biennale: Italiani e Stranieri*, in *Emporium*, ottobre 1958, anno LXIV n.10). Gillo Dorfles non gli riconobbe un'originalità assoluta, ma lo lodò per aver continuato a ragionare su una

tradizionali pratiche di modellazione. La sua opera era incentrata soprattutto sulla ricerca di un linguaggio personale in reazione alla monumentalità tridimensionale delle opere di Moore. Per questa ragione Armitage elaborò soggetti figurativi piatti e frontali come se fossero dei rilievi. Uno degli interessi principali di Armitage era il rapporto tra scultura ed architettura, che sondò in differenti maniere. Nelle figure giacenti sul fianco e nella *Sprawling Woman*, esposte alla Biennale del 1958, puntò sull'effetto di sospensione e di leggerezza dei nudi femminili rispetto allo spazio architettonico. In *Model for Krefel Monument*, invece, il gruppo di figure presentava nel torso delle architetture quadrate, allusione agli scheletri delle mura perimetrali degli edifici di Berlino (ma anche di quelli di Londra) che erano stati bombardati durante la seconda guerra mondiale.

Armitage, durante la sua permanenza in Italia per visitare la Biennale, soggiornò dal 22 al 26 luglio a Milano⁷⁸, dove visitò lo studio B.B.P.R. e incontrò Marini, che ricordò le sue sculture come le migliori opere esposte quell'anno nel Padiglione Britannico⁷⁹. Le parole di Marini, il numero di opere che Armitage riuscì a vendere⁸⁰, l'ammirazione che il pubblico dimostrò per le sue sculture e il suo ego smisurato lo convinsero che avrebbe vinto il premio per la scultura straniera, assegnato invece ad Eduardo Chillida. In una lettera inedita alla moglie Joan Moore, si lamentò con veemenza: «Everybody thought I would have the prize, & infact the voting was quite good for me – I got more votes than Pevsner, the only real competitor, but the Italian block were hacked by the South American & were all to secure votes for a sculptor & painter of their of less importance. The whole thing is one buzz of politics and everybody says the whole thing this year stinks more than ever»⁸¹. Armitage dimenticò presto l'episodio,

«figuralità» impostata «sulla base di una immagine antropomorfa, spesso doppia o tripla, fusa e appiattita», senza cedere alle seduzioni dell'opera di Moore (G. Dorflès, *Scultura straniera alla Biennale*, in *Domus*, ottobre 1958 n.347).

⁷⁸ TGA 9920; TGA 9920/2/205 e 208

⁷⁹ TGA 9920/2/208

⁸⁰ TGA 9929/2/216, comunicò alla moglie di aver venduto una scultura di piccole dimensioni per la cifra di 75 sterline; TGA 9920/2/297 la informò di aver venduto *Diarchy* del 1957 e altre sculture per un totale di circa 3000 o 4000 sterline.

⁸¹ TGA 9920/2/297.

confortato dal conferimento di un premio di 250 sterline e dalla consapevolezza di essere finalmente conosciuto a livello internazionale⁸².

2.2.2 – LA “GEOMETRY OF FEAR” COME FILTRO PER LA DIFFUSIONE IN ITALIA DEGLI STILISMI PLASTICI DEGLI ANNI CINQUANTA

Fu grazie all'esposizione delle sculture della “geometry of fear” alla Biennale di Venezia dal 1952 al 1958 se gli scultori italiani iniziarono ad aggiornarsi sui lessici plastici contemporanei.

La rassegna alla Biennale del 1952 mostrò in Italia come si erano già affermate all'estero nuove concezioni della scultura e dell'identità dello scultore. Mentre gran parte degli scultori italiani ancora ragionava in termini tradizionali, con la “geometry of fear” si assistette alla diffusione di tecniche di manipolazione ed assemblaggio di materiali metallici che restituivano la figura dello scultore prossima a quella del fabbro o a quella industriale del saldatore. L'elezione del ferro quale materiale privilegiato aveva incoraggiato gli scultori britannici a sperimentare la resa di superfici scabre, ineleganti, lasciate volutamente irregolari. Gli scultori inglesi, inoltre, puntando sull'immaginario metamorfico surrealista e sulla distorsione anatomica espressionista, presentarono nuovi soggetti da portare in scultura: uomini, uccelli, crostacei, insetti, piante, sottoposti ad un processo di ibridazione (donne-uccello, uomini-animali, donne-insetto) o di “meccanizzazione” (uomini-macchina, uomini-robot). Per enfatizzare la distorsione anatomica delle figure umane, ridussero le dimensioni delle teste e le privarono di dettagli fisiognomici; trasfigurarono artigli, braccia e ali in escrescenze pungenti.

In secondo luogo le opere britanniche fecero da filtro per quegli stilismi della prima metà degli anni cinquanta che restituivano le superfici

⁸² «Anyway, if I was well known before, I am now quite famous & that is some satisfaction», TGA 9920/2/297.

erose, consumate, materiche: lessici che in Europa già circolavano, ma che in Italia stentavano a diffondersi. Alberto Giacometti e Germaine Richier, ad esempio, assunti come modelli dagli scultori della “geometry of fear” assieme a Picasso, González, Calder, César, erano scarsamente seguiti dalla critica italiana nei primi cinquanta. Giacometti continuava ad essere ricordato soprattutto per le produzioni surrealiste, sebbene presente nella mostra del 1949 curata da Marchiori nel palazzo veneziano di Peggy Guggenheim con alcune opere che testimoniavano la virata verso sculture fuori scala, ridotte ad una esile traccia metallica⁸³. Giacometti trovò costante attenzione solo a partire dal 1956, quando espose alla Biennale di Venezia tre bronzi e quattro gessi⁸⁴. Di Richier, invece, che espose tre opere nel Padiglione Francese alla XXV edizione, comparve solo un articolo nel gennaio 1952 sulla rivista della Biennale firmato da René de Solier⁸⁵ e alcune segnalazioni su *Emporium* delle sue mostre⁸⁶.

Non fu un caso se Marini non espose in Italia alcune opere che avevano, prima del 1952, già assunto lo stile dei nuovi indirizzi plastici inaugurati da Giacometti e Richier. Li aveva appresi durante la sua permanenza in Svizzera, dove riparò per fuggire dai bombardamenti della seconda guerra, e dove strette amicizia con i due scultori. Se avesse esposto in Italia opere come *Piccolo cavaliere* (1947)⁸⁷ o *Ritratto dello scultore Herman Haller* (1947)⁸⁸ o la serie di cavallini filiformi del 1951⁸⁹ (che provavano il nuovo stile di Giacometti) avrebbe contribuito alla ripresa della plastica italiana. Tuttavia Marini era consapevole che il panorama italiano

⁸³ Cfr. G. Marchiori, *Mostra di Scultura Contemporanea / Presentata da Peggy Guggenheim – settembre 1949*, Venezia, 1949; S. Salvagnini, *Modellazione, concettualismo, oggettualità nella scultura moderna*, in *Da Modigliani al contemporaneo. Scultura dalle collezioni Guggenheim*, a cura di L. M. Barbero, catalogo della mostra, Modena, Foro Boario, 30 novembre 2003-7 marzo 2004, Peggy Guggenheim Collection, Verona, 2003, pp.33-57.

⁸⁴ Cfr. *XXVIII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1958, p.390.

⁸⁵ R. De Solier, *Germaine Richier. La scultrice dell'uragano*, in *La Biennale*, n7, gennaio 1952, pp.35-39.

⁸⁶ Basilea, in *Emporium*, Vol. CXX, n. 717, p. 144, 1954; *Amsterdam*, in *Emporium*, Vol. CXXI, n. 724, p. 181, p.155.

⁸⁷ MARINI 1998, n.306

⁸⁸ MARINI 1998, n.312.

⁸⁹ MARINI 1998, nn.361-365.

era troppo arretrato per comprendere quella svolta stilistica, e preferì non esporre quelle opere in Italia, ma venderle a collezionisti e musei stranieri, o presentarle alla Hannover Gallery di Londra (nel 1952⁹⁰ e nel 1958⁹¹), dove i nuovi lessici erano apprezzati e diffusi.

Diversi scultori italiani si sentirono spronati a ridefinire la figura umana seguendo gli esempi degli inglesi, volgendo ad una rappresentazione corrosa e deformata del nudo maschile e femminile. La “geometry of fear” incoraggiò diversi tra loro a sperimentare l'uso di materiali plastici non tradizionali e a provare tecniche di fusione ed assemblaggio; ad ottenere una differente tattilità delle superfici; a diffondere una nuova nozione di scultura, prevalentemente frontale, lacerata da spaccature. La reazione tuttavia non fu immediata, ci volle un lungo tempo di sedimentazione e i primi risultati concreti arrivarono verso la metà del sesto decennio.

Due scultori vennero assunti come principali punti di riferimento: Reg Butler e Lynn Chadwick.

Butler presentava il nudo come degradato, mutilo, inerte, e raccontava, in concerto con le pitture di Francis Bacon, di un'umanità urlante, ossessionata da se stessa, assillata da nevrosi. Per alcuni scultori figurativi italiani le opere di Butler esposte alla Biennale del 1954, con la loro formulazione di soggetti umani depersonalizzati, antieroiici eppure ieratici, esercitarono un forte richiamo. E' il caso, ad esempio, di Alfio Castelli⁹². Questi, dopo aver conquistato l'attenzione della critica con delle sculture che rientravano nell'alveo delle ricerche di Martini, Marino e Manzù, diede una svolta alla sua produzione assumendo come fonti visive le

⁹⁰ *New sculpture, painting and drawings by Giacometti, Moore, Marini, Manzu*, catalogue of the exhibition, 24th June-2nd August 1952, The Hanover Gallery, London, 1952, TGA, LON-HAN.

⁹¹ *Giacometti, Marini, Matisse, Moore*, catalogue of the exhibition, 24th June – 13th September 1958, The Hanover Gallery, London, 1958, TGA, LON-HAN.

⁹² Alfio Castelli espose negli anni quaranta espose in diverse gallerie a Roma, Parigi, Milano. Venne inserito nella Biennale del 1940 e del 1948 e alla Quadriennale del 1943 e 1948. Negli anni cinquanta si tennero delle sue personali a Torino (1952), a Milano (1952), a Los Angeles (1952) e ad Assisi (1956). Partecipò a diverse edizioni delle Biennali (1952 e 1954) e della Quadriennale (1955, 1959). Fu inserito in *Mostra della Scultura italiana del XX secolo*, op.cit., e *Sculpture Italienne Contemporaine d'Arturo Martini à nos jours*, op.cit.

opere figurative di Butler esposte a Venezia nel 1954. Ciò permise a Castelli di ottenere un nudo maschile mutilo, fragile nella sua nudità. Come Butler [ill.55-56], Castelli in *Nudo* (1956) [ill.54] ridusse le dimensioni della testa, privandola di connotazioni; deformò il torso, retto da gambe esili e sgraziate; presentò le superfici plastiche consunte ed abbruttite. Verso la fine degli anni cinquanta, quando i lessici plastici erosi si erano finalmente affermati in Italia, la ricerca sul figurativo di Castelli conobbe una spinta verso l'ulteriore abbruttimento delle superfici e della figura umana. Anche Augusto Perez, che alla mostra *Sculpture Italienne Contemporaine d'Arturo Martini à nous jours* al Musée Rodin (1960) presentò *Il re* (1960) [ill.57], aveva votato la sua produzione a sondare le strade aperte da Butler. In una lettera a Cesare Brandi del 1 aprile 1961 scrisse: «E' arrivata a Napoli la mostra di Butler e così finalmente ho potuto conoscere le sculture di questo mio modello»⁹³.

Una delle opere più note di Butler fu *Girl* (1953-54) [ill.59], esposta alla III Biennale di Scultura all'Aperto di Anversa del 1955. L'opera raffigurava una adolescente in piedi, con le braccia incrociate sopra la testa, bloccate nell'atto di sfilare un indumento che le copriva il volto. *Girl* venne letteralmente plagiata da Marcello Mascherini nella *Gazzella nera* (1960) [ill.58]: l'androgina figura con le superfici percorse da lievi grumi materici di Butler diventò una sensuale donna in un bronzo liscio e compatto⁹⁴.

Per Vittorio Tavernari *Girl* significò riprendere *Sport invernali* (1931-32) di Martini e, attraverso un gioco di triangolazioni stilistiche e visive, avviare una nuova produzione. L'occasione di riprendere *Sport invernali* gli venne offerta da una suggestiva immagine comparsa nel 1957 su *Emporium* [ill.61] in cui l'opera di Martini era stata affiancata a quella di Butler, entrambe esposte alla IV Biennale di Scultura all'Aperto di Anversa. *Sport invernali*, esposta alla Biennale di Venezia del 1932, aveva lasciato disorientata la critica dell'epoca per il rovesciamento dei canoni scultorei

⁹³ V. Rubiu Brandi (a cura di), *“Il gusto della vita e dell'arte”. Lettere a Cesare Brandi*, Pistoia, 2007, p.233.

⁹⁴ Cfr. V. Gansinigh, *Stilismi moderni: gli anni cinquanta*, in *Mascherini e la scultura europea del Novecento*, a cura di F. Fergonzi e A. Del Puppo, catalogo della mostra, Trieste (28 luglio – 14 ottobre 2007), Milano, 2007, pp.194-219.

attuato da Martini: il contrasto tra due differenti tipi di materiali (terra refrattaria per il soggetto maschile; terracotta per quello femminile); la figura femminile completamente vestita, in contrasto con il nudo maschile; la rigidità e la frontalità delle due figure stanti, bloccate in assenza di dialogo; la forte verticalità; le dimensioni al vero dell'opera. Tavernari riattualizzò *Sport invernali* in chiave contemporanea in *Due donne* (1957) [ill.60]: sostituì la figura femminile stante con un nudo di donna bloccato nell'atto di sfilarsi la maglietta dall'alto, come *Girl*; al posto del nudo maschile inserì una figura femminile piatta, retta da due esili gambe analoghe a quelle di *Watchers* di Butler, esposta alla Biennale del 1954. Tavernari mantenne l'assenza di dialogo e la frontalità del gruppo scultoreo dell'opera martiniana, puntando ad una lavorazione lacerata e brutale del bronzo, in sintonia con i lessici plastici della fine degli anni cinquanta. Da *Due donne*, Tavernari iniziò una serie di figure femminili stanti in bronzo, decisamente vituperate, mutile [ill.62-65], alcune delle quali vennero esposte alla Biennale del 1958. La maggior parte di esse erano colte nell'atto di sfilarsi l'indumento e il lessico brutale portò lo scultore a rendere braccia e gambe come esili e corrosi moncherini. In queste opere convergevano suggestioni proprie degli stilismi degli anni cinquanta, prelevate dal Giacometti delle figure corrose [ill.67], dalla Richier delle sculture scarnificate [ill.68], dall'Armitage delle *Standing figures* consumate e barcollanti [ill.69] e dalle sculture esposte da Butler alla Biennale del 1954 [ill.66].

Lo scultore britannico che incise maggiormente sulle ricerche plastiche di diversi scultori italiani fu Lynn Chadwick. La sua produzione, volta all'esplorazione del figurativo attraverso il connubio tra forma umana e forma vegetale, spinse Luciano Minguzzi a cercare ritmi precari, combinazioni di volumi trapezoidali, strutture filiformi e l'espansione nello spazio della composizione plastica. Le serie *Gli amanti* (1956-57), *Ombre nel bosco* (1956-57), *Due ombre* (1959) presentano assemblaggi di figure biomorfe vagamente riconducibili a sembianze umane, strutture leggere e in sospensione aerea. Minguzzi, che aveva dimostrato un singolare talento con la scultura di animali, raggiunse soluzioni più aggressive per la scultura di

animali assumendo come fonti visive gli animali realizzati da Chadwick: in *Apparizione/Bozzetto per l'Eco n.2* (1957) le strutture a vista del cavallo impennato e l'ampia cresta che dipartiva dalla testa con profondi solchi ricalcavano *Beast I* (1955) di Chadwick⁹⁵. Agli animali di Chadwick si rifece pure Roberto Crippa⁹⁶. Tra il 1956 e il 1960 si dedicò con spirito disinibito alla realizzazione di oggetti plastici in ferro e acciaio, che avevano per fonte un gruppo di animali meccanici, dagli aculei fendenti e puntuti, con ampie espansioni alari e la messa in luce delle armature che Chadwick aveva esposto con successo a New York, Parigi ed Anversa⁹⁷.

Una delle sculture più note ed elogiate di Chadwick fu *The Inner Eye* (1952) [ill.71] apprezzata da Marchiori perché con quel «pezzo di cristallo chiuso dalla struttura di ferro» superava il fatto decorativo e diventava «il simbolo di un misterioso occhio interiore»⁹⁸ e da Achille Perilli, che trovò un nesso tra l'angoscia derivata dal «il contrasto tra le due materie [ferro e cristallo], le punte e gli spigoli della struttura di ferro» con l'«assurdo procedere di un racconto di Kafka o l'ossessivo ritmo della poesia di Dylan Thomas»⁹⁹. Ettore Colla¹⁰⁰, che aveva appena iniziato ad elaborare sculture derivate dall'assemblaggio di ferri e materiali di rifiuto industriale, la assunse come fonte per *ph* (1955-56) [ill.70].

⁹⁵ Ivi, CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.5: LA CESURA ASTRATTA, pp.307-316.

⁹⁶ Ivi, CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.2.6: IL SOGGETTO ANIMALE NELLA SCULTURA ITALIANA DEGLI ANNI CINQUANTA: I BESTIARI DI FABBRI E CRIPPA, pp.292-297.

⁹⁷ Le mostre si tennero alla Saidenberg Gallery, New York, aprile-maggio 1957 e alla Galerie Daniel Cordier, Parigi, maggio 1958. Chadwick partecipò alla 5e Biennale voor Beeldhouwkunst, Middelheim Park, Anversa, maggio-settembre 1959.

⁹⁸ G. Marchiori, *Venticinque anni di scultura nel mondo*, in *Marmo*, n.5, 1971, pp.53-58.

⁹⁹ A. Perilli, *Scultura all'avanguardia*, op.cit.

¹⁰⁰ Cfr. *Ettore Colla*, catalogo della mostra, Rampa Galleria d'arte di Roma e Napoli, dicembre 1967, Napoli, 1967; *Ettore Colla – Opere 1950-1968*, catalogo della mostra a cura di R. Lambelloni e E. Mascelloni, Milano, 1995; *Ettore Colla*, catalogo della mostra a cura di D. Battaglia Olgiati e M. Meneguzzo, Milano, Fonte d'Abisso Arte, 19 marzo-23 maggio 2009, Milano, 2009.



1 – Moore, *Family Group* (1947) (Foto FP)



2 - Cappello, *Il figliol prodigo* (1948c.)



3 - Martini, *Figliol Prodigio* (1927)



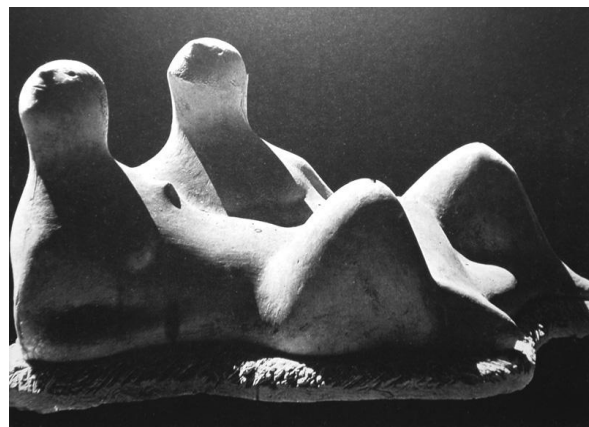
4 - Cappello, *Gli alluvionati* (1952c.)



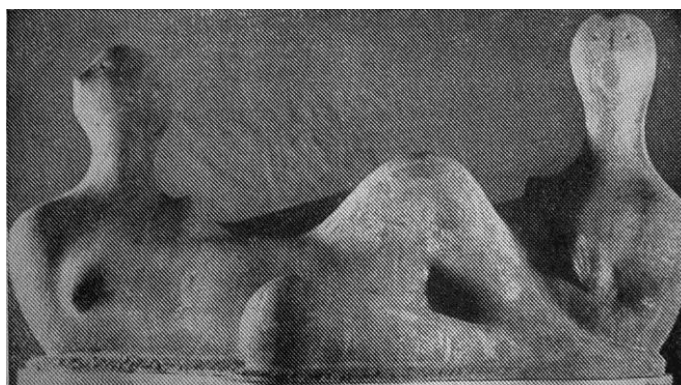
5-6 - Moore, *Mother and child* (1936) e *Composition* (1933)



7-Cappello, *Il filosofo* (1949)



8-Cappello, *I figli della luna* (1950)



9-Cappello, *Le prime stelle* (1952)



10-11 - Martini, *Chiaro di luna* (1931-1932) (dettaglio) e *Le stelle* (1932)



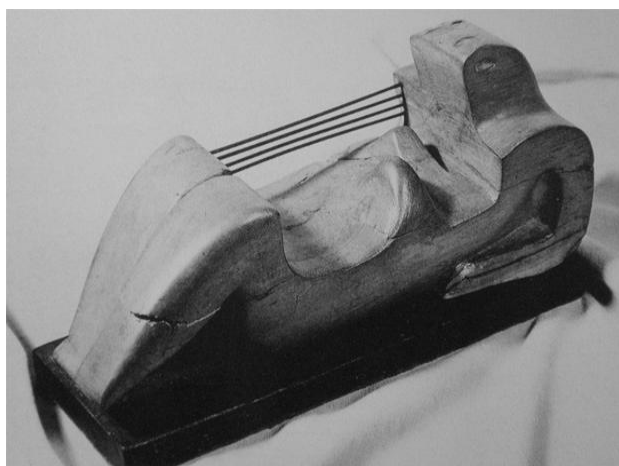
12 - Moore, *Reclining figure* (1929)



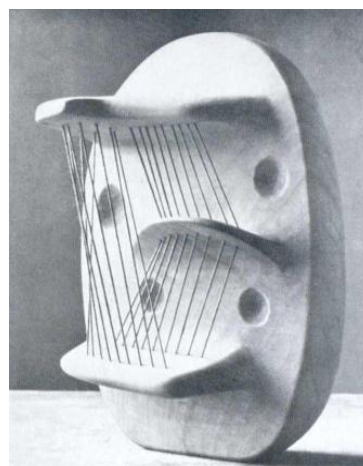
13-Moore, *Reclining figure* (1929)



14- Tavernari, *Figura distesa* (1950)



16- Tavernari, *Figura distesa* (1950)



17- Moore, *Head* (1938)



18-Tavernari, *Madre* (1953)



19-Martini, *Maternità* (1930)



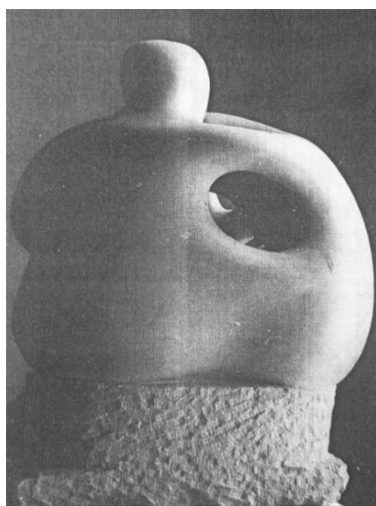
20-Moore, *Mother and child* (1925)



21-Calò, s.t. (1948c.)



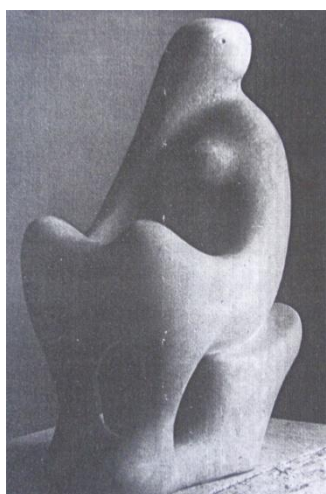
22-Moore, *Family group* (1948-49)



23-Calò, *Gran gruppo* (1950)



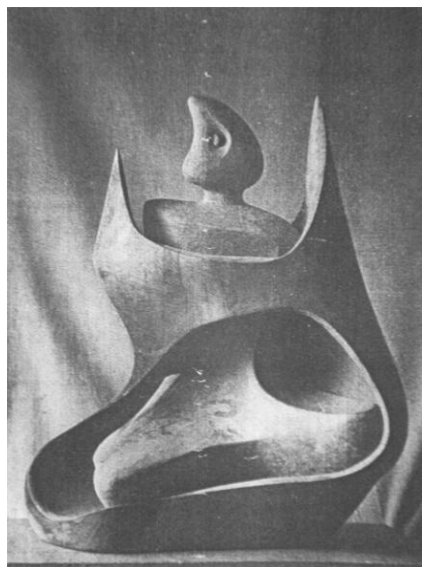
24-Moore, *Carving* (1935)



25-26 - Calò, *Figura seduta* (1951) e *Figura con bimbo* (1951)



27 - Moore, *Mother and child* (1932)



28-Calò, *Biforma n.9* (1953-54)



29-Moore, *Internal/External form* (1951)



30-Calò, *Figura* (1956)



31-32- Moore, *Maquette for the King* (1952) e *Standing figure* (1951)



33- Calò, *Torso n.2* (1954)



34- Moore, *Figure* (1933-34)



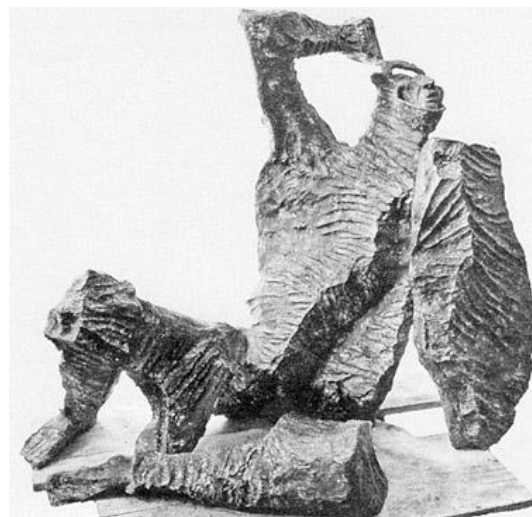
35 – La pagina di *Domus* dedicata a *Helmet Heads* di Moore (1953)
36 – Moore, *Warrior with shield* (1953-54)



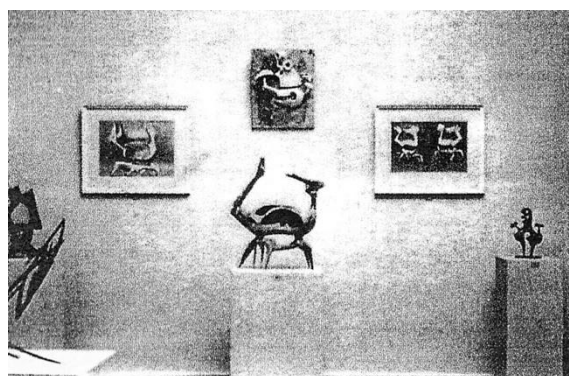
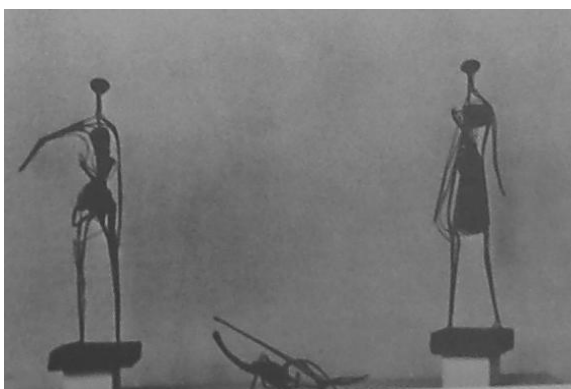
37-Cherchi, *Il guerriero* (1953c.)
38-Mirko, *Guerriero* (1955)
39-Fabbi, *Il guerriero* (1958)
40-Tarantino, *Due guerrieri* (1959)



41-Negri, *Leonida* (1956)



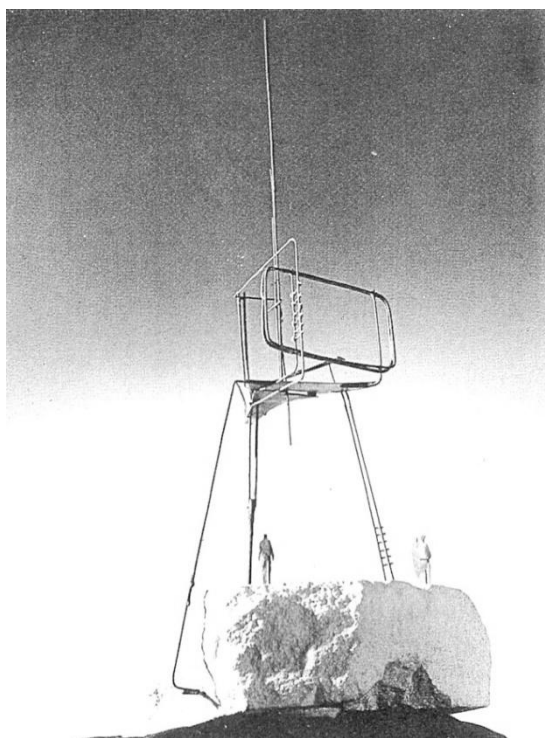
42- Mascherini, *Guerriero* (1961)



43-44-45-46 -Alcune immagini della mostra dei nuovi scultori britannici alla Biennale di Venezia del 1952.



47 - Paolozzi, *Bird* (1949) (Biennale di Venezia 1952) (foto FP)



48-49 - Butler, *Final Maquette for "The Unknown Political Prisoner"* (1951-52) e *Study for Two Watchers (Unknown Political Soldier)* (1952) (Biennale di Venezia 1954)



50-51 - Chadwick con un visitatore alla sua mostra alla Biennale del 1956; a fianco, *The Seasons* (1955-56) da una foto della sala (da *La Biennale*, nn.28-29, 1958, pp.15 e 16)



52-53 - Due foto della sala di Armitage (in primo piano: *Sprawling Woman*, 1957) (Biennale di Venezia 1958) (foto AGNAM)



55-56-Butler, *Studies for The watchers* (1952)



54- Castelli, *Nudo* (1956)



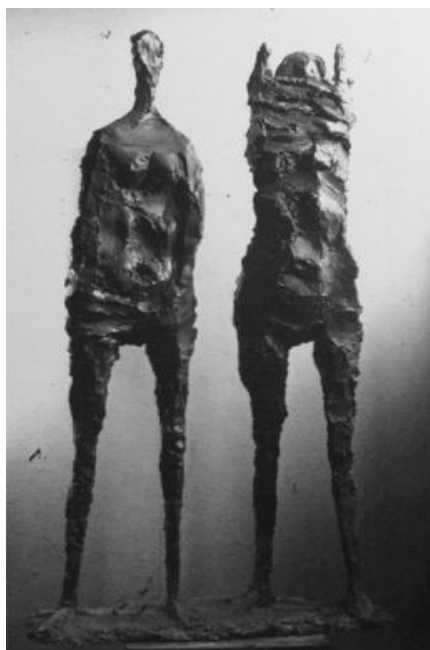
57- Perez, *Il re* (1960)



58- Mascherii, *Gazzella nera* (1960)



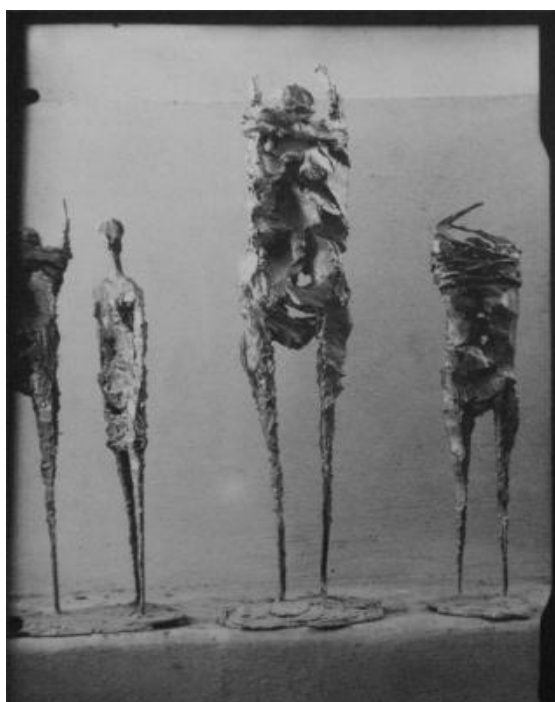
59- Butler, *Girl* (1953-54)



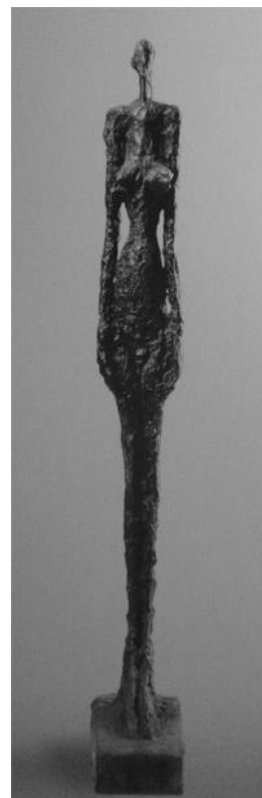
60-Tavernari, *Due donne* (1957)



61-La pagina di *Emporium* del 1957 con *Sport invernali* (1931-32) di Martini e *Girl* (1953-54) di Butler.



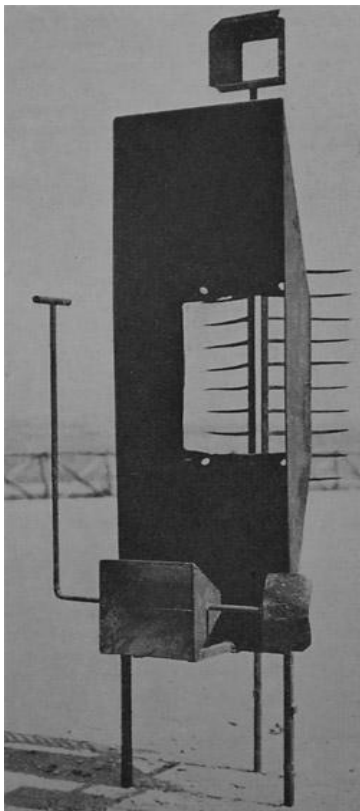
62-63-64- Tavernari, *Figuretta con braccia alzate* (1957), *Figura* (1957-1958) e *Gruppo di figure femminili* (1958-1960).



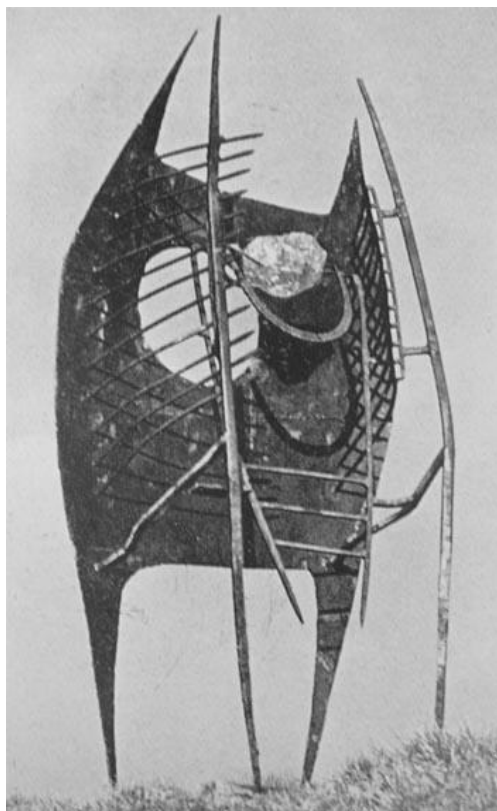
65- Tavernari, *Figura femminile* (1958)
66- Butler, *Studies for The watchers* (1952)
67- Giacometti, *Femme de Venise V* (1956)



68- Richier, *Le diavolo* (1950)
69- Armitage, *Standing figure with arms sideways* (1956-57) (foto AGNAM)



70-Colla, *pH* (1955-56)



71- Chadwick, *The inner eye* (1952)

CAPITOLO III – MARINO MARINI

3.1 – STATO DEGLI STUDI

La bibliografia su Marino Marini è vastissima. Cataloghi di mostre (personali, antologiche, collettive), pubblicazioni dei suoi pensieri sull'arte e delle sue interviste¹. La situazione paradossale è che di fronte a tale massa di pubblicazioni mancano studi critici sulla sua opera.

Il catalogo ragionato della scultura di Marini, pubblicato nel 1998² con un'introduzione di Giovanni Carandente³, è lacunoso; riporta solo parzialmente le informazioni sulle vicende espositive e la bibliografia delle opere, la cui datazione non è sempre precisa. Del primo cavaliere, ad esempio, si conoscono tre versioni⁴: il gesso del 1936 [ill.1], esposto alla Biennale di Venezia dello stesso anno; la successiva fusione in bronzo del 1936 [ill. 2] (*Cavaliere*, dimensioni 203x165x94 cm⁵) ora nella Art Gallery of New South Wales di Sydney; una versione in legno policromo del 1936-1937 [ill.3] (*Cavaliere*, dimensioni 160x205x96cm⁶), ora nella Collezione d'Arte Religiosa Moderna dei Musei Vaticani a Roma (già nella collezione Battiato di Verona). Per il primo *Cavaliere* del 1936 il catalogo ragionato non fa riferimento alla versione in gesso esposta alla Biennale di Venezia del 1936. Il dato non è irrilevante: fu la prima presentazione al pubblico del

¹ M. Marini, *Un'aureola di sole*, Pistoia, 1991; M. Marini, *Sono etrusco*, Pistoia, 1997; M. Marini, *L'arte è un gioco*, Pistoia, 2007.

² *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*, Milano, 1998. Da questo momento lo si indicherà MARINI 1998. Il comitato scientifico che ha curato la pubblicazione era composto da Maria Teresa Tosi (Coordinamento Generale delle Ricerche; Redazione schede e completamento dati; Ricerche biografiche), Alessandra Caselli (Raccolta dati), Maria Grazia Fedi (Raccolta dati) e Marco Bazzini (Redazione schede e completamento dati; Ricerche bibliografiche).

³ G. Carandente, *Marino Marini: l'intuizione*, in MARINI 1998, pp.9-19.

⁴ E' noto anche un *Piccolo cavaliere* del 1935 in gesso, di circa 45 centimetri di altezza, ora in collezione privata. Dovrebbe trattarsi del bozzetto di studio per i *Cavalieri* del 1936. MARINI 1998, n.110.

⁵ MARINI 1998, n. 115.

⁶ MARINI 1998, n.127.

primo esemplare della serie dei cavalli e cavalieri, che suscitò ampie discussioni negli anni successivi alla sua esposizione.

Un errore rinvenuto nel catalogo riguarda la datazione di *L'Angelo della Città*, un'opera rilevante nella produzione plastica di Marini: il catalogo riferisce che esistono due esemplari in bronzo, quello nella Peggy Guggenheim Collection di Venezia ed uno in collezione privata. La data riportata, 1949-50, è scorretta per l'esemplare Guggenheim: nella sua biografia, Peggy Guggenheim scrisse che si recò a Milano nel 1949 per prendere in prestito un'opera di Marini da esporre nella mostra di scultura che aveva programmato per l'autunno dello stesso anno⁷. Arrivata nello studio, finì «per comprare l'unica opera disponibile: era la statua di un cavallo e di un cavaliere, quest'ultimo con le braccia aperte in estasi e per sottolineare ciò Marino aveva aggiunto un fallo in piena erezione. Ma quando l'aveva fatto fondere in bronzo, aveva fatto fare separatamente il fallo, in modo che potesse essere avvitato o svitato a piacimento. Marini sistemò la scultura nel mio cortile sul Canal Grande, di fronte alla Prefettura, e lo chiamò *L'Angelo della Cittadella*»⁸. In una recente ricostruzione della mostra di scultura allestita a Palazzo Venier dei Leoni nel 1949⁹ studiata da Sileno Salvagnini, è emerso da fonti documentarie che Peggy Guggenheim fosse in possesso dell'opera già nel ferragosto del 1949¹⁰. A questo punto sono da mettere in discussione tutte le date delle opere che presentano composizioni analoghe a *L'Angelo della Città*¹¹ e, una volta datate, comprendere se si trattò di studi per l'opera poi fusi per la

⁷ *Mostra di scultura contemporanea*, settembre 1949, Palazzo Venier dei Leoni, Venezia. Catalogo con un'introduzione di Giuseppe Marchiori. Per la ricostruzione della mostra, cfr. S. Salvagnini, *La scultura nella Collezione Guggenheim dalla Biennale del 1948 alla mostra del 1949 a Palazzo Venier dei Leoni*, in *Peggy Guggenheim. Un amore per la scultura*, catalogo della mostra a cura di L.M. Barbero, Verona, Fondazione Cariverona, 25 febbraio-22 aprile 2007, Venezia, 2007.

⁸ P. Guggenheim, *Una vita per l'arte. Confessioni di una donna che ha amato l'arte e gli artisti*, Milano, 2006, p.343.

⁹ *Mostra di Scultura Contemporanea / Presentata da Peggy Guggenheim – settembre 1949*, Venezia, 1949

¹⁰ Cfr. S. Salvagnini, *La scultura nella Collezione Guggenheim dalla Biennale del 1948 alla mostra del 1949 a Palazzo Venier dei Leoni*, op.cit., p.39.

¹¹ MARINI 1998, nn..328, 330a, 331a, 331b, 333, 336a, 336b.

vendita oppure opere indipendenti. Il problema della datazione è di vitale importanza per comprendere se Marini realizzò prima *L'Angelo della Città* o il rigido e verticalissimo *Cavaliere* (MARINI 1998, n.331); come è indispensabile capire se il corpo mutilo del cavaliere titolato *Angelo della Città* (MARINI 1998, n.330a), di cui esistono una versione in gesso e due fusioni in bronzo, sia da intendersi come uno studio (le grandi dimensioni e il foro per l'avvitamento e lo svitamento del fallo eretto farebbero pensare a questa ipotesi) oppure un'opera indipendente, a sé stante, che Marini concepì non come frammento ma come una scultura compiuta ed autonoma.

Uno strumento che si sarebbe potuto rivelare utile allo studioso è la biografia della moglie dello scultore, Mercedes Pedrazzini (poi Marina Marini)¹², pubblicata nel 1991¹³. La biografia, tuttavia, sembra più che altro tacere ed omettere le informazioni che sarebbero risultate più significative. Marina parla velocemente degli anni trascorsi a Locarno, tra il 1942 e il 1946, quando lei e Marini ripararono in Svizzera per fuggire alla seconda guerra mondiale. Si trattò di anni fondamentali per Marini perché poté vedere in presa diretta il rivoluzionario linguaggio plastico delle nuove sculture di Alberto Giacometti e di Germaine Richier, che era solito frequentare¹⁴. Pochi sono i riferimenti al rapporto di stretta amicizia tra Marini e Moore, iniziato nel 1948 quando si conobbero alla Biennale di Venezia. Si trattò di un'amicizia intensa, di incontri praticamente annuali, durante i quali Marini e Moore si scambiavano riflessioni sulla scultura¹⁵. Così come sono brevi e veloci i ricordi dei sei mesi trascorsi a New York

¹² Mercedes Pedrazzini incontrò per la prima volta Marini a Milano nel marzo 1938. Dopo il matrimonio, celebrato a Locarno nel dicembre dello stesso anno, Marini cominciò a chiamarla affettuosamente Marina, nome con cui lei stessa si fece chiamare sino alla scomparsa. Cfr. *Biografia*, in MARINI 1998, pp.343-346; *Cenni biografici*, in M.Marini, *L'arte è un gioco*, op.cit., pp.25-33 e note.

¹³ Marina Marini, *Con Marino*, Sonzogno, 1991.

¹⁴ Cfr. *Biografia*, in MARINI 1998, pp.343-346; *Cenni biografici*, in M.Marini, *L'arte è un gioco*, op.cit., pp.25-33 e note. Marini nel 1945 realizzò un ritratto in bronzo di Germaine Richier (MARINI 1998, n.280). Con Richier e Wotruba espose nel 1944 al Kunstmuseum di Basilea e nel 1945, sempre con i due scultori, alla Kunsthalle di Berna e alla Kunsthhaus di Zurigo.

¹⁵ Cfr. R. Berthoud, *The Life of Henry Moore*, London, 2003; *Biografia*, in MARINI 1998, pp.343-346; *Cenni biografici*, in M.Marini, *L'arte è un gioco*, op.cit., pp.25-33 e note.

quando Marini, per l'inaugurazione della sua personale da Curt Valentin¹⁶, soggiornò con la moglie nel 1950¹⁷. Erano gli anni in cui si stava affermando l'espressionismo astratto, in cui New York stava diventando la capitale mondiale dell'arte, centro nevralgico di mostre, rassegne, innovazioni.

Lo storico quindi ha pochi studi di riferimento e una massa di dati, opere, disegni, pitture, scritti da analizzare e vagliare, superando i clichés su cui si è sedimentata, negli anni, la critica. Un intervento significativo sulla critica e il suo rapportarsi alle opere di Marini è il saggio di Paolo Campiglio pubblicato nel 1998¹⁸ nel catalogo di una mostra curata da Flaminio Gualdoni.

Di fronte all'assenza di studi storici sull'attività scultorea di Marini negli anni cinquanta, si è preferito in questa sede prendere in considerazione momenti precisi dell'evoluzione stilistica del tema iconografico del cavallo e del cavaliere. Si è partiti dal primo *Cavaliere* (1936) per compiere un ragionamento sul sistema allusivo di fonti e suggestioni visive messo in atto da Marini. Relativamente agli anni cinquanta, sono stati analizzati *L'Angelo della Città*, la serie dei *Miracoli* e quella dei *Guerrieri*, cercando di far parlare le opere e comprenderne il significato nel contesto del sesto decennio.

¹⁶ Per la fortuna negli Stati Uniti di Marini a seguito della mostra da Curt Valentin, si rimanda a T. Meucci, *Marino Marini e Curt Valentin: la fortuna dello scultore in America*, in *Quaderni di Scultura Contemporanea*, n.8, Roma, 2008.

¹⁷ Cfr. *Biografia*, in MARINI 1998, pp.343-346; *Cenni biografici*, in M.Marini, *L'arte è un gioco*, op.cit., pp.25-33 e note.

¹⁸ P.Campiglio, *Marino Marini e la critica: indicazioni di percorso*, in *Marino Marini, le opere e i libri*, catalogo della mostra a cura di F. Gualdoni, Milano, Biblioteca di via Senato, 18 giugno-13 settembre 1998, Milano, 1998.

3.2 – MARINI E IL RAPPORTO CON LE FONTI VISIVE: UN SISTEMA ALLUSIVO

«Un momento di disattenzione e di curiosità troppo svagata – che qualche opera secondaria o decorativa di Marini può benissimo suscitare – e l'analista sarà indotto a sopravvalutare certe sfilacciate di Picasso o Carrà che affiorano nell'ardente crogiuolo dell'esperienza mariniana. Son le scorie intellettualistiche di una fusione densa, per fortuna, di altri elementi: i residui di un'attività assimilatrice. [...] Ogni apporto intellettualistico inteso nel senso arcinoto di una trasposizione di motivi culturali sul piano dell'attività creatrice, resta scoperto, isolato, rilevato sull'opera mariniana con una evidenza che ne consente la determinazione e ne agevola l'eliminazione: e ciò dipende [...] dall'ottima qualità della sostanza vitale su cui l'apporto medesimo dovrebbe e non riesce ad incidere»¹⁹. Con queste parole Nino Bertocchi, dalle pagine del *Popolo d'Italia*, nel 1937 commentava polemicamente la pubblicazione parigina di Paul Fierens²⁰ su Marino Marini, avvertendo il lettore di come il critico belga non avesse tenuto in debito conto «la vastità d'interessi critici suscitati, fra noi, dall'opera martiniana» e di come l'impostazione del testo rischiasse di spingere a «scambiare il fortissimo scultore toscano per uno dei tanti “naturalisti” che oggi la critica parigina, a corto di soggetti d'eccezione, rimette a galla sulle acque stagnanti del commercio europeo»²¹. Ciò su cui incalzò maggiormente Bertocchi fu l'indagine superficiale e frettolosa di Fierens sul sistema di riferimenti visivi e citazioni rinvenibili nelle sculture di Marini, di fronte alle quali uno solo poteva essere l'atteggiamento da assumere: «procedere con molta cautela nel districar la matassa delle famose “influenze”»²².

L'articolo riassume con efficacia i dati già acquisiti dalla critica italiana sull'opera plastica di Marini, in particolare sulle “influenze”: era chiaro a tutti che i riferimenti visivi all'arte antica e contemporanea fossero

¹⁹ N. Bertocchi, *Uno scultore moderno e il suo critico*, in *Il Popolo d'Italia*, 13 luglio 1937.

²⁰ P. Fierens, *Marino Marini*, Paris, 1936 (e Milano, 1936)

²¹ N. Bertocchi, *Uno scultore moderno e il suo critico*, *op.cit.*

²² *Ibidem.*

lasciati deliberatamente riconoscibili dallo scultore e da questi sfruttati come soluzioni tecniche. Lo ribadì Vitali nella prima monografia italiana dedicata a Marini per le edizioni Hoepli: l'avvicinamento nel periodo giovanile a Medardo Rosso, ad esempio, era sfociato nell'appropriazione di una tecnica («modellare per trapassi sottilissimi con sfumato proprio della cera») “innestata” in sculture che volevano raggiungere il «gusto opposto» rispetto alle opere di Rosso: «impianto monumentale, ricerche di forme piene, pesanti, pochissimo modulate, risolte per grandi blocchi»²³ come in *Popolo* (1929), *La borghese* (1930), *Donna dormiente* (1930) ed *Ersilia* (1931). Allo stesso modo, Vitali sottolineò come Marini, per raggiungere una scultura «antimpessionista, quindi regolata da precise leggi architettoniche, monumentale per impianto, dalla quale l'elemento racconto fosse bandito a vantaggio di valori puramente formali», avesse fatto appoggio alla scultura egizia ed antica per ottenere un «*moto immobile*» e, citando una frase di Fierens, «l'equilibrio rigoroso della precisione matematica dell'astratto»²⁴. La critica italiana era consapevole che le fonti visive di Marini fossero colte, prelevate da un bacino culturale allargato, ma che al contempo fossero delle allusioni stilistiche o assimilazioni di soluzioni tecniche, di certo non semplici prelievi o, termine tanto contestato da Bertocchi, mere “influenze”.

Del resto, Marini rivelava ai suoi commentatori le opere che più lo suggestionavano, come testimoniò lo stesso Vitali: «Marini [...] non nasconde che dinanzi allo *Scriba* del Louvre come, più tardi, di fronte ai ritratti e alle maschere del museo di Berlino, egli ebbe un'emozione nuova e fonda, quella che gli segnava in modo preciso la strada da imboccare»²⁵. Nelle opere di Marini, scrisse Borgese nel 1938, «puoi riconoscere i modelli – magari diversi modelli entro uno stesso pezzo [...]: ciononostante riconoscerai sempre pezzo dopo pezzo Marino Marini, lui, col suo nervosismo e il suo idillismo, col suo desiderio di unità, di “forme chiuse ed ermetiche” secondo una frase mariniana, ma anche con la sua vaga indecisione tra finito e indefinito, tra frammento e monumento, tra il volume

²³ L. Vitali, *Marino Marini*, Milano, 1937, p.12.

²⁴ *Ibidem*, p.13, 14, 16.

²⁵ *Ibidem*, p.14.

sintetico e l'ironica veristica scrittura che l'incide»²⁶. Raffaello Giolli parlò di ellenismi, di «tentazioni», di un Marini che «scivolando fra i musei» s'innamorava «degli etruschi e dei romani [...] ma non si lascia comandare»²⁷.

Per quanto riguarda la serie dei cavalli e dei cavalieri si possono, in linea di massima, individuare due direzioni sulle quali si mosse Marini fino alla fine degli anni cinquanta: la prima fu una riflessione interna e un confronto, spesso dissacrante, con il sistema delle arti italiane. Il periodo iniziò con l'esposizione alla Biennale di Venezia del 1936 del primo cavaliere e terminò con la fine della seconda guerra mondiale. Marini in questo periodo adoperò le fonti per contrastare aspetti teorici, come ad esempio le teorie di Ojetti, Oppo e Sarfatti sul recupero dell'antichità²⁸. La seconda direzione vide Marini aprirsi all'ambiente contemporaneo ed assimilare i lessici plastici più in voga per marcare la sua presenza nel panorama artistico internazionale. Questa fase cominciò alla fine della seconda guerra mondiale e interessò tutti gli anni cinquanta.

Il rapporto di Marini con le fonti visive fu duplice. Innanzitutto le sue non erano sempre citazioni dirette di un'opera (pittorica o scultorea): erano piuttosto allusioni al contesto culturale a cui l'opera stessa apparteneva, che la riportavano alla memoria in un periodo in cui i dibattiti artistici erano rivolti ad altre questioni. Presentare allo spettatore fonti visive non attuali (tuttavia riconoscibili) significava attuare una frattura con ciò che si svolgeva nella contemporaneità, portando l'osservatore ad una reazione attraverso una provocazione esplicita.

In secondo luogo la citazione di un'opera (fosse essa antica o contemporanea) permetteva a Marini di impossessarsi di una tecnica o di un'invenzione plastica per inserire delle variazioni in una produzione

²⁶ L. Borgese, *Marino Marini*, in *L'Ambrosiano*, 18 dicembre 1939.

²⁷ R. Giolli, *Femezza di Marino*, in *Domus*, febbraio 1945, pp.79-82.

²⁸ Cfr. G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal Marzocco a Dedalo*, Firenze, 2004; F. Canali (a cura di), *Ugo Ojetti tra architettura e arte*, in *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, a. 2005, n.14; C. Fabi, *Gli anni Trenta nella scultura di Giacomo Manzù*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Udine, anno accademico 2010-2011.

seriale. Un caso evidente di come Marini agì con le fonti visive è il primo cavaliere.

3.3 – L'INIZIO DI UNA SERIE: *CAVALIERE*, 1936

Marini realizzò il primo cavaliere nel 1936 in un periodo particolare della sua attività artistica e della sua vita. Nel 1929 si era trasferito da Firenze a Milano dopo essere stato chiamato da Arturo Martini a succedergli alla cattedra di scultura all'Istituto d'Arte di Villa Reale a Monza. Nel 1932, dopo le personali alla milanese Galleria Milano e alla Galleria Sabatello di Roma, si staccò definitivamente dal *Novecento* sarfattiano. Il trasferimento a Milano fu per Marini una rivelazione: scoperse una città che, come rivelò in seguito, «appartiene all'Europa, perché si vive lo stesso clima dell'Europa, si hanno le stesse sensazioni che si hanno in Germania, in Inghilterra, in Francia. Cioè, gli uomini vivono su una legge moderna che li dirige e su una responsabilità del proprio lavoro. Allora, lì hai percepito il mondo vero, il mondo delle verità vere, senza scosse, il mondo che vale!»²⁹. Il passaggio da Firenze a Milano significò per lo scultore uscire da «un periodo un po' oscuro, un po' vago», da un momento di «sovrapposizione di idee, di sentimenti, di sensibilità di limitazioni» che poi lentamente «si chiarisce quando io entro nella vita, quando entro a far parte di una città come Milano»³⁰: «il Nord è il punto più positivo per me, in quanto che, essendo impregnato di Sud, di valori nostri, italici, ho bisogno di un contrasto. Il Nord ti dà il valore ed il tuo colore, per contrasto... Vado sempre a cercare il contrasto. Certi miei lavori li vedo meglio quando li espongo in un clima differente, opposto»³¹. Milano, quindi, città moderna ed europea e il desiderio di staccarsi dalla cultura mediterranea per «capire il perché degli

²⁹ *Confessioni a Egle* (1959), in *Un'aureola di sole*, Pistoia, 1991, p.9.

³⁰ *Ibidem*, pp.8-9.

³¹ *Ibidem*, p.10.

altri per capire il perché tuo»³² attraverso la contrapposizione con la cultura nordica. Nel 1934, durante un viaggio in Germania, Marini rimase colpito da una statua equestre collocata sulla mensola di un pilastro del coro orientale del duomo di Bamberg: quell'esperienza gli suggerì l'idea di esplorare un nuovo soggetto plastico.

Nei primi anni trenta, l'ambiente artistico e culturale milanese aveva trovato un punto di riferimento nella figura di Edoardo Persico³³. Questi, trasferitosi a Milano nel 1930, aveva dato un concreto sostegno alle nuove generazioni di artisti «al cui aiuto risolutivo – scrisse Venturi dopo la sua prematura scomparsa - essi debbono tanta parte della loro educazione estetica e morale»³⁴. La posizione di Persico, improntata su un'impegnata contrapposizione al *Novecento* di Margherita Sarfatti e sulla formulazione di una nuova stagione artistica italiana basata su radicati principi etici, venne delineata da diversi scritti pubblicati tra il 1930 e il 1936³⁵. Persico fece leva sulla costituzione di un "ordine nuovo nell'arte italiana", rivendicando il diritto di continuare le polemiche aperte da *La Voce* e *Lacerba* e difendendo principi di onestà e decoro, di difesa della pubblica moralità, di instaurazione di una coscienza europea dell'arte. Punto di riferimento divenne la Galleria Del Milione, attorno alla quale gravitarono giovani artisti capaci, agli occhi di Persico, di imporre all'arte italiana uno stile veramente europeo, nel segno di un'unità morale, di umiltà, di motivazioni

³² M.Marini, *L'arte è un gioco*, op.cit., p.8.

³³ Per la personalità di Edoardo Persico, si rimanda a: G. Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, Milano, 1964; R. Mariani (a cura di), *Edoardo Persico. Oltre l'architettura*, Milano, 1977; G. Anzani, C. Pirovano, *La pittura del primo Novecento in Lombardia (1900-1945)*, in C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*. Tomo primo, Milano, 1992, pp.196-207; E. Pontiggia (a cura di), *Edoardo Persico, Destino e Modernità*, Milano 2001.

³⁴ L. Venturi, in *Emporium*, anno XLII, vol. LXXXIII, n.494, febbraio 1936, p.105

³⁵ Si vedano, per esempio: E. Persico, *Bardi via Brera 21*, in *Belvedere*, maggio-giugno 1930; E. Persico, *Bozzetti e Spazzapan, o l'artista solitario*, in *L'Ambrosiano*, 23 luglio 1931; E. Persico, *Arturo Martini*, in *Casabella*, febbraio 1933 (ora in E. Pontiggia, *Edoardo Persico. Destino e modernità: scritti d'arte, 1923-1935*, Milano, 2001, pp.57-58; 77-79; 123-124); E. Persico, *Via Solferino*, in *L'Ambrosiano*, 9 settembre 1931; E. Persico, *Il Mokador*, scritto non pubblicato per *L'Ambrosiano*, 28-29 settembre 1931, ora in E. Pontiggia (a cura di), *Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'Impressionismo al primitivismo*, catalogo della mostra, Milano 1998, pp.176-177.

etiche e di virtù di mestiere. Persico contrastava, come ribadì nel 1935 nel volume dedicato alla scultura romana³⁶, qualsiasi invito alla retorica, alla celebrazione dell'antico e al monumentale. Deplorava ogni intento accademico e rifiutava di condividere l'opinione di Ugo Ojetti che l'Italia avesse «la più insigne scultura d'Europa»³⁷. I “veri” scultori italiani, secondo Persico, erano difatti costretti a riparare all'estero e quelli che vincevano agli «imbrogli» dei concorsi per i monumenti pubblici erano certi «marmorini» che portavano ad una «inevitabile decadenza dell'arte del nostro Paese»³⁸.

A Marini queste posizioni non dovettero essere sconosciute: come lui, Persico insegnava all'Istituto d'Arte di Villa Reale a Monza³⁹. Né gli dovettero essere estranee le teorie di Persico a proposito di una lettura dell'antico e della tradizione non in termini retorici, ma come un processo culturale e storico: con il primo cavaliere Marini dimostrò come ci si potesse relazionare con l'antico mediante un approccio storicistico. Tale aspetto non passò inosservato, specialmente a quella parte della critica che, dopo l'esposizione del *Cavaliere* [ill.1] alla Biennale di Venezia del 1936, reagì con estrema durezza e vena polemica. Primo fra tutti Ugo Ojetti, che definì l'opera «il sommario imballaggio d'una statua equestre [...] tanto che si può riempirlo con la stoppa di qualunque idea [di] mammalucco equestre»⁴⁰.

La reazione dei detrattori del cavaliere di Marini era innanzitutto legata alla immediata, inequivocabile e dissacrante lettura dell'opera: una versione antimonumentale e antiretorica del monumento equestre. Il

³⁶ E. Persico, *La scultura romana e quattro affreschi della Villa dei Misteri*, Milano, 1935

³⁷ Ojetti iniziò a sostenere questa posizione a partire dal suo commento alla scultura italiana dell'Esposizione di Milano del 1906, ove scrisse che «tolta la Francia, nessuna nazione ci può oggi contrastare la palma di quest'arte [la scultura]», in U. Ojetti, *L'arte nell'Esposizione di Milano*, Milano, 1906, p.65

³⁸ E. Persico, *Arturo Martini*, op.cit.

³⁹ Persico insegnò all'ISIA nel 1931-1932 per la sezione grafica, chiamato dal nuovo direttore Elio Palazzo, a cui venne affidato il compito di rinnovare il corpo docenti. Per la figura di Persico si rimanda a: G. Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, Milano, 1964; R. Mariani (a cura di), *Edoardo Persico. Oltre l'architettura*, Milano, 1977; E. Pontiggia (a cura di), *Edoardo Persico, Destino e Modernità*, Milano 2001.

⁴⁰ U. Ojetti, *Scultori nostri*, in *Corriere della Sera*, 5 luglio 1936.

rapporto sproporzionato tra le dimensioni del cavaliere e quelle del cavallo produsse un effetto umoristico che irrideva il genere classico del monumento equestre e il tema iconografico del condottiero a cavallo. Il mancato rispetto delle proporzioni – che Marini mantenne anche nei cavalli e cavalieri degli anni seguenti - funse da rovesciamento della fonte antica: rinnegava la maestosità e l'imponenza dei monumenti equestri. Questo andava inevitabilmente anche a contrastare la diffusione delle sculture monumentali finalizzate alla mitizzazione delle glorie del regime e dei caduti della prima guerra mondiale : Marini con *Cavaliere* negò alla statua una dimensione monumentale e una funzione ideologica, indirizzandosi verso una concezione dell'arte slegata da scopi pratici.

Per le dimensioni sproporzionate tra cavallo e cavaliere Marini avrebbe potuto guardare a più opere, a lui note: la formella del mese di maggio raffigurante un cavaliere di Benedetto Antelami nel Battistero di Parma [ill.4], o il monumento equestre a Bernabò Visconti [ill.5] al Castello Sforzesco, ma pure il Balbo Equestre [ill. 6] conservato al Museo di Napoli. Marini sarebbe anche potuto risalire alla fonte dei due bronzi *Fede e La Luce e La forza degli Eroi* (1934) di Martini, esposti a Genova nel 1934 ed immediatamente acclamati dalla critica per aver incarnato l'idea eroica dei principi fascisti: i *Dioscuri* di Locri Epizefiri [ill. 7] pubblicati su *Emporium* nel 1928⁴¹ e da Pericle Ducati in *L'arte classica* nel 1927⁴², un volume particolarmente apprezzato all'epoca. Al di là della questione delle fonti visive, è utile confrontare il differente rapporto con l'antico tra le due sculture di Martini e il cavaliere di Marini. Mentre Martini aveva recuperato un pezzo dell'antichità in chiave ideologica, Marini fece esattamente l'opposto: il *Cavaliere* alludeva esplicitamente a opere antiche ma negava la loro strumentalizzazione retorica e le poneva su un piano storicistico.

Il riflettere di Marini su una scultura che presentava, come avrebbe definito più volte negli anni futuri, l'interessante incrocio della linea

⁴¹ G. Marangoni, *La rappresentazione artistica del cavallo*, in *Emporium*, vol. LXVII, n.404. 1928, p.95.

⁴² P. Ducati, *L'arte classica*, 1927.

verticale (cavaliere) con la linea orizzontale (tronco del cavallo)⁴³, costituì per lui un approccio astratto alla scultura, che proveniva dall'elaborazione interna dello schema compositivo della statua al fine di evitare inclinazioni sentimentali, psicologiche, narrative o veristiche. Lo ribadì lo stesso Marini nei testi che pubblicò su *Broletto*⁴⁴ e *L'Ambrosiano*⁴⁵ nel 1938 e su *Tempo*⁴⁶ nel 1939 in difesa del primo cavaliere, che dopo l'esposizione a Venezia del 1936 continuò a suscitare discussioni e critiche: «[...] in esso potrebbero essere palesi, in luogo della realizzazione di una minuziosa e cincischiata analisi veristica, la stessa ricerca di un ritmo musicale e il medesimo tendere ad una rigorosa costruzione architettonica. *Cavallo e cavaliere* è concepito secondo uno spirito geometrico al quale si allinea un pathos immaginativo [...]»⁴⁷.

Musica, architettura e geometria: Marini stava facendo riferimento ad arti non iconiche, ma costruttive, matematiche. In questa maniera, iniziò a plasmare una sua fisionomia in netto contrasto con l'altro scultore emergente che in quegli anni stava affermandosi nel panorama artistico nazionale: Giacomo Manzù. Schemi geometrici e blocchi di costruzione si dovevano raccordare tra loro nella statua in un equilibrio rigoroso, negando un'interazione con lo spazio esterno affinché il soggetto dell'opera apparisse fuori dal tempo, isolato dalla storia. L'assoluta durezza ed assenza di moto della composizione del primo cavaliere non vennero posti da Marini come

⁴³ «In fondo, l'amore per il cavallo è una ricerca in me di una certa architettura che mi ha interessato. La forma del cavallo è l'opposto di quella dell'uomo: è una forma orizzontale, la forma dell'uomo è verticale. Queste due idee architettoniche mi hanno suggerito di indagare e di continuare a lavorare su questa idea. Tuttavia questa idea cambia, perché in un certo momento nasce serena e tranquilla ma attraverso gli anni diventa estremamente inquieta ed espressionista. Anticamente si pensava sempre che l'uomo a cavallo era il personaggio che poteva discutere, dire e dare degli ordini; invece oggi non è più così, esiste un'idea più tragica della cosa, esiste un'idea di distruzione della cosa, tant'è vero che i miei ultimi elemento dell'uomo a cavallo si riducono a delle forme liberissime. Si perde il senso architettonico della cosa: il cavallo e il cavaliere creano una croce precisa e matematica, ma tutto a un tratto questa croce si distrugge, si sfà, per dare vita a una struttura, a una costruzione più irregolare, più libera», da un'intervista a Marini della televisione svizzera italiana realizzata nel 1972, ora in M. Marini, *Un'aureola di sole*, op.cit., pp. 25-27.

⁴⁴ M. Marini, *Cavallo e cavaliere*, in *Broletto*, maggio 1938.

⁴⁵ M. Marini, *Spiegazioni*, in *L'Ambrosiano*, 26 maggio 1938.

⁴⁶ M. Marini, *Le mie sculture*, in *Tempo*, 14 dicembre 1939.

⁴⁷ Marini, *Cavallo e cavaliere*, op.cit., p.15.

elementi negativi, ma come valori. In questo senso, si può trovare una corrispondenza con le considerazioni di Lionello Venturi sui concetti della “rigidezza” e del “movimento” in *Il gusto dei primitivi* (1926)⁴⁸. Secondo Venturi la rappresentazione di un’immagine passionale in assoluta assenza di movimento ed irrigidita non costituiva una mancanza di maturità tecnica da parte dei primitivi, ma una via da questi ultimi intrapresa intenzionalmente per «serietà sentimentale»⁴⁹. Se Marini ricorse ad un’assenza di movimento fu per far appello ad un rigore linguistico su cui fondare l’incontro dell’antico con il moderno, come aveva insegnato Carrà attraverso il recupero di Giotto in opere come *Le Figlie di Loth* (1919)⁵⁰.

Tuttavia Marini aveva portato in causa, con *Cavaliere*, altre questioni, una delle quali riguardava il tema iconografico del cavallo e cavaliere. Il soggetto di un cavaliere a cavallo aveva incontrato una particolare fortuna, durante la prima guerra, grazie alle opere futuriste di Carrà, Boccioni e Severini, che lo intesero come un simbolo dell’energia dell’assalto e dell’eroismo in battaglia⁵¹. Terminata la prima guerra, si verificò un cambio di direzione verso la rappresentazione del cavallo, non più adatto a rappresentare la modernità, che spinse a restituirlo come un giocattolo plastico, fuori dal tempo e isolato dalla storia (gli esempi più calzanti sono *La Pulzella d’Orleans* del 1920 di Martini e il *Cavallo bianco* del 1919 di Sironi). Questo passaggio venne anticipato da due opere di Carrà: *Inseguimento* (o *Cavallo e Cavaliere*) del 1915 e *Il Cavaliere Occidentale* del 1917. *Inseguimento* era un primo allontanamento di Carrà dal dinamismo, dalla simultaneità e dalla scomposizione delle teorie di Boccioni; nonché l’avvicinamento ad uno stile che potesse riunire il senso della modernità, della tradizione popolare e del sentimento lirico. Per quanto nell’opera sopravvivesse un soggetto futurista, di fatto Carrà si staccò dai

⁴⁸ L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 1926.

⁴⁹ Ibidem, p.288.

⁵⁰ Cfr. V. Fagone, *Le tre stagioni di Carrà*, in M.Carrà (a cura di), *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, Milano, 1978; P. Fossati, *Valori Plastici 1918-1922*, Milano, 1981, p.10; G. Anziani, C. Pirovano, *La pittura del primo Novecento in Lombardia (1900-1945)*, op.cit., pp.138-142.

⁵¹ Cfr. a F. Fergonzi, *Un cavallo bianco, altri cavalli e altri cavalieri*, in Sironi *metafisico*, catalogo della mostra a cura di S. Tosini Pizzetti, Milano, 2007, pp.66-79.

principi fondativi del futurismo attraverso la chiusura del profilo del cavallo con una pennellata scura che isolava e neutralizzava il moto, portando così l'evento rappresentato ad un livello di distacco dall'osservatore. L'azione ludica e meccanica del fantino (e non più del fante in battaglia), scomposto in pezzi tanto quanto il cavallo, aveva l'aspetto di un giocattolo scomponibile ed assemblabile⁵². Questi elementi divennero più marcati in *Il cavaliere occidentale* (1917), un'opera del Carrà metafisico: il cavaliere assunse le caratteristiche di un giocattolo di latta, meccanico e statico, costruito con lamiere assemblate da bulloni⁵³. A queste opere di Carrà seguiva cronologicamente *Il cavallo bianco* (1919) di Sironi, opera esposta nella *Prima Esposizione Futurista* a Macerata nel 1922 e pubblicata nel catalogo della mostra curato da Ivo Pannaggi. Con quest'opera Sironi aveva rielaborato con attenzioni arcaizzanti secondo il gusto classico che si stava affermando a Roma (avrebbe dovuto esporre l'opera alla Casa d'Arte Bragaglia) il soggetto di un cavaliere che conduce a piedi un cavallo. I corpi semplici e severi erano debitori delle opere di De Chirico pubblicate nel 1919 su *Valori Plastici*⁵⁴.

Successivamente, il tema iconografico del cavallo e cavaliere conobbe una nuova fortuna, attraverso tre vie. Innanzitutto attraverso le sculture di genere equestre, celebrative e retoriche realizzate sotto il regime, come i sopracitati bronzi *La Fede e La Luce* e *La forza degli Eroi* (1934) di Martini. In secondo luogo, mediante la proliferazione di immagini di Mussolini a cavallo sulle pagine di riviste e giornali o sculture che lo ritraevano trionfante su un destriero, come il monumento equestre a Benito Mussolini nel Littoriale di Bologna realizzato da Giuseppe Graziosi nel 1929. La terza via che fece riprendere attualità al tema iconografico del cavallo e cavaliere fu la pubblicazione di condottieri a cavallo della statuaria greca e romana. Su *Pan*, rivista fondata e diretta da Ojetti, era stato pubblicato nel settembre 1934 un intervento dell'archeologo Enrico Paribeni

⁵² Cfr. F. Fergonzi, *Carlo Carrà. Inseguimento (Cavallo e cavaliere), 1915*, in F. Fergonzi, *La Collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, Milano, 2003, pp.217-229.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Cfr. F. Fergonzi, *Mario Sironi, Il Cavallo bianco (Cavaliere? Uomo e cavallo)*, 1919, in F. Fergonzi, *La Collezione Mattioli*, op.cit., pp.351-357.

sulle nuove sculture nei musei di Atene, accompagnato da pregevoli illustrazioni. Tra di esse, figurava quella dell'opera che Paribeni celebrò come una «tra le sculture più significative [...], la figura di un giovane cavaliere [...], uno di quegli efebi appassionati d'ippica di cui ci viene ancora l'eco dal fregio del Partenone»⁵⁵.

In un momento in cui il tema iconografico del cavallo e del cavaliere aveva, per vie diverse, ripreso attualità, Marini compose una scultura decisamente anticlassica, che apparve come un manichino, un giocattolo monumentale. Questo aspetto non era legato solamente al rapporto sproporzionato tra la figura rigida ed immobile del piccolo cavallo e quella del cavaliere, ma proprio dalla resa del corpo maschile del cavaliere stesso.

Come Marini aveva scritto su *Broletto*, «gli acerbi commenti che il *Cavallo e cavaliere* suscitò quando apparve all'ultima Biennale Veneziana, starebbero a significare che questo gruppo deve essere tenuto per l'infelice frutto di una involuzione, non certo come il logico, necessario sviluppo di un problema già posto e per quel che mi sembra, risolto in opere precedenti. [...] Il *Cavallo e cavaliere* è uscito dalla medesima famiglia dei tre grandi legni, e specie del *Pugile*, realizzati negli anni prima»⁵⁶. I «tre grandi legni» erano *Nuotatore* (1936), *Icaro* (1933) e *Pugile* (1936). Tuttavia conviene tenere in considerazione, per l'analogia con la postura del cavaliere del 1936, il *Giocoliere* (1933) [ill.8] in terracotta, per la cui posa rigida e statica del torso e le braccia appoggiate alle cosce Marini aveva fatto riferimento a *Il Saggio Imhotep* [ill.9], bronzetto egizio di epoca saitica conservato al Museo Archeologico di Firenze. Le gambe allargate con i piedi sollevati alludevano invece a *Il Bevitore* (1928) [ill. 10] di Martini, esposto per la prima volta nel 1948 alla Biennale di Venezia, ma riprodotto negli anni trenta in più pubblicazioni dedicate all'opera dello scultore trevigiano⁵⁷. Il *Bevitore* era un'opera che spingeva a focalizzare sulla costruzione geometrica ed architettonica di un corpo maschile: si trattava di una figura composta dal montaggio di volumi conici, ovoidali, cilindrici, spezzati da

⁵⁵ E. Paribeni, *Nuove sculture nei musei di Atene*, in *Pan*, maggio 1934, p.70

⁵⁶ M.Marini, *Cavallo e cavaliere*, op.cit., p.15.

⁵⁷ Cfr. G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari (a cura di), *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza, 1998, n. 225.

angoli retti; si raccordava a quel ritrovato stile antico che Carrà e De Chirico avevano raggiunto nel loro periodo post-metafisico; escludeva l'emozione e il sentimento. Non dovette, oltretutto, essere difficile per Marini rinvenire negli angoli stondati delle braccia, nella posizione del busto, nella posa delle gambe flesse del *Bevitore* delle citazioni dirette a *Idolo ermafrodito* (1917) di Carrà, ben noto a Martini ai tempi di *Valori Plastici*⁵⁸. Nel periodo in cui realizzò *Giocoliere*, tuttavia, le attenzioni di Marini erano ancora legate alla ricerca di una resa sentimentale e psicologica del soggetto: si può rintracciare una vibrazione emotiva nella testa del *Giocoliere* attraverso l'assimilazione di opere di Vincenzo Gemito come *Moretto* [ill. 11].

Di tutt'altra natura fu la riflessione plastica di Marini per il *Pugile* del 1936 [ill. 12]: lo scultore pensò ad una composizione più naturalistica e umana, andando a sciogliere la durezza egizia della posa del *Giocoliere* attraverso l'assimilazione di una statua romana, il *Pugilista* [ill. 13], pubblicato da Della Seta nel noto volume sul nudo nell'arte⁵⁹, di cui riprese la fasciatura delle mani. Per conferire maggiore dinamicità, sollevò il volume della testa (la cui fonte era un canopo etrusco del Museo Archeologico di Firenze [ill. 15]) verso l'alto; la posa scomposta echeggiava il *Malato alla Fonte* [ill.14] di Arnolfo di Cambio.

Questo intenso studio sul nudo maschile condusse al primo cavaliere. Marini era consapevole che non era possibile spingersi oltre determinati problemi plastici e, come aveva scritto su *Broletto* nel 1938, il *Cavaliere* del 1936 era il «logico, necessario sviluppo di un problema già posto e [...] risolto». Marini pertanto considerava esaurite le ricerche condotte sul corpo maschile fino al *Pugile* e necessitava di aprire nuove problematiche, spostando il baricentro delle sue investigazioni scultoree. Per farlo, rinunciò alle conquiste plastiche dei precedenti nudi maschili per raggiungere degli esiti che risultarono inaspettati per la critica, che di lui, sino a quel momento, aveva lodato lo stile elegante e classico⁶⁰.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ A. Della Seta, *Il nudo nell'arte, vol. I Arte Antica*, Milano-Roma, 1930

⁶⁰ Cfr. P. Campiglio, *Marino Marini e la critica: indicazioni di percorso*, op.cit., pp.28-95.

Per ottenere un cavaliere-giocattolo, riprese il Carrà metafisico dell'*Idolo Ermafrodito* [ill.17] per la piega stondata del gomito e la posa dei piedi. Nella versione del *Cavaliere* in legno del 1936-37 l'allusione all'*Idolo Ermafrodito* fu più marcata, tanto da far apparire l'opera come un monumentale manichino-giocattolo. Per le teste dei cavalieri Marini scelse delle fonti facilmente riconoscibili. Per il gesso (e quindi anche per la successiva fusione in bronzo) fece riferimento sia a un ritratto d'epoca romana [ill. 20] pubblicato nel volume di Persico dedicato alla scultura romana⁶¹, a cui semplicemente alluse perché privò il volto di spessore psicologico; sia alla statua egizia del sindaco del villaggio [ill. 21], pubblicata nel volume di Della Seta⁶². La statua egizia, inoltre, con la sua rigida frontalità aiutò Marini a conferire ritmi rigorosi ed equilibrio alla combinazione architettonica dei volumi del *Cavaliere*. Per la testa del cavaliere in legno Marini si rifece ad una statuette egizia raffigurante il naoforo Henat [ill. 23] conservata nel Museo Archeologico di Firenze: ne riprese il naso sottile, l'espressione ingenua e acerba di un adolescente calvo. Una fonte ideale per enfatizzare l'aspetto burattinesco del cavaliere.

Il *Cavaliere* del 1936 fu una dichiarazione esplicita e dissacrante. Alludere ai manichini metafisici, negare la psicologia della ritrattistica romana, intendere l'antico come uno strumento da poter stravolgere per ottenere un cavaliere antieroico e antimitico sino al punto di restituirlo alla stregua di un cavaliere-giocattolo, significava prendere apertamente le distanze dalle prove di nudo atletico e muscoloso o dalle maestose e virili rappresentazioni di corpi maschili sulle quali parte degli scultori italiani si andavano cimentando in quegli anni. In tal senso, il recupero del Carrà metafisico attraverso l'allusione all'*Idolo Ermafrodito* aveva un significato: Marini fece appello ad un momento del passato non lontano che era dato come superato dal momento che la discussione era focalizzata sulle nuove opere di Carrà, ma in un tempo storico in cui la fonte potesse essere riconoscibile ai contemporanei.

⁶¹ E. Persico, *La scultura romana e quattro affreschi della Villa dei Misteri*, op.cit.

⁶² A. Della Seta, *Il nudo nell'arte*, vol. I *Arte Antica*, op.cit.

L'eccellenza di Marini stava nel non lasciarsi travolgere dalle fonti alluse, ma nel sfruttare per sollevare dei problemi plastici e poi risolverli, con un lessico suo proprio ed inconfondibile. Del resto, alla data del 1936, Marini non era un esordiente, ma uno scultore perfettamente formato, capace di comprendere le "mode" del momento, stravolgerle per assaggiare il pubblico con delle possibilità stilistiche che lo lasciavano disorientato.

Marini con il primo cavaliere aveva collaudato un metodo con cui continuò a lavorare negli anni successivi per il tema iconografico del cavallo e cavaliere: un sistema allusivo di fonti colte da un ampio bacino culturale che portava nel presente i recuperi del passato e li coniugava con le conquiste artistiche più attuali.

3.4 – L'ANGELO DELLA CITTÀ (1948)

Alla riapertura della Biennale di Venezia nel 1948 dopo i sei anni di sospensione delle attività espositive per il secondo conflitto bellico, della produzione plastica italiana le due sale dedicate a Marini e Manzù accentrarono l'attenzione della critica nazionale ed estera. Louis Chéronnet, dalle pagine del parigino *Illustration*, ne affermò l'assoluta eccellenza, la ricchezza e la qualità di rara caratura e Raimond Cognat, che a più riprese su *Arts* lodò l'esposizione veneziana, scrisse parole entusiaste sulla scultura di Martini, Marini e Manzù, «tre complessi di un valore senza alcun dubbio eccezionale»⁶³. Non mancarono i dissensi da parte della critica italiana sull'assegnazione a Manzù del Gran Premio per la Scultura Italiana conferitogli dalla Giuria Internazionale di Esperti della XXIV Biennale⁶⁴.

⁶³ Venezia. *Giudizi stranieri sulla XXIV Biennale*, in *Emporium*, anno LIV n.9, settembre 1949, p.154.

⁶⁴ «Nel pomeriggio del 6 giugno si è riunita, nel Palazzo della Mostra ai Giardini, la Giuria Internazionale preposta al conferimento dei premi istituiti dalla Biennale di Venezia per la XXIV Esposizione Internazionale d'Arte 1948. Compongono la Giuria i signori Mohamed Naghi Bey, commissario per l'Egitto, Raymond Cogniat, commissario per la Francia, Josef Hofmann, commissario per l'Austria, W.J.H.B.

Dalle pagine del *Mattino del Popolo* Giuseppe Marchiori, malgrado il giudizio favorevole su Manzù, «artista che onora l'Italia», dichiarò che considerando le possibilità aperte da un indirizzo artistico avrebbe senza dubbi dato il suo voto a Marini, rappresentante nel mondo di «una grande fantasia plastica, una eccezionale intelligenza di forme»⁶⁵. Raffele Carrieri sul *Tempo* parlò della differenza «impressionante» che distanziava i due scultori: «siamo in due epoche diverse. Abbiamo lasciato [con Manzù] le vibrazioni d'incarnato, il colorito e l'effusione ed eccoci [nella sala di Marini] ai grandi ritmi, alla stabilità, alla pura immaginazione delle forme, a quella fantasia plastica che ci ridà la misura dello stile nella sua integrità ed elevatezza»⁶⁶. Pure Attilio Podestà su *Emporium* rintracciò due divergenti vie intraprese da Marini e Manzù, l'uno rivolto ad una ricerca «archetipica», l'altro «intimista». Vide nelle loro opere gli esiti più alti della plastica italiana e, probabilmente, le uniche a poter entrare nei circuiti internazionali. Malgrado l'assegnazione del gran premio della scultura a Manzù, Podestà conferì il primato alle opere di Marini, «saggi intensissimi», di «distaccata autonomia formale», «coerenza stilistica» e «lirico incantamento»⁶⁷.

Sandberg, commissario per l'Olanda, Frantisek Haiek, commissario per la Cecoslovacchia, Emile Langui, commissario per il Belgio, Josef Jarema, ordinatore del Padiglione della Polonia, John Rothenstein, commissario per la Gran Bretagna, Paolo Ruzicka, commissario per l'Ungheria, Alfredo Blailé, commissario per la Svizzera; inoltre Roberto Longhi, Lionello Venturi, Felice Casorati, commissari per il Padiglione Italia, ed il Prof. Rodolfo Pallucchini, Segretario Generale della Biennale; assente Leo Swane, commissario per la Danimarca, partito per ragioni d'ufficio, che aveva lasciato una lettera con le proprie designazioni. Presiedeva il Presidente dell'Esposizione, On. Prof. Giovanni Ponti. Dopo ampia discussione, a grande maggioranza i premi sono stati così attribuiti: quelli della Presidenza del Consiglio dei Ministri, per un pittore e per uno scultore stranieri, rispettivamente a Georges Braque ed Henry Moore; i due premi del Comune di Venezia per un pittore e per uno scultore italiano, rispettivamente, a Giorgio Morandi e a Manzù. I due premi della Presidenza della Biennale per un incisore straniero ed uno italiano sono stati assegnati a Marc Chagall e a Mino Maccari. I due premi aggiunti dalla Presidenza della Biennale di Lire 100.000 ciascuno per giovani artisti italiani sono stati attribuiti: per la pittura a Renato Guttuso, per la scultura ad Alberto Viani», ASAC, FS, AV, BN n.10, *Verbale per l'assegnazione dei premi*.

⁶⁵ G. Marchiori, *Due scultori: Marini e Manzù*, in *Il Mattino del Popolo*, 13 giugno 1948.

⁶⁶ R. Carrieri, *Tre MA dominano il campo*, in *Il Tempo*, 28 agosto 1948.

⁶⁷ A. Podestà, *La scultura contemporanea in Italia*, in *Emporium*, anno LIV nn.7-8, luglio-agosto 1948, pp.96-104.

Marini espose alla prima Biennale del dopoguerra due opere che testimoniavano l'evoluzione stilistica della serie dei cavalli e cavalieri: *Il pellegrino* del 1939 e *Cavaliere* del 1947. *Il pellegrino* [ill.24] aveva per contesto gli anni trenta (non sfuggì a Podestà l'«antirettorica soluzione monumentale» e la «bloccata assolutezza di forme nello spazio»⁶⁸). Dopo la vena polemica insita nel primo cavaliere, Marini presentò nei cavalli e cavalieri diverse combinazioni di pesi, volumi, forme per variare il tema iconografico. Come, ad esempio, nelle ceramiche policrome che realizzò nei primi anni quaranta [ill.25]: la convergenza di fonti antiche (i cavalli cinesi e la Sibilla del pulpito della chiesa di Sant'Andrea a Pistoia di Giovanni Pisano⁶⁹ [ill.27]) e fonti moderne (il recupero della pezzatura del cavallo da *Presepe piccolo* di Martini del 1929 [ill.26]) fungevano da strumenti per esplorare con nuove strategie il tema del cavallo e del cavaliere. O come nel *Cavallo e cavaliere* del 1944, realizzato durante il periodo del soggiorno svizzero: Marini tenne in mente *Il Duca d'Aosta a Cavallo* (1932) di Martini e provò ad asciugare ed appiattare i volumi in un altorilievo, riducendo l'opera plastica ad uno schema costruttivo, espungendo da essa vocazioni narrative o sentimentali [ill.28-29].

L'altro cavaliere esposto alla XXIV Biennale (*Cavaliere*, 1947 [ill.38]) portava in cause altre tematiche: attestava come, con la fine della seconda guerra mondiale e della dittatura, fosse decaduta l'urgenza di portare un'istanza antiretorica e antimonumentale nei cavalli e cavalieri e come i nuovi gruppi equestri s'inserissero nel tessuto dell'attualità. Tre opere del 1947 segnarono una svolta non solo nella resa del tema iconografico del cavallo e cavaliere ma anche nel valore che Marini sottese alle sue opere: conferì loro una componente morale, etica e cominciò a fare del cavaliere il portavoce dell'euforia per l'uscita da un momento storico infausto. Il cavaliere diventò la metafora dell'uomo comune che si era battuto per l'uscita dal regime e dalla seconda guerra mondiale e che

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Marini, nato a Pistoia nel 1901, si trasferì a Firenze con la sorella Egle nel 1918 per frequentare l'Accademia di Belle Arti. Il pulpito di Giovanni Pisano (lo definì «pietra miliare» nei colloqui con Egle, in M. Marini, *Sono etrusco*, op.cit., p.23) gli era ben noto.

partecipava, sollevato, ad una nuova epoca storica. Fu Marini stesso, nelle *Confessioni ad Egle* del 1959, a definire “sereni” i cavalieri del 1945⁷⁰.

Questa valenza simbolica è rinvenibile in *Cavaliere* (1947) [ill.30]. L'atto del cavaliere di sollevarsi verso l'alto, la posa serena e distesa del cavallo, manifestavano un'inedita spensieratezza. La testa del cavaliere attaccata al collo, di cui s'intravedevano soltanto le narici e il leggero solco delle labbra, riprendeva la posa di *Madre e figlio II* (1941-45) [ill.31] di Lipchitz, scultore di cui Marini divenne amico sin dal 1930, anno del suo primo soggiorno a Parigi⁷¹. La testa risolta come una sorta di sfera schiacciata era un'allusione ai disegni di Picasso del 1929 [ill.32], pubblicati su *Cahiers d'Art*, che Marini aveva studiato in alcuni disegni del 1941 [ill.33] per conferire maggiore modernità al nudo femminile. Per il cavallo, invece, Marini fece riferimento alla posa dell'animale di *San Martino*, un'opera in gesso di Martini del 1930 pubblicata da Vitali nel 1933 [ill.34]. Tanto quanto il collo ricurvo del cavallo conferì una componente di naturalezza e di veridicità alla scena rappresentata nella formella di Martini, così la ripresa di quella postura traspose distensione nella scultura di Marini. Le zampe del cavallo, che terminavano in moncherini antinaturalistici, provavano lo stile abraso e drammatico di Germaine Richier, scultrice che Marini aveva conosciuto e frequentato durante il periodo in cui si rifugiò in Svizzera durante la seconda guerra mondiale⁷².

In un altro *Cavaliere* del 1947 [ill.35] Marini sciolse la posa statica del cavaliere sbilanciandolo all'indietro, alludendo sia alla postura

⁷⁰ «Gli uomini, che credevo si mettessero d'accordo, non lo sono perché si bisticciano. Nel 1945 c'è un Cavaliere sereno, che si illude di essere sereno perché dentro c'è una certa inquietudine. [...] I cavalieri rovesciati sono i Miracoli. Ad un certo momento l'idea parte fino a distruggersi. Questa idea infuocata, la poesia di questo cavaliere che ad un certo punto si rompe, vuol andare in cielo, non sta più bene né sulla terra né in cielo [...] ma non vuole stare tranquillo in mezzo agli uomini che non sono più tranquilli, che sono diventati matti. [...] il cavallo cade e il cavaliere quasi si perde, come nel Miracolo del 1954. Questo è il periodo della tragedia ancora un po' umana; poi, da ultimo, la tragedia c'è ma non è quasi più umana: il cavaliere è diventato un fossile, un elemento già bruciato, costruttivo.», M. Marini, *Confessioni ad Egle*, 1959, in M. Marini, *Un'aureola di sole*, op.cit., pp. 11 e 15.

⁷¹ Cfr. *Biografia*, in MARINI 1998, pp.343-346; *Cenni biografici*, in M.Marini, *L'arte è un gioco*, op.cit., pp.25-33 e note.

⁷² *Ibidem*.

scomposta del *Malato alla Fonte* di Arnolfo di Cambio [ill.36], sia al gesto di portarsi al petto un braccio della Sibilla di Giovanni Pisano [ill.37]. La diagonale sulla quale si sviluppava il volume plastico della figura del cavaliere conferì movimento all'opera, contrastata dalla posa ferma del rassicurante cavallo: la testa dell'animale era rivolta a guardare lo stesso soggetto che aveva attirato l'attenzione del cavaliere e la sua espressione rallegrata, marcata da un ampio sorriso, fece proferire all'opera una sensazione di serenità.

Infine, il *Cavaliere* del 1947 [ill.38], esposto alla XXIV Biennale di Venezia. L'abbandono contemplativo del cavaliere, la sua posa umana e serena, l'allungamento fallico del collo del cavallo lasciavano intendere la nuova stagione con cui Marini stava restituendo il tema iconografico del cavallo e del cavaliere.

Tuttavia fu *L'Angelo della Città* (1949) [ill.39] l'opera che incarnò i nuovi valori che Marini attribuì al tema iconografico del cavallo e del cavaliere, simbolo della manifestazione di esultanza e di tripudio per l'insorgere di una nuova coscienza, di un nuovo essere umano, nobilitato dall'essersi purificato dal fascismo e dall'essere rientrato in un clima di libertà.

La costruzione dell'opera emanava una potenza incontrastabile, giocata su più elementi. In primo luogo, la rinuncia al movimento. Come fu per il primo cavaliere del 1936, l'assenza di moto e la rigidità della composizione erano elementi positivi della scultura e la loro funzione era quella di non distrarre l'osservatore dalla ricchezza di simboli e di valori etici. Pur trattandosi di una scultura a tutto tondo, *L'Angelo della Città* acquisiva significato solo guardandola di fronte. Marini giocò sull'illeggibilità dell'opera: della testa del cavaliere si potevano vedere solo le narici e le labbra appena accennate. Il suggerimento venne nuovamente da *Madre e figlio II* (1941-45) [ill.40] di Lipchitz, dalla quale Marini riprese sia la soluzione della testa rivolta verso l'alto e il gesto di spalancare le braccia sia la condizione di imporre allo spettatore una visione frontale dell'opera.

Una volta posizionatosi di fronte a *L'Angelo della Città*, difatti, lo spettatore poteva cogliere lo schema astratto di linee verticali (quelle del busto del cavaliere e degli arti del cavallo), orizzontali (quelle delle braccia aperte del cavaliere, del collo allungato e del tronco del cavallo) e diagonali (quelle delle gambe del cavaliere) che stavano alla base della costruzione dell'opera. Il corpo del cavaliere, letteralmente confinato in un cerchio che ne determinava le proporzioni anatomiche, alludeva visibilmente all'*Uomo Vitruviano* [ill. 41] di Leonardo da Vinci. Questo instaurò un raccordo con quella produzione del tardo quattrocento e del primo cinquecento che valorizzava la centralità dell'uomo nell'universo, il valore della sua azione individuale, il suo essere artefice del proprio destino. Al tempo stesso, Marini alluse, con l'incrocio delle linee verticali e orizzontali, nonché con la posa a braccia aperte del cavaliere, alla croce e all'iconografia del Cristo crocifisso⁷³ [ill. 42⁷⁴], tanto che le mani del cavaliere vennero chiuse a pugno non solo per rimandare ad uno sforzo fisico, ma anche per ricordare le mani inchiodate. Va ricordato che da un punto di vista religioso il Cristo in croce non incarna una tragedia, ma rappresenta il simbolo più alto della fede cattolica: è il felice presagio della resurrezione del Figlio di Dio, sacrificatosi per la salvezza dell'umanità. In questo modo Marini ottenne una scultura dal significato universale, al contempo laico e religioso. I simboli che *L'Angelo della Città* incarnava avevano la precedenza rispetto alla costruzione dell'opera: l'annullamento del moto, l'incastro astratto delle linee, l'espunzione di elementi decorativi, la decisa frontalità dovevano farli emergere con chiarezza. Marini giocò sulla convivenza sullo stesso piano del simbolo laico e del simbolo cattolico anche nel titolo: l'angelo apparteneva all'ambito religioso, la città al mondo terreno. L'ambivalenza

⁷³ Marini, in un'intervista per la RAI del 1975, affermò che il nucleo cavallo-cavaliere, oltre a sottendere un'idea di contenuto, sottendeva un'idea di costruzione formale: «[...] intanto c'è un'idea di costruzione perché è curioso come ho detto altre volte, queste due forme all'opposto, una trasversale una orizzontale, fanno una specie di croce che è interessante sviluppare, questi due fatti di materia». Da *Come nasce un'opera d'arte*, 1975, RAI, reperibile all'indirizzo <http://www.raiscuola.rai.it/video/2398/marino-marini-pittore-e-scultore/default.aspx>

⁷⁴ Si riporta nell'apparato fotografico, a titolo esemplificativo, il dettaglio della crocefissione del *Polittico della Misericordia* di Piero della Francesca, amato da Marini.

tra mistico e laico, l'estasi concepita sia in termini religiosi che materiali e l'iconografia di *L'Angelo e la Città* vennero ripresi da Marini in diversi dipinti dai titoli o allusivi all'ambito sacro come *L'invocazione* (1955)⁷⁵, *L'annunciazione* (1958)⁷⁶, o a circostanze più terrene come *Il teatro delle maschere* (1956) e *Giocolieri* (1956)⁷⁷.

L'Angelo della Città, in questo modo, divenne una manifestazione di esultanza e di tripudio prodotta da quel frangente storico, marcata dall'esplicita erezione del pene del cavaliere. Per rendere ancora più efficace la costruzione, Marini sviluppò in avanti il collo del cavallo, una chiara allusione fallica, per renderlo partecipe del momento di estasi vissuta dal cavaliere. L'ossessione per l'erotismo di Giacometti⁷⁸, che Marini incontrò più volte durante il suo soggiorno in Svizzera⁷⁹, dovette avergli fornito lo

⁷⁵ Marino Marini. *Le opere e i libri*, catalogo della mostra a cura di F. Gualdoni, Milano, 1998, p.44.

⁷⁶ In Marino Marini. *L'origine della forma. Sculture e dipinti*, catalogo della mostra a cura di E. Steingraber e A. Fiz, Aosta, 21 giugno-26 ottobre 2003, Cinisello Balsamo, 2002, p.113.

⁷⁷ Marino Marini. *Le opere e i libri*, op.cit., p.48.

⁷⁸ In uno dei suoi taccuini, Giacometti nel 1944 circa dedicò alcune riflessioni intense attorno all'erotismo, citando autori quali De Sade, Louy, Rimbaud, che parlarono di un erotismo malato, morboso, ossessionante: «Creazione di una sintesi tra il mondo esterno e se stessi, se stessi e il mondo esterno ricreati in un terzo oggetto che è la sintesi. Chi crea questa sintesi, una minoranza, e chi vive su questa piattaforma creata dallo spirito umano. La sintesi che contiene più mondo esterno e più intelligenza, somma di sintesi di intelligenze precedenti, è adottata dalla grande massa. / Dell'assassinio. Scopo del piacere dall'amore all'assassinio, dall'assassinio all'antropofagia. / Erotismo – banca della nutrizione. Attrazione, amore, assassinio, antropofagia, tappe dello stesso desiderio. Assassinio, antropofagia, realizzazione del desiderio. Pericolo, sublimazione. Letteratura, arti plastiche, ecc., approfittano dei conflitti, delle guerre e delle rivoluzioni per appagare il desiderio. Assassinio di un uomo da parte di un uomo in generale (salvo nel caso degli omosessuali), compensazione per l'assassinio di un uomo da parte di una donna – antropofagia. [...] / Morte, per il momento nessuna importanza. / Sistema religioso. Sistema filosofico. Oggi, il mondo è visto attraverso i sistemi cristiano, hegeliano, marxista. Accanto, indipendenti, Sade, Louys, Rimbaud, Breton un giorno. / Assassinio Erotismo Antropofagia Nutrizione Desiderio di esistenza Lotta. Ricreazione sintetica. (forse non esiste compensazione) [...] / Erotismo, banca della nutrizione. Nutrizione, mezzo di esistenza. Esistenza, mezzo di potenza. Potenza, mezzo di ricreazione. Conclusione. L'uomo. L'uomo è cominciato quando l'intelligenza ha provato il desiderio irresistibile di ricreare il mondo animale nel mondo. Uomo nel mondo esterno e fuori del mondo esterno attraverso la mente. Dualità? [...]»», 1944 circa, in A. Giacometti, *Scritti*, a cura di M. Leiris e J. Dupin, Milano, 2001, pp.220-223.

⁷⁹ Cfr. *Biografia*, in MARINI 1998, pp.343-346; *Cenni biografici*, in M.Marini, *L'arte è un gioco*, op.cit., pp.25-33 e note.

spunto per inserire con maggiore audacia una pulsione erotica, già pacatamente accennata in alcune opere precedenti, come nel prolungamento fallico del collo del cavallo in *Cavaliere* (1947)⁸⁰. Marini sviluppò con sfrontata arditezza il tema erotico ne *L'Angelo della Città*: l'erezione era un simbolo manifesto ed assertivo di un incontenibile e totalizzante godimento.

Marini scelse di aderire ai suoi tempi marcando la propria autonomia. Mentre, infatti, una tendenza degli artisti in quegli anni era quella di denunciare gli orrori della guerra raffigurando un'umanità brutalizzata e lacerata, egli si volle distinguere affermando un principio morale positivo: celebrò l'uomo comune che con felicità orgasmica abbracciava l'universo ed era pronto a costruire una nuova epoca storica. In questa chiave, Marini realizzò un'opera carica di simboli universali che si opponeva all'opera che più di tutte divenne emblematica di quel periodo storico (e artistico): *Guernica* [ill.43] di Picasso. Mentre in *Guernica* la tensione tragica si focalizzava sulla figura urlante a braccia alzate e sul cavallo impennato che calpestava una figura stesa a terra a braccia aperte, Marini compose *L'Angelo della Città* alludendo sì a quelle composizioni, ma rovesciandone il valore: in *Guernica* denunciavano una tragedia, in *L'Angelo della Città* rappresentavano una gioia incomparabile. Questo avveniva in un momento storico particolare per l'arte italiana: da quando *Corrente* aveva eletto Picasso, con *Guernica* in particolare, come artista di riferimento e dopo la pubblicazione del manifesto *Oltre Guernica* (1946), Marini colse l'occasione per marcare la propria autonomia sulle scelte stilistiche e contenutistiche delle proprie sculture.

Per i contemporanei, tuttavia, le immagini di *Guernica* erano impresse nella mente e molti videro in *L'Angelo della Città* una rappresentazione drammatica della realtà, come Enzo Carli, che parlò di un cavaliere colto nel «forsennato gesto dello spalancar le braccia [ridotte] a moncherini»⁸¹. Del resto quegli erano gli anni in cui la critica cominciava ad attribuire una tensione tragica alla produzione di Marini. Era inevitabile a quella data associare l'immagine di un cavallo a *Guernica* di Picasso e il

⁸⁰ MARINI 1998, n.307.

⁸¹ E. Carli, *Marino Marini*, op.cit., p.18

passo che condusse parte della critica italiana a vedere nei nuovi cavalieri di Marini dramma e disperazione fu breve. Quando Mario De Micheli, nella prima ricostruzione della produzione scultorea italiana del secondo dopoguerra edita nel 1958, affrontò *L'Angelo della città*, centrò la questione. L'opera nasceva da un impeto liberatorio, dall'affermazione di ritorno alla vita e come tale si presentava come «il punto più alto» raggiunto da Marini. «L'uomo in arcioni – scrisse De Micheli- è gonfio di umori come un tronco lo è di succhi vitali all'avvento della primavera; le sue braccia spalancate in un gesto di forza, non supplica a un Dio ignoto; la faccia che guarda in alto è rivolta al fuoco del sole, alla luce delle stelle [...]: l'uomo cioè ritrova se stesso nella fecondità e nell'energia che governano la natura. È per questo, per accentuare tale significato di creatività naturale, che Marino ha concepito il suo cavaliere anche fallicamente prepotente. [...] E' così concepito anche il cavallo, col collo proteso, annitrente, saldissimo sulle gambe dritte, con le zampe che premono forte la terra».⁸²

Successivamente a *L'Angelo della Città*, Marini presentò il tema iconografico del cavallo e del cavaliere con una libertà espressiva inedita, affrancandosi dalla forma priva di dinamismi a vantaggio di una dimensione movimentata ed euforica [ill.44-45]. Liberò le pulsioni del cavaliere e del cavallo in un'incontrollabile manifestazione di gaiezza, ora divenuta decisamente esuberante ed incontrollata, per tornare a ragionare sugli equilibri della costruzione plastica. Se il cavallo fece sbalzare il destriero dal dorso, fu involontariamente, perché partecipe della stessa eccitazione del cavaliere ed investito da quell'irrefrenabile impulso di esaltazione che invasava entrambi⁸³. Il tutto era in sintonia con le festanti serie pittoriche dei *Giocolieri* e delle tematiche circensi a cui Marini iniziò a dedicare sempre maggiore dedizione in quegli anni. Il rapporto tra pittura e scultura, come

⁸² M.De Micheli, *Scultura italiana del dopoguerra*, 1958, p.53.

⁸³ In *Piccolo Cavaliere* del 1950 [MARINI 1998, cat.338] il cavallo rotò la testa per osservare, non senza un'espressione ironica, le acrobazie del cavaliere che, perso il controllo della sua stessa pulsione accalorata, rischiava di scivolare a terra. Parimenti, in *Cavaliere* del 1951 [MARINI 1998, n.358] come pure in *Piccolo Cavaliere* coevo [MARINI 1998, n.359], l'allungamento verso l'alto del cavallo andava ad accompagnare, con complicità partecipativa, la rotazione aerobica all'indietro del cavaliere.

più volte Marini ebbe modo di dichiarare, era molto stretto. La pittura era la tecnica su cui prediligeva ragionare per ottenere nuove soluzioni per le sue sculture⁸⁴. Proprio partendo dalla pittura emerge la fonte che stava alla base delle composizioni festose e gioiose dei cavalieri del 1950-1953: si trattava di disegni di Picasso come *Jeune Faune* (1946) [ill. 46], *Pastorale* (1946) [ill.47] o altri disegni di fauni festanti pubblicati da *Cahiers d'Art* nel 1948.

Malgrado la libertà espressiva delle opere, la critica lesse i gruppi equestri del periodo 1950-1953 come manifestazioni tragiche, intendendo le evoluzioni acrobatiche del cavaliere come un disarcionamento provocato da un cavallo imbizzarrito ed ingovernabile, ovviamente pensando a *Guernica* di Picasso. A cominciare questa interpretazione fu lo scritto di Marco Valsecchi che presentò la sala di Marini nel catalogo della XXVI Biennale di Venezia, dove vennero esposte tre opere del 1951. Valsecchi rinvenne in quelle opere espressioni atroci, violente e angosciose e descrisse il *Cavaliere* del 1947⁸⁵ «in ascolto di una tromba apocalittica»⁸⁶. Queste parole vennero riprese senza remore anche da altri commentatori⁸⁷. Tra le pagine dedicate a Marini, la più calibrata fu quella di Umbro Apollonio, che nel numero del luglio 1952 di *La Biennale*, la rivista della manifestazione

⁸⁴ «Se si chiama pittura, se si chiama disegno, non so. Tutta questa preparazione pittorica viene sempre prima del fatto della scultura. Cioè, è un po' un'eliminazione: c'è l'idea, anzi, tante idee sull'idea, e le elimini dipingendo, perché dipingendo crei una composizione. Vai a cercare gli elementi che ti serviranno; poi via via elimini, elimini: ne fai due, tre, quattro, fino ad arrivare all'essenza. Poi, quando sei arrivato all'idea sicura, passi alla scultura, ma prima di arrivare alla scultura ci sono una serie di cose interessanti come composizione e come colore», M. Marini, *Confessioni ad Egle*, op.cit., p.13.

⁸⁵ *Cavaliere* (1947) [MARINI 1998, n 309a].

⁸⁶ M. Valsecchi, *Marino Marini*, XXVI Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, 1952, pp.80-83.

⁸⁷ Enzo Carli in una recensione nel numero di luglio-agosto 1952 di *Emporium*, rilevò come nel *Cavallo* del 1951 [MARINI 1998, cat.353] gli zoccoli inchiodati agli angoli del basamento e il collo «violentemente proteso» in asse con l'inclinazione delle zampe anteriori («lunghe, rigide e divaricate») costruirono un'ingabbiatura geometrica che simboleggiava «una disperata ansia di libertà», che aveva fatto acquisire alla figura dell'animale una grandezza «allucinante» e una «veemenza quasi apocalittica». Secondo Carli tutta la più recente ricerca di Marini tendeva ad una drammatica penetrazione della realtà e il nervoso dorso dell'animale retto da «zampe magrissime», rigato dalle vene sul petto ossuto, nonché «quel miserabile mozzicone di coda» andavano ad aggredire con veemenza lo spazio, che echeggiava e fremeva «come sommosso da un vento di tragedia misterioso e terribile», E. Carli, *Marino Marini*, in *Emporium*, anno LVIII, nn.7-8, luglio-agosto 1952, pp.65-70.

veneziana, pubblicò alcuni passi inediti della monografia su Marini che stava scrivendo per le Edizioni del Milione e che era destinata ad essere pubblicata l'anno successivo. Apollonio selezionò un passaggio chiave, nel quale aveva registrato come l'energia costruttiva di Marini promuovesse un nuovo concetto nel rapporto tra vocazione sentimentale ed esigenza culturale, scartando ogni violenza affinché il complesso statuario conservasse «angusta stabilità di forme e palpitante pienezza di spazio»⁸⁸.

3.5 – I *MIRACOLI*

Con la serie dei *Miracoli*, iniziata nel 1952, Marini rielaborò il tema iconografico del cavallo e cavaliere con nuove soluzioni plastiche. Mentre nei cavalieri precedenti svolse la costruzione architettonica della scultura seguendo dell'incrocio di una linea verticale con una orizzontale, nei *Miracoli* sviluppò o la verticalità o l'orizzontalità, spingendo l'opera ad estendersi lungo una linea unica. Inevitabilmente, rientrò in gioco la lettura del genere del monumento equestre, di cui Marini stravolse completamente il canone classico: non più un cavallo in una posa fiera e fedelmente anatomica, ma ribaltato a poggiare i quarti posteriori a terra, con il corpo disteso lungo una linea verticale (o orizzontale), le zampe incurvate in posizione antinaturalistica; non più un cavaliere trionfante sulla groppa del suo cavallo, ma una figura umana in procinto di cadere. Instradando in questa direzione la sua ricerca, Marini permise alla scultura di provocare lo spazio esterno, ergendo vertiginosamente una struttura che poteva competere con le sculture totemiche (come quelle di David Smith⁸⁹ e di

⁸⁸ U. Apollonio, *Marino*, in *La Biennale*, n.9, luglio 1952, p.35.

⁸⁹ Durante i sei mesi trascorsi a New York nel 1950 Marini ebbe certamente l'occasione di conoscere gli sviluppi più recenti della scultura statunitense, anche grazie all'amicizia stretta con Calder (cfr. ASAC, FS, AV, BN n.20 ASAC, *Lettera di Calder a Pallucchini*, 1 marzo 1950).

Mirko⁹⁰), o che, quando svolta sulla linea orizzontale, si opponeva ad esse. La nuova formulazione del tema iconografico del cavallo e del cavaliere permise a Marini di raggiungere nuove soluzioni plastiche che misero in gioco tensioni lineari e strutturali, il cui risultato finale fu l'equilibrio della composizione. Eduard Trier in un saggio del 1961 considerò la serie dei *Miracoli* come l'esempio perfetto di «equilibrismo» per la distribuzione sapiente di pesi ed aggetti che non aveva comportato alla rinuncia della «saldezza plastica della forma»⁹¹ in una composizione piramidale.

I *Miracoli* spezzavano la linea di serenità con cui Marini aveva sino a quel momento contraddistinto la produzione di cavalli e cavalieri: «i cavalieri rovesciati sono i *Miracoli*. Ad un certo momento l'idea parte fino a distruggersi. Questa idea infuocata, la poesia di questo cavaliere che ad un certo punto si rompe, vuol bucare la crosta terrena o vuole addirittura andare nella stratosfera, ma non vuole stare tranquillo sulla terra in mezzo agli uomini che non sono più tranquilli, che sono diventati dei matti. Tenta di scappare: o buca la crosta terrestre o esce fuori nello spazio e finisce per distruggersi, per essere addirittura distrutta da questa idea. Il cavallo cade e il cavaliere quasi si perde [...]. Questo è il periodo della tragedia ancora un po' umana»⁹².

Il primo *Miracolo* (1952) [ill.48] si contraddistinse dai precedenti gruppi equestri per la composizione ripidamente verticalizzata, dove il cavallo, seduto sui quarti posteriori con le zambe snodate nel vuoto e con una disperata tensione del collo e della testa verso l'alto, provocò il disarcionamento del cavaliere, scivolato violentemente sul fianco dell'animale. Marini aderì agli stilismi degli anni cinquanta presentando un'opera dalla superficie plastica consumata, specialmente nella parte inferiore dell'opera. I soggetti figurativi (cavaliere e cavallo) possedevano un patetismo e un arcaismo di innocente tenerezza vuoi per il dissennato ergersi verso il cielo, vuoi per il loro “bucare” la terra.

⁹⁰ Cfr. E. Crispolti, *Ricerche di strutture, 1950*, in *La scultura di Mirko*, Bologna, 1974, pp.74-86.

⁹¹ E.Trier, *Marino Marini*, Milano, 1961, p.XVII.

⁹² M.Marini, *Confessioni ad Egle*, op.cit., p.15.

La prima fonte di *Miracolo* era un Picasso inatteso: non quello di *Guernica*, a cui guardavano tutti gli artisti italiani in quel giro d'anni (Marini compreso), ma quello dei disegni e delle pitture delle corride del 1932 [ill. 49], pubblicati nella monografia di Jean Cassou nel 1940⁹³. Si trattava di studi e disegni in cui il matador, sopraffatto dal toro che incornava un cavallo imbizzarrito, scivolava supino dal dorso dell'animale inferocito⁹⁴. Sfruttando il Picasso del 1932, Marini poté riportare alla memoria *Annunciazione* (1933) [ill. 50] di Martini, esposta alla Triennale romana del 1933, che aveva significato per l'epoca un'innovativa resa del soggetto sacro con la figura dell'angelo che scivolava verso il basso. *Miracolo* alludeva a due temi: uno evangelico, ovvero la caduta di Saulo; l'altro mitologico, la caduta di Fetonte. Marini per la figura del cavaliere fece riferimento ad un'opera degli Uffizi che ebbe modo di vedere durante la sua permanenza a Firenze: il sarcofago di epoca romana con rappresentata la figura di Fetonte a gambe divaricate, con il corpo sbilanciato e flesso all'altezza del bacino [ill.51].

La fortunata rassegna della nuova avanguardia plastica britannica alla Biennale di Venezia del 1952 non dovette aver lasciato Marini indifferente. In particolare, due opere esposte da Kenneth Armitage si prestavano favorevolmente ad apportare originali apporti alla serie del cavallo e del cavaliere: *People in a Wind* [ill.53] e *Standing Group* [ill. 54], entrambe del 1951. *People in a Wind*, malgrado le modeste dimensioni⁹⁵, manifestava un carattere monumentale attraverso lo sviluppo ardito lungo la linea verticale del gruppo di figure stanti. *Standing group*, invece, era una scultura frontale e piatta che reagiva alla monumentalità organica delle opere di Moore, dalla quale fuoriuscivano i lunghi aggetti delle braccia con i pugni chiusi. Da entrambe le opere Marini avrebbe potuto trarre dei significativi suggerimenti: lo sviluppo ascensionale della scultura e l'innesto

⁹³ J. Casseau, *Picasso*, Paris, 1940

⁹⁴ Inoltre si tenne alla *Maisons des Artistes* di Roma in quell'anno una rassegna di 33 incisioni di Picasso del 1931-34 tutte dedicate alla serie dei minotauri. A.R., *Incisioni di Picasso*, in *La Stampa*, 7 ottobre 1950.

⁹⁵ L'altezza dell'opera è di 65cm.

di una forma aggettata che usciva con prepotenza da un'unica massa plastica [ill.55].

Con le figure in aggetto Marini non affrontava un campo per lui inesplorato. Già in alcune sculture della fine anni trenta-inizio quaranta aveva presentato le figure del cavallo e del cavaliere come forti aggetti che fuoriuscivano obliquamente da formelle di terracotta, come se dovessero essere viste dal basso verso l'alto. Ottenne una personale definizione del tridimensionale con *Cavallo* (1939) [ill.56], che presentava suggestioni derivate sia dai rilievi greci della *Battaglia tra Lapiti e centauri* [ill.57] che dai cavalli cinesi. Per quanto l'opera si presentasse compiuta in tutte le sue parti, anche quelle non esposte alla visione diretta, non venne concepita come un'opera a sé stante, autonoma, ma come un grande oggetto, un altorilievo da leggere frontalmente. L'opera doveva poggiare obliquamente su una superficie piana e, alla maniera dei rilievi, presupponeva la collocazione in uno spazio architettonico.

Marini fece riferimento alla scultura contemporanea britannica anche per la scultura monumentale (intesa come scultura di grandi dimensioni). Il genere era piuttosto difficile da presentare nel secondo dopoguerra italiano, visto l'ampio uso retorico che ne aveva fatto il regime mussoliniano per glorificare l'ideologia fascista. L'imponente *Cavallo* del 1951 [ill.58] (che riprendeva da un disegno di Picasso la tensione muscolare di un cavallo con il collo proteso verso l'alto [ill.59]), esposto alla Biennale del 1952, con i suoi 215 centimetri di altezza⁹⁶ innescò un rapporto di sfida con lo spazio esterno. L'esempio di come fare una scultura monumentale slegata da scopi ideologici ma connessa a problemi interni alla scultura veniva dallo sculture che, negli anni cinquanta, fu il protagonista in Europa della rinascita della scultura di grandi dimensioni: Henry Moore. Marini e Moore erano amici, si erano conosciuti nel 1948 alla Biennale di Venezia e da quell'anno erano soliti incontrarsi con frequenza a Forte dei Marmi, dove Moore amava trascorrere le estati ed aveva uno studio. Il loro rapporto era molto profondo

⁹⁶ Nelle precedenti opere Marini non superò i 173 centimetri.

e gli scambi e i dialoghi sulla scultura erano forti ed intensi⁹⁷. Il *Cavaliere* del 1952-53 [ill.60], ad esempio, risente delle considerazioni di Moore sulla scultura monumentale: la relazione tra volumi pieni e spazio circostante che fluisce attraverso l'opera; la possibilità di leggere la scultura girandoci attorno, quasi potendo interagire con essa; la creazione di scorci e giochi prospettici; il ragionamento su come potenziare le proprietà morfologiche del materiale portandolo ai propri limiti di elasticità, durezza, trasparenza; gli equilibri dell'opera; il suo collocamento invasivo nello spazio⁹⁸. Come la *Reclining Figure* di Moore in gesso e corda del 1951 [ill.61], così l'opera di Marini instaurò un dialogo serrato con lo spazio: vuoti che si inserivano nella materia, plurime visioni prospettiche, la libertà creativa di giocare sugli elementi della scultura per renderla un'opera strutturata architettonicamente. Di questo innesto quasi violento nello spazio della scultura, il *Miracolo* del 1953-54 [ill.55] in bronzo fu la realizzazione più eloquente, con un azzardo felicissimo: la sfida alla gravità attraverso il cavaliere in aggetto, parallelo al suolo.

In alcune versioni dei *Miracoli*⁹⁹ Marini capovolse la composizione su una direttrice orizzontale [ill.62], enfatizzando l'appiattimento della testa del cavallo con il collo allungato sul basamento e aumentando l'incurvatura del corpo del cavaliere, sino a farla appoggiare al dorso dell'animale, quasi per fonderle in una massa unica. In certi *Miracoli* portò le figure del cavaliere e dell'animale sempre più al limite della decifrabilità con la conseguenza di ottenere un potenziamento di tensione e maggiore prossimità ai lessici plastici internazionali. Nel bozzetto *Piccolo Miracolo* del 1953, malgrado si potessero ancora apprezzare dei tratti descrittivi – sebbene sommari – nella testa del cavallo, la protuberanza flessa del cavaliere perse ogni connotazione e la testa venne ridotta ad una sfera sottodimensionata ed amorfa.

⁹⁷ Cfr. *Biografia*, in MARINI 1998, pp.343-346; *Cenni biografici*, in M.Marini, *L'arte è un gioco*, op.cit., pp.25-33 e note; R. Berthoud, *The Life of Henry Moore*, op.cit.

⁹⁸ Cfr. C. Lichtenstern, *Henry Moore. Work, Theory, Impact*, London, 2008.

⁹⁹ *Studio per miracolo* (1953-1954) [MARINI 1998, n.388], *Miracolo* (1954) [MARINI 1998, n.389], *Miracolo* (1954) [MARINI 1998, n.394].

Si trattava, per Marini, di portare a livello monumentale le esperienze fatte in Svizzera dopo aver visto le opere di Germaine Richier e Alberto Giacometti. Inizialmente Marini testò i nuovi lessici dei due amici scultori in opere di piccole dimensioni, caratterizzate da abrupte abrasioni degli arti, dalla riduzione degli stessi a moncherini, da una plastica maltrattata ed umiliata (rinvenibili anche in opere successive al periodo svizzero come i cinque cavallini del 1951 [ill.63] che provavano lo stile filiforme di Giacometti [ill.64]). Decisivo in questo passaggio fu il *Piccolo cavaliere* in terracotta policroma (1944) [ill.65], la cui fonte era *Dedalo e Icaro* (1934) [ill. 66] di Martini. Partendo da *Dedalo e Icaro*, Marini realizzò il cavaliere senza arti superiori, col volto deturpato e il busto segnato da graffiature. Marini rinvenne nella scultura di Martini un'anticipazione degli stili contemporanei di Richier e Giacometti, che aprivano ad una rappresentazione della figura umana abrasa, corrosa, vituperata. L'opera significò uno spostamento dal gusto per il reperto museale frammentato ed incompleto, ad un altro campo d'indagine: dramma esistenzialista, tragedia umana e sperimentazione di una modellazione brutalista.

Con l'affermazione della rappresentazione di un'umanità deformata ed angosciata quale tendenza dominante della metà degli anni cinquanta, che le varie declinazioni dell'informale avevano consacrato alla valorizzazione di una resa sofferta della materia e alla ricerca di una grammatica prefigurale, Marini alla metà degli anni cinquanta conferì al gruppo equestre caratteristiche angosciose, aderendo pienamente ai lessici più in voga. Il *Piccolo cavaliere* (1954) [ill.67], di dimensioni dimesse, proferì una tensione drammatica mai raggiunta prima dalle opere di Marini. Le forme del cavallo furono sottoposte duramente al peso di un cavaliere disperato, squarciato emotivamente, con la bocca spaventosamente aperta (un esplicito richiamo a *Le Bergère des Landes* del 1951 di Richier [ill.68]) e le braccia raccolte attorno alla nuca in un gesto avvilito ed impotente. In *Piccola composizione* (1956) [fig.69] aumentò l'indecifrabilità delle figure con escrescenze materiche, incrostazioni filiformi e grumose che testavano il lessico plastico di Ibram Lassaw [ill.70].

A partire dal 1956, con *Piccola Composizione* [fig.100] e *Composizione* [fig.101], Marini fece evolvere la serie dei cavalli e cavalieri su altre direttrici che avrebbero portato, nel giro di pochi mesi, alla formulazione di una nuova serie, quella dei *Guerrieri*. Si trattava di opere in cui, come descrisse alla sorella Egle nel 1959, «il cavaliere è diventato un fossile, un elemento già bruciato, costruttivo. Perché alla fine, essendo bruciati, i cavalieri si cominciano a ricostruire». Si trattava di rinunciare ad una architettura rigorosamente geometrica per ottenerne una «vaga», appiattendolo la forma, presentando forme convesse «invece di forme concave» affinché ricevessero «la luce»¹⁰⁰. Come avrebbe dichiarato in un'intervista rilasciata alla televisione svizzera nel 1971, si stava avvicinando all'espressionismo: «la forma del cavallo è l'opposto di quella dell'uomo: è una forma orizzontale, quella dell'uomo è verticale. Queste due idee architettoniche mi hanno suggerito di indagare e di continuare a lavorare su questa idea. Tuttavia questa idea cambia, perché in un certo momento nasce serena e tranquilla ma attraverso gli anni diventa inquieta ed espressionista»¹⁰¹.

Negli anni immediatamente successivi alla consacrazione internazionale ottenuta nel 1952 con l'assegnazione del gran premio per la scultura alla XXVI biennale veneziana e sino al 1959, Marini spostò la sua attività espositiva all'estero, approfittando della compiuta accettazione nei circuiti artistici stranieri delle formulazioni più innovative in ambito scultoreo. La scelta di evitare intenzionalmente il contesto espositivo nazionale era giustificata dall'arretratezza in cui ancora versava il panorama italiano e anche dalla mancanza di un mercato attivo. Furono rari, in quegli anni, gli interventi della critica italiana su Marini, se non del tutto assenti, limitati nelle riviste alla segnalazione dell'apertura delle sue mostre o alla ripresa di quegli stereotipi sulla sua produzione che dopo la monografia di Apollonio, ripubblicata nel 1958 con poche varianti, si erano radicati sull'elogio della ritrattistica, sulla qualità architettonica della combinazione delle masse e sulla saldezza costruttiva delle forme. Tale arresto venne

¹⁰⁰ M. Marini, *Confessioni ad Egle*, op.cit. pp.15 e 17.

¹⁰¹ M. Marini, *Un'aureola di sole*, op.cit., pp. 25 e 27.

risarcito da una nutrita letteratura critica straniera il cui contributo più significativo fu quello di tracciare gli orientamenti di Marini che s'intersecavano con maggiore prossimità alle problematiche della scultura internazionale, rivelando una particolare attenzione per le modalità d'intervento sulla materia, come le pigmentazioni o i valori tonali del bronzo, gli effetti consunti delle superfici o le costruzioni architettoniche dei volumi¹⁰².

3.6 – I GUERRIERI

Attorno al 1956-57 Marini avviò la serie dei *Guerrieri* [ill. 73]. Il tema del guerriero venne rilanciato da un'opera di Henry Moore, *Warrior with shield* (1953-54), che esercitò un forte richiamo su diversi scultori italiani¹⁰³, i quali affrontarono il soggetto partendo dall'analisi della figura umana. Marini, invece, sfruttò la fortuna riscontrata dal tema iconografico del guerriero per inserirsi nella contemporaneità ma soprattutto per proporre nuove soluzioni per il cavallo e il cavaliere, ragionando sulla figura distesa.

Lo spunto giunse da una fonte inattesa: *Il cavallo* (1914) [ill.74] di Raymond Duchamp-Villon, esposto alla Biennale di Scultura all'Aperto di Anversa nel 1955 (a cui Marini prese parte) e che venne riprodotto nel catalogo dell'esposizione. I contemporanei avrebbero potuto riconoscere facilmente quest'opera: era stata esposta alla Biennale di Venezia nel 1948 nella Collezione Guggenheim¹⁰⁴. Con *Il cavallo*, Duchamp-Villon, in sintonia con artisti come Jacob Epstein, aveva esplorato le potenzialità di

¹⁰² Cfr. P.Campiglio, *Marino Marini e la critica: indicazioni di percorso*, op.cit.

¹⁰³ Ivi, CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.1.3: MOORE E LA SCULTURA ITALIANA NEGLI ANNI CINQUANTA, PP.94-96 e CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.5: LA CESURA ASTRATTA, PP.307-316.

¹⁰⁴ Si tratta di una fusione in bronzo degli anni trenta.

comporre un soggetto figurativo (uomo o, in questo caso, animale) con una macchina.

Con il recupero dell'opera di Duchamp-Villon Marini affermò l'attualità delle ricerche delle avanguardie dei primi decenni del secolo in un momento in cui, alla metà degli anni cinquanta, la prassi di presentare uomini o animali meccanizzati era ampiamente diffusa sia in scultura che in pittura dopo il successo internazionale ottenuto dalla "geometry of fear"¹⁰⁵. In quegli anni, in Italia, Crippa aveva iniziato a produrre il suo bestiario metaformico, di divinità meccanizzate dalle sembianze di animali metallici; si iniziava a diffondere tra gli scultori italiani, la conoscenza della produzione di César e Richier, e pure Gonzáles, che avevano esplorato l'ibridazione dell'uomo-macchina o la metamorfosi tra essere umano ed essere vegetale.

Dall'opera di Duchamp-Villon Marini riprese la spinta in avanti della testa, l'avanzamento del braccio meccanico e la mano raggomitolata. Il braccio flesso e il tema della metamorfosi portavano direttamente in causa opere di Richier come *La Sauterelle grande* e la *La Mantide* [ill.75]. Per la testa del cavaliere, risolta da Marini come un disco piatto da cui emergeva solo la sporgenza del naso, le fonti erano alcuni disegni di Picasso pubblicati da *Minotaure* nel 1933 [ill.76], alcuni dei quali rieditati nella monografia di Argan del 1953 dedicata alle sculture picassiane¹⁰⁶. In alcuni guerrieri [ill.77] Marini realizzò la testa come un buco circolare, buio e drammatico: una citazione delle teste urlanti di *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1943-44) [ill. 79] di Francis Bacon, esposte alla Biennale di Venezia del 1954. Le varianti successive¹⁰⁷ del tema del guerriero si svilupparono da queste opere, talvolta presentando aumenti di concrezioni materiche, talvolta architetture geometrico-cubiste. Marini nell'avvicinarsi alle formulazioni più in voga e mutando ogni lessico acquisito in una propria versione, andò attuando gradualmente, prima in piccole composizioni, poi in tutta la serie dei *Guerrieri*, alla rinuncia delle sue

¹⁰⁵ Cfr. nota 103.

¹⁰⁶ G.C.Argan, *La scultura di Picasso*, Venezia, 1953.

¹⁰⁷ *Piccolo guerriero*, 1959; *Guerriero*, 1959; *Guerriero*, 1959; *Il guerriero*, 1959; *Composizione*, 1959.

capacità di modellazione, rimasta, all'opposto, di altissimo livello nella ritrattistica, per favorire la ricerca di «combinazioni di corpi nello spazio»¹⁰⁸.

Se il sistema allusivo di fonti per la parte del cavaliere è abbastanza chiara, più complesso è il ragionamento attorno alla massa amorfa del cavallo restituito come una forma deturpata. Una fonte potrebbe essere *Corrida: cheval blessé* (1923) [ill.80] di Picasso, pubblicato nella monografia di Jean Cassou nel 1940, dove le zampe posteriori sembrano una massa unica, senza movimento, trascinate dal cavallo ferito nel disperato tentativo di sollevarsi da terra.

Il continuo minare le certezze formali raggiunte a vantaggio dell'esercizio di nuove esperienze fu una delle chiavi con cui Marini seppe ammalciare la critica e mantenerne sempre vigile l'attenzione durante tutto il corso degli anni Cinquanta. In questo atteggiamento Eduard Trier rinvenne le peculiarità proprie di un artista decisamente moderno, capace di poter «saggiare tutti i limiti del possibile nel campo dell'arte plastica»¹⁰⁹ anche in un tema, come quello dei cavalli e cavalieri, la cui continua ripresentazione negli anni non venne mai avvertita come monotona perché le diverse redazioni dimostravano una ricerca persistente di soluzioni che potevano oscillare tra «un'astratta composizione plastico-spaziale» e «il principio architettonico dell'equilibrata composizione di masse». De Micheli, nella pubblicazione sulla scultura italiana del secondo dopoguerra del 1958, rinvenne nella serie dei *Guerrieri* un'inedita attenzione per il cubismo, rintracciabile a suo avviso nelle spaccature aperte del bronzo, nei volumi definiti «con squadrature risentite» e in una maggiore sintesi formale, tutti elementi atti ad evidenziare le linee architettoniche dell'impianto e a saldare la percezione «della vita ridotta a scheletro, a pietra, a struttura minerale, a macigno solcato dal fulmine, a fossile solitario»¹¹⁰.

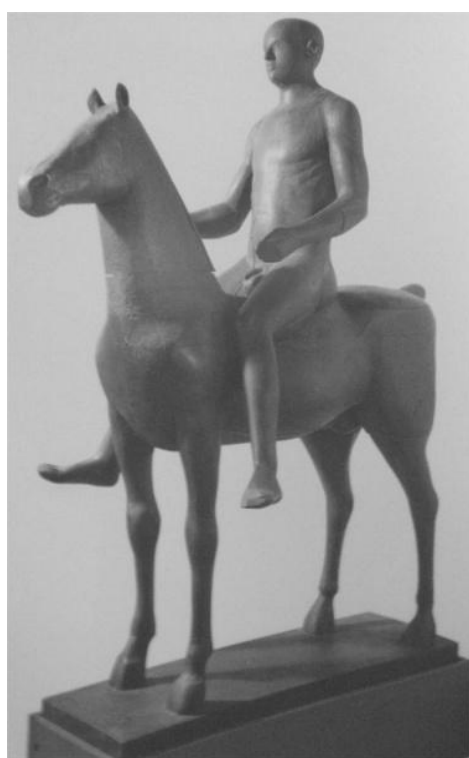
¹⁰⁸ M. Marini, *L'arte è un gioco*, op.cit., p.17

¹⁰⁹ E. Trier, *Marino Marini*, Milano, 1961, p.XVII.

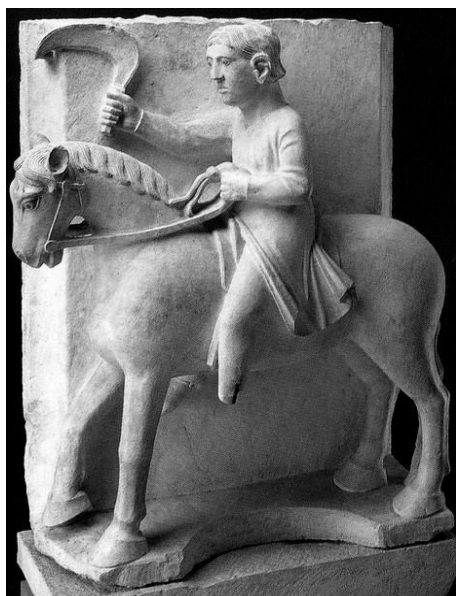
¹¹⁰ G. De Micheli, *Scultura italiana del dopoguerra*, op.cit., pp.54-55.



1 - Marini, *Cavaliere* (1936), gesso



2 e 3 – Marini, *Cavaliere* (1936) bronzo e *Cavaliere* (1936-37) legno



4 – Benedetto Antelami, *Maggio-Cavaliere* (inizio sec.XIII), Parma, Battistero



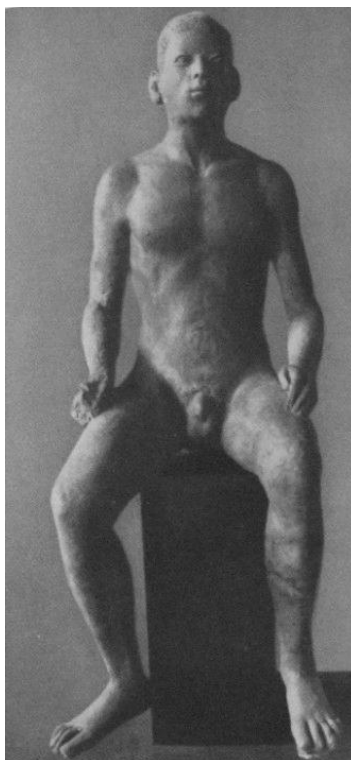
5- Bonino da Campione, *Monumento equestre a Bernabò Visconti* (sec.XIII), Milano, Castello Sforzesco



6 – *Statua equestre di Marco Nonio Balbo* (I sec. a.C.), Napoli, Museo Archeologico Nazionale



7 - *Dioscuro di Locri Epizefiri* (V-IV sec. a.C.), Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale



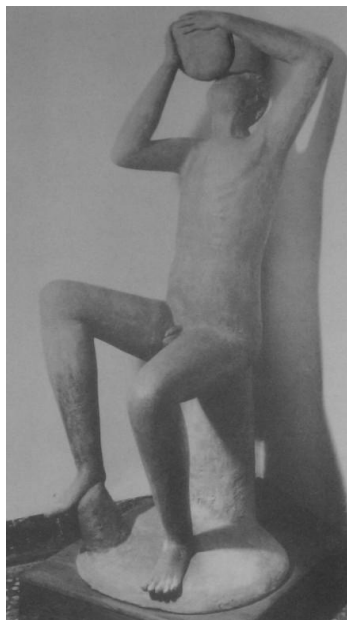
8-Marini, *Giocoliere* (1933)

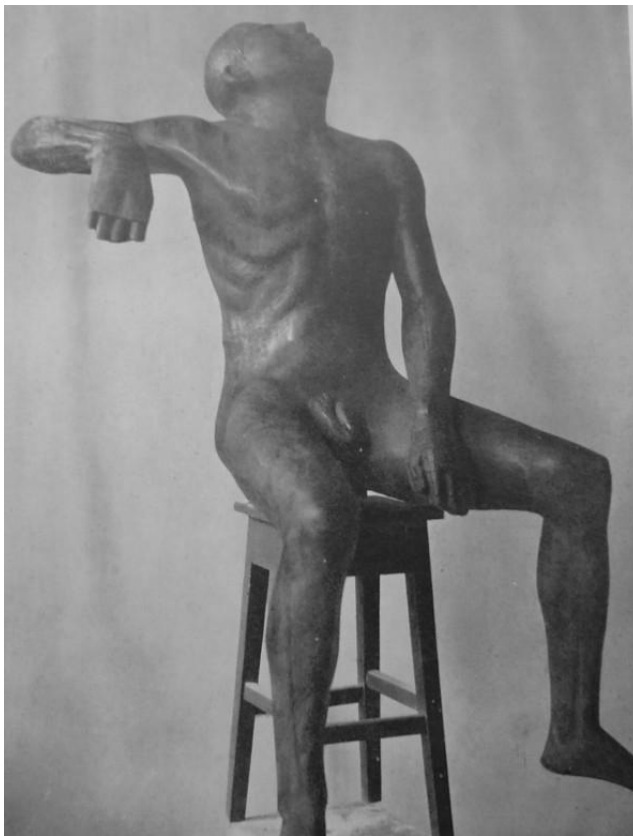


9 – *Il Saggio Imhotep* (VII-VI sec. a.C), Firenze, Museo Archeologico Nazionale

10 – Martini, *Il Bevitore* (1928)

11 – *Gemito*, Moretto (1872)





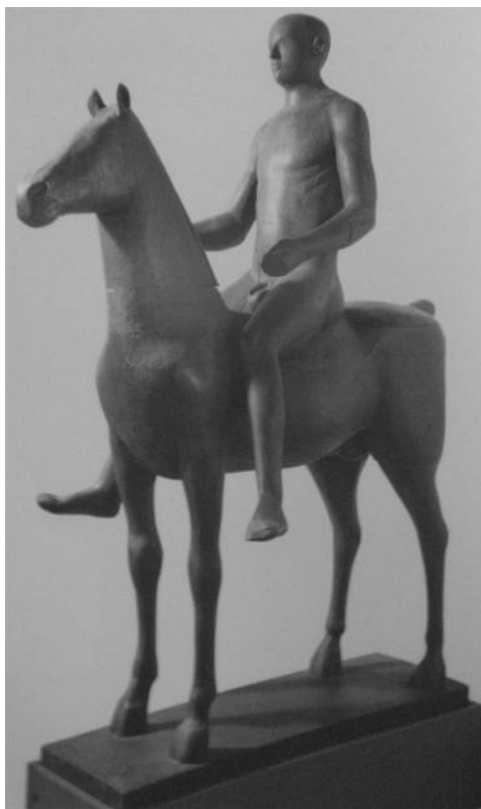
12 – Marini, *Pugile* (1936)



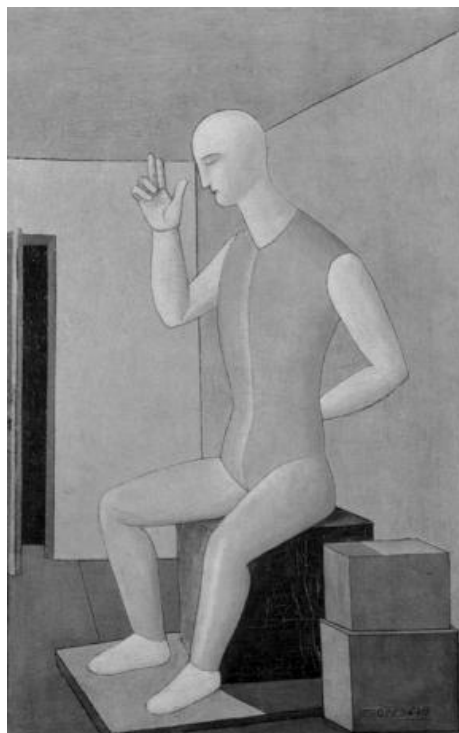
13 – *Il Pugilista*, IV-II sec. a.C., Roma, Museo Nazionale Romano

14 – Arnolfo di Cambio, *Malato alla fonte* (1278-1281), Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

15 – Canopo etrusco, Firenze, Museo Archeologico Nazionale



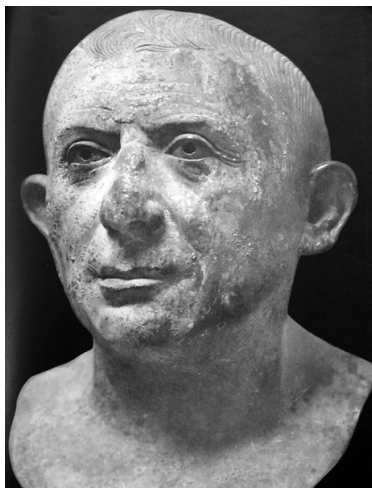
16 - Marini, *Cavaliere* (1936-37) legno



17 – Carrà, *Idolo ermafrodito* (1917)



19 - Marini, *Cavaliere* (1936)



20 – Ritratto romano dalla pubblicazione di Persico per *Domus* (1935)

21 – *Il Sindaco del Villaggio*, da *Il nudo nell'arte* (1930) di Alessandro Della Seta



22 - Marini, *Cavaliere* (1936) legno

23 – *Il Naoforo Henat* (XVII-XVI sec. a.C.), Firenze, Museo Archeologico Nazionale



24 - Marini, *Il pellegrino* (1939)



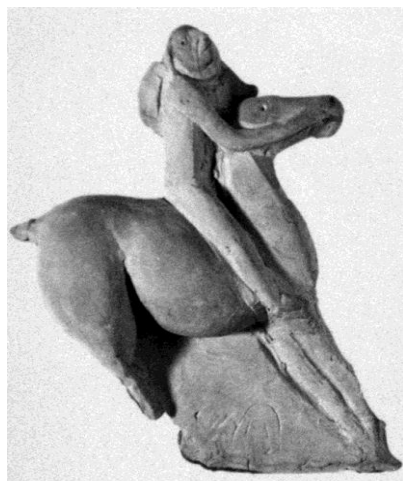
25 - Marini, *Piccolo cavaliere* (1940)



26 - Marini, *Presepio piccolo* (1927)



27- Giovanni Pisano, pulpito della chiesa di Sant'Andrea (XIII-XVI sec.), Pistoia



28 - Marini, *Cavallo e cavaliere* (1944)



29 - Martini, *Il Duca d'Aosta a cavallo* (1932)



30 - Marini, *Cavaliere* (1947)



31 - Lipchitz, *Madre e figlio II* (1941-1945)



32 - Picasso (da *Cahiers d'Art*, n.6, 1929)



33 - Marini, *Figura femminile* (1941)



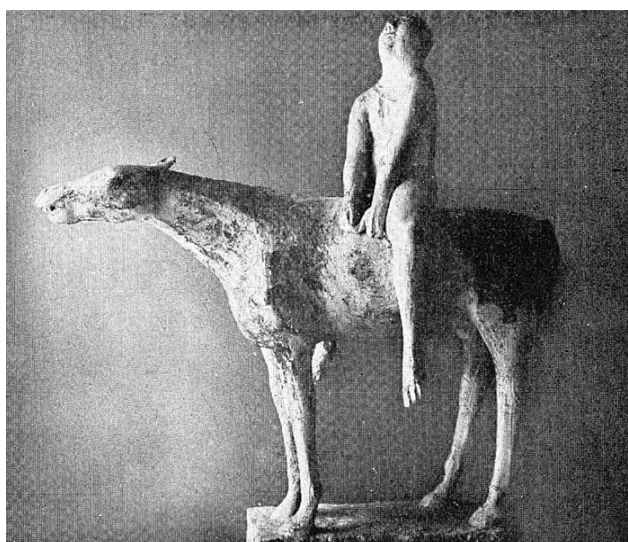
34 - Martini, *San Martino* (1930)



35- Marini, *Cavaliere* (1947)



36 - Arnolfo di Cambio, *Malato alla fonte* (1278-1281) , Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria
37 - Giovanni Pisano, pulpito della chiesa di Sant'Andrea (XIII-XVI sec.), Pistoia



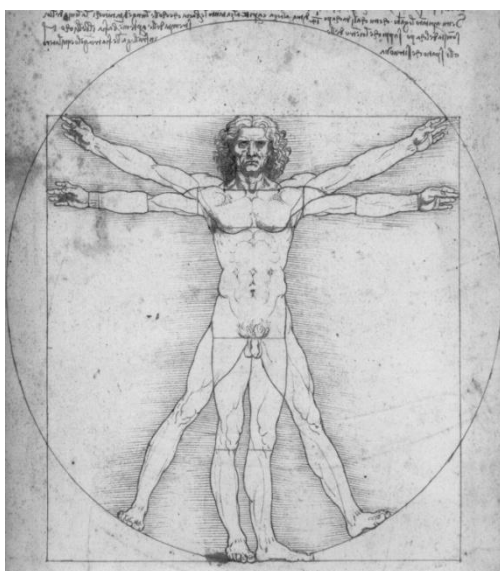
38-Marini, *Cavaliere* (1947)



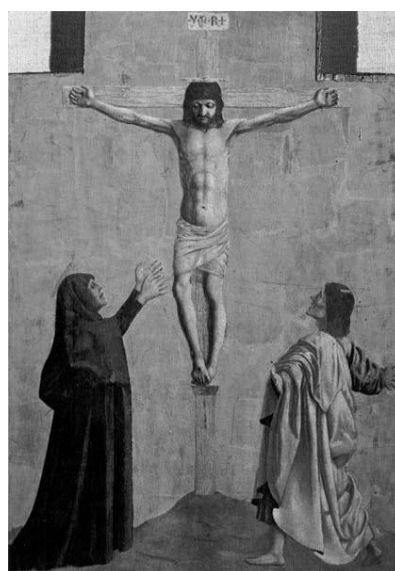
39 Marini, *L'Angelo della Città* (1949)



40- Lipchitz, *Madre e figlio II* (1941-45)



41 - Leonardo, *Uomo Vitruviano* (1492), Venezia, Gallerie dell'Accademia



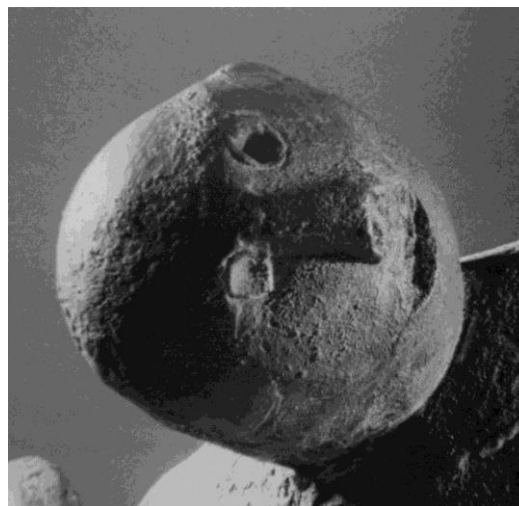
42 - Piero della Francesca, *Polittico della Misericordia* (1445-1462), Sansepolcro, Museo Civico



43- Picasso, *Guernica* (1937)



44 - Marini, *Piccolo Cavaliere* (1950)



45 - Marini, *Cavaliere* (1951)



46 - Picasso, *Jeune Faune* (1946)



47- Picasso, *Pastorale* (1946)



48- Marini, *Miracolo* (1952)



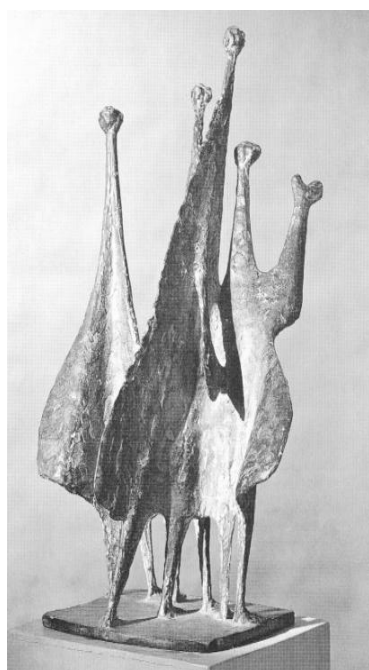
49 – Picasso, disegno di corrida (1932)



50- Martini, *Annunciazione* (1933)



51 - Sarcofago di epoca romana con rappresentata la caduta di Fetonte, Firenze, Museo Archeologico Nazionale



53 – Armitage, *People in a Wind* (1951)



54- Armitage, *Standing Group* (1951)



55- Marini, *Miracolo* (1953-54)



56 - Marini, *Cavallo* (1939)



57- Battaglia tra Lapiti e centauri (V sec. a.C), metopa del Partenone, Londra, British Museum



58 -Marini, *Cavallo* (1951)



59 – Picasso, *Le cheval blessé* (1923)



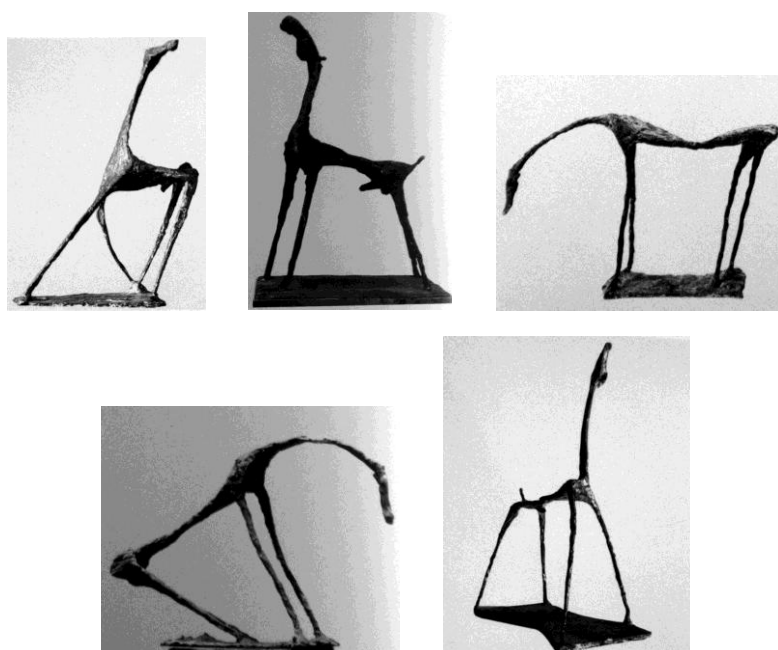
60 - Marini, *Cavaliere* (1953)



61- Moore, *Reclining figure* (1951)



62 Marini, *Miracolo* (1959-60)



63 - Marini, *Cavallo filiforme* (1950), *Piccolo Cavallo Filiforme* (1950), *Piccolo Cavallo* (1950) e *Piccolo Cavallo Filiforme* (1950)



64 - Giacometti, *Trois hommes qui marchent* (1943-49)



65-Marini, *Piccolo cavaliere* (1944)



66 - Martini, *Dedalo e Icaro* (1934)



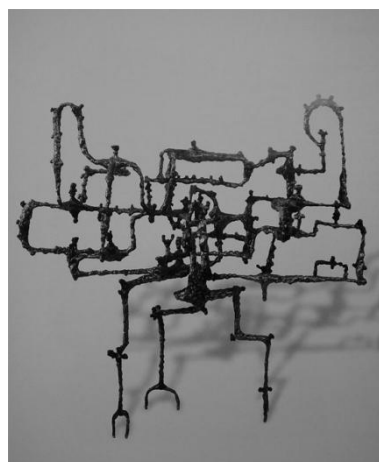
67- Marini, *Piccolo Cavaliere* (1954)



68- Richier, *La Bergère des Landes* (1951)



69- Marini, *Piccola composizione* (1956)



70 -Lassaw, *Corax* (1953)



71- Marini, *Piccola composizione* (1956)



72- Marini, *Composizione* (1956)



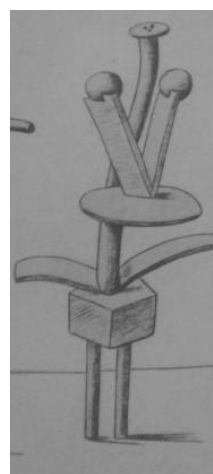
73 – Marini, *Guerriero* (1956-57)



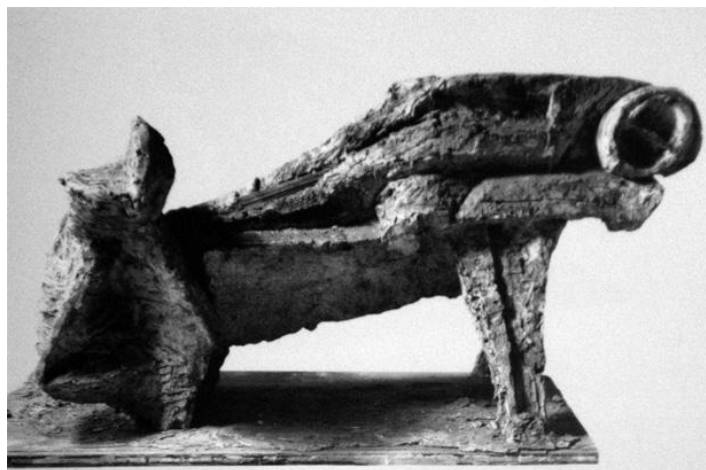
74 – Duchamp-Villon, *Il cavallo* (1914)



75- Richier, *La mantide grande* (1944)



76 – Picasso, Disegni da *Minotaure*, 1933



77- Marini, *Guerriero* (1958-59)



79- Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1943-44)



80 – Picasso, *Corrida, Cheval Blessé* (1923)

CAPITOLO IV – ALBERTO VIANI

4.1 – STATO DEGLI STUDI

L'opera di Alberto Viani, tanto scultorea che disegnativa, è stata oggetto di studi storici. La monografia di Pier Carlo Santini¹, realizzata nel 1990 in occasione della mostra a Palazzo Te di Mantova², è lo strumento di riferimento per la produzione plastica: si tratta di un catalogo generale delle sculture che parte dal periodo giovanile (la prima opera riportata è *Eva* del 1931) e si conclude con i nudi femminili del 1980. Al catalogo delle sculture segue una prima catalogazione dei disegni e delle armature, di cui mancano, all'oggi, cataloghi ragionati. La monografia di Santini non è esente da errori, più che altro attribuibili alla difficoltà di leggere le opere di Viani dalle fotografie dell'epoca³: ad esempio, guardando le foto della sala del Fronte Nuovo delle Arti alla Biennale di Venezia del 1948, a Santini parve essere esposto *Nudo* del 1944 (SANTINI 1990 n.39) e non il ben più importante *Nudo* del 1945 (SANTINI 1990 n.41) [ill.91]⁴. Un errore in cui si poteva scivolare facilmente: le sculture di Viani cambiavano letteralmente fisionomia se fotografate di profilo, di scorcio, dal retro o di fronte.

¹ P.C. Santini, *Alberto Viani*, Milano, 1990. Da questo momento lo si indicherà come SANTINI 1990.

² *Alberto Viani*, 23 settembre – 23 novembre 1990, Fruttiere cinquecentesche del Palazzo Te di Mantova, mostra organizzata dal Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te.

³ Viani era solito distruggere, dopo averle fatte fotografare da professionisti, le sculture che non lo soddisfacevano.

⁴ Ivi, CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.3.4: 1951-1956: LA SECONDA STAGIONE DEI TORSI, pp.209-211.

Alla monografia di Santini sono seguiti diversi contributi storici, primo fra tutti la ricostruzione di Giorgio Nonveiller⁵ (con accenti piuttosto celebrativi, specialmente quando l'autore ipotizza che Martini possa aver tratto degli spunti da alcune opere giovanili di Viani⁶) del periodo formativo dello scultore, pubblicata su *Venezia Arti* nel 1992. Nonveiller ha recuperato le fotografie delle sculture distrutte dall'autore e assenti nel catalogo di Santini, ha fatto una prima ricostruzione delle possibili fonti visive e del clima culturale in cui operò Viani negli anni trenta e quaranta. Ha anche ventilato l'avvicinamento di Viani alle opere realizzate da Picasso a Dinard, senza però scendere a fondo nella questione. Nonveiller ha inoltre trascritto in nota alcuni titoli dei libri posseduti da Viani nella propria libreria, oggi non consultabile, ma che lui aveva visitato e informa che Viani aveva accesso alla libreria personale di Marchiori, abbonato alla rivista *Minotaure* dal 1933.

Il contributo storico più articolato è la pubblicazione degli atti del convegno di studi su Viani tenutosi nel 2006 all'Accademia di Belle Arti a Venezia⁷, che mette a fuoco vari aspetti: l'attività didattica⁸, i disegni⁹, il rapporto con la società Olivetti di Ivrea¹⁰, l'amicizia con Sergio Bettini¹¹ e quella con Giuseppe Mazzariol¹², la ricostruzione della mostra del 1944 alla

⁵ G. Nonveiller, *La formazione e le fonti della scultura di Alberto Viani*, in *Venezia Arti*, n.6, 1992, pp.85-96.

⁶ Come ad esempio nel caso del *Tuffo di nuotatrice* di Martini, a giudizio di Nonveiller debitrice dell'*Acrobata* di Viani (G. Nonveiller, *La formazione e le fonti della scultura di Alberto Viani* op.cit. p.87-88).

⁷ *Alberto Viani e il suo tempo*, atti del convegno tenutosi nell'Aula Magna di BB.AA. di Venezia il 29-30 settembre 2006, a cura di S. Simi de Burgis, Gorizia, 2007.

⁸ E. Armano, *Il Viani didatta*, ibidem, pp.19-22; E. Bordignon Favero, *Alberto Viani: pensieri sulla didattica dell'arte*, ibidem, pp.87-92; S. Simi de Burgis, *Tra ricerca e didattica: complementarità di un percorso estetico nell'opera di Alberto Viani*, ibidem, pp.121-132;

⁹ T. Toniato, *Processo creativo nella forma del disegno. Grafie plastiche di Alberto Viani*, ibidem, pp.45 – 54; E. Crispolti, *Due modi di struttura disegnata dell'immagine. Fontana e Viani*, ibidem, pp.55-64; R. Caldura, *Ghirigori, grandi mensole, palline. Un altro Viani da interpretare*, ibidem, pp.115-120.

¹⁰ R. Zorzi, *La società Olivetti e Alberto Viani*, ibidem, pp.69-76.

¹¹ G. Dal Canton, *La critica di Bettini sull'opera di Viani*, ibidem, pp.101-110.

¹² D. Marangon, *Alberto Viani e Giuseppe Mazzariol: oltre la statua e il testo*, ibidem, pp.139-142.

Piccola Galleria di Venezia (corredata dalle fotografie dell'allestimento)¹³. Tra i contributi più significativi vanno ricordati quello di Sileno Salvagnini, che pubblicando alcune inedite lettere di Viani scritte ad Umbro Apollonio tra il 1942 e il 1947, ha riaperto e messo in discussione la datazione di alcune sculture di quel periodo¹⁴; e quello di Nico Stringa sul rapporto tra Viani e la fotografia (lo scultore era solito distruggere le opere che non lo soddisfacevano e che oggi si conoscono attraverso le fotografie fatte scattare da professionisti)¹⁵.

Uno strumento indispensabile è la pubblicazione delle lettere scritte da Viani all'amico Vittorino Meneghelli, imprenditore e collezionista veneziano che nel 1949 si trasferì per lavoro in Sud Africa. L'epistolario, pubblicato nel 1996¹⁶, è costituito dalle 111 lettere scritte da Viani (quest'ultimo non conservò quelle inviategli da Meneghelli) a partire dal 16 dicembre 1949 fino al 2 dicembre 1979. Le lettere di Viani sono preziosissime: descrive all'amico come realizza le proprie sculture, lo aggiorna sulle sue conquiste plastiche e sui nuovi obiettivi che si pone. Quando non dispone delle fotografie delle opere, le disegna nelle lettere per aiutare l'amico-collezionista a comprenderne la descrizione.

La bibliografia su Viani è molto vasta, composta da cataloghi di mostre personali, antologiche, collettive, ma non sempre i saggi introduttivi contribuiscono a chiarire la statura di colui che fu uno dei più autorevoli scultori italiani (specialmente negli anni cinquanta). In questi cataloghi, tuttavia, sono stati pubblicati dei documenti di estrema rilevanza, data l'inaccessibilità all'archivio e alla biblioteca personale dello scultore: i disegni che era solito fare sulle pagine dell'*Osservatore Romano* (ridatati in questa sede), i disegni di nudi, i cartoni didattici. Tutti elementi che, una

¹³ G. Nonveiller, *Le sculture di Alberto Viani esposte alla Piccola Galleria*, ibidem, pp.143-151.

¹⁴ S. Salvagnini, *Lettere di viani ad Apollonio di proprietà dell'Accademia di Venezia*, ibidem, pp.77-86.

¹⁵ N. Stringa, "...l'interpretazione fotografica, cioè l'atto critico più importante". *Alberto viani e la necessità della fotografia*, ibidem, pp.93-100.

¹⁶ Alberto Viani, *Lettere da lontano. Vita, progetti, pensieri nell'amicizia tra uno scultore famoso e un suo collezionista*, Venezia, 1996.

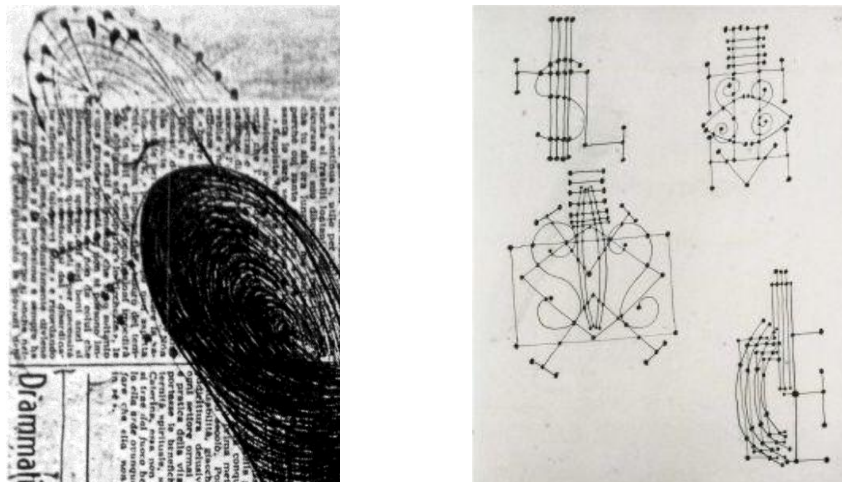
volta raccolti in un insieme organico, hanno permesso di ottenere una visione più nitida dello scultore.

E' noto che Viani fosse un lettore onnivoro. Le sue amicizie, specialmente quella con Sergio Bettini, furono di grande stimolo: Bettini gli consigliava pubblicazioni di filosofia, estetica, letteratura, arte antica¹⁷. Viani, come si è visto, aveva accesso alla biblioteca di Marchiori dove trascorreva gran tempo a studiare e leggere libri. Li consultava all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (A.S.A.C.) della Biennale di Venezia, costituito nel 1928, e li acquistava in comproprietà con altri artisti veneziani¹⁸. Questi aspetti così articolati della figura di Viani hanno spesso condotto ad interpretazioni forzate. E' il caso della lettura avanzata da Elia Bordignon Favero¹⁹ per i disegni che Viani era solito comporre su qualsiasi supporto cartaceo a sua disposizione, materiale solo parzialmente pubblicato, ma che costituisce una fonte inesauribile di indicazioni sui suoi ragionamenti sulla scultura, sull'arte e sul tema principale della sua opera, il nudo. Non si tratta, come sostiene Favero, di *doodles*, ovvero dei disegni casuali, momentanei ed automatici delle pratiche surrealiste. Sono, invece, veri e propri studi, piccoli disegni con cui Viani esplorava le strutture e le forme delle sue sculture, con cui segnava gli effetti di espansione o le proporzioni delle opere che aveva intenzione di realizzare, o con cui analizzava opere di altri scultori. In molti casi, questi studi riprendono lo stile dei disegni di Picasso per *Le chef d'oeuvre inconnu* del 1924.

¹⁷ Si rimanda a G. Dal Canton, *La critica di Bettini sull'opera di Viani* op.cit., p.101.

¹⁸ N. Stringa, "...l'interpretazione fotografica, cioè l'atto critico più importante" (...), op.cit., p.96.

¹⁹ E. Bordignon Favero, *'I Cartoni': opera aperta di Alberto Viani*, in E. Bordignon Favero e M. Piantoni (a cura di), *Alberto Viani. I cartoni, officina di segni e disegni*, ARTE. Documento. Collezioni di Storia e Tutela dei Beni Culturali diretta da Giuseppe Maria Pilo, Liber Extra IX, Gorizia, 2002, pp.15-40.



A destra: dettaglio di un disegno di Viani dalle pagine dell'Osservatore Romano del 1955;
a sinistra: Picasso, disegni per *Le chef d'oeuvre inconnu* (1924)

Che questa pratica, negli anni, sia diventata per Viani in un certo senso “automatica”, è effettivo, ma nulla ha da spartire con l'automatismo surrealista né con la necessità di riempire un *horror vacui*. Sfortunatamente questo prezioso materiale è stato pubblicato solo in parte, per cui è estremamente difficile datare con certezza quando Viani iniziò tale prassi. Certo è che senza la pubblicazione dei disegni sulle pagine dell'*Osservatore Romano* o di altri “fogli di appunti” fatti da Viani a partire dal 1945 non si sarebbero comprese molte scelte dello scultore relative alle opere studiate in questa ricerca.

Infine, va sottolineato un altro aspetto che non è stato preso in considerazione in questa sede: i potenziali debiti contratti da Jean Arp verso le sculture di Viani. I due scultori negli anni cinquanta divennero amici, tanto che Arp scrisse una poesia a Viani (*Petit poèmes à l'intention de Viani*) nel dicembre 1957²⁰. Diverse opere di Arp della metà degli anni cinquanta parrebbero rivelare dei debiti verso Viani. Tuttavia questa strada, per quanto allettante, deve essere esplorata con grande cautela, tenendo sempre in considerazione che entrambi gli scultori operavano all'interno di un bacino comune di fonti visive, sebbene le loro sculture mirassero ad obiettivi differenti.

²⁰ Cfr. SANTINI 1990, p.262-263.

4.2 – TRA MARTINI E PICASSO

Tra il 1944 e il 1950 Viani realizzò quattordici nudi in gesso²¹ che si inseriscono con difficoltà all'interno della sua produzione, a quella data già distinta in due paralleli filoni di ricerca, ciascuno caratterizzato dal proprio sistema di riferimenti visivi: il torso e il nudo seduto. Queste quattordici sculture, quasi tutte distrutte dallo stesso artista, oggi sono conosciute dalle fotografie che Viani fece fare da professionisti nel suo studio²² o da quelle dei cataloghi e delle sale dove vennero esposte. Un'anomalia di questo gruppo di gessi è la presenza di cinque figure stanti²³, soggetto poco amato da Viani e sul quale si dedicò occasionalmente negli anni trenta e quaranta provando soluzioni primitiviste²⁴.

Due sono gli aspetti che accomunano queste opere: la messa in pratica delle teorie di Martini sulla scultura e l'assunzione come fonte visiva di riferimento dei disegni di Picasso dei *Cahiers de Cannes* (estate 1927) e dei successivi *Carnet Paris* (1928) e *Carnet Dinard* (1928) e di alcuni disegni e tele del 1927-1928.

²¹ *Nudo femminile*, gesso, 1944, opera distrutta, SANTINI 1990 n.32; *Nudo sdraiato* (*Nudo*), gesso, 1944, opera distrutta, SANTINI 1990 n.33; *Nudo*, gesso, 1946, opera distrutta, SANTINI 1990 n.37; *Nudo (Idolo)*, gesso, 1948, opera distrutta, SANTINI 1990 n.46; *Nudo (Idolo)*, gesso, 1948, opera distrutta, SANTINI 1990 n.47; *Torso*, gesso, 1948, opera distrutta (esiste una traduzione in marmo, ex Collezione Cavellini, ora Collezione Bargellini a Pieve di Cento), SANTINI 1990 n.48; *Nudo*, gesso, 1949, Collezione Marchiori, Lendinara (Rovigo), SANTINI 1990 n.49; *Nudo seduto*, gesso, 1949, Collezione Viani, Mestre, SANTINI 1990 n.50; *Nudo seduto* (*Nudo*), gesso, 1949, Collezione P.A.Galli, Roma, SANTINI 1990 n.51; *Nudo seduto*, gesso, 1950, opera distrutta, SANTINI 1990 n.52; *Idolo (Nudo)*, gesso, 1949, Ex Collezione Afro Basaldella, ora Collezione Luciano Gemin, Treviso, SANTINI 1990 n.53.

²² N. Stringa, "...l'interpretazione fotografica, cioè l'atto critico più importante" (...), op.cit.

²³ *Nudo*, gesso, 1946, opera distrutta, SANTINI 1990 n.37; *Nudo (Idolo)*, gesso, 1948, opera distrutta, SANTINI 1990 n.46; *Nudo (Idolo)*, gesso, 1948, opera distrutta, SANTINI 1990 n.47; *Idolo (Nudo)*, gesso, 1949, Ex Collezione Afro Basaldella, ora Collezione Luciano Gemin, Treviso, SANTINI 1990 n.53.

²⁴ Si tratta di poche opere, prevalentemente degli anni trenta: *Orfeo*, 1932, SANTINI 1990 n.3; *Il ritorno del figliol prodigo*, 1933 circa, SANTINI 1990 n.8 (Si rimanda a G. Nonveiller, *La formazione e le fonti...*, op.cit.). Per *Nudo con le braccia alzate*, 1940 circa, SANTINI 1990 n.23 il confronto dovrebbe essere con gli idoli paleolitici sardi.

Relativamente al Martini teorico, Viani partiva da una posizione privilegiata: tra il 1944 e il 1947 ne fu l'assistente all'Accademia di Belle Arti di Venezia²⁵ ed è facile pensare che Martini, favorevolmente disposto verso il promettente scultore, abbia condiviso con lui i suoi pensieri sulla scultura. Così, mentre Martini dava alle stampe nel 1945 la prima edizione di *Scultura lingua morta*²⁶, che circolò tra gli artisti, Viani si ritrovò ad essere tra i pochi in grado di comprendere quegli aforismi, criptici e fraintendibili (i *Colloqui* con Gino Scarpa del 1944 -1945 restarono inediti fino al 1968²⁷). Basti pensare che la ristampa di *Scultura lingua morta* del 1948 venne intesa come una nichilistica dichiarazione della fine della scultura e come tale strumentalizzata per rendere ancora più drammatica la crisi della scultura italiana nel secondo dopoguerra.

Nei *Colloqui*, Martini definì la scultura come un fenomeno architettonico²⁸ il cui fine era quello di puntare ad un'eternità costruttiva²⁹ superando innanzitutto uno degli elementi che costringevano la scultura ad una condizione di prigionia³⁰: la prevalenza delle immagini dell'uomo e degli animali³¹. La prevalenza delle immagini nel fatto plastico riduceva i volumi e le forme a conseguenze dell'immagine stessa, non partecipative quindi del momento costruttivo della scultura³². Liberare la scultura dalle immagini non significava per Martini rinunciare definitivamente alle

²⁵ Dopo la scomparsa di Martini, Viani gli succede nella cattedra.

²⁶ A. Martini, *La Scultura lingua morta. Prima raccolta di pensieri*, senza luogo né editore, 1945. Ripubblicato nel 1948, A. Martini, *La scultura lingua morta. Pensieri*, Verona 1948. Ora in E. Pontiggia (a cura di), *Arturo Martini, La scultura morta e altri scritti*, Milano, 2001.

²⁷ La prima pubblicazione dei *Colloqui* risale al 1968 (G. Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini*, a cura di Maria e Natale Mazzolà, introduzione di Guido Piovene, Milano, 1968). In occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Martini vennero ripubblicati in una edizione rivista e corretta da Nico Stringa, a cui si fa qui riferimento: N. Stringa (a cura di), *Arturo Martini. Colloqui sulla scultura, 1944-45*, Treviso, 1997. Per i rapporti tra *Scultura lingua morta* e i *Colloqui* e gli altri scritti di Martini, si rimanda a N. Stringa, *Postfazione*, in : N. Stringa (a cura di), *Arturo Martini. Colloqui sulla scultura, 1944-45*, op.cit., pp.379-437.

²⁸ N. Stringa (a cura di), *Arturo Martini. Colloqui sulla scultura, 1944-45*, op.cit., p.129.

²⁹ *Ibidem*, p.17.

³⁰ *Ibidem*, p.103.

³¹ *Ibidem*, p.115.

³² *Ibidem*, p.82.

immagini o, peggio ancora, rifugiarsi nell'astrazione³³, ma affidare un ruolo secondario alle immagini³⁴ affinché la scultura, una volta liberata da ogni vincolo, potesse essere «finalmente un fatto concreto e bastare a se stessa»³⁵. Martini svelò a Scarpa che aveva trovato la soluzione per rendere una scultura libera dalle «immagini e [dalle] espressioni momentanee»³⁶: partire non dalla modellazione della materia, ma dalla modellazione del vuoto³⁷.

Un secondo elemento che Martini aveva individuato come vincolo per la scultura era il nudo. Anche in questo caso non criticò il nudo in sé, ma il nudo che rispettava l'anatomia³⁸, che era dipendente dalle caratteristiche fisiche del materiale³⁹, che rispettava i canoni della tradizione o dell'abitudine⁴⁰. La vera costruzione plastica doveva essere «un arbitrio, [...] una scomposizione composta»⁴¹ e il nudo, quando seguiva «i suoi rapporti (lunghezza, collocamento, e ripetizione degli arti e degli organi) e

³³ «Non voglio arrivare all'astratto, né alla decorazione», *ibidem*, p.85; «l'astrazione è vile, comoda. Tutti i falliti sono astrattisti», *ibidem*, p.105; «[fare opere astratte] è offensivo. Perché l'opera astratta va nel fenomeno opposto: non è il creatore che la costruisce, ma l'osservatore», *ibidem*, p.144.

³⁴ «La scultura ha sempre vissuto una vita parassitaria aderendo come un rampicante alla superficie di una qualsiasi immagine (figura), e assumendone la forma, ha finito per credere quella forma la sua propria essenza. La scultura è un'essenza. Questo fenomeno mai adoperato, per farlo passare per arte della scultura, credono di farlo aderire a un corpo umano, credono che il corpo umano sia la vita della scultura.», *Ibidem*, p.75.

³⁵ *Ibidem*, p.82.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p.113. Inoltre: Tra le varie note di Martini nei *Colloqui* sui muscoli e sulla libertà dell'anatomia, si riporta il seguente passo: «I muscoli e le leggi. Il nudo è una melodia, la melodia greca, una nota che richiama l'altra. Puoi andare avanti all'infinito, ma resta sempre una *melodia*, una oasi (cadenze) obbligate, il seno, le ginocchia. Noi vogliamo creare, *invece*, *l'armonia*. Ma per avere l'armonia, i volumi invece devono avere invece una assoluta indipendenza. Devono essere come la zavorra, che posso mettere a destra e a sinistra, e anche liberamente. I muscoli sono come le leggi: chi sa applicarle, sono utili. Chi le applica sempre alla lettera per tutti i casi, sono un disastro. Succede il fatto meccanico: tutto è a posto, e non dice niente. Michelangelo possedeva questo segreto: metteva muscoli a caso, come contrappeso. Questa scultura del nudo, liberata dalla servitù dell'anatomia, io la faccio.», *Ibidem*, pp.12-13.

³⁹ *Ibidem*, p.113.

⁴⁰ *Ibidem*, p.124.

⁴¹ *Ibidem*, p.110.

le sue pause figurative»⁴², portava esattamente all'opposto: ad una «composizione fissa»⁴³. Sebbene non interessato al genere, Martini ammise a Scarpa di aver trovato il modo per superare il nudo attraverso due scappatoie: la prima, liberando la scultura dalla «schiavitù dell'anatomia»⁴⁴; la seconda attraverso un «escamotage: ghe fasso una piega, e le gambe le attacco venti centimetri più in là, senza che tu te ne accorgi»⁴⁵. Così «quando la scultura, per questo mutamento di concezione»⁴⁶, si sarà liberata da ogni vincolo, e passerà allo stato di indipendenza, allora soltanto le sarà aperta la porta alla libertà di ogni soggetto e uscirà dalla deprimente prigione del nudo e della figura umana, ancor oggi unica sua risorsa, per entrare nel mondo di tutta la natura»⁴⁷.

Superata la dipendenza dall'immagine e dall'anatomia del corpo umano, la scultura potrà essere costruita seguendo dei principi che Martini aveva individuato dopo aver riflettuto sui trattati sulla scultura «da Platone ad oggi»⁴⁸. Tre erano i punti costantemente affrontati: «1. Concavi e convessi. 2. Costruire un'immagine coi volumi (non indipendenza dei

⁴² Ibidem, p.112.

⁴³ Ibidem, p.110.

⁴⁴ Ibidem, p.13.

⁴⁵ Ibidem, p.143. inoltre, si vedano le considerazioni sul superamento del nudo attraverso le ricerche sul *Costume Moderno e L'impermeabile*, ibidem, pp.140-143. Disse Martini sul *Pegaso caduto* in relazione all'anatomia del corpo umano: «Fenomeno della "punteggiatura" in scultura. Punteggiatura: termine grammaticale. [...]. Risolvente: termine musicale [...]. Fuga: musicale. [...]. La "punteggiatura" della statua: misteriosa, che nessuno conosce. Come per la musica il tempo. [...]. Molte statue greche: fughe infinite senza "risolvente". Il risolvente cercato dai greci non in costruzione ma in bellezza. Allora i te canta. Questa vaghezza ti dà la stornità. Se invece ghe ze i fermi, sei ogni tanto a posti e riprendi il respiro. Risolventi (fermi ecc.) sono gli angoli o forti rientranze o apparizioni di altre parti (vedi il *Pegaso caduto*). Se non hai possibilità di infiniti risolventi l'opera ti diventa un oggettino. Ogni creazione ha uno slancio, una metrica. Ogni poeta la sua metrica. Invece lo scultore non può obbedire alla lunghezza metrica propria della sua creazione. Per me questo punto dovrebbe attaccare il braccio. Invece la misura umana vuole che il braccio cominci più su. Se lasciamo riposare per un attimo questo benedetto nudo per un secolo, poi lo riprenderemo», Ibidem, pp.10-11.

⁴⁶ Ovvero liberarsi dalla schiavitù dell'immagine. L'immagine per Martini è una «forma pratica, e quindi relativa; e un'arte che si esprima per immagini non potrà, per quanto nobile, liberarsi del tutto da questa tirannide del relativo, e sarà episodio, dialetto, mai linguaggio universale», Ibidem, pp.81-82.

⁴⁷ Ibidem, p.82.

⁴⁸ Ibidem, p.64.

volumi, ma dipendenza dell'immagine). 3. Luce ed ombra, non costruita ma di riflesso»⁴⁹. Per Martini questi punti dovevano essere rovesciati e addizionati di significati diversi per giungere ad una nuova scultura. Concavi e convessi non dovevano essere "innestati" nella scultura, ma dovevano essere «costruttivi»⁵⁰, ossia elementi capaci di contribuire alla costruzione armonica⁵¹ della scultura al fine di innescare un nuovo rapporto con il vuoto. Allo scultore si presentava così la possibilità di cambiare atteggiamento verso la scultura: egli doveva modellare il vuoto⁵² e doveva pensare ai volumi come «vuoti anziché pieni»⁵³. In questa maniera, i volumi non sarebbero stati una conseguenza dell'immagine⁵⁴ e sarebbero risultati liberi, non più «volumi conseguenza» ma «volumi causa, che dispongo come voglio io»⁵⁵.

Il ruolo dell'ombra nella scultura è uno dei passi più importanti del Martini teorico. L'ombra doveva essere intesa come un volume costruttivo della scultura: «l'opera dev'esser data, in un primo tempo, non da un'immagine ma da un fenomeno costruttivo, ma dalla scultura. [...] Non esiste sino ad oggi una scultura. Finché non invento un'ombra come un solido»⁵⁶, la scultura non esisterà mai»⁵⁷. Martini assegnò all'ombra un ruolo cruciale nella costruzione di una scultura. L'ombra, che doveva svincolarsi dalla consuetudine di essere intesa come la proiezione di un corpo, doveva

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem, p.16.

⁵¹ Parlò di «armonie costruttive», Ibidem, p.17.

⁵² Ibidem, p.17.

⁵³ Ibidem.

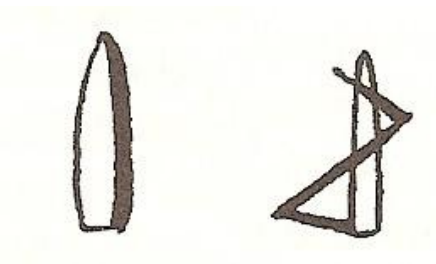
⁵⁴ Ibidem. Inoltre: «il volume di una gamba non è un volume a sé, che io possa disporre dove voglio, per un equilibrio costruttivo; ma è una quantità d'obbligo dell'immagine», ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ L'ombra deve essere fatta «come un solido», Ibidem, p.127. Inoltre: «Soltanto quando l'elemento complementare ombra sarà diventato una sostanza che l'artista possa dominare – diceva Martini a Scarpa - come un solido capace di fondare in libera volontà creativa l'elemento complementare luce, soltanto allora da quelle due forze centripete uscirà finalmente, come da due poli opposti, quella risultante plastica, che sarà per la scultura quello che per la pittura è il tono». Alla base della fondazione del linguaggio per una nuova scultura, Martini poneva l'uso dell'ombra come un solido, «delimitata come in un grembo», «circostritta e chiusa in un altro corpo».

⁵⁷ Ibidem.

raggiungere lo stato di indipendenza diventando momento costruttivo, volume nell'opera plastica: «un'ombra plastica (quella che io propongo) vuole dire un corpo d'ombra creato»⁵⁸. Per ottenere una scultura che fosse «un fenomeno [...] di luce ed ombra»⁵⁹ era necessario per Martini imprigionare l'ombra: «questa ombra imprigionata non si chiamerà più ombra, poiché l'ombra in senso volgare è una proiezione [...] negativa rispetto al fatto costruttivo. Mentre *la prigionia di un'ombra* diventa un'immagine costruttiva; meglio, rientra nell'immagine come fatto costruttivo»⁶⁰. A queste affermazioni, Martini concluse con un'amara affermazione: «la verità della scultura è veramente capovolta: solo l'ombra è la verità, e la luce è una illuminazione»⁶¹. Dopo aver portato come esempio di scultura d'ombra *Costume moderno*⁶², confidò a Scarpa di aver fatto solo «un piccolo passo» nel cercare di ottenere un'ombra plastica, perché non era ancora riuscito ad ottenere «lo spirito della costruzione dell'ombra»⁶³. Per meglio semplificare la comprensione di Scarpa, fece due piccoli schizzi:



A. Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-1945*, Treviso, 1997, p.131.

nel primo disegnò un filo d'erba con un'ombra intesa tradizionalmente come proiezione di un corpo solido; nel secondo mostrò come un'ombra potesse diventare una costruzione libera creando una forma e delle pause attraverso gli spigoli: «crea una forma e delle pause. E se voglio le faccio

⁵⁸ Ibidem, p.75

⁵⁹ Ibidem, p.76.

⁶⁰ Ibidem, p.125.

⁶¹ Ibidem, p.128.

⁶² Ibidem, p.118.

⁶³ Ibidem, p.131.

fare un altro giro, e allora ho tre canti, che sono i tre segmenti del filo d'erba, che dopo prende umanità, diventa di nuovo un fatto umano⁶⁴. Basta che gli metta in mezzo lo spigolo»⁶⁵.

Chiariti questi punti delle teorie di Martini è possibile analizzare le quattordici sculture realizzate da Viani tra il 1944 e 1950. Per realizzare queste opere, Viani studiò attentamente il Picasso del 1927-1928, e nello specifico: il *Carnet Cannes*, parzialmente pubblicato da Christian Zervos nel 1929 sui *Cahiers d'Art* con il titolo *Projets de Picasso pour un monument*⁶⁶ (alcuni di essi vennero pubblicati anche nel primo numero del 1930 di *Documents*⁶⁷); il *Carnet Paris* della primavera del 1928 e il *Carnet Dinard* dell'estate-autunno del 1928, pubblicati a più riprese sui *Cahiers d'Art* nel 1929⁶⁸. A queste pubblicazioni ne vanno sicuramente aggiunte altre, per cui risulta complesso stabilire con certezza dove Viani vide quelle opere. Nonveiller⁶⁹ riferisce che la libreria personale di Viani era fornita di diversi volumi e riviste dedicati a Picasso, tra i quali l'edizione del 1939 di Alfred Barr jr.⁷⁰, quella di Jean Cassou del 1940⁷¹ e due numeri dei *Cahiers d'Art*, quello del 1937 dedicato a *Guernica* e quello del 1938 intitolato *Tableau magiques de Picasso*⁷². Viani (ma anche Vedova, Santomaso e altri artisti) si faceva riservare cataloghi e libri di ultima pubblicazione dalla libreria veneziana Il Campanile⁷³; aveva accesso alla fornitissima biblioteca di Marchiori; poteva consultare libri e testi delle biblioteche pubbliche ed universitarie di Venezia. Non si deve dimenticare, inoltre, che le immagini

⁶⁴ Sulla necessità di un senso umano nella scultura, *Ibidem*, p.105. Si tratta sempre di spunti per "attaccare" il senso dell'umano in Manzù.

⁶⁵ *Ibidem*, p.131.

⁶⁶ C. Zervos, *Projets de Picasso pour un monument*, in *Cahiers d'Art*, nn.8-9, Paris, 1929, pp.342-354.

⁶⁷ *Documents*, vol.2, n.13, Paris, 1930.

⁶⁸ C. Zervos, *Picasso a Dinard, été 1928*, in *Cahiers d'Art*, n.1, Paris, 1929, pp.5-19; C. Zervos, *Les dernières œuvres de Picasso*, in *Cahiers d'Art*, n.6, 1929, pp.233-250.

⁶⁹ G. Nonveiller, *La formazione e le fonti...*, op.cit.

⁷⁰ A. Barr jr., *Picasso, Forty years of his Art*, New York, 1939.

⁷¹ J. Casseau, *Picasso*, Paris, 1940.

⁷² Giorgio Nonveiller riferisce che Viani possedeva dei *Cahiers d'Art* il n. 4-5 del 1937 (dedicato a *Guernica*) e quello del 1938 *Tableaux magique de Picasso*. (G. Nonveiller, *La formazione e le fonti della scultura di Alberto Viani*, op.cit., pp.85-96).

⁷³ G. Nonveiller, *La formazione e le fonti della scultura di Alberto Viani*, op.cit.

delle opere di Picasso che erano state esposte per la prima volta in un'istituzione museale, il *Kunsthaus* di Zurigo nel 1932⁷⁴, circolarono ampiamente nelle recensioni delle maggiori riviste europee⁷⁵.

Nei *Carnet Cannes* e nei *Carnet Dinard* Picasso aveva ragionato su come realizzare una scultura che gli era stata commissionata per il monumento a Guillaume Apollinaire attraverso dei disegni che testavano un vasto raggio di possibilità tecniche e formali⁷⁶. Nei *Carnet Cannes*, che precedono cronologicamente quelli *Dinard*, aveva disegnato forme bidimensionali e tridimensionali con un tratto sottile, talvolta con linee aperte talaltra chiuse, mettendo assieme forme geometriche (cilindri, sfere, solidi irregolari) per comporre una figura antropomorfa. Nei *Carnet Dinard*, invece, Picasso rese i volumi delle figure come forme plastiche nate dal disegno, con volumi indipendenti, dove il rapporto luce-ombra era messo in evidenza per esaltare le qualità plastiche del disegno. Assemblò le parti del corpo umano (testa, torso, glutei, gambe, braccia) in maniera scomposta, senza rispettare l'anatomia del corpo umano. Da questi disegni, Picasso realizzò due sculture, *Méthamorphose I* (1929) e *Méthamorphose II* (1929), entrambe in gesso che propose come monumento per Apollinaire e che vennero pubblicati sui *Cahiers d'Art*: la figura antropomorfa delle due sculture era fortemente erotica e si presentava costruita attorno ad un vuoto.

Viani mise in pratica per la prima volta le teorie di Martini e i disegni di Picasso in due nudi in gesso del 1944⁷⁷ [ill.1 e 5], distrutti dall'artista ma di cui sopravvivono le riproduzioni fotografiche del catalogo per la mostra alla galleria milanese La Spiga del 1946⁷⁸. Il nudo (per dirla con le parole di Martini) venne svincolato dalla prigionia dall'anatomia e dall'immagine; le parti del corpo (braccia, seni, gambe, torso, glutei) vennero assemblati in quella che Martini avrebbe chiamato una

⁷⁴ La mostra aprì l'11 settembre e chiuse il 30 ottobre 1932.

⁷⁵ Cfr. T. Bezzola, *Picasso by Picasso. His first museum exhibition 1932*, Prestel, 2010.

⁷⁶ Cfr. W. Spies, *Pablo Picasso on the path to sculpture*, Munich, 1995.

⁷⁷ *Nudo femminile*, gesso, 1944, opera distrutta, SANTINI n.32; *Nudo sdraiato (Nudo)*, gesso, 1944, opera distrutta, SANTINI n.33.

⁷⁸ *Sculture di Alberto Viani*, Milano, 1946. Si tratta della prima monografia dedicata allo scultore.

“scomposizione composta”. I tagli fotografici, a cui Viani diede particolare attenzione⁷⁹, esaltavano le zone di ombra e di luce, cercando di far emergere l'ombra come un elemento costruttivo del fenomeno plastico (quindi come l'ombra plastica martiniana⁸⁰), e risaltavano l'erotismo della composizione, elemento preso da Picasso. Le fonti visive per il primo nudo sono i disegni di Picasso fatti a Dinard nel 1929 di figure femminili che giocano a pallone sulla spiaggia [ill.2]⁸¹; per il secondo nudo Viani guardò alle figure distese delle opere di Picasso pubblicate nei sopracitati numeri dei *Cahiers d'Art* [ill.4 e 6]⁸². Viani si appoggiò con costanza a questo Picasso perché con il suo stravolgere i canoni tradizionali del nudo e del soggetto della figura femminile, ponendo particolari attenzioni alle campiture di luce e di ombra, si prestava a modello d'eccellenza per l'applicazione delle teorie di Martini.

Gli schizzi fatti da Viani tra l'estate e l'autunno del 1947 sulle pagine dell'*Osservatore Romano* [ill.7-18], alcuni dei quali sono stati pubblicati⁸³, confermano che lo scultore stesse studiando approfonditamente i disegni “plastici” di Picasso [ill.19-27]. Viani compose delle figure antropomorfe assemblate da solidi geometrici irregolari. Questi solidi rappresentavano le parti anatomiche del nudo: testa, braccia, torso, gambe, seni, glutei. L'insistere del tratto di matita sui contorni e sulle zone d'ombra, oltre a riprendere lo stile grafico del Picasso del *Carnet Dinard* [ill.28-30], doveva rassicurarlo sul fatto che stesse costruendo una scultura con l'ombra

⁷⁹ Sul rapporto di Viani e le fotografie delle sue opere, cfr. N. Stringa, “...l'interpretazione fotografica, cioè l'atto critico più importante”. (...), op.cit.

⁸⁰ L'insistere di Viani sul rapporto luce-ombra si rinviene anche in un disegno a matita su carta avorio, generalmente inteso dagli studi come fase di studio del gesso, ma da considerarsi un *d'après* vista la pregiata fattura del tratto e considerato che Viani era solito studiare i suoi soggetti abbozzandoli in continuazione sulle pagine dell'*Osservatore Romano*.

⁸¹ Pubblicato in C. Zervos, *Pablo Picasso*, Milano, 1937 e su *Documents*, v.2, n.13, Paris, 1930.

⁸² Dal momento che la bibliografia su Picasso è sterminata e Viani, com'è noto, riusciva ad avere accesso a qualsiasi pubblicazione di suo interesse, laddove non si presentino le possibilità di stabilire, nella maniera più oggettiva, quale sia la fonte, si è preferito rimandare ad un esempio.

⁸³ Alcuni di questi disegni si trovano su: SANTINI 1990 nn.130-149, 162-164, 167-169; *Alberto Viani. I disegni*, catalogo della mostra curata da G. Nonveiller, Rovigo, Pescheria Nuova, 4 maggio – 1 giugno 1997, Milano, 1997, pp.19, 21-24, 50-58, 60,67, 69-72, 74-80,84, 86,98,100,107,108; *Viani e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di S. Simi de Burgis, M. Tosa e G.F. Tramontin, Venezia, 2006, pp.64-77.

plastica di Martini, intendendo così la luce solo come una sorgente di illuminazione. Nella maggior parte dei disegni riportò alcuni elementi caratteristici dei disegni di Picasso: i glutei a “doppia U”, l’ombelico, l’ano, i seni appuntiti, i rapporti tra pieni e vuoti (che Viani sfruttò per mettere in pratica la centralità assegnata da Martini alla modellazione del vuoto e agli spigoli vivi), le ciocche di capelli ridotte a qualche linea. Questi disegni⁸⁴ devono essere intesi come studi ripetuti ossessivamente per testare la validità delle sculture che Viani di lì a poco avrebbe realizzato [ill.31-33; 34-36; 37-38] e poi esposto per la prima volta alla Biennale di Venezia nella sala del Fronte Nuovo delle Arti nel 1948⁸⁵. Altri disegni di quegli anni fanno comprendere quanto vasta fosse la ricerca di Viani sul nudo e come studiasse attentamente le sue fonti attinte da un bacino sconfinato, come la *Danaide* di Rodin e i nudi femminili di Matisse [ill.51-58].

La ricerca di Viani tra il Martini teorico e i disegni di Picasso continuò ad essere frenetica fino al 1950 [ill.48-50]. Con *Nudo seduto* del 1949 [ill.45] compose una scultura che presentava una sottrazione violenta di volume attraverso la costruzione per concavi e convessi, ombre e spigoli vivi. Anche in questo caso Picasso fu la fonte visiva, a partire dalle scomposizioni post-cubiste di *Projects pour un monument* (1929) [ill.44] e *Femme accroupie* (1946) [ill.46], di disegni e tele delle bagnanti del periodo di Dinard, come *Femme jouant au ballon* (1932) [ill.43]. L’opera fece da precedente per *Nudo seduto* del 1949 [ill.47]. In una figura femminile ritratta in una posa classica (con le braccia chiuse dietro la testa), Viani inserì delle violente sottrazioni di volume, mettendo in contrasto spigoli vivi con linee morbide.

La particolare fattura dei *Projets pour un monument* ma anche i disegni di bagnanti realizzati da Picasso a Dinard nell’estate del 1928, per il

⁸⁴ Bordignon Favero ha interpretato erroneamente questi disegni come “doodles”, collegandoli alle pratiche surrealiste della scrittura automatica (cfr. E. Bordignon Favero, *I Cartoni’: opera aperta di Alberto Viani*, op.cit., pp.15-38).

⁸⁵ Delle opere facenti parte di questo nucleo espose: *Nudo (Idolo)*, gesso, 1948, opera distrutta, SANTINI 1990 n.46; *Nudo (Idolo)*, gesso, 1948, opera distrutta, SANTINI 1990 n.47; *Torso*, gesso, 1948, opera distrutta (esiste una traduzione in marmo, ex Collezione Cavellini, ora Collezione Bargellini a Pieve di Cento), SANTINI 1990 n.48.

loro stravolgimento della figura umana, per la evidente carica erotica, per un equilibrato rapporto tra classico e primitivo e per il loro essere dei disegni “plastici”, avevano immediatamente suggestionato diversi artisti. Lo scultore irlandese del gruppo surrealista britannico Frederick Edward McWilliam con *Eye, Nose and Cheek* (1939) mise in atto una letterale trasposizione in pietra dei progetti scultorei picassiani. Ancora più importante è ricordare che le opere surrealiste di Picasso della metà degli anni venti fecero compiere ad Henry Moore, scultore amato da Viani, una svolta radicale nel suo percorso. Attratto dalle aperture metamorfiche introdotte da Picasso, Moore iniziò dal 1926 a collezionare oggetti (sassi, conchiglie, legni levigati) trovati sulle spiagge di Norfolk. Quando vide i *Cahiers d'Art* dedicati a *Projects pour un monument* e a *Méthamorphose* ebbe la conferma che si potesse realizzare una scultura di figura umana attraverso pietre ed ossa, da cui partì quella parte della sua produzione di opere convenzionalmente definite “organiche”⁸⁶.

C'è da porsi, a questo punto, un interrogativo: che significato poteva avere per uno scultore esordiente come Viani riprendere una strada aperta da Picasso e percorsa già da altri scultori (Moore in testa) più di un decennio prima? La questione non è marginale. Probabilmente la risposta sta nel fatto che Martini stesso avesse iniziato a ragionare attorno ad una nuova scultura guardando a quel Picasso e che il suo promettente assistente ne fosse a conoscenza e avesse seguito pedissequamente il “maestro”.

⁸⁶ Cfr. C. Lichtenstern, *Henry Moore. Work, theory, Impact*, London 2008.

4.3 - LA QUESTIONE DEL TORSO

4.3.1 – VIANI E IL RITORNO CICLICO SULLE SUE OPERE

Quando, nel 1952, Viani si vide assegnare per la prima volta una sala alla Biennale⁸⁷, aveva raggiunto le soluzioni più mature per la questione del torso. Sin dal periodo giovanile, Viani non aveva mostrato particolare interesse per l'invenzione di nuove figure scultoree, prediligendo concentrarsi sul nudo e su dei tipi (torsi, figure sedute) tornando ciclicamente sulle soluzioni formali delle opere precedentemente realizzate. In una lettera scritta a Vittorino Meneghelli nel 1953 sottolineò come ogni sua opera fosse il «ripensamento di vecchie cose. [...] Sono uno di poca fantasia, caro Vittorino, e tutta la mia opera è un continuo ripensamento di pochi temi iniziali che da anni mi occupano e che l'esperienza svolge e nutre lentamente. Ed è cosa strana questo mio essere nel tempo. Io sono fondamentalmente, con tutti gli scandali che sempre suscitano le mie cose, un antico scultore di una antica civiltà metafisica che antepone al "fare" il "contemplare"»⁸⁸. Della necessità di Viani di lasciar sedimentare le vecchie ricerche plastiche per poi riprenderle, ne parlò Bettini nel testo in catalogo della Biennale del 1952 in termini di una «crescita [...] spirale e

⁸⁷ Dopo la partecipazione alla mostra dedicata al Fronte Nuovo delle Arti nel 1948, a seguito del quale gli venne assegnato il premio aggiunto di L.100.000 della Presidenza della Biennale per i giovani artisti italiani (quello della pittura venne assegnato a Guttuso), Viani espose tre nudi in gesso nell'edizione del 1950 (SANTINI 1990 nn.52, 53 e 54). Alla Biennale del 1952 espose quattro gessi (SANTINI 1990 nn.55-56, 57-58, 59 e 60) e una serie di disegni. Per l'occasione il testo in catalogo fu scritto da Sergio Bettini (S. Bettini, *Alberto Viani*, XXVI Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, 1952, pp.110-112).

⁸⁸ A. Viani, *Lettere da lontano*, op.cit., p.73.

elicoidale»⁸⁹. Viani ritornava ciclicamente sui propri passi non per indecisioni, ma per sperimentare nuove tecniche, affinché le sue opere fossero al passo coi tempi e con la sua crescita interiore. Così, i torsi degli anni cinquanta svilupparono i torsi del lontano 1939, ma aggiornati al panorama artistico contemporaneo.

4.3.2 – 1939-1945: I PRIMI TORSI

I primi torsi di Viani oggi conosciuti sono quattro gessi del 1939⁹⁰, tre di genere maschile e uno femminile. In questi torsi Viani si confrontò direttamente con alcuni riferimenti visivi piuttosto diffusi negli anni trenta, provando diverse alternative stilistiche. In *Torso Virile*⁹¹ [ill.59] si confrontò con il Martini che era approdato ad un pre-anatomismo, ad esempio con la

⁸⁹ S. Bettini, *Alberto Viani*, op.cit., p.112.

⁹⁰ Si tratta di: *Torso virile*, gesso 1939 circa, opera dispersa (SANTINI 1990 n.13); *Torso virile*, gesso, 1939, Collezione Viani, Mestre (SANTINI 1990 n.14); *Torso virile*, gesso 1939, Collezione Viani, Mestre (SANTINI 1990 n.16); *Torso femminile*, gesso, 1939, Collezione Viani, Mestre (una versione in bronzo si trova in collezione privata) (SANTINI 1990 n.15). È lecito pensare che Viani si confrontò con i torsi anche precedentemente, ma non sono ad oggi emerse fotografie dell'epoca relative ad altre opere (è nota la consuetudine di Viani di distruggere, tra le proprie sculture, quelle avvertite come superate da un punto di vista formale). Un primo tentativo di studiare gli esordi di Viani è stato fatto da Giorgio Nonveiller nel 1992 (G. Nonveiller, *La formazione e le fonti della scultura di Alberto Viani*, op.cit.), sebbene non manchi di imprecisioni. Nonveiller ha ridatato molte delle opere di Viani affrontate nel testo basandosi su uno scritto di Apollonio del 1952 (U. Apollonio, *Alberto Viani*, in *Magazine of Art*, maggio 1952, pp.203-208). Relativamente ai quattro torsi in questione, Nonveiller posticipa la data di *Torso virile* (SANTINI 1990 n.13) al 1942, reputando la data di Apollonio più attendibile di quella di Santini (1939). Posticipa di due anni, sempre affidandosi ad Apollonio, il *Torso Virile* (SANTINI 1990 n.14), quindi data l'opera al 1941. Analogamente, posticipa al 1940 il *Torso femminile* (SANTINI 1990 n.15). I quattro torsi tuttavia presentano delle soluzioni stilistiche affini, che fanno a ragione pensare che siano stati realizzati da Viani in un periodo di tempo ravvicinato. Si preferisce in questa sede adottare la datazione di Santini.

⁹¹ SANTINI 1990 n.13.

Tomba di Ippolito Nievo (1928) o con *Dedalo e Icaro* (1937) [ill. 60 e 61], opere in cui i dettagli anatomici dei torsì delle figure maschili erano stati ottenuti premendo il pollice sulla creta. Negli altri due torsì maschili Viani spostò il baricentro delle sue attenzioni verso la statuaria greca: in uno⁹² [ill.62] provò la rigidità del nudo dorico confrontandosi con alcune opere viste nel celebre volume di Alessandro Della Seta⁹³, come l'Apollò dello Ptoion o l'Apollò di Orcomene [ill.63], per ottenere delle pose severe e statiche; nell'altro [ill.64] si misurò con qualche frammento di nudo maschile emerso dagli scavi archeologici che si stavano compiendo ad Atene dall'inizio degli anni Venti⁹⁴ [ill.65], ottenendo una maggiore adesione alla grammatica classica del nudo attraverso la definizione mimetica dei muscoli. Nel torso femminile [ill.66] riportò la stilizzazione arcaica degli idoli delle Cicladi (risalenti al 3.500-2500 a.C. circa) [ill.67], pubblicati in un intervento di Étienne Michon sui *Cahiers d'Art* nel 1929⁹⁵, ma probabilmente conosciuti da Viani anche attraverso altre pubblicazioni. Il *Torso femminile* riprendeva dalle statuette cicladiche le spalle squadrate, l'estrema piattezza, i seni sporgenti abbozzati in un leggero rilievo e il pube inciso a triangolo.

Ciò che accomuna questi quattro torsì è l'adozione di una soluzione rivoluzionaria: la chiusura del torso in un contorno lineare affinché non venisse inteso come un richiamo ai frammenti archeologici ma come un'opera autonoma. A Viani non interessava l'incompiutezza enigmatica del non-finito, dell'incompiuto, ma presentare il torso come una scultura indipendente, che per quanto si focalizzasse su una parte del corpo non facesse percepire il suo isolamento dall'insieme. A tale concezione giunse

⁹² SANTINI 1990 n.14.

⁹³ A. Della Seta, *Il nudo nell'arte*, vol. I *Arte Antica*, Milano-Roma 1930.

⁹⁴ La rivista *Hesperia: the Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, pubblicata dall'Harvard University Press a partire dal 1932, era reperibile all'Università di Venezia. Tuttavia, come ricorda Nonveiller (G. Nonveiller, *La formazioni e le fonti della scultura di Alberto Viani*, op.cit.), la biblioteca personale di Viani era ricca di volumi dedicati all'arte pre-ellenica, greca e antica in generale sin dagli anni trenta.

⁹⁵ É. Michon, *Idoles des Cyclades*, in *Cahiers d'Art*, n.6 a.4, 1929, pp.251-258. E' noto che Viani studiò l'arte cicladica per lungo tempo anche su altre pubblicazioni (cfr. G. Nonveiller, *La formazioni e le fonti della scultura di Alberto Viani*, op.cit.)

studiando più modelli. In primo luogo gli ovoidi indipendenti di Brancusi⁹⁶ [ill.68 e 69], dove la testa isolata dal resto del corpo risultava un oggetto indipendente⁹⁷ anche attraverso due soluzioni tecniche: la posizione orizzontale della testa scultorea, tradizionalmente in posizione verticale; l'esaltazione delle qualità del *medium* plastico, che spingevano a percepire la scultura in termini oggettuali. Brancusi fu un riferimento decisivo per Viani anche per lo spostamento delle attenzioni verso l'arte primitiva⁹⁸. Brancusi difatti guardò a bacini alternativi, come l'arte egizia e l'arte cicladica che poteva studiare al Louvre⁹⁹. La grande testa di idolo cicladico del museo parigino [ill.70] era stata una delle fonti visive studiate da Brancusi per la serie delle teste dormienti¹⁰⁰. In un torso di Brancusi come *Eileen* (1923)¹⁰¹ [ill.71], inoltre, Viani ritrovò il concetto di un torso non inteso come frammento.

Il secondo confronto di Viani fu con i torsi di Matisse. Nelle sculture di piccole dimensioni, Matisse aveva riportato la potenza del segno grafico, come *Petit Torce Mince* del 1929 [ill.72], dove la levigatura delle superfici isolava il volume plastico, lo faceva apparire un oggetto primordiale alla pari degli idoli arcaici o degli amuleti consumati dal tocco dei fedeli. Anche Matisse aveva emancipato il torso dal modello naturale, puntando alla sua indipendenza¹⁰².

Il terzo confronto di Viani fu con la scultura cicladica, di cui esistono diverse varianti, tutte accumulabili per una serie di convenzioni formali: l'innaturale prolungamento del collo; la squadratura delle spalle; la ripetizione del motivo del triangolo (nel naso, nel pube); la stilizzazione del corpo femminile.

Viani continuò a lavorare i torsi intendendoli come opere indipendenti nella serie di gessi esposti alla Piccola Galleria di Venezia nel

⁹⁶ Cfr. S. Miller, *Constantin Brancusi. A survey of his work*, Oxford, 1995.

⁹⁷ Cfr. *The first ovoids*, ibidem, pp.117-123 e relative note.

⁹⁸ Cfr. *The crucial years*, ibidem, pp.49-96 e relative note.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem, nota 32, p.164.

¹⁰¹ Cfr. *Der Torso in der Skulptur der Moderne. Von Rodin bis Baselitz*, catalogo della mostra a cura di W. Brückle e K. Elvers-Švamberg, Stuttgart, 2001.

¹⁰² Ibidem, p.34.

1944¹⁰³. In queste opere il riferimento all'arte primitiva delle Cicladi fu più manifesto, come nell'unica figura stante [ill.73] che riprendeva, dalle statuette cicladiche, il taglio tra le gambe, i piccoli seni aggettati, la deformazione anatomica del nudo attraverso un processo di stilizzazione. Il *Nudo femminile* in gesso del 1939¹⁰⁴ [ill.77], di cui Viani realizzò due versioni per dei collezionisti privati, una in terracotta¹⁰⁵ e una in marmo¹⁰⁶, attirò l'attenzione per la concezione innovatrice di un frammento non-frammento dal sapore primordiale e universale, dove il corpo femminile pareva emergere da una zona d'ombra. Per questo torso Viani, oltre a Brancusi, a Matisse e all'arte cicladica, aveva guardato alle fotografie di nudi femminili di Brassai, pubblicate su *Minotaure* nel 1933¹⁰⁷ [ill.80 e 81]. In questi scatti Brassai aveva isolato il corpo femminile dalle spalle ai glutei, fotografandolo di schiena. Il corpo emergeva dall'ombra come una massa plastica, erotica e al tempo stesso perturbante perché deforme¹⁰⁸. Analogamente allo spostamento del soggetto della testa in posizione orizzontale attuato da Brancusi, Viani riportò il nudo disteso di Brassai sull'asse verticale. Viani si era inserito all'interno di un sistema di interculturalità visiva che avvicina il *Nudo femminile* del 1939 alla *Morte di Saffo* di Martini del 1940 [ill.82]. Non è noto se Viani conoscesse l'opera, che Martini custodiva gelosamente nel suo studio¹⁰⁹. Tuttavia anche la posa

¹⁰³ Per la ricostruzione delle opere esposte alla Piccola Galleria si rimanda a SANTINI 1990, nonché a G. Nonveiller, *Le sculture di Alberto Viani esposte alla Piccola Galleria*, op.cit.

¹⁰⁴ SANTINI 1990 n.17. L'opera risulta dispersa.

¹⁰⁵ SANTINI 1990 n.18. Nonveiller (G. Nonveiller, *La formazione e le fonti della scultura di Alberto Viani*, op.cit.) data l'opera all'estate 1942. Attualmente l'opera si trova in collezione privata. Nonveiller, inoltre, concorda con Apollonio (U. Apollonio, *Alberto Viani*, op.cit) nell'assumere come fonte visiva la *Venere* di Savignano del Museo Preistorico di Pigorini di Roma. L'ipotesi pare poco pertinente rispetto all'opera in questione.

¹⁰⁶ SANTINI 1990 n.19. Attualmente l'opera si trova in collezione privata a Venezia.

¹⁰⁷ *Minotaure*, n.1, febbraio 1933.

¹⁰⁸ Tra i vari studi su Brassai e sulla fotografia surrealista, cfr.: D. Ades, *Minotaure*, in *Dada and Surrealism Reviewed*, London, 1978, pp.278-329; R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, 2000, in particolare *Fotografia e surrealismo* (pp.92-126) e *Corpus delicti* (pp.169-204); Y.Bois, R. Krauss, *L'informe*, Mondadori, 2003.

¹⁰⁹ Cfr. G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari (a cura di), *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza, 1998, p.328.

del nudo disteso ripreso di schiena da Martini presenta delle analogie con i nudi fotografati da Brassäi.

Sempre in due torsi femminili del 1943¹¹⁰ [ill.83 e 84] esposti alla Piccola Galleria, si inizia invece ad avvertire il peso delle considerazioni di Martini sulle opere di Viani, che aveva iniziato a seguirne i corsi all'Accademia di Venezia dal 1942. L'apertura delle gambe, i seni lievemente aggettati, la piattezza e il taglio squadrato delle spalle erano elementi che Viani aveva già assimilato dalla scultura cicladica nelle opere del 1939, ma che in questi due torsi del 1943 spinse ad esiti più estremi, puntando ad una radicale messa in discussione della grammatica anatomica del nudo, come Martini stava insegnando.

Dopo la mostra alla Piccola Galleria e diventato nel frattempo assistente di Martini, Viani perfezionò la sua teoria del torso, sempre rielaborando le sperimentazioni plastiche delle opere precedenti. Nei torsi femminili del 1945¹¹¹ [ill.87] smussò le forme del torso per renderli delle manifestazioni plastiche autonome e per concentrare l'attenzione sul trasferimento nella scultura del primato del segno grafico attraverso contorni morbidi e lisci (tenendo ben presente *Eileen* di Brancusi); mise in pratica alcuni punti delle riflessioni sulla scultura di Martini (come la costruzione di una scultura con ombre plastiche, l'asimmetria delle parti del corpo per ottenere un torso non anatomico, una "scomposizione composta");

¹¹⁰ Si tratta di: *Nudo (o Torso femminile)*, gesso, 1941 (SANTINI 1990 n.28), opera distrutta (da quest'opera vennero tratti due marmi, uno in collezione privata, Milano, uno tutt'oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Udine, SANTINI 1990 n.29); *Nudo*, gesso, 1943, disperso (SANTINI 1990 n.26) (da quest'opera venne tratta, con delle varianti, il *Nudo* in marmo del 1942, SANTINI 1990 n.27, ora all'Estorick Collection di Londra). Nonveiller per questi due torsi cita come fonti visive il Martini del *Torso di lottatore*, *Donna che nuota sott'acqua*, *Tuffo di nuotatrice* e *L'amplesso*, esposte alla Biennale di Venezia del 1942 (G. Nonveiller, *La formazione e le fonti della scultura di Alberto Viani, op.cit.*). L'ipotesi è poco convincente: Viani è con queste opere impegnato nella resa anti-anatomica del nudo attraverso delle deformazioni plastiche. Il suo interesse per Martini è più che altro rivolto ai suoi insegnamenti per una nuova scultura, di cui aveva compreso la portata rivoluzionaria.

¹¹¹ Si tratta di: *Torso femminile*, gesso, 1945, Collezione Viani, Mestre (SANTINI 1990 n.43) (lo stesso gesso venne lisciato e rielaborato; da quest'opera venne realizzato l'esemplare ora al Museum of Modern Art di New York); *Torso femminile*, gesso, 1945, Collezione Viani, Mestre (SANTINI 1990 n.44).

mantenne il riferimento agli idoli cicladici per la troncatura delle spalle e degli arti, i seni aggettati e il vuoto-cesura tra le gambe.

Relativamente ai torsi del 1939-1945 è interessante notare quanto poco emerga di Jean Arp, che la critica coeva aveva iniziato a sostenere come scultore a cui Viani aveva fatto riferimento in maniera preponderante se non esclusiva. Il confronto di un torso di Viani del 1943, o uno del 1945, con un torso di Arp fa emergere le sostanziali differenze tra i due: mentre Arp cercava di rendere un'immagine fluida, nata dalla germinazione di elementi che crescevano su se stessi e che attraverso le torsioni della materia plastica portavano un movimento alla scultura, Viani presentava i torsi frontalmente, con una staticità e una piattezza che negavano effetti dinamici. Viani continuò a lavorare con il gesso, e non con il marmo e con altri materiali più "nobili" come Arp (ma anche come Brancusi), non solamente per ragioni economiche, ma anche per evitare che un'opera, con le sue trasparenze o lucidature, si presentasse vicina all'astrazione o ad un oggetto surreale. A differenza di Arp e Brancusi, Viani non cercava l'emanazione della luce dalla scultura attraverso superfici lisce o specchianti, piuttosto concepiva la scultura come un'emanazione di se stessa.

Così, Viani stava dichiarando di non essere alla ricerca di un tema mitico da portare in scultura, né di voler aderire al surrealismo o di essere primitivista. La sua intenzione era quella di trovare un ideale femminile e maschile comuni ad ogni civiltà, o precedenti alle civiltà stesse, universali. La ricerca degli anni cinquanta fu rielaborare questi principi, ritornando ciclicamente sulle vecchie opere. Bettini, nel testo per la monografia del 1946 per *La Spiga*, mise in chiaro queste inclinazioni di Viani. Quest'ultimo, scrisse Bettini, aveva eliminato la «libertà fantastica dell'immagine»¹¹² nel nudo rinunciando alla fedeltà anatomica¹¹³, che per la sua composizione fatta di «profili dolcissimi»¹¹⁴ acquistava una «autonomia propria, volgendosi libera in una schietta purezza melodica». Bettini

¹¹² S.Bettini, *Sculture di Alberto Viani*, op.cit., p.14.

¹¹³ «Il nudo è privato del volto e delle estremità, è diventato un torso, e il torso è concentrato sul suo nucleo plastico essenziale. Questo [...] è il soggetto, unico, dell'arte di Viani», ibidem.

¹¹⁴ Ibidem, p.16.

descrisse il rapporto di Viani con l'antico: questi aveva letto il torso greco non allo stato di frammento «cioè qualcosa che debba essere idealmente completato [...] ma dell'assoluta sufficienza della sua condizione formale»¹¹⁵. Al raggiungimento di un frammento-non frammento Viani, secondo Bettini, era giunto studiando la plastica antica senza cadere nell'equivoco di intendere l'arte primitiva come mezzo per raggiungere una «verginità linguistica». Le opere di Viani del 1944-1946, concludeva Bettini, presentavano un lessico pre-figurale, anteriore alla cultura di una civiltà «quindi davvero primitive» perché possedevano una «genuinità di linguaggio [...] incondizionata»¹¹⁶.

4.3.3 – TRE GESSI DEL 1945-1946. ALL'INSEGNA DI MARTINI, MATISSE E MODIGLIANI

Spinto dai suggerimenti di Sergio Bettini, Viani conobbe il pensiero di diversi filosofi del novecento¹¹⁷. A partire da Edmund Husserl, il fondatore della fenomenologia tedesca, il quale asseriva che l'esperienza estetica dell'opera d'arte implicava un distacco dalla percezione naturalistica (intesa come percezione dei sensi) che considerava gli oggetti come meri enti esistenti. Per Husserl, l'opera d'arte doveva essere percepita per via intuitiva attraverso il coinvolgimento del soggetto. Un'opera d'arte, pertanto, non era solo un oggetto materiale sensibile, ma un oggetto costruito dagli atti intenzionali dell'artista, i quali venivano percepiti dall'osservatore. Più importante, per Viani, fu il pensiero di Maurice Merleau-Ponty¹¹⁸, il quale giunse ad una identificazione tra estetica ed

¹¹⁵ Ibidem, p.14.

¹¹⁶ Ibidem, p.15.

¹¹⁷ Si veda anche: E. Armano, *Il Viani didatta*, op.cit.

¹¹⁸ Cfr. G. Dal Canton, *La critica di Bettini sull'opera di Viani*, op.cit.

ontologia. Merleau-Ponty partiva dal presupposto che il pensiero umano fosse portato a creare delle forme di strutture simboliche, da non intendersi come processi di astrazione dal reale (come le idee di Platone), ma come la pensabilità di un oggetto in termini generici e universali partendo dall'esperienza dei sensi. In questo modo, Merleau-Ponty intese l'arte come il tramite per l'esperienza originaria del mondo, dell'Essere, e stabilì che la sua funzione fosse quella di non imitare le forme della natura, ma di suscitare attraverso le sue forme la percezione di idee universali. Così, la visione dell'arte poteva svelare ciò che l'artista aveva intuito esistere dietro la realtà delle cose percepibili: l'invisibile, un dato primigenio ed originario. «L'artista – scrisse Merleau-Ponty – è colui che fissa e rende accessibile ai più “umani” fra gli uomini lo spettacolo di cui fanno parte senza vederlo»¹¹⁹. Le letture di Viani e le discussioni con Bettini furono certamente più profonde ed articolate, ma già da queste due brevi messe a fuoco di alcuni aspetti del pensiero di Husserl e di Merleau-Ponty si può intuire la complessità della figura di Viani, legata non soltanto ai problemi formali della scultura e dell'arte, ma inscindibilmente connessa al pensiero filosofico.

I tre gessi del 1945-1946 (di cui uno, il *Nudo* del 1945 [ill.91], fu esposto nella sala del Fronte Nuovo delle Arti alla Biennale del 1948) presentavano innanzitutto la caratteristica di voler rappresentare la visione del nudo (declinato nel tipo del torso, in quello della figura seduta e in quello della figura distesa) come un concetto universale, primigenio, una manifestazione plastica che doveva suscitare all'osservatore l'idea di un corpo pre-figurale, anteriore ad una civiltà primitiva. La conquista del torso come scultura indipendente nelle opere del 1939 fu la base di partenza per questi tre gessi, vista la chiusura del torso in un contorno netto, disegnativo. Viani, alla data del 1945, aveva già iniziato a mettere in pratica le riflessioni di Martini sull'ombra plastica, sulle parti anatomiche “attaccate” a caso, sulla necessità di liberare il nudo dalla schiavitù dall'anatomia e dalla prevalenza dell'immagine. Un disegno del 1945, da considerarsi posteriore al torso in gesso, mostra come Viani avesse inteso l'ombra plastica di

¹¹⁹ Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, pp.36-37.

Martini. Lo scarto, però, rispetto a *Torso femminile* [ill.87], è deposto nella ricerca di una scultura di volumi puri, capace di superare la dipendenza dall'immagine e in cui a prevalere fosse l'ombra plastica concepita da Martini.

Per il soggetto seduto del 1945 [ill.91] Viani si confrontò con i disegni di Matisse dei nudi femminili seduti, da cui riprese la posizione delle gambe raccolte verso il ventre. Ma la soluzione di rendere le gambe come due volumi ovoidali venne dallo studio dei disegni per le Cariatidi di Modigliani [ill.92], sulle quali Viani tornò nel 1950 per realizzare una delle sue sculture più celebri, *Nudo/Cariatide*¹²⁰. Per il soggetto disteso [ill.93] riprese un'opera giovanile, un *Nudo femminile* probabilmente del 1939 [ill.94], che aveva realizzato guardando ad un'opera incompiuta di Michelangelo, *Modello per un Dio fluviale* [ill.95]. Per il torso [ill.88], infine, dovette essersi confrontato con un torso di Arp del 1931 [ill.90].

Più che una vicenda di fonti visive, quella di Viani per il torso è un percorso all'interno di un clima di interculturalità visiva. La stessa che aveva portato Brancusi a *Madame X* guardando alla testa cicladica conservata al Louvre, che aveva spinto il surrealista Arp a guardare a soluzioni del primordio come alternativa al primitivo di moda nei circuiti artistici parigini degli anni venti e trenta e che aveva portato Moore alla stagione di sculture organiche guardando i *Carnet Dinard* di Picasso. Dalla sua posizione periferica, Viani seppe cogliere attraverso i libri e le riviste che leggeva gli orientamenti verso i quali si stava dirigendo il più aggiornato clima europeo per la scultura.

¹²⁰ Ivi, CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.4.1: *NUDO/CARIATIDE* (1951), pp.212-215.

4.3.4 – 1951-1956: LA SECONDA STAGIONE DEI TORSI

Con i torsi del 1952 Viani raggiunse gli esiti più alti della sua produzione sul torso: sculture piatte dalle superfici levigate ma opache, con i seni ridotti a due piccole sfere. Ancora mantenne fede agli insegnamenti di Martini e a Picasso, inserendo però i nuovi torsi in un contesto attuale, assimilando nuove esperienze ma sempre con uno sguardo retrospettivo sulle sue vecchie opere.

C'è da interrogarsi su quali furono le ragioni che spinsero Viani, nel 1950, a riprendere il tema del torso dopo averlo lasciato da parte per cinque anni. Una prima risposta viene da alcune opere della collezione di Peggy Guggenheim esposte alla Biennale del 1948: *Statua di donna senza testa* di Giacometti [ill.100] e *Uccello nello spazio* [ill.97] di Brancusi. Probabilmente si trattava di opere che Viani vedeva per la prima volta dal vivo. Nel testo in catalogo, Argan presentò le opere della collezione Guggenheim come «i documenti più significativi della crisi della cultura figurativa» dai quali era nata l'arte astratta per il comune diniego del rapporto tra arte e natura: l'opera d'arte non rappresentava più oggetti, ma era essa stessa oggetto. Argan indicò nel surrealismo la conclusione finale dell'esperienza astratta. Viani, che in quello stesso anno esponeva nella sala del Fronte Nuovo delle Arti le sculture in cui aveva fatto convergere il Martini teorico e il Picasso grafico, di certo non considerava il surrealismo come la conclusione della fase sperimentale dell'astrattismo, nè pensava alle opere di Brancusi, di Arp o di Giacometti in termini di astrazione. Le sue priorità, piuttosto, riguardavano ancora Martini: liberare il nudo dal vincolo dell'anatomia; costruire una scultura dove l'immagine del corpo umano non fosse prevalente, ma dove a prevalere fossero le ombre plastiche; far diventare concavi e convessi elementi attivi della scultura; modellare il vuoto. Con *Nudo in gesso* del 1950 [ill.96], a metà strada tra il soggetto del torso e quello della figura stante, Viani riaprì la questione del torso. Probabilmente si confrontò con *Uccello nello spazio* di Brancusi [ill.97] della collezione Guggenheim per la spinta verticale; forse gli tornò in mente

la forma fallica che si ripiegava su se stessa di *Madame X* [ill.98] e realizzò un'opera fortemente erotica, allusiva al sesso femminile dischiuso in due parti speculari.

Dopo la Biennale del 1950 Viani sentì la necessità di riprendere i torsì realizzati nel lontano 1939 e svilupparli in nuove sculture. Lo stimolo non venne di certo dalla mostra *Scultori d'oggi*, la fallita proposta di Venturi per una mostra storica di scultura astratta¹²¹. Le poche opere di Arp, Laurens e Zadkine non erano sufficientemente attuali per uno scultore che stava cercando nuovi stimoli per la questione del torso. Diverse considerazioni, invece, provenivano dal Padiglione Britannico dove esponeva Barbara Hepworth, scultrice sconosciuta al di fuori dei confini del Regno Unito tanto che la critica italiana la scambiò per un'allieva o, peggio, un'emulatrice poco fantasiosa di Moore. In realtà, i lavori di Hepworth e di Moore ebbero un avvicinamento quando entrambi parteciparono a *Unit I*, per poi prendere delle strade opposte dopo qualche anno: Moore proseguì l'indagine sul corpo umano abbandonando l'astrazione, Hepworth continuò a declinare forme organiche di matrice astratta che richiamavano ad una rigidità geometrica e che prediligevano le «variazioni della forma ovoidale»¹²². Hepworth aveva introdotto nella scultura alcune soluzioni plastiche che non lasciarono Viani indifferente: una scultura organica che aveva tratto le proprie forme relazionandosi alle sinuosità della terra e della natura, superando l'immagine; opere costruite attorno a volumi vuoti; la contrapposizione di forme geometriche ad altre che parevano lisciate dallo scorrere dell'acqua come fossero presenze primigenie, ataviche, universali. *Two forms* (1937) [ill.101], esposta alla Biennale del 1950, riaprì in Viani la necessità di tornare sulla questione del torso. Ora poteva sviluppare gli esiti delle opere del 1939 come volumi puri, abbandonando definitivamente i dettagli anatomici, e facendo sì che la forma esistesse unicamente quando aveva, citando Martini, «un carattere umano riconoscibile, cioè quando

¹²¹ Ivi, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.4: L'ASTRAZIONE COME INTRALCIO PER LA RIPRESA DELLA SCULTURA ITALIANA: LA MOSTRA DI SCULTURA ASTRATTA PROPOSTA DA VENTURI PER LA BIENNALE DEL 1950, pp.36-63.

¹²² H. Read, *Barbara Hepworth*, in *La biennale*, numero 3 gennaio 1951, pp.13-14.

l'amorfo rientra come espressione nella vita»¹²³. Il *Torso virile* del 1951 [ill.99] nasceva dalla convergenza di alcuni elementi caratteristici della scultura acefala di Giacometti (l'incavo delle ascelle, l'allungamento sproporzionato del busto, l'ombelico, la troncatura delle spalle) [ill.100], di *Two Forms* di Hepworth (la ricerca di una scultura di volumi puri) [ill.101] e del mai dimenticato *Eileen* di Brancusi [102]. Privata di quei dettagli, l'opera di Viani sarebbe ricaduta nella pura astrazione; invece, grazie ad essi, e parafrasando il Martini di *Scultura lingua morta*, il busto obbedì al proprio sviluppo naturale, sopportando la potatura di tutte le ramificazioni nate dalla ricerca, mutando in purità le passioni, raggiungendo l'universale¹²⁴. Viani stava purificando il torso da elementi descrittivi puntando all'idea di un nudo universale, come in *Torso virile* del 1951 [ill.103], che descrisse a Bettini come «una grande vittoria alata», una “purificazione” della Nike di Samotracia [ill.104].

Lo spostamento continuo tra le vecchie opere, le fonti visive già assimilate e la fedeltà agli insegnamenti di Martini, portarono Viani nel 1952 a realizzare i torsi più riusciti. *Torso Femminile* [ill.105] riprendeva il pre-anatomismo del torso del 1939 [ill.106], i volumi puri di *Two Forms* di Hepworth, i seni picassiani e l'ombra plastica martiniana come volume. Medesimo è il discorso per la forma lanceolata di *Nudo* (1952) [ill.107]. *Torso virile* del 1953 [ill.110], e poi quello del 1956 [ill.112], svilupparono il torso del 1939 [ill.111], puntando con le estroflessioni del gesso ad esaltare la costruzione di una scultura con le ombre plastiche intese come volumi. Quest'ultima opera chiuse la stagione più proficua degli studi di Viani sul torso, dal momento che quando riprese il soggetto nella metà degli anni sessanta con tre opere in gesso tornò su se stesso e trasferì in scultura il Picasso grafico, sempre tenendo fede alle parole di Martini.

¹²³ N. Stringa (a cura di), *Arturo Martini. Colloqui sulla scultura*, op.cit., p.104.

¹²⁴ E. Pontiggia (a cura di), *Arturo Martini, La scultura morta e altri scritti*, op.cit., p.25

4.4 – IL NUDO SEDUTO

4.4.1 – *NUDO/CARIATIDE* (1951)

Sono stati pubblicati pochi studi di Viani sui nudi seduti, ma una terracotta del 1933 (*Le baccanti*) [ill.113], probabilmente distrutta dall'artista ma di cui Santini ha pubblicato una fotografia dell'epoca¹²⁵, si può ricostruire l'evoluzione di questo soggetto scultoreo che portò a *Nudo/Cariatide* del 1951. Nelle *Baccanti*, uno studio formativo realizzato durante l'alunnato all'Accademia, alcune fonti visive sono individuabili con immediatezza. Innanzitutto lo scontato riferimento alla terracotta di dimensioni al vero *La veglia* di Martini [ill.114], appena presentata alla Biennale del 1932 (che assieme alle altre terrecotte aveva lasciato sconcertati i contemporanei per la chiusura dentro strutture scenografiche, per la difficoltà di interpretazione, per il delicato equilibrio tra campo pittorico e campo scultoreo, per l'eccesso di narrazione¹²⁶). Lo studio di Viani delle due baccanti, una di schiena l'altra di profilo, fu un ragionamento sulla possibilità di presentare il nudo femminile in pose anticonvenzionali, confrontandosi direttamente con la figura stante che si affaccia dalla finestra nella *Veglia* di Martini. La troncatura del torso di entrambi i nudi, che fece diventare la figura seduta la mensola della finestra sulla quale poggiava la brocca, adottava invece la soluzione di alcuni torsi di Ossip Zadkine [ill.115]. Non era difficile per Viani informarsi sull'opera di quest'ultimo: nel 1931 era uscito un testo su *Poligono*¹²⁷ e nel 1932 gli

¹²⁵ SANTINI 1990 n.6.

¹²⁶ Cfr. F. Fergonzi, *Arturo Martini e le ricerche sulla terracotta negli anni trenta*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III col. XVI, Pisa, 1986, pp.895-930.

¹²⁷ G. Costetti, *Ossip Zadkine*, in *Poligono*, gennaio 1931, pp. 31-33.

venne dedicata una sala alla Biennale¹²⁸. L'occasione costituì per Viani il pretesto per provare due soluzioni antitetiche, ma entrambe anticlassiche, per la figura seduta e per quella inginocchiata: il nudo di spalle di Martini e il superamento del nudo tradizionale attraverso lo sguardo cubista e il primitivismo di Zadkine.

Ci sono, però, degli elementi che fanno pensare che Viani stesse anche ragionando sui disegni delle figure stanti e di quelle accasciate di Modigliani. Non tanto per la postura né per le torsioni del corpo o per l'orientamento verso forme astratte¹²⁹, quanto per la ricerca di un nudo scultoreo chiuso in una cornice architettonica. Nelle *Baccanti* di Viani il contorno lineare che definisce e rinchiude i volumi in rilievo riprendeva da Modigliani la "strozzatura" del bacino, il rapporto sproporzionato tra il torso e l'allungamento di ventre-glutei-cosce, la staticità ieratica nel profilo della figura seduta e la frontalità in quella di spalle [ill.116].

Nel riprendere il nudo seduto nel 1951, dopo aver provato a rendere questo soggetto nelle sculture del 1944-1950 che avevano fatto convergere il Martini teorico con i disegni picassiani, Viani sviluppò l'intuizione giovanile delle baccanti in quella che è considerata la sua scultura più celebre, *Nudo/Cariatide* (1951) [ill.117]. Che Viani stesse riflettendo attorno alla fotografia delle *Baccanti*, al di là dell'evidente rimando visivo, lo si apprende dalla lettera a Meneghelli del 21 maggio 1951, dove descrisse di aver completato «un grosso nudo che è una enorme mensola umana»¹³⁰. Nella lettera Viani parlò con grande entusiasmo dell'opera all'amico e gli fece un piccolo disegno «che è il profilo che l'ha generata e che io ho disegnato infinite volte e ancora continuerei a disegnare se non l'avessi realizzata e dimenticata»¹³¹. *Nudo/Cariatide* era quindi già finita alla data

¹²⁸ *Ossip Zadkine*, XVIII Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, 1932, p.65.

¹²⁹ Per il distacco tra gli studi delle figure stanti e quelle accasciate e in generale per i disegni grafici di Modigliani, si rimanda a F. Fergonzi, *Dalle figure stanti alle cariatidi* e F. Fergonzi, *Questioni preliminari per Modigliani scultore*, in G. Belli, F. Fergonzi, A. Del Puppo (a cura di), *Modigliani scultore*, catalogo della mostra, Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 18 dicembre 2010-27 marzo 2011, Cinisello Balsamo 2010, pp.177-181 e 21-60.

¹³⁰ A. Viani, *Lettere da lontano*, op.cit. pp.47-48.

¹³¹ *Ibidem*.

del 21 maggio 1951 ed era stata preceduta da un intenso periodo di indagine, di cui non sono stati ancora pubblicati i disegni. E' stato invece pubblicato un disegno dell'opera che porta la data 1949 accanto alla firma dell'artista [ill.118], ma che tuttavia deve essere considerato un *d'après*, eseguito probabilmente guardando una fotografia. Quindi dovrebbe essere successivo alla lettera scritta a Meneghelli dal momento che Viani era solito inviare all'amico le foto delle nuove opere. Il profilo disegnato nella lettera a Meneghelli [ill.119] lascia intendere che Viani avesse studiato approfonditamente i disegni delle *Cariatidi* di Modigliani [ill.120 e 121]. Il tratteggio che segna il procedere del contorno delle gambe accasciate verso la parte superiore del torso, nascosto dalla visione laterale della figura, è analogo ai tratteggi con cui Modigliani era solito marcare le pieghe dei nudi nei suoi studi [ill.122 e 123]. *Nudo/Cariatide*, per la soluzione della gambe accasciate come un volume puro, più volte è stata avvicinata all'Arp di opere come *Anfora-Frutto* (1946). Indiscutibilmente ci sono delle analogie che mettono in relazione le due sculture, come le superfici lisce e arrotondate, ma il percorso che portò Viani a *Nudo/Cariatide* fa pensare più che altro all'approdo di una soluzione stilistica analoga alle opere di Arp e determinata da un sistema interculturale di fonti visive a cui entrambi gli scultori facevano riferimento.

L'approdo di Viani a *Nudo/Cariatide* era in primo luogo debitore della ricerca condotta sui disegni plastici di Picasso per risolvere il Martini teorico, con la quale era riuscito ad ottenere delle sculture composte da volumi puri, che rinnegavano la grammatica anatomica del nudo e che costruivano delle opere attraverso le ombre plastiche di Martini. Che l'esperienza di quella produzione fosse ancora cruciale per Viani nel 1951 e che fosse stata una parte integrante degli studi fatti per *Nudo/Cariatide*, lo si vede nel disegno fatto nella lettera a Meneghelli: le due linee fatte di getto sulla sinistra del torso sono le stesse linee usate da Picasso per rappresentare le chiome delle sue figure femminili, già riprese da Viani nei disegni sull'*Osservatore Romano* del 1947 [ill.122 e 124].

In secondo luogo è evidente che Viani stesse ragionando attorno ad una scultura contenuta da uno spazio architettonico, non soltanto per

sviluppare l'indagine giovanile delle *Baccanti* del 1933, ma anche e soprattutto perché stava studiando i disegni delle *Cariatidi* di Modigliani rappresentate nell'atto di sorreggere una trabeazione. Già nel 1945 i disegni di Modigliani avevano permesso a Viani di risolvere una figura seduta con volumi tondeggianti e totalmente depurati da dettagli descrittivi e decorativi¹³². Anche in *Nudo/Cariatide* Viani riprese i dettagli delle figure accosciate di Modigliani: l'inarcatura delle reni per lo sforzo di sorreggere un peso; la vigorosa orizzontalità delle gambe, risolte da Modigliani come una massa unica; la rotazione del busto di un quarto verso destra; la geometrica postura delle braccia (che Viani risolse in un volume pieno con un taglio netto all'apice – la “mensola” - , in contrapposizione alle linee morbide del volume puro delle gambe genuflesse). Stavolta, però, dovette aver guardato a dei disegni di Modigliani dove della figura genuflessa rimanevano solo i contorni ben marcati, dove il carattere plastico del disegno era stato ridotto a volumi puri ed astratti con i quali Modigliani aveva forse reagito ai problemi plastici sollevati dal Brancusi di *Princesse X*¹³³ [ill.121].

L'entusiasmo con cui Viani aveva presentato *Nudo/Cariatide* a Meneghelli era del tutto giustificato: si trattava del primo passo avvertito dallo scultore come riuscito verso la modellazione del vuoto, lo svilimento dell'immagine in scultura, la contrapposizione netta tra elementi opposti delle teorie di Martini. Il successo conseguito con la sala personale alla Biennale del 1952, dove *Nudo/Cariatide* venne esposta, consacrò Viani tra il novero degli scultori non soltanto nazionali, ma anche europei, di maggiore calibro. *Nudo/Cariatide* fu ampiamente apprezzata dai contemporanei. Ludovico Ragghianti, che seguiva con grande interesse Viani, la definì come un'opera «stupenda [...], che tutto trascina dietro il

¹³² Ivi, CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.3.3: TRE GESSI DEL 1945-1946, pp.206-208.

¹³³ Cfr. F. Fergonzi, *Dalle figure stanti alle cariatidi*, op.cit. Non avendo avuto accesso alla biblioteca personale di Viani e risultando estremamente complesso risalire a quale disegno delle *Cariatidi* modiglianesche possa aver guardato il nostro, nell'apparato fotografico si è portato a titolo esemplificativo l'immagine di una *Cariatide* della collezione di Paul Alexandre.

volgersi opposto delle sue masse falcanti», incalzando sulla «visione grandiosa [...], monumentale»¹³⁴.

4.4.2 – L'APERTURA A “NUOVI RITMI” E “NUOVE POSSIBILITÀ”

Dopo *Nudo/Cariatide* Viani iniziò una sperimentazione particolarmente sofferta sul soggetto della figura seduta. L'obiettivo era di alleggerire il più possibile i volumi per costruire una scultura attorno alla modellazione del vuoto e dove le ombre plastiche fossero momenti costruttivi, che riuscì in un primo momento ad ottenere in *Nudo seduto* del 1953¹³⁵ [ill.125]. Si tratta con ogni probabilità dell'opera descritta a Meneghelli nella lettera del 7 giugno 1953: «ho finito il grosso nudo che da tempo mi occupava la mente e che mi ha molto affaticato per la difficoltà della sua struttura formale e per le sue dimensioni. E sono contento, e credo anche di aver conclusa una esperienza formale che comprende la tua

¹³⁴ C.L. Ragghianti, *Viani*, in *seleArte*, anno I luglio agosto 1952, p.28. Ragghianti incluse la personale di Viani tra quelle «importantissime in virtù delle personalità artistiche rappresentate» nella sezione italiana. Viani compariva assieme ai nomi di Rosai, Casorati, Marini, Guttuso, Soldati, Birolli, Cassinari e Vedova. Nello stesso numero di *SeleArte* vennero dedicate delle pagine ai momenti espositivi ritenuti più alti dal recensore della XXVI Biennale: Goya, Corot, Lautrec, Casorati, Rosai, Dufy, Léger, Marini, Guttuso, Soutine, Sutherland, Calder, Permeke, il movimento die Brücke, Kokoscha. A chiusura, la pagina sapiente su Viani, con la riproduzione fotografica del *Nudo/Cariatide* e del *Nudo*. Poche le parole scritte da Ragghianti: l'accostamento a Brancusi e Arp, eppure segnato da profonde distanze («dove in quei precedenti tutto è spesso epidermide affilatissima, guaina plastica, Viani presenta invece una struttura, l'osso architettonico che motiva l'occupazione spaziale e libera l'immagine in un ritmo»); la «visione grandiosa, riassuntiva, anche monumentale»; la «carnalità animatrice» delle sue opere.

¹³⁵ SALVINI 1990 n.62, *Nudo (Nudo seduto)*, 1953, gesso, Collezione Viani, Mestre (una versione in bronzo lucidato in collezione privata). Esposto a Varese nel 1953 (cfr. V. Martinelli, *Sculture moderne all'aperto*, in *Commentari*, anno IV, fascicolo 4, ottobre-dicembre 1953, pp.306-317).

scultura in marmo e quella di Anversa¹³⁶, ma che si differenzia per un “ritmo nuovo” [...]. In fondo è la stessa solita forma che svolge e si libera dalle precedenti per aprirsi a nuove possibilità¹³⁷. Viani assottigliò gli spessori del gesso per costruire una scultura modellando il vuoto.

In quel giro d'anni, Viani stava lavorando in parallelo ai torsi e alle figure sedute. Lo scarto tra le due ricerche era non tanto legato al soggetto, quanto ai riferimenti visivi. Il percorso sui torsi stava volgendo al termine e continuava a perfezionare gli studi sui modelli assunti da Viani come principali punti di riferimento a partire dal 1939: la scultura greca, gli idoli cicladici, Brancusi, i disegni delle *Cariatidi* di Modigliani, il Martini teorico e il Picasso del 1927-1929. Il nudo seduto, invece, si prestava più favorevolmente alla sperimentazione di nuove forme.

A permettere a Viani l'adozione di nuovi lessici plastici, fu il lavoro sulla costruzione delle armature. Mentre per il torso Viani puntava al perfezionamento di un'intuizione del 1939, che tutto sommato non richiedeva armature particolarmente elaborate, per la figura seduta la questione si stava complicando¹³⁸. Viani aveva iniziato nel marzo del 1954 a lamentare nelle lettere a Meneghelli quanto le armature fossero diventate sempre più complesse a causa delle forme che voleva ottenere con il gesso. «Le sculture si complicano sempre più – scrisse il 16 marzo 1954 – e ora sono costretto a farmi i modellini in filo di alluminio perché non riesco a disegnarle e ad eseguire le armature nelle officine, perché dovrei imparare a saldare elettricamente»¹³⁹. E ancora, nel gennaio del 1955: «Si sono complicate queste mie cose e ho bisogno di studiarne l'armatura con modelli, perché certi profili e certi movimenti si coniugano nel costituirsi dell'opera e non li posso prevedere né immaginare. E continuo per mesi a pensarci sopra con molta pazienza e molta fiducia. Queste cose nascono lentamente e molto mi affaticano»¹⁴⁰. Le difficoltà incontrate per migliorare

¹³⁶ Opere non identificate.

¹³⁷ A. Viani, *Lettere da lontano*, op.cit. p.72

¹³⁸ Se si guardano gli schizzi fatti da Viani sulle pagine dell'*Osservatore Romano* di quel periodo si nota la complessità strutturale delle armature allusa nelle lettere a Meneghelli.

¹³⁹ A. Viani, *Lettere da lontano*, op.cit. p.75.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.86.

la tecnica di costruzione delle armature era legata all'intenzione di portare a termine, dopo «delle sculture che ho fatto e distrutto [...] una grossa macchina, che penso da molto tempo, che nasce e svolge il senso della cavità, e che spero di risolvere alla prima edizione»¹⁴¹. Sempre nel 1954 scrisse all'amico Dino Basaldella, che lo aveva aiutato a completare delle sculture¹⁴², che «da alcuni anni [...] i grossi lavori mi stancano e mi affaticano. Anche la mancanza dello studio è un fatto molto importante e da molto tempo mi inquieta ma sempre senza possibilità alcuna di soluzioni. [...] Io, caro Dino, sono stanco, perdo molto tempo e spendo moltissimo»¹⁴³.

Il perfezionamento della tecnica di costruzione delle armature permise a Viani di aprire a nuove sperimentazioni, adottare nuovi lessici, ma soprattutto di non dover fare ricorso ad altri materiali al di fuori del gesso. Una condizione, quella dell'elezione del gesso come *medium* plastico, che lo differenziava all'interno del panorama plastico internazionale. Certo le opere di Viani presentavano punti di convergenza stilistica con quelle di Arp, Brancusi, Giacometti, Moore ed Hepworth, ma egli non era interessato a scalpellare il marmo per ottenere delle forme organiche, a lasciarlo per rendere le superfici specchianti e luminose, ad intagliare il legno per creare buchi attraverso i quali far confluire lo spazio esterno all'interno ed attraverso l'opera. Viani era interessato ad altro. Rendere le superfici specchianti avrebbe significato tradire il Martini delle ombre plastiche: la luce sarebbe tornata ad essere protagonista della scultura e l'ombra non sarebbe più stata un elemento costruttivo dell'opera ma una risultante della luce. Forare una scultura per farci passare dentro lo spazio esterno, non avrebbe condotto alla modellazione del vuoto. Usare il marmo o il legno o il bronzo avrebbe riportato il nudo ad essere schiavo delle proprietà del materiale ed asservito alle sue qualità naturali, mentre Martini aveva insegnato che l'indipendenza del nudo era legata anche e soprattutto alla scelta del *medium* plastico. È indiscutibile che Viani avesse realizzato in

¹⁴¹ Ibidem, p.88.

¹⁴² Archivio Dino Basaldella, Lettera di Viani a Dino, 27 giugno 1954.

¹⁴³ Archivio Dino Basaldella, Lettera di Viani a Dino, 24 giugno 1954.

gesso le prime opere anche per ragioni economiche, ma dopo il 1952 il numero dei collezionisti e mecenati che compravano le sue sculture era notevolmente aumentato e avrebbe potuto passare ad altri materiali.

Raggiunto il perfezionamento della tecnica di costruzione delle armature, Viani ampliò i riferimenti visivi per le figure sedute. Ad esempio, il *Nudo seduto* del 1954 [ill.127], che aveva realizzato – come scrisse a Meneghelli – con estrema fatica e distruggendo tutte le prove che lo avevano preceduto, riportava in gioco gli studi compiuti sulle *Cariatidi* di Modigliani, in particolare quelle accosciate con una gamba appoggiata a terra e una genuflessa [ill.128]. La novità dell'opera stava nella resa della gamba genuflessa come una forma ondulata che si confrontava direttamente con le *Reclining Figures* di Moore [ill.129], dove le gambe distese erano state risolte come volumi puri dalle forme organiche. Il perfezionamento delle armature permise a Viani di sfruttare le protuberanze morbide ed armoniose delle gambe delle figure sdraiate di Moore in maniera tale che la scultura modellasse il vuoto, che le ombre non risultassero degli effetti negativi dell'illuminazione, che concavi e convessi coesistessero nella stessa opera. Lo scarto tra Viani e Moore stava in una diversa concezione del rapporto tra scultura e spazio: in Moore la scultura doveva far entrare ed inglobare dentro se stessa il vuoto, doveva costruirsi e svilupparsi attorno e dentro ad esso¹⁴⁴; per Viani ad essere modellato doveva essere lo spazio, e la materia, come voleva Martini, doveva essere secondaria al fatto plastico.

C'è un altro fattore, però, da prendere in considerazione per le due figure sedute di Viani del 1953 e del 1954, preliminari per i gessi di medesimo soggetto del 1956: il ripensamento e la rivalutazione delle opere e dei manifesti di Pevsner e Gabo. Tale elemento spiega perché Viani avesse iniziato a pensare a delle sculture più complesse – e conseguentemente a perfezionare le armature - e a mettere in pratica ritmi nuovi per aprire a nuove possibilità, come aveva scritto a Meneghelli il 7 giugno 1953. Non ci sono ragioni per pensare che Viani non conoscesse le opere di Pevsner e Gabo prima degli anni cinquanta, dato il suo vivo interesse per ogni manifestazione artistica innovatrice e considerato anche il fatto che ai due

¹⁴⁴ C. Lichtenstern, *Henry Moore. Work, theory, Impact*, London 2008

artisti venne dedicata una mostra di risonanza internazionale al Museum of Modern Art di New York nel 1948¹⁴⁵. Ciò che potrebbe aver stimolato Viani a rileggere sotto un'ottica diversa le opere di Pevsner e Gabo tra il 1953 e il 1954 dovette essere l'articolo dell'aprile 1953 su Pevsner siglato da Ettore Sottsass jr. per *Domus*¹⁴⁶, dove vennero riportati alcuni punti del manifesto costruttivista, e quello su Pevsner di Achille Perilli nel 1954 per *Civiltà delle Macchine*¹⁴⁷. In quegli anni, inoltre, note riviste francesi come *Art d'aujourd'hui* e *L'œil* avevano riportato l'attenzione su Pevsner e Gabo¹⁴⁸. I passaggi del manifesto costruttivista riportati da *Domus* erano molto vicini alle riflessioni di Viani: la realizzazione di costruzioni in cui l'aria le penetrasse e diventasse essa stessa materia dell'opera; la concezione di uno spazio che fosse uno degli attributi fondamentali delle costruzioni plastiche, capaci di inglobare dentro di sé luci ed ombre; la presenza di ritmi cinetici e dinamici, atti a superare qualsiasi risultato statico.

In diversi disegni e schizzi fatti da Viani sull'*Osservatore Romano* nel 1955 [ill.132], l'analisi delle opere di Pevsner e Gabo, in particolare di *Translucent Variation on Spheric Theme* (1937) di Gabo [ill.133], fu quasi ossessiva [ill.134 e 135]. Viani giunse ad una personale sintesi tra le teorie e le opere di Gabo e Pevsner e la sua ricerca per attuare una svolta nella sua opera, che più o meno si poteva, a quell'altezza cronologica, riassumere nei seguenti punti: costruire un'opera la cui linea non avesse un valore descrittivo, ma che dirigesse le forme statiche e dinamiche e il ritmo tra di esse; utilizzare la profondità per definire lo spazio, affinché quest'ultimo non si limitasse a entrare o a circoscriverla, ma ne fosse un elemento costruttivo; la necessità di percepire ritmo e movimento ruotando attorno alla scultura; la formulazione del nudo come forma archetipa. Viani stava sperimentando la costruzione di una scultura attraverso combinazioni che più che descrivere o circoscrivere la forma, ne delineavano i momenti di tensione e di cinetismo. Insomma: una linea non descrittiva, ma strutturale.

¹⁴⁵ *Naum Gabo, Antoine Pevsner* : Museum of Modern Art, New York City, 1948 / introd. by Herbert Read ; texts by Ruth Olson, Abraham Chanin, New York : Museum of Modern Art , 1948

¹⁴⁶ E. Sottsass Jr, *Antoine Pevsner*, in *Domus*, n.281, aprile 1953, pp.27-29.

¹⁴⁷ A. Perilli, *Gabo e Pevsner*, in *Civiltà delle macchine*, novembre 1954, pp.73-74.

¹⁴⁸ Cfr. *Art d'aujourd'hui* : janvier 1951, janvier 1953, mai-juin 1954; *L'œil*: 1956.

Dalla rinnovata concezione delle linee strutturali e dall'intenzione di svolgere la scultura nello spazio creando delle concavità e delle convessità, Viani realizzò *Nudo femminile* (1955) [ill.130] e successivamente *Nudo al sole* (1956) [ill.136]. Descrisse a Meneghelli *Nudo al sole* come «il solito “nudo seduto” che si metamorfizza in una cavità circolare, chiusa da un ritmo lineare che la contiene»¹⁴⁹, di «estrema sottigliezza intellettuale»¹⁵⁰. *Nudo al sole* venne esposto alla Biennale del 1956 nella sala delle “Presenze” dove, sotto la regia di Marchiori, erano state radunate due generazioni a confronto: i pittori Bartolini, Birolli, Campigli, Carrà, Casorati, Cassinari, Guidi, Guttuso, Levi, Paolucci, Prampolini, Rosai, Saetti, Santomaso, Spazzapan; gli scultori Mascherini (che espose tre bronzi del 1956 tra cui *Icaro* [ill.139]), Minguzzi con *Contorsionista n.2* (1956) [ill.140] e Mirko con *La sete* (1954) [ill.141]. Lo stacco per i visitatori dovette essere notevole, passando da scultura a scultura, al punto che Ragghianti segnalò *Nudo al sole* come un'opera d'eccezione capace di «rarefare o sfocare ogni immagine intorno»¹⁵¹.

Un altro piano sul quale Viani stava insistendo nel 1956 era lo sviluppo del *Nudo al sole* su una direttrice verticale con un ampio foro nella parte inferiore, come si può vedere da alcuni disegni sulle pagine dell'*Osservatore Romano* del 1955 [ill.143]. Questi studi portarono a *Nudo* del 1956 [ill.142], dove il soggetto della figura seduta presentava un foro tra il torso e le gambe. Le suggestioni per arrivare a questa scultura dovettero provenire da *Introduzione all'arte totale* di Carlo Perogalli, una pubblicazione del 1952¹⁵² favorevolmente recensita da *seleARTE*¹⁵³, rivista alla quale Viani era abbonato. Perogalli aveva inserito Viani in quel gruppo di artisti che, assieme a Crippa, Moreni e Franchina, facevano parte dell'astratto concreto, da lui definito come un processo che, differentemente da cubismo e futurismo, «si svincola da qualsiasi supposto realista

¹⁴⁹ A. Viani, *Lettere da lontano*, op.cit., p.92-93.

¹⁵⁰ Ibidem, p.93.

¹⁵¹ C.L. Ragghianti, *Viani*, in *seleArte*, anno IV, maggio-giugno 1956, n.24, p.49.

¹⁵² C. Perogalli, *Introduzione all'arte totale. Neorealismo e astrattismo. Architettura e arte industriale*, Milano, 1952.

¹⁵³ *seleArte*, n.6, maggio-giugno 1953, p.40.

(soggetto) per giungere a costruire [...] una nuova realtà concreta»¹⁵⁴. Il libretto di Perogalli riportava, nell'apparato fotografico, *Composizione* (1914-15) di Alberto Magnelli [ill.144], presentato come il primo pittore concreto italiano. L'opera di Magnelli potrebbe aver contribuito all'elaborazione di *Nudo*, dato che era composta da vari piani sovrapposti che si intersecavano tra loro, lasciando al centro della composizione un foro dal quale si vedevano i piani dello sfondo. La pubblicazione di Perogalli, inoltre, potrebbe aver suggerito a Viani di concludere *Nudo* con un foro anche per un altro elemento: nella copertina e all'interno dell'apparato fotografico presentava una suggestiva immagine del camino della casa Milà di Barcellona di Gaudì [ill.145]¹⁵⁵.

Dopo il *Nudo* del 1956, e grazie all'abilità conquistata nella realizzazione delle armature, Viani poté portare a termine lo sviluppo di *Nudo al sole* su una linea verticale in *Nudo seduto* (1958) [ill.146], con forme leggere, rivestite da un sottile strato di gesso. L'opera dovette aver significato l'esaurimento di un filone di ricerca plastica sul quale Viani si era dedicato con costanza dopo *Nudo/Cariatide* del 1951, dato che per il soggetto della figura seduta iniziò, verso il 1959, a fare riferimento ad un nuovo bacino di fonti visive.

Un primo distacco venne con *Scultura/Nudo* del 1958 [ill.148], un gesso dalle forme aerodinamiche, poggiante su un corpo ovoidale, con le estremità superiori allungate quasi a provare la resistenza del *medium* plastico. L'opera venne esposta nella sala personale che gli era stata assegnata alla Biennale del 1958 e che venne allestita da Carlo Scarpa. L'idea di Viani era di presentare le sei opere più significative realizzate nell'ultimo decennio in «una sala ampia e ben illuminata [...], affinché si potesse godere delle sculture nei loro profili dinamici [...] per testimoniare e

¹⁵⁴ C. Perogalli, *Introduzione all'arte totale (...)*, op.cit., p.35.

¹⁵⁵ Scrisse Perogalli sotto la fotografia: «questa "scultura astratta" è un camino della casa Milà di Barcellona, da Antonio Gaudì plasmato, per coincidenza, nello stesso anno 1910 in cui Kandinsky dipingeva il primo quadro astratto. Gaudì e Mendelsohn, i più grandi architetti-scultori del nostro secolo costituiscono un aspetto da poco tempo rivalutato dell'architettura moderna; il potente plasticismo che caratterizza le loro architetture ha potuto essere meglio compreso dall'ultima generazione, volta all'ideale de'un'opera d'arte unitaria, sintesi d'architettura, pittura, scultura», ibidem, p.45.

chiarire il mio linguaggio e la mia visione¹⁵⁶». Decise di presentare solo i gessi «perché hanno una loro suggestione e sono di modesta apparenza, candidi e fragili e provvisori»¹⁵⁷. Più che una mostra di nuovi lavori¹⁵⁸, si trattò di una rassegna riassuntiva che, di fronte ai numerosi successi che avevano sancito la sua affermazione sia a livello italiano che internazionale, testimoniava i momenti più alti della sua carriera e che con la presentazione dell'inedita *Scultura/Nudo* suggeriva l'apertura ad un nuovo orientamento.

Le suggestioni, stavolta, arrivarono da due scultori lontani dai consueti riferimenti visivi di Viani: *The inner eye* (1952) di Lynn Chadwick [ill.150] e in generale le sculture di Alexander Calder. Viani ripetutamente nella sua corrispondenza con Meneghelli aveva dimostrato vivo interesse per la nuova avanguardia plastica britannica, che gli aveva posto «nuove possibilità e nuove direzioni da indagare»¹⁵⁹. Tra le opere esposte da Chadwick nella personale al Padiglione Britannico del 1956, *The inner eye* (1952) suggestionò fortemente Viani, tanto che riempì con studi dell'opera più pagine dell'*Osservatore Romano* del 1959 [ill.149]. A Viani interessò la sintassi aperta della costruzione, la possibilità di strutturare una scultura su delicati rapporti tra ampie superfici di materia e pochi punti d'appoggio. Questo significava per Viani poter sviluppare quelle ricerche nate dall'osservazione delle opere di Pevsner e Gabo verso una nuova prospettiva, in cui le linee strutturali convergevano verso tre punti d'appoggio che sostenevano i volumi. Che questi ragionamenti coinvolgessero anche la produzione plastica di Calder, non è fatto inatteso. In primo luogo perché era noto che Chadwick aveva consumato le sue prime esperienze plastiche muovendosi attorno ad una personale rielaborazione dei *mobiles* di Calder in termini di combinazioni meccaniche «imprevedibili e anche allarmanti»¹⁶⁰. In secondo luogo, perché Calder, sin dall'inizio dei Cinquanta, pose dei fulgidi esempi su come ottenere delle combinazioni di superfici ampie di materia in raffinate strutture con pochi punti d'appoggio,

¹⁵⁶ A. Viani, *Lettere da lontano*, op.cit., p.106.

¹⁵⁷ Ibidem, pp.104-105.

¹⁵⁸ Sono due le opere recenti esposte da Viani: un gesso del 1957 e uno del 1958.

¹⁵⁹ A. Viani, *Lettere da lontano*, op.cit., pp.64-65; 93-94 e 111.

¹⁶⁰ R. Melville, *Lynn Chadwick*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1956, p.416.

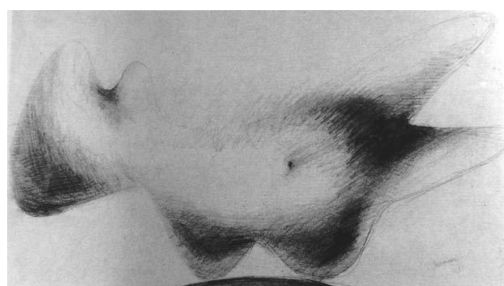
alcune delle quali esposte alla Biennale del 1952 [ill.153 e 154]. La serie di *Chimere*, iniziata nel 1960, di cui Viani fece fotografare i profili delle armature nella stessa posizione delle sculture, aprì ad una nuova stagione plastica, in cui la figura seduta si prestò a nuove sperimentazioni [ill.151 e 152].



1 – Viani, *Nudo* (1944)



2 – Picasso, da *Cahiers d'Art*, n.1, 1929



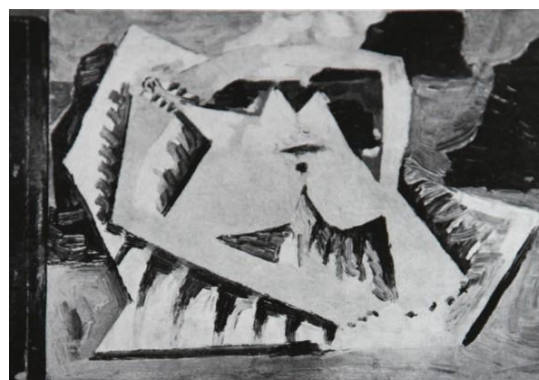
3 – Viani, *Disegno di Nudo* (1944c.)



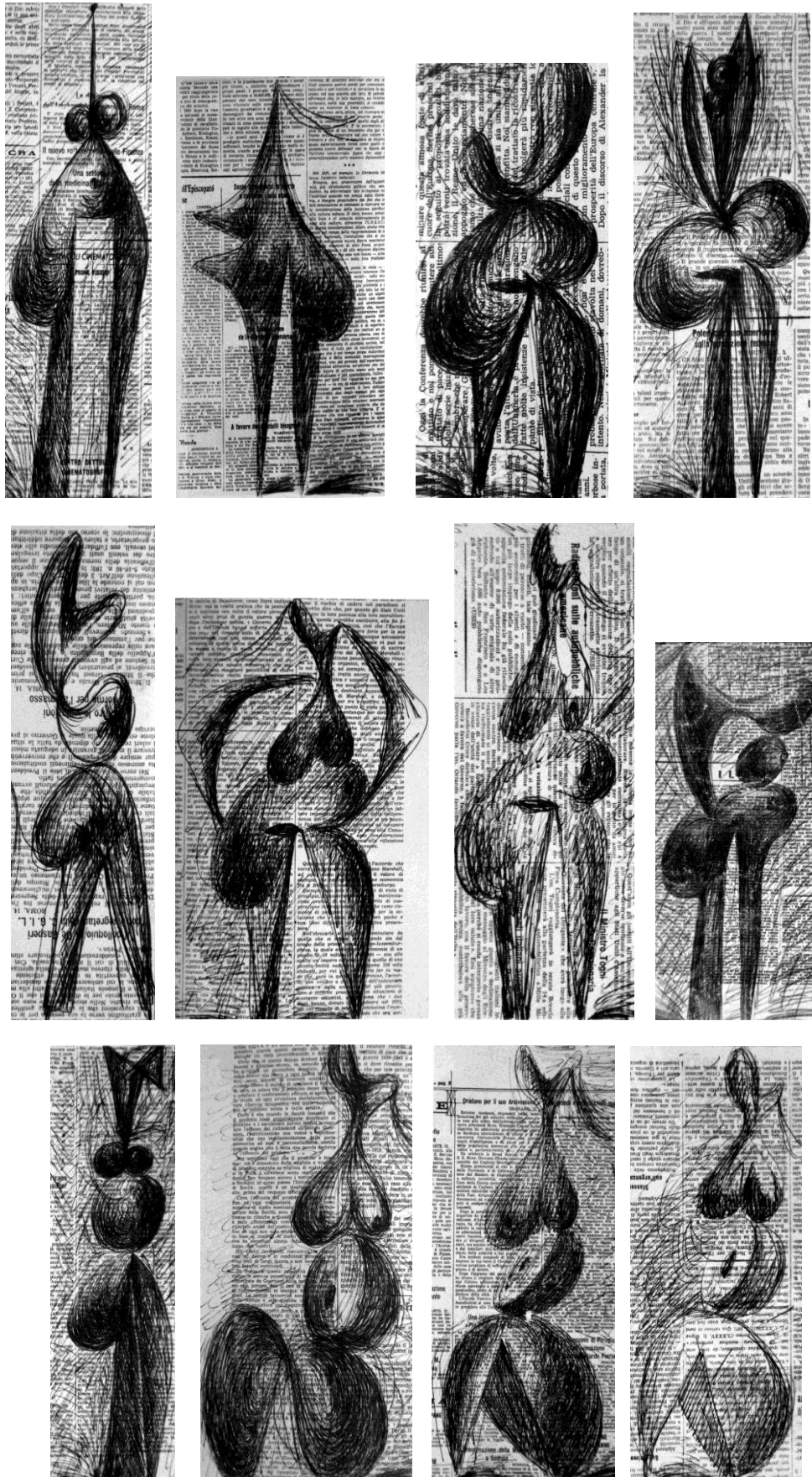
4 – Picasso, da *Cahiers d'Art*, n.6, 1929



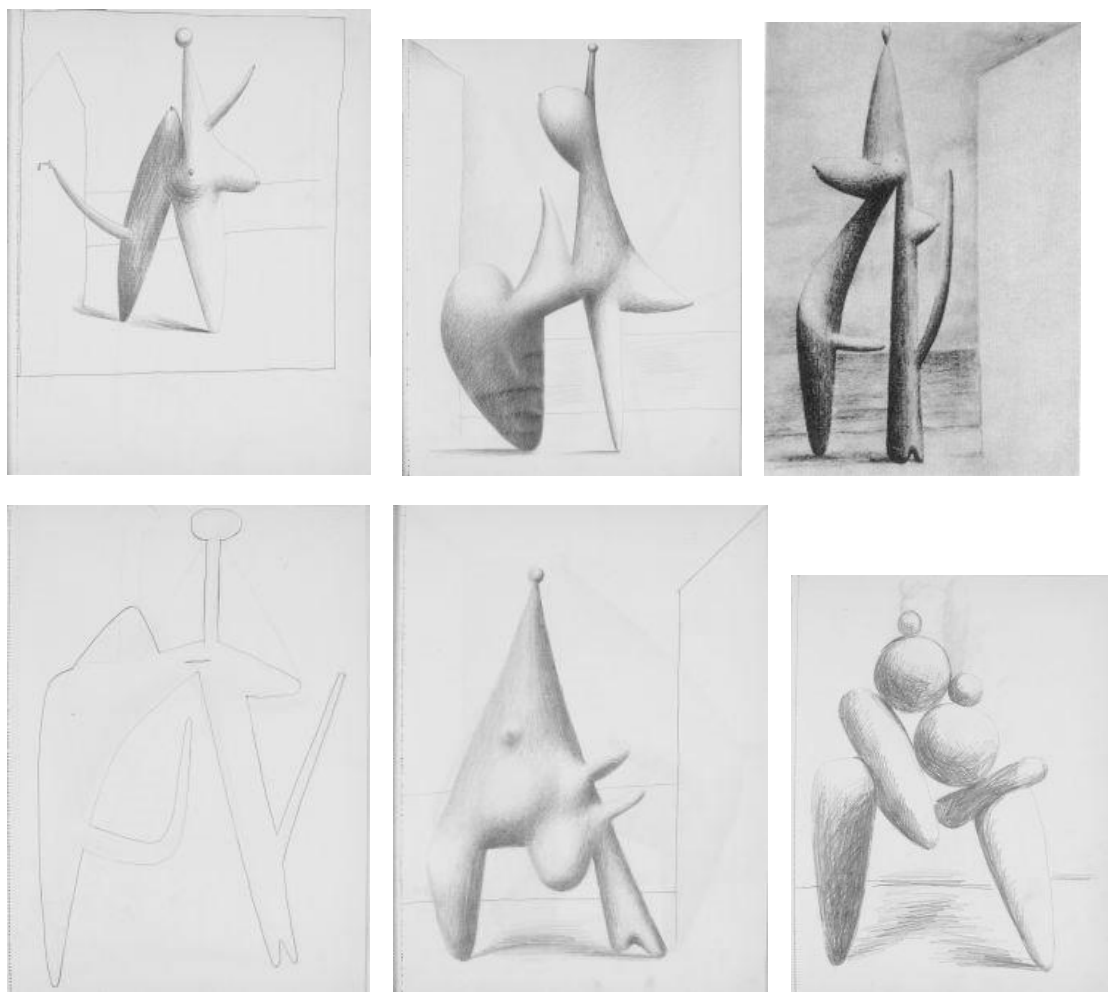
5 – Viani, *Nudo* (1944)



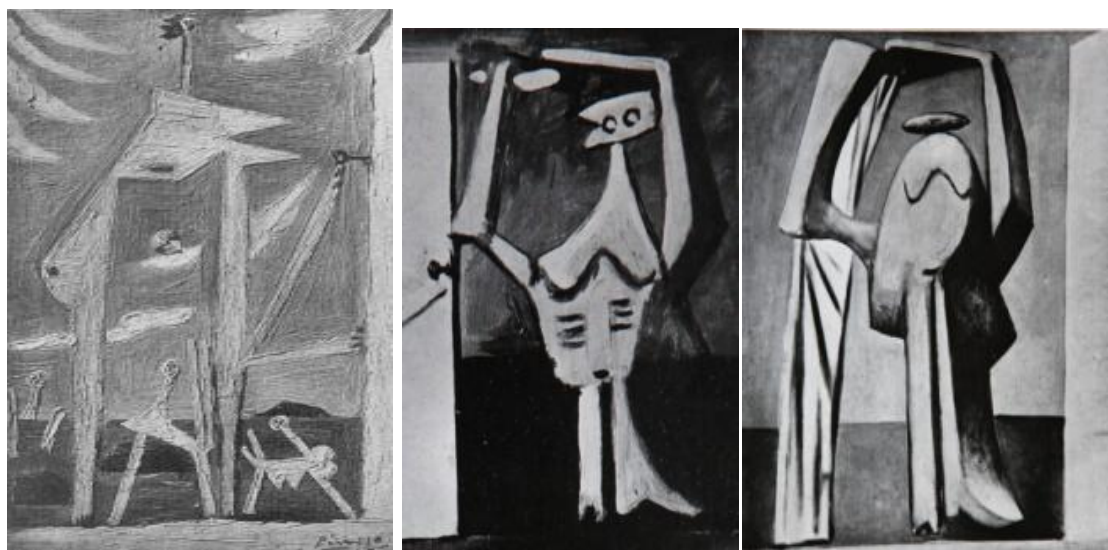
6 – Picasso, da *Cahiers d'Art*, n.1, 1929



7-18 - Viani, studi sulle pagine dell'*Osservatore Romano*, estate 1947.



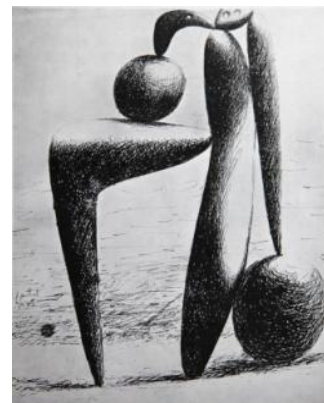
19-24 - Picasso, disegni (1927-28)



25 – Picasso, da *Cahiers d'Art*, n.1, 1929)

26 – Picasso *Cahiers d'Art*, n.6, 1929

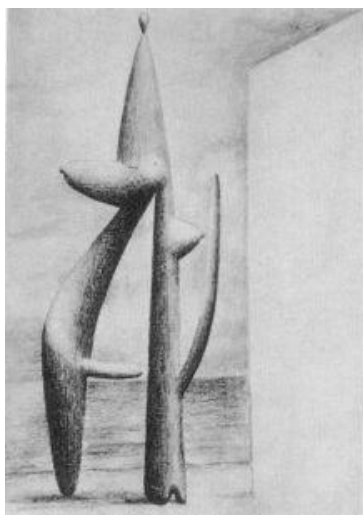
27 - Picasso *Cahiers d'Art*, n.6, 1929



28 - Picasso, da *Cahiers d'Art*, nn.8-9, 1929

29 - Picasso, da *Cahiers d'Art*, nn.8-9, 1929

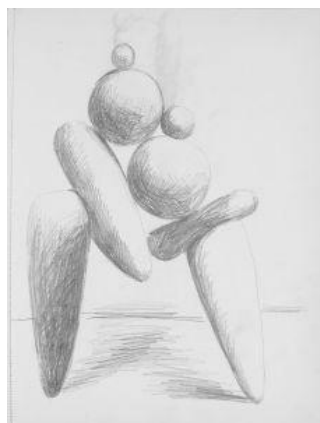
30 - Picasso, da *Cahiers d'Art*, nn.8-9, 1929



31 - Picasso, disegno, 1927-28.

32 - Viani, studio sulle pagine dell'*Osservatore Romano*, estate 1947

33 - Viani, *Nudo* (1948)



34 - Picasso, disegno, 1927-28.

35 - Viani, studio sulle pagine dell'*Osservatore Romano*, estate 1947

36 - Viani, *Nudo/Idolo* (1948)



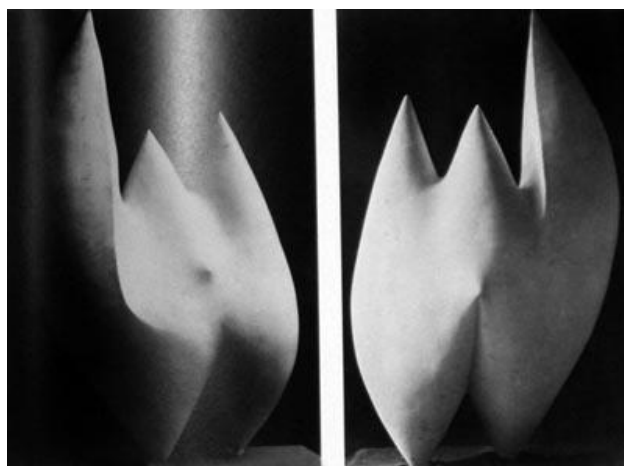
37 – Picasso, disegno (1927)



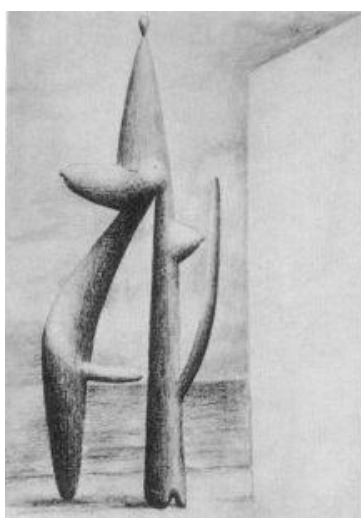
38 – Viani, *Nudo* (1946)



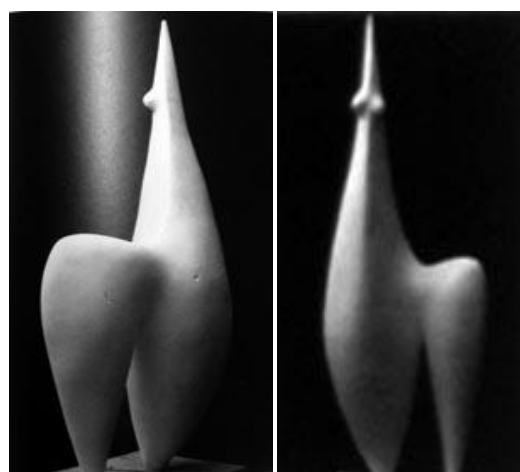
39 – Picasso, disegno (1927)



40 - Viani, *Nudo* (1948)



41 – Picasso, disegno (1927)



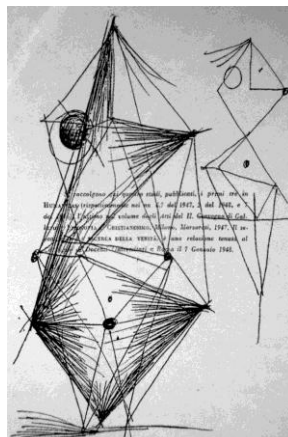
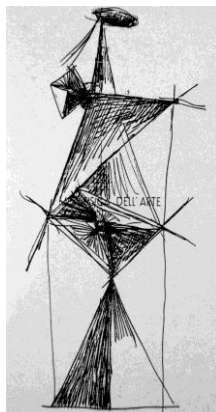
42 – Viani, *Nudo seduto* (1950)



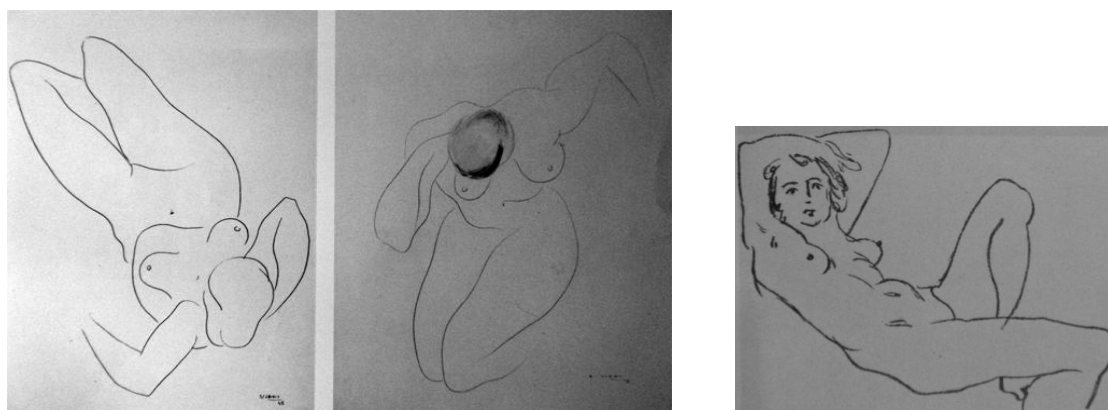
43 – Picasso, *Femmes jouant au ballon* (1932)
44 – Picasso, *Project pour un monument* (1929)
45 – Viani, *Nudo seduto* (1949)



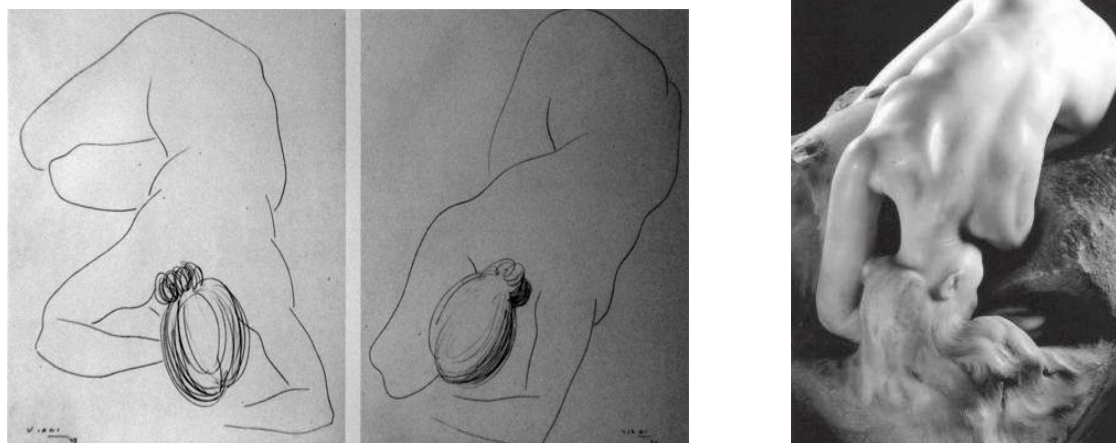
46 – Picasso, *Femme accroupie* (1946) 47– Viani, *Nudo seduto* (1949)



48 – Picasso, da *Cahiers d'Art*, n.1, 1929 (dettaglio)
49 – Viani, disegni su L. Stefanini, *Metafisica dell'arte* (1948)
50 – Viani, *Nudo/Idolo* (1949-50)

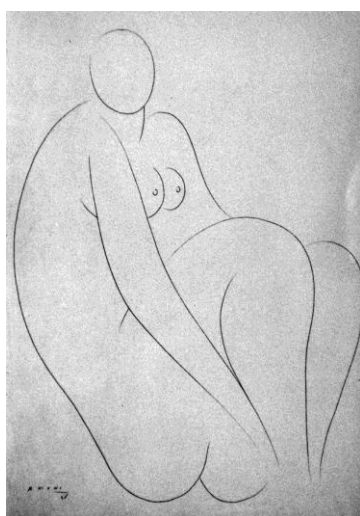


51 e 52– Viani, *Nudo sdraiato con il braccio sotto la testa* (1945) e *Nudo inginocchiato* (1946)
53 – Matisse, *Nudo sdraiato* (1919)



54 e 55 – Viani, *Nudo di schiena* (1947) e *Nudo di schiena* (1947)

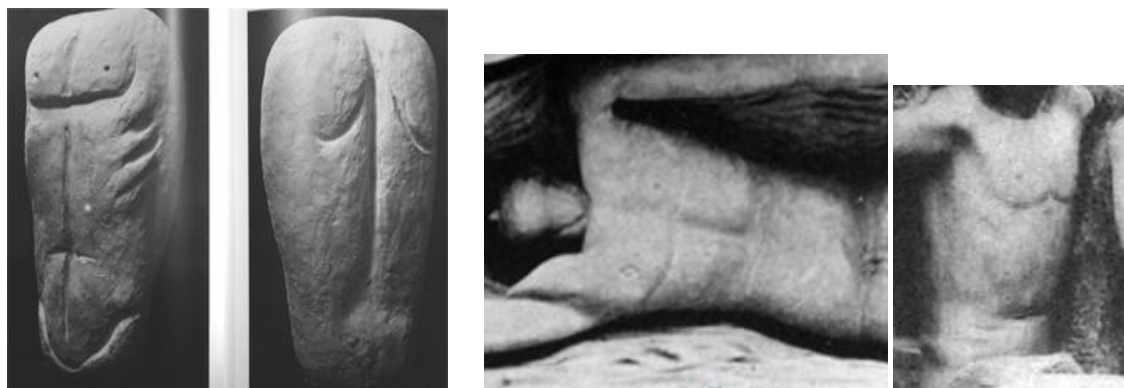
56 - Rodin, *Danaide* (1889)



57 – Viani, *Nudo* (1946)

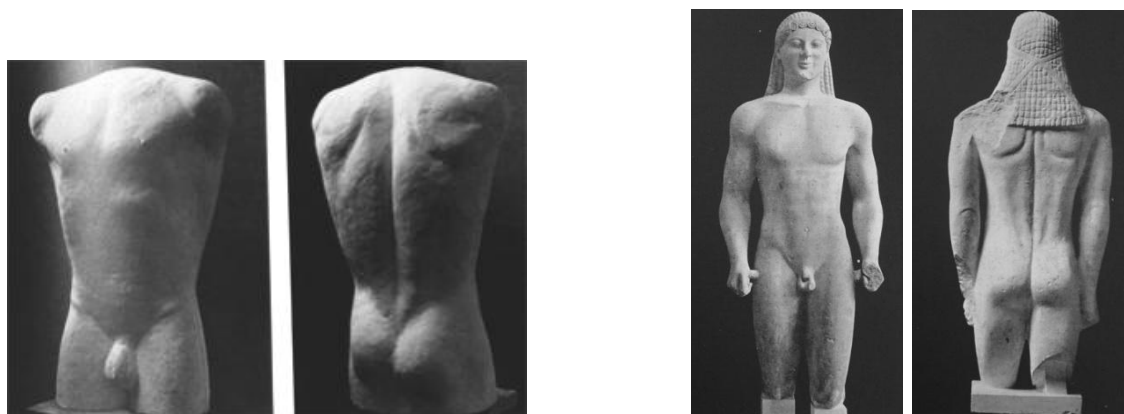


58 - Matisse, *Nudo*



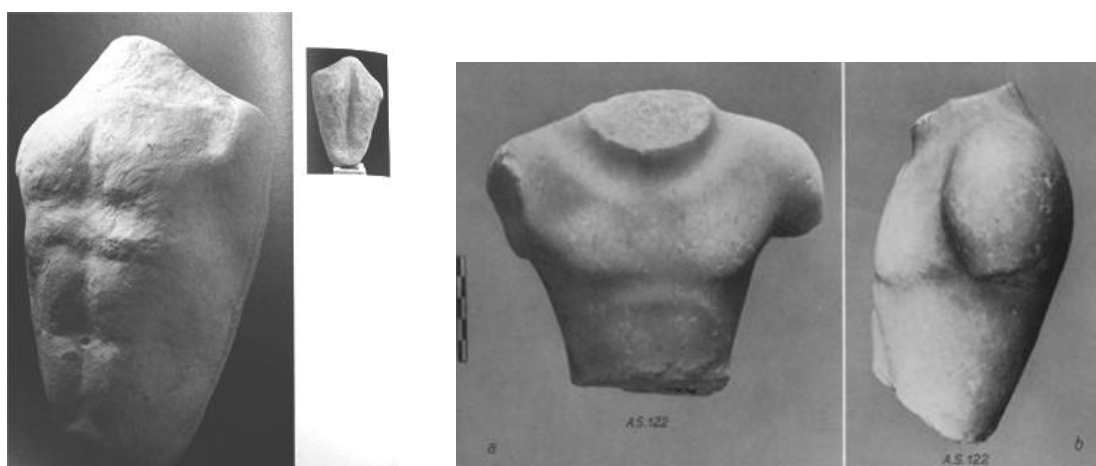
59 – Viani, *Torso virile* (1939)

60 e 61 – Martini, *Tomba di Ippolito Nievo* (1928c.) e *Dedalo e Icaro* (1937)



62 - Viani, *Torso virile* (1939)

63 - Apollo dell Ptoion (a sinistra) e Apollo di Orcomeno (a destra) (da A. Della Seta, 1930)



64 – Viani, *Torso virile* (1939)

65 - Frammento di torso maschile, da *Hesperia, the journal of the American School of Classical Studies at Athens*, n.2, 1938



66 – Viani, *Torso femminile* (1939)

67 – Idolo cicladico (2500-2300 a.c.), Londra, British Museum



68 e 69 - Brancusi, *Scultura per ciechi* (1916) e *Musa dormiente* (1909)

70 - Testa di idolo cicladico (2007-2003 a.C.), Parigi, Louvre



71 - Brancusi, *Eileen* (1923)

72 - Matisse, *Petit Torce Mince* (1929)



73 - Viani, *Nudo femminile* (1940)

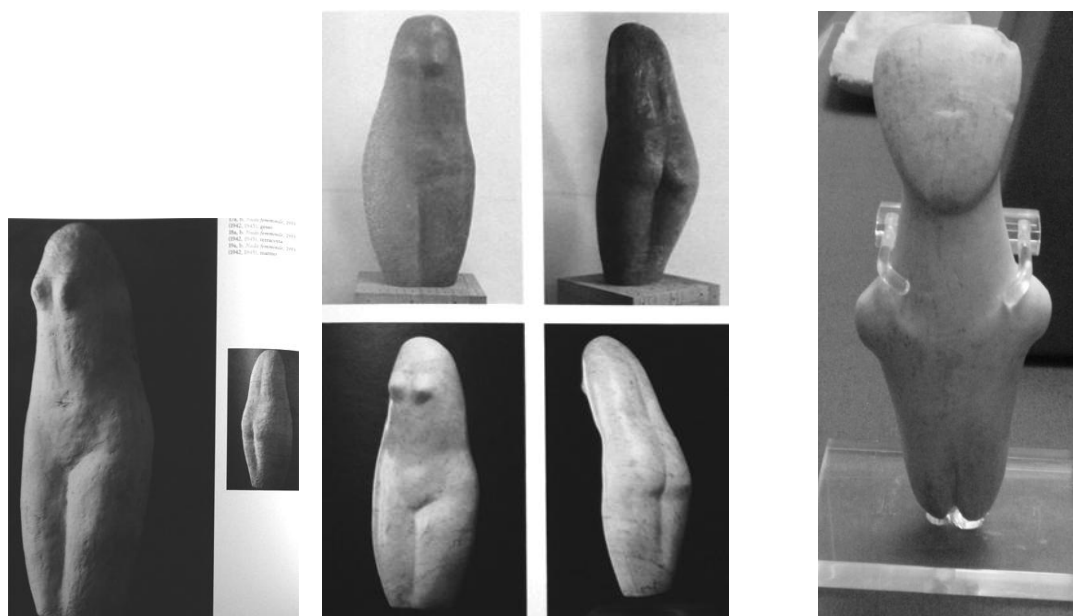
74 – Idolo cicladico (2500-2300 a.c.), Londra, British Museum



75 - Viani, *Nudo femminile* (1942)

76 – Idolo cicladico (2500-2300 a.c.), Londra, British Museum





77 – Viani, *Nudo femminile* (1939) (a destra la versione in gesso; a sinistra: sopra, la versione in terracotta; sotto, quella in marmo)

78 –Idolo cicladico (2800-2700 a.c.), Londra, British Museum



79 – Brancusi, *Torso* (1912)

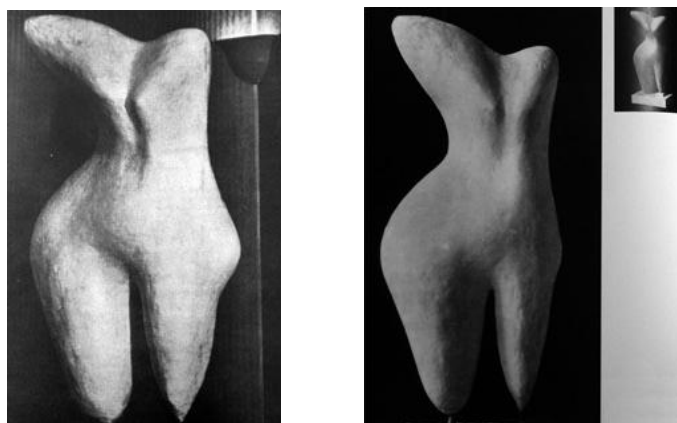
80 e 81- Brassai, *Variétés du corps humain*, da *Minotaure n.1*, febbraio 1933



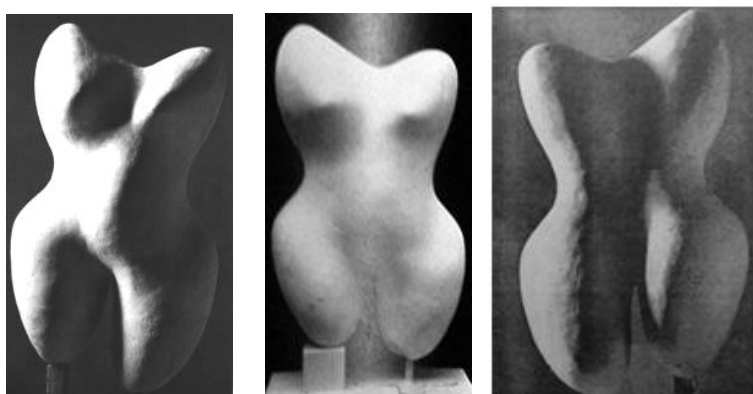
82 - Martini, *Morte di Saffo* (1940c.)



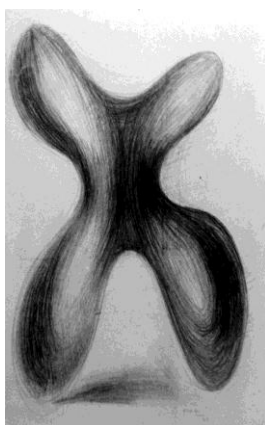
83 - Viani, *Nudo* (1941)



84 - Viani, *Nudo* (1943)



87 - Viani, *Torso femminile* (1945)



88 e 89 – Viani, *Nudo* (1945) e *Disegno* (1945)



90 – Arp, *Torso* (1931)



91 – Viani, *Nudo* (1945)



92 – Modigliani, *Cariatide* (1913 c.)



93 e 94 – Viai, *Nudo seduto* (1946) e *Nudo femminile* (1939)

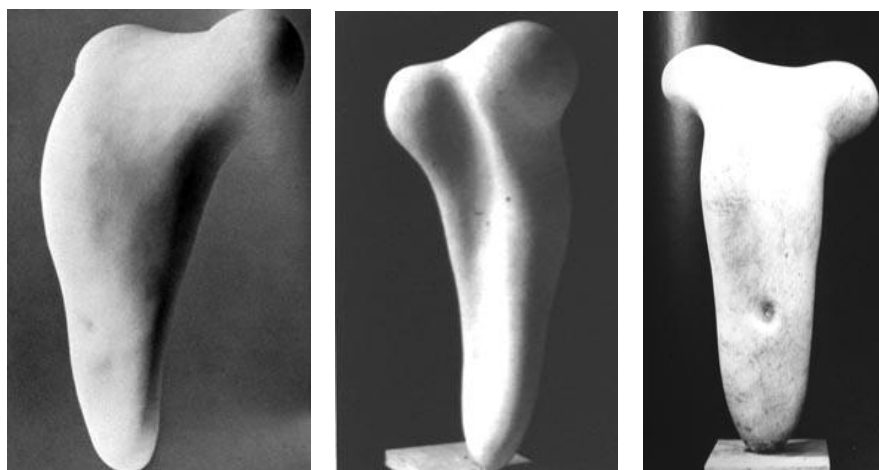


95 - Michelangelo, *Modello per Dio fluviale*, (1524-1527c.), Firenze, Casa Buonarroti

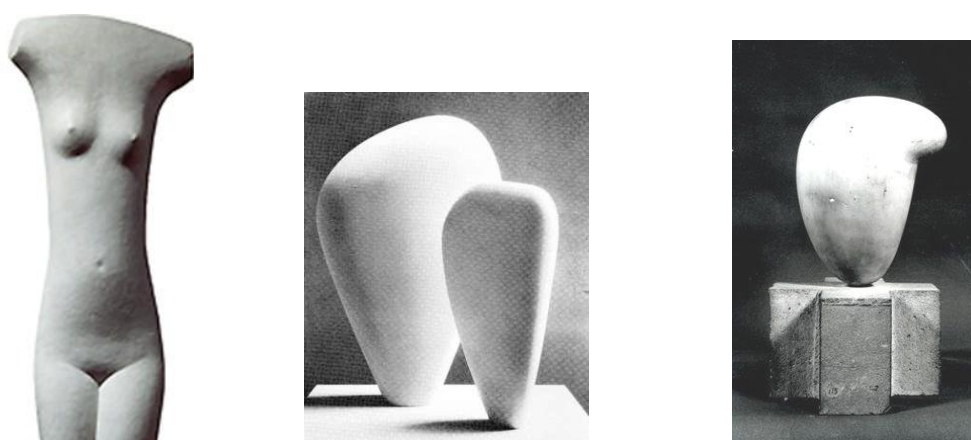


96 – Viani, *Nudo* (1950)

97 e 98 - Brancusi, *Uccello nello spazio* (1932-40) e *Madame X* (1916)



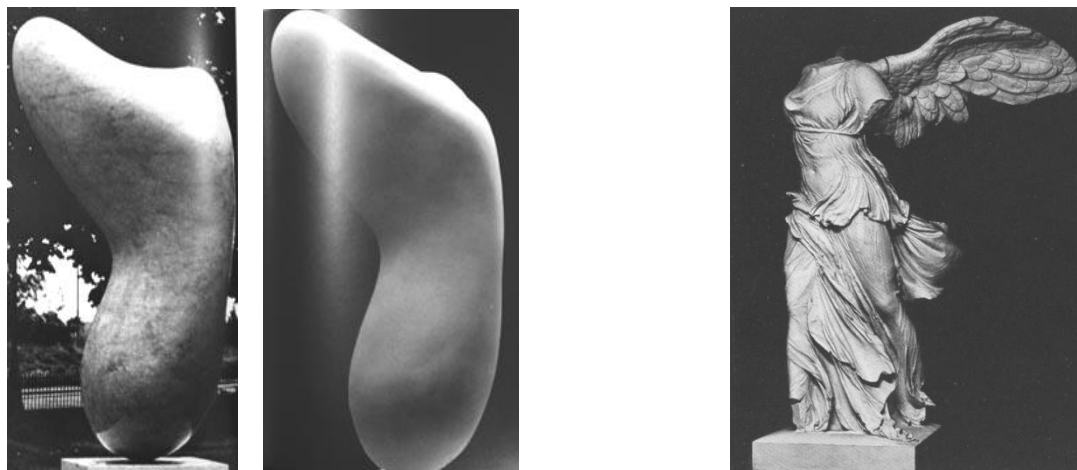
99 – Viani, *Torso virile* (1951)



100 – Giacometti, *Statua di donna senza testa* (1936)

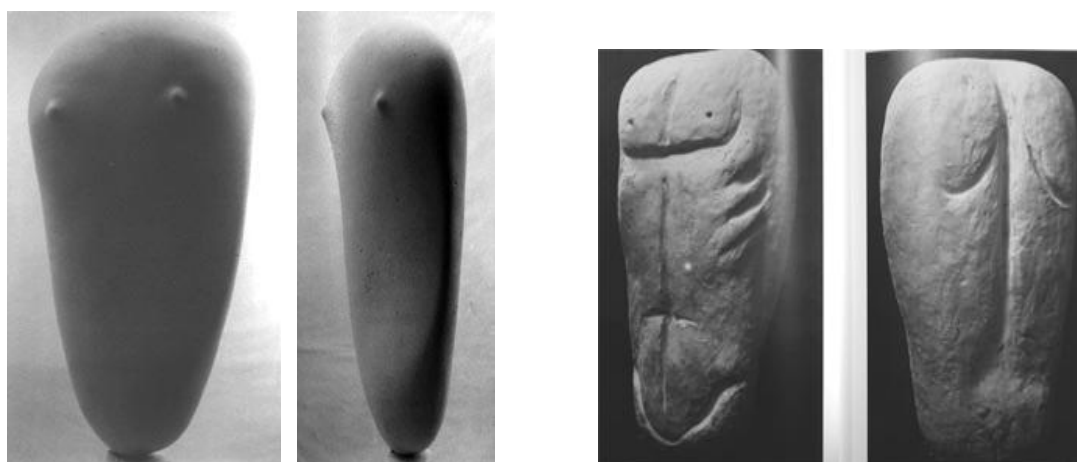
101 – Hepworth, *Two forms* (1937)

102 – Brancusi, *Eileen* (1923)



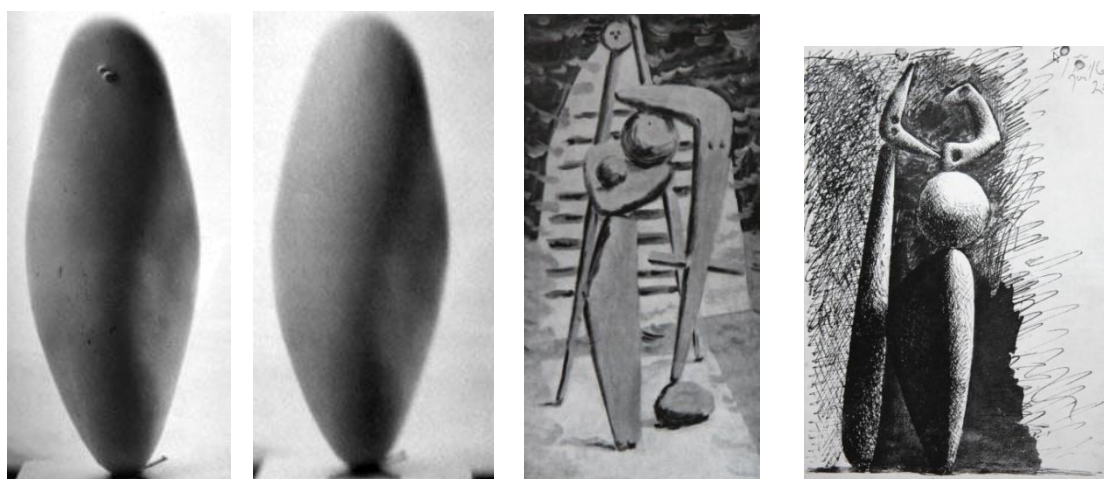
103 - Viani, *Torso virile* (1951)

104 - Nike di Samotracia, da *Emporium*, Vol. XXVI, n. 152, p. 098, 1907



105 - Viani, *Torso* (1952)

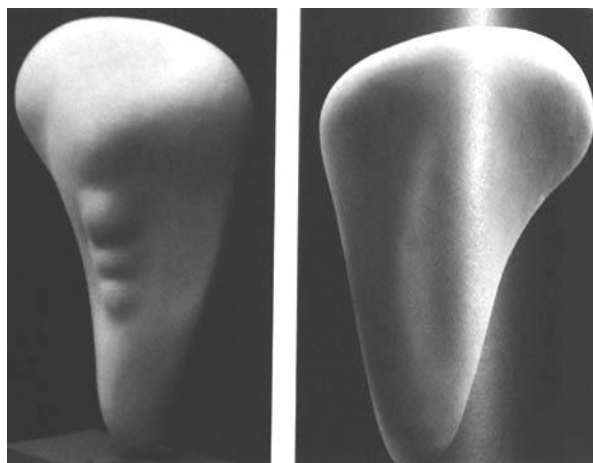
106 - Viani, *Torso virile* (1939)



107 - Viani, *Nudo* (1952)

108 - Picasso, da *Cahiers d'Art*, n.1, 1929

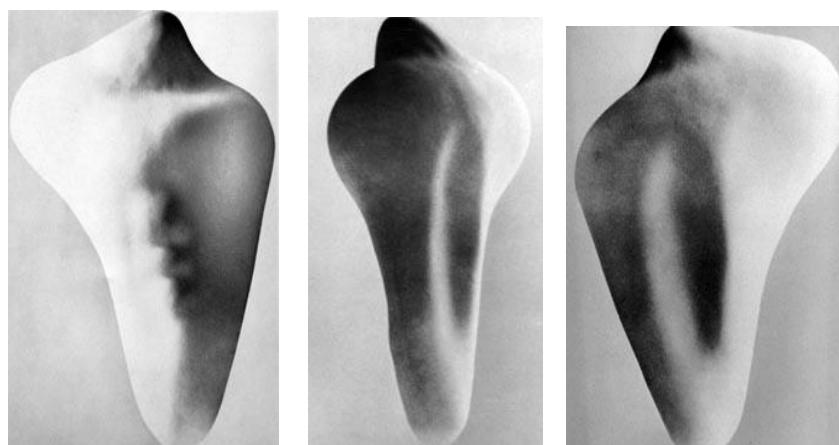
109 - Picasso, da *Cahiers d'Art*, nn.8-9, 1929



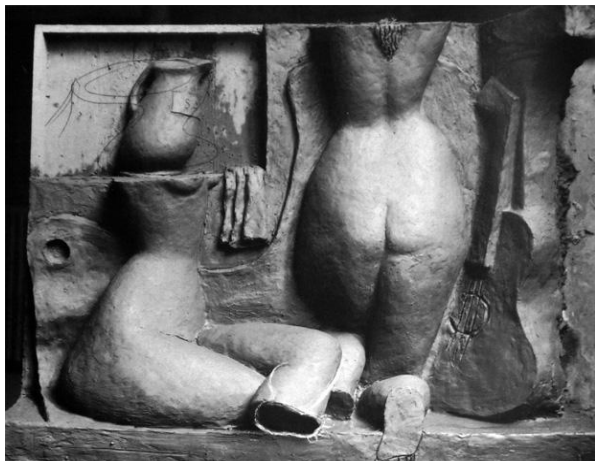
110 - Viani, *Torso virile* (1953)



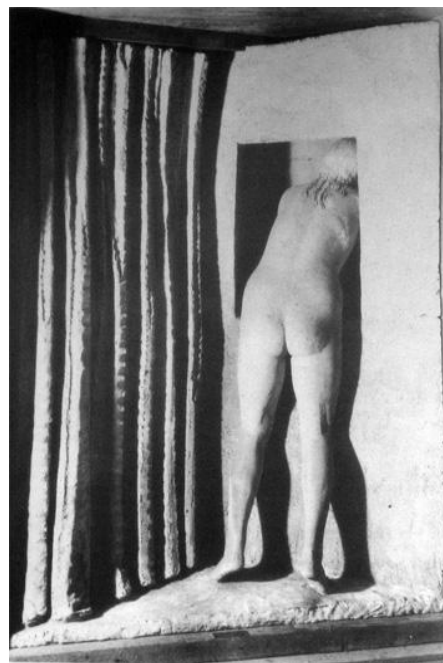
111 - Viani, *Torso virile* (1939)



112 - Viani, *Torso virile* (1956)



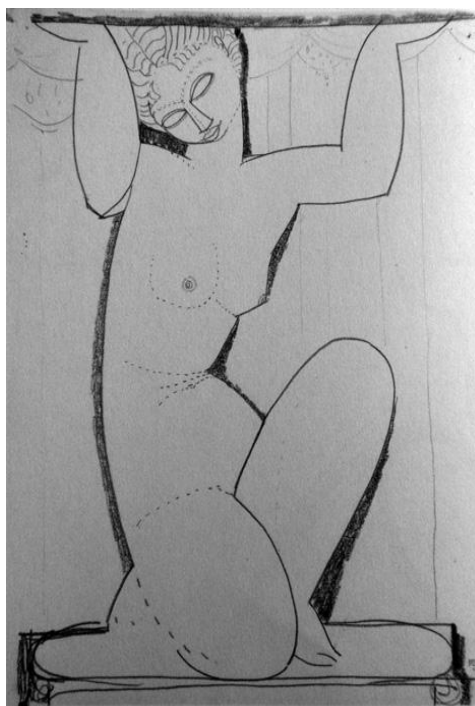
113 - Viani, *Le baccanti* (1933)



114 - Martini, *La veglia* (1931)



115 - Zadkine, *Torso* (1927)



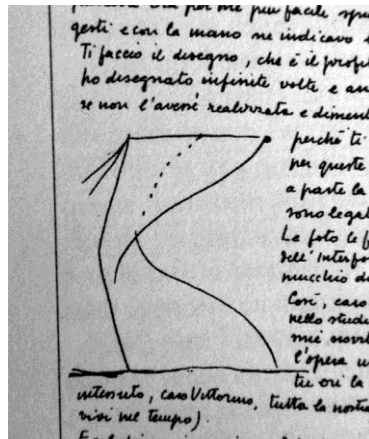
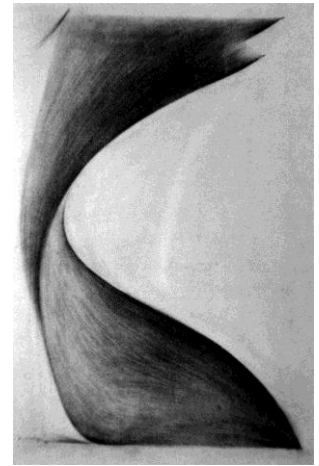
116 - Modigliani, *Cariatide accosciata* (1911-1912)



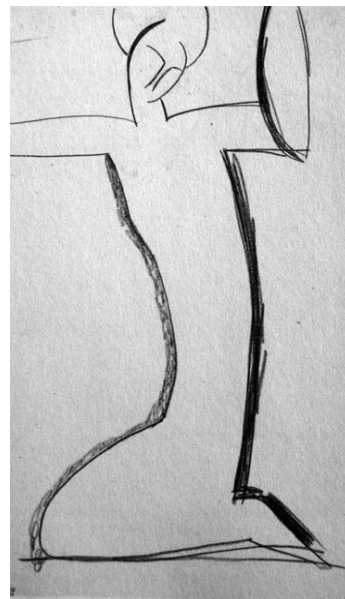
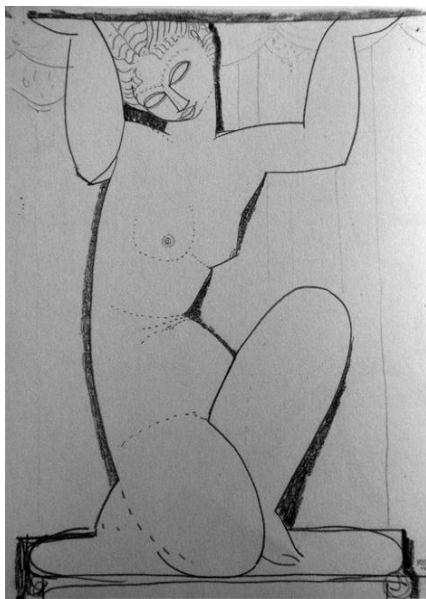
117 - Viani, *Nudo/Cariatide* (1951)



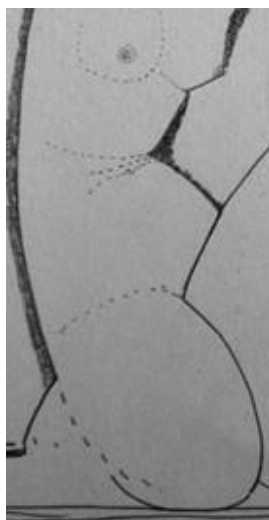
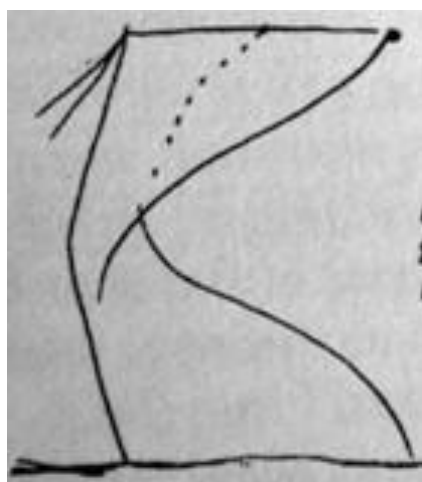
118 - Viani, *Disegno di Nudo/Cariatide*



119 - Viani, disegno di *Nudo/Cariatide* dalla lettera a Meneghelli, 27 marzo 1951



120 e 121 - Modigliani, *Cariatide accosciata* (1911-1912) e *Cariatide inginocchiata* (1912-1913)



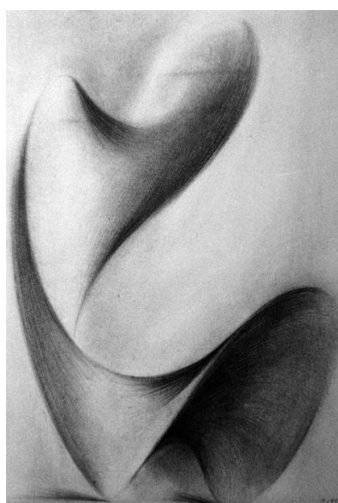
122 – Viani, disegno di *Nudo/Cariatide* dalla lettera a Meneghelli, 27 marzo 1951

123 – Modigliani, *Cariatide accosciata* (1911-1912)

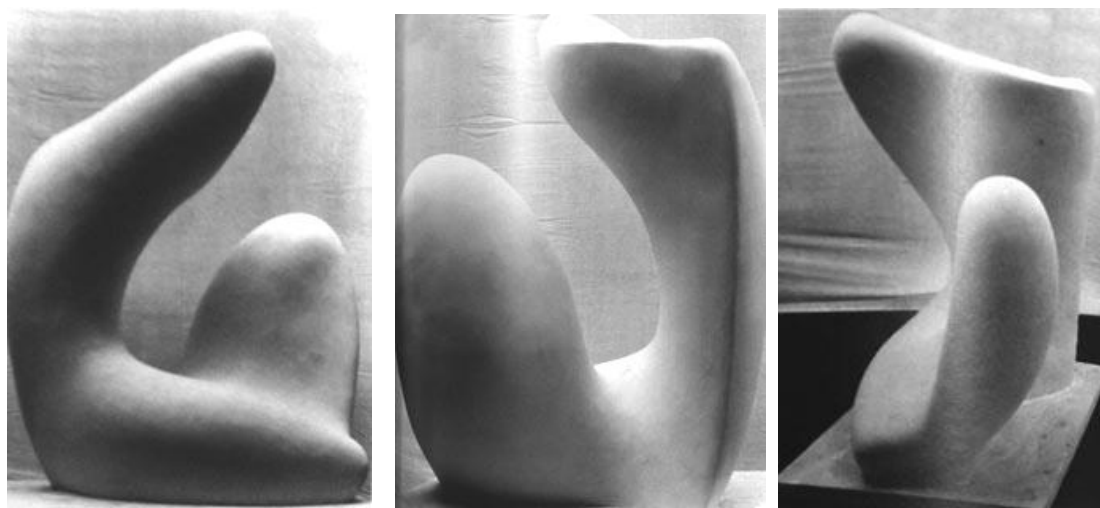
124 – Viani, studio sulle pagine dell'*Osservatore Romano* (1947)



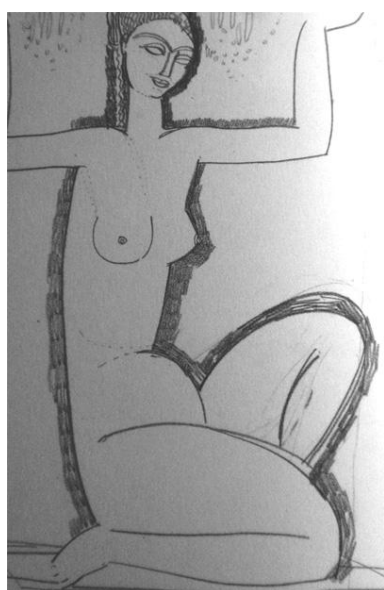
125 – Viani, *Nudo seduto* (1953)



126 – Viani, *Disegno di Nudo Seduto* (1953c.)



127 – Viani, *Nudo seduto* (1954)



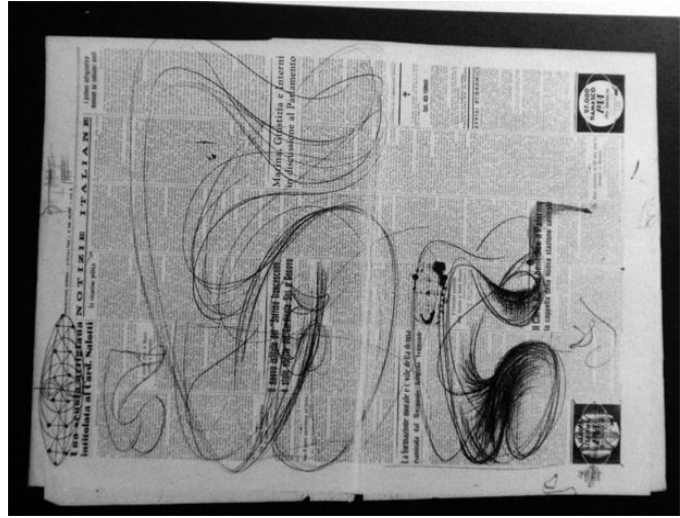
128 – Modigliani, *Cariatide accosciata* (1911-1912)



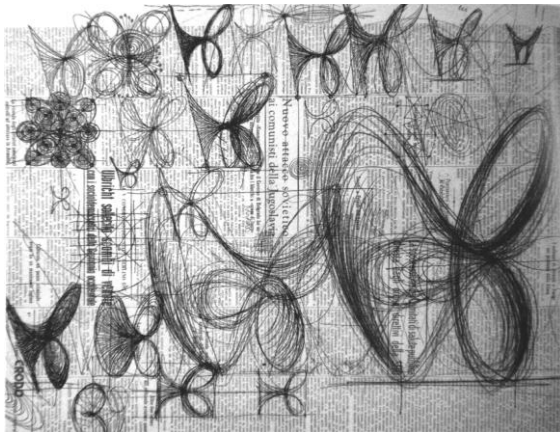
129 – Moore, *Reclining figure* (1945)



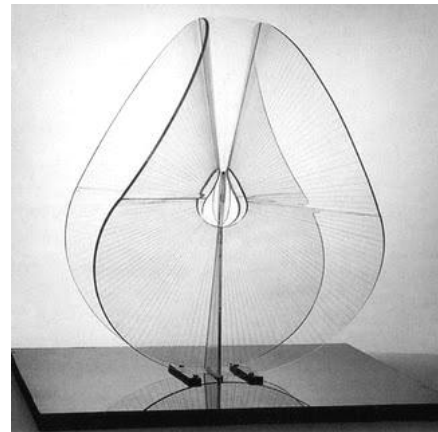
130 - Viani, *Nudo femminile* (1955)



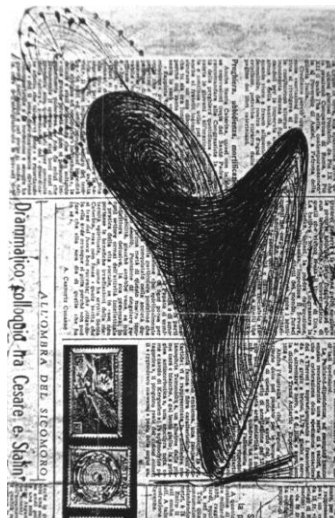
131 - Viani, studi sulle pagine dell'*Osservatore Romano* (1955)



132 - Viani, studi sulle pagine dell'*Osservatore Romano* (1955)



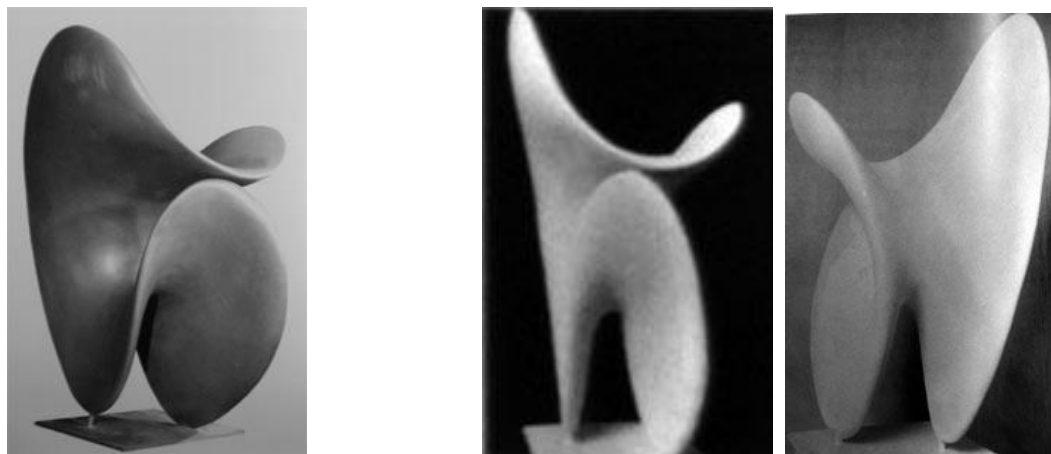
133 - Gabo, *Translucent variation on spheric theme* (1937)



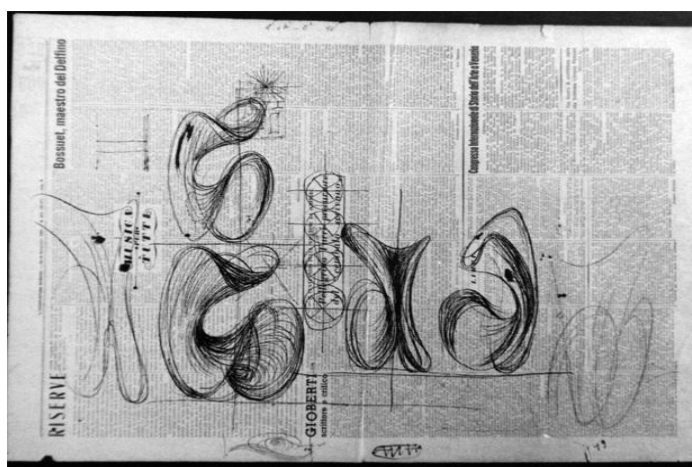
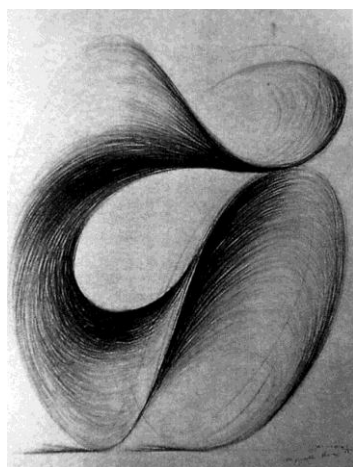
134 - Viani, studio sulle pagine dell'*Osservatore Romano* (1955)



135 - Pevsner, *Costruzione per superficie sviluppabile*, da *Domus*, n.281, 1953, p.28



136 – Viani, *Nudo al sole* (a sinistra: versione in bronzo, 1955c.; a destra: i gessi del 1955)

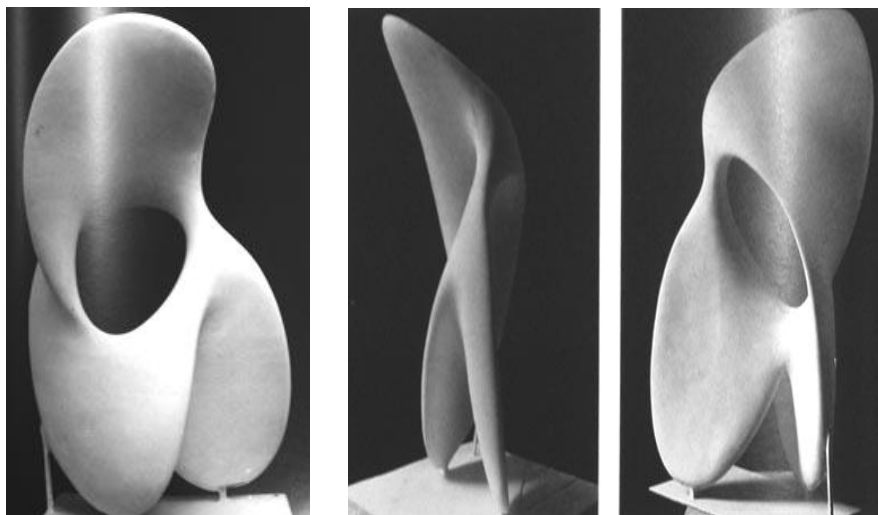


137 – Viani, *Disegno di Nudo al sole* (1955c.)

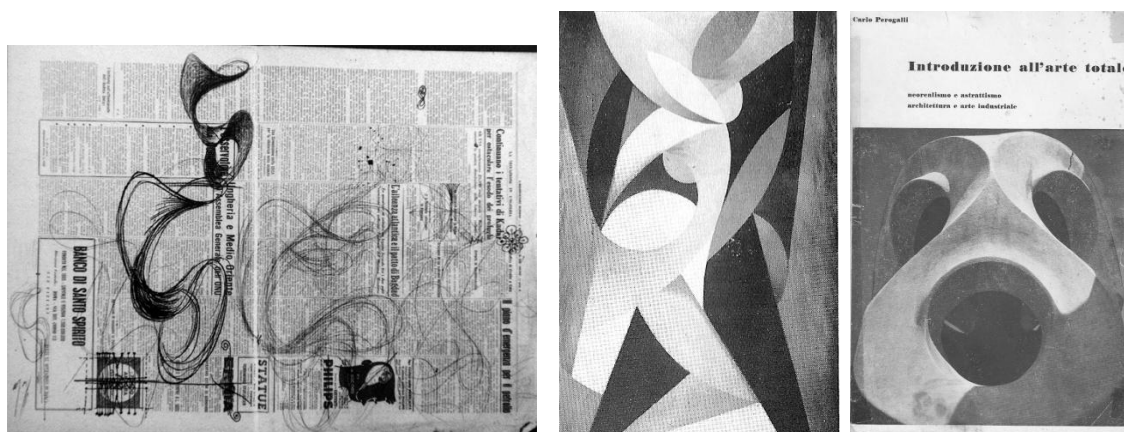
138 – Viani, *Studi sull'Osservatore Romano*, 1956



139, 140 e 141 – Mascherini, *Icaro* (1956); Minguzzi, *Contorsionista n.2* (1956); Mirko, *La sete* (1954)



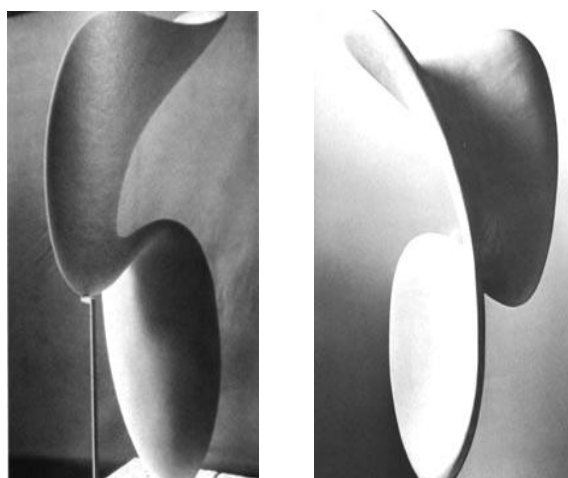
142 - Viani, *Nudo* (1956)



143 - Viani, Studi dall'*Osservatore Romano* (1956)

144 - Magnelli, *Composizione* (1914-15)

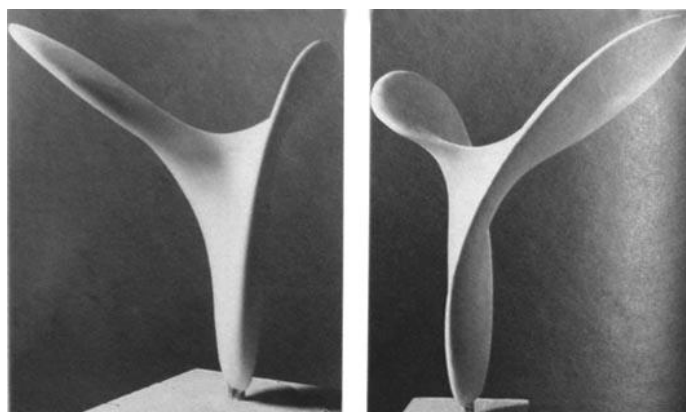
145 - Copertina del volume di C.Perogalli, *Introduzione all'arte totale*, 1952



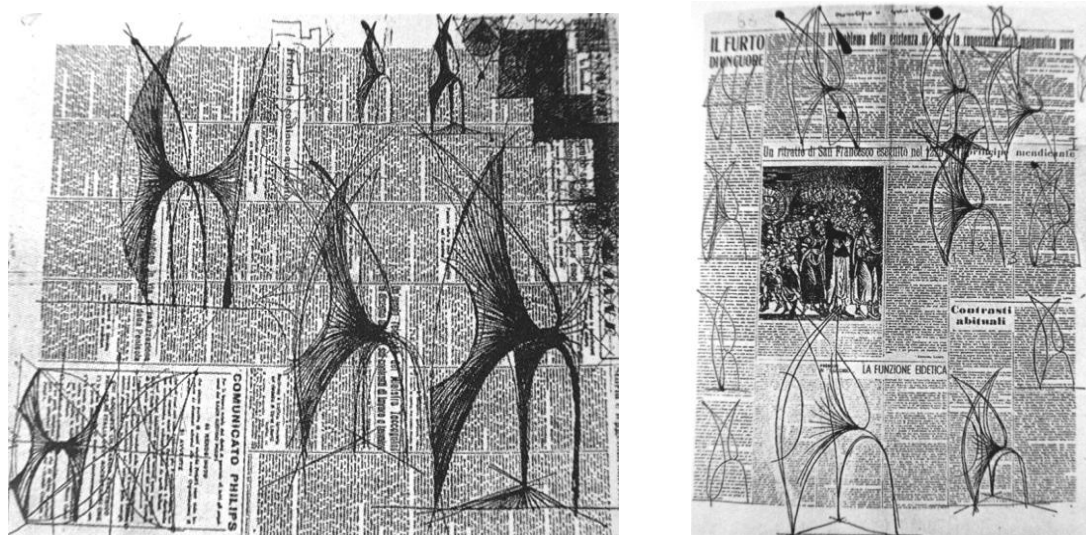
146 - Viani, *Nudo seduto* (1958)



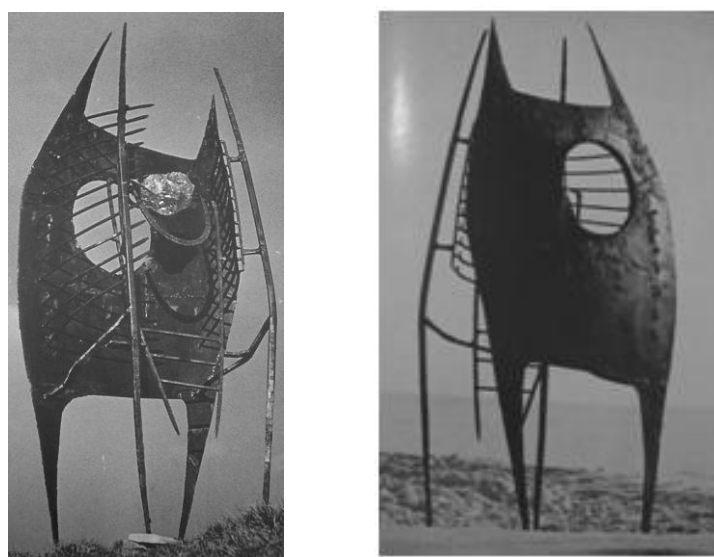
147 - Viani, armatura di *Nudo seduto* (1958)



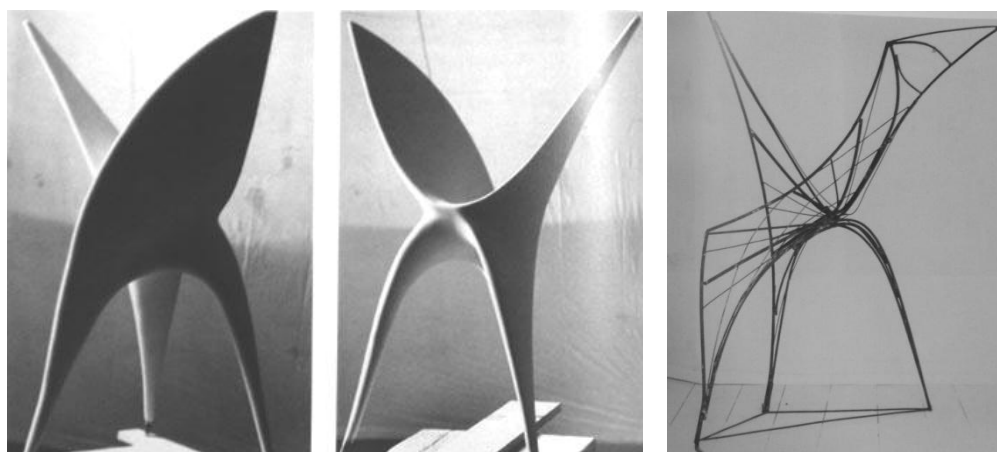
148 – Viani, *Scultura/Nudo* (1958)



149 – Viani, studi sulle pagine dell'*Osservatore Romano*, 1959



150 – Chadwick, *The inner eye* (1952)



151 – Viani, *Chimera n.1* (1960)

152 – Viani, armatura di *Chimera n.1* (1960)



153 – La sala di Calder alla Biennale del 1952



155 – Calder, da *Art d'Oujour'd'hui*, ottobre 1950

CAPITOLO V – LUCIANO MINGUZZI

5.1 – STATO DEGLI STUDI

Nel panorama degli studi sulla scultura italiana del Novecento manca una disamina della produzione di Luciano Minguzzi. Malgrado la biografia di Minguzzi sia ricca di esperienze espositive e tra gli anni ottanta e novanta gli siano state dedicate ragguardevoli antologiche¹, non è stato debitamente posto in evidenza il ruolo che l'artista occupò nella scultura italiana, in particolar modo durante gli anni cinquanta.

Pure un'operazione di rilievo come la pubblicazione, nel 2002, del catalogo delle sculture di Minguzzi introdotta da un testo critico di Carlo Pirovano², si è rivelata un'occasione perduta. La pubblicazione si offriva come base di ricerca per la futura stesura del catalogo ragionato³, all'oggi assente. Malgrado gli strumenti di cui godesse Pirovano a quell'altezza cronologica e l'avvio su più fronti di studi che avevano iniziato a rileggere le vicende della scultura italiana del Novecento con impostazioni storiche rinnovate, l'autore, che già si era misurato con la produzione di Minguzzi⁴,

¹ Tra le più significative si ricordano: *Minguzzi*, mostra a cura di M. De Micheli, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1986; *Luciano Minguzzi al Castello Sforzesco*, mostra a cura di M. De Micheli, Castello Sforzesco, Milano, 1992; *Luciano Minguzzi*, mostra a cura di A. Paolucci e M. Zattini, Museo Marino Marini, Firenze, 1998.

² *Minguzzi. Sculture*, Milano, 2002. Da questo momento lo si indicherà come MINGUZZI 2002.

³ Cfr. C. Pirovano, *Introduzione*, in MINGUZZI 2002, p.11.

⁴ In particolare: C. Pirovano, *Minguzzi. Sculture a Saint-Vincent*, catalogo della mostra, Galleria Civica di Arte Moderna Saint-Vincent, 1994; C. Pirovano, *La Porta di San Fermo Maggiore a Verona*, Verona, 1997. Inoltre: C. Pirovano, *Scultura italiana. Dal neoclassico alle correnti contemporanee*, Milano, 1968; C. Pirovano, *Aspetti della scultura italiana*, catalogo della mostra, L'Approdo Galleria d'Arte Contemporanea, Torino, 1969; C. Pirovano, *Scultura italiana del Novecento*, Milano, 1991; C. Pirovano, *Disegno e Scultura nell'Arte Italiana del XX secolo*, catalogo della mostra, Museo della Permanente, Milano, 1994; C.

cadeva nella reiterazione di quegli assunti che a partire dagli anni quaranta avevano innalzato lo scultore bolognese come figura svincolata da ogni “ismo”, facendo leva sulla personalità poetica, la dimensione umana, plebea e “sana”, scostando l’analisi delle opere. Pirovano, pur denunciando nell’*incipit* del testo gli stereotipi sui quali si era formata la letteratura su Minguzzi, di fatto ancora esaltava gli slanci che reggevano quelle maglie argomentative: la vitalità istintuale, l’inventiva sorprendente, l’indipendenza da concettualismi, l’autonomia da processi di adeguamento culturale, la vena popolaesca. Limitatamente alla produzione plastica, Pirovano quasi accantonava le opere non figurative della metà dei cinquanta, intendendole più che altro come una deviazione incidentale dalla vocazione per il figurativo, andando così a reiterare una dura condanna con cui Mario De Micheli le accolse nel 1958⁵.

Due sono gli strumenti di cui dispone lo storico per ricostruire l’attività di Minguzzi dagli esordi sino alla fine di cinquanta, anche alla luce del fatto che la Fondazione Minguzzi ha spostato in un'altra sede e ha chiuso l’accesso all’archivio privato dello scultore, precedentemente conservato presso il Museo Minguzzi di Milano. Il primo, e principale, strumento per studiare le sculture di Minguzzi è un “parco” di fotografie d’epoca o più recenti, soprattutto in bianco e nero, provenienti da riviste e cataloghi di mostre, che integrano parzialmente il catalogo del 2002 per gli anni trenta e

Pirovano, *Loreto 95. Artisti contemporanei per il VII Centenario Lauretano*, catalogo della mostra, Palazzo Apostolico, Loreto, 1995.

⁵ «Le indagini stilistiche di Minguzzi non finiscono in quella zona d’intellettualismo in cui un rapporto spaziale, una preziosità del gusto, un esercizio dell’intelligenza, spingono l’opera verso un risultato magari brillante, ma privo d’intensità e di spinta creativa. [...] Per questo non crediamo che le sue ultime prove delle *ombre* e degli *aquiloni*, in cui il gioco sta per avere il sopravvento e il rischio dell’astratto è prossimo, siano prove durature. Non vi crediamo, perché esse sono in contraddizione con la natura più vera dell’artista. Crediamo insomma a quello che, ancora, di lui dice Gnudi e cioè che Minguzzi ‘continuerà a sperimentare, anche a sbagliare talvolta, ma sempre vivo, impegnato, sincero. E se sbaglierà, siatene certi, cambierà strada deciso, con una scrollata di spalle; ritroverà la via giusta, guidato da quel suo sicuro istinto che lo spinge a cercare innanzitutto, nelle immagini che con consumata perizia tecnica e artigiana va forgiando e fissando nelle materie più varie, quel ritmo interno, quella viva e articolata struttura che sono [...] le norme costanti del suo stile. Del suo stile, dico, che ha nella vita le sue radici robuste, e che non si lascia perciò condizionare dalle varie posizioni intellettualistiche di cultura e di gusto’», M. De Micheli, *Scultura italiana del dopoguerra*, Milano, 1958, pp.111-112.

quaranta. Tuttavia attualmente si conoscono poco più di una decina di sculture⁶ realizzate tra il 1933 e il 1939, insufficienti per inquadrare gli orientamenti di Minguzzi degli esordi. Più documentata è la produzione plastica di Minguzzi degli anni quaranta⁷, sebbene anche in questo caso l'assenza di studi comprometta la comprensione degli indirizzi dello scultore.

Il secondo strumento è una preziosa letteratura d'artista: l'autobiografia scritta in due puntate⁸ e poi confluita nel 1996 nell'unico volume *Diritti e rovesci*⁹, nella quale Minguzzi narra gli eventi della sua vita dalla giovinezza fino al 1944, dove la ricostruzione degli esordi della propria carriera artistica è nutrita dai ricordi di una adolescenza irrequieta, segnata dall'arrivo del fascismo e dai drammi della seconda guerra mondiale. Questo materiale va consultato con le dovute precauzioni perché, con occhio retrospettivo, Minguzzi ha drasticamente ridotto i debiti con la scultura di Martini. Ne ha parlato come dello scultore più rivoluzionario dei suoi tempi, che lo aveva letteralmente soggiogato a partire da quando ne

⁶ *Ritratto di giovane* (1933, terracotta), *Il bambino che canta* (1936, terracotta), *Saltimbanco* (1937, bronzo), *Torso d'uomo* (1937, graniglia), *Acrobata cinese* (1937, cera), *Eva* (1937, bronzo), *Testa di ragazza* (1937, cera), *Ritratto di Orecchia* (1938, cera bianca), *Ritratto di Gabriele* (1938, bronzo), *Ritratto di Venanzio* (1938, cera), *Ritratto di uomo malato* (1939, terracotta), *Tobiolo* (1939, bronzo), *Ritratto della madre* (1939, cera).

⁷ Si conoscono: *Capriccio*, *Le tentazioni* (1940, bronzo), *L'albero della cuccagna* (1940, bronzo), *Lot e le figlie* (1940, bronzo), *Ritratto di Venanzio* (1941, bronzo), *Ballerina giapponese* (1941-1942, bronzo), *Capriccio*, *I tre tipi* (1942, bronzo), *Capriccio*, *La fortuna è orba* (1942, bronzo), *Capriccio*, *Girotondo* (1942, bronzo), *Il martirio di Sant'Andrea* (1942, bronzo), *Uomo con cane* (1942, gesso), *Ritratto dell'architetto Regazzi* (1942, terracotta), *Adamo ed Eva* (1942, bronzo), *Acrobata* (1942, bronzo), *Mangiatore di fuoco* (1942, bronzo), *Ritratto della madre* (1942, pietra), *I due ladroni* (1942, bronzo), *Ercole e il leone* (1942, bronzo), *Ercole e la cerbiatta* (1942, bronzo), *Tauromachia* (1942, bronzo), *Ritratto di vecchio attore* (1942, bronzo), *La moglie di Lot* (1943, bronzo), *Ritratto del pittore Borgonzoni* (1943, terracotta dipinta), *Ritratto del pittore Tassinari* (1943, cera), *Maschera* (1943, bronzo), *I curiosi* (1944, bronzo), *La cavalchina* (1944, bronzo), *I giocatori di morra* (1944, bronzo), *Il ratto delle Sabine* (1944, bronzo), *Apollo e Dafne* (1944, bronzo), *Ebbrezza di Noè* (1944, bronzo), *Il gioco del tocchetto* (1945, bronzo), *Donna che si sveste* (1946, gesso), *Donna seduta* (1948, pietra), *La Venere del sobborgo* (1948, legno), *Figura sdraiata* (1949, pietra), *Gallo* (1949, terracotta dipinta), *Il gallo* (1949-1950, bronzo).

⁸ L.Minguzzi, *Uovo di Gallo*, Milano, 1981; L.Minguzzi, *Pere diritte e pere rovescie* [sic], Giorgio Ghelfi Editore, Verona, 1996.

⁹ L.Minguzzi, *Diritti e rovesci*, Giorgio Ghelfi Editore, Verona, 1996

vide le opere alla quadriennale romana del 1931, ma faceva risalire al primo anno di guerra, quando incontrò Martini per la prima volta a Rimini, il momento in cui stava liberandosi «della sudditanza alla quale la sua scultura mi aveva costretto»¹⁰ e aveva iniziato a dirigere le sue ricerche verso altri ambiti¹¹. Minguzzi prendeva le distanze anche dalle riflessioni sulla scultura che Martini pubblicò in *Scultura lingua morta*, definendolo un «paradossale e inutile volumetto [...] dove [Martini] contraddiceva tutta la sua opera di artista»¹² e assegnava all'opera di Rosso, di cui vide la retrospettiva alla Quadriennale del 1931, un ruolo decisivo per la sua formazione artistica. Di Rosso aveva ammirato il modo in cui «aveva capovolto i canoni tradizionali della scultura [...] rompendo il limite rigido della dimensione per evocarlo e supplirlo con la luce che coinvolge e penetra l'ambiente»¹³.

La “strategia” di Minguzzi, attuata da un lato con un documento autobiografico scritto per la posterità, dall'altro con la calcolata selezione delle opere da pubblicare nel catalogo del 2002, era spostare il baricentro delle attenzioni sulla sua opera affinché emergesse l'inclinazione giovanile verso l'asse Rosso-Manzù e si rafforzasse l'idea del precoce distacco dal “martinismo”. Tutto questo avveniva in un momento in cui gli studi storici, a partire dal 1985¹⁴, avevano iniziato a rivalutare Martini non soltanto in relazione alla sua opera ma anche al suo ruolo decisivo nello sviluppo del linguaggio plastico italiano.

¹⁰ Diritti e rovesci, op.cit.,p.269.

¹¹ : «mi interessai a Zadkine per la geniale interpretazione della forma in negativo che accentua e dà consistenza allo spazio, dove la luce rimbalzante esalta il rilievo e il volume; studiai Picasso, Germaine Richier, Lipschitz [sic], Medardo Rosso e Roberto Melli che considero il più valido degli scultori futuristi; amai la primitiva forte bellezza delle “pomone” e degli estrosi cavalli di Marino Marini, ammirai la magia e il tocco carnale e fresco di Manzù» Ibidem.

¹² L.Minguzzi, Diritti e rovesci, op.cit.,p. 271

¹³ Diritti e rovesci, op.cit., p.182.

¹⁴ Il riferimento è a: F.Fergonzi, *Arturo Martini e il monumento ad Emanuele Filiberto duca d'Aosta, 1932-1937*, in *Notiziario dell'Istituto Storico della resistenza in Cuneo e Provincia*, dicembre, pp. 225-243; F. Fergonzi, *Arturo Martini e le ricerche sulla terracotta nei primi anni Trenta*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, XVI, 1986, n.3, pp.895-930; F.Fergonzi, *Storia e fonti del Figliuol prodigo di Arturo Martini*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, XX, 1990, n.2-3, pp.603-646; *Il giovane Arturo Martini: opere dal 1905 al 1921*, catalogo della mostra, a cura di E.Manzato e N. Stringa, Museo Civico Luigi Bailo, Treviso, De Luca Editore, 1989.

Per meglio comprendere l'attività di Minguzzi negli anni cinquanta, si è reso necessario in questa sede considerare alcuni aspetti della sua produzione degli anni trenta e quaranta.

ALCUNE CONSIDERAZIONI SUGLI ANNI TRENTA

Dell'attività di Minguzzi negli anni trenta si conoscono poco più di una decina di sculture¹⁵, insufficienti per delinearne con certezza gli orientamenti agli esordi, anche alla luce del fatto che la maggior parte di esse possono essere studiate solo attraverso fotografie dell'epoca¹⁶. Eppure già da queste si può intuire un complesso sistema di debiti, che, se adeguatamente approfondito, potrebbe sdoganare Minguzzi da quella fisionomia di artista istintivo, grezzo, artigiano accollatagli dalla critica. Della filiazione con Arturo Martini, per esempio, tanto decantata nella prima metà degli anni quaranta¹⁷ e poi ripresa dallo stesso Minguzzi

¹⁵ *Ritratto di giovane* (1933, terracotta), *Il bambino che canta* (1936, terracotta), *Saltimbanco* (1937, bronzo), *Torso d'uomo* (1937, graniglia), *Acrobata cinese* (1937, cera), *Eva* (1937, bronzo), *Testa di ragazza* (1937, cera), *Ritratto di Orecchia* (1938, cera bianca), *Ritratto di Gabriele* (1938, bronzo), *Ritratto di Venanzio* (1938, cera), *Ritratto di uomo malato* (1939, terracotta), *Tobiolo* (1939, bronzo), *Ritratto della madre* (1939, cera).

¹⁶ Alcune opere di Minguzzi degli anni trenta, difatti, sono disperse, mentre la maggior parte si trova in collezioni private. Le uniche di cui si conosce l'attuale collocazione sono quattro: *Ritratto di giovane* (1933), Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze; *Eva* (1937), Museo Minguzzi, Milano; la versione in bronzo dell'*Acrobata cinese* (1937), Civico Museo Revoltella, Trieste; *Ritratto della madre* (1939), Museo Minguzzi, Milano.

¹⁷ Cfr.: N. Bertocchi, *Sculture di Minguzzi*, in *Rinascita*, giugno 1940; G. Tassinari, *Scultori bolognesi alla biennale di Venezia: Luciano Minguzzi*, in *Carlino della sera*, 3 settembre 1940; N. Bertocchi, *Un premio dell'Accademia a Luciano Minguzzi*, in *Il Resto del Carlino*, 25 gennaio 1941; N.C. Corazza, *Luciano Minguzzi. La statua di Pio XII*, in *Arte Mediterranea*, gennaio-aprile 1941; *Visite agli artisti: nello studio di Luciano Minguzzi*, in *Il Resto del Carlino*, 25 aprile 1941; N. Bertocchi, *Sculture di Minguzzi*, in *Arte Mediterranea*, gennaio-aprile 1943; P.P. Pasolini, *Luciano Minguzzi*, in *Signum*, 25 giugno 1943; N.C. Corazza, *Sculture di Luciano Minguzzi*, in *Cronache*, 1946; G. Cavalli, *Mostre d'arte: lo scultore Minguzzi*, in *Giornale dell'Emilia*, giugno 1946.

nell'autobiografia *Diritti e Rovesci*¹⁸, non sempre si trovano delle prove tangibili. Certo, per *Il bambino che canta* del 1936 [ill.1] innegabilmente l'accostamento visivo più immediato sono le terrecotte di grandi dimensioni quale il *Ragazzo seduto*¹⁹ (1930) [ill.2] di Martini, ripresa da Minguzzi con ritardo in un momento in cui lo scultore si imponeva all'attenzione con ristrutturata riflessioni attorno ai grandi bronzi. Esempio era il *Tobiolo* esposto alla Biennale veneziana del 1934, un'opera che si evidenziava per la novità dell'invenzione plastica, per l'azione dinamica colta nel suo verificarsi, per la presentazione non eroica ma decisamente espressiva del soggetto. Minguzzi dovette essere risalito alle terrecotte di Martini dopo aver guardato l'*Estate* (1936)²⁰ [ill.3] di Marcello Mascherini. Quest'ultimo aveva compreso le nuove intenzioni di Martini, volte alla cattura di un gesto dinamico, e le formulò nell'*Estate*, un nudo sensuale e naturalistico, dove l'attenzione era concentrata sulla tensione dinamica del gesto, su un tutto tondo calibrato tra la torsione laterale del busto, la gamba stesa per bilanciare la posa e la schiena protesa in avanti. Ma se Mascherini, a quella data, aveva già provato la tecnica di Martini di ottenere la modulazione della superficie plastica per via della pressione interna della terracotta col pollice, tanto quanto Mirko Basaldella ed Alberto Viani, Minguzzi dimostrava, diversamente dai suoi coetanei, di non essersi cimentato con tale pratica. Nel *Bambino che canta*, difatti, la restituzione dinamica dell'azione era

¹⁸ L. Minguzzi, *Diritti e rovesci*, Verona, 1996; L. Minguzzi, *Ricordi. Pere diritte e pere rovescie. 1911-1940*, Verona, 1998.

¹⁹ Cfr. G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari (a cura di), *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza, 1998, n.284, p.192; F. Fergonzi, *Arturo Martini e le ricerche sulla terracotta negli anni trenta*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III col. XVI, Pisa, 1986,, p.906; F. Fergonzi, "L'uomo più assimilatore che si conosca". *Un rapido percorso su Martini e l'uso delle fonti scultoree*, in *Arturo Martini*, catalogo della mostra a cura di C. Gian Ferrari, E. Pontiggia, L. Velani, Milano 8 novembre 2006 - 4 febbraio 2007, Roma 25 febbraio - 13 maggio 2007, Milano, 2006, pp.69-80.

²⁰ Per le fonti visive, la ricostruzione delle vicende relative all'esposizione e alla circolazione della fotografia dell'*Estate* di Mascherini si rimanda a M.De Sabbata, *La sfida alla classicità*, in *Mascherini e la scultura europea del Novecento*, catalogo della mostra a cura di F. Fergonzi e A. Del Puppo, Trieste (28 luglio - 14 ottobre 2007), Milano, 2007, pp.122-133.

centrale, ma la resa liscia della superficie smorzava l'effetto del movimento²¹.

Ritornando ai debiti contratti verso la produzione di Martini, è difficile concordare con Nino Bertocchi e Pier Paolo Pasolini quando descrivono la ritrattistica “martiniana” di Minguzzi. Così come non si rintraccia come questi avesse messo in pratica ciò che lo aveva maggiormente colpito dello scultore trevigiano quando ne vide le opere alla I Quadriennale di Roma del 1931, ovvero l'affannosa ricerca del nuovo «decantato attraverso l'assimilazione e la distruzione del passato», nonché quella «nuova primordialità di forme piene di barbarica energia»²².

Piuttosto, diverse teste degli anni trenta parlano a favore di una propensione di Minguzzi per l'asse Medardo Rosso – Giacomo Manzù, disposizione che tuttavia va ragionata anche attorno alla volontà di favorire, attraverso una filtrata selezione delle fotografie delle opere da tramandare alla posterità, la costruzione della figura di Minguzzi quale erede degli stessi Rosso e Manzù. Minguzzi, come egli stesso ricordava nell'autobiografia, si era interessato a Rosso per la maniera con cui questi aveva capovolto i canoni tradizionali della scultura, per come fosse giunto a rompere «il limite rigido di dimensione per evocarlo e supplirlo con la luce che coinvolge e penetra l'ambiente, creando apparizioni insondabili e medianiche, ectoplasmi librantisi da un molle sudario, diafano e trasparente»²³. Gli esiti di queste considerazioni di Minguzzi furono opere come *Ritratto di Orecchia* in cera bianca (1938) [ill.4] e *Maschera* in bronzo (1943) [ill.5] (in quest'ultima si possono apprezzare delle analogie con alcune “maschere” di Manzù²⁴ [ill.6] per il volto chiuso da un contorno netto e per il leggero sorriso). Tuttavia non dovettero essere questi gli unici orizzonti verso i quali

²¹ L'opera è periziabile solo tramite le fotografie dell'epoca, trovandosi in collezione privata come la maggior parte delle opere conosciute degli anni trenta realizzate da Minguzzi.

²² L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, op.cit., p.183.

²³ Ibidem, p.182.

²⁴ Il riferimento è a *Maschera rosa* (1936), la cui illustrazione compare per la prima volta su G. Visentini, *Sacro e profano in Manzù*, in *Storia di ieri e di oggi*, a. II, n. 1, 15 gennaio, p.19, e a *Maschera bianca* (1937), esposta alla Biennale di Venezia del 1938 (cfr. C. Fabi, *Gli anni Trenta nella scultura di Giacomo Manzù*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Udine, anno accademico 2010-2011).

Minguzzi si mosse per i ritratti. Una testa come *Ritratto di Venanzio* (1938) [ill.7] attesta come lo scultore si fosse avvicinato al gusto del recupero della ritrattistica romana attraverso il filtro antiretorico e antimonumentale di Marino Marini [ill.8-9].

Una prima indagine delle opere degli anni trenta mette in risalto come Minguzzi possedesse una scaltra capacità nell'afferrare le sottili relazioni tra le sculture di maggiore attualità. Il *Tobiolo* del 1939 [ill.10], ad esempio, trovava nel *David* (1938) [ill.11] di Manzù l'indiscusso riferimento, ma non si limitava a questo. Minguzzi aveva colto la convergenza di rimandi che legavano il *David* di Manzù sia con il *Tobiolo* di Martini (1933) sia con il *Pescatorello* di Vincenzo Gemito [ill.12-13]. Manzù aveva fatto confluire nel *David* ciò che aveva apprezzato del *Tobiolo* martiniano: la formulazione di un tema eroico che non scadesse nella forzata classicità pretesa dalla retorica monumentale; il collegamento con la scultura ellenistica; la composizione schietta e naturale che conferiva spontaneità ed espressività umana al soggetto. Inoltre Manzù aveva trasfigurato l'eroe in un giovane tramite il recupero del *Pescatorello* di Gemito. Minguzzi colse questo fitto intreccio di relazioni e li rese più che espliciti nella sua opera, a partire dal titolo che rinvia al capolavoro di Martini (come pure il pesce trattenuto nelle mani del fanciullo) e al contempo trasfigurò anch'egli l'eroe in un giovinetto, come Manzù. Ne portò le braccia al petto, così che il riferimento al *Pescatorello* di Gemito fosse più che palese. Se Manzù, con il *David*, si era concentrato primariamente sulla restituzione di uno stato d'animo, altrettanto si può dire dell'opera di Minguzzi. Il *Tobiolo* di quest'ultimo, difatti, esaltava la condizione di gioia del fanciullo attraverso lo scatto repentino del volto verso l'alto, protratto a sorridere. La ripresa di un nudo chiuso tra la schiena inarcata, le gambe flesse, le braccia raccolte al petto, non solo stabiliva un raccordo diretto con il *David* e il *Pescatorello*, ma coglieva una delle lezioni di Martini più apprezzate all'epoca, ossia la libertà plastica e creativa della formulazione di un soggetto, esemplarmente condotta nel *Tobiolo*.

E' ovvio a questo punto che solo la redazione di un catalogo ragionato delle opere di Minguzzi concederebbe di risolvere delle

problematiche urgenti: comprendere se si trattava per il poco più che ventenne scultore di aderire al clima generale dell'epoca, volto al recupero dell'arte antica, di quella etrusca e romana, di quella dei primitivi; o se invece egli si fosse avvicinato a correnti e linee di pensiero; come avesse selezionato gli artisti da prendere a modello e sostenuto da quali motivazioni. Limitatamente a questo decennio di attività, si dovrebbe far luce sulle frequentazioni bolognesi del giovane scultore, sul peso esercitato da Ercole Drei e Giorgio Morandi - suoi insegnanti all'Accademia di Belle Arti di Bologna rispettivamente per la scultura e l'incisione - , sulle lezioni di Roberto Longhi, che Minguzzi seguì accanitamente²⁵, nonché sul potenziale sistema di prestiti con la pittura francese²⁶ vista durante il soggiorno parigino del 1931²⁷ ed un eventuale ruolo di Amedeo Modigliani nella sua formazione. Minguzzi, difatti, nell'autobiografia riportò come «Rosso, Modigliani e Martini» gli avessero «indicata una nuova strada», direzione verso la quale aveva cominciato «a muovere i primi passi»²⁸. Durante il viaggio a Parigi ebbe modo di incontrare il poeta Léopold Zborowski, diventato nel 1916 il commerciante di Modigliani, presso la sua galleria di Rue de Seine, dove era esposto «il ritratto che il pittore [Modigliani] gli aveva fatto alcuni anni prima. Poi le sculture, sempre di

²⁵ Minguzzi frequentò dal 1931 al 1935 l'Accademia di Belle Arti statale di Bologna, dove seguì i corsi di scultura tenuti da Ercole Drei e le lezioni di incisione di Giorgio Morandi. All'arrivo di Roberto Longhi all'Università di Bologna nel 1934, Minguzzi cominciò a seguire le sue lezioni. In particolare, rimase colpito dal corso sulla pittura rinascimentale ferrarese (cfr. L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, op.cit., p.156).

²⁶ Minguzzi durante il viaggio parigino rimase affascinato soprattutto da pittori, in particolar modo da Watteau, Fregonnard, Courbet, Corot, Renoir, Van Gogh, Seurat, Matisse, Braque, Picasso, Daumier e Clemenceau (cfr. L. Minguzzi, *Diritti e rovesci*, op.cit., pp.188-191).

²⁷ La biografia ufficiale divulgata dalla Fondazione Minguzzi di Milano data al 1934 il soggiorno di due mesi compiuto da Minguzzi a Parigi. Questi nell'autobiografia *Diritti e Rovesci* lo data, invece, al settembre 1932. Tuttavia Minguzzi descrive il suo incontro con Léopold Zborowski, avvenuto nella sua galleria in Rue de Seine. Zborowski morì il 24 marzo 1932. Minguzzi evidentemente trascorse i due mesi a Parigi prima del decesso di Zborowski e presumibilmente prima che il poeta-gallerista si ammalasse di polmonite, che lo portò al decesso. Le appassionante descrizioni fatte da Minguzzi della Parigi autunnale spingono a pensare che si fosse recato nella capitale francese nell'autunno del 1931, quando Zborowski non era ancora malato.

²⁸ L. Minguzzi, *Diritti e Rovesci*, op.cit., p.194.

Modigliani, che io non conoscevo affatto, e questa nuova scoperta mi fece impazzire d'entusiasmo e di gioia»²⁹. Dalle poche opere conosciute che Minguzzi realizzò una volta rientrato da Parigi non si estrapolano nessi con l'esperienza francese, se non un barbaro tentativo di proporre un nudo maschile mutilo, ripercorrendo le lezioni rodiniane dell'autonomia del frammento e della potenza espressiva del corpo, in *Torso d'uomo* realizzato nel 1937 [ill.14].

UN CASO PER GLI ANNI QUARANTA: I CAPRICCI E IL CLIMA BOLOGNESE DELLA RIVISTA ARCHITRAVE

Più documentata è la produzione plastica di Minguzzi degli anni quaranta³⁰, sebbene anche in questo caso l'assenza di studi comprometta la comprensione degli orientamenti dello scultore. Questi, dopo aver esposto negli anni trenta a rassegne di rilievo come la Biennale di Venezia e la Quadriennale di Roma³¹, negli anni quaranta poteva fregiarsi di una

²⁹ Ibidem, p.189.

³⁰ Si conoscono: *Capriccio, Le tentazioni* (1940, bronzo), *L'albero della cuccagna* (1940, bronzo), *Lot e le figlie* (1940, bronzo), *Ritratto di Venanzio* (1941, bronzo), *Ballerina giapponese* (1941-1942, bronzo), *Capriccio, I tre tipi* (1942, bronzo), *Capriccio, La fortuna è orba* (1942, bronzo), *Capriccio, Girotondo* (1942, bronzo), *Il martirio di Sant'Andrea* (1942, bronzo), *Uomo con cane* (1942, gesso), *Ritratto dell'architetto Regazzi* (1942, terracotta), *Adamo ed Eva* (1942, bronzo), *Acrobata* (1942, bronzo), *Mangiatore di fuoco* (1942, bronzo), *Ritratto della madre* (1942, pietra), *I due ladroni* (1942, bronzo), *Ercole e il leone* (1942, bronzo), *Ercole e la cerbiatta* (1942, bronzo), *Tauromachia* (1942, bronzo), *Ritratto di vecchio attore* (1942, bronzo), *La moglie di Lot* (1943, bronzo), *Ritratto del pittore Borgonzoni* (1943, terracotta dipinta), *Ritratto del pittore Tassinari* (1943, cera), *Maschera* (1943, bronzo), *I curiosi* (1944, bronzo), *La cavalchina* (1944, bronzo), *I giocatori di morra* (1944, bronzo), *Il ratto delle Sabine* (1944, bronzo), *Apollo e Dafne* (1944, bronzo), *Ebbrezza di Noè* (1944, bronzo), *Il gioco del tocchetto* (1945, bronzo), *Donna che si sveste* (1946, gesso), *Donna seduta* (1948, pietra), *La Venere del sobborgo* (1948, legno), *Figura sdraiata* (1949, pietra), *Gallo* (1949, terracotta dipinta), *Il gallo* (1949-1950, bronzo).

³¹ Minguzzi espose alla Biennale di Venezia nel 1934, nel 1936 e nel 1938 (vinse il concorso bandito dalla XXI Biennale per un rilievo da collocare nel Salone Centrale). Espose alla Quadriennale di Roma nel 1935 e del 1940. Inoltre espose alle seguenti mostre: *Prima mostra del sindacato nazionale fascista di belle arti*, Firenze, 1933; *Quinta mostra interprovinciale del sindacato fascista delle arti*

concreta visibilità, rafforzata dall'assegnazione di una sala personale sia alla manifestazione veneziana del 1942 sia a quella romana del 1943 (ricevette in quest'ultima occasione il terzo premio per la scultura).

Proprio nel quinto decennio del secolo scorso, i vari Nino Bertocchi, Corrado Corazza e Pier Paolo Pasolini iniziavano a costruirgli attorno la figura del bolognese istintivo, dello scultore genuino e sentimentale, attento ed umile osservatore della realtà quotidiana. Si prestavano felicemente a questa lettura i rilievi in bronzo della serie *Capricci* realizzati tra il 1940 e il 1945, dove la narrazione di scene popolari (l'albero della cuccagna, il girotondo, i giocatori di morra, la cavalchina, il gioco del tocchetto) o di episodi biblici (Adamo ed Eva, Noè ebbro, Lot e le figlie) venivano restituiti con un evidente gusto per la deformazione del corpo umano, superfici scabre, composizioni concitate. Per questi rilievi si sono spesi i commenti più svariati, partendo da chi li legò indistintamente ai rilievi della facciata del San Zeno veronese, al Maestro di Sant'Anastasia, ai più disparati esempi romanici³², o a chi, più recentemente, si è spinto a scomodare il nome di Bosch o li ha ridotti a *divertissement* ed esercizi quasi al limite della goliardia³³. Andrebbe accuratamente vagliato se vi siano nei *Capricci* dei

Emilia Romagna, Bologna, 1936; *Mostra di artisti bolognesi*, Cesena, 1936; *Settima mostra interprovinciale del sindacato fascista belle arti Emilia Romagna*, Parma, 1939.

³² « “Io fui soggiogato da questa città (Verona). Quanto tempo sostai davanti alla porta di San Zeno, per assaporarne ogni palpito, per scoprirne quante mani divine avevano plasmato questo lungo racconto! E quale travolgente esaltazione mi assalì davanti al grande Cristo in pietra del Regino, ‘il maestro di S. Anastasia’ del museo di Castelvechio, così poco noto e poco ricordato dalla critica, ma di un'altezza che solo raramente la scultura di tutti i tempi ha raggiunto”. Il risultato di queste attente visitazioni delle formelle di San Zeno sono evidenti in alcune opere dell'inizio degli anni '40 quali *Capricci 1,2,3* e *Il sacrificio di S. Andrea*.», F. Butturini, *Introduzione*, in *Minguzzi. Sculture e disegni*, catalogo della mostra, Verona, 1999, nota 17, p.23.

³³ «[...] la declinazione dell'immagine dalla fissità iconica tipica della statuaria verso il dinamismo del racconto trova intanto una felice soluzione nei rilievi giocosi in cui l'artista fa il verso alla gnomica popolarasca: si vedano i *Capricci* del 1942 che sembrano ispirati piuttosto dalle stampe del Mitelli, anche se citano alcune invenzioni alla Bosch, oppure i giovanili divertimenti di qualche anno dopo – 1944 – che sembrano esorcizzare in un irreale straniamento edenico gli echi di una realtà tutt'altro che rassicurante. Pur nell'esiguità discorsiva dei pretesti figurati, tra esercizio e *divertissement*, questi rilievi aprono spiragli preziosi sulle attenzioni simpatetiche del giovane scultore [...]. Sugli esempi degli antichi beneamati maestri, dal San Zeno veronese al casalingo Jacopo petroniano (ma

prelievi dal romanico che Minguzzi poté vedere nella nativa Bologna, a Modena e specialmente a Verona dove trascorse il periodo militare.

Fu tuttavia il clima di profondo rinnovamento artistico-culturale vissuto da Bologna all'inizio del quinto decennio³⁴ a definire le scelte di Minguzzi per i *Capricci*. La fondazione nel 1941 di *Architrave*, la rivista del Gruppo Universitario Fascista bolognese (che nella sezione dedicata alle arti vedeva impegnati il pittore Pompilio Mandelli³⁵ e vari critici tra i quali Francesco Arcangeli) rivestì un ruolo nodale per il sostegno ad una produzione artistica strettamente connessa alla cultura romagnola e, di fatto, slegata dalla retorica celebrativa di regime. Gli appelli affinché Bologna si liberasse del suo provincialismo ed iniziasse a vantare gallerie e spazi per l'arte, dove poter sostenere soprattutto le giovani leve³⁶, non mancarono di sottolineare come tale sviluppo si sarebbe dovuto attuare senza smarrire quelle doti di «semplicità, ingenuità e sanità, vita e sentimento»³⁷ ritenute a fondamento della cultura romagnola. Domenico Rambelli³⁸, Scipione³⁹,

anche con un occhio particolare, mi sembra, al Donatello ruvido e spiccio dei pulpiti laurenziani [...].», C. Pirovano, *Introduzione*, op.cit., p.14

³⁴ Cfr. M. Pasquali, *La pittura del primo Novecento in Emilia e Romagna (1900-1945)*, in C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*. Tomo primo, Milano, 1992, pp.335-378.

³⁵ Si rimanda alla voce *Mandelli, Pompilio*, in C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*. Tomo secondo, Milano, 1992, pp.948-949 e relativa bibliografia. Inoltre: *Mostra antologica di Pompilio Mandelli*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, R. Tassi e P. G. Castagnoli, 3 aprile – 2 maggio 1976, Reggio Emilia, 1976.

³⁶ Il pittore Pompilio Mandelli fu una figura centrale in tal senso. (cfr. voce *Mandelli, Pompilio*, in C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*. Tomo secondo, Milano, 1992, pp.948-949 e relativa bibliografia). Il sostegno alle nuove generazioni di artisti attivi nel bolognese fu un elemento cardinale della rivista *Architrave*. Non solo nelle pagine dedicate all'arte, ma anche all'interno della rivista, venivano pubblicate le riproduzioni fotografiche di disegni, tele, sculture di Virgilio Guidi, Pompilio Mandelli, Corrado Corazza, Nino Bertocchi, Luciano Minguzzi, Quinto Ghermandi.

³⁷ G. Cattani, *Rumagna*, in *Architrave*, anno I, n.2, 1 gennaio 1941, p.3.

³⁸ «[Rambelli] è il nostro più insigne scultore d'oggi [...], si riattacca al popolarismo più vero, quasi sconcertante, riplasma le figure solide dei nostri contadini e dei nostri fanti», M. Campana, *Elogio a Domenico Rambelli*, in *Architrave*, anno I, n.2, 1 gennaio 1941, p.3.

³⁹ «Oggi c'è un travaglio per apparire personali. [...] Talune originalità di piccola lega si trovano con facilità, ed a poco prezzo, da molti. Pochi, invece, con l'andare degli anni scoprono quanto sia difficile dipingere un pezzo di tela nell'assoluta franchezza. La personalità noi la troviamo in coloro che non si curano di cercarla [...]. Per costoro la personalità e l'originalità della visione dipendono unicamente

Manzù⁴⁰, Renato Birolli⁴¹, ma pure «il rigore e la semplicità giotteschi, l'onestà del Tiziano e lo scrupolo, quasi incredibile, del Greco»⁴² furono indicati nella rivista come i casi esemplari per raggiungere un'arte autentica, sincera e schietta, dove la personalità dell'artista non doveva eccedere né soffocare la franca restituzione della «realtà delle cose [che] è sempre troppo selvaggia, aspra, antipoetica per essere accolta»⁴³. All'attività di *Architrave*⁴⁴ si affiancò quella della prima galleria d'arte contemporanea di Bologna, la Galleria Ciangottini fondata dall'omonimo pittore⁴⁵ nel 1942⁴⁶, che aprì con una collettiva dove figurarono, tra gli altri, de Pisis, Carrà, Morandi, De Chirico, Rosai, Severini, Sironi e Tosi, ma la cui attività era versata anzitutto sulla promozione dei giovani che operavano a Bologna (Ciangottini, Mandelli, Ilario Rossi⁴⁷ e lo stesso Minguzzi).

In tale contesto e grazie agli scambi avviati con amici artisti e critici, Minguzzi portò a compimento i *Capricci*, in parte sintonizzandosi ai principi di *Architrave* per un'arte sincera, autentica, libera, aspra, “romagnola”; in parte condividendo quell'urgenza di denuncia sociale e

dalla loro franchezza assoluta [...]. Scipione, dei moderni, è un bell'esempio: dipingere semplicemente una tela – liberamente – disinteressatamente – quasi in abbandono è l'atto più onesto e più dolce che possa compiere l'artista. Questo Scipione l'aveva insegnato. (Ma oggi quanti si salvano?)», G. Breddo, *La libertà e l'artista*, in *Architrave*, ibidem. Di Scipione parlò anche G. Testori, in *Architrave*, anno I, n.8, 1 giugno 1941, p.9.

⁴⁰ Si veda M. De Micheli, *Nota su Manzù*, in *Architrave*, anno I, n.4, 1 marzo 1941, p.9. Nell'intervento De Micheli esaltava la deformazione sottomessa ad una urgenza d'espressione pura nel *Davide*, la ricerca di intimità ed espressione intensa, la capacità di rendere i rilievi come «evocati per una lieve lievitazione del bronzo».

⁴¹ Cfr. M. De Micheli, *Commento a Birolli*, in *Architrave*, anno I, n.8, 1 giugno 1941, p.9, in particolare il passo in cui, relativamente alle *Metamorfosi*, sottolineava «l'agitazione di figure e simboli, di disegni ed immagini, ritmi accelerati».

⁴² G. Breddo, *La libertà e l'artista*, cit.; inoltre G. Breddo, *Pensieri su 'El Greco'*, in *Architrave*, anno I, n.8, 1 giugno 1941, p.9.

⁴³ G. Breddo, *La libertà e l'artista*, op.cit.

⁴⁴ L'ultimo numero di *Architrave* uscì il 31 maggio 1943.

⁴⁵ Si rimanda alle voci *Ciangottini*, *Giovanni* e *Mandelli*, *Pompilio*, in C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*. Tomo secondo, op.cit., pp.948-949 e relativa bibliografia e pp.823-824 e relativa bibliografia.

⁴⁶ La Galleria Ciangottini chiuse nel 1943.

⁴⁷ Si rimanda alla voce *Rossi, Ilario*, in C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*. Tomo secondo, op.cit., pp.1050 e alla relativa bibliografia. Inoltre: *Disegni di Ilario Rossi 1945-1946*, a cura di M. Bentivoglio, Rebellato Editore, 1971.

umana che aveva preso piede a Bologna tra i giovani pittori espressionisti, primo fra tutti Aldo Borgonzoni⁴⁸. Se da un lato la pittura di Mandelli presentava registri accelerati, pennellate emotive, colori materici percorsi da incisioni ed increspature; se Bergonzoni deformava impietosamente tanto soggetti sacri⁴⁹ quanto profani⁵⁰ in impasti terrosi che evocavano lo Scipione elogiato da *Architrave*; nondimeno Minguzzi trovava nel rilievo la pratica scultorea più idonea per trasferire in ambito plastico l'accesso ad una raffigurazione brutta e sconcertante della realtà, reagendo al solco già tracciato del naturalismo bolognese. Nei due nudi corpulenti e deformi dell'*Adamo ed Eva* (1942) [il.15], ad esempio, insistette irrispettosamente sulla decadenza fisica dei corpi e sulla bruttezza anatomica ed oppresse lo spazio plastico con un vorticare di incisioni concitate e precipitose, espressioni veementi del dramma. Un disegno di Minguzzi del 1941, pubblicato dalla rivista del G.U.F. nel marzo dello stesso anno⁵¹, rivela che il tema fu esemplato sulla *Cacciata di Adamo ed Eva* di Masaccio della Cappella Brancacci [ill.16-17]. Un referente non casuale: Longhi aveva appena pubblicato lo studio su Masolino e Masaccio⁵², in cui quest'ultimo veniva recuperato quale modello per raggiungere la rappresentazione di una natura e di una vita "serie" e "gravi", «dramma quotidiano di forme e di gesti stabiliti in uno spazio inconfutabile, sotto una luce radente e quasi accusatrice», con «concentrazione drammatica» e con l'interesse esplicito di formulare non una «bella favola e vana, ma la vita comune d'ogni giorno, poveri riflessi umani». Longhi aveva riportato l'attenzione sugli affreschi della Cappella Brancacci identificando in Masaccio un esempio di identità formale, di coerenza per la restituzione del dramma quotidiano quale sintesi tra natura e vita, di restituzione della realtà «volumetricamente e

⁴⁸ Si rimanda alla voce *Borgonzoni, Aldo*, in C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*. Tomo secondo, op.cit., pp.768-769 e relativa biografia. Inoltre: *Aldo Borgonzoni. Catalogo generale dei disegni e delle tecniche miste*, vol.1, a cura di A. Baccilieri, Verona, 2003.

⁴⁹ Il riferimento è a *Cristo percosso* (1944).

⁵⁰ In particolare: *Seduta spiritica* (1940) e *Mascherata* (1943).

⁵¹ In *Architrave*, anno I, n.4, 1 marzo 1941, p.4.

⁵² R. Longhi, *Fatti di Masolino e Masaccio*, in *La critica d'arte*, V, n.3-4, luglio-dicembre 1940, pp.145-191, ora in Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, 1997, pp.260-326. Longhi tenne a Bologna nell'anno accademico 1941-1942 il corso universitario su Masolino e Masaccio.

spazialmente dominata»⁵³. Minguzzi aveva fatto appoggio al maestro rinascimentale al fine di raggiungere una narrazione prosaica, finanche urtante di un'umanità popolana, in sintonia con l'ambiente artistico che gravitava attorno alla rivista *Architrave*. L'episodio veterotestamentario di Masaccio si prestava più che favorevolmente a supporto visivo per lo svolgimento delle ricerche plastiche di Minguzzi. E nei *Capricci* si rinvenivano altri rimandi agli affreschi della Cappella Brancacci: il sottile perizoma prelevato dal *Battesimo dei neofiti* [ill.21-22]; la corrispondenza tra l'uomo appoggiato al bastone dei *Tre tipi* e la guardia addormentata mentre si regge sull'asta della *Liberazione di San Pietro* [ill.23-24]; l'uomo con la protesi alla gamba de *La fortuna è sorda* (1942) suggerito dalla *Distribuzione dei beni e la morte di Anania e Saffira* [ill.25-26]; la composizione del martirio di Sant'Andrea formulata sulla crocefissione di San Pietro di Filippino Lippi [ill.27-28]. Lo spunto per inserire una scimmietta nel *Girotondo* (1942) dovette provenire dai medesimi animali esotici fatti correre da Masolino sui cornicioni degli edifici [ill.29-30].

Ancora, però, fu Manzù il protagonista delle attenzioni di Minguzzi. In un momento in cui le formelle bronzee della serie *Cristo nella nostra umanità* esposte nel 1941 alla Galleria Barbaroux di Milano erano al centro di un convulso dibattito che pervenne sino sulle pagine di *Architrave*, Minguzzi scorse l'opportunità di confrontarsi sul piano del rilievo con lo scultore bergamasco. De Micheli, dalla rivista del G.U.F., elogiò le formelle di Manzù per l'ottenimento un nuovo ordine, per la scioltezza della modulazione, per l'euritmia delle figure appoggiate sulla «parete ondulata del bronzo, la quale, anch'essa, diventa parte viva dell'opera», per il rilievo «evocato per una interna lievitazione del bronzo»⁵⁴. Minguzzi dovette aver colto come i *Capricci* si presentassero del tutto divergenti sul piano formale rispetto alle formelle di Manzù: linee nervose accentrate sulla definizione grottesca delle figure; sfondi marcati dai giochi chiaroscurali di grumi materici; protagonismo della narrazione; presentazione di una dimensione

⁵³ R. Longhi, *Fatti di Masolino e Masaccio*, ora in *Longhi, Da Cimabue a Morandi*, op.cit., pp.267-268, 273, 280 e 283.

⁵⁴ M. De Micheli, *Nota su Manzù*, op. cit.

umana campagnola, non risparmiata dalle dure fatiche agricole. Fortificato dal raffronto stilistico, Minguzzi colse l'occasione per insistere su una produzione che gli sarebbe potuta valere una prima indipendenza dall'amato Manzù. Lo fece tuttavia senza rinnegare i legami con la plastica di quest'ultimo: l'Eva del *Capriccio* del 1942, la cui figura si chiudeva nelle linee del braccio alzato dietro il quale si copriva il volto, riprese l'eseqrata «grassa figura di donna nuda»⁵⁵ che tanto scandalo aveva fomentato attorno alla *Crocefissione* (1939) [ill.19-20] esposta alla Galleria Barbaroux, quasi un omaggio a difesa delle formelle di Manzù.

IL SECONDO DOPOGUERRA: DALLA PRIMA MONOGRAFIA (1946) ALLA SCORAGGIANTE PARTECIPAZIONE ALLA XXIV BIENNALE DI VENEZIA (1948)

A sancire a livello nazionale, a guerra conclusa, la figura di un Minguzzi istintivo, dalla sincera e ricca natura di “scultore nato”, dalla consumata perizia tecnica ed artigiana, dalla prosa plebea e ironica, acuta e grottesca ma sempre sentimentale, fu la prima monografia dedicata allo scultore scritta nel 1946 da Piero Jahier e pubblicata dalle Edizioni dell'Orsa bolognesi⁵⁶. Il poeta, ricalcando il clima artistico formatosi attorno alla rivista *Architrave*, presentò Minguzzi come scultore semplice e popolano, accurato testimone di un vitalismo antiaccademico e pose un rilievo centrale sull'inclinazione psicologica ed emotiva delle opere per sostenere fermamente l'accostamento al sentimentalismo di Manzù. «Grazie a Manzù, Minguzzi ed altri pochi – scrisse infatti Jahier – si è prodotto nella scultura italiana di questo ventennio, il crollo di ogni materialismo visivo o plastico e l'umile ritorno all'umano, scrutato nel linguaggio figurativo del passato, ma soprattutto ascoltato e costruito nel più intimo della propria coscienza e sensibilità»⁵⁷.

⁵⁵ G. Mugerì, *Non più spine nel Cuore di Manzù*, in *Omnibus*, 9 giugno 1947.

⁵⁶ P. Jahier, *Artisti d'oggi. Luciano Minguzzi scultore*, Bologna, 1946.

⁵⁷ *Ibidem*.

Vantare una filiazione con Manzù era, a quella data, del tutto vantaggiosa. La fortuna dello scultore bergamasco era stata conclamata nel 1943 quando gli venne consegnato il premio per la scultura alla IV Quadriennale romana, a seguito del quale diventò, nel giro di pochi anni, uno dei principali protagonisti della scena plastica italiana. Manzù era il rappresentante di una scultura moralmente impegnata, rassicurante per via di quell'eredità ottocentesca che non tradiva ma che anzi dichiarava con schiettezza. Egli, oltretutto, si presentava a metà del quinto decennio come una valida alternativa a Martini, le cui ultime indagini plastiche, sino al momento della sua scomparsa, avevano posto in difficoltà la critica. Quindi insistere, all'inizio del secondo dopoguerra, sull'accostamento a Manzù significava aumentare la credibilità di uno scultore che si stava avviando verso una maturità artistica non ancora conquistata, che la critica tuttavia stava collocando in una zona centrale per la scultura italiana.

Del resto, in quegli anni si stava consolidando l'impegno di costituire una rosa di nuovi scultori da affiancare a quella della generazione precedente: all'altezza del 1946 la scultura italiana si poteva fregiare dei soli Marini e Manzù come ambasciatori all'estero, dato che su Martini iniziava a gravare la pesante eredità dell'avvicinamento al fascismo e che la critica cominciava a considerarlo una presenza scomoda, se non addirittura dannosa. Non stupisce, pertanto, che nella monografia su Minguzzi Jahier non avesse accennato al nome di Martini se non per alludere all'appena pubblicato *Scultura lingua morta*, né fossero state inserite tra le riproduzioni fotografiche quelle opere di Minguzzi capaci di palesare gli accostamenti alla produzione martiniana (come *Il bambino che canta*), ma fossero prevalse quelle che più lo avvicinavano a Rosso e Manzù.

Eppure i debiti contratti con la plastica di Martini dovrebbero essere inquadrati con maggiore chiarezza. Si potrebbe assumere un'opera del 1948, *Venere del sobborgo* [ill.31], come il termine d'arrivo di quelle ricerche che Minguzzi dovette aver compiuto nel tentativo di assimilare la lezione del Martini "narratore popolare". L'opera aveva per fonte *Venere dei porti* (1932) [ill.32], scultura dall'acceso espressionismo che per la resa brutale e cruda della realtà del corpo umano si offriva come chiaro esempio di come

un nudo femminile potesse essere alterato dalla deformazione del volto poggiato su una mano, dalla contrapposizione delle carni morbide alle spigolosità delle sporgenze ossee, dalla trattazione di un soggetto di bassa estrazione (già affrontato da Martini in *Puttana*⁵⁸). Tali elementi vennero ripresi da Minguzzi nel nudo esageratamente carnoso di una donna non più in età giovanile, dall'effetto decadente e grottesco. La scelta del modello martiniano significava per Minguzzi affrontare temi popolari, affacciarsi su tematiche che, mentre la pittura realista aveva già fatto proprie, in scultura tardavano a trovare un'adeguata formulazione. Tuttavia nella *Venere del sobborgo* sarebbe limitativo vedere la sola filiazione con l'opera di Martini. Certo, il titolo ne dichiarava apertamente la parentela, ma l'opera risentiva ancora degli umori della rivista *Architrave*. Durante i suoi tre anni di attività, la rivista pubblicò ripetutamente alcuni disegni che avevano per soggetto dei ritratti femminili fermati in pose pensose, di profondo raccoglimento (firmati da Bertocchi, Mandelli, Lea Colliva⁵⁹ e dallo stesso Minguzzi) ed esplicitamente raccordate ai disegni di Manzù⁶⁰ [ill.33-36 e 39-40]. In particolare, un disegno di Bertocchi del 1934 ma pubblicato da *Architrave* nel 1941⁶¹ presenta delle analogie con *Venere del sobborgo* di Minguzzi: medesima espressione sospesa nel tempo, mani a reggere il volto, occhi aperti a fissare indistintamente il vuoto, profilo aguzzo del naso, chiome racchiuse in un'acconciatura quotidiana. Un disegno di Mandelli pubblicato dalla rivista del G.U.F. nel 1941⁶² [ill.37] avvicina le formulazioni del nudo femminile dei due artisti: entrambe le donne si presentano chine in avanti, con la linea della schiena curva, il ventre e il bacino sgraziatamente gonfi, i seni svigoriti. Gli scambi tra gli artisti che avevano gravitato attorno ad *Architrave* dovettero essere intensi anche

⁵⁸ Cfr. G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari (a cura di), *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza, 1998, cat.338, p.228.

⁵⁹ Si rimanda alla scheda *Colliva, Lea*, in , in C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*. Tomo secondo, op.cit., p.831 e alla relativa bibliografia.

⁶⁰ I lavori di Manzù erano noti e sostenuti dalla rivista *Architrave*. All'inizio del quinto decennio furono pubblicati diversi disegni di Manzù (tra le più rilevanti: *Disegni di Giacomo Manzù*, in *Primato*, a.I, 1 maggio 1940, p.25 e 1 luglio 1940, p.11; M. De Micheli, *Manzù*, Milano, 1942).

⁶¹ *Architrave*, a. I, n.2, gennaio 1941, p.1.

⁶² *Architrave*, a. I, n.10, settembre 1941, p.8.

durante la stagione di *Cronache*⁶³. Un nudo di Rossi del 1945 [ill.38], stilisticamente vicino alla *Venere del sobborgo* di Minguzzi, con le gambe penzolanti nel vuoto, la schiena curva, il volto poggiato ad una mano, fa intuire la condivisione all'interno di quei circuiti di ricerche artistiche consimili⁶⁴.

Attorno al 1948 Minguzzi si trovò di fronte alla necessità di attuare una svolta radicale alle proprie ricerche plastiche. Il nuovo clima che si stava diffondendo nel dopoguerra richiedeva agli artisti italiani l'impegno di reagire all'autarchia culturale vissuta durante gli anni di regime, svecchiando le proprie produzioni affinché fossero aggiornate ai lessici europei in voga e potessero competere a livello internazionale. Il passaggio di Minguzzi a lessici plastici più attuali fu particolarmente sofferto. Le sculture esibite alla Biennale del 1948⁶⁵, accolte con perplessità dalla critica⁶⁶, restituirono la figura di uno scultore indeciso, che non aveva

⁶³ Cfr. *Artisti di 'Cronache'*. Borgonzoni, Ciangottini, Mandelli, Minguzzi, Rossi. *Opere dal 1934 al 1952*, catalogo della mostra a cura di F. Arcangeli, Bologna, 25 ottobre-29 novembre 1970, Bologna, 1970.

⁶⁴ L'opera di Minguzzi apre ad altre considerazioni. L'elezione del legno quale *medium*, l'audace sfida alla statuaria (il libello *La scultura lingua morta* di Martini aveva iniziato a far discutere e a Minguzzi dovette averne parlato con Jahier al momento della compilazione della biografia del 1946) suggeriscono l'avvicinamento a Pericle Fazzini. In un momento in cui la scultura veniva invitata a rinnovarsi, Minguzzi potrebbe aver trovato una chiave di maggiore attualità nei legni di Fazzini, notoriamente allergico ad accademismi e tendenze, svincolato dalle tradizionali logiche della disciplina plastica, risoluto a scansare la retorica celebrativa del monumentale facendo assurgere la quotidianità, l'umanità dell'eroe a temi prediletti della propria ricerca. Relativamente a Fazzini si rimanda a: *Pericle Fazzini e lo spirito della materia*, catalogo della mostra a cura di A. Masi, Napoli, 27 novembre – 7 gennaio 1993, Roma, 1992; *Pericle Fazzini. I percorsi della scrittura*, catalogo della mostra a cura di A. Masi, Napoli, 27 novembre – 7 gennaio 1993, Roma, 1992; *Pericle Fazzini*, catalogo della mostra a cura di G. Appella, Parigi, 5 maggio – 30 giugno 1994, Roma, 1994; *Pericle Fazzini. Opere dalla Collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Ascoli Piceno*, catalogo a cura di V. Rivosecchi e I. Falconi, Milano, 2005.

⁶⁵ *La lavandaia* (1947, gesso), *Donna che si sveste* (1947, gesso), *Nuotatrice* (1947, gesso), *Baccante* (1947, bronzo), *Donna seduta* (1948, pietra). L'opera intitolata *Baccante* non è stata identificata e i documenti conservati all'ASAC non hanno permesso di chiarire di quale scultura si tratti. Relativamente alla datazione delle opere, MINGUZZI 2002 propone degli aggiornamenti: *Donna che si sveste* 1946, *Donna seduta* 1948, *La nuotatrice* 1948.

⁶⁶ «Minguzzi, temperamento poderoso, e intimamente raffinato, è in crisi, 'cancella' le sue statue», L. Ponti, *Biennale dopo la guerra*, in *Domus*, n.228, fascicolo di settembre, 1948, p.34. Scriverà Cesare Gnudi nel 1952: «La Biennale del '48 aveva visto Minguzzi in un periodo di transizione e di crisi. Non sempre gli

fissato la propria cifra stilistica. L'insieme delle opere si presentò come un connubio infelice tra fonti visive desunte dal repertorio del passato e una trattazione rozza del *medium*, che se da un lato esplicitava l'impegno di Minguzzi a proporre soggetti riconoscibili che lo adiuvasse a svolgere in scultura i temi della pittura realista, dall'altro falliva per l'adozione di soluzioni stilistiche dozzinali. L'intento dovette essere quello di rifarsi alla *Sete* (1934) e al *Bevitore* (1933-36) di Martini sul piano dell'effetto di consunzione delle superfici non lisce della pietra, dove lo scultore trevigiano non solo riprese la corrosione dei calchi pompeiani, ma innescò un'innovazione nel far conquistare indipendenza al trattamento della superficie plastica rispetto al resto dell'opera. E forse Minguzzi guardò proprio ai calchi pompeiani per la posa della *Donna seduta* [ill.41-42], la cui fissità del volto parrebbe chiamare in causa anche il Benedetto Antelami del battistero parmense [ill.43], ma l'esito di volgarizzarli in una pietra sbazzata maldestramente rendeva l'insieme del tutto inefficace. Così pure nella *Lavandaia* [ill.44], dove probabilmente sopravvivevano rimandi alle statuette egizie della macinatrice di grano [ill.45] o dell'impastatrice di farina conservate al Museo Archeologico di Firenze, riferimenti già assimilati da Martini nella *Lupa ferita. Donna che si sveste* [ill.46], che accennava alle sbazzature dei Prigioni michelangioleschi e alle pose gentili dei nudi femminili di Rodin [ill.47-48], degenerava in un gesso "cancellato", come scrisse Lisa Ponti sulle pagine di *Domus*⁶⁷. E pure *La*

'excursus' attraverso l'arte antica e medioevale, attraverso i vari esotismi e arcaismi, spesso per il tramite dell'ultimo Martini, avevano approdato a un risultato positivo. Eppure quell'uscire dalla cerchia delle sue prime esperienze (Manzù, Rinascimento toscano, la scultura francese), quel misurarsi con nuovi e più complessi problemi, quel cercare più potenti strutture di forme squadrate e sfaccettate come cristalli, ha rinvigorito e arricchito il suo linguaggio e fornito mezzi più adeguati all'espressione di una forza intensa e profonda [...].», C. Gnudi, Luciano Minguzzi, *XXVI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1952, p.69. Scriverà M. De Micheli nel 1958: «Anche per lui [Minguzzi], come per molti altri artisti, la fine della guerra significò la fine dell'isolamento, ch'era stato tanto più grave ed assoluto in una città come Bologna. Egli sentì vivamente la necessità di una forma più attuale, meno dissociata dai problemi artistici che avevano interessato l'Europa negli ultimi quarant'anni e in quel senso indirizzò la sua ricerca, dopo aver meditato sulle proposte dell'ultimo Martini e sulle possibilità di una riduzione dell'arcaico. Così, ancora incerto, egli si presentava alla Biennale del '48.», M. De Micheli, *Scultura italiana del dopoguerra*, op.cit, p.110.

⁶⁷ L. Ponti, *Biennale dopo la guerra*, op.cit.

nuotatrice [ill.49], che si ricollegava alla rivoluzionaria *Donna che nuota sott'acqua* (1941-42) [ill.50] di Martini, vanificava le ricerche di quest'ultimo sull'articolazione dinamica dei volumi, sul superamento del naturalismo, sullo spazio capace di accrescere il moto dell'opera grazie alla mutilazione della testa. Minguzzi al cruciale appuntamento della prima Biennale del dopoguerra si presentò «in transizione e in crisi»⁶⁸, come avrebbe scritto di lì a poco Cesare Gnudi, e non come quello scultore la cui produzione, nei due decenni precedenti, lo aveva portato ad essere eletto dalla critica quale “erede” di Rosso e Manzù.

⁶⁸ Ibidem.

5.2 – MINGUZZI E LA SCULTURA DI ANIMALI

5.2.1 - MINGUZZI E LA SCULTURA ITALIANA ALLA XXV BIENNALE DI VENEZIA (1950)

Invitato a partecipare alla Biennale di Venezia del 1950 con tre opere, Minguzzi espose, oltre ad una figura sdraiata⁶⁹, due sculture che avevano per soggetto degli animali: *Gallo* in terracotta policroma⁷⁰ [ill.51] e *Gatto persiano* in bronzo [ill.52], entrambe realizzate nel 1949. Grazie a *Gallo* gli venne assegnato, ex-equo con Marcello Mascherini, il premio per la scultura italiana erogato dal Comune di Venezia per la XXV Biennale.

Di fronte all'esiguo numero di sculture esposte alla Biennale⁷¹, che per Attilio Podestà fecero da «riempitivo»⁷² alla pittura, e di fronte al fatto che le personalità di maggiore calibro erano assenti⁷³ o non candidabili al

⁶⁹ *Figura sdraiata*, pietra, 1949.

⁷⁰ Di *Gallo* si conoscono solo fotografie in bianco e nero, per cui non si possono verificare gli effetti del colore sulla terracotta. Attualmente si trova in collezione privata. MINGUZZI 2002 riferisce che è stato esposto solo alla Biennale di Venezia del 1950 e che l'unica illustrazione dell'opera si trova nel relativo catalogo, immagine n.18 (MINGUZZI 2002, cat.51).

⁷¹ Ivi, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.3: PALLUCCHINI E LA SCULTURA ALLE BIENNALI DEL DOPOGUERRA, pp.28-35.

⁷² A. Podestà, *La XXV Biennale di Venezia. Il padiglione italiano. Gli scultori*, in *Emporium*, vol.CXII, n.669, 1950, pp.119-124.

⁷³ A partire da Manzù, che già era stato insignito del premio per la scultura italiana alla precedente Biennale e che era stato eletto rappresentante sindacale degli scultori per la Commissione delle Arti Figurative (La nomina venne fatta dal Ministro del Lavoro). I due commissari rappresentanti dei sindacati degli artisti erano Manzù e Leoncillo. Marino Marini, anche lui membro della Commissione, fu impossibilitato ad esporre perché aveva già destinato le opere a disposizione a due importanti personali, una a Bruxelles e l'altra a New York. (ivi, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.4: L'ASTRAZIONE COME INTRALCIO PER LA RIPRESA DELLA SCULTURA ITALIANA: LA *MOSTRA DI SCULTURA ASTRATTA* PROPOSTA DA VENTURI PER LA BIENNALE DEL 1950, pp.36-63). Assenti pure altre figure di rilievo, quali Pericle Fazzini e Mirko. Alberto Viani aveva vinto il premio aggiunto per la scultura alla Biennale del 1948.

premio perché membri della Commissione per le Arti Figurative⁷⁴, la premiazione di Mascherini fu un passo quasi scontato. Di Mascherini venne apprezzato il passaggio ad un linguaggio plastico orientato verso una sintesi puristica dei corpi. Le opere che Mascherini espose alla Biennale del 1950 lasciavano alle spalle gli stilismi degli anni quaranta, puntavano su volumi piatti, su una scultura costruita attraverso una polivalenza di profili⁷⁵. Una novità plastica non da poco se si considera che la maggior parte delle sculture esposte alla XXV Biennale reiterava repertori tematici (nudi, ritratti, “cariatidi”, “pescatorelli”, soggetti mitologici) e lessici plastici ancorati ai percorsi figurativi del decennio passato. La *Susanna* (1950) [ill.53] di Mascherini, esposta alla Biennale del 1950, prese quasi letteralmente posa e modellazione da *Figura Velata* (1947) [ill.54] di Fritz Wotruba. Wotruba aveva rappresentato il progressivo allontanamento dal nudo della tradizione occidentale, l'emergere del primitivo tramite l'uso di semplici blocchi di pietra. Mascherini, che possedeva nella sua biblioteca un volume del 1948 sull'opera di Wotruba⁷⁶, guardando i disegni per la *Figura velata* [ill.55] colse la possibilità di inscrivere la figura femminile in nitidi contorni, portando nell'opera il primato dell'eleganza grafica. Con *Faunetto* (1950) [ill.56] e *Toro* (1949) [ill.57], anch'essi esposti a Venezia, entrava in gioco Picasso, sia per la scelta dei soggetti (*Faunetto* portava la carica mitologica e favolistica del Picasso dei fauni e dei centauri flautisti pubblicati nel primo numero del 1948 dei *Cahiers d'Art* [ill.58], che Mascherini possedeva⁷⁷; *Toro* riproponeva le esercitazioni picassiane attorno a tori di Altamira della metà degli anni quaranta [ill.59]); sia per la propensione a presentare viste frontali dei soggetti, volumi e masse chiusi da un disegno lineare.

Mascherini raggiunse tali esiti attraverso il lungo lavoro che lo aveva impegnato per il rilievo *Anello degli Argonauti* (1949) [ill.60]

⁷⁴ E' il caso di Leoncillo Leonardi, non candidabile per il premio perché membro della Commissione, presente con tre ceramiche.

⁷⁵ Cfr. V. Gransinigh, *Stilismi moderni: gli anni cinquanta*, in *Mascherini e la scultura europea del Novecento*, op.cit., pp.194-219.

⁷⁶ J.-R. De Salis, *Fritz Wotruba*, Zurich, 1948

⁷⁷ Picasso, *Cahiers d'Art*, n.1, 1948.

commissionatogli per il Salone delle Feste del transatlantico Conte Biancamano⁷⁸. La particolare fattura dell'opera (un rilievo circolare sospeso al soffitto, visto dal basso, realizzato con un materiale innovativo prodotto dalla ditta Sadi di Vicenza per controsoffitti in gesso sospesi, il *Sintelit*) spinse lo scultore a semplificare volumi e forme, ad appiattare le masse e rinunciare ad effetti tridimensionali. I volumi restituiti come superfici piane rispondevano all'esigenza di non appesantire il rilievo e di attuare un rapporto con l'ambiente architettonico. Attraverso l'*Anello degli Argonauti* Mascherini sperimentò le potenzialità di una nuova scultura, orientata verso la presentazione di volumetrie intese come superfici piane e figure stilizzate o fortemente frontali o di profilo⁷⁹.

Diverso il discorso su Minguzzi. Questi aveva sì attirato l'attenzione nei decenni precedenti, ma si trovava di fronte all'urgenza di riscattarsi dalla deludente partecipazione alla Biennale del 1948. Minguzzi doveva conquistare la fiducia della critica⁸⁰ cambiando registri, staccandosi dalla figura di Manzù e ancor più da quella divenuta ormai scomoda di Martini⁸¹, aggiornarsi sui lessici plastici più attuali. Perché, dunque, assegnare ad uno scultore che non aveva raggiunto un'indipendenza stilistica (la *Figura sdraiata* del 1949 [ill.61] esibita alla Biennale del 1950 presentava un riferimento sin troppo ovvio alla *Donna che nuota sott'acqua* [ill.62] di Martini) il gran premio per la scultura italiana?

⁷⁸ Cfr. E. Pezzetta, *La questione del rilievo e l'Anello degli Argonauti*, in *Mascherini e la scultura europea del Novecento*, op.cit., pp.175-193.

⁷⁹ Per la narrazione del tema mitologico fece leva sulle più svariate fonti visive disponibili nei libri che conservava in studio (Archivio Marcello Mascherini, Trieste): dal primo numero del *Cahiers d'Art* del 1948 dedicato ai disegni e alle ceramiche di Picasso, alle statuette indiane della Shiva Nataraja riprodotte nell'*Indische Plastik* (1923) di William Cohn; dalla Colonna Traiana del celebre volume *Arte Romana* (1935) di Edoardo Persico, ai modelli di bireme da guerra del catalogo della *Mostra augustea della Romanità* (1937); dai fregi egizi del *Geschichte Aegyptens* (1936) di J.H. Breasted, all'*Ercole Farnese* di una foto Alinari. (Cfr. E. Pezzetta, *La questione del rilievo e l'Anello degli Argonauti*, op.cit.)

⁸⁰ La critica non fu mai pienamente convinta della validità di Minguzzi. Ne elogiò la bravura tecnica, ma deplorò la mancanza d'inventiva.

⁸¹ Cfr. F. Fergonzi, *Arturo Martini dal 1947 al 1967: un ventennio di sfortuna postuma*, in C. Gian Ferrari e M. Ceriana (a cura di), *Per Ofelia. Studi su Arturo Martini*, Milano, 2009, pp.55-77

5.2.2 - UNA POSSIBILE VIA PER IL REALISMO NELLA SCULTURA ITALIANA DEL DOPOGUERRA: LA SCULTURA DI ANIMALI

Tra il 1944 e il 1950⁸² si giunse alla definizione di un'arte, o per meglio dire di una pittura, realista che soddisfacesse precisi requisiti: il ritorno al soggetto (con la conseguente messa in secondo piano della ricerca formale); l'assunzione di temi narrativi (svolti con un lessico accessibile al pubblico e la formulazione di un'immagine leggibile e comprensibile); lo studio dal vero dei soggetti (operai, contadini, lavoratori in generale, persone comuni); l'allargamento del pubblico (cercando dei circuiti alternativi per la diffusione e l'esposizione delle opere al fine di avvicinare il popolo all'arte); una rappresentazione oggettiva, quasi documentaria; l'arte come strumento di un impegno politico per saldare il rapporto con il pubblico popolare; la condanna di un'arte per l'arte (identificata nell'astrazione o formalismo e in ogni pratica artistica avvertita come elitaria); il sostegno ad un'arte umana e comprensibile; una figurazione per "tipi".

In questa prima fase della pittura realista, i pittori fecero appoggio ad una mitologia nazional-popolare⁸³, ad un lessico ingenuo e popolare, illustrativo, talvolta anche con accenti epici o celebrativi, per narrare la dimensione quotidiana e domestica del lavoratore o episodi di storia recente o passata. La Biennale del 1952 portò all'evidenza queste tendenze e con la fondazione, nello stesso anno, della rivista *Realismo*⁸⁴ vennero formalizzati i

⁸² Cfr. N.Misler, *La via italiana al realismo*, Milano, 1973, pp. 15-92; A. Negri, C. Pirovano, *Neorealismo e altre figurazioni*, in C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/2, 1945-1990*. Tomo primo, Milano, 1993, pp.148-181.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Mucchi, nel suo intervento su *Realismo*, indicò nel muratore, nel giovane contadino, nel bambino delle baracche, nella segheria, i soggetti che doveva prediligere un'arte realista, introducendo un concetto di basilare importanza che portò alla distinzione netta del realismo da verismo e da naturalismo: la leggibilità nell'opera del giudizio dell'artista sul soggetto trattato, perché solo attraverso il giudizio si portava ad una conoscenza della realtà che potesse cambiare la realtà stessa, a differenza della conoscenza scientifica o di una rappresentazione documentaria della realtà, affidate, da Mucchi, alla fotografia e al cinema. Altro aspetto "canonizzato" da *Realismo* attraverso gli scritti di De Micheli, fu una raffigurazione per "tipi", affinché si riconoscesse immediatamente l'appartenenza

principi della figurazione realista consolidatisi negli anni precedenti nella pittura.

Se nella pittura italiana fu possibile una via realista fu innanzitutto perché la pittura aveva raggiunto una maturità di linguaggio e perché poteva affidarsi a più personalità di spicco. All'opposto, la scultura italiana non vantò una produzione a tutti gli effetti realista sia perché non si erano affermati nuovi lessici plastici sia perché le figure di riferimento erano poche. Vi erano tuttavia altri ostacoli. Da *Scultura lingua morta* pareva che Martini avesse categoricamente vietato l'uso delle immagini in scultura, specialmente della figura umana, affinché non si cadesse nella statuaria o nell'accademismo. Da qui derivò la difficoltà di trattare in scultura i soggetti cari al neorealismo, quali, ad esempio, le figure dei lavoratori. Ma su questo aspetto gravava un altro problema: il pericolo di avvicinarsi a quella produzione plastica degli inizi del Novecento che aveva assunto per soggetto le figure dei lavoratori, un'epigone del verismo ottocentesco⁸⁵ tanto condannato dai neorealisti⁸⁶. Pure il nudo si presentava come una via difficilmente percorribile: quei pochi scultori che avevano compreso le aperture di *Scultura lingua morta* e le ultime sculture di Martini, come per esempio Viani, stavano appoggiandosi al nudo maschile e femminile con delle attenzioni che venivano avvertite dalla critica come astrattiste.

Come portare, quindi, in scultura un realismo inteso innanzitutto come ritorno al soggetto e del suo primato sulla forma?

Per raccontare in scultura la quotidianità domestica dell'operaio, dell'aia del contadino, per raggiungere una scultura popolare, un valido ricorso fu quello non di raffigurare direttamente il lavoratore, ma di alludere ad esso attraverso una figura che rimandasse alla quotidianità domestica: gli animali, specialmente galli, cani e gatti. Nell'Italia postbellica si rileva,

di un artista alla linea realista e, al contempo, il pubblico potesse comprendere e sentirsi il destinatario dell'opera.

⁸⁵ A. Del Puppo, *Scultura in Friuli Venezia Giulia. Temi e questioni e Figure del lavoro*, in Ado Furlan 1905-1971. *Scultura in Friuli-Venezia Giulia. Figure del Novecento*, catalogo della mostra a cura di A. Del Puppo, Milano, 2005, pp.15-16 e 72-83.

⁸⁶ Cfr. N.Misler, *La via italiana al realismo*, op.cit; A. Negri, C. Pirovano, *Neorealismo e altre figurazioni*, op.cit.

difatti, il ritorno del soggetto attraverso la scultura di animali, con il conseguente superamento della figura ottocentesca dell'*animalier* i cui animali dovevano rispettare i principi della mimesi anatomica, della ricerca di una fisionomia e di una psicologia o spiritualità dell'animale stesso⁸⁷. L'assegnazione del gran premio a Minguzzi alla Biennale del 1950 con *Gallo* fu il pubblico riconoscimento di un nuovo percorso della scultura italiana, che spinse gli scultori per l'intero corso del sesto decennio ad insistere su questo genere rivalutato.

Vi furono degli episodi, tra il 1948 e il 1950, che prepararono il terreno per la rivalutazione del soggetto animale in scultura. Dall'inclinazione, ad esempio, a corredare le recensioni delle mostre con le illustrazioni di pitture o sculture di soggetto animale⁸⁸. Per la recensione su *Emporium* della mostra su Picasso alla Galleria del Milione nel 1948 venne scelto di riprodurre *Il gatto* [ill.63]. Quella «battaglia grossa attorno a questi dieci quadri»⁸⁹, di cui parlò Attilio Podestà nell'articolo, sarebbe stata meglio rappresentata da un'altra opera picassiana.

⁸⁷ Cfr. *François Pompon: 1855-1933*, catalogo della mostra a cura di C. Chevillot, L. Coles, A. Pingeont, Parigi, maggio 1994- settembre 1995, Milano, 1994; *Autour de Barye et de Pompon. Sculpture animalières des XIX ed XX siècles*, catalogo della mostra, Parigi, 2002, Parigi, 2002; *La griffe et la dent. Antoine-Louis Barye (1795-1875) sculpteur animalier*, catalogo della mostra a cura di I.Lemaistre e B.Tupinier Barrillon, Parigi, ottobre 1996-gennaio 1997, Parigi, 1996; M. Andreotti, *Brancusi's "Golden Bird": A New Species of Modern Sculpture*, in *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 19, No. 2, 1993, pp. 134-152 e 198-203.

⁸⁸ A partire, ad esempio, dalla scelta di corredare su *Emporium* la recensione sul Gran Premio di Forte dei Marmi del 1948 (alla quale partecipò pure Minguzzi) con *Il gatto* di Guttuso (T.F., *Forte dei Marmi: il "Gran Premio Forte dei Marmi*, in *Emporium*, col. CVIII, n.646, 1948, pp.207-209, ill.p.209); come pure, sempre su *Emporium*, far rappresentare dalla fotografia della *Cavallina* di Panciera (unica scultura fotografata) quel «rapido mutare di gusto e, più, di moda» dell'arte italiana al Premio Saint Vincent del 1949 (A. Podestà, *Torino: i premi Saint Vincent di pittura e scultura*, in *Emporium*, vol.CX, n.660, 1949, pp.269-270, ill.p.272).

⁸⁹ A. Podestà, *Milano: Dieci opere di Picasso al Milione*, in *Emporium*, vol. CIX, n.650, 1949, pp.88-89, ill.p.88. Nella mostra al Milione vennero riproposte diverse opere presentate nella sala di Picasso all'appena conclusa Biennale. Non sarà superfluo riconsiderare le parole con cui Guttuso presentò in catalogo l'opera di Picasso alla manifestazione veneziana: artista il cui «insegnamento» consisteva «forse in quella irruenza popolare» che le sue opere trasmettevano; la cui «lezione cubista», che aveva condotto al «moderno formalismo» e a «quelle strade che, secondo me, e anche secondo Picasso credo, sono le strade perdute della pittura», aveva spinto a smarrire il «maggior obiettivo» dell'arte. Uno scritto, quello di Guttuso, «politico» e che si chiudeva con giudizio morale e non con una riflessione

Vale la pena riportare un intervento comparso su *Domus* nel luglio 1948, scritto da Giò Ponti, sulla ceramica di Picasso. Ponti sfruttò l'occasione per scendere in campo sul dibattito astrazione-figurazione. Angolò il discorso facendo intendere quanto fosse inutile il ricorso al soggetto («ovvero figurare operai, gente del popolo, gusti ed attività del popolo») per ottenere un'arte per il popolo. Per Ponti un'arte popolare già esisteva, ed era l'arte grafica che con la sua diffusione su «giornali, riviste, pubblicazioni, allestimento e propaganda» raggiungeva «milioni e milioni di osservatori». Così come, secondo Ponti, l'arte grafica era raggiungibile a tutti, pure pittura e scultura potevano diventare popolari attraverso la loro riproduzione fotografica⁹⁰. Chiaramente recuperando il saggio di Walter

sulla grammatica di pittura e scultura: «Picasso riporta questo obiettivo: egli entra in merito, con le sue tele, in un dibattito che non è più di astratto e concreto o di figurativo e non figurativo o di formalismo e di naturalismo ma tra uomini e anti uomini, addirittura tra “buoni” e “cattivi”» (R. Guttuso, *Pablo Picasso*, XXIV Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1948, pp.189.191). Nei verbali della Commissione per le Arti Figurative della XXIV Biennale non è riportato chi abbia proposto la mostra su Picasso: durante la discussione sugli artisti da proporre per il padiglione francese, nel verbale della seduta del settembre 1947 è riferito: «VENTURI propone anche Chagall, ottenendo l'adesione di tutti i colleghi. Molti sarebbero d'accordo nel vedere di poter avere opere di Picasso, e Pallucchini assicura che farà di tutto per ottenerle, ma fa presente che difficoltà sono state avanzate dal signor Erlanger, funzionario francese, addetto agli scambi culturali con l'estero. Come scultori, vengono proposti ed accettati i nomi di Maillol e Laurens», ASAC, FS, AV, BN n.7, *Verbale delle riunioni del 9-10-11-12 settembre 1947*, p.6. Dal carteggio Longhi-Pallucchini (cfr. M.C. Bandera, *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini*, Milano, 1999) il nome di Picasso compare solo in poche occasioni: la prima nella lettera in relazione alla mostra della collezione Peggy Guggenheim (M.C. Bandera, *Le prime Biennali del dopoguerra, op.cit.*, p.54): la seconda quando Pallucchini avverte, dalla Francia, che incontrerà Picasso (ibidem, p.72): la terza, quando scrive di aver incontrato Picasso in Costa Azzurra «(che ora lavora in ceramica) e mi son fatto promettere una ventina di quadri per la Biennale» (ibidem, p.74); infine, nella velina per tutti i commissari, dove riepiloga la situazione dell'organizzazione della Biennale: «nel mio primo soggiorno a Parigi ho inoltre preso gli ultimi contatti per le Mostre di Chagall, Roualt, Braque; sono stato quindi nella Costa Azzurra dove ho potuto combinare la Mostra di Picasso, che invierà una ventina di opere dal '40 al '48 assieme ad alcune ceramiche, che saranno per la prima volta esposte a Venezia» (ibidem, p.76). Nell'introduzione al catalogo della Biennale del 1948, Pallucchini scrisse: «la Biennale presenta mostre personali di Chagall, Kokoschka e Picasso, combinate direttamente con gli artisti» (R. Pallucchini, *Introduzione*, XXIV Biennale di Venezia, op.cit., p.XV).

⁹⁰ «[...] Tutto ciò si collega ad un'idea che ci facciamo dell'opera dei pittori nella futura società che la tecnica va creando: i pittori creeranno nel futuro gli “originali” per l' “espressione moltiplicata” del loro messaggio figurativo che avverrà attraverso le arti grafiche: i quadri si chiameranno “gli originali”, e la riproduzione

Benjamin del 1936⁹¹, Ponti scrisse che solo nella riproduzione fotografica l'opera d'arte trovava «il mezzo concreto, effettivo, della popolarità reale di un'opera d'arte figurata» e in questo senso l'arte era già popolare: quando veniva riprodotta era alla portata di tutti, invece di restare chiusa ed inaccessibile perché in un museo o in una casa privata o in una galleria. Secondo Ponti la ceramica, con le «sue particolari forze di penetrazione nel pubblico», era diventata un'arte popolare grazie a Fancello, Leoncillo, Fontana, Brogini, Melotti, Fabbri, Marini e Manzù, i «fondatori e nuovi adepti della moderna ceramica italiana»⁹².

Due furono gli eventi più significativi che prepararono la strada per il rinnovamento delle attenzioni sul soggetto animale nella scultura italiana degli anni cinquanta: la rassegna postuma di Salvatore Fancello alla Biennale del 1948, che contribuì sia a superare la figura dell'*animalier* sia ad intendere la scultura di animali come opera d'arte e non come oggetto decorativo; e l'assegnazione del premio-acquisto di lire 30.000 a *Il gatto* [1947-48] di Fazzini, esposto alla Prima Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea di Bologna nel 1948, la rassegna che portò alla definitiva separazione delle due correnti del Fronte Nuovo delle Arti.

sarà *l'opera autentica*. [...] La pittura sarà culturalmente efficiente (anzi, è già così) nella *riproduzione*, che è l'unico modo di popolarità perché l'originale *muore* in una collezione, pubblica o privata che sia, e per noi, se lo possiamo vedere, *dura* su per giù cinque minuti, il tempo cioè che cioè concesso di guardarlo. La riproduzione del resto è l'unico mezzo concreto, effettivo, della popolarità reale di un'opera d'arte figurata [...]», G. Ponti, *Picasso convertirà alla ceramica*, in *Domus*, n.226, luglio 1948, pp.24-31.

⁹¹ Nel dibattito estetico italiano della prima metà del quinto decennio la questione della riproduzione dell'opera d'arte attraverso la fotografia non è affrontata. Il testo di Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, venne pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1936 nella nota rivista *Zeitschrift für Sozialforschung*, (vol.5, 1936, pp.40-68), diretta da Adorno, Marcuse, Horkheimer e lo stesso Benjamin. Pierre Klossowski provvide alla traduzione in francese. Il testo suscitò vivi dibattiti e scosse l'ambiente filosofico-estetico (cfr. P.Pullega, *Nota*, in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 2000). In Italia venne pubblicato per la prima volta nel 1966. Per la fortuna del testo di Benjamin in Italia, si rimanda a M. Brodersen, *Walter Benjamin. Bibliografia critica generale (1913-1983)*, Palermo, 1984.

⁹² G. Ponti, *Picasso convertirà alla ceramica*, op.cit.

5.2.3 - SALVATORE FANCELLO E LA NUOVA FIGURA DELLO SCULTORE DI ANIMALI

Alla prima Biennale del dopoguerra venne allestita la rassegna su Salvatore Fancello⁹³, scultore sardo autore di piccole terrecotte di soggetto prevalentemente animale scomparso giovanissimo sul fronte greco-albanese, a cui la critica, nei pochi anni della sua esistenza, dedicò particolare attenzione. In uno scritto del 1988, Argan spiegò le ragioni per cui le ceramiche di Fancello furono largamente apprezzate tra la fine degli anni trenta e l'inizio dei cinquanta⁹⁴: Fancello non aveva ceduto ai principi di *Novecento* e si era avvicinato all'ambiente razionalista milanese riuscendo a conservare nel suo bestiario (composto da pesci, caproni, cinghiali, tapiri, gatti, galli) una particolarità di linguaggio e di creazione fantasiosa

⁹³ Nato a Dorgali nel 1916 e scomparso nel 1941 sul fronte greco-albanese, Fancello vinse a quattordici anni una borsa di studio per studiare all'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Monza, dove conseguì nel 1936 il diploma di Maestro d'Arte per la sezione ceramica. Tra le figure che ebbero maggior peso sulla formazione di Fancello, oltre a Martini e Marini, vi furono l'architetto Giuseppe Pagano ed Edoardo Persico, chiamati dall'istituto monzese a tenere delle lezioni di storia dell'arte e critica artistica il primo, di grafica il secondo. Fancello grazie a Persico dovette aver preso coscienza del valore artistico e non artigianale delle ceramiche di soggetto animale che stava realizzando. L'incontro con Pagano fu per il giovane scultore di fondamentale importanza: questi lo inserì nell'ambiente razionalista milanese e lo presentò ad Argan, il quale lo promosse con impegno. Allo stato attuale degli studi, la più affidabile biografia su Salvatore Fancello è quella di C.Lai, in S.Naitza, *Salvatore Fancello*, Nuoro, 1988, pp.203-210. Emergono delle dissonanze rilevanti al confronto con una biografia più recente (in A. Crespi, *Salvatore Fancello*, Nuoro, 2005, pp.121-125). Trattandosi, quest'ultima, di una pubblicazione di natura divulgativa e in attesa di futuri studi su Fancello, si è assunta a strumento di riferimento la biografia del catalogo del 1988, che tuttavia deve essere integrata con le notizie biografiche riportate nella medesima pubblicazione da S. Naitza in *Lo spazio indefinito delle visioni*, in S.Naitza, *Salvatore Fancello*, op.cit., pp.11-30.

⁹⁴ Il percorso che aveva catalizzato l'attenzione della critica su Fancello dalla fine degli anni trenta agli anni quaranta, è delineato. Quando Fancello espose alla VI Triennale, le formelle dei *Segni zodiacali*, oggi dispersi (attraverso i quali vinse, a soli vent'anni, il Gran Premio dell'esposizione milanese), raccolse consensi. Nel maggio 1937 Raffaele Carrieri lo presentò, con Costantino Nivoli e Giovanni Pintori, all'"aeroceramista" Tullio d'Albisola. Nello stesso anno, Pagano presentò Fancello ad Argan, il quale dimostrò un vivo interesse per il giovane scultore: comprò alcune delle sue terrecotte, probabilmente anche per aiutarlo in un momento di estrema difficoltà economica, e lo presentò a Brandi nel 1938, il quale acquistò dei disegni.

indipendenti dalle correnti moderniste⁹⁵. Le sue ceramiche di soggetto animale non rientravano nel dominio della decorazione ma erano a tutti gli effetti opere d'arte e portarono al superamento della figura dell'*animalier*.

Fu decisivo per Fancello l'incontro con Lucio Fontana⁹⁶ nel 1938 ad Albisola Marina, quando venne assunto nell'estate da Giuseppe Mazzotti per lavorare nella sua bottega di ceramiche⁹⁷. Se l'intenzione di Fontana, in quegli anni, era quella di sperimentare nuovi materiali frantumando l'assolutezza plastico-volumetrica della scultura⁹⁸, Fancello lo seguì nel distruggere la solidità scultorea di volume e materia dei suoi animali. Opere come *Grotta con cinghiali rossi* [ill.64], oppure *Leone e cinghiale in lotta* [ill.65], entrambi del 1938, ma pure *Cinghiali* del 1938-39 [ill.66] (esposta alla Biennale del 1948), segnano lo spostamento dal primato di un'immagine favolistica [ill.67] al protagonismo della ricerca plastica su volumi, forme, spazio, materia e colore.

Quanto, tuttavia, venne promosso di Fancello fu altro. Il suo bestiario venne assunto dall'ambiente di *Corrente* come emblema di un'arte popolare ma non per questo *naïf*. Nella prima recensione sui suoi disegni, Giulia Veronesi, riprendendo una frase di Benedetto Croce sull'arte popolare, distinse l'arte di Fancello da una produzione folcloristica o primitiva⁹⁹. Veronesi intendeva il primitivo non con quell'accezione

⁹⁵ G.C.Argan, *Prefazione*, in S.Naitza, *Salvatore Fancello*, op.cit., p.9.

⁹⁶ Fontana tornò ad Albisola Marina tra il 1937 e il 1939 per realizzare delle sculture in ceramica a gran fuoco. Il primo rapporto di Fontana con Mazzotti risale al periodo 1935-36, quando sperimentò delle nature morte in grès con un espressionismo che reagiva al figurativo di Novecento (condiviso da buona parte degli artisti della nuova generazione, da Birolli a Broggin). Cfr. E. Crispolti, (a cura di), *Fontana. Catalogo generale*. Volume primo, Milano, 1986.

⁹⁷ La bottega Mazzotti era un centro di attività e ricerca per le ceramiche, che divenne un nucleo importante per la produzione plastica in ceramica del futurismo, dove passarono Martini, Prampolini, Guadenzi, Fabbri, Broggin, Fontana. Il sodalizio tra Marinetti e Tullio d'Albisola portò nel 1938 alla pubblicazione, nell'edizione del 7 febbraio, sulla Gazzetta del Popolo del *Manifesto Futurista della Ceramica e dell'Aereoceramica*, siglato da entrambi.

⁹⁸ Cfr. E. Crispolti, (a cura di), *Fontana. Catalogo generale*, op.cit.

⁹⁹ «l'arte di Fancello [...] non vuole essere detta popolare. [...] Come tale intendiamo soltanto indicare – assieme a Croce – “l'arte che ritrae sentimenti semplici in corrispondenti semplici forme”; non già il primitivismo né il folclore. Intendendo la semplicità stilistica come effetto dell'immediatezza espressiva di uno spirito semplice, crediamo sia stabilito il rapporto (nulla più che un rapporto) fra

teorizzata da Ugo Ojetti negli anni venti, ossia un recupero dell'arte antica, specialmente etrusca, in termini di celebrazione retorica ed eroica di un'arte "italica"; ma quello di Venturi ne *Il gusto dei primitivi*, dove veniva indicato che ciò che l'artista contemporaneo doveva "prendere" dai primitivi era un atteggiamento etico verso l'arte, presentare la propria visione mistica e soggettiva come realtà. Veronesi evidenziò quali valori promossi da Persico si potevano rinvenire nell'arte di Fancello: semplicità e spiritualità, vocazione fantastica ed immaginativa, ingenuità formale. In questa chiave si comprende la rapida ascesa di Fancello, il cui bestiario in terracotta si prestava favorevolmente ad assurgere ad esempio di un'arte ingenua perché capace di tradurre in realtà un proprio repertorio di immagini con semplicità e serietà¹⁰⁰.

l'arte popolare e l'opera di Fancello», G. Veronesi, *Disegni di uno scultore*, in *Corrente*, Milano, 15 agosto 1938.

¹⁰⁰ Pure Leonardo Sinisgalli su *Domus* nel 1940 non associò la produzione di Fancello all'arte popolare, ma rilevò come lui e Leoncillo si fossero distinti dagli altri ceramisti alla Triennale. (L. Sinisgalli, *Due giovani ceramisti. Leoncillo e Fancello*, in *Domus*, n.151, luglio 1940). L'attenzione che Giò Ponti dedicò a Fancello fu continua e duratura, sia su *Stile* che su *Domus*. Lo scritto di Carlo A. Felice del 1942 su *Stile*, accompagnato da un ricco corredo fotografico, sottolineò come già dagli anni trascorsi a Monza le sculture di Fancello fossero «assai diverse [...] dalle solite caricature di animali semplicemente "divertenti"» (C.A. Felice, *Ricordo di Fancello*, in *Stile*, n.14 febbraio 1942, pp.37-40). Tema, quello della "caricatura", ripreso e ampliato da Lisa Ponti nella recensione sulla mostra postuma che Pagano fece allestire alla Pinacoteca di Brera nella primavera 1942: «gli animali di maiolica di Fancello han tutti origine marina. Non sembrano usciti da mani, bensì devoluti dall'onda [...]; fatti, insieme, d'acqua, di sale, di rena, di madrepora, affiorano, in forme distinte soltanto per il gesto già vivo, animalescamente vivo: fervidi appena nati, li diresti, ancora umidi della creazione. Hanno la magica verità delle macchie d'umido sui muri e delle nuvole nel cielo, dove, nell'informe, senti colta un'idea viva. In questo senso, primordiali sono anche i disegni di Fancello: animali, animali piccoli e grandi, pietre, alberi, acqua e soli che, pur raggruppati, non fanno mai paesaggio. Il paesaggio non esiste ancora. Solo queste figure esistono, ancora astratte e già animali vivi. L'evidente deformazione non è mai caricatura: gli animali caricaturali sono vecchissimi e sapientissimi, e viziosi; questi sono puri ed incoscienti; giocano, tra di loro in connubio[...]», L. Ponti, *Salvatore Fancello*, in *Stile*, aprile 1942, p.52. Sempre di Lisa Ponti, un articolo sulla mostra a Brera corredato da fotografie dell'installazione di Pagano e Giovanni Romano: «ci sia consentito di rievocare ancor qui la mostra che il Centro d'azione per le arti di Milano ha fatto delle ceramiche bellissime e dei disegni immaginosi e stupendi di Salvatore Fancello compianto e giovanissimo artista caduto in guerra. Di Fancello ha già scritto in *Stile* Carlo A. Felice: la mostra è stata curata amorosamente da Giuseppe Pagano e da Giovanni Romano. La bellezza dell'opera di Fancello ha assunto per noi superstiti il valore d'un monito. Gli Scomparsi ci legano "n [sic] impegno per l'Arte che essi amarono con passione

La lettura della figura dell'artista sincero perché primitivo ma non per questo *naïf* né popolare, tornò nel numero monografico che *Domus* nel 1942 dedicò a Fancello dopo la prematura scomparsa: Ponti parlò di un artista dal «pudore contadinesco e decisamente indipendente da ogni basso compromesso», di cui lodò l'«arguta irrequietezza delle sue piccole sculture»¹⁰¹. Nino Bertocchi azzardò per i disegni di Fancello una connessione con l'arte cinese: «il suo “orientalismo” resta uno dei fatti più interessanti dell'arte contemporanea: [...] non fu originato da una fantasia intellettuale, ma fu la genuina espressione di un mondo primitivo d'intendere le leggi della “vitalità ritmica” di cui parla Yutang»¹⁰².

Quell'immagine di artista schietto e genuino, non avvezzo alle mode, che tanto piaceva alla cultura antinovecentista di *Corrente*, venne ripresa da Cesare Dell'Acqua nel testo in catalogo della Biennale del 1948: questi riconobbe a Fancello «qualche raro pezzo di scultura – come *Donna seduta*, in gesso, del 1937» e catalizzò l'attenzione sul suo «estroso talento plastico [...] e [sul] suo vivissimo, intelligente senso della materia»¹⁰³. Parole come “spontaneità”, favoloso”, “candido umorismo” riportavano l'attenzione sulla personalità dell'artista, non sulla sua opera. Tuttavia Dell'Acqua presentò Fancello come scultore e i suoi animali in ceramica non vennero inseriti nella sezione delle arti decorative, ma nel Padiglione Centrale con un allestimento di Carlo Scarpa.

Un esempio che restituisce l'alta considerazione di Fancello scultore alla data del 1948 è la polemica tra Giò Ponti e Rodolfo Pallucchini pubblicata su *Domus* attorno alla retrospettiva postuma della Biennale. Ponti, che in una precedente rassegna sulla ceramica italiana aveva posto Fancello sullo stesso piano di Afro, Bordini, Brogini, Consagra, de Pisis, Fabbri, Fontana, Guttuso, Leoncillo, Manzù, Marini, Melotti, Mirko e Sassu¹⁰⁴, attaccò duramente la rassegna su Fancello, riportando a titolo di

purissima per le bellezze onde erano pieni" l'impegno rende come sacra la testimonianza dell'opera loro, che il desino ha voluto interrompere», L. Ponti, *Fancello a Brera*, in *Stile*, n.18, giugno 1942, p.42.

¹⁰¹ G. Pagano, *Salvatore Fancello*, in *Domus*, Milano, n.171, marzo 1942.

¹⁰² N. Bertocchi, *Il disegno di Fancello*, in *Domus*, n.171, 1942.

¹⁰³ G.A.Dell'Acqua, *Salvatore Fancello, XXIV Biennale di Venezia*, op.cit., p.109.

¹⁰⁴ *Ceramiche, stoffe e metalli*, in *Domus*, n.226, 1948, pp.25-32.

denuncia una fotografia dell'allestimento [ill.68]. «Una sincera deplorazione – scrisse Ponti - va fatta agli ordinatori della mostrina postuma di Fancello. In corpo a dei valorosi artisti, di temperamento e promesse eccezionali, drammaticamente mancati, non si fanno mostre di quattro pezzi su una scaletta. O non si ricorda la bella mostra fatta a Brera, auspice Pagano¹⁰⁵? [...] Meglio non fare le cose che sciupare – creandone un giudizio pubblico (e internazionale) errato – la memoria di un artista così rimpianto da chi lo conosceva»¹⁰⁶. La risposta di Pallucchini fu pronta ed immediata: non capi «perché sette opere di Fancello, tre disegni e quattro ceramiche» non fossero sufficienti «a dare l'idea del suo ingegno: soprattutto nel quadro di una mostra d'arte figurativa»¹⁰⁷. Secca la reazione di Ponti, condivisa da Attilio Podestà¹⁰⁸: «ricordando la emozionante mostra di Fancello a Milano mantengo in pieno i miei appunti sulla disgraziata presentazione di Venezia»¹⁰⁹.

¹⁰⁵ *Grande mostra di ceramiche, sculture e disegni di Fancello*, Centro di Azione per le Arti, Pinacoteca di Brera, 30 marzo-20 aprile 1942.

¹⁰⁶ G. Ponti, *Appunti alla regia della Biennale*, in *Domus*, n.228, settembre 1948, p.1.

¹⁰⁷ *Discussione a proposito della Biennale di Venezia*, in *Domus*, n.231, 1942, pagina non numerata. La lettera di Pallucchini, riportata integralmente, porta la data «Venezia, 31 ottobre 1948».

¹⁰⁸ «In una serie di retrospettive minori sono stati ricordati alcuni artisti scomparsi recentemente, la cui opera ha avuto un particolare significato nelle tendenze manifestatesi nei primi decenni del secolo: dal triestino Vittorio Bolaffio [...], a Umberto Moggioli [...]; da Achille Lega [...] ad Arturo Nathan [...]; da Salvatore Fancello, morto giovanissimo in guerra, uno dei ceramisti italiani più originali e più ricchi di inventiva, ad Arnaldo Badodi [...]; dal bolognese Mario Pozzati al giovanissimo Ciro Agostoni [...]; da Italo Brass a Fabio Mauroner; dalla povera Paola Consolo [...] a Cesare Breveglieri; da Francesco Tursi [...] a Cagnaccio di San Pietro [...]; da Sante Cancian al paesaggista piemontese Camillo Rho. [...] Le poche ceramiche esposte del povero Fancello [...] sottolineano la validità dell'«estroso talento plastico» (Dell'Acqua) del giovane artista: il candido umorismo dei suoi animali supera il fatto caricaturale e illustrativo per entrare nella sfera lirica», A. Podestà, *Il padiglione italiano e la partecipazione straniera*, in *Emporium*, luglio-agosto 1948, pp.84-85 e 104.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

5.2.4 - UN CASO: GATTO (1947-48) DI FAZZINI ALLA MOSTRA A PALAZZO DI RE ENZO (BOLOGNA, 1948)

Altro episodio che preparò il terreno per un cambiamento nei confronti del soggetto animale in scultura fu l'assegnazione a Pericle Fazzini per *Il gatto* (1947-48) [ill.69] del premio-acquisto di L.30.000 alla I Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea di Bologna, allestita dall'ottobre al novembre 1948 nel Palazzo di Re Enzo¹¹⁰. Quando Fazzini aderì al Fronte Nuovo delle Arti in occasione della I mostra del Fronte alla Galleria della Spiga nel 1947, il conflitto tra astrattisti e realisti si era consolidato nell'opposizione di vedute tra Birolli e Guttuso. Alla fine del 1948, dopo la chiusura della Biennale che aveva portato le due linee del Fronte a scontri irreversibili, poteva avere diversi significati esporre un'opera di soggetto animale.

Come si può leggere nei suoi fogli d'appunti, Fazzini aveva delle opinioni molto precise sull'arte contemporanea alla data del 1947: l'arte figurativa poteva mantenere la sua efficacia solo salvando il concetto di "somiglianza" rispetto al reale. Secondo Fazzini, nell'individualismo si celava la speranza della sopravvivenza della figurazione: essa poteva ritrovare la sua validità in una civiltà frammentata puntando sulla capacità individuale dell'artista di scendere dentro se stesso. L'artista doveva portare la sua umanità, fosse essa serena o tormentata, nella sua arte, evitando la retorica intellettualistica e ripristinando, come nella vita, un'armonia sociale¹¹¹.

¹¹⁰ *I Mostra Internazionale d'Arte Contemporanea*, Bologna, ottobre 1948. Cfr. G. Appella, *Vie, Œuvres, Fortune Critique*, in *Pericle Fazzini*, catalogo della mostra a cura di G. Appella, Paris, 5 maggio-30 giugno 1994, Roma, 1994, p. 176.

¹¹¹ Quando Fazzini scende in campo nel dibattito tra figurativo e non figurativo si comprendono meglio le sue scelte: l'arte figurativa, tanto quella astratta, poggiavano sull'individualità, ma mentre l'arte figurativa portava il peso di una responsabilità sociale ed umana, l'arte astratta era intellettualistica. Entrambe erano lo specchio della realtà contemporanea, disintegrata e frammentata, ma mentre l'arte non figurativa cantava la distruzione delle forme tradizionali e al tempo stesso la costruzione delle forme nello spazio (cercando la poesia della purezza formale) senza riferirsi ai dati della realtà visibile, l'arte figurativa doveva cercare di contenersi all'interno dei limiti del corpo umano, ragion per cui spesso tante soluzioni somigliavano a stili già esauriti. Malgrado questa separazione, Fazzini

Erano, per Fazzini, gli anni delle sperimentazioni neo-cubiste del *Profeta o Busto d'uomo* (1947); delle ricerche plastiche sul movimento e sull'equilibrio dei volumi di *Cavallo imbizzarrito* (1947); degli studi sulle *Cariatidi* di Modigliani e sui nudi acefali dei disegni di Matisse per la *Sibilla* (1947), riletti attraverso il filtro delle scomposizioni neocubiste di Picasso; erano gli anni dei due ritratti umani ed intimi di Sibilla Aleramo (entrambi del 1947), della *Testa d'Angelo* (1948) innocente e piena di sentimento religioso. Fazzini non contemplava un'arte figurativa (ma pure astratta) che non fosse anche una ricerca formale: senza questa, scrisse nel 1950, l'arte sarebbe finita «nel decorativo, quindi nell'arte minore o artigianato»¹¹².

La produzione di sculture di soggetto animale dovette aver assunto un peso particolare per Fazzini. Fu, certo, una dichiarazione esplicita del suo essere scultore figurativo, ma fu anche la manifestazione concreta di quelle caratteristiche che a suo giudizio una scultura figurativa avrebbe dovuto avere per essere attuale, adatta ai tempi sociali e storici: doveva portare l'emozione del ricordo di «cose ed elementi umani che ognuno di noi ha visto e vissuto magari per un attimo su questa terra»¹¹³; doveva trasmettere l'emozione e il senso dell'umanità; doveva essere una ricerca formale. *Il gatto* del 1947-48, di cui si conoscono due versioni¹¹⁴, nasceva da

individuò un problema che arte figurativa ed arte astratta dividevano: la mancanza di un mito, l'assenza di un contenuto spirituale da rappresentare, che lo spinse a reputare inutili pittura e scultura contemporanee (figurative e non). Il riscatto per entrambe stava nella figura individuale del "creatore", dell'artista che non temeva di manifestare i suoi tormenti o le sue gioie in maniera personale nell'opera d'arte, trovando nell'arte come nella vita un'armonia sociale. Fazzini, per quanto abbia scelto la via figurativa come la più consona alla sua sensibilità artistica, non espresse parole di condanna né giudizi attorno all'arte astratta, anzi: in un appunto del 1951 scrisse che avrebbe desiderato maggiore clemenza dai «colleghi non figurativi» perché reinventare il figurativo «è cosa difficile tanto quanto inventare spazi geometrici che significhino poesia». Cfr. *Pericle Fazzini. I percorsi della scrittura*, catalogo della mostra a cura di A. Masi, Palazzo Reale, Napoli, 27 novembre – 7 gennaio 1993, Roma, 1992, pp.97-108.

¹¹² *Pericle Fazzini. I percorsi della scrittura*, op.cit., p.98.

¹¹³ *Ibidem*, p.105.

¹¹⁴ Lo scarto tra la prima versione del 1947 e quella del 1948 è l'alleggerimento della base. Nel corso degli anni cinquanta Fazzini elaborò altri piccoli bronzi aventi per soggetto dei gatti che di volta in volta presentò a rassegne espositive di rilievo internazionale. Esposse *Il gatto* (1948) all'antologica a Roma; alla Biennale del 1954 (gli venne assegnato il Gran Premio per la Scultura), espose sia una delle

un'osservazione dal vivo dell'animale, di cui Fazzini riprese le caratteristiche istintive, la posa bloccata nell'attimo prima del balzo sulla preda¹¹⁵.

Le sculture di Fazzini del 1947-48, tra le quali *Il gatto*, furono lo spunto da cui partì il pittore Riccardo Ricas su un articolo pubblicato da *Domus* per ragionare sul destino della scultura figurativa. Partendo da un dato da tutti condiviso, ovvero che «la statuaria figurativa è in crisi», Ricas colse nella rappresentazione deformata del corpo umano una delle vie attraverso le quali la scultura figurativa stava cercando di reagire a *Scultura lingua morta* di Martini. In un momento in cui il dibattito contemporaneo era diviso tra sostenitori e detrattori dell'arte astratta, Ricas si chiese se avesse senso fare appoggio alla figurazione attraverso un processo di deformazione, come avveniva nelle ultime sculture di Fazzini (Ricas fece riferimento a *Il gatto*), o se potesse avere ancora valore la «figurazione dell'uomo come creatura»¹¹⁶ come in *Momento di solitudine* (1938) del “primo” Fazzini.

prime versioni del gatto sia *Il gatto che si gratta* (1953), acquistato per L.350.000 dal Museo Civico di Torino; il bronzetto *Il gatto che si gratta* venne esposto alla I Biennale del Mediterraneo ad Alessandria d'Egitto; alla VIII quadriennale presentò *Gatti che giocano*.

¹¹⁵ Le parole scritte da Ungaretti nel 1951 per la mostra di Fazzini a Roma riassumono con efficacia il significato del piccolo bronzo: «Quale annunzio di scatto crudele non contiene nella tesa e fremente impostazione del passo?» e poi, ripresa nel 1954 per il testo in catalogo della Biennale veneziana, «quale incedere teso! Quale annunzio di balzo crudele!». In queste frasi Ungaretti colse la realtà dell'opera, dove la crudeltà non era una metafora per alludere alla dimensione tragica dell'uomo, ma la descrizione della naturale fermezza con cui il gatto stava per assaltare la preda.

¹¹⁶ R. Ricas, *Fazzini: due sculture e la posizione del pubblico*, in *Domus*, n.226, luglio 1948, p. 39.

5.2.5 - L'AFFERMAZIONE DI MINGUZZI "SCULTORE POPOLARE" ATTRAVERSO LE SCULTURE DI ANIMALI (1949-1955)

A Minguzzi, appena rientrato nel 1949 dopo aver trascorso un anno a Parigi, la scena artistica italiana si presentò radicalmente cambiata e la sua città, Bologna, era stata protagonista di accesi dibattiti. Il divario tra astrattisti e figurativi aveva assunto contorni netti e la crisi della scultura italiana era dibattuta costantemente. Per reagire a questa situazione, Minguzzi cercò una via d'accesso al realismo in campo plastico profittando del positivo atteggiamento verso il soggetto animale in scultura. Le due opere di soggetto animale che espose alla Biennale del 1950 (*Gallo e Gatto* del 1949) non presentavano le caratteristiche di un lavoro da *animalier* (ovvero la mimesi anatomica, la ricerca di una fisionomia e di una psicologia o spiritualità dell'animale stesso). Piuttosto, traducevano in scultura i presupposti del neorealismo: un soggetto figurativo di facile lettura; l'adozione di un lessico ingenuo e popolaresco; una rappresentazione quasi documentaria del soggetto; un'arte umana e comprensibile; una figurazione per "tipi". Se il *Gatto* di Fazzini e le discussioni attorno a Fancello potevano, a quella data, risultare dei casi episodici, con l'assegnazione del gran premio per la scultura nel 1950 al *Gallo* [ill.70] di Minguzzi si volle affermare la possibilità di un realismo nella plastica italiana attraverso il soggetto animale.

Le altre sculture di animali realizzate da Minguzzi fino al 1955 (galli, gatti, civette-gufi, caproni) presentarono soggetti formulati come "tipi", che di volta in volta furono anche il pretesto per proporre nuove soluzioni plastiche. Nel *Gallo* del 1949-59 [ill.71], esposto alla Biennale del 1952, ad esempio, Minguzzi abbandonò il virtuosismo artigianale del primo gallo in terracotta dipinta [ill.70] a favore di una lavorazione brutale del bronzo, dirigendosi verso quella lavorazione sofferta delle superfici plastiche tipica dello stilismo dei primi anni cinquanta. Con i galli realizzati a partire dal 1951 [figg.72-74] Minguzzi aggiunse al soggetto animale una carica drammatica e tragica, avvicinandosi alla plastica tormentata e violenta di Germaine Richier, che espose al padiglione francese nel 1950 ma

di cui Minguzzi conobbe l'opera durante il primo viaggio a Parigi del 1940. Nei galli realizzati dopo il 1952¹¹⁷ [ill.73-74], Minguzzi si avvicinò alle figure lacerate, trafitte da aculei dell'avanguardia plastica britannica, che esordì riscuotendo un successo internazionale alla Biennale del 1952. In questi galli Minguzzi innestò un chiodo nei bargigli e trattò la superficie in modo che essa si presentasse ancora più corrosa. Senza rinunciare alla figurazione e al "tipo", Minguzzi sfruttò il soggetto animale per giungere a quella «iconografia della disperazione o della sfida» di un'«arte [...] vicina ai nervi, nervosa, tutta tendini»¹¹⁸ di cui parlò Herbert Read nel presentare la cosiddetta "geometry of fear" alla Biennale del 1952.

Analogamente, dopo *Gatto persiano* (1949)¹¹⁹ [ill.75] in terracotta, Minguzzi sperimentò nuovi lessici con due gatti del 1952. In *Gatto* [ill.76], esposto alla Biennale del 1952 ed ora in collezione privata, si avvicinò alla produzione plastica di Barbara Hepworth, di cui aveva visto le opere al padiglione britannico nel 1950. Come Hepworth, mise in pratica le teorie del *direct carving* e del *truth to material*, ossia del lavorare direttamente il materiale senza ricorrere ad assistenti e del rispettare le peculiarità fisiche della tipologia del *medium* adottato (legno, marmo o pietre di diverse qualità)¹²⁰. Minguzzi sfruttò la morbidezza del legno per ottenere delle forme organiche attraverso levigati prolungamenti laterali rifacendosi a sculture come *Pendour* (1947-58) [ill.77] di Hepworth, opera in cui i volumi plastici erano funzionali alla messa in atto di un rapporto dinamico tra materia e spazio-ambiente, tra massa piena e vuoto. Con l'altro *Gatto* del 1952 [ill.78], presentato ad Anversa nel 1953 ed ora in collezione privata, Minguzzi realizzò una scultura aggressiva, con profonde incisioni sul dorso

¹¹⁷ *Gallo n.1* 1951, *Gallo n.2* 1953, *Gallo* 1954-55 circa.

¹¹⁸ H.Read, *Scultura recente*, XXVI Biennale di Venezia, Venezia, 1955, p.309 - 310.

¹¹⁹ In MINGUZZI 2002 (probabilmente facendo fede a quanto riportato in XXV *Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1950, p.177), è riferito che *Gatto persiano* è bronzo. In *Luciano Minguzzi*, a cura di Marco Valsecchi, Bologna, 1975, cat.31, è dato in terracotta. Dallo studio delle fotografie è più probabile che si tratti di una terracotta.

¹²⁰ Tale pratica si diffuse in Italia dopo la rassegna di Moore nel 1948 alla Biennale veneziana e venne adottata da diversi scultori (Aldo Calò, Carmelo Cappello, ad esempio) per rendere attuale la propria produzione. Cfr. *ivi*, CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.1: HENRY MOORE E LA SCULTURA ITALIANA, pp.81-96.

e zampe erose. L'espressione caricaturale e la deformazione della testa potrebbero suggerire un richiamo agli animali in ceramica di Fancello [ill.89].

Per il soggetto del caprone Minguzzi usò come fonte visiva *Le Chèvre* (1944) [ill.80] di Picasso, pubblicato sul primo numero del 1948 dei *Cahiers d'Art*. Rese il soggetto animale, nel bozzetto (*Bozzetto per Caprone*, 1952) [ill.81], scheletrico, prosciugato, mentre nella versione finale, il *Caprone* (1952) [ill.82], puntò su una restituzione ancora più drammatica, facendo esplicito riferimento *Cheval éventré* (1917) [ill.83] di Picasso¹²¹.

Spettò a un recensore di *Domus*, presumibilmente Lisa Licitra Ponti, parlare per primo di *Gallo e Gatto persiano* del 1949. Nell'articolo venne dato grande peso su come Minguzzi, dopo l'infelice partecipazione alla Biennale del 1948, avesse trovato il suo stile, « la sua via naturale [...] sfociata in nuove opere [...] piene di vitalità, se pure un poco volutamente arcaiche»¹²². La linea di *Domus*, sotto la spinta di Ponti, era di sostenere un'arte popolare intesa come arte destinata al popolo. Le due sculture di animali di Minguzzi, «pieni di forza e di suggestione [...], speranza di riesumazione, di riinvenzione di ciò che, in natura, sono il gallo ed il gatto»¹²³, divennero esemplari per quella loro capacità di istituire un rapporto diretto con il pubblico. Nella presentazione di Minguzzi nel catalogo della XXVI Biennale, Cesare Gnudi distinse «i suoi primi animali, i galli, i gatti, i gufi [...] la cui terribile fisicità, la cui tensione vitale veniva esaltata ed ingigantita nella architettata e chiusa struttura delle forme», presentati alla Biennale del 1950, dal «nuovo grande *Gallo* in bronzo» esposto alla Biennale del 1952, «allucinante immagine di una stupenda ferocia [...] più liberamente mosso in quell'aspro ritmo, che la più chiusa stilizzazione delle opere precedenti aveva quasi incarcerato e frenato»¹²⁴. La “stilizzazione” degli animali realizzati da Minguzzi dal 1949-1950

¹²¹ Zervos, III, n.70, 1949.

¹²² S.n., *Gallo e gatto di Minguzzi*, in *Domus*, luglio-agosto 1950, p.48.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ C. Gnudi, *Luciano Minguzzi*, in *XXVI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1952, p.69.

rispondeva a quell'esigenza di portare il realismo in scultura; "l'aspro ritmo" era invece l'allineamento ai lessici plastici europei più in voga.

A partire dal 1955 la critica iniziò a parlare del bestiario di Minguzzi, grazie alla personale tenuta alla Galleria del Milione a Milano. Gnudi elogiò, dello scultore «semplice, schietto, [...] sincero, [dalla] consumata perizia tecnica ed artigiana», l'umana realtà e la natura forte e genuina del «*caprone ferito* che cade sulle zampe anteriori e tutto si tende nel doloroso reggersi e nell'ansia disperata dell'ultimo grido; una scultura in cui non un solo tratto è inerte, in cui ogni fibra è tesa nella energia inaudita di una vita che par sprigionare tutta la sua forza nell'ultimo schianto». Presentò il *Gallo* del 1954-55 come un' «immagine possente, rapida, repentinamente bloccata nello scatto feroce». Gnudi esclude che gli animali di Minguzzi fossero oggetti decorativi: primeggiava in essi «la potenza del segno che squadra e compone i volumi, che ricerca e scava nelle forme [...] quell'aspro ritmo che l'artista sente pulsare nella vita»¹²⁵. Parimenti Franco Russoli rilevò come la «sincera e ricca natura di scultore nato» avesse preservato Minguzzi dal cedere agli stilismi in voga, saggiandone certo le potenzialità, ma restando fedele alla «sua prima ispirazione di narratore spedito e robusto». «La bellissima, grifagna e scattante serie degli animali, dal gallo feroce al gatto selvatico, al caprone ferito, al cane contorto nella prigione delle canne» erano, per Russoli, manifestazioni primigenie della vita «strette alla terra», di uno scultore «sano e carnale»¹²⁶. Raffaele Carrieri cercò di andare più a fondo, rilevando nel *Caprone* la suggestione de *Le chèvre* di Picasso, «ma una suggestione ritemperata in un chiaroscuro che si distingue senza riferimenti stilistici»¹²⁷.

Il bestiario del 1949-55 segnò la fortuna di Minguzzi come scultore popolare, abile artigiano, non avvezzo alle mode né ad intellettualismi. Una figura che lo stesso scultore contribuì a promuovere: nell'autopresentazione nel catalogo della mostra neworkese al Museum of Modern Art del 1955,

¹²⁵ *Sculture recenti di Luciano Minguzzi*, catalogo della mostra a cura di C. Gnudi, Milano, 1955.

¹²⁶ F. Russoli, *Sincero ed impulsivo il Minguzzi '55*, in *Settimo Giorno*, 17 febbraio 1955.

¹²⁷ R. Carrieri, *Minguzzi scolpisce con le mani in castigo*, in *Epoca*, 6 febbraio 1966.

*The New Decade*¹²⁸, Minguzzi dichiarò che era fondamentale, nella sua ricerca, giungere all'assolutezza dei volumi, delle masse e della tattilità, ma che il suo lavoro era svincolato da qualsivoglia propensione intellettualistica. Intellettualismo e istinto non risolvevano, a suo giudizio, i problemi del fare scultura: questi potevano essere superati solo rispettando la propria cultura, l'abilità artigianale e l'autocritica. Tornavano, insomma, a farsi valere le parole di Jahier della prima monografia del 1946: quell'«indole sana e plebea»¹²⁹ che rimase la cifra costante con cui la critica misurò le opere di Minguzzi.

Sulla fine degli anni cinquanta, Minguzzi riprese il soggetto animale attribuendogli nuove valenze. In *Apparizione/Bozzetto per l'Eco n.2* (1957) [ill.84] presentò una spinta d'inaspettata aggressività e propose il tema della metamorfosi tra animale e oggetto meccanico. Minguzzi, che in quegli anni aveva fatto appoggio alla produzione plastica di Lynn Chadwick per staccarsi dal figurativo, aveva fatto esplicito riferimento alle sculture di animali del collega britannico. L'armatura "meccanica" del cavallo impennato lasciata a vista e l'ampia cresta che dipartiva dalla testa con profondi solchi lasciava trasparire un esplicito riferimento a *Beast I* (1955)¹³⁰ [ill.85] e *Stranger II* (1956) [ill.86].

5.2.6 - IL SOGGETTO ANIMALE NELLA SCULTURA ITALIANA DEGLI ANNI CINQUANTA: I BESTIARI DI FABBRI E CRIPPA

Alla produzione di sculture di soggetto animale si dedicò gran parte degli scultori italiani lungo l'arco del sesto decennio, alcuni con continuità altri presentando sculture di soggetto animale come casi episodici nella

¹²⁸ *The New Decade – 22 European Painters and Sculptors*, edited by Andrew Carnduff Ritchie, The Museum of Modern Art, New York, 1955.

¹²⁹ P. Jahier, *Artisti d'oggi. Luciano Minguzzi scultore*, op.cit.

¹³⁰ Esposto alla Biennale di Venezia del 1956.

propria produzione. Vi fu chi, come Aligi Sassu, ragionò attorno ai cavalli di Leonardo da Vinci, con la prospettiva di riportare un classico adattandolo ai lessici contemporanei. Oppure chi, come Carmelo Cappello, tentò con *Mucca e vitellino* (1953) di applicare le leggi del *direct carving* e del *truth to material* per rendere attuale un soggetto che era stato affrontato in passato con accenti mitici. In una breve carrellata della fortuna del soggetto animale nella scultura italiana degli anni cinquanta non si possono non menzionare due bestiari: quello di Agenore Fabbri e quello di Roberto Crippa.

Il bestiario di Agenore Fabbri si suddivide in due periodi: il primo, riprendendo una definizione di Marco Valsecchi del 1971, appartiene al «realismo espressionista»¹³¹ dello scultore (1946-55); il secondo è composto dagli animali “atomizzati” (1956-58). Attorno al 1946 Fabbri dichiarò che la scultura era il mezzo di cui si serviva per testimoniare la sua rivolta «contro ogni forma di ingiustizia e di sopraffazione; io sono naturalmente espressionista, perché la ribellione è sempre stata dentro di me»¹³². Sul realismo di Fabbri si devono fare delle precisazioni, specialmente in merito al bestiario. In uno scritto su *Realismo* nel 1953, Fabbri definì ciò che lui intendeva per realismo: «un inno alla realtà, [...] alla realtà *obiettiva*, [...] una ricerca di affermazione di libertà, cioè di umanità, cioè di realtà. Si parla di realismo in senso storico e dialettico, come esperienza acquisita di vita contemporanea.[...] Il realismo è la lotta all'ermetismo, all'individualismo, all'intellettualismo, ad ogni forma di dogmi imposti: bisogna stare con gli uomini e con le cose, in una relazione di sangue, di amore, di passione. [...] Gli artisti che operano nel campo di questo nuovo realismo si avvicinano ad uno strato di umanità che fino ad oggi era stato negletto. [...] L'arte deve

¹³¹ In un intervento del 1971 su *Civiltà delle macchine*, Marco Valsecchi lesse le opere realizzate da Fabbri tra il 1946 e il 1948 come dimostrazione «che il realismo espressionista di Fabbri viene prima delle scelte ideologiche, anche prima del neo-realismo [...]. Non fu cubista, non fu arcaicizzante, non fu astrattista: e per tale refrattarietà parve al di fuori delle situazioni culturali», M.Valsecchi, *Profilo di Agenore Fabbri*, in *Civiltà delle macchine*, gennaio-aprile 1971.

¹³² S. Riolfo Marengo (a cura di), *Agénore Fabbri, 1929-1988*, Cinisiello Balsamo, 1988, p.178.

dare al mondo il vero volto dell'uomo»¹³³. Quindi umanità, realtà, denuncia attraverso l'arte di un'umanità devastata, distrutta nei campi di sterminio.

Per raccontare la tragedia della seconda guerra (da lui stesso combattuta) Fabbri fece inizialmente ricorso al soggetto animale (gatti e cani) trasmutandolo in una massa nodosa, tesa, aggressiva, spaventosa. Restando in linea con quanto sostenuto per la pittura realista (ritorno al soggetto¹³⁴; narrazione; figurazione accessibile ad un pubblico esteso), Fabbri deformò i suoi gatti¹³⁵, cavalli e cani al punto da farli sembrare mummificati, come *Gatto bruciato* (1950) [ill.88] o *Gatta pregna* (1950) [ill.89]. Rinunciò alle ricchezze della ceramica e utilizzò tonalità cupe per raggiungere una vibrazione inquietante. Come scrisse Tullio d'Albisola nel 1953, Fabbri si avvale «della stessa conoscenza tecnica dell'artigianato ceramistico albisolese per riflettere, smaltare e colorire le sue opere [...]. I suoi gatti si azzuffano e miagolano tra il piombo, l'archifullo, il bianchetto e un po' di ramina, ossia gli elementi base per la lavorazione più povera che si conosca: la pentola»¹³⁶. Il bestiario realista-espressionista era una drammatica metafora delle ferite, dei cadaveri, dei corpi malati, della insensata lotta di uomini contro uomini (alcuni dei titoli ricorrenti delle sculture animaliste di questo periodo portano il titolo "lotta tra cani" e "rissa tra gatti"). Mario Negri, nel 1951, di quelle «scabre ed ossute figure» parlò lungamente, sottolineando come esse non fossero «animali da allevamento, dei campioni coltivati per la bellezza [ma] delle umili, sfruttate e macilente creature. Sono animali dolenti per ferite o per fame. [...] sembrano aver lottato per sopravvivere»¹³⁷.

Dopo la partecipazione alla Biennale del 1952, Fabbri iniziò ad entrare in contatto con esperienze plastiche internazionali. La "geometry of fear" britannica, come si visto nel secondo capitolo, introdusse in Italia la

¹³³ A. Fabbri, *Di uno scultore sulla scultura*, in *Realismo*, febbraio 1953.

¹³⁴ «In Fabbri la maturazione della forma ha determinato una predominanza del soggetto», A. Sassu, *Ceramiche di Agenore Fabbri*, in *Domus*, n.243, febbraio 1950, p.42.

¹³⁵ Sui gatti: «una vera tribù che Fabbri ha riinventato senza rifarsi agli Egizi», *ibidem*.

¹³⁶ T. D'Albisola, *Il ceramista impareggiabile*, in *La ceramica*, novembre 1953.

¹³⁷ M. Negri, *Agenore Fabbri*, in *Domus*, n.261, gennaio 1951, p.41-42.

figura di uno scultore-artigiano o scultore-fabbro e una concezione anticonvenzionale del fare scultura attraverso tecniche di manipolazione, assemblaggio e sperimentazione di materiali metallici. Aveva anche introdotto nuovi soggetti plastici: ibridi di uomini-animali, uomini-macchina e animali-macchina.

Nel 1957 Fabbri segnò una svolta nel suo percorso: abbandonò ceramica e terracotta a vantaggio del bronzo, sintonizzandosi con la produzione scultorea internazionale. Guardò a due scultori in particolare: Richier e César. Di Richier, oltre alle opere esposte alla Biennale del 1950, Fabbri vide *La mantide* (1949) [ill.90] alla Biennale di Scultura all'Aperto di Anversa, quando fu invitato a parteciparvi nel 1953. Richier presentava forme ibride di uomini-insetto, teste deformate e urlanti. Nella sua produzione aveva messo radicalmente in discussione la grammatica del corpo, presentando forme umane impietosamente deformate e irriconoscibili. La materia (prevalentemente bronzo, ma anche piombo e più raramente pietra) si presentava decisamente corrosa, vituperata¹³⁸. César, più conosciuto all'estero che in Italia, lavorava pezzi di macchinari, compressi e poi assemblati per ottenere la forma di un insetto, come *Insecte Galactique* (1953-55) [ill.93], giungendo a nuove costruzioni, nuove strutture, elementi che andavano a comporre una natura aliena e alternativa al mondo naturale. Fabbri prese da Richier il motivo surreale dell'ibridazione uomo-insetto, la lavorazione corrosa del materiale plastico; da César la potenza immaginativa della macchina antropomorfa o insettomorfa, al tempo stesso elogio alla tecnica ma anche monito del potere distruttivo delle macchine.

Nacque così, sotto l'impulso di allinearsi alle conquiste plastiche internazionali e dalla necessità di avvertire l'umanità dei traguardi ma anche dei pericoli della tecnica, il bestiario "atomizzato" del 1956-1958¹³⁹. Fabbri scelse nuovi soggetti: insetti, grilli, cavallette, zanzare, ma anche uccelli e

¹³⁸ Cfr. *Germaine Richier*, catalogo della mostra a cura di J. Cassou, Paris, 10 ottobre-9 dicembre 1956, Paris, 1956, pp.5-6.

¹³⁹ Per il rapporto tra Fabbri e il movimento nucleare, in particolare con Baj per le figure stanti, cfr. V. W. Feierabend (a cura di), *Agenore Fabbri. Catalogo ragionato della scultura*, Cinisello Balsamo, 2011, pp.51-58.

lucertole. Di insetti ed animali, però, restava ben poco. Fabbri nei primi bronzi di piccole dimensioni presentò gli insetti come costruzioni di fantascienza, con lunghe zampe e carapaci repellenti, con occhi sporgenti, ingarbugliati all'interno delle strutture innaturali del proprio corpo (*Insetto atomizzato*, 1957; *Il grillo*, 1958; *Zanzara*, 1958; *Il Grande Insetto*, 1958). In altre opere, come *Uccello atomizzato* (1958) [ill.94] e *Cavalletta atomizzata* (1958) [ill.92], rimaneva riconoscibile soltanto l'apparato scheletrico, deformato al punto di assomigliare ad un reperto di dinosauro. Il lancio dello Sputnik nel 1957 e le tensioni della guerra fredda portarono Fabbri a nuove riflessioni: «la conquista dello spazio ci ha trasformato in “primitivi”. Noi siamo i primi testimoni di un'epoca nuova che non ha più nulla in comune col passato. [...] Ma quali sorprese può riservarci questa fantascienza che si è avverata oltre le più fantastiche previsioni della fantasia umana? Può spalancarci orizzonti di felicità impensata, ma può anche farci precipitare nel più mostruoso degli olocausti»¹⁴⁰.

Alla scultura di soggetto animale si dedicò pure Roberto Crippa, in un momento in cui la sua carriera pittorica vantava solide radici. Tra il 1956 e il 1960 realizzò un bestiario di oggetti in ferro e acciaio saldati, volto all'esplorazione disinibita dei lessici plastici degli anni cinquanta. Crippa iniziò a dedicarsi alle sculture in metallo saldato a partire dal 1951, nell'ottica di portare nella tridimensionalità le sue ricerche pittoriche astratto-concrete. Nel 1955 i ferri di piccole dimensioni dal titolo *Bull* [ill.99] rileggevano con il lessico corrosivo proprio della seconda metà dei cinquanta i tori di Altamira picassiani¹⁴¹. L'incontro con il surrealismo statunitense, e in particolare l'amicizia stretta con Wilfredo Lam¹⁴², diedero

¹⁴⁰ S. Riolfo Marengo (a cura di), *Agonore Fabbri, 1929-1988*, op.cit., p.189.

¹⁴¹ «Dalla figura umana passai alle metamorfosi di alcuni animali, tori, elefantini, che per la loro primordialità potevano persino ricordare certe figure stilizzate rinvenute nelle famose grotte d'Altamira in Spagna», dichiarazione di Crippa, in *I totem di Roberto Crippa*, catalogo della mostra a cura di F. Passoni, Galleria Schettini, Milano, 21 maggio-6 giugno 1970, Milano, 1970.

¹⁴² Su Wilfredo Lam si rimanda a M. Sartor, *Arte latinoamericana contemporanea*, Milano, 2003, pp.179, 183-190, 225, 228. Per una rapida bibliografia di W. Lam (da M. Sartor, *Arte latinoamericana contemporanea*, op.cit.): M.P. Fouchet, *Wilfredo Lam*, Barcelona, Ediciones Polígrafia, 1976; A. Núñez Jiménez, *Wilfredo Lam*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982; M. Balderrana, *Wilfredo Lam and His Contemporaries*, 1938-1952, New York, The Studio Museum in Harlem,

a Crippa nuovi impulsi per l'elaborazione delle sue sculture di soggetto animale. In opere come *Senza titolo* (1955-56) [ill.100] e *Animale mitologico* (1956) [ill.101] si rileva l'elaborazione degli arti degli animali analoga alle sculture di Alexander Calder. Quest'ultimo alla Biennale del 1952, che aveva esposto all'ingresso del Paglione Statunitense «il grande Tripode, il Treppiedi rugginoso» [ill.102], come lo definì Leonardo Sinisgalli, aveva attirato l'attenzione per via di quel nuovo «equilibrio, la concordia dei sistemi articolati: [Calder] ha risolto per suo conto l'assetto delle masse multiple»¹⁴³. Nei due bronzi di Crippa le teste degli animali con occhi ridotti a piccoli cerchi vennero risolte guardando alle pitture surrealiste di Lam [ill.103]. Nel 1956 Gillo Dorfles rilevò le differenze tra due «scultori “totemici”» come Mirko e Crippa. Dando per presupposto che per “totemico” si doveva intendere una figurazione apparentata con «le rappresentazioni emblematiche e magiche usate da tanta arte “barbarica” antica e moderna», secondo Dorfles lo stacco tra i due artisti risiedeva nell'arcaismo legato alle civiltà del primordio in Mirko e nella rinnovata arcaicità attraverso «divinità meccaniche» e «meccanismi animalizzati»¹⁴⁴ di Crippa.

La svolta stilistica dagli oggetti totemici in Crippa si registra dopo il 1956. Gli stretti contatti con gli Stati Uniti, in particolar modo con l'amico pittore Enrico Donati che risiedeva a New York, lo spinsero a cimentarsi nella produzione di diverse sculture di soggetto animale rifacendosi all'opera di Lynn Chadwick¹⁴⁵. Le sculture di Chadwick insistevano sul tema della metamorfosi tra essere vegetale e animale, tra macchina e

1992; C. Merewether, *Wilfredo Lam. A retrospective of works on paper*, New York, Americas Society Art Gallery, 1992. Inoltre: *Wilfredo Lam. Oeuvre gravé et lithographié*, par D. Tonneau-Ryckelynck, Ed. Musée de Gravelines, 1994. L'artista fu promosso da Carlo Cardazzo (cfr. F. Pola, *Una stagione internazionale: Carlo Cardazzo e Albisola*, e F. Pola, *Carlo Cardazzo verso il futuro, tra Nord Europa e Stati Uniti*, in *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra a cura di L.M. Barbero, Venezia, 1 novembre 2008- 9 febbraio 2009, Milano, 2008, pp.339-350 e pp.351-384).

¹⁴³ L. Sinisgalli, *Calder scultore ingegnoso*, in *Civiltà delle macchine*, gennaio 1953, p.39.

¹⁴⁴ G. Dorfles, *Due scultori 'totemici'*, in *Domus*, 02/1957, pp.27-28 e 56.

¹⁴⁵ Ivi, CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.2: GLI SCULTORI DELLA “GEOMETRY OF FEAR”, pp.97-110.

animali. Nel 1957 Chadwick espose alla Saindenberg Gallery di New York 15 sculture¹⁴⁶, tra le quali vennero riprodotte in catalogo *Encouter V* (1956-57), *Maquette for Bird II* (1956-57) [ill.105] e *Teddy Boy and Girl II* (1957) [ill.107]. Crippa riprese in maniera quasi palmare le opere di Chadwick, come in *Contraction de la colère* (1958) [ill.104], le cui analogie con *Maquette for Bird II* (1957) di Chadwick sono evidenti. Ma come anche in *Divinità* [ill.106], in ferro ed acciaio, esposta per la prima volta alla Galleria Schwarz di Milano nel 1962, opera fortemente sviluppata in altezza e dal soggetto metamorfico. Questi due bronzi di grandi dimensioni insistevano sulla carica violenta ed aggressiva della metamorfosi della macchina in animale. Nelle due piccole sculture *Il Gufo* [ill.108] e *Il gufo II* [ill.110], i debiti di Crippa verso Chadwick si rilevano con la messa in mostra delle armature, nelle zampe esili, nella lastra metallica piegata e fissata dietro l'armatura [ill.109 e 111].

5.3 – MINGUZZI: DA CANE TRA LE CANNE (1950) ALLE “GABBIE”

Tra le sculture di soggetto animale realizzate da Minguzzi, un caso a parte è *Cane tra le canne* [ill.111] del 1950, probabilmente una delle opere più significative della produzione plastica italiana dell'inizio degli anni cinquanta. L'opera nacque da un atto di sperimentazione: Minguzzi non rimosse i cannelli di bronzo dall'opera una volta terminata la fusione. Lo stratagemma di non eliminare dall'opera compiuta gli elementi residuali del procedimento di fusione si collegava alla pratica di Gonzáles e Picasso di costruire una scultura attraverso materiali di scarto. Certo, le premesse erano differenti: Picasso e González, durante la loro collaborazione tra il 1928 e

¹⁴⁶ *Second version of Maquette for Seasons* (1956); *Maquette for Teddy Boy and Girl II* (1956); *Tattie Bogle* (1956); *Encouter V* (1956-57); *Maquette for Bird II* (1956-57); *Teddy Boy and Girl II* (1957); *Bird II* (1957); *Maquette for Conjunction II* (1957); *Conjunction II* (1957); *Wigwam II* (1957); *Dance X* (1957); *Dance XI* (1957). Cfr. D. Farr, E. Chadwick, *Lynn Chadwick: sculptor – With a complete illustrated catalogue, 1947-2005*, Lund Humphries, London, 2006.

1932, trasferirono la pratica del collage cubista nella tridimensionalità attraverso l'assemblaggio di oggetti reali. Inoltre, le sculture realizzate da Picasso con oggetti reali si differenziavano, ad esempio, dal ready-made duchampiano perché la finalità non era quella di destabilizzare provocatoriamente il concetto di opera d'arte, ma di sfruttare gli oggetti reali per ottenere delle composizioni allusive alla figura umana ricorrendo ad un linguaggio artistico premoderno, primitivo, dove il progetto di un'opera compiuta presente nel pensiero dell'artista precedeva la scelta degli oggetti adatti a comporla. Minguzzi non eliminò dall'opera compiuta degli elementi residuali, "reali", ma li fece diventare parte integrante dell'opera.

Cane tra le canne è rilevante anche per il rapporto con l'antico: il cane era una ripresa palmare di un'impronta lavica di Pompei [ill.112]. Minguzzi non cercò, però, di collegarsi all'antico sul piano formale, come fece invece Martini con *La sete* (1934), opera in cui l'effetto di corrosione delle superfici ripreso dai calchi pompeiani servì a far conquistare indipendenza alla superficie plastica stessa. Minguzzi riportò fedelmente l'impronta lavica del cane per portare il simbolo di una tragedia del passato come metafora dei drammi del presente. Non a caso Marchiori inquadrò *Cane tra le canne* come «il motivo di un essere irretito dall'angoscia, prigioniero»¹⁴⁷.

Minguzzi riprese nel 1952 «l'ardita invenzione e la forza plastica costretta e potente del *Cane tra le canne*»¹⁴⁸ per l'elaborazione del bozzetto [ill.113] per *The Unknown Political Prisoner Competition*¹⁴⁹, pensando che l'inedita presentazione di un soggetto imbrigliato in un'asfissiante gabbia di cannule fuse potesse fungere da simbolo per tutti i deportati del secondo conflitto bellico. Come scrisse alla commissione giudicatrice londinese del concorso, quella figura dalle fattezze vagamente riconducibili ad un corpo

¹⁴⁷ G. Marchiori, *Luciano Minguzzi, sculture dal 1951 al 1961*, Milano, 1962, p.9

¹⁴⁸ C. Gnudi, *Luciano Minguzzi*, in *XXVI Biennale di Venezia*, op.cit.

¹⁴⁹ Ivi, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.5.1: *THE UNKNOWN POLITICAL PRISONER COMPETITION: L'ASTRAZIONE PER LA SCULTURA PUBBLICA E LA PROPAGANDA FILO-STATUNITENSE*, pp.67-71 e PARAGRAFO 1.5.2: *L'AFFERMAZIONE INTERNAZIONALE DI MIRKO E MINGUZZI ATTRAVERSO THE UNKNOWN POLITICAL PRISONER COMPETITION*, pp.72-78.

umano, ingabbiata da un intrico di linee opprimenti, aveva il preciso significato «di rendere omaggio ai prigionieri che hanno sofferto in tutti i campi di concentramento»¹⁵⁰.

Le preoccupazioni di Minguzzi per il bozzetto non furono solo di carattere morale, ma anche plastiche. La rete costituita dalle cannule fuse aveva una duplice funzione architettonica: quella di confinare la figura distesa entro limiti invalicabili e quella di costruire, grazie alle imponenti dimensioni (Minguzzi aveva previsto per che il suo monumento avesse 20 metri di altezza e altrettanti di lunghezza), un “ombroso gioco aereo” con lo spazio circostante. In questa maniera, il monumento, che avrebbe poggiato direttamente sull'erba di un prato senza il vincolo di un basamento, avrebbe interagito con l'ambiente e con lo spettatore stimolando la partecipazione di quest'ultimo nell'opera. Nuovamente emersero degli aspetti che inserirono Minguzzi in un contesto contemporaneo, sintonizzato con le preoccupazioni plastiche dei primi anni cinquanta: interazione della scultura monumentale con lo spazio circostante e soprattutto con l'osservatore; stili plastici contemporanei; rapporti architettonici. Minguzzi presentò un bozzetto estremamente innovativo e la commissione del concorso lo collocò tra i menzionati a cui venne assegnato il terzo premio di 250 sterline. Si trattava di sei scultori di calibro internazionale: Henry-Georges Adams, Max Bill, Alexander Calder, Lynn Chadwick, Margel Hinder e Richard Lippold¹⁵¹. Per Minguzzi questo significò, dopo aver consolidato la sua posizione nel panorama artistico italiano, iniziare ad essere conosciuto a livello internazionale come una delle figure più interessanti (e protagoniste) della scultura europea degli anni cinquanta.

In quegli anni Minguzzi stava cercando di mettere in pratica le teorie di Martini per una nuova scultura affrontando parallelamente due soggetti: da un lato una figura umana chiusa spazialmente da una struttura che aveva le funzioni di una gabbia; dall'altro il nudo femminile.

¹⁵⁰ TGA 955.15.26, *Catalogue of the Unknown Political Prisoner Competition*, London, 1953.

¹⁵¹ TGA 955.1.12.256, 21/39.

La struttura delle gabbie serviva a far emergere il ruolo relativo del soggetto figurativo (l'immagine martiniana) all'interno della costruzione plastica: esso era schermato, quasi irraggiungibile alla vista a causa della prigione di cannule che lo circondava. La scultura non era più prigioniera dell'immagine: piuttosto l'immagine era prigioniera della scultura. La struttura a gabbia che circondava il soggetto figurativo aveva anche un'altra funzione, sempre connessa alle teorie sulla scultura di Martini: rendeva i vuoti protagonisti della costruzione plastica, innestando un ritmo non dipendente dall'immagine ma da linee ripiegate su se stesse. Questo permetteva di trattare le ombre come realtà costruttiva dell'opera plastica, cercando di superare uno dei limiti della scultura individuato da Martini: «per la scultura, l'ombra resta un caso»¹⁵².

Minguzzi ragionò sulla struttura delle gabbie con due produzioni parallele e dal valore opposto: la prima sviluppava l'invenzione delle cannule fuse; la seconda imprigionava letteralmente un soggetto figurativo all'interno di una gabbia.

Della prima via, l'esito che Minguzzi dovette aver avvertito come più riuscito fu *Bagnante in riva al fiume* (1954) [ill.114]. Nell'opera Minguzzi si rifece a due fonti visive: una era il bozzetto del 1952 presentato da Bernhard Heiliger a *The Unknown Political Prisoner Competition* [ill.115], nel quale un nudo acefalo ed inginocchiato era rinchiuso in una gabbia formata da quattro barre, dalle quali si sviluppavano degli aculei fendenti che martoriavano il corpo imprigionato; l'altra era una fonte antica, una statua di Tanagra [ill.116] elegantemente avvolta da un abito panneggiato che le copriva l'intero corpo. Il contrasto tra la fonte antica e quella moderna, l'ingabbiatura di un soggetto figurativo tradizionale in una struttura dall'esito plastico contemporaneo, era un tentativo di Minguzzi per mettere in pratica le teorie martiniane: *Bagnante in riva al fiume* negava la prevalenza dell'immagine nella statua perché mascherata dalla gabbia di cannule. L'uso della fonte antica era, in un certo senso, un suggerimento martiniano: in *Scultura lingua morta* Martini aveva scritto che gli antichi

¹⁵² E. Pontiggia (a cura di), *Arturo Martini, La scultura morta e altri scritti*, Milano, 2001, p.51.

scultori, per sfuggire dagli «attacchi del corpo umano», avevano fatto ricorso allo stratagemma dei «drappaggi, sotto i quali mascheravano»¹⁵³ la figura umana. In questo senso, la gabbia di cannule fuse assumeva la funzione del drappaggio: mascherava la figura umana, che nel caso di *Bagnante in riva al fiume* era, oltretutto, una figura femminile già a sua volta drappaggiata.

La seconda via attraverso la quale Minguzzi sviluppò la struttura della gabbia aveva altri valori: in *Civetta in gabbia* (1952) [ill.117] e *Gufo in gabbia* (1952) una gabbia rigidamente geometrica conteneva al suo interno un soggetto figurativo (la civetta o il gufo). Probabilmente l'interesse per un oggetto plastico inserito all'interno di una struttura era stato suggerito a Minguzzi dalle gabbie di Giacometti, scultore che frequentò durante il soggiorno parigino del 1948. A quella data Giacometti stava attraversando un periodo particolarmente intenso della sua carriera: Pierre Matisse aveva incaricato Jean-Paul Sartre di scrivere un testo per il catalogo della mostra che aveva allestito a New York nel febbraio-marzo 1948¹⁵⁴, saggio pubblicato su *Les Temps Modernes* nel gennaio dello stesso anno con il titolo *La recherche de l'absolu*¹⁵⁵. La mostra alla Pierre Matisse Gallery consacrò Giacometti nel panorama artistico e nel mercato statunitensi; lo scritto di Sartre focalizzò l'attenzione sulla nuova produzione plastica dello scultore nell'ambiente parigino. La relazione con Sartre, iniziata nel 1941, stimolò Giacometti a porsi nuovi interrogativi sulla scultura, come «il nulla, la totalità, il progetto, la situazione, lo spazio, la materia»¹⁵⁶. Non a caso, nel 1948 Giacometti stava riflettendo attorno alle gabbie di alcune opere che aveva realizzato tra il 1930 e il 1933¹⁵⁷ per

¹⁵³ Ibidem, p.29-30.

¹⁵⁴ Cfr. A. Fabbri, *Per una fortuna di Alberto Giacometti in Italia*, in *Alberto Giacometti*, catalogo della mostra a cura di J.-L. Prat e C. Spadoni, Ravenna, 10 ottobre 2004-20 febbraio 2005, Milano, 2005, pp.313-330.

¹⁵⁵ J.-P. Sartre, *La recherche de l'absolu*, in *Les Temps Modernes*, n.28, gennaio 1948, p.1153-63; ora in M. Sicard (a cura di), *Jean-Paul Sartre, Pensare l'arte*, Milano, 2008, pp.89-102.

¹⁵⁶ M. Sicard, *L'occhio pensante*, in M. Sicard (a cura di), *Jean-Paul Sartre, Pensare l'arte*, op.cit. p.37.

¹⁵⁷ Il riferimento è in primo luogo a *Palla sospesa* (1930-31), esposta per la prima volta nel 1930; ma anche *La gabbia* (1930-31), *Palazzo alle 4 del mattino* (1932-33), i disegni per *Objets mobiles et muets*, in *Le Surréalisme au service de la*

revisionare il concetto della gabbia e trasferirlo nella sua nuova produzione. Come scrisse nella lettera a Pierre Matisse del 1948¹⁵⁸, pubblicata nel catalogo della mostra newyorkese, attraverso le gabbie si era riappropriato di una visione d'insieme della realtà, da lui scorta come «una specie di ossatura nello spazio»¹⁵⁹. Le gabbie gli avevano permesso di portare un movimento reale all'interno della scultura: gli elementi inseriti dentro la gabbia si muovevano uno in relazione all'altro. Le gabbie costringevano un corpo o un oggetto all'interno di uno spazio delimitato ed invalicabile, proteggendolo dai pericoli esterni ma al tempo stesso infliggendogli un tetro supplizio. Per quanto si presentassero a volte come costruzioni fragili, apparivano di fatto più solide e strutturate rispetto ai corpi che contenevano, innescando un'inversione di valori: la “figura”, come Giacometti scrisse a Pierre Matisse, era la gabbia ed essa prevaleva sulla “costruzione libera”, ossia il corpo contenuto ed imprigionato¹⁶⁰.

Per Minguzzi, che nel 1948 si trovava a Parigi ed aveva incontrato in più circostanze Giacometti, non dovette essere difficile conoscere i problemi che lo assillavano. Giacometti amava parlare, condividere le sue preoccupazioni e le sue riflessioni sui problemi della scultura. Oltretutto, in un momento in cui a Parigi l'attenzione era catalizzata sulla nuova scultura di Giacometti, le occasioni per Minguzzi di informarsi su riviste e cataloghi di certo furono numerose. Con *Civetta in gabbia* (1952) e *Gufo in gabbia* (1952) Minguzzi innescò un rapporto tra gabbia e oggetto plastico contenuto dalla gabbia analogo a quello di Giacometti¹⁶¹: l'animale diventò secondario

révolution, n.3, dicembre 1931, p.18, e gli schizzi contenuti nelle due lettere a Pierre Matisse (la prima pubblicata integralmente in *Alberto Giacometti*, catalogo della mostra, Pierre Matisse Gallery, New York, 1948, pp.29-45; la seconda pubblicata a stralci in *Alberto Giacometti*, catalogo della mostra, Pierre Matisse Gallery, New York, 1950; entrambe riportate integralmente in A. Giacometti, *Scritti*, a cura di M. Leiris e J. Dupin, Milano, 2001).

¹⁵⁸ Cfr. nota precedente.

¹⁵⁹ A. Giacometti, *Scritti*, op.cit., p.71.

¹⁶⁰ Cfr. G. Didi-Huberman, *Il cubo e il volto. A proposito di una scultura di Alberto Giacometti*, Milano, 2008, in particolare *Faccia della gabbia e del cristallo trasparente*, pp.39-45.

¹⁶¹ Con i “tipi” delle civette-gufi del 1952 Minguzzi ragionò sul rapporto tra scultura-basamento e tra opera-spazio. Riprendendo il tipo del *Gufo* del 1950, realizzò diversi multipli in bronzo, alcuni senza basamento e uno collocato su un palo che fece raggiungere all'opera l'altezza di 192 centimetri.

rispetto alla centralità conferita alla struttura metallica, la cui funzione era quella di separare radicalmente lo spazio esterno da quello interno dell'opera.

Fu, tuttavia, a partire dal 1953 che Minguzzi riportò questo tipo di rapporto in maniera più audace in alcune sculture di tematica circense e che partivano dallo studio della nota *L'Object invisible* (1934-35) [ill.121] di Giacometti, esposta e riprodotta nel catalogo della mostra newyorkese del 1948¹⁶². In queste opere i soggetti figurativi (trapezisti, acrobati) dipendevano dalla struttura metallica che li reggeva, ma avevano un valore secondario rispetto alla costruzione del trapezio che li ingabbiava. In *Figura al trapezio n.2* (1953) [ill.118] il trapezio difatti non era un mero accessorio atto a reggere un corpo o a completare la composizione plastica, ma circostanziava l'opera dallo spazio esterno rendendola indipendente da esso, chiudendo la scultura in un perimetro geometrico. Da *L'Object invisible* di Giacometti, Minguzzi riprese la frontalità, il gesto bloccato, l'assenza di movimento, la struttura rettangolare che costringeva l'enigmatico soggetto figurativo in uno spazio delimitato. La trapezista di Minguzzi assunse i connotati di una donna fiera e ieratica, bloccata nell'atto di sollevare il corpo con la forza muscolare delle braccia. Minguzzi, per la figura della trapezista, fece convergere più fonti visive: la testa rimandava ai ritratti di Françoise del 1946 [ill.119] di Picasso; il corpo sensuale derivava dalle danzatrici indiane [ill.120]; la posa dei piedi incrociati era un diretto riferimento alle ballerine di Degas [ill.122], pittore amato da Minguzzi.

Queste opere andavano a scontrarsi, non su un piano tematico, ma formale, con i cavalli e cavalieri presentati da Marini alla Biennale di Venezia del 1952. Mentre Marini aveva formulato il tema iconografico del cavallo e del cavaliere con espressività dinamica, giocando sapientemente sull'equilibrio dei volumi plastici, Minguzzi sigillò un soggetto figurativo all'interno di una gabbia che squadrava i volumi dello spazio. Alla

¹⁶² Cfr. *Alberto Giacometti*, catalogo della mostra, a cura di J.-L. Prat, C. Spadoni, op.cit., p.156.

tridimensionalità e alla leggibilità del tutto tondo di Marini, Minguzzi oppose una rigida e schematica frontalità¹⁶³.

5.4 - UNA VIA PER APPLICARE LE TEORIE DI MARTINI PER UNA NUOVA SCULTURA: DAI NUDI ACEFALI A *CONTORSIONISTA* (1951-52)

L'altra via parallela percorsa da Minguzzi per mettere in pratica le teorie di Martini riguarda il nudo femminile: negò la mimesi anatomica; concepì le ombre come momenti costitutivi della scultura; elaborò composizioni che rendevano il vuoto parte attiva ed integrante della costruzione plastica.

Torso di donna (1950) [ill.123], esposto per la prima volta in una collettiva a Stoccolma nel 1953¹⁶⁴, presentava una figura femminile acefala e senza piedi. La superficie percorsa da linee verticali riprendeva la decorazione lineare di una scultura di Laurens, *Le Grand Amphion* (1937) [ill.124]. Disposta, tuttavia, sull'intera superficie dell'opera, conferiva alla figura femminile un sapore primitivo, forse un'allusione alla decorazione della testa di una scultura africana [ill.125] pubblicata da Giacomo Prampolini nel secondo volume di *La mitologia nella vita dei popoli* nel 1938¹⁶⁵. L'attenzione per la restituzione morbida e sensuale del retro dell'opera, dove la luce si imprigionava nella regione dei trapezi e dei glutei, aveva per fonte i nudi di schiena di Degas [ill.126], di cui Minguzzi

¹⁶³ Nel presentarla alla Galleria del Milione nel 1955, Gnudi la segnalò come un'opera «pericolosamente impegnata in un difficile rapporto con una elaborazione cerebrale», stretta da una esemplificazione di «forte squadratura dei volumi», da un «complesso studio dei rapporti spaziali», C. Gnudi, *Sculture recenti di Luciano Minguzzi*, op.cit.. Non a caso con le opere successive Minguzzi tornò a lavorare su soluzioni più dinamiche. Non rinunciò al tema della gabbia, dall'effetto indiscutibilmente intenso, ma lo presentò come una ramificazione ingarbugliata riprendendo l'espedito delle cannule fuse lasciate a vista di *Cane tra le canne* e *Bozzetto per il prigioniero politico ignoto*.

¹⁶⁴ *Nutida Italiensk konst, Liljevalchs Konstahall*, catalogo della mostra, Stoccolma, 1953, N.179, intitolata *Acrobata*, 1953.

¹⁶⁵ G. Prampolini, *Le mitologia nella vita dei popoli*, Milano, 1938, p.411.

poté rivedere le opere durante la sua visita a Parigi nel 1948. Primitivismo, decorazione della superficie plastica, un nudo acefalo e monco: questi furono i primi strumenti che Minguzzi utilizzò per uscire dalla prevalenza dell'immagine del soggetto del nudo femminile, per negare la coerenza della grammatica del corpo e superare i canoni della tradizione come insegnato da Martini.

Dopo *Torso di donna* Minguzzi iniziò a sottrarsi con maggiore evidenza alla coerenza anatomica del nudo femminile studiando attentamente l'opera di Laurens successiva al 1925, in cui lo scultore francese, una volta abbandonata la geometrizzazione cubista, aprì al gusto per la linea ampia, per la pienezza volumetrica, per soluzioni di busti e corpi che presentavano gonfiore, turgori, posizioni snodate.

In *Acrobata* (1950) [ill.127] le sculture di Laurens che permisero a Minguzzi di sconvolgere la grammatica nudo femminile furono due: *La spagnola* (1939) [128], da cui riprese la deformazione del tronco, i seni sferici ed aggettati; e *L'estate* (1940) [ill.129], che gli suggerì di enfatizzare la pienezza volumetrica e decisamente deformata del corpo. Minguzzi fu abile nell'evidenziare l'indipendenza della scultura nello spazio: l'opera poggiava su una gamba e attraverso una sapiente calibrazione delle masse plastiche si reggeva autonomamente malgrado il volume del torso fosse sbilanciato e protratto in avanti.

Queste ricerche portarono Minguzzi ad una delle sue opere più riuscite: *Contorsionista* (1951-52) in terracotta [ill.130]. La presenza dell'immagine nella statuaria, che per Martini aveva portato la scultura ad essere una "lingua morta", in *Contorsionista* fu secondaria all'elaborazione di volumi, torsioni plastiche e materia. Il nudo e il soggetto figurativo furono il pretesto per fissare degli snodi (movimento, articolazione delle masse, superficie della materia, impatto con la luce, relazione con lo spazio) e metterli radicalmente in discussione. Il corpo femminile era acefalo, poggiava sulle gonfie spalle e sugli avambracci; era bloccato in una posa non canonica e aveva tre braccia che sollevavano il movimento di tre gambe. La moltiplicazione degli arti venne suggerita a Minguzzi dalla statuaria orientale, che tradizionalmente raffigurava la Shiva danzante con

tre braccia [ill.132]. Per la posa slogata Minguzzi fece riferimento ad alcuni disegni di Picasso degli anni trenta, come *Gli amanti* (1933) [ill.131], dove le masse dei corpi apparivano ingarbugliate ed indistinguibili. Di questi disegni, Minguzzi studiò la volumetria, la separazione degli elementi del corpo (braccia, gambe, teste) e vide in essi la possibilità di comporre un soggetto figurativo senza seguire la grammatica naturale del corpo umano.

Minguzzi tuttavia stava muovendosi in un'orbita più vasta. A quella data era noto che uno degli studi fatti da Henry Moore per le sue sculture, suggeritogli dai disegni di Picasso pubblicati da *Cahiers d'Art* e da *Minotaure* attorno al 1929-30, partiva dall'ideale assemblaggio di ossa, dalla messa in luce di strutture altrimenti nascoste dalla muscolatura, che permettevano all'opera di ampliarsi nello spazio in una complessa costruzione che presentava alla vista più prospettive. Uno degli elementi più suggestivi delle *Reclining Figures* di Moore era lo scorcio prospettico che si poteva vedere posizionandosi dietro le spalle della figura distesa: le spalle squadrate e le braccia reclinate, spesso monche, apparivano come strutture ossee che reggevano il tronco della figura distesa, attraverso le quali si poteva osservare l'interno della scultura. Minguzzi prelevò la posa degli avambracci delle *Reclining Figure* del 1951 di Moore [ill.133] sfruttandoli come base d'appoggio di *Contorsionista*. La scultura a tutt'ondo invitava alla lettura di un corpo in movimento in una posa precaria alla ricerca di equilibrio. Il rilievo conferito all'ombra, il corpo disarticolato nello spazio, la rinuncia alla figuratività a vantaggio del primato della modellazione di volumi e masse: queste furono le chiavi con cui Minguzzi aveva sviluppato le teorie di Martini.

5.5 - LA CESURA ASTRATTA

Dopo il successo internazionale ottenuto collocandosi al terzo posto a *The Unknown Political Prisoner competition*, Minguzzi venne consacrato

come uno dei più importanti artisti europei dalla mostra *The New Decade – 22 European Painters and Sculptors*, organizzata da Andrew Carnuff Ritchie al Museum of Modern Art di New York nel maggio-agosto del 1955¹⁶⁶. Minguzzi venne invitato a partecipare assieme ad altri ventuno artisti: i francesi Jean Bazaine, Étienne Hajdu, Alfred Manessier, Édouard Pignon, Germaine Richier, Pierre Soulages; i tedeschi Hans Uhlmann, Theodor Werner, Fritz Winter; gli inglesi Kenneth Armitage, Francis Bacon, Reg Butler, Lynn Chadwick, William Scott; l'olandese Karel Appel e la portoghese Maria Helena Vieira da Silva. La sezione italiana era rappresentata da Afro, Burri, Capogrossi e Mirko. La mostra, dopo la tappa newyorkese, venne ospitata dal Minneapolis Institute of Arts, dal Los Angeles County Museum e dal San Francisco Museum of Art. L'intenzione del curatore era di esporre ventidue artisti emersi nel periodo post-bellico che avevano portato un particolare contributo al panorama artistico europeo dell'ultimo decennio con la loro produzione (pittura o scultura). Minguzzi espose *Caprone* (1951), *Cane tra le canne* (1950), *Acrobata al trapezio* (1953) e *Il salto della corda* (1954).

Dopo questo riconoscimento internazionale, che lo fece figurare tra i maggiori protagonisti della scena artistica europea degli anni cinquanta, Minguzzi iniziò ad allontanarsi dai soggetti figurativi per dare inizio ad una produzione astratta. Anche in questo caso l'intento di base era quello di riuscire di mettere in pratica le teorie di Martini sull'ombra, sulla modellazione del vuoto, sul prolungamento della scultura nello spazio, stavolta abbandonando i soggetti figurativi e il nudo. Si trattava, per Minguzzi, anche di abbandonare i consueti riferimenti, da Laurens a Degas e Picasso, per aprirsi a soluzioni plastiche contemporanee.

In particolare, le opere di due scultori che esposero alla Biennale di Venezia, e che Minguzzi già conosceva, lo colpirono profondamente: Bernhard Heiliger, di cui poté vedere un'ampia campionatura delle sculture che aveva realizzato negli ultimi cinque anni; e Lynn Chadwick, che con l'assegnazione del Gran Premio per la Scultura Straniera venne riconosciuto

¹⁶⁶ *The New Decade*, op.cit.

come uno dei maggiori protagonisti del panorama scultoreo europeo ed internazionale degli anni cinquanta.

Ad Heiliger, come si è visto, Minguzzi aveva già fatto riferimento per *Bagnante in riva al fiume* del 1954. Come scrisse Eberhard Hanfstaengl nel catalogo della Biennale del 1956, le sculture di Heiliger trasmutavano la natura in forme astratte affinché guadagnassero «una vita individuale, un nuovo volume e una espressione assurta ad absolutezza, [...] caratterizzazioni della massima potenza»¹⁶⁷. A Venezia, Heiliger espose *Figura vegetativa* (1955) [ill.124], che diventò la fonte visiva sulla quale Minguzzi iniziò le sue ricerche per la produzione astratta delle *Ombre* [ill.135]. Anche in questo caso, Minguzzi stava cercando una soluzione per attuare le teorie di Martini sull'ombra: un'ombra plastica, elemento vivo e pulsante della scultura tanto quanto la materia, non l'effetto della proiezione della luce su un corpo. Minguzzi esplorò l'espansione della materia nello spazio circostante, giocando sugli equilibri della composizione. Si trattava di un allontanamento dalla figurazione e dalla narrazione per cercare nuove possibilità plastiche, per rompere, come scrisse Giuseppe Marchiori nel 1962, «la composizione a più elementi e [...] proporsi il problema di un'unica forma tesa ed animata dal ritmo con cui si proietta nello spazio»¹⁶⁸. I numerosi bozzetti per *Due ombre* non erano solo studi preparatori, ma opere indipendenti, di grandi dimensioni, che Minguzzi espose in più occasioni.

Furono, tuttavia, le sculture esposte da Chadwick alla Biennale del 1956 a spingere Minguzzi a delle scelte radicali nelle sue ricerche plastiche. Il punto da cui partì Minguzzi fu il bozzetto [ill.137] che lo scultore britannico aveva presentato a *The Unknown Political Prisoner Competition*. Chadwick rappresentò il prigioniero politico ignoto come un trapezoide trattenuto da quattro figure - stanti per i suoi persecutori - , anch'esse trapezoidali, collegate tra loro da fili metallici,. Al prigioniero sottrasse la carica di aggressività con cui aveva invece caratterizzato i suoi oppressori,

¹⁶⁷ E. Hanfstaengl, *Bernhard Heiliger*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1956, p.396.

¹⁶⁸ G. Marchiori, *Luciano Minguzzi, sculture dal 1951 al 1961*, op.cit..

ponendolo in una posizione più elevata così da simboleggiarne la superiorità morale ed etica. Chadwick voleva rimarcare che il prigioniero non si sarebbe trovato in quella circostanza se altri non lo avessero sottoposto ad un'esperienza d'intolleranza¹⁶⁹. Dal bozzetto di Chadwick, Minguzzi in *Bozzetto per Gli amanti* (1956) [ill.136] riprese le forme trapezoidali con le estremità inferiori filiformi per ottenere un assemblaggio dove testare nuove soluzioni per l'equilibrio delle forme e per l'espansione nello spazio della composizione plastica. Le due strutture del *Bozzetto per Gli amanti*, una più simile ad una vela gonfiata dal vento, l'altra trapezoidale, entrambe con le estremità prolungate in slanciati assottigliamenti, poggiavano le basi su un angolo della piattaforma dalla quale si innalzavano e contenevano un groviglio ottenuto dalle cannule fuse.

Da questi studi Minguzzi diede avvio tra il 1956 e il 1959 alla serie delle *Ombre*, che sviluppò presentando di volta in volta nuove soluzioni plastiche, alcune delle quali ricorrenti: l'uso delle strutture a cannule fuse; soluzioni plastiche prelevate dalle opere che Chadwick espose alla Biennale del 1956; la costruzione delle sculture con lamine bronzee sottili, piegate, allungate, deformate. Nello specifico, delle sculture esposte da Chadwick a Venezia Minguzzi prelevò delle soluzioni tecniche: lo sviluppo verticale, le braccia alzate e la mantella con uno squarcio di *Bozzetto per Teddy Boy e Ragazza* (1955) [ill.139]; le esili gambe su cui poggiava *The stranger* (1955) [ill.140]; le ramificazioni arboree di *The season* (1955-56) [ill.138], una scultura che sviluppava le potenzialità della metamorfosi di un soggetto animale con un soggetto vegetale. Queste soluzioni permisero a Minguzzi di sviluppare in chiave non figurativa uno studio che aveva realizzato per la V porta del Duomo di Milano, *Uomo con aquilone* (1951-57) [ill.142]. Due bozzetti per *Ombre nel Bosco* sono particolarmente significativi per comprendere il sistema di fonti a cui fece riferimento Minguzzi e come le

¹⁶⁹ «I have symbolized the Unknown Political Prisoner by a form devised from, of the same basic stuff as, that of his prisoners, but lacking their aggressive character. The Prisoner is *held* by his oppressors yet being higher, transcends them. The support which holds him symbolizes the dialectic nature of his existence - namely that he would not be unless others used this expression of intolerance.», TGA 955.15.26, *Catalogue of the Unknown Political Prisoner Competition*, London, 1953.

assimilò facendole diventare una propria cifra stilista. In *Bozzetto per Ombre nel bosco n.4* del 1956 [ill.140], Minguzzi realizzò dalla giuntura di lamine bronzee una figura vagamente umana, retta da due esili gambe, le cui braccia, protese verso l'alto, si metamorfizzavano in una costruzione astratta composta dalle cannule fuse, giocando sapientemente sugli equilibri delle masse plastiche. In un bozzetto realizzato l'anno successivo, invece, optò per una soluzione decisamente astratta. *Studio per Ombre nel bosco n.2* (1957) [ill.141] sviluppava arditamente le due forme trapezoidali del *Bozzetto per gli Amanti* (1956), ora fortemente verticali, poggianti su esili filamenti, slanciate a reggere la ramificazione di cannule fuse.

La virata verso l'astrazione portò Minguzzi a *Ombre nel bosco* (1957) [ill.143], una scultura che innescava nuovi rapporti con lo spazio e con il soggetto scultoreo. La divisione tra spazio esterno ed interno alla scultura era stato abolito dalle forme organiche, dalle pieghe della materia, dall'intrico delle cannule fuse. L'opera rispondeva ai "comandamenti" scritti da Martini in *Scultura lingua morta*: «Fa che io non sia un oggetto, ma un'estensione. [...] Fa che io non resti nelle tre dimensioni, dove si nasconde la morte. [...] Fa che io sia l'insondabile architettura per raggiungere l'universale»¹⁷⁰. Minguzzi aveva ottenuto un'opera che, eliminando il soggetto figurativo, rispondeva a più riflessioni sollevate da Martini: il ritmo della scultura non imposto dal soggetto; la presenza di poesia e lirismo; la costruzione di una scultura con l'ombra intesa come elemento costitutivo e non come un «fuggevole inganno»¹⁷¹. Marchiori parlando del nuovo corso intrapreso da Minguzzi, collegò l'intenso lirismo di queste opere alla natura: «[...] il groviglio che imprigionava i corpi si allarga nella intricata ramaglia sospesa sulle figure che vanno sempre più trasformandosi in immagini fitomorfe. La foresta ancestrale lo attira [...] perché conserva un mistero antico, non intaccato dagli uomini. E la foresta suggerisce forme e non statue: le forme più strane, tanto diverse dai nudi,

¹⁷⁰ E. Pontiggia (a cura di), *Arturo Martini, La scultura morta e altri scritti*, op.cit., p.26.

¹⁷¹ *Ibidem*, p.50.

che ornavano palestre e giardini. [...]»¹⁷². «Minguzzi rompe la composizione a più elementi – scrisse Marchiori – e torna a proporsi il problema di un'unica forma tesa e animata dal ritmo con cui si proietta nello spazio»¹⁷³.

La scultura di Chadwick fornì a Minguzzi un altro elemento per rendere le proprie opere più in sintonia con l'ambito contemporaneo: la lavorazione delle superfici. Chadwick aveva inventato una tecnica non tradizionale per ottenere delle superfici plastiche fossilizzate: al di sopra di un'armatura tetraedrica, stendeva una base di schiuma di polistirene espanso, la quale veniva successivamente nascosta da un composto di sua invenzione fatto di limatura di ferro e cemento. Minguzzi, che era un abile modellatore, riuscì ad ottenere lo stesso effetto mummificato, filamentoso, spesso abbruttito nei suoi bronzi, una superficie che Marchiori non esitò a definire «imprevista, rugosa, pittoresca»¹⁷⁴, come in *Bozzetto per Due Ombre* (1958), *Bozzetto per Ombre n.3* (1958) [ill.144] e *Due ombre n.1* (1959) [ill.145], ma soprattutto in *Due ombre n.2* (1959) [ill.146].

Minguzzi attuò un netto stacco dal figurativo con *Studio per aquiloni* (1957) [ill.147], dove gli intrichi leggeri e sottili delle aste metalliche che si raccoglievano sotto una lastra posta all'apice della struttura, avevano come fonte visiva le sculture di Bernard Rosenthal [ill.148], artista statunitense la cui attività era stata promossa da *Domus* per il suo connubio tra arte ed architettura¹⁷⁵. Minguzzi traspose la dialettica arte-architettura di Rosenthal a quella arte-spazio naturale. *Gli aquiloni* (1958) [ill.149], che cercavano anche la messa in pratica dell'assemblaggio di forme lineari capaci di rapportarsi con lo spazio, con la loro monumentalità erano pensate per essere destinate ad un ambiente naturale, per costruire un dialogo con le piante ma anche per mimetizzarsi con esse. Una fusione, quella tra opera e natura, che Minguzzi aveva già previsto per il bozzetto per *The Unknown Political Prisoner Competition* e che la conquista di un nuovo *modus*

¹⁷² G. Marchiori, *Luciano Minguzzi, sculture dal 1951 al 1961*, op.cit., p.12.

¹⁷³ Ibidem, p.14.

¹⁷⁴ Ibidem, p.12.

¹⁷⁵ S.n., *Le figure di Bernard Rosenthal*, in *Domus*, novembre 1953, p.41 e s.n., *Bernard Rosenthal scultore*, in *Domus*, maggio 1956, p.43-45.

operandi gli aveva concesso di realizzare. Marchiori vide negli *Aquiloni* una memoria di Calder, ma quello che interessò maggiormente il critico fu il fatto che essi portarono nella produzione di Minguzzi un «fatto nuovo» poiché rupero l'unità plastica attraverso linee disegnate «nello spazio come fili di una rete mossa dal vento»¹⁷⁶.

D'altronde, che Minguzzi a quell'altezza cronologica stesse ragionando attorno a Calder è piuttosto evidente se si considerano opere come *Pas de quatre* (1957) [ill.150] e *Sei personaggi* (1957) [ill.151]. Le opere di Calder presentate alla Biennale di Venezia del 1952 vennero recepite non soltanto come sistemi di equilibrio o «assetto di masse multiple»¹⁷⁷, ma anche come sculture “umoristiche” che «attraverso la consapevole immissione dell'elemento giocoso» si mantenevano indipendenti «dalla scuola dottrinale dell'arte astratta, così come da quella del surrealismo ortodosso»¹⁷⁸. Un'opera come *Spiny* (1942) [ill.152] dettava un ritmo cadenzato e regolare come un passo di danza, che non a caso dovette aver stimolato Minguzzi ad elaborare *Pas de quatre*. La traslazione delle quattro ballerine a quattro lastre di bronzo che si reggevano su terminazioni strette, con pieghe ondose che segnavano un ritmo tra corpi chiusi e aperture allo spazio, sormontate da delle lastre aeree, comportava una nuova definizione dello spazio, del movimento, del rapporto tra le masse. Come in Calder le superfici si prestavano a giochi di modellazione, di torsioni, ma la restituzione mossa, chiaramente irregolare delle superfici le inseriva con decisione all'interno dei lessici plastici più attuali.

Analogamente a *Pas de quatre*, *Sei personaggi* [ill.151] sviluppava su dimensioni monumentali una cadenza ritmica di corpi librati nello spazio, costituiti da lamine di bronzo giustapposte per creare una dinamica flessione tra luce e ombra. Marchiori spese parole entusiaste per queste composizioni, descrivendo come l'equilibrio fosse «molto spesso raggiunto tra vuoti e pieni, in un rapporto preciso che rivela una felice invenzione formale. È il rapporto tipico di tanta scultura moderna, nel tentativo di far penetrare lo

¹⁷⁶ G. Marchiori, *Luciano Minguzzi*, in *XXX Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1960.

¹⁷⁷ L. Sinisgalli, *Calder scultore ingegnoso*, op.cit.

¹⁷⁸ J. J. Sweeney, *Alexander Calder*, in *XXVI Biennale di Venezia*, op.cit., p.372.

spazio nelle forme»¹⁷⁹. Ma era anche l'evidente tentativo di uno scultore che voleva far breccia nel mercato statunitense, sia giocando la carta dell'analogia con Calder, sia portando quell'eleganza e raffinatezza "italiana" che i collezionisti statunitensi apprezzavano in scultori come Marini e Mirko, solo per citare due esempi. Del resto, Minguzzi aveva appena esposto alla Catherine Viviano Gallery di New York¹⁸⁰, una galleria strategica, che per volere della sua stessa fondatrice si proponeva di diffondere l'arte italiana ed europea nel nuovo continente giacché le reputava superiori a quella statunitense¹⁸¹.

Per Minguzzi il momento di maggiore adesione agli stilismi degli anni cinquanta che presentavano il materiale plastico eroso ed irreversibilmente consumato si manifestò nella serie dei *Guerrieri*, tema su cui si provarono diversi scultori italiani a partire dal 1955 quando Mario Negri, dalle pagine di *Domus*, presentò il «grande guerriero»¹⁸² di Moore, mutilo ma possente e vitale, monito della centralità «dell'uomo nel mondo, sia pur esso un mondo nuovo di scorie e di lava su cui noi, nell'ora presente, intravediamo forse il primo ancora oscuro e incerto albeggiare»¹⁸³. Il tema del guerriero fu per Minguzzi un pretesto per rielaborare con un lessico contemporaneo le teste scultoree, soprattutto attraverso «l'elaborata ricchezza espressiva delle superfici»¹⁸⁴, prendendo come fonte gli elmi di Moore del 1950 [ill. 153-156]. Una precarietà morale ancorché fisica dominava queste opere: teste bronzee quasi liquefatte, come *La fine del guerriero n.2* (1958) [ill.158] o residui di elmi divelti da una drammatica lacerazione con i suoi incavi chiaroscurali come *Piccolo guerriero* (1958) [ill.159] erano in sintonia con quella generale e diffusa sfiducia post-bellica per l'essere umano, macchiatosi indelebilmente di atrocità di inaudita efferatezza. Ricomparvero le cannule fuse lasciate a vista in *Guerriero n.2*

¹⁷⁹ G. Marchiori, *Luciano Minguzzi*, XXX Biennale di Venezia, op.cit.

¹⁸⁰ *Luciano Minguzzi*, catalogo della mostra, Catherine Viviano Gallery, New York, 1956.

¹⁸¹ Per la figura di Catherine Viviano, cfr. B. Drudi, *Afro da Roma a New York*, Pistoia, 2008.

¹⁸² Si tratta del celebre *Warrior with shield* (1954-55).

¹⁸³ M.Negri, *Henry Moore*, in *Domus*, settembre 1955, n.310, pp.35-43.

¹⁸⁴ G. Marchiori, *Luciano Minguzzi*, in *XXX Biennale di Venezia*, op.cit.

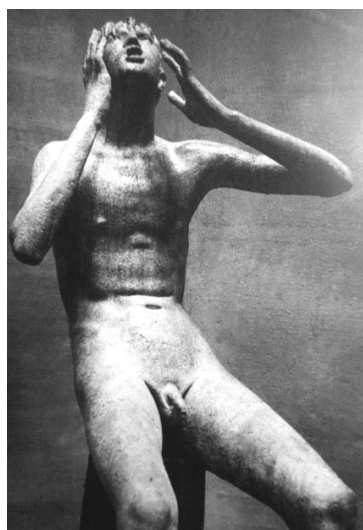
(1958) [ill.160], macabre metafore di un supplizio ormai consumatosi di cui non restavano che esili stecchi e prosciugate sagome metalliche. Minguzzi riprese da *Warrior with shield* (1953-54) [ill.162] di Moore la fessura dell'occhio e il brutale squarcio della testa in *Guerriero moderno* (1959) [ill.161]. Ad una grammatica più figurale, ma pur sempre ricondotta ad una decisa deformazione plastica, Minguzzi fece rientrare *La fine del guerriero n.1* (1959) [ill.163].

De Micheli, nel volume del 1981 sulla scultura italiana del novecento¹⁸⁵, lesse il tema delle teste dei guerrieri come un processo di ripresa che aiutò Minguzzi «a ritrovare se stesso e il meglio delle sue qualità»¹⁸⁶ dopo la cesura formale che lo aveva allontanato dal figurativo. Il critico nel 1958 si era espresso sfavorevolmente sulle opere non figurative di Minguzzi, auspicandosi che non fossero «prove durature» dato che in esse «il gioco prende[va] il sopravvento» e il «rischio» dell'astrazione era più che mai prossimo. Le bollò come mere sperimentazioni in netta contraddizione con quella che riteneva essere «la natura più vera dell'artista»¹⁸⁷, ossia quella di uno scultore sincero incline alla ricerca di soggetti popolareschi, dalle genuine intenzioni, dalla consumata perizia artigiana e tecnica. Certo, Minguzzi dopo le prove più astratte tornò a sviluppare dei temi figurativi che partivano da opere dell'inizio degli anni cinquanta come *Contorsionista*, *Acrobata*, *Due figure*, evidentemente da lui stesso avvertite come opere aperte sulle quali poter ancora riflettere e apportare nuovi sviluppi. La sua piena adesione agli stilismi degli anni cinquanta, tuttavia, testimonia come non fosse quello scultore ingenuo attorno alla quale la critica italiana costruì la leggenda del bolognese istintivo, sincero, legato alla vitalità terrena, ma uno scultore capace di inserirsi in panorami di richiamo internazionale, aggiornato sulle più innovative tendenze plastiche.

¹⁸⁵ M. De Micheli, *La scultura del Novecento*, Torino, 1981.

¹⁸⁶ Ibidem, p.184.

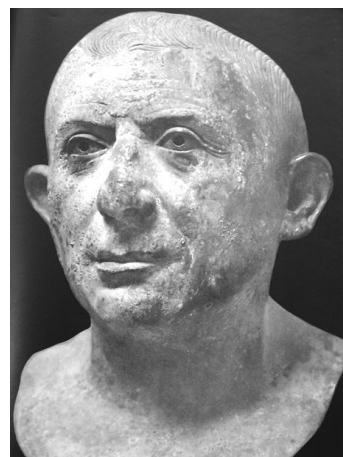
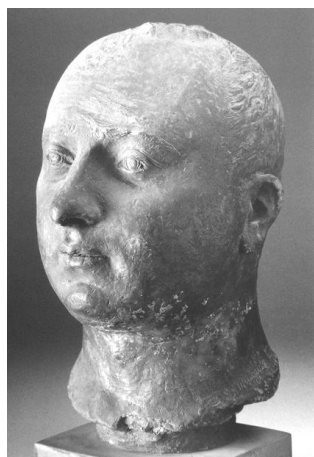
¹⁸⁷ M. De Micheli, *Scultura italiana del dopoguerra*, Milano, 1958, pp.109-112.



1 – Minguzzi, *Il bambino che canta* (1936)
2 – Martini, *Ragazzo seduto* (1930)
3 – Mascherini, *L'Estate* (1936)



4 – Minguzzi, *Ritratto di Orecchia* (1938)
5 – Minguzzi, *Maschera* (1943)
6 – Manzù, *Maschera rosa* (1936)



7 – Minguzzi, *Ritratto di Venanzio* (1938)
8 – Marini, *Cavaliere* (1936) (dettaglio)

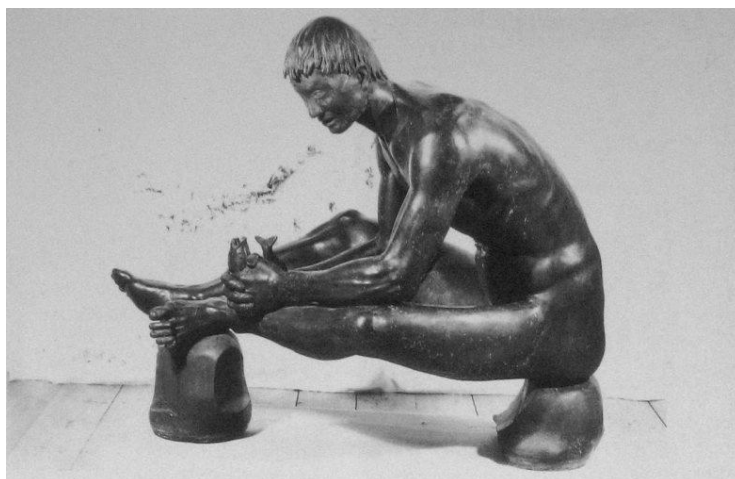
9 – Ritratto romano dalla pubblicazione di Persico per *Domus* (1935)



10 – Minguzzi, *Tobiolo* (1939)



11 – Manzù, *David* (1938)



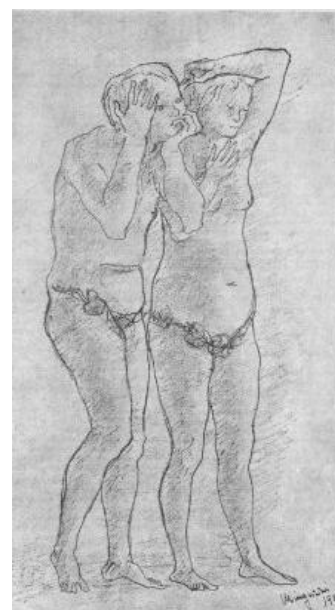
12 – Martini, *Tobiolo* (1933)



13 – Gemitto, *Pescatorello*



14 – Minguzzi, *Torso d'uomo* (1937)



15 – Capricci, *Adamo ed Eva* (1942)

16 – Masaccio, *Cacciata di Adamo ed Eva*

17 – Minguzzi, *Disegno da Architrave*, a.I n.4, 1940-1941



18 – Minguzzi, *Adamo ed Eva*, da *Architrave*, anno II n.10, 1941-1942

19- Minguzzi, *Adamo ed Eva*

20 –Manzù, *Crocifissione* (1938)



21 – Minguzzi, *Capriccio Le Tentazioni* (1940)



22 – Masaccio, *Il battesimo dei neofiti*



23 – Minguzzi, *Capriccio I tre tipi* (1942)



24 – Filippino Lippi, *S. Pietro liberato dal carcere*



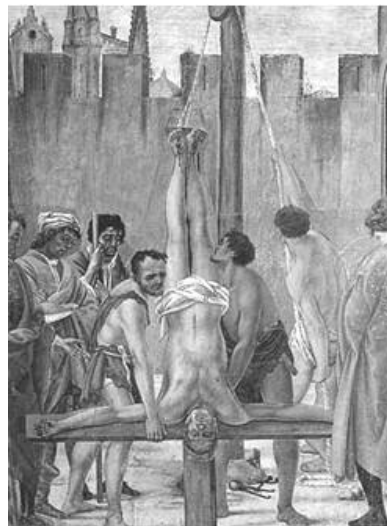
25 – Minguzzi, *Capriccio La fortuna è orba* (1942)



26 – Masaccio, *La distribuzione dei beni e la morte di Anania e Saffira*



27 – Minguzzi, *Capriccio Il Martirio di Sant'Andrea* (1942)



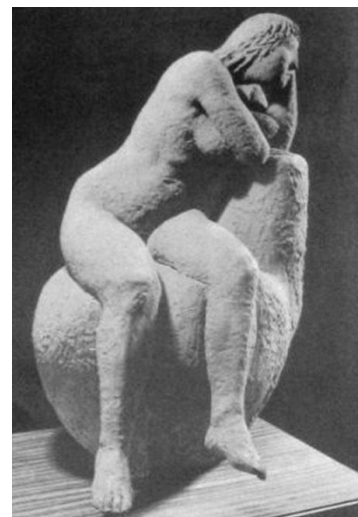
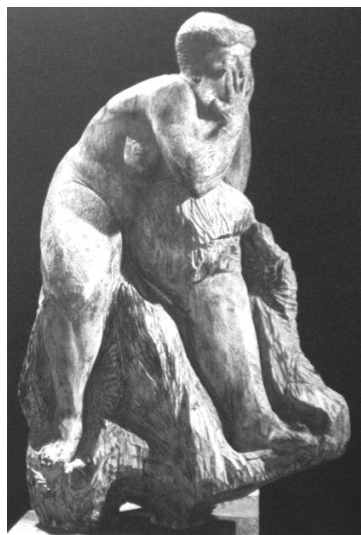
28 – Filippino Lippi, *Crocefissione di S. Pietro*



29 – Minguzzi, *Capriccio Girotondo* (1942)



30 – Masolino, *La guarigione dello zoppo*



31 – Minguzzi, *Venere del sobborgo* (1948)

32 – Martini, *Venere dei porti* (1932)



33 – Bertocchi, disegno da *Architrave*, a.I n.2, 1940- 1941

34 – Minguzzi, disegno da *Architrave*, a.I n.2, 1940-1941

35-36 – Manzù, disegni (1938;1935)



37 – Mandelli, disegno da *Architrave*, a.I n.10, 1940-1941

38– Rossi, *Figura assorta* (1945)

39-40 – Manzù, disegni (1941; 1936)



41 – Minguzzi, *Donna seduta* (1948)

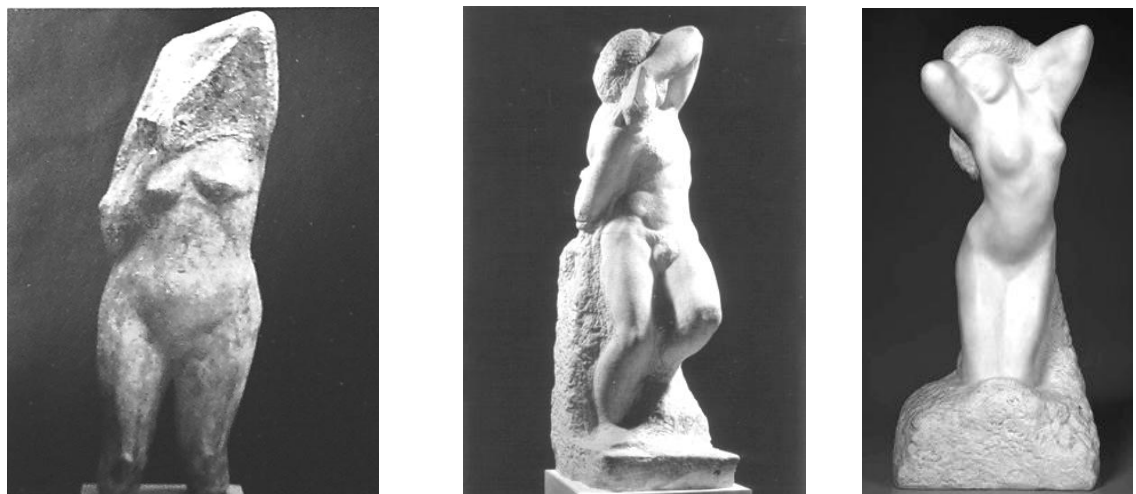
42 – Calco pompeiano

43 – Benedetto Antelami, *Il mese di luglio* (fine XIII sec.), Parma, Battistero



44 – Minguzzi, *Lavandaia* (1948)

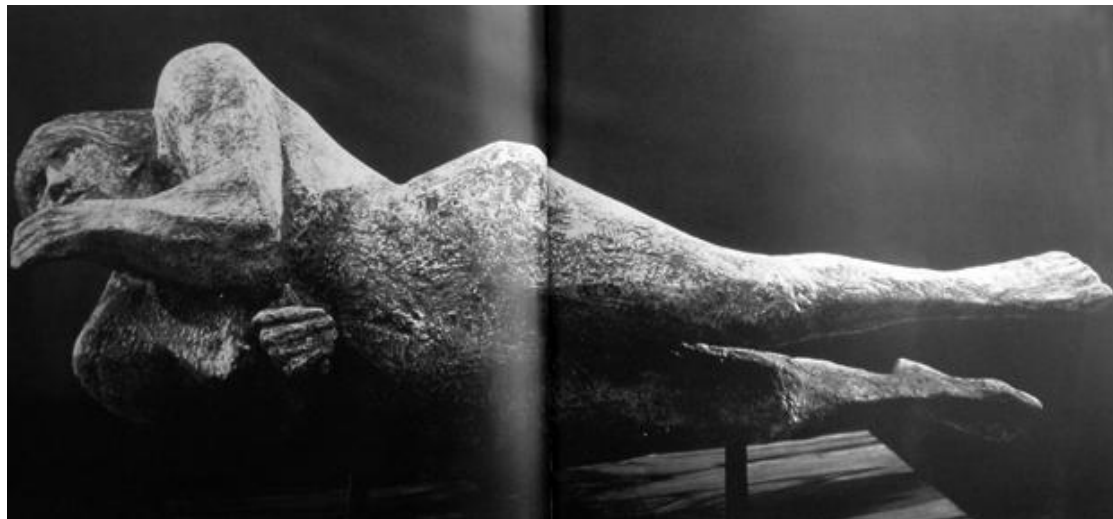
45 - Macinatrice di grano (XVI-XII sec. a.C.), Firenze, Museo Archeologico Nazionale



46 – Minguzzi, *Donna che si sveste* (1948)

47 – Michelangelo, *Prigioni*

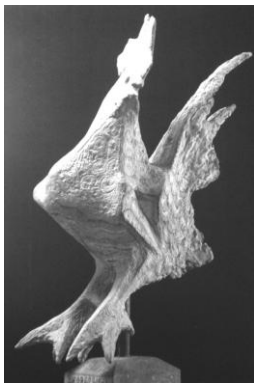
48 – Rodin, *Mattino* (1906)



49 – Minguzzi, *Nuotatrice* (1948)



50 – Martini, *Donna che nuota sott'acqua* (1941-42)



51 - Minguzzi, *Gallo* (1949)



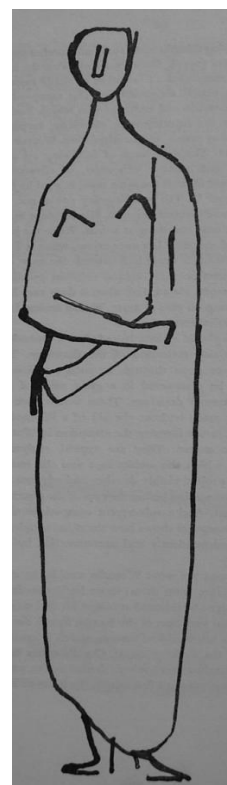
52 - Minguzzi, *Gatto persiano* (1949)



53-Mascherini, *Susanna* (1950)



54 e 55 - Wotruba, *Figura velata* e disegno per *Figura velata* (1947)





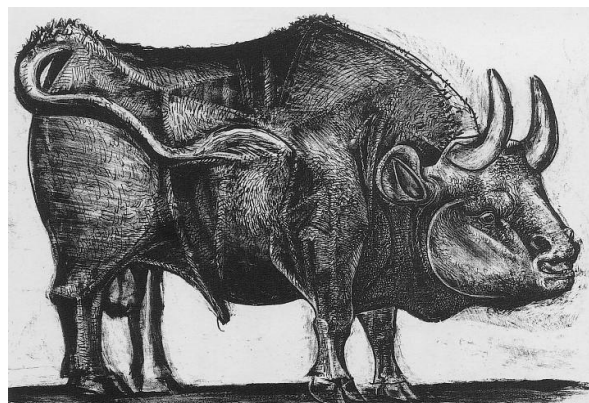
56 – Mascherini, *Faunetto* (1950)



57 – Mascherini, *Toro* (1949)



58 - Picasso, *Jeune styre jouant de la diaule* (1946)



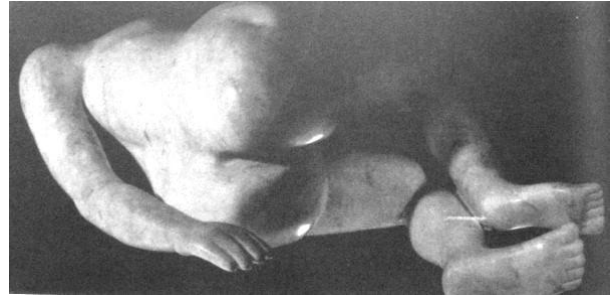
59 – Picasso, *Taureau III* (1945)



60 – Mascherini, *Anello degli Argonauti* (1949)



61 – Minguzzi, *Figura sdraiata* (1949)



62 – Martini, *Donna che nuota sott'acqua* (1941-42)



Picasso: *Il gatto* (Galleria del Milione, Milano)

per l'impronta di organicità che si è cercato di conferire alle varie sue raccolte, compatibilmente si intende, con la speciale loro natura: per la radicale opera di revisione e di aggiornamento del piano generale di collocamento e delle soluzioni particolari d'ordine museografico, esso può ben dirsi trasformato sostanzialmente e, osiamo presumere, in modo non inadeguato alla fama che gli proviene dal suo tipico carattere e, più, dal fascino della sede monumentale e del sito dominante uno dei più incantevoli panorami del mondo».

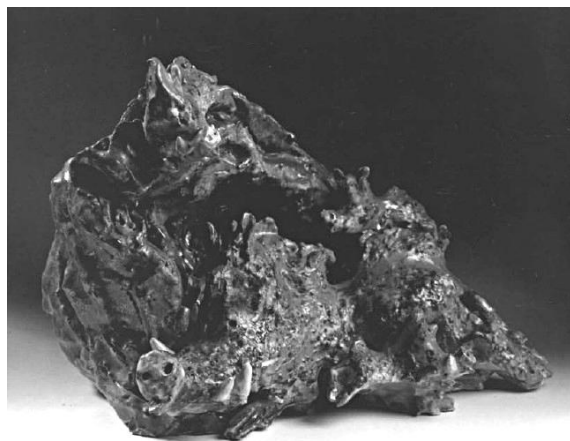
La prima parte del volume riguarda la protezione delle opere d'arte durante la guerra, dalle prime misure preventive, ai provvedimenti dopo i primi sbarchi alleati, con particolare riferimento alle vicende di un anno cruciale, luglio 1943-luglio 1944, e all'attività svolta per la protezione del patrimonio artistico dopo l'occupazione alleata. Nella seconda parte sono elencati i danni e le perdite tanto di opere d'arte delle chiese, quanto del Museo Civico Gaetano Filangeri, del Museo Nazionale di S. Martino, del Museo Duca di Martina alla Floridiana, della Pinacoteca del Museo Nazionale; e sono infine illustrati il restauro e il ricollocamento di opere d'arte nelle chiese, il riordinamento della Pinacoteca del Museo Nazionale, l'ampliamento e riordinamento del Museo Duca di Martina, il rinvio e il nuovo ordinamento del Museo Nazionale di S. Martino,

la ricostituzione del Museo Civico «G. Filangeri». In questo modo il volume, ricco di tavole in bianco e nero, costituisce, oltre tutto, una specie di guida scientifica e aggiornata del patrimonio artistico mobile esistente a Napoli.

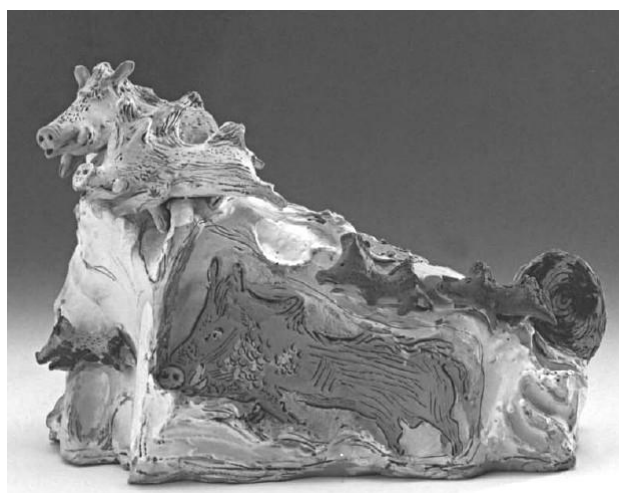
g. g.

MILANO: Dieci opere di Picasso al Milione

Sulla soglia del ventennio, la Galleria del Milione ha inaugurato la sua terza sede, presentando per la prima volta al pubblico milanese dieci opere di Picasso, «di quel nome la cui fama corre maggiore nel mondo». Una ripresa con una battuta polemica, come tanti anni fa, quando la Galleria del Milione per prima impostava la sua azione su una difesa intransigente e appassionata della contemporaneità. Battuta polemica che riacquista l'antico significato, proprio nel momento in cui gente interessata tenta ricreare un clima antimoderno, giocando sull'equivoco che possono aver suscitato certi estemporanei estetismi dell'ora attuale. Una battuta polemica, ma insieme un'azione di cultura viva e più che mai operante. Battaglia grossa intorno a questi dieci quadri, quale non si era più vista a Milano da molto tempo. Segno della vitalità che essi mantengono e rinnovano



64 e 65 – Fancello, *Grotta con cinghiali rossi* (1938) e *Leone e cinghiali in lotta* (1938)



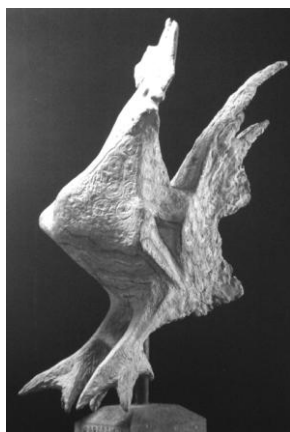
66 e 67 - – Fancello, *Cinghiali* (1938-39) e *Cinghialetto* (antecedente all'incontro con Fontana)



68 – Fotografia della retrospettiva su Fancello, da *Domus*, n.228, 1948



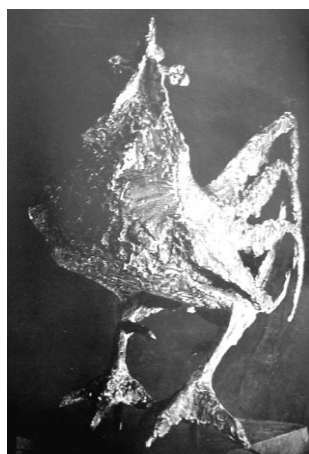
69 –Fazzini, *Il gatto* (1947-48)



70 – Minguzzi, *Gallo* (1949)



71 – Minguzzi, *Gallo* (1949-50)



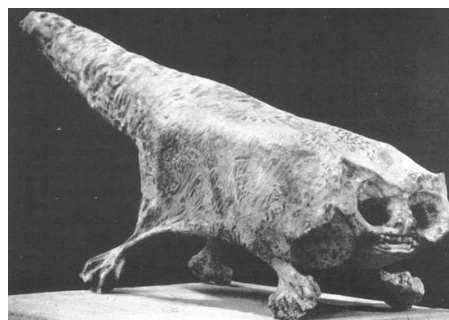
72-Minguzzi, *Gallo* (1951)



73-Minguzzi, *Gallo* (1953)



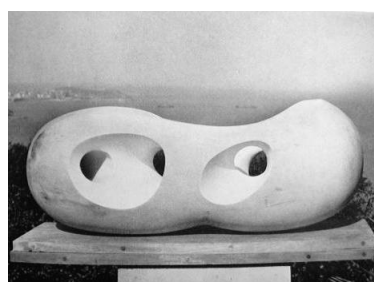
74 – Minguzzi, *Gallo* (1955)



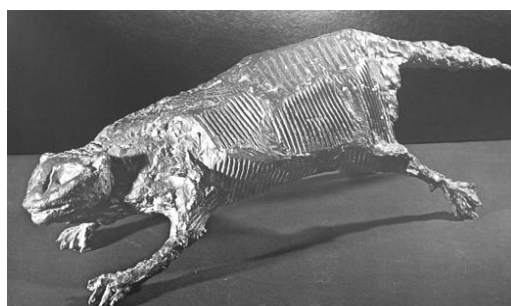
75 – Minguzzi, *Gatto persiano* (1949)



76 – Minguzzi, *Gatto* (1952)



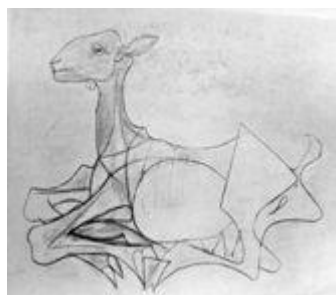
77 – Hepworth, *Pendour* (1947-48)



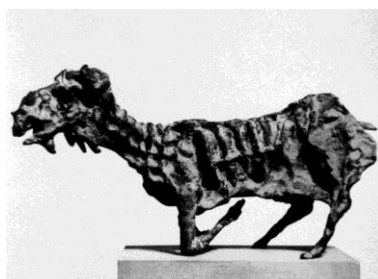
78- Minguzzi, *Gatto* (1952)



79 – Fancello, *Gatto* (s.d.)

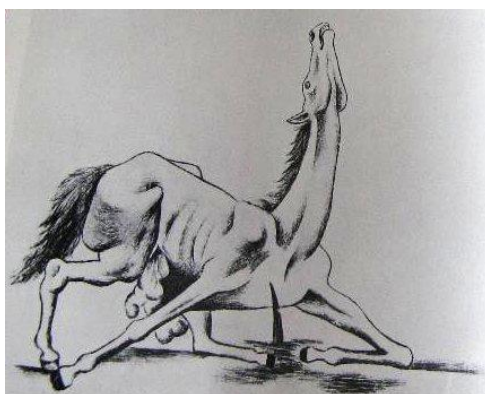


80 – Picasso, *Le Chèvre* (1944)

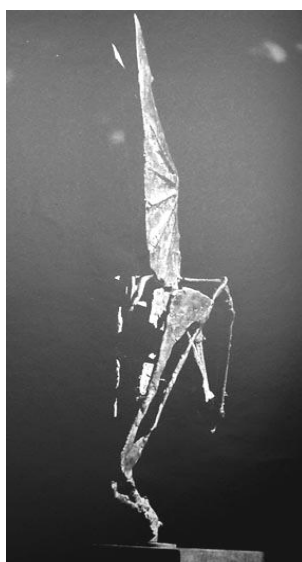


81 e 82 – Minguzzi, *Bozzetto per Caprone* (1952) e *Caprone* (1952)

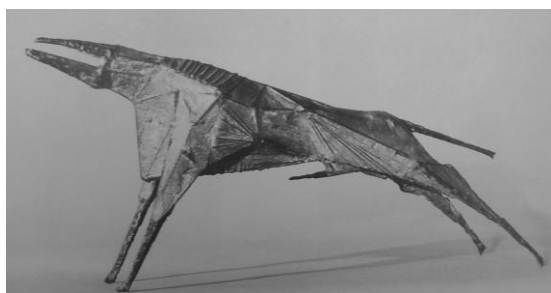




83 – Picasso, *Cheval éventré* (1917)



84 - L.Minguzzi, *Apparizione/Bozzetto per L'eco n.2* (1957)



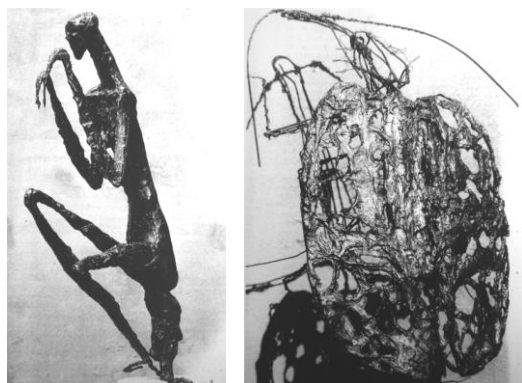
85 e 86: L. Chadwick, *Beast I* (1955) e *Stranger II* (1956)



88- Fabbri, *Gatto bruciato* (1950)



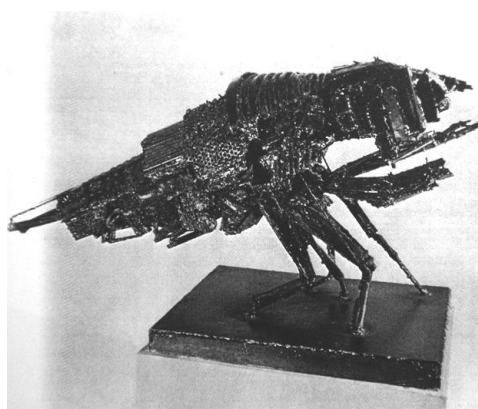
89- Fabbri, *Gatta pregna* (1950)



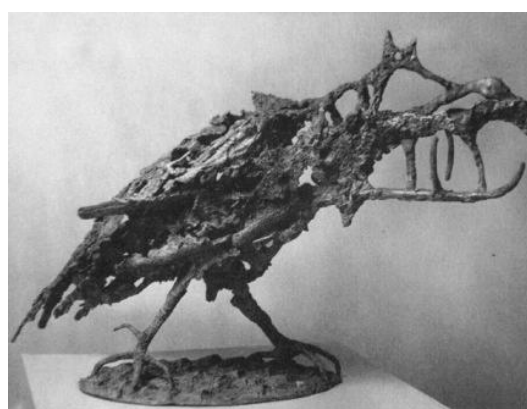
90-91 - Richier, *La Mantide* (1946) e *La Cigale* (1954-55)



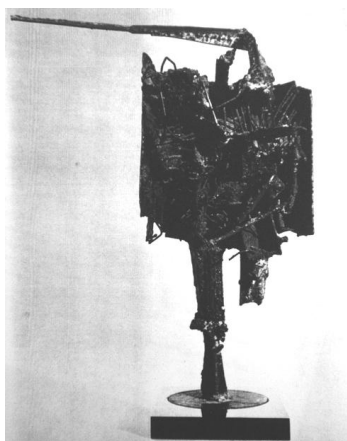
92 - Fabbri, *Cavalletta atomizzata* (1958)



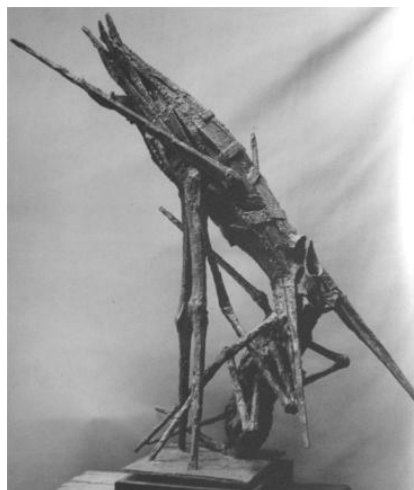
93 - César, *Insecte galactique* (1953-55)



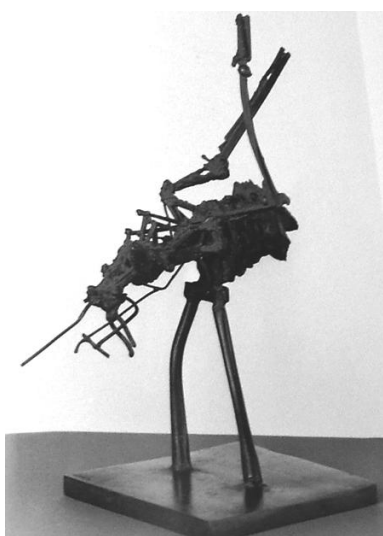
94 - Fabbri, *Uccello atomizzato* (1958)



95 – César, *L'oiseau* (1957)



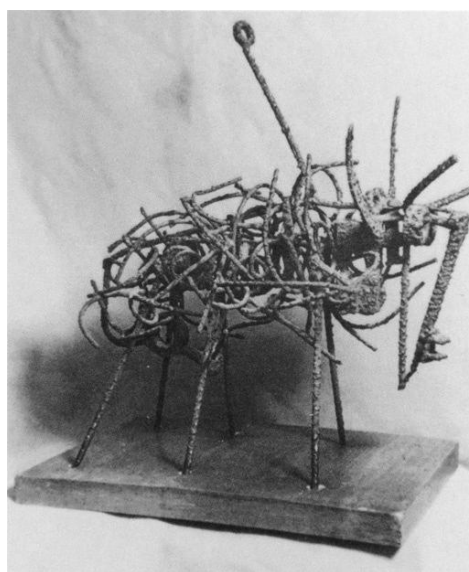
96 – Fabbri, *Preda-uccello e insetto* (1957)



97 – César, *Le moustique* (1955)



98-Fabbri, *Zanzara* (1957)



99 – Crippa, *Bull* (1955)



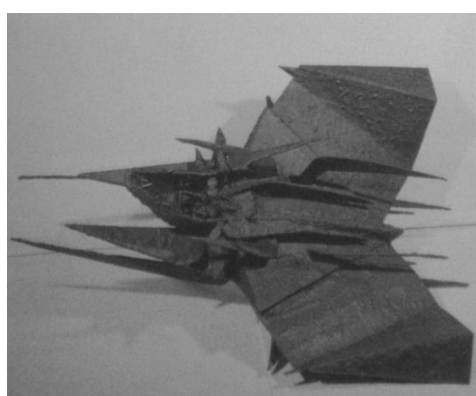
100-101 - Crippa, *Senza titolo* (1955-56) e *Animale mitologico* (1956)



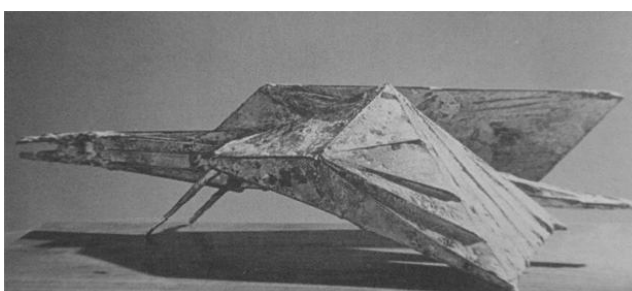
102-Calder, *Spiny* (1946)



103- Lam, *La giungla* (1943)



104- Cippa, *Contaction de la colère* (1958)



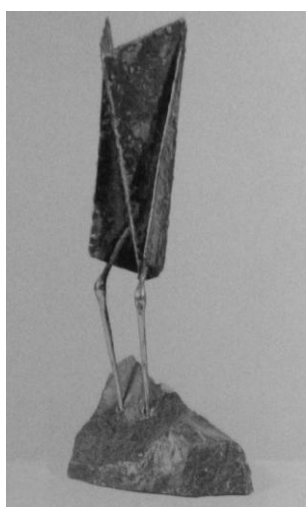
105 – Chadwick, *Maquette for Bird III* (1957)



106 – Crippa, *Divinità* (1958)



107 - Chadwick, *Teddy Boy and Girl* (1955)



108-Crippa, *Il gufo* (1960)



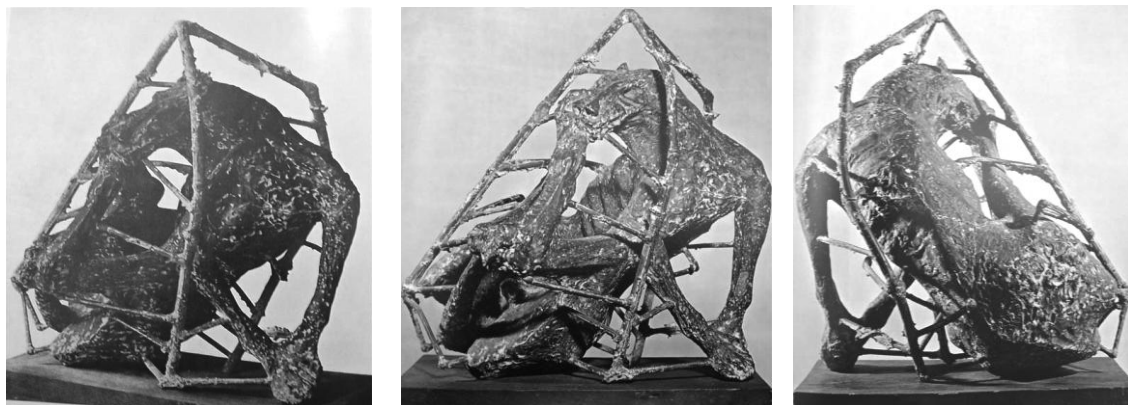
109-Chadwick, *Idiomorphic beast* (1953)



110-Crippa, *Il gufo II* (1960)



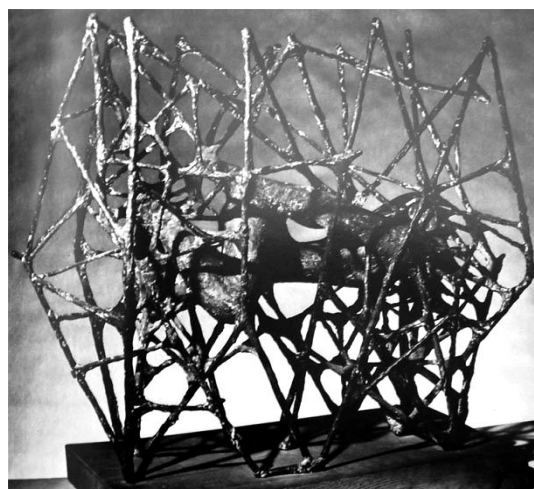
111-Chadwick, *The stranger* (1954)



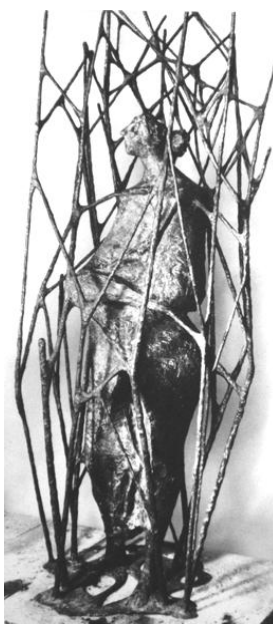
111- Minguzzi, *Cane tra le canne* (1950)



112- Impronta lavica di un cane colpito dall'eruzione del Vesuvio, Pompei



113 - Minguzzi, *Bozzetto per il monumento al prigioniero politico ignoto* (1952)



114-Minguzzi, *Bagnante in riva al fiume* (1954), bronzo



115-Heiliger, *Bozzetto per The Unknown Political Prisoner Competition* (1952)

116-Statuetta di Tanagra (IV-III secolo a.C.)



117-Minguzzi, *Civetta in gabbia* (1952)



118 – Minguzzi, *Figura al trapezio n.2* (1953)



119- Picasso, *Françoise* (1946)



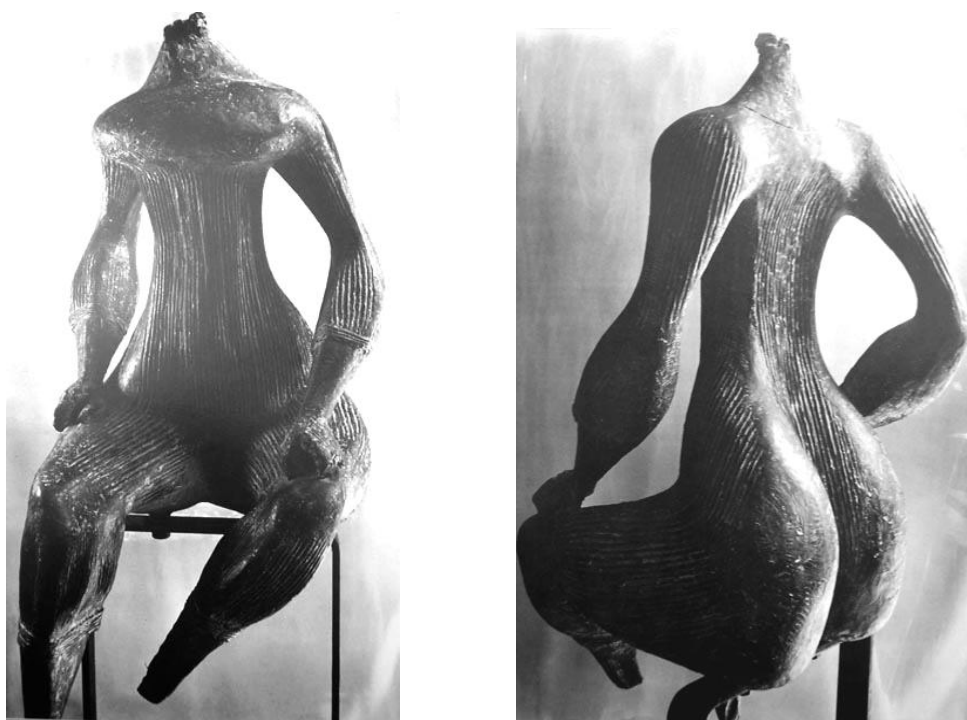
120 – Rilievo con danzatrice indiana da un tempio di Apsara, da Prampolini, *La mitologia e la vita nei popoli* (1938)



121 – Giacometti, *L'object invisible* (1934)



122 – Degas, *Lezione di danza* (1875)



123-L.Minguzzi, *Torso di donna* (1950)



124- Laurens, *Le grand Aphion* (1937)

125 – Testa africana di Ife, da Prampolini, *La mitologia nella vita dei popoli* (1938)

126 - Degas, *Donna che si pettina* (1899-1900)



127 – Minguzzi, *Acrobata* (1950)



128-Laurens, *La spagnola* (1939)



129 - Laurens, *L'estate* (1940)



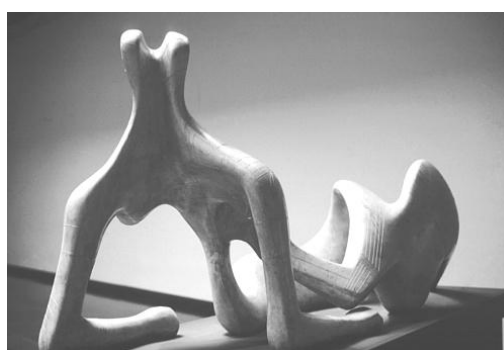
130-Minguzzi, *Contorsionista* (1951-52)



131-Picasso, *Amanti* (1933)



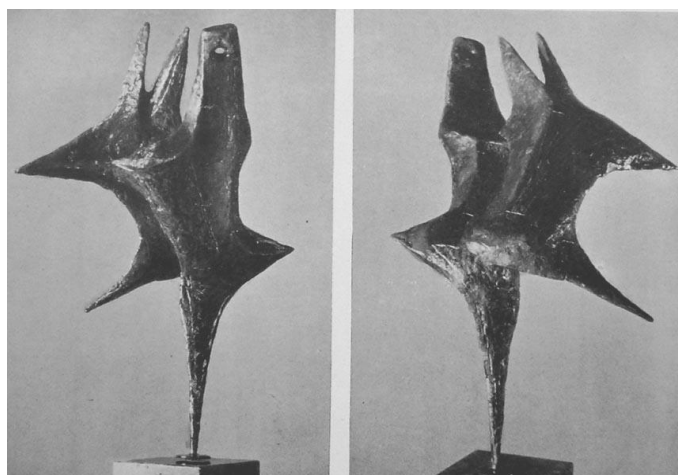
132 – Scultura indiana rappresentante la Shiva danzante, da Prampolini, *La mitologia nella vita dei popoli* (1938)



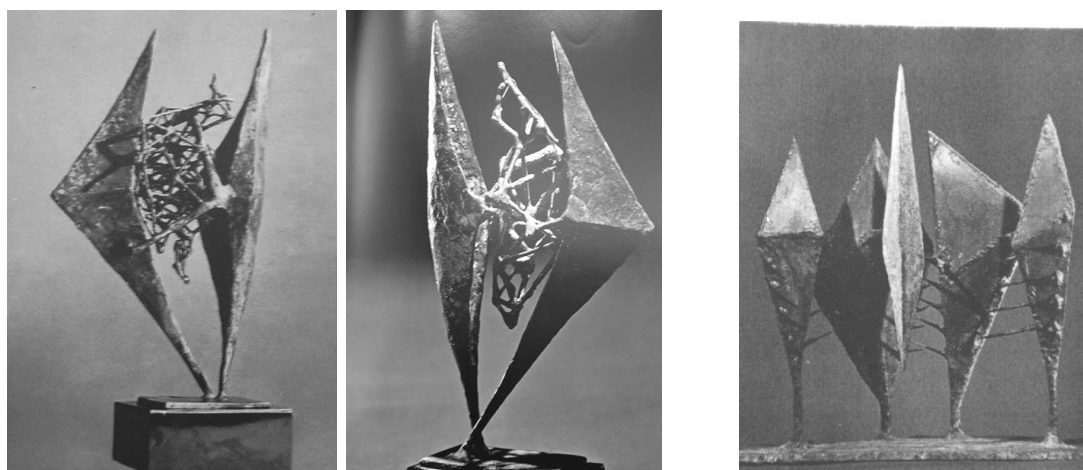
133-Moore, *Reclining figure* (1951)



124-Heiliger, *Figura vegetativa* (1955)

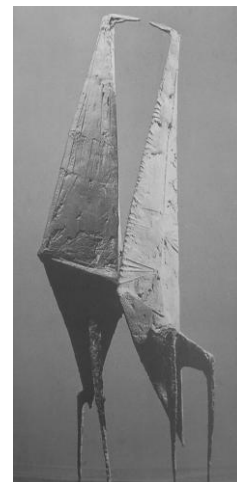
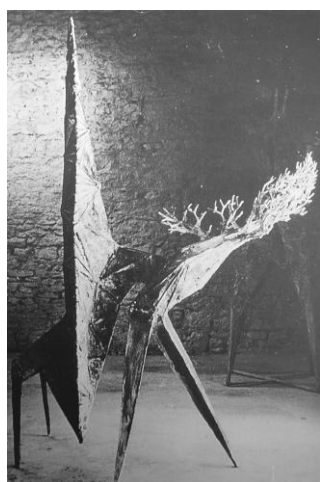


135-Minguzzi, *Bozzetto per Due ombre* (1956)

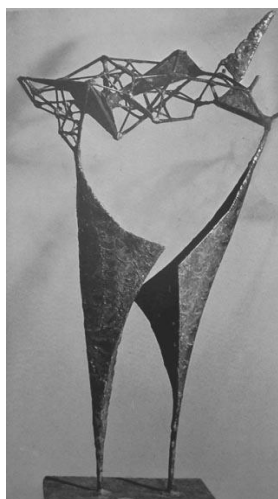
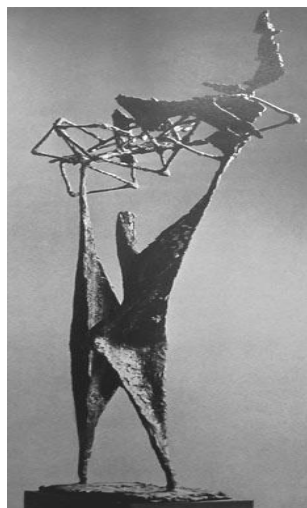


136-Minguzzi, *Bozzetto per Gli amanti* (1956)

137-Chadwick, *Bozzetto per The Unknown Political Prisoner Competition* (1952)



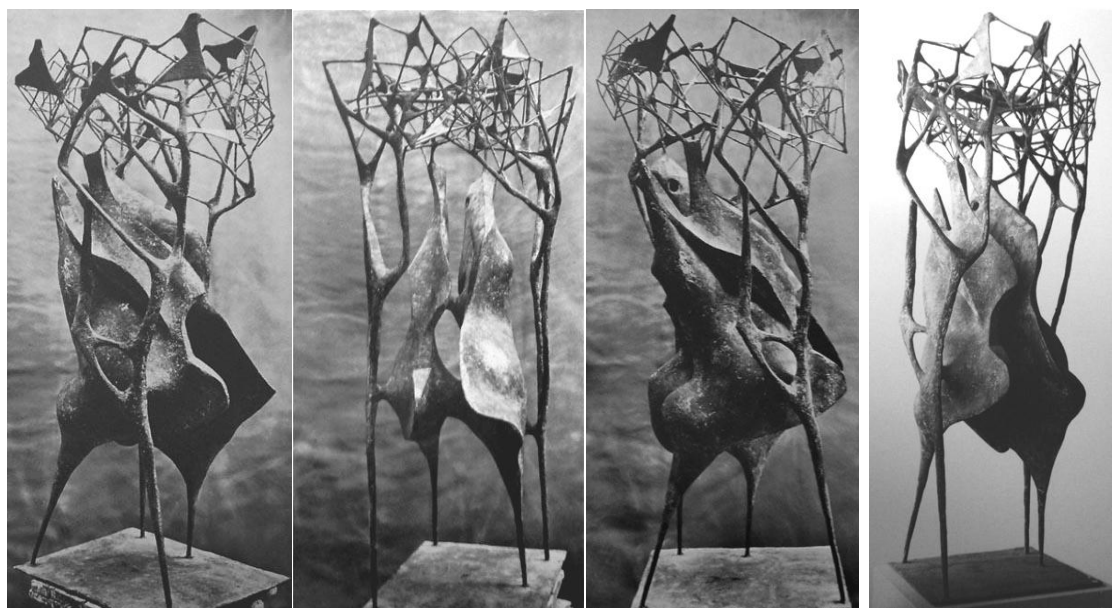
138-140 - Chadwick, *The seasons* (1955-56), *Bozzetto per Teddy boy e ragazza* (1955) e *The stranger* (1954)



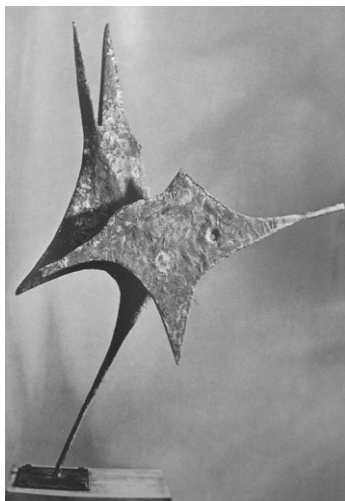
140-141- Minguzzi, *Bozzetto per Ombre nel bosco n.4* (1956) e *Studio per Ombre nel bosco n.2* (1957)



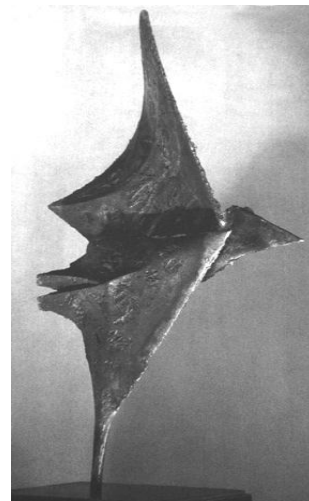
142-Minguzzi, *Uomo con aquilone*, studio per la V porta del Duomo di Milano (1951-1957)



143-Minguzzi, *Ombre nel bosco* (1957)



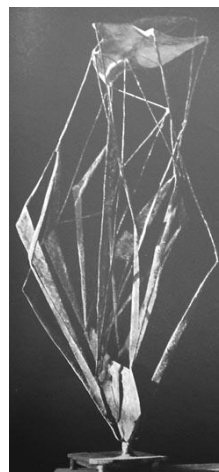
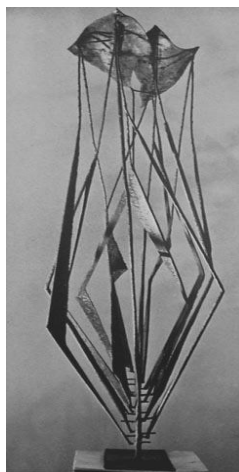
144-Minguzzi, *Bozzetto per Ombre n.3* (1958)



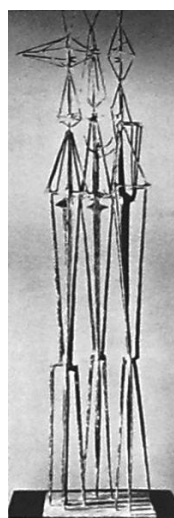
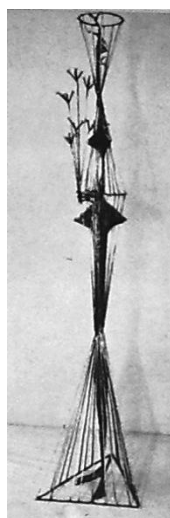
145-Minguzzi, *Due ombre n.1* (1959)



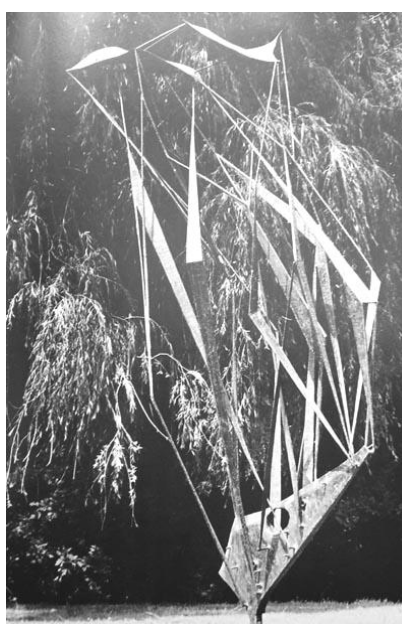
146-Minguzzi, *Due ombre n.2* (1959)



147-Minguzzi, *Studio per Aquiloni* (1957)



148-Rosenthal, *La sposa* (1952) e *Tre donne* (1953), da *Domus*, novembre 1953 e maggio 1956



149-Minguzzi, *Gli aquiloni* (1958)



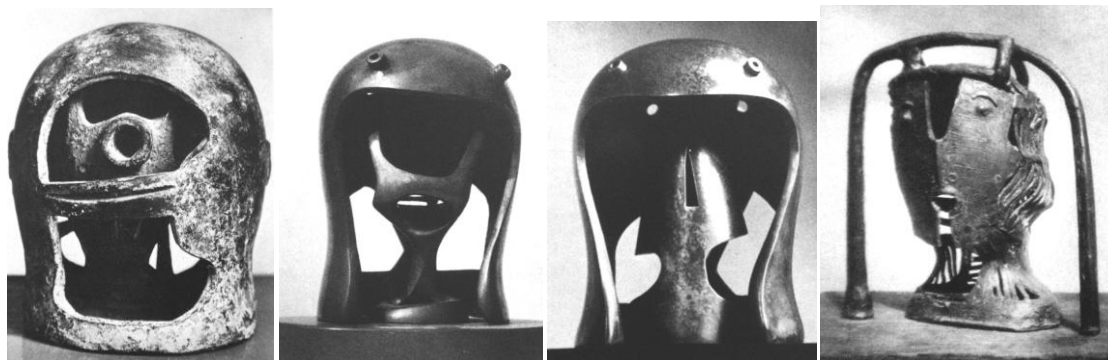
150-Minguzzi, *Pas de quatre* (1957)



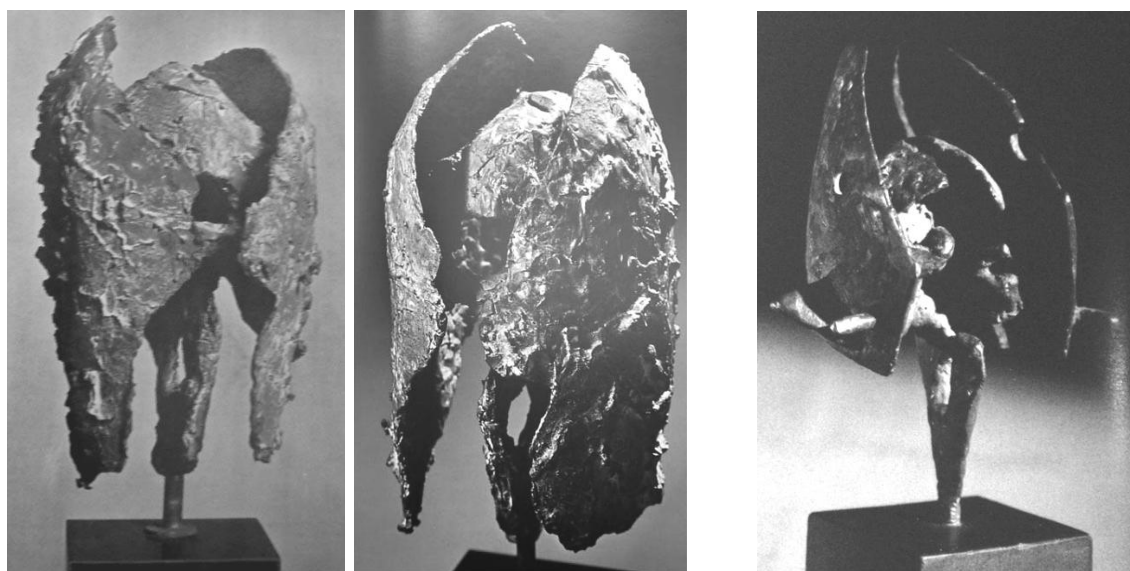
151-Minguzzi, *Sei personaggi* (1957)



152-Calder, *Spiny* (1942)



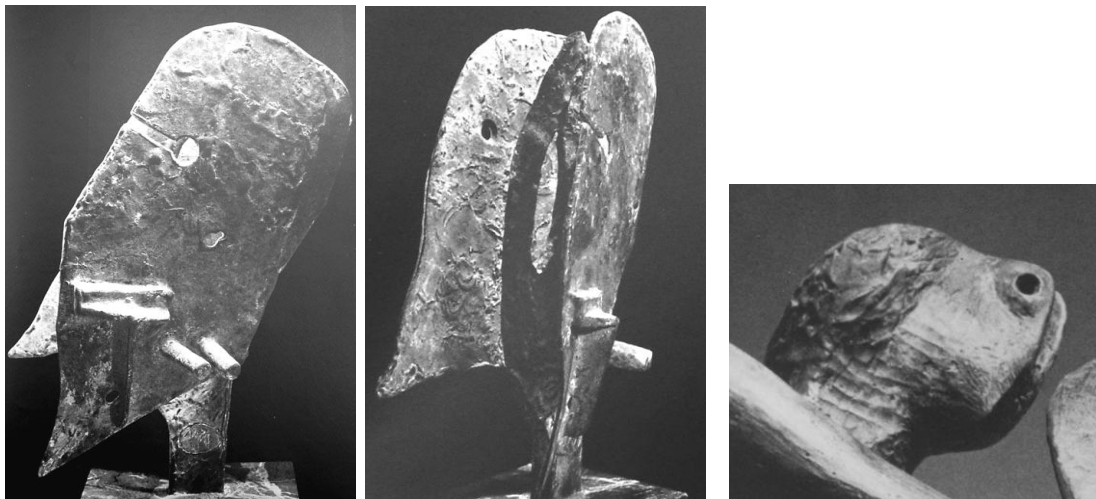
153-156-Moore, *Small helmet head* (1950), *Maquette for Helmet Head n.1* (1950), *Helmet Head n.1* (1950) e *Maquette for Openwork Head n.1* (1950)



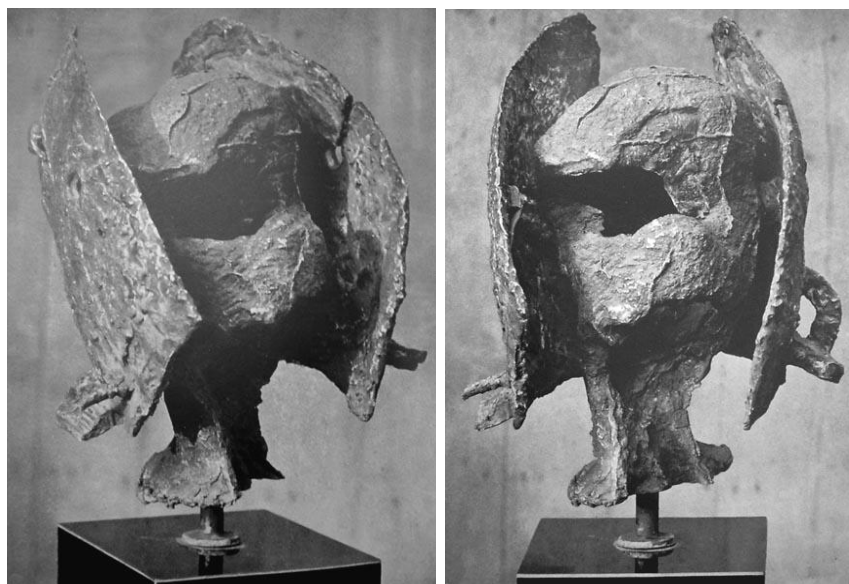
158 e 159-Minguzzi, *La fine del guerriero n.2* (1958) e *Piccolo guerriero* (1958)



160-Minguzzi, *Guerriero n.2* (1958)



161-Minguzzi, *Guerriero moderno* (1959)
162-Moore, *Warrior with shield* (1953-54)



163-Minguzzi, *La fine del guerriero* (1959)

BIBLIOGRAFIA

Suddivisa cronologicamente per: articoli/saggi; monografie; esposizioni.

1922

OPPO 1922: C.E. Oppo, *Alla Esposizione Primavera di Firenze. Valori plastici*, in *L'Idea Nazionale*, 15 luglio 1922

ZERVOS 1929a: C. Zervos, *Picasso a Dinard, été 1928*, in *Cahiers d'Art*, n.1, Paris, 1929, pp.5-19

ZERVOS 1929b: C. Zervos, *Les dernières œuvres de Picasso*, in *Cahiers d'Art*, n.6, 1929, pp.233-250

1926

BÉNÉDITE 1926: L. Bénédite, *Rodin*, Paris, 1926

ZERVOS 1929c: C. Zervos, *Projets de Picasso pour un monument*, in *Cahiers d'Art*, nn.8-9, Paris, 1929, pp.342-354

VENTURI 1926: L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 1926

VITALI 1929: L. Vitali, *Disegni di Modigliani*, Milano, 1929

1928

MARANGONI 1928: G. Marangoni, *La rappresentazione artistica del cavallo*, in *Emporium*, vol. LXVII, n.404. 1928, p.95.

Documents, vol.2, n.13, Paris, 1930

DELLA SETA 1930: A. Della Seta, *Il nudo nell'arte, vol. I Arte Antica*, Milano-Roma 1930

1929

s.t. 1929: s.t., in *Poligono*, a. IV, n. I, novembre 1929

PLANISCHIG 1930: L. Planiscig, *Piccoli bronzi italiani del Rinascimento*, Milano, 1930

MICHON 1929: É. Michon, *Idoles des Cyclades*, in *Cahiers d'Art*, n.6 a.4, 1929, pp.251-258

1931

COSTETTI 1931: G. Costetti, *Ossip Zadkine*, in *Poligono*, gennaio 1931, pp. 31-33.

DELLA SETA 1931: A. Della Seta, *I monumenti dell'antichità classica - Grecia e Italia*, Milano, 1931

MILANO 1930: *Grossi, Manzù, Occhetti, Pancheri, Sassu, Strada*, catalogo della mostra a cura di R. Giolli, Milano, 1-13 aprile 1930, Milano, 1930

1932

ZADKINE 1932: *Ossip Zadkine*, in VENEZIA 1932, p.65

SCHEIWILLER 1932: G. Scheiwiller, *Amedeo Modigliani*, Milano, 1932

VENEZIA 1932: *XVIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1932

1933

Minotaure, n.1, febbraio 1933

s.n. 1933 : s.n., *Sculptures de Rodin*, Paris, 1933

FIERENS 1933: P. Fierens, *Sculpteurs d'aujourd'hui*, Paris, 1933

LO DUCA 1933: Lo Duca, *Arturo Martini*, Milano, 1933

1934

PARIBENI 1934: E. Paribeni, *Nuove sculture nei musei di Atene*, in *Pan*, maggio 1934

READ 1934: H. Read, *Unit 1 - The Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*, London, 1934

1935

Picasso 1930-1935, in *Cahiers d'Art*, nn.7-10 Paris, 1935

GIGLIOLI 1935: G. Q. Giglioli, *L'arte etrusca*, Milano 1935

PERSICO 1935: E. Persico, *Arte romana: la scultura romana e quattro affreschi della villa dei misteri*, Milano, 1935

1936

BENJAMIN 1936: W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris, vol.5, 1936, pp.40-68

OJETTI 1936: U. Ojetti, *Sculptori nostri*, in *Corriere della Sera*, 5 luglio 1936

VENTURI 1936: L. Venturi, in *Emporium*, anno XLII, vol. LXXXIII, n.494, febbraio 1936

PRAMPOLINI 1938: G. Prampolini, *Le mitologia nella vita dei popoli*, Milano, 1938

FIERENS 1936: P. Fierens, *Marino Marini*, Paris, 1936 (e Milano, 1936)

1939

VITALI 1936: L. Vitali, *Disegni di Modigliani*, Milano, 1936

BORGESE 1939: L. Borgese, *Marino Marini*, in *L'Ambrosiano*, 18 dicembre 1939

1937

BERTOCCHI 1937: N. Bertocchi, *Uno scultore moderno e il suo critico*, in *Il Popolo d'Italia*, 13 luglio 1937

MARINI 1939: M. Marini, *Le mie sculture*, in *Tempo*, 14 dicembre 1939

LONGHI 1937: R. Longhi, *Carlo Carrà*, Milano, 1937

BARR JR. 1939: A. Barr jr., *Picasso, Forty years of his Art*, New York, 1939

VITALI 1937: L. Vitali, *Marino Marini*, Milano, 1937

MARCHIORI, 1939: G. Marchiori, *Scipione*, Milano, 1939

ZERVOS 1937: C. Zervos, *Pablo Picasso*, Milano, 1937

REWALD 1939: J. Rewald, *Maillol*, Paris, 1939

1938

MARINI 1938a: M. Marini, *Cavallo e cavaliere*, in *Broletto*, maggio 1938

1940

s.n. 1940: s.n., *Disegni di Giacomo Manzù*, in *Primato*, a.I, 1 maggio 1940, p.25

MARINI 1938b: M. Marini, *Spiegazioni*, in *L'Ambrosiano*, 26 maggio 1938

BERTOCCHI 1940: N. Bertocchi, *Sculture di Minguzzi*, in *Rinascita*, giugno 1940

VERONESI 1938: G. Veronesi, *Disegni di uno scultore*, in *Corrente*, Milano, 15 agosto 1938

LONGHI 1940: R. Longhi, *Fatti di Masolino e Masaccio*, in *La critica d'arte*, V, n.3-4, luglio-dicembre 1940, pp.145-191

SINISGALLI 1940: L. Sinisgalli, *Due giovani ceramisti. Leoncillo e Fancello*, in *Domus*, n.151, luglio 1940, p.70.

TASSINARI 1940: G. Tassinari, *Scultori bolognesi alla biennale di Venezia: Luciano Minguzzi*, in *Carlino della sera*, 3 settembre 1940

CASSEAU 1940: J. Casseau, *Picasso*, Paris, 1940

PAPINI 1940: G. Papini, *Medardo Rosso*, Milano, 1940

1941

s.n. 1941: s.n., *Visite agli artisti: nello studio di Luciano Minguzzi*, in *Il Resto del Carlino*, 25 aprile 1941

BERTOCCHI 1941: N. Bertocchi, *Un premio dell'Accademia a Luciano Minguzzi*, in *Il Resto del Carlino*, 25 gennaio 1941

BREDDO 1941a: G. Breddo, *La libertà e l'artista*, in *Architrave* anno I, n.2, 1 gennaio 1941

BREDDO 1941b: G. Breddo, *Pensieri su 'El Greco'*, in *Architrave*, anno I, n.8, 1 giugno 1941, p.9

CAMPANA 1941: M. Campana, *Elogio a Domenico Rambelli*, in *Architrave*, anno I, n.2, 1 gennaio 1941, p.3

CATTANI 1941: G. Cattani, *Rumagna*, in *Architrave*, anno I, n.2, 1 gennaio 1941, p.3

CORAZZA 1941: N.C. Corazza, *Luciano Minguzzi. La statua di Pio XII*, in *Arte Mediterranea*, gennaio-aprile 1941

DE MICHELI 1941a: M. De Micheli, *Nota su Manzù*, in *Architrave*, anno I, n.4, 1 marzo 1941, p.9

DE MICHELI 1941b: M. De Micheli, *Commento a Birolli*, in *Architrave*, anno I, n.8, 1 giugno 1941, p.9

LAMBERTI 1941: A. Lamberti, *Caccia, cacciagione ed arte animaliera nel tempo*, in *Emporium*, aprile 1941, pp.184-196

TESTORI 1941: G. Testori, *Scipione*, in *Architrave*, anno I, n.8, 1 giugno 1941, p.9

1942

ANCESCHI 1942: L. Anceschi, *Marino. 24 disegni e una tavola a colori*, Milano, 1942

BERTOCCHI 1942: N. Bertocchi, *Il disegno di Fancello*, in *Domus*, n.171, 1942, pp.128-134

FELICE 1942: C.A. Felice, *Ricordo di Fancello*, in *Stile*, n.14 febbraio 1942, pp.37-40

LABÒ 1942: M. Labò, *Le ceramiche di Fancello*, in *Domus*, n.153, maggio 1942, pp.208-216

PAGANO 1942: G. Pagano, *Salvatore Fancello*, in *Domus*, n.171, marzo 1942, pp.122-127

PONTI, L. 1942a: L. Ponti, *Salvatore Fancello*, in *Stile*, aprile 1942, p.52

PONTI, L. 1942b: L. Ponti, *Fancello a Brera*, in *Stile*, n.18, giugno 1942, p.42

DE MICHELI 1942: M. De Micheli, *Manzù*, Milano, 1942

PAGANO, BERTOCCHI, LABÒ 1942: G. Pagano, N. Bertocchi, M.Labò, (a cura di), *Salvatore Fancello*, Milano 1942

1943

BERTOCCHI 1943: N. Bertocchi, *Sculture di Minguzzi*, in *Arte Mediterranea*, gennaio-aprile 1943

PASOLINI 1943: P.P. Pasolini, *Luciano Minguzzi*, in *Signum*, 25 giugno 1943

1944

MARCHIORI 1944: G. Marchiori, *Disegni di Scipione*, Bergamo, 1944

SOMARÉ, SCETTINI 1944: E. Somaré, A. Schettini, *Gemito*, Milano, 1944

VALSECCHI 1944: M. Valsecchi, *Disegni di Henry Matisse*, Milano, 1944

1945

GIOLLI 1945: R.Giulli, *Femezza di Marino*, in *Domus*, febbraio 1945, pp.79-82

BARBANTINI 1945: N. Barbantini, *Biennali*, Venezia, 1945

BRANDI 1945: C. Brandi, *Carminè o della Pittura*, Roma, 1945

GISHIA-VEDRES 1945: L. Gischia, N. Védres, *La sculpture en France depuis Rodin*, Paris, 1945

MARTINI 1945 A. Martini, *La Scultura lingua morta. Prima raccolta di pensieri*, senza luogo né editore, 1945

1946

ARGAN 1946a: G. C. Argan, *Pittura italiana e cultura europea*, in *Prosa*, n.III, anno 1946, pp.276-302

ARGAN 1946b: G.C.Argan, *Arte moderna in Inghilterra: Henry Moore*, in *Letteratura*, a. VIII, n. 6, novembre-dicembre 1946

CAVALLI 1946: G. Cavalli, *Mostre d'arte: lo scultore Minguzzi*, in *Giornale dell'Emilia*, giugno 1946

CORAZZA 1946: N.C. Corazza, *Sculture di Luciano Minguzzi*, in *Cronache*, 1946

CAIROLA 1946: S. Cairola (a cura di), *Arte italiana del nostro tempo*, Bergamo, 1946

JAHIER 1946: P. Jahier, *Artisti d'oggi. Luciano Minguzzi scultore*, Bologna, 1946.

VITALI 1946: L. Vitali, *Marini*, Firenze, 1946

VENTURI 1946: L. Venturi, *Pittori moderni*, Firenze, 1946

MILANO 1946: *Sculture di Alberto Viani*, Milano, 1946

1947

BRANDI 1947a: C. Brandi, *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana (I)*, in *L'immagine*, anno I numero I, maggio 1947, pp.8-11

BRANDI 1947b: C. Brandi, *La scultura in lutto*, in *L'Immagine, Rivista di Arte, di Critica e di Letteratura*, anno I numero 1, maggio 1947, pp.64-66

BRANDI 1947c: C. Brandi, *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana (II)*, in *L'immagine*, anno I numero II, giugno 1947, pp.69-86

BRANDI 1947d: C. Brandi, *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana (III)*, in *L'immagine*, anno I numero III, luglio-agosto 1947, pp.133-156

GREENBERG 1947: C. Greenberg, *Art*, in *The Nation*, 19 aprile 1947, p.460

MUGERI 1947: G. Mugerì, *Non più spine nel Cuore di Manzù*, in *Omnibus*, 9 giugno 1947

LARREA 1947: J. Larrea, *Guernica. Pablo Picasso*, New York, 1947

1948

Picasso, Cahiers d'Art, n.1, 1948

s.n. 1948a: s.n., *Venezia: la partecipazione straniera alla Biennale*, in *Emporium*, marzo 1948, anno LIV n.3, p.123

s.n. 1948b: s.n., *15 pittori inglesi alla "Palma"*, in *Emporium*, marzo 1948, anno LIV n.3, p.128

- s.n. 1948c: s.n., *Una mostra di Rouault...e una di Henry Moore*, in *Vernice*, anno III n.21, marzo, 1948
- s.n. 1948d: s.n., *Scultura all'aperto*, in *Domus*, 1948, n.231, p.32
- s.n. 1948e: s.n., *Discussione a proposito della Biennale di Venezia*, in *Domus*, n.231, 1942
- s.n. 1948f: s.n., *Ceramiche, stoffe e metalli*, in *Domus*, n.226, 1948, pp.25-32
- s.n. 1948g: s.n., *Forte dei Marmi: il "Gran Premio Forte dei Marmi*, in *Emporium*, col. CVIII, n.646, 1948, pp.207-209
- ARGAN 1948a: G.C. Argan, *La Collezione Peggy Guggenheim*, in *VENEZIA* 1948, pp.334-336
- BRANDI 1948: C. Brandi, *Divagazioni attuali sul Laocoonte*, in *L'immagine*, n.6-7 anno 2, gennaio-febbraio 1948, pp.364-369
- CARRIERI 1948a: R. Carrieri, *Tre MA dominano il campo*, in *Il Tempo*, 28 agosto 1948
- DELL'ACQUA 1948: G.A.Dell'Acqua, *Salvatore Fancello*, in *VENEZIA* 1948, p.109
- GUTTUSO 1948: R. Guttuso, *Pablo Picasso*, in *VENEZIA* 1948, pp.189-191
- MARCHIORI 1948a: G. Marchiori, *Henry Moore alla Biennale*, in *Il Mattino del Popolo - Quotidiano Veneto d'Informazione*, 6 giugno 1948
- MARCHIORI 1948b: G. Marchiori, *Due scultori: Marini e Manzù*, in *Il Mattino del Popolo*, 13 giugno 1948
- MENEGAZZO 1948a: R. Menegazzo, *Pareri sull'astrattismo - Le mostre di Klee e Henry Moore*, in *Vernice*, anno III, n.22-23, aprile-maggio, 1948, p.13-14
- MENEGAZZO 1948b: R. Menegazzo, *L'empirismo anglosassone e il naturalista Henry Moore*, in *Vernice*, anno III, n.28-29-30, ottobre, novembre, dicembre, 1948, pp.3-4
- PALLUCCHINI 1948a: R. Pallucchini, *Introduzione alla XXIV Biennale*, in *Vernice*, anno III, n.22-23, aprile-maggio, 1948
- PALLUCCHINI 1948b: R. Pallucchini, *Introduzione*, in *VENEZIA* 1948, p.XIV
- PODESTÀ 1948A: A. Podestà, *La XXV Biennale di Venezia. Il padiglione italiano. Gli scultori*, in *Emporium*, vol.CXII, n.669, pp.119-124
- PODESTÀ 1948b: A. Podestà, *La scultura contemporanea in Italia*, in *Emporium*, anno LIV nn.7-8, luglio-agosto 1948, pp.96-104

PONTI, G. 1948a: G. Ponti, *Picasso convertirà alla ceramica*, in *Domus*, n.226, luglio 1948, pp.24-31

PONTI, G. 1948b: G. Ponti, *Appunti alla regia della Biennale*, in *Domus*, n.228, settembre 1948, p.1.

PONTI, L. 1948: L. Ponti, *Biennale dopo la guerra*, in *Domus*, n.228, settembre 1948, pp.34-37

RICAS 1948: R. Ricas, *Fazzini: due sculture e la posizione del pubblico*, in *Domus*, n.226, luglio 1948, p. 39

ROBERTASCI 1948: M. Robertasci, *Quarant'anni d'arte italiana*, in *Corriere di Milano*, 18 giugno 1948

T. F. 1948: T.F., *Forte dei Marmi: il "Gran Premio Forte dei Marmi"*, in *Emporium*, col. CVIII, n.646, 1948, pp.207-209

VITALI 1948: L. Vitali, *La scultura di Marino Marini*, in *La Provincia*, 10 aprile 1948

READ 1948: H. Read, *Henry Moore*, in *VENEZIA 1948*, pp.278-280

ARGAN 1948b: G. C. Argan, *Henry Moore*, Torino, 1948

ATTI 1948: *Atti per il Primo convegno Internazionale per le Arti Figurative*, Firenze, Palazzo Strozzi, a cura dello Studio Italiano di Storia dell'Arte, Edizioni U, Firenze, 1948

CARRIERI 1948b: R. Carrieri, *Marino Marini Scultore*, Milano, 1948

DE SALIS 1948: J.-R. De Salis, *Fritz Wotruba*, Zurich, 1948

MARTINI 1948: A. Martini, *La scultura lingua morta*. *Pensieri*, Verona 1948

VENTURI 1948: L. Venturi, *Pittura contemporanea*, Milano, 1948

LONDON 1948: *Open Air Exhibition of Sculpture*, catalogue of the exhibition, Battersea Park, London, May-September 1948, London, 1948

VENEZIA 1948: *XXIV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1948

1949

s.n. 1949a: s.n., *Londra: Mostra all'aperto di sculture contemporanee*, in *Emporium*, gennaio 1949, anno LV n.1, pp.44-45

s.n. 1949b: s.n., *Londra: Una mostra di Henry Moore a Wakefield*, in *Emporium*, agosto 1949, anno LV n.8, pp.90-92

- s.n. 1949c: s.n., *Primo graffito dell'era atomica*, in *Domus*, 1949, n.233
- s.n. 1949d: s.n., *Venezia. Giudizi stranieri sulla XXIV Biennale*, in *Emporium*, anno LIV n.9, settembre 1949, p.154.
- BRANDI 1949a: C. Brandi, *Arcadio O della scultura*, in *L'immagine*, n.11, anno 2, gennaio-febbraio 1949
- BRANDI 1949b: C. Brandi, *Periplo della scultura moderna (I)*, in *L'immagine*, n.11, anno 2, gennaio-febbraio 1949, pp.58-65
- BRANDI 1949c: C. Brandi, *Secondo frammento dell'«Arcadio O della scultura»: la moda*, in *L'immagine*, n.12, anno 2, marzo-aprile 1949
- BRANDI 1949d: C. Brandi, *Dal «Periplo della scultura moderna»: Manzù*, in *L'immagine*, n.13 anno 3, maggio-giugno 1949, pp.219.224
- BRANDI 1949e: C. Brandi, *Piccola antologia delle fonti dell'astrattismo*, in *L'immagine*, nn.14.15, anno 2, numero doppio, pp.437-454
- BRANDI 1949f: C. Brandi, *Dal «Periplo della scultura moderna»: Marino Marini*, in *L'immagine*, n.16, anno 2, pp. 541-547
- BRIZIO 1949: A.M. Brizio, *Moore e Manzù*, in *Emporium*, maggio 1949, anno LV n.5, pp. 211 – 215
- PICA 1949: A. D. Pica, *Impopolarità della scultura*, in *Domus*, novembre 1949, n.240, pp.26-27
- PODESTÀ 1949a: A. Podestà, *Milano: Dieci opere di Picasso al Milione*, in *Emporium*, vol. CIX, n.650, 1949, pp.88-89
- PODESTÀ 1949b: A. Podestà, *Torino: i premi Saint Vincent di pittura e scultura*, in *Emporium*, vol.CX, n.660, 1949, pp.269-270
- MARCHIORI 1949b: G. Marchiori, *L'ultimo Picasso*, Venezia, 1949
- SYLVESTER 1949: A. D. B. Sylvester, *Butler, a young British sculptor*, 1949
- FIRENZE 1949: *Leoncillo Leonardi*, con un testo di R. Longhi, catalogo della mostra, Firenze, 1949
- GLASGOW 1949: *Sculpture in the Open Air*, Kelvingrove Park, catalogue of the exhibition, Glasgow, june-september 1949, Glasgow, 1949
- LONDON 1949: *Henry Moore*, Georganiseerd door the British Council en het Stedelijk Museum, catalogue of the exhibition, London, 1949

VENEZIA 1949: *Mostra di Scultura Contemporanea / Presentata da Peggy Guggenheim – settembre 1949*, Venezia, 1949

1950

s.n. 1950a: s.n., *Una retrospettiva di Henry Moore*, in *Emporium*, marzo 1950, anno LVI n.3, pp.113-118

s.n. 1950b: s.n., *Herbert Read: Henry Moore, sculpture and drawings*, Lund Hamphries and Company LTD, London, 1949, in *Emporium*, luglio 1950, anno VI n.7

s.n. 1950c: s.n., *Gallo e gatto di Minguzzi*, in *Domus*, luglio-agosto 1950, p.48

A.R. 1950: A.R., *Incisioni di Picasso*, in *La Stampa*, 7 ottobre 1950

ARGAN 1950a: G.C.Argan, *Difficoltà della scultura*, in “*Letteratura-Arte Contemporanea*”, n. 2, marzo-aprile 1950

ARGAN 1950b: G. C. Argan, *Scultori d'oggi*, in VENEZIA 1950, pp.403-405

DEGAND 1950: L. Degand, *Alberto Magnelli*, in VENEZIA 1950, pp.202-203.

PALLUCCHINI 1950a: R. Pallucchini, *Funzione della XXV Biennale*, in *La Biennale*, rivista, luglio 1950, p.5

PALLUCCHINI 1950b: R. Pallucchini, *Qualità contro numero*, in *La Biennale*, secondo numero, ottobre 1950, p.3

PODESTÀ 1950: A. Podestà, *La XXV Biennale di Venezia – La partecipazione straniera*, in *Emporium*, ottobre 1950, anno LVI n.10, p.160

SALVINI 1950: R. Salvini, *Recensioni*, in *Commentari – Rivista di critica e storia dell'arte*, Le Monnier, Firenze, gennaio 1950, anno I fascicolo 1, p.66

SASSU 1950: A. Sassu, *Ceramiche di Agenore Fabbri*, in *Domus*, n.243, febbraio 1950, p.42

CARLI 1950: E. Carli, *Marino Marini*, Milano, 1950

SCHEIWILLER 1950: G. Scheiwiller, *Amedeo Modigliani*, Milano, 1950

VENEZIA 1950: *XXV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1950

1951

NEGRI 1951: M. Negri, *Agenore Fabbri*, in *Domus*, n.261, gennaio 1951, p.41-42

READ 1951: H. Read, *Barbara Hepworth*, in *La Biennale*, n.3, 1951, pp.13-14

NICCO FASOLA 1951: G. Nicco Fasola, *Ragione dell'arte astratta*, Milano, 1951

DEGAND 1952: L. Degand, Magnelli, in *VENEZIA 1952*

RAMOUS 1951: M. Ramous, *Marino Marini*, Bologna, 1951

DE SOLIER 1952: R. De Solier, *Germaine Richier. La scultrice dell'uragano*, in *La Biennale*, n7, gennaio 1952, pp.35-39

LONDON 1951: *Sculpture: an open air exhibition at Battersea Park*, May to September 1951, presented by the London County Council in association with the Arts Council of Great Britain, London, 1951.

DORFLES 1952: G. Dorfles, *Gli inglesi alla Biennale*, in *La Fiera Letteraria*, 29 giugno 1952, p.6

1952

GNUDI 1952: C. Gnudi, *Luciano Minguzzi*, in *VENEZIA 1952*, p.69

s.n. 1955: s.n., *Vienna: Mostre di Moore e Rodin*, in *Emporium*, aprile 1952, anno LVIII n.4

PEROGALLI 1952: C. Perogalli, *Introduzione all'arte totale. Neorealismo e astrattismo. Architettura e arte industriale*, Milano, 1952

APOLLONIO 1952a: U. Apollonio, *Alberto Viani*, in *Magazine of Art*, maggio 1952, pp.203-208

PODESTÀ 1952: A. Podestà, *Le sezioni straniere*, in *Emporium*, luglio-agosto 1952, anno LVIII nn.7-8, p.90

APOLLONIO 1952b: U. Apollonio, *Marino*, in *La Biennale*, n.9, luglio 1952, p.35

RAGGHIANI 1952: C.L. Ragghianti, *Viani*, in *seleArte*, anno I luglio agosto 1952, p.28

BETTINI 1952: S. Bettini, *Alberto Viani*, in *VENEZIA 1952*, pp.110-112

READ 1952a: H. Read, *L'arte britannica alla XXVI biennale*, in *La Biennale*, n.9, luglio 1952, pp.23-27

BUCARELLI 1952: P. Bucarelli, *L'arte inglese contemporanea*, in *La Fiera Letteraria*, domenica 18 maggio 1952

READ 1952B: H.Read, *Scultura recente*, in *VENEZIA 1952*, pp.309 e 310

CARLI 1952: E. Carli, *Marino Marini*, in *Emporium*, luglio-agosto 1952, pp.65-70

SWEENEY 1952: J. J. Sweeney, *Alexander Calder*, in *VENEZIA 1952*, p.372

VALSECCHI 1952: M. Valsecchi, *Marino Marini*, in VENEZIA 1952, pp.80-83

VENTURI 1952: L. Venturi, *La Biennale*, in *Commentari*, anno III fascicolo IV, ottobre-dicembre 1952, p.254

BRANDI 1952: C. Brandi, *La fine dell'avanguardia e L'arte d'oggi*, Milano, 1952

PEROGALLI 1952: C. Perogalli, *Introduzione all'arte totale. Neorealismo e astrattismo. Architettura e arte industriale*, Milano, 1952

VENEZIA 1952: *XXVI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1952

1953

Life, 1 giugno 1953, p.40

s.n. 1953a: S.n., *Le figure di Bernard Rosenthal*, in *Domus*, novembre 1953, p.41

s.n. 1953b: s.n., *Scultura all'aperto*, in *Sele Arte*, volume 8, settembre-ottobre 1953, p.60

s.n. 1953c: s.n., *Henry Moore 1950, 51, 52*, in *Domus*, febbraio 1953, n.279, pp.40-43

s.n. 1953d: s.n., *Varese: La rassegna internazionale di scultura all'aperto*, in *Emporium*, novembre 1953, anno LIX n.11, p.219

s.n. 1953e: s.n., *A Modern 'Ecce Homo'*, in *The Burlington Magazine*, Vol. 95, No. 603 (Jun., 1953), pp. 179-180

s.n. 1953f: s.n., *Colonia: Una mostra di primitivi italiani – Personale di Henry Moore*, in *Emporium*, novembre 1953, anno LIX n.11, p.224

D'ALBISOLA 1953: T. D'Albisola, *Il ceramista impareggiabile*, in *La ceramica*, novembre 1953

FABBRI 1953: A. Fabbri, *Di uno scultore sulla scultura*, in *Realismo*, febbraio 1953

MARTINELLI 1953: V. Martinelli, *Sculture moderne all'aperto*, in *Commentari*, ottobre-dicembre 1953, anno IV fascicolo 4, pp.306-317

SINISGALLI 1953: L. Sinisgalli, *Calder scultore ingegnoso*, in *Civiltà delle macchine*, gennaio 1953, p.39

SOTTASS JR 1953: E. Sottass Jr, *Antoine Pevsner*, in *Domus*, n.281, aprile 1953, pp.27-29

ARGAN 1953: G.C. Argan, *La scultura di Picasso*, Venezia, 1953

APOLLONIO 1953: U. Apollonio, *Marino Marini scultore*, Milano, 1953

MARCHIORI 1953: G. Marchiori, *Scultura italiana moderna*, Venezia, 1953

ANTWERP 1953: *2eme Biennale voor Beeldhouwkunst: Middelheimpark, Antwerp*, 1953 (10 giugno-30 settembre 1953)

LONDON 1953: *Catalogue of the Unknown Political Prisoner Competition*, London, 1953

STOCOLMA 1953: *Nutida Italiensk konst, Liljevalchs Konstahall*, catalogo della mostra, Stoccolma, 1953

1954

s.n. 1954. s.n., *Sculture all'aria aperta*, in *Emporium*, ottobre 1954, anno LX n.10, pp.174-175

COOPER 1954: D. Cooper, *Reflections on the Venice Biennale*, in *The Burlington Magazine*, Vol. 96, No. 619 (Oct., 1954), pp. 316-322

MARTINELLI 1954: V. Martinelli, *La XXVII Biennale di Venezia – B. La scultura*, in *Commentari*, anno V fascicolo III, luglio-settembre 1954, p.174

NEGRI 1954. M. Negri, *Scultura alla Biennale*, in *Domus*, ottobre 1954, n.299

PERILLI 1954: A. Perilli, *Gabo e Pevsner*, in *Civiltà delle macchine*, novembre 1954, pp.73-74

RAGGHIANI 1954: C. L. Ragghianti, *Lettera aperta*, in *seleARTE*, gennaio – febbraio 1954, vol.10, p.42

VENTURI 1954: L. Venturi, *Marino Marini*, in *La Nuova Stampa*, 12 giugno 1954

APOLLONIO 1954: U. Apollonio, *Henry Matisse*, Milano, 1954

LONGHI 1954: R. Longhi, *Leoncillo Leonardi*, De Luca Editore, Roma, 1954

VENEZIA 1954: *XXVII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1954

1955

s.n., 1955: s.n., *Basilea: Henry Moore e Oskar Schlemmer*, in *Emporium*, aprile 1955, anno LXI n.4, pp.178-179

ASHTON 1955: D. Ashton, *Arte americana contemporanea*, in *Commentari*, luglio-settembre 1955, anno VI fascicolo III, pp.193-205

DORFLES 1955: G. Dorfles, *Una mostra all'aperto di arti plastiche*, in *Domus*, 1955, n.303, p.61

NEGRI 1955a: M. Negri, *Otto artisti europei*, in *Domus*, aprile 1955, n.305, pp.40-43

NEGRI 1955b: M.Negri, *Henry Moore*, in *Domus*, settembre 1955, n.310, pp.35-43

PONENTE 1955: N. Ponente, *Aldo Calò*, in *Letteratura*, anno III, n.15-16, maggio-agosto 1955, Roma, 1955

RUSSOLI 1955a: F. Russoli, *Sincero ed impulsivo il Minguzzi '55*, in *Settimo Giorno*, 17 febbraio 1955

APOLLONIO , JEOFFREY 1955: U. Apollonio, A. Jeffroy, *Salvatore*, Venezia, 1955

ARGAN 1955: G.C. Argan, *Studi e note*, Roma 1955

RUSSOLI 1955b: F. Russoli, *Picasso. Venti pochoirs originali*, Milano, 1955

ANTWERP 1955: *3a Biennale voor Beeldhouwkunst: Middelheimpark*, Antwerp, 1955 (11 giugno-10 settembre 1955)

MILANO 1955a: *Cappello*, catalogo della mostra, Galleria Schettini, 21 marzo – 3 aprile 1955, Edizioni della Galleria Schettini, Milano, 1955

MILANO 1955b: *Sculture recenti di Luciano Minguzzi*, catalogo della mostra, Galleria del Milione, Milano, 1955

ROMA 1955a: *VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, catalogo della mostra, 1955

ROMA 1955b: *Aldo Calò*, catalogo della mostra, Roma, 1955

NEW YORK 1955: *The New Decade – 22 European Painters and Sculptors*, edited by Andrew Carnduff Ritchie, catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York, 1955

1956

s.n. 1956: s.n., *Bernard Rosenthal scultore*, in *Domus*, maggio 1956, p.43-45

DORFLES 1956: G. Dorfles, *La scultura nei padiglioni stranieri alla XXVIII Biennale*, in *Domus*, n.323 ottobre 1956

HANFSTAENGL 1956: E. Hanfstaengl, *Bernhard Heiliger*, in VENEZIA 1956, p.396.

MARTINELLI 1956a: V. Martinelli, *Venezia 1956 - Crisi della Biennale o Biennale di crisi?*, in *Commentari*, anno VII fascicolo III, luglio-settembre 1956

MARTINELLI 1956b: V. Martinelli, *Modigliani e Laurens*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, 1956, II vol. pp.205-214

MELVILLE 1956: R. Melville, *Lynn Chadwick*, in VENEZIA 1956, p.417

PERILLI 1956: A. Perilli, *Scultura all'avanguardia*, in *Civiltà delle Macchine*, settembre-ottobre 1956, anno IV n.5

RAGGHIANI 1956a: C.L. Raghianti, *XXVIII Biennale di Venezia*, in *seleARTE*, vol.24, maggio-giugno 1956, pp. 2-18

RAGGHIANI 1956b: C.L. Raghianti, *Viani*, in *seleArte*, anno IV, maggio-giugno 1956, n.24, p.49

AA.VV. 1956: AA.VV, *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, 1956

VENTURI 1956a: L. Venturi, *Arte Moderna*, Roma, 1956

VENTURI 1956b: L. Venturi, *Saggi di critica*, Roma, 1956

PARIS 1956: *Germaine Richier*, catalogo della mostra a cura di J. Cassou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 10 ottobre-9 dicembre 1956, Paris, 1956

MILANO 1956: *Aldo Calò*, catalogo della mostra, Milano, 1956

VENEZIA 1956: *XXVIII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1956

1957

s.n. 1957a: s.n., *Alla Undicesima Triennale di Milano*, in *Domus*, 1957, n.336, p.1

s.n. 1957b: s.n., *La prima mostra parigina di Lynn Chadwick*, in *Emporium*, aprile 1957, anno LXIII n.4

s.n. 1957c: s.n., *Padova: La mostra internazionale del Bronzetto*, in *Emporium*, agosto 1957, anno LXIII n.8

s.n. 1957d: s.n., *Parigi: Disegni e piccoli bronzi di Moore*, in *Emporium*, agosto 1957, anno LXIII n.8, p.87

s.n. 1957e: s.n., *La biennale di Venezia – arte, cinema, musica, teatro*, nn. 28-29, anno settimo, numero doppio, giugno – settembre 1957, Sansoni Editore

s.n. 1957f: s.n., *Anversa: La IV Biennale di scultura all'aperto*, in *Emporium*, settembre 1957, anno LXIII n.9, pp.126-128

s.n. 1957g: s.n., *Un nuovo libro su Henry Moore*, in *Emporium*, ottobre 1957, anno LXIII n.10

s.n. 1957h: s.n., *Milano: Mostra di scultura all'aperto*, in *Emporium*, dicembre 1957, anno LXIII n.12

COLLA 1957: E. Colla, *Notizia*, in *Civiltà delle Macchine*, luglio-agosto 1957, anno V n.4

DORFLES 1957a: G. Dorfles, *Nuovi documenti per una sintesi delle Arti*, in *Domus*, gennaio 1957, n.326

DORFLES 1957b: G. Dorfles, *Due scultori 'totemici'*, in *Domus*, 02/1957, pp.27-28 e 56

DORFLES 1957c: G. Dorfles, *'Relazione tra le arti' alla XI Triennale?*, in *Domus*, 1957, n.337 pp.39-40

LEWIS 1957: D. Lewis, *Robert Adams*, in *Domus*, marzo 1957, n.328

MONONI 1957: I. Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Ferrara, 1957

PONENTE 1957: N. Ponente, *Aldo Calò*, Roma, 1957

RAGGHIANI 1957. C.L. Ragghianti, *Giacomo Manzù scultore*, Milano, 1957

ANTWERP 1957a: *4eme Biennale voor Beeldhouwkunst: Middelheimpark*, Antwerp, 1957 (maggio-settembre 1957)

ANTWERP 1957b: *Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst* (Antwerp), may 1957

MILANO 1957 : *Mario Negri*, catalogo della mostra, Milano, aprile 1957

ROMA 1957: *Mostra della Scultura italiana del XX secolo*, prefazione di Palma Bucarelli, catalogo di Giovanni Carandente, catalogo della mostra, Roma, 1957

1958

s.n. 1958a: s.a., *Padova: La mostra internazionale del bronzetto*, in *Emporium*, gennaio 1958, anno LXIV n.1

s.n. 1958b: s.n., *Düsseldorf: Una personale di Reg Butler*, in *Emporium*, aprile 1958, anno LXIV n.4, p.175

DORFLES 1958a: G. Dorfles, *Cinquant'anni d'arte europea a Bruxelles*, in *Domus*, luglio 1958, n.344

DORFLES 1958b: G. Dorfles, *Scultura straniera alla Biennale*, in *Domus*, ottobre 1958 n.347

MICACCHI 1958: D. Micacchi, *Le sorti della scultura*, in *Il Contemporaneo*, luglio 1958

MUCCI 1958: V. Mucci, *L'informale ovvero l'arte al tero mese*, in *Il Contemporaneo*, luglio 1958

PODESTÀ 1958: A. Podestà, *XXIX Biennale: Italiani e Stranieri*, in *Emporium*, ottobre 1958, anno LXIV n.10

DE MICHELI 1958: M. De Micheli, *Scultura italiana del dopoguerra*, Milano, 1958

VENTURI 1958: L. Venturi, *Pittori italiani d'oggi*, Roma, 1958

WESCHER 1958: H. Wescher, *Cappello*, Milano, 1958

ANTWERP 1958a: *Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst* (Antwerp), (shorter guide to the permanent collection of sculpture), 1958

ANTWERP 1958b: *Stad Antwerpen, Het Beeld in de Stad*, 1958 (giugno-agosto 1958)

MILANO 1958: *Moore, Sutherland, Chadwick, Armitage*, catalogo della mostra, Galleria Blu, Milano, 1958

NEW YORK 1958: *Mario Negri*, Grace Borgenicht Gallery, catalogo della mostra, New York, 1958

ROMA 1958: *New trends in Italian Art*, catalogo della mostra, Roma, 1958

VENEZIA 1958a: *XXIX Biennale Internazionale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1958

VENEZIA 1958b: *Exhibition catalogue for 'Kenneth Armitage / S W Hayter / William Scott*, British Pavilion, XXIX Biennale Venice, 1958

1959

s.n. 1959a: s.n., *Anversa: La biennale internazionale di scultura all'aperto*, in *Emporium*, settembre 1959, anno LXV n.9, p.136

s.n. 1959b: s.n., *Una collezione di sculture*, in *Emporium*, settembre 1959, anno LXV n.9, p.125

s.n. 1959c: s.n., *New York: Mostre varie*, in *Emporium*, ottobre 1959, anno LXV n.10

s.n. 1959d: s.n., *Maestri del XIX e del XX secolo*, in *Emporium*, ottobre 1959, anno LXV n.10, pp.180-181

s.n. 1959e: s.n., *Parigi: Sculture alla Galleria Claude Bernard*, in *Emporium*, dicembre 1959, anno LXV n.11

s.n. 1959f: s.n., *Sculture all'aperto ad Anversa*, in *Domus*, settembre 1959

s.n. 1959g: s.n., L. Minguzzi, *Sculture all'aperto ad Anversa*, in *Domus*, settembre 1959

LONDON 1958: *Exhibition catalogue for 'A retrospective exhibition based on the 1958 Venice Biennale'*, Whitechapel Art Gallery, Jul 1959-Aug 1959

1960

- s.n. 1960a: s.n., *Padova: Il terzo concorso internazionale del bronzetto*, in *Emporium*, gennaio 1960, n.1, p.30
- s.n. 1960b: s.n., *Rotterdam: una mostra di scultura moderna*, in *Emporium*, giugno 1960, anno LXVI n.6, p.281
- s.n. 1960c: s.n., *Zurigo: Una grande mostra di Henry Moore*, in *Emporium*, novembre 1960, anno LXVI n.11, p.230-231
- MARCHIORI 1960: G. Marchiori, *Luciano Minguzzi*, in VENEZIA 1960
- MELVILLE 1960. R. Melville, Lynn Chadwick, in Venezia 1956, p.417
- APOLLONIO, ARGAN, MASCIOTTA 1960
U. Apollonio, G. C. Argan, M. Masciotta (a cura di): *Cinque scultori d'oggi: Moore, Fontana, Mastroianni, Mirko, Viani*, Edizioni Minerva Artistica, 1960
- LE LIONNAIS 1960: F. Le Lionnais, *Magnelli*, Paris, 1960
- MALTESE 1960: C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Einaudi, 1960
- PENROSE 1960: R. Penrose, *Kenneth Armitage*, Bodensee-Verlag Amriswil (Schweiz), 1960
- READ 1960: H. Read, *Lynn Chadwick*, Bodensee-Verlag Amriswil (Schweiz), 1960
- RUSSI 1960: A. Russi, *L'arte e le arti - Saggio di un'estetica della memoria e altri saggi*, Pisa, 1960
- LONDON 1960: *Pasmore, Paolozzi, Clarke, Cliffe, Evans - XXX Biennale Venice 1960 - British Pavillion*, Lund Humphries, London, 1960
- PARIS 1960A: *Sculpture Italienne Contemporaine d'Arturo Martini à nos jours*, catalogo della mostra a cura di Rodolfo Pallucchini, Musée Rodin, Paris, 1960
- PARIS 1960B: *Consagra 60*, con una prefazione di Nello Ponente, catalogo della mostra, Galerie de France, Paris, 1960
- PARIS 1960C: *Henri Laurens*, catalogo della mostra, Galerie Claude Bernard, Paris, 1960
- ROMA 1960: L. Alloway, *Ettore Colla. Iron sculpture*, Roma, 1960
- VENEZIA 1960: *XXX Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1960

1961

LEDERER 1961: H. Lederer (a cura di), *Marino Marini*, Milano, 1961

SALVINI 1961: R. Salvini, *Scultura italiana moderna*, Milano, 1961

TRIER 1961: E.Trier, *Marino Marini*, Milano, 1961

LODON 1961: *Henry Moore, Stone and Wood Carvings*, with an essay by John Russel, Marlborough Fine Art, London, 1961

1962

BAZZONI 1962: R. Bazzoni, *Sessant'anni della Biennale di Venezia*, Venezia, 1962

MARCHIORI 1962: G. Marchiori, *Luciano Minguzzi, sculture dal 1951 al 1961*, Milano, 1962

LONDON 1962: *Kenneth Armitage*, Marlborough Fine Arts, London, 1962

VENEZIA 1962: *Ceri Richards, Robert Adams, Hubert Dalwood – XXXI Biennale Venice 1962 – British Pavillion*, Lund Humphries, London and Bradford, 1962

1963

CONVEGNO 1963: *12° Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte*, Rimini-Verucchio-Riccione 1963, Grafiche Gattei, Rimini, 1963

TORINO 1963: *Nino Franchina*, con una prefazione di Guido Seborga, catalogo della mostra, Galleria Gissi, Torino, 1963

1964

MARCHIORI 1964: G. Marchiori, Arp, Milano, 1964

MONTENERO 1964: G. Montenero, *Di una mostra...*, in DUINO 1964

VERONESI 1964: G. Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, Milano, 1964

BASSANO DEL GRAPPA 1964: *Luciano Minguzzi*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Maria Pilo, introduzione di Marco Valsecchi, Bassano del Grappa, giugno-agosto 1964

LONDON 1964: *54-64 – Paintings and Sculpture of a Decade*, catalogo della mostra, Tate Gallery, London, 1964

DUINO 1964: *Marcello Mascherini*, catalogo della mostra, Duino, 1964

1965

FARR 1965: D. Farr, *British Sculpture since 1945*, Tate Gallery, London, 1965

LONDON 1965: *Kenneth Armitage*, Marlborough Fine Arts, London, 1965

ROMA 1965: *Aldo Calò*, con interventi di M. Fagiolo dell'Arco, G. Gatt, F. Menna, I. Tomassoni, catalogo della mostra, Galleria L'Obelisco, Roma, 1965

TORINO 1965: *Barbara Hepworth*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, ottobre-novembre 1965, Torino

1966

CARRIERI 1966: R. Carrieri, *Minguzzi scolpisce con le mani in castigo*, in *Epoca*, 6 febbraio 1966

PEROCCO 1966: G. Perocco (a cura di), *Arturo Martini. Catalogo delle sculture e delle ceramiche*, Neri Pozza, 1966

TONINELLI 1966: L.F. Toninelli (a cura di), *Le litografie di Marino Marini 1942-1965*, Milano, 1966

NEW YORK 1966: *Henry Laurens monumental sculpture*, catalogo della mostra, novembre-dicembre 1966, New York

ROMA 1966: *Consagra - Ferri trasparenti 1966*, con testi di Maurizio Calvesi, Marlborough Fine Art, 1966

1967

ROMA 1967: *Ettore Colla*, catalogo della mostra, Rampa Galleria d'arte di Roma e Napoli, con un testo di Maurizio Fagiolo dell'Arco, dicembre 1967, Napoli, 1967

TREVISO 1967: G. Mazzotti (a cura di), *Arturo Martini*, catalogo della mostra, Treviso, ex Tempio di Santa Caterina, 10 settembre-12 novembre 1967, Treviso, 1967

1968

ALLOWAY 1968: L. Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*, New York Graphic Society, 1968

PIROVANO 1968: C. Pirovano, *Scultura italiana. Dal neoclassico alle correnti contemporanee*, Milano, 1968

LONDON 1968A: *Henry Moore*, Marlborough Fine Arts, London, 1968

LONDON 1968B: R. Alley, N. Gray, R. W. D. Oxenaar, *Barbara Hepworth*, catalogo della mostra, Tate Gallery, London, 1968

MILANO 1968A: *Arte Moltiplicata*, presentazione di Marco Valsecchi, Galleria Milano, catalogo della mostra, Milano, 1968

MILANO 1968B: *Aldo Calò - 509a Mostra del Naviglio*, catalogo della mostra, Galleria del Naviglio, Milano, 1968

ROMA 1968: *Nino Franchina*, a cura di G. Carandente, OE Officina Edizioni, Roma, 1968

1969

TORINO 1969: C. Pirovano, *Aspetti della scultura italiana*, catalogo della mostra, L'Approdo Galleria d'Arte Contemporanea, Torino, 1969

1970

DI SAN LAZZARO 1970: G. Di San Lazzaro (a cura di), *Marino Marini. L'opera completa*, Milano, 1970

BOLOGNA 1970: *Artisti di 'Cronache'. Borgonzoni, Ciangottini, Mandelli, Minguzzi, Rossi. Opere dal 1934 al 1952*, catalogo della mostra a cura di F. Arcangeli, Bologna, 25 ottobre-29 novembre 1970, Bologna, 1970

MILANO 1970: F. Passoni, *I totem di Roberto Crippa*, catalogo della mostra, Galleria Schettini, milano, 21 maggio-6 giugno 1970

1971

MARCHIORI 1971: G. Marchiori, *Venticinque anni di scultura nel mondo*, in *Marmo*, n.5, 1971

VALSECCHI 1971: M.Valsecchi, *Profilo di Agenore Fabbri*, in *Civiltà delle macchine*, gennaio-aprile 1971

BENTIVOGLIO 1971: M. Bentivoglio, *Disegni di Ilario Rossi 1945-1946*, Padova, 1971

1972

SANTINI 1972: *Lorenzo Guerrini*, di P.C. Santini, in *Critica d'Arte*, n.124, luglio-agosto 1972, Firenze, 1972

PEROCCO 1972: G. Perocco, *Le origini dell'arte moderna a Venezia*, Treviso, 1972

PIROVANO 1972: C. Pirovano (a cura di), *Marino Marini scultore*, Milano, 1972

FIRENZE 1972: *Henry Moore*, a cura di Giovanni Carandente, catalogo della mostra, Firenze, Il Bisonte Editore, 1972

1973

MISLER 1978: N. Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Milano, 1973

REWALD 1973: J. Rewald, *Giacomo Manzù*, Milano-Roma, 1973

LONDON 1978: R. Morphet, *William Turnbull – sculpture and painting*, The Tate Gallery, London, 1973

NEW YORK 1973: *Reg Butler – Sculpture & Drawings 1958-1972*, Pierre Matisse Gallery, catalogo della mostra, New York, 1973

1974

CRISPOLTI 1974: E. Crispolti, *La scultura di Mirko*, Bologna, 1974

MARINA DI PIETRASANTA 1974: *Cappello*, catalogo della mostra, 27 luglio-16 agosto 1974, Galleria d'Arte Moderna Falsetti, Marina di Pietrasanta, Prato, 1974

RIMINI 1974: *Alberto Viani, gessi originali*, catalogo della mostra, Rimini, Sala dell'Arengo, 20 luglio – 12 ottobre 1974

1975

WITHERS 1975: J. Withers, *The Artistic Collaboration of Pablo Picasso and Julio Gonzalez*, in *Art Journal*, Vol. 35, No. 2 (Winter, 1975-1976), pp. 107-114

VALSECCHI 1975: *Luciano Minguzzi*, a cura di Marco Valsecchi, Bologna, 1975

TORINO 1975: *La collezione Peggy Guggenheim/Venezia*, catalogo della mostra, Torino, 3 dicembre 1975 – 29 febbraio 1976, Torino, 1975

1976

MARTIN 1976: F. D. Martin, *The Autonomy of Sculpture*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 3 (Spring, 1976), pp. 273-286

BRANDI 1976: C. Brandi, *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino, 1976

CALVESI 1976: *Fausto Melotti*, con un saggio di Maurizio Calvesi, Università di Parma, quaderni 33, Parma, 1976

GINESI 1976: A. Ginesi, *Cappello*, Pollenza, 1976

REGGIO EMILIA 1976: *Mostra antologica di Pompilio Mandelli*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, R. Tassi e P.G. Castagnoli, Reggio Emilia, 3 aprile – 2 maggio 1976, Reggio Emilia, 1976

VENEZIA 1976: *Alberto Viani*, a cura di Sergio Bettini, catalogo della mostra, Venezia, 1976

1977

MARIANI 1977: R. Mariani (a cura di), *Edoardo Persico. Oltre l'architettura*, Milano, 1977

VERONA 1977: *Consagra 1976-77 - Museo di Castelvechio*, a cura di Giovanni Carandente, Verona, 1977

1978

ADES 1978: D. Ades, *Minotaure*, in LONDON 1978, pp.278-329

CARRÀ 1978: M.Carrà (a cura di), *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, Milano, 1978

FAGONE 1978: V. Fagone, *Le tre stagioni di Carrà*, in CARRÀ 1978

LONDON 1978A: *The Henry Moore Gift, a catalogue of the work by Henry Moore in the Tate Gallery collection published to celebrate the artist's recent gift of sculpture*, Tate Gallery, London, 1978

LONDON 1978B: *Dada and Surrealism Reviewed*, London, 1978,

1979

BRANDI 1979: C. Brandi, *Scritti sull'arte contemporanea II*, Torino, 1979

BOLOGNA 1979: *Francesco Somaini*, catalogo della mostra a cura di E. Crispolti, Bologna, 1979

1980

SETTIS 1980: S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana - IV: Ricerche spaziali e tecnologie*, Torino, 1980

MARINO 1980: *Lorenzo Guerrini, Opere del periodo di Marino 1953-59*, catalogo della mostra con uno scritto di Cesare Vivaldi, Marino, Edizioni della Biennale Internazionale della pietra 'Città di Marino', 1980

1981

DE MICHELI 1981: M. De Micheli, *La scultura del Novecento*, Torino, 1981

FOSSATI 1981: P. Fossati, *Valori Plastici 1918-1922*, Milano, 1981

ZILCZER 1981: J. Zilczer, *The Theory of Direct carving in Modern Sculpture*, in *The Oxford Art Journal*, vol. 4 n.2 Sculpture, November 1981, Oxford University Press, pp.44-49

FERRARA 1981: *Carmelo Cappello, opere 1960-1981*, catalogo della mostra, 28 giugno – 6 settembre 1981, Comune di Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1981

LONDON 1981: S. Nairne, N. Serota, *British Sculpture in the Twentieth Century*, Whitechapel Art Gallery, London, 1981, BPG

VENEZIA 1981: *Lorenzo Guerrini, Medaglie e studi per sculture*, catalogo della mostra, Venezia, giugno 1981, Venezia, 1981

1982

ZERI 1982: F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana - VII: Il Novecento*, Torino, 1982

TRIESTE 1982: *Ugo Carà*, catalogo della mostra, Trieste, giugno-luglio 1982, Trieste, 1982

1983

BOWNESS, DAVIES, CALVOCORESSI 1983: A. Bowness, J. Davies, R. Calvocoressi (a cura di), *Reg Butler*, The Tate Gallery, 1983

VILLA, PERISSINOTTO 1983: *Dino Basaldella*, a cura di Emilio Villa e Luciano Perissinotto, Bologna, 1983

ZERI 1983: F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Torino;

1984

SOMAINI 1984: L. Somaini, *Cronaca di opere e di giorni*, in COMO 1984, pp.28-61.

BRODERSEN 1984: M. Brodersen, *Walter Benjamin. Bibliografia critica generale (1913-1983)*, Palermo, 1984

CRISPOLTI 1984: E. Crispolti, *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro*, Casamassima Edizioni, 1984

RUBIN 1984: W. Rubin, *Primitivism in 20th century art*, New York, 1984

SETTIS 1984: S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana - I: l'uso dei classici*, Torino, 1984

COMO 1984: *Somaini. Realizzazioni, progetti, utopie*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, C. Spadoni, A. Longatti, L. Somaini, Como, maggio-giugno 1984, Bologna, 1984

1985

SETTIS 1985: S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana - II: I generi e i temi ritrovati*, Torino, 1985

1986

FERGONZI 1986: F. Fergonzi, *Arturo Martini e le ricerche sulla terracotta negli anni trenta*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III col. XVI, Pisa, 1986, pp.895-930.

CRISPOLTI 1986: E. Crispolti (a cura di), *Fontana. Catalogo generale*. Volume primo, Milano, 1986.

JANSON 1986: H.W. Janson, *Nineteenth Century Sculpture*, London

SYLVESTER 1986: D. Sylvester, *Henry Moore – Complete Sculpture (volume 2) – Sculpture 1949-54, editetd by Alan Bowness*, Lund Humphries, London, 1986

FERRARA 1986: *Minguzzi*, antologica a cura di M. De Micheli, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1986

1987

BERGAMO 1987: *Lorenzo Guerrini, le pietre del tempo: opere dal 1956 al 1986*, a cura di L.Lambertini, Bergamo, 1987

LONDON 1987: *Homage to Henry Moore 1898-1986. A tribute to sculpture 1877-1987*, catalogo della mostra, Fisher Fine Arts, London, 1987

MANTOVA 1987: *Mario Negri. Opere 1946-1987*, catalogo della mostra, Mantova, 7 giugno-19 luglio; Tirano, 26 luglio-30 agosto, Mantova, 1987

TORINO 1987: *Sandro Cherchi. Opere 1932-1987*, catalogo della mostra a cura di P. Dragone, A.Gelli, M. Rosci, Torino, 20 novembre – 16 dicembre 1987, Milano, 1987

UDINE 1987: *Dino, Mirko, Afro Basaldella*, catalogo della mostra a cura di G. Appella, Udine, 20 giugno-31 ottobre 1987, Milano, 1987

1988

ARGAN 1988: G.C.Argan, *Prefazione*, in NAITZA 1988, p.9.

NAITZA 1988: S.Naitza, *Salvatore Fancello*, Nuoro, 1988

PIROVANO 1988: C. Pirovano (a cura di), *Marino Marini*, Firenze, 1988

PONTIGGIA 1988: E. Pontiggia (a cura di), *Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'Impressionismo al primitivismo*, catalogo della mostra, Milano 1988, pp.176-177

RIOLFO MARENGO 1988: S. Riolfo Marengo (a cura di), *Agenore Fabbri, 1929-1988*, Cinisello Balsamo, 1988

FIRENZE 1988: *Omaggio a Magnelli*, catalogo della mostra, Firenze, 14 settembre-19 novembre 1988, Milano, 1988

LIVERPOOL 1988: P. Curtis, *Modern British Sculpture from the collection*, Tate Gallery Liverpool, 1988

1989

DE MICHEI 1989: M. De Micheli, *Aligi Sassu, sculture e ceramiche 1939-1989*, Milano, 1989

SANTINI 1989: P. Carlo Santini (a cura di), *Guerrini*, I vol., Bologna, 1989

1990

FERGONZI 1990: F. Fergonzi, *Storia e fonti del Figliuol Prodigo di Arturo Martini*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III, Pisa, 1990, pp.603-646

BAROCCHI 1990: P. Barocchi (a cura di), *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti. Volume terzo: Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1946*, Torino, 1990

SANTINI 1990: P. C. Santini, *Alberto Viani*, Milano, 1990

SYLVESTER 1990: D. Sylvester, *Henry Moore, Complete sculpture, volume I (sculpture 1921-48), with an introduction of Herbert Read*, 1990, Lund Humphries, London

BOLZANO 1990: *Nino Franchina*, catalogo della mostra, a cura di P. Dorazio e P. L. Siena, Bolzano, 09 marzo – 28 aprile 1990, Todi, 1990

MANTOVA 1990: *Alberto Viani*, 23 settembre – 23 novembre 1990, Mantova, 1990

MILANO 1990a: *Mario Negri, sculture*, catalogo della mostra a cura di C. Gian Ferrari, Milano, 18 ottobre-24 novembre 1990, Milano, 1990

MILANO 1990b: *Carmelo Cappello. Opere 1938-1990*, catalogo della mostra a cura di F. Gallo, Milano, 22 maggio – 30 giugno 1990, Milano, 1990

SPOLETO 1990: *Il corpo in corpo, schede per la scultura italiana 1920-1940*, catalogo della mostra a cura di B. Mantura, Spoleto, 28 giugno – 2 settembre 1990, Roma, 1990

1991

O'HEAR 1991: A. O'Hear, *Figurative Sculpture after Henry Moore*, in *Modern Painters*, vol.4 n.2, Summer 1991, London, pp.26-31

OVERY 1990: P. Overy, *Lions & Unicorns: The Britishness of Postwar British Sculpture*, in *Art in America*, v.79 n.9, september 1991, pp.105-111, 153-155

SAUNDERS 1990: L. Saunders, *Clement Greenberg with Peter Fuller*, in *Modern Painters*, vol.4 n.4, Winter 1991, London, pp.28-29

GALLO 1990: P. Gallo, *Parallele linee della scultura italiana*, Milano, 1990

MARINI (MARINA) 1991: M. Marini, *Con Marino*, Sonzogno, 1991

MARINI 1991: M. Marini, *Un'aureola di sole*, Pistoia, 1991

PIROVANO 1991: C. Pirovano, *Scultura italiana del Novecento*, Milano, 1991

1992

ANZANI, PIROVANO 1992: G. Anzani, C. Pirovano, *La pittura del primo Novecento in Lombardia (1900-1945)*, in PIROVANO 1992a, pp.196-207

CASTAGNOLI 1992: *Fondazione Umberto Severi – Scultura Contemporanea*, a cura di P.G. Castagnoli, Milano, 1992

GRIEVE 1992a: A. Grieve, *Robert Adams 1917-1987, a Sculptor's Record – a catalogue of the material in the Tate Gallery Archive*, Tate Gallery, 1992

GRIEVE 1992b: A. Grieve, *The Sculpture of Robert Adams*, The Henry Moore Foundation in association with Lund Humphries, London, 1992

NONVEILLER 1992: G. Nonveiller, *La formazione e le fonti della scultura di Alberto Viani*, in *Venezia Arti*, n.6, 1992, pp.85-96.

PASQUALI 1992: M. Pasquali, *La pittura del primo Novecento in Emilia e Romagna (1900-1945)*, in PIROVANO 1992a, pp.335-378

PIROVANO 1992a: C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*. Tomo primo, Milano, 1992

PIROVANO 1992b: C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*. Tomo secondo, Milano, 1992

TADINI, WEISS 1992: E. Tadini, E. Weiss (a cura di), *Fabbri*, Milano, 1992

TROVATO 1992: C. Nino Trovato (a cura di), *Ugo Carà - Disegni, inchiostri e incisioni (1926 - 1992)*, Cartesius, 1992

FIRENZE 1992: *Aliventi, ARP, Viani – L'immaginario organico*, a cura di Enrico Crispolti, catalogo della mostra, Firenze, 21 giugno – 4 ottobre 1992, Cinisiello Balsamo, 1992

NAPOLI 1992: *Pericle Fazzini e lo spirito della materia*, catalogo della mostra a cura di A. Masi, Napoli, 27 novembre – 7 gennaio 1993, Roma, 1992

NAPOLI 1992: *Pericle Fazzini. I percorsi della scrittura*, catalogo della mostra, a cura di A. Masi, Napoli, 27 novembre – 7 gennaio 1993, Roma, 1992

MILANO 1992: *Luciano Minguzzi al Castello Sforzesco*, catalogo della mostra a cura di M. De Micheli, , Milano, 1992

SPILIMBERGO 1992: *Aspetti della scultura italiana del dopoguerra*, catalogo della mostra, agosto – settembre 1992, Fondazione Ado Furlan, Spilimbergo (PN), 1992

1993

ANDREOTTI 1993: M. Andreotti, *Brancusi's "Golden Bird": A New Species of Modern Sculpture*, in *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 19, No. 2, 1993, pp. 134-152; 198-203

BURSTOW: R. Burstow, *The Geometry of Fear: Herbert Read and British Modern Sculpture after the Second World War*, in *Herbert Read – A British Vision of World Art*, catalogo della mostra a cura di B. Read and D. Thistlewood, Leeds, 1993, pp.119-132

FAGIOLO DELL'ARCO 1993: M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Modigliani dalla collezione del dottor Paul Alexandre*, Torino, 1993

FERGONZI 1993: F. Fergonzi, *La critica militante*, in PIROVANO 1993c, pp.569-591

INGLIJAMES 1993: M. Inghijames, *Paris Post War: Art and Existentialism 1945-55. London, Tate Gallery*, in *The Burlington Magazine*, Vol. 135, No. 1086 (Sep., 1993), pp. 647-649

NEGRI, PIROVANO 1993: A. Negri, C. Pirovano, *Neorealismo e altre figurazioni*, in PIROVANO 1993b, pp.148-181

PASQUALI 1993: M. Pasquali, *La pittura del primo Novecento in Emilia e Romagna (1900-1945)*, in PIROVANO 1993b, pp.335-378

HUNTER, FINN 1993: *Marino Marini – Le sculpture*, a cura di Sam Hunter e David Finn, Fabbri Editori, 1993

MAGGIO SERRA, PASSONI 1993: R. Maggio Serra, R. Passoni (a cura di), *Galleria Comunale di Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Il Novecento, catalogo delle opere esposte*, Torino, 1993

NEGRI 1993: A. Negri (a cura di), *Il sistema dell'arte a Milano. 1945-1956. Gallerie ed esposizioni*, Milano, 1993

MESSINA 1993: M.G. Messina, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, 1993

PIROVANO 1993a: C. Pirovano (a cura di), *Scultura italiana del Novecento. Opere tendenze protagonisti*, Electa, 1993

PIROVANO 1993b: C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/2, 1945-1990*. Tomo primo, Milano, 1993

PIROVANO 1993c: C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/2, 1945-1990*. Tomo secondo, Milano, 1993

LEEDS 1993: *Herbert Read – A British Vision of World Art*, edited by Benedict Read and David Thistlewood, catalogo della mostra, Leeds, 1993

LIVORNO 1993: *Franco Garelli*, catalogo della mostra, con testi di Enrico Crispolti, Livorno, 1993

MILANO 1993: *Nino Franchina*, catalogo della mostra, Milano, 26 novembre 1993 – 10 gennaio 1994, Milano, 1993

ROVIGO 1993: *Giuseppe Marchiori e il suo tempo. Mezzo secolo di cultura artistica e letteraria europea visto da un critico d'arte*, catalogo della mostra a cura di S. Salvagnini, Rovigo, 5 novembre-28 novembre 1993, Padova, 1993

1994

CONE 1994: M. C. Cone, *The Mature Richier, the Young César: Expressionist Confluences in French Postwar Sculpture*, in *Art Journal*, Vol. 53, No. 4, winter, 1994, pp. 73-78

HADLER 1994: M. Hadler, *Sculpture in Postwar Europe and America, 1945-59*, in *Art Journal*, winter 1994, College Art Association, New York, pp.17-19

MARTER 1994a: J. Marter, *Postwar Sculpture Re/viewd*, in *Art Journal*, winter 1994, College Art Association, New York, pp.20-22

MARTER 1994b: J. Marter, *The Ascendancy of Abstraction for Public Art: The Monument to the Unknown Political Prisoner Competition*, in *Art Journal*, winter 1994, College Art Association, New York, pp.28-36

MARTER 1994c: J. Marter, *Recollections of 'New Images of Man': An Interview with Peter Selz*, in *Art Journal*, winter 1994, College Art Association, New York, p.65

PLANTE 1994: M. Plante, *Sculpture's 'Autre': Falkenstein's Direct Metal Sculpture and the Art Autre Aesthetic*, in *Art Journal*, winter 1994, College Art Association, New York, pp.66-72

RAVERTY 1994: D. Raverty, *Critical Perspectives on 'New Images of Man'*, in *Art Journal*, winter 1994, College Art Association, New York, pp.62-64

WONG 1994: J. J. Wong, *Synagogue Art of the 1950s: A New Contest for Abstraction*, in *Art Journal*, winter 1994, College Art Association, New York, pp.28-36

APPELLA 1994: G. Appella, *Pericle Fazzini*, Roma, 1994

MILANO 1994a: *Carmelo Cappello*, a cura di Enrico Crispolti, Milano, 1994

MILANO 1994b: *Carmelo Cappello, Il tempo verticale e il tempo circolare*, catalogo della mostra con un testo di Elena Pontiggia, 30 settembre – 11 novembre 1994, Milano, 1994

MILANO 1994c: *Disegno e Scultura nell'Arte Italiana del XX secolo*, catalogo della mostra a cura di C. Pirovano, Milano, 1994

PARIS 1994a: *Pericle Fazzini*, catalogo della mostra a cura di G. Appella, Parigi, 5 maggio – 30 giugno 1994, Roma, 1994

PARIS 1994b: *François Pompon: 1855-1933*, catalogo della mostra a cura di C. Chevillot, L. Coles, A. Pingeont, Parigi, maggio 1994- settembre 1995, Milano, 1994

SAINT-VINCENT 1994: *Minguzzi. Sculture a Saint-Vincent*, catalogo della mostra a cura di C. Pirovano, Saint-Vincent, 1994

1995

BICKERS 1995: P. Bickers, *La sculpture britannique: générations et tradition*, in *Art Press*, n.202, mai 1995, Paris, pp.31-39, HKL

GIAN FERRARI 1995: C. Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950*, in VENEZIA 1995, pp.69-90

ATTI 1995 : *Atti del Convegno su Nino Barbantini a Venezia*, Venezia, Palazzo Ducale 27-28 novembre 1992, Treviso, 1995

CURTIS, BOWNESS 1995: P. Curtis, A. Bowness, *Bernard Meadows : sculpture and drawings*, Much Hadham, The Henry Moore Foundation in association with Lund Humphries, London, 1995

DI MARTINO 1995: E. Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895 – 1995: cento anni di arte e cultura*, Milano, 1995

SPIES 1995: W. Spies, *Pablo Picasso on the path to sculpture*, Munich, 1995

MILLER 1995: S. Miller, *Constantin Brancusi. A survey of his work*, Clarendon Press, Oxford, 1995

BOLOGNA 1995: *La premiata resistenza. Concorsi d'arte nel dopoguerra in Emilia-Romagna*, catalogo della mostra a cura di O.Piraccini, G. Serpe, A. Sibilìa, Bologna, 1995

LORETO 1995: C. Pirovano, *Loreto 95. Artisti contemporanei per il VII Centenario Lauretano*, catalogo della mostra, Palazzo Apostolico, Loreto, 1995.

MILANO 1995a: *Ettore Colla – Opere 1950-1968*, catalogo della mostra a cura di R.Lambelloni e E.Mascelloni, Milano, 1995

MILANO 1995b: *Due secoli di scultura*, catalogo della mostra a cura dell'Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'Istituto di scultura Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, 1995

VENEZIA 1995: *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale e Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro), Milano, 1995

1996

FERGONZI 1996: F. Fergonzi, *Una fonte belga, una berlinese e una viennese per Arturo Martini*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie IV, Pisa, 1996, pp.485-456

MINGUZZI 1996 : L. Minguzzi, *Diritti e rovesci*, Verona, 1996

VIANI 1996: Alberto Viani, *Lettere da lontano. Vita, progetti, pensieri nell'amicizia tra uno scultore famoso e un suo collezionista*, Venezia, 1996.

BIENNALE DI VENEZIA 1996: *Biennale di Venezia, Le esposizioni internazionali d'arte: 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, La Biennale di Venezia, Milano, 1996

PARIS 1996a: *Un siècle de sculpture anglaise*, Paris, 6 June – 15 September, Paris, 1996

PARIS 1996b : *La griffe et la dent. Antoine-Louis Barye (1795-1875) sculpteur animalier*, catalogo della mostra a cura di I.Lemaistre e B.Tupinier Barrillon, Parigi, ottobre 1996-gennaio 1997, Parigi, 1996

1997

BURSTOW 1997: R. Burstow, *The Limits of Modernist Art as a 'Weapon of the Cold War': reassessing the unknown patron of the Monument to the Unknown Political Prisoner*, in *Oxford Art Journal*, vol.20 n.1, 1997, pp.68-80

BOWNESS 1997: A. Bowness, *Kenneth Armitage – Life and work*, The Henry Moore Foundation in collaboration with Lund Humphries, 1997

FARR; CHADWICK, E., 1997: D. Farr, E. Chadwick, *Lynn Chadwick Sculptor 1947-1996 – with a complete illustrated catalogue*, Lypiatt Studio, Strond, Glos, 1997

MARINI 1997: M. Marini, *Sono etrusco*, Pisotia, 1997

MENEGUZZO 1997: M. Meneguzzo (a cura di), *Marino Marini. Cavalli e cavalieri*, Milano, 1997

PIROVANO 1997: C. Pirovano, *La Porta di San Fermo Maggiore a Verona*, Verona, 1997

STRINGA 1997: N. Stringa (a cura di), *Arturo Martini. Colloqui sulla scultura, 1944-45*, Treviso, 1997

PALERMO 1997: *Nino Franchina, Antologica*, catalogo della mostra a cura di T.Bonifacio e A.Franchina, Palermo, 1997

ROVIGO 1997: *Alberto Viani. I disegni*, catalogo della mostra a cura di G. Nonveiller, Rovigo, 4 maggio – 1 giugno 1997, Milano, 1997

TRIESTE 1997: *Arte e Sato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)*, catalogo della mostra a cura di E.Crispolti, M. Masau Dan, D. De Angelis, Trieste 8 marzo-1 giugno 1997, Milano, 1997

VENEZIA 1997: *Venezia '50-'60, L'officina del contemporaneo*, catalogo della mostra a cura di L.M. Barbero, Venezia, 15 giugno-9 novembre 1997, Milano 1997

VICENZA 1997: *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia*, catalogo della mostra, Vicenza, 1997

1998

CAMPIGLIO 1998: P. Campiglio, *Marino Marini e la critica: indicazioni di percorso*, in MILANO 1998

CARANDENTE 1998: G. Carandente, *Marino Marini: l'intuizione*, in MARINI 1998, pp.9-19

CAUSEY 1998: A. Causey, *Sculpture since 1945*, Oxford University Press, 1998

FAZZINI 1998: P. Fazzini, *Scritti 1930-1980*, Città di Castello (PG), 1998

NEGRI 1998: A. Negri (a cura di), *Il sistema dell'arte a Milano - 1945-1956*. Arte e critica, Hestia, 1998

MARINI 1998: *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*, Milano, 1998

MINGUZZI 1998: L. Minguzzi, *Ricordi. Pere diritte e pere rovescie. 1911-1940*, Verona, 1998

PANZETTA 1998: A. Panzetta, *Marcello Mascherini scultore. Catalogo generale dell'opera plastica*, Torino, 1998

VIANELLO, STRINGA, GIAN FERRARI 1998: G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari (a cura di), *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza, 1998

CIVITANOVA MARCHE 1998: *Broggini e il suo tempo – Uno scultore nell'Italia degli anni '30 tra chiarismo e Corrente*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia, Civitanova Marche Alta, 5 luglio – 27 settembre 1998, Milano, 1998

FIRENZE 1998: *Luciano Minguzzi*, catalogo della mostra a cura di A. Paolucci e M. Zattini, Firenze, 1998

MESTRE 1998: *Alberto Viani*, catalogo della mostra a cura di R. Caldura, Mestre, 5 dicembre 1998 – 31 gennaio 1999, Milano, 1998

MILANO 1998: *Marino Marini. Le opere e i libri*, catalogo della mostra a cura di F. Gualdoni, Milano, 1998

1999

BANDERA 1999: M.C. Bandera, *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini*, Milano, 1999

BUTTURINI 1999: F. Butturini (a cura di), *Minguzzi, sculture e disegni*, Verona, 1999

ROBERTSON 1999: B. Robertson, *Colour as Form – On colour in British Sculpture*, in *Modern Painters*, Winter 1999, London, pp.30-35

BERGAMO 1999: *Roberto Crippa, La metamorfosi del segno: acrobazie di un artista*, catalogo della mostra a cura di O. Tirloni, Bergamo, 6 marzo – 11 aprile 1999, Bergamo, 1999

BOLOGNA 1999: *Fausto Melotti*, catalogo della mostra con un testo di F. Gualdoni, Bologna, 1999

MILANO 1999: *Scultura in Europa negli anni Cinquanta*, catalogo della mostra a cura di G. Di Milia, Milano, 28 ottobre-22 dicembre 1999, Milano, 1999

MONZA 1999: *Roberto Crippa*, catalogo della mostra a cura di L. Caramel e P. Segra Serra Zanetti, Monza, 27 febbraio – 3 aprile 1999, Milano, 1999

2000

MARCOCI 2000: R. Marcoci, *The Anti-Historicist Approach: Brancusi, "Our Contemporary"*, in *Art Journal*, Vol. 59, No. 2 (Summer, 2000), pp. 18-35

BENJAMIN 2000: W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 2000

KRAUSS 2000: R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, 2000

SALVAGNINI 2000: S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna, 2000

ZEVI 2000: A. Zevi, *Arte USA del Novecento*, Roma, 2000

LONDON 1999: *Geoffrey Clarke: sculpture, constructions and works on paper, 1949-2000*, Fine Art Society 9 October – 2 November 2000, London, 2000

2001

BILARDELLO 1998: E. Bilardello, *Cesare Brandi critico della contemporaneità*, in *ATTI 1998*, pp.163-167

CALABRESE 1998: O. Calabrese, *Brandi e la teoria della pittura*, in *ATTI 1998*, pp.81-87

D'ANGELO 1998: P. D'Angelo, *Brandi e la teoria della scultura*, in *ATTI 1998*, pp.72-80

ATTI 1998: *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte. Atti del convegno di Siena, 12-14 novembre 1998*, Milano, 2001

GIACOMETTI 2001: A. Giacometti, *Scritti*, a cura di M. Leiris e J. Dupin, Milano, 2001

LUCIE-SMITH 2001: E. Lucie-Smith, *Movements in art since 1945*, London, 2001

PONTIGGIA 2001a: E. Pontiggia (a cura di), *Arturo Martini, La scultura morta e altri scritti*, Milano, 2001

PONTIGGIA 2001b: E. Pontiggia, *Edoardo Persico. Destino e modernità: scritti d'arte, 1923-1935*, Milano, 2001

N.CALAS, E.CALAS, 2001: Nicolas Calas ed Elena Calas (a cura di), *La collezione Peggy Guggenheim a Venezia*, Torino, 2001

COMO 2001: *Somaini, sculture, dipinti e disegni, 1950-2001*, catalogo della mostra a cura di F. Licht e L. Somaini, Como, 5 dicembre 2001 – 3 marzo 2002, Milano, 2001

LONDON 2001: M. Gale, C. Stephens, *Barbara Hepworth – Works in the Tate Collection and the Barbara Hepworth Museum St. Ives*, Tate Publishing, London, 2001

PISTOIA 2001: *Marino Marini: la forma del colore*, catalogo della mostra a cura di M. Bazzini e M.T. Tosi, Pistoia, 24 febbraio-22 aprile 2001, Pistoia, 2001

VICENZA 2001: *Arturo Martini. La collezione della Banca Popolare di Vicenza*, catalogo della mostra a cura di N. Stringa, Milano, 2001

STUTTGART 2001: *Der Torso in der Skulptur der Moderne. Von Rodin bis Baselitz*, catalogo della mostra a cura di W. Brückle e K. Elvers-Švamberk, Stuttgart, 2001

2002

BORDIGNON FAVERO 2002: E. Bordignon Favero, *'I Cartoni': opera aperta di Alberto Viani*, in BORDIGNON FAVERO, PIANTONI 2002, pp.15-40.

BORDIGNON FAVERO, PIANTONI 2002: E. Bordignon Favero e M. Piantoni (a cura di), *Alberto Viani. I cartoni, officina di segni e disegni*, ARTE. Documento. Collezioni di Storia e Tutela dei Beni Culturali diretta da Giuseppe Maria Pilo, Liber Extra IX, Gorizia, 2002

MINGUZZI 2002: *Luciano Minguzzi. Sculture*, con un testo di C. Pirovano, Milano, 2002

MOORE 2002: H. Moore, *Sulla scultura, Abscondita*, 2002

AOSTA 2002: *Marino Marini. L'origine della forma. Sculture e dipinti*, catalogo della mostra a cura di E. Steingraber e A. Fiz, Aosta, 21 giugno-26 ottobre 2003, Cinisello Balsamo, 2002

DORTMUND 2002: *Agonore Fabbri: die in formelle Phase – herausgegeben von Volker W. Feierabend*, catalogo della mostra, Museum am Ostwall, Dortmund, 20 gennaio-31 marzo 2002, Milano, 2002

LONDON 2002: *Henry Moore and the geometry of fear: Robert Adams, Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick, Geoffrey Clarke, Bernard Meadows, Henry Moore, Eduardo Paolozzi and William Turnbull*, James Hyman Fine Arts 19 November 2002 – 18 January 2003, catalogue of the exhibition, James Hyman Fine Arts, London, 2002

PARIS 2002: *Autour de Barye et de Pompon. Sculpture animalières des XIX ed XX siècles*, catalogo della mostra, Parigi, 2002, Parigi, 2002

2003

BURSTOW 2003: R. Burstow, *Aesthetics: forms and meanings, 1950-75*, CURTIS, RAINE, WITHEY, WOOD, WORSLEY 2003, pp.167-184

- GARLAKE 2003: M. Garlake, *Infrastructures: formation and networks, 1950-75*, in CURTIS, RAINE, WITHEY, WOOD, WORSLEY 2003, pp.155-166
- SALVAGNINI 2003: S. Salvagnini, *Modellazione, concettualismo, oggettualità nella scultura moderna*, in MODENA 2003, pp.33-57
- STEPHENS 2003: C. Stephens, *The identity of the sculptor, 1950-75*, in CURTIS, RAINE, WITHEY, WOOD, WORSLEY 2003, pp.146-154
- BACCILIERI 2003: A. Baccilieri (a cura di), *Aldo Borgonzoni. Catalogo generale dei disegni e delle tecniche miste*, vol.1, Bologna, 2003
- BERTHOUD 2003: R. Berthoud, *The Life of Henry Moore*, London, 2003
- BOIS, KRAUSS 2003: Y.Bois, R. Krauss, *L'informe*, Milano, 2003
- CURTIS, RAINE, WITHEY, WOOD, WORSLEY 2003: P. Curtis, D. Raine, M. Withey, J. Wood, V. Worsley (a cura di), *Sculpture in 20th-century Britain*, Leeds, 2003
- DI MARTINO 2003: E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia, 1985-2003*, Torino, 2003
- FERGONZI 2003: F. Fergonzi, *La Collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, Milano, 2003
- FLAMIN, DEUTCH 2003: J. Flamin e M. Deutch (a cura di), *Primitivism and Twentieth-Century Art. A documentary history*, University of California, 2003
- LISTA 2003: G. Lista, *Medardo Rosso. Scultura e fotografia*, Milano, 2003
- QUATTROCCHI 2003: A. Rodin, *L'arte. Conversazioni raccolte da Paul Gsell*, a cura di L. Quattrocchi, Milano, 2003
- SARTOR 2003: M. Sartor, *Arte latinoamericana contemporanea*, Milano, 2003
- AOSTA 2003: *Marino Marini – L'origine della forma. Sculture e dipinti*, a cura di E.Steingraber e A.Fiz, catalogo della mostra, Aosta 2003, Cinisiello Balsamo , 2003
- LEEDS 2003: P. Curtis (a cura di), *Scultura lingua morta. Sculpture from fascist Italy*, catalogo della mostra, Leeds, Henry Moore Institute, 31 maggio-31 agosto 2003; Rovereto, MART, 28 ottobre-14 dicembre 2003, Leeds, 2003
- MODENA 2003: *Da Modigliani al contemporaneo. Scultura dalle collezioni Guggenheim*, catalogo della mostra a cura di L. M. Barbero, Modena, 30 novembre 2003 - 7 marzo 2004, , Verona, 2003

TRIESTE 2003: *Ugo Carà – Arte, Architettura, Design, 1926-1963*, catalogo della mostra a cura di M. Masau Dan e L. Michelli, Trieste, 26 novembre 2003 – 29 febbraio 2004, Trieste, 2003

2004

FABBRI 2004: A. Fabbri, *Per una fortuna di Alberto Giacometti in Italia*, in RAVENNA 2004, pp.313-330

BONNEFOY 2004: Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti*, Milano, 2004

DE LORENZI 2004: G. De Lorenzi, *Ugo Ogetti critico d'arte - Dal "Marzocco" a "Dedalo"*, Firenze, 2004

GILLET 2004: S. Gillet, *70 Years of Art and Architecture at the British Pavillion Venice – 70th Anniversary 1934 – 2004*, London, 2004

HAMMACHER 2004: A.M. Hammacher, *Barbara Hepworth*, London, 2004

LONDON 2004: *Barbara Hepworth – Works in the Tate Collection and the Barbara Hepworth Museum St. Ives*, catalogue of the exhibition by M. Gale and C. Stephens, London, 2004

MATERA 2004: *Marcello Mascherini : opere dal 1925 al 1975*, catalogo della mostra a cura di G. Appella, Matera, 10 luglio-10 ottobre 2004, Roma, 2004

RAVENNA 2004: *Alberto Giacometti*, catalogo della mostra a cura di J.-L. Prat e C. Spadoni, Ravenna, 10 ottobre 2004-20 febbraio 2005, Milano, 2004

TORINO 2004: *Sandro Cherchi*, catalogo della mostra a cura di R. De Grada, Torino, 2004

2005

CANALI 2005: F. Canali (a cura di), *Ugo Ogetti tra architettura e arte*, in *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, a. 2005, n.14

DEL PUPPO 2005a: A. Del Puppo, *Scultura in Friuli Venezia Giulia. Temi e questioni*, in PORDENONE 2005a, pp.13-36.

DEL PUPPO 2005b: A. Del Puppo, *Figure del lavoro*, in PORDENONE 2005a, pp.72-83.

FERGONZI 2005A: F. Fergonzi, *Scultura eroica e monumentale degli anni trenta*, in PORDENONE 2005b, pp.62-69

FERGONZI 2005b: F. Fergonzi, *Mussoliniana*, in F. Fergonzi (a cura di), *Ado Furlan. Lo scultore e le passioni del suo tempo*, op.cit., pp.34-37

FERGONZI 2005c: F. Fergonzi, *Bronzetti dei secondi anni trenta*, in PORDENONE 2005b, pp.90, 93

- NICOLOSO 2005: P. Nicoloso, *Con Luigi Moretti nel Foro Mussolini*, in FERGONZI, FURLAN 2005, pp.301-312.
- ROMANI 2006: H. Romani, *Biografia*, in ANCONA 2006, pp.434-437.
- BOWNESS 2005: A. Bowness, *Henry Moore, Complete sculpture, volume III (sculpture 1955-64), with an introduction of Herbert Read*, 2005, Lund Humphries, London, 2005
- CRESPI 2005: A. Crespi, *Salvatore Fancello*, Nuoro, 2005
- DAVIDSON 2005: A.A. Davidson, *The sculpture of William Turnbull*, London, 2005
- FERGONZI, FURLAN 2005: F. Fergonzi, C. Furlan (a cura di), *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*, Udine, 2005
- MIDDLETON WAGNER 2005: A. Middleton Wagner, *Mother Stone. The vitality of modern British sculpture*, London, 2005
- RIVOSECCHI, FALCONI 2005: V. Rivosecchi, I. Falconi (a cura di), *Pericle Fazzini, opere della Collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Ascoli Piceno*, Milano, 2005
- TUCKER 2005: W. Tucker, *The language of sculpture*, London, 2005
- ANCONA 2006: *Cagli*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, Ancona, 12 febbraio – 4 giugno 2006, Milano, 2006
- BERGAMO 2005: *Roberto Crippa, sculture*, catalogo della mostra a cura di R. Bertini e G. Giani, Bergamo, 5 novembre – 11 dicembre 2005, Bergamo, 2005
- MILANO 2005a: *La scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra a cura di M. Meneguzzo, Milano, 24 settembre 2005-22 gennaio 2006, Milano, 2005
- MILANO 2005b: *Le mostre del dopoguerra in Europa. Resistenza e ricostruzione, un'immagine dell'Italia*, catalogo della mostra a cura di A. Mignemi e G. Solaro, Milano, 2005
- MILANO 2005c: *La scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra a cura di M. Meneguzzo, Milano, 24 settembre 2005 – 22 gennaio 2006, Milano, 2005
- PORDENONE 2005a: *Ado Furlan 1905-1971. Scultura in Friuli-Venezia Giulia. Figure del Novecento*, catalogo della mostra a cura di A. Del Puppo, Milano, 2005
- PORDENONE 2005b: *Ado Furlan 1905-1971. Lo scultore e le passioni del suo tempo*, catalogo della mostra a cura di F. Fergonzi, Milano, 2005
- ROMA 2005: *XIV Quadriennale, 2005: XIV Quadriennale di Roma, Retrospective 1931/1948*, Milano, 2005

ROVERETO 2005: *Un secolo di arte italiana : lo sguardo del collezionista : opere dalla Fondazione VAF*, catalogo della mostra a cura di V. Feierabend, E. Weiss, K. Wolbert, Rovereto, 2 luglio-20 novembre 2005, Milano, 2005

2006

ARMANO 2006: E. Armano, *Il Viani didatta*, in ATTI 2006, pp.19-22

BORDIGNON FAVERO 2006a: E. Bordignon Favero, *Alberto Viani: pensieri sulla didattica dell'arte*, in ATTI 2006, pp.87-92

BORDIGNON FAVERO 2006b: E. Bordignon Favero (a cura di), *Alberto Viani. Pensieri sull'arte*, Padova, 2006

CALDURA 2006: R. Caldura, *Ghirigori, grandi mensole, palline. Un altro Viani da interpretare*, in ATTI 2006, pp.115-120

CRISPOLTI 2006: E. Crispolti, *Due modi di struttura disegnata dell'immagine. Fontana e Viani*, in ATTI 2006, pp.55-64

DAL CANTON 2006: G. Dal Canton, *La critica di Bettini sull'opera di Viani*, in ATTI 2006, pp.101-110

MARANGON 2006: D. Marangon, *Alberto Viani e Giuseppe Mazzariol: oltre la statua e il testo*, in ATTI 2006, pp.139-142

NONVEILLER 2006: G. Nonveiller, *Le sculture di Alberto Viani esposte alla Piccola Galleria*, in ATTI 2006, pp.143-151

SALVAGNINI 2006: S. Salvagnini, *Lettere di viani ad Apollonio di proprietà dell'Accademia di Venezia*, in ATTI 2006, pp.77-86

SIMI DE BURGIS 2006: S. Simi de Burgis, *Tra ricerca e didattica: complementarietà di un percorso estetico nell'opera di Alberto Viani*, in ATTI 2006, pp.121-132

STRINGA 2006: N. Stringa, *"...l'interpretazione fotografica, cioè l'atto critico più importante". Alberto viani e la necessità della fotografia*, in ATTI 2006, pp.93-100

TONIATO 2006: T. Toniato, *Processo creativo nella forma del disegno. Grafie plastiche di Alberto Viani*, in ATTI 2006, pp.45 - 54

ZORZI 2006: R. Zorzi, *La società Olivetti e Alberto Viani*, in ATTI 2006, pp.69-76

ATTI 2006: *Alberto Viani e il suo tempo, atti del convegno tenutosi nell'Aula Magna di BB.AA. di Venezia il 29-30 settembre 2006*, a cura di Saverio Simi de Burgis, Gorizia, 2007

D'ANGELO 2006: P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, 2006

DE SABBATA 2006: M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928 – 1942)*, Udine, 2006

FERGONZI 2006: F. Fergonzi, "L'uomo più assimilatore che si conosca". *Un rapido percorso su Martini e l'uso delle fonti scultoree*, in MILANO 2006, pp.69-80

FARR, CHADWICH E. 2006: D. Farr, E. Chadwick, *Lynn Chadwick: sculptor – With a complete illustrated catalogue, 1947-2005*, Lund Humphries, London, 2006

FORNARI SCHIANCHI 2006: L. Fornari Schianchi (a cura di), *Cesare Brandi, Luigi Magnani. Quattrocentoventi lettere*, Pistoia, 2006

GARLAKE 2006: M. Garlake, *The sculpture of Reg Butler*, The Henry Moore Foundation in association with Lund Humphries, 2006

GUALDONI 2006: F.Gualdoni (a cura di), *Cappello - Il corpo e lo spazio - Body and space*, Milano, 2006

GUGGENHEIM 2006: P. Guggenheim, *Una vita per l'arte. Confessioni di una donna che ha amato l'arte e gli artisti*, Milano, 2006

POLA 2006: F. Pola, *Piero Manzoni e Albisola*, Quaderni dell'Archivio Opera Piero Manzoni, 2006

POLI 2006: F. Poli, *La scultura del Novecento*, Roma, 2006

READ 2006: H. Read, *Modern Sculpture. A concise history* (prima stampa:1964), Thames & Hudson, 2006

SCOTTON 2006: F. Scotton (a cura di), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro – La scultura*, Venezia, 2006

TAYLOR, FOWLER 2006: B. Taylor, A. Fowler, *Elements of Abstraction: Space, Line and Intervals in Modern British Art*, Southampton City Art Gallery, 2006

ZEVI 2006: A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino, 2006

MILANO 2006: *Arturo Martini*, catalogo della mostra a cura di C. Gian Ferrari, E. Pontiggia, L. Velani, Milano (8 novembre 2006 - 4 febbraio 2007); Roma (25 febbraio - 13 maggio 2007), Milano, 2006

VENEZIA 2006: *Alberto Viani e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di S. Simi de Burgis, M.Tosa, G. F. Tramontin, Venezia, 2006, Mariano del Friuli, 2006

VENEZIA 2006A: *Venezia '900, da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra a cura di N. Stringa, Venezia, 2006

VENEZIA 2006B: *Venezia 1948-1986 : la scena dell'arte. Fotografie da Archivio Arte Fondazione Modena*, catalogo della mostra a cura di L. M. Barbero, Venezia, 5 febbraio - 21 marzo 2006, Verona, 2006

2007

DE SABBATA 2007: M. De Sabbata, *La sfida alla classicità*, in TRIESTE 2007, pp.122-133

FABI 2007: C. Fabi, *Una stagione di bronzetti*, in TRIESTE 2007, pp.134-153

FERGONZI 2007: F. Fergonzi, *"L'uomo più assimilatore che si conosca". Un rapido percorso su Martini e l'uso delle fonti scultoree*, in MILANO-ROMA 2007, pp. 69-79

FERGONZI 2007: F. Fergonzi, *Un cavallo bianco, altri cavalli e altri cavalieri*, in PARMA 2007, pp.66-79

GRANSINIGH 2007: V. Gansinigh, *Stilismi moderni: gli anni cinquanta*, in TRIESTE 2007, pp.194-219.

PEZZETTA 2007: E. Pezzetta, *La questione del rilievo e l'Anello degli Argonauti*, in TRIESTE 2007, pp.175-193

SALVAGNINI 2007: S. Salvagnini, *La scultura nella Collezione Guggenheim dalla Biennale del 1948 alla mostra del 1949 a Palazzo Venier dei Leoni*, in VERONA 2007, pp.23-47

LE NORMAND-ROMAIN 2007: A. Le Normand-Romain (a cura di), *Rodin et le Bronze. Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, Paris, 2007

MARINI 2007: M. Marini, *L'arte è un gioco*, Pistoia, 2007

RUBIU 2007: V. Rubiu Brandi (a cura di), *"Il gusto della vita e dell'arte". Lettere a Cesare Brandi*, Pistoia, 2007

WOOD, HULKS, POTTS 2007: J. Wood, D. Hulks, A. Potts, *Modern Sculpture Reader*, Henry Moore Institute, Leeds, 2007

MANTOVA-ROMA, 2007-2008: *Lucio Fontana scultore*, catalogo della mostra a cura di F. Trevisani, Mantova, 6 settembre 2007 - 6 gennaio 2008; Roma, 17 febbraio - 11 maggio 2008, Milano, 2007

MILANO-ROMA 2007: *Arturo Martini*, catalogo della mostra a cura di C. Gian Ferrari, E. Pontiggia e L. Velani, Milano (8 novembre-4 febbraio 2007); Roma (25 febbraio-13 maggio 2007), Milano, 2007

PARMA 2007: *Sironi metafisico: L'atelier della meraviglia*, catalogo della mostra a cura di S. Tosini Pizzetti, Parma 2007, Milano, 2007

TIVOLI 2007: '50-'60, *La scultura in Italia - Opere dalle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, catalogo della mostra a cura di M. Margozzi, Tivoli, 14 giugno - 4 novembre 2007, Roma, 2007

TRIESTE 2007: *Mascherini e la scultura europea del Novecento*, catalogo della mostra a cura di F. Fergonzi e A. Del Puppo, Trieste (28 luglio – 14 ottobre 2007), Milano, 2007

VERONA 2007: *Peggy Guggenheim, un amore per la scultura*, catalogo della mostra a cura di L. M. Barbero, Verona, 25 febbraio – 22 aprile 2007, Verona 2007

2008

MEUCCI 2008: T. Meucci, *Marino Marini e Curt Valentin: la fortuna dello scultore in America*, in *Quaderni di Scultura Contemporanea*, n.8, Roma, 2008

POLA 2008a: F. Pola, *Una stagione internazionale: Carlo Cardazzo e Albisola*, in VENEZIA 2008, pp.339-350

POLA 2008b: F. Pola, *Carlo Cardazzo verso il futuro, tra Nord Europa e Stati Uniti*, in VENEZIA 2008, pp.351-384

DIDI-HUBERMAN 2008: G. Didi-Huberman, *Il cubo e il volto. A proposito di una scultura di Alberto Giacometti*, Milano, 2008

DRUDI 2008: B. Drudi, *Afro da Roma a New York*, Pistoia, 2008

LICHTENSTERN 2008: C. Lichtenstern, *Henry Moore. Work, theory, Impact*, London, 2008

SARTRE 2008: J.P. Sartre, *Pensare l'arte*, a cura di M. Sicard e F. Marcarino, Milano, 2008

VALSASSINA 2008: C. Bon Valsassina (a cura di), *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario della nascita*, Firenze, 2008

BERGAMO 2008: *Giacomo Manzù : 1938 - 1965 gli anni della ricerca ; the years of research*, catalogo della mostra a cura di M. Cattaneo e M.C. Rodeschini, Bergamo, 1 ottobre 2008 - 8 febbraio 2009, Milano, 2008

LONDON 2008: *Behind the mirror - Aimé Marght and his artists (Bonnard, Matisse, Mirò, Calder, Giacometti, Braque)*, catalogue of the exhibition, Royal Academy 2008, London, 2008

VENEZIA 2008: *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra a cura di L.M.Barbero, Venezia, 1 novembre 2008 - 9 febbraio 2009, Milano, 2008

2009

FERGONZI 2009: F. Fergonzi, *Arturo Martini dal 1947 al 1967: un ventennio di sfortuna postuma*, in GIAN FERRARI, CERIANA 2009, pp.55-77.

GAMBA 2009: C. Gamba (a cura di), *Giulio Carlo Argan, Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari 1930-1942*, Milano, 2009

GIAN FERRARI, CERIANA 2009: C. Gian Ferrari e M. Ceriana (a cura di), *Per Ofelia. Studi su Arturo Martini*, Milano, 2009

PAPI 2009: A.M. Papi, *Henry Moore e il Mago Merlino*, Pistoia, 2009

RISALITI 2009: S. Risaliti, *Fausto Melotti, sculture e bassorilievi*, Milano, 2009

MATERA 2009: *Dino Basaldella : opere dal 1924 al 1973*, catalogo della mostra a cura di G. Appella, Matera, 2009, Roma, 2009

MILANO 2009a: *Ettore Colla*, catalogo della mostra a cura di D. Battaglia Olgiati e M. Meneguzzo, Milano, 19 marzo-23 maggio 2009, Cinisiello Balsamo, 2009

MILANO 2009b: *Ettore Colla*, catalogo della mostra a cura di M. Meneguzzo, Milano, 2009, Milano, 2009

2010

FERGONZI 2010: F. Fergonzi, *Dalle figure stanti alle cariatidi*, in ROVERETO 2010, pp.177-181.

FERGONZI 2010: Fergonzi, *Questioni preliminari per Modigliani scultore*, in ROVERETO 2010, pp.21-60

PEZZETTA 2010: E. Pezzetta, *Il frastuono della critica e il silenzio di Dino Basaldella*, in DEL PUPPO 2010, pp. 37-53

BEZZOLA 2010: T. Bezzola, *Picasso by Picasso. His first museum exhibition 1932*, Prestel, 2010

DEL PUPPO 2010: A. Del Puppo (a cura di), *Dino Basaldella nella scultura italiana del novecento*, atti della giornata di studi *Dino Basaldella nella scultura italiana del Novecento*, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, 29 ottobre 2009, Udine 2010

FERGONZI, NEGRI, PUGLIESE 2010: F. Fergonzi, A. Negri, M. Pugliese (a cura di), *Museo del Novecento : la collezione*, Milano, 2010

GLOVER LINDSDAY, BARBOUR, STURMAN 2010: S. Glover Lindsay, D. S. Barbour, S. G. Sturman (a cura di), *Edgar Degas Sculpture*, Princeton, 2010

MILES 2010: B. Miles, *London Calling: A Countercultural History of London Since 1945*, London, 2010

CODROIPO 2010: *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro*, catalogo della mostra a cura di G. Appella, F. D'Amico, M. Goldin, Passariano di Codroipo, 2010, Treviso, 2010

LONDON 2010: *Henry Moore*, catalogue of the exhibition, London, Tate Britain 2010, London, 2010

ROVERETO 2010: *Modigliani scultore*, catalogo della mostra a cura di G. Belli, F. Fergonzi, A. Del Puppo, Rovereto, 18 dicembre 2010 - 27 marzo 2011, Cinisello Balsamo 2010

FEIERABEND 2011: V. W. Feierabend (a cura di), *Agenore Fabbri. Catalogo ragionato della scultura*, Cinisello Balsamo, 2011

2011

TOMASELLA 2011: G. Tomasella (a cura di), *Rodolfo Pallucchini. Scritti sull'arte contemporanea*, Verona, 2011

Saggi e memorie di storia dell'arte, vol.35, Venezia, 2011

LONDON 2011: *Modern British Sculpture*, catalogue of the exhibition, Royal Academy, 2010, London, 2011

HARTOG 2011: A. Hartog, *Hepwoth and Moore*, in LONDON 2011, pp.146-161

2012

FABI 2011: C. Fabi, *Gli anni Trenta nella scultura di Giacomo Manzù*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Udine, anno accademico 2010-2011

LONDON 2012: *Picasso & Modern British Art*, catalogue of the exhibition, Tate Britain 2012, London, 2012

SPOGLIO RIVISTE (TRA PARENTESI LE ANNATE):

Architrave, mensile di politica, letteratura, arte, Bologna (1941-1944)

Art d'aujourd'hui, revue d'art mensuelle, Paris (1950-1956)

Cahiers d'Art, Paris (1926-1954)

Casabella Continuità, rivista internazionale di architettura, Milano (1953-1960)

Civiltà delle macchine, Roma (1953-1958)

Commentari, rivista di critica e storia dell'arte, Firenze (1950-1960)

Domus, Milano (1940-1960)

Emporium, rivista mensile illustrata d'arte e di cultura, Bergamo (1928-1960)

Hesperia: The Journal of the American School of classical Studies at Athens, Cambridge, Massachussets (1932-1949)

La Biennale, rivista trimestrale di arte cinema teatro musica moda, Venezia (1950-1958)

L'Arte, rivista di storia dell'arte, Milano (1951-1957)

Life, Chicago (1940-1960)

L'Immagine, rivista di arte di critica e di letteratura, Roma (1947-1950)

L'Œil, revue d'art mensuelle, Paris (1955-1961)

seleArte, rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale, Ivrea (1952-1960)