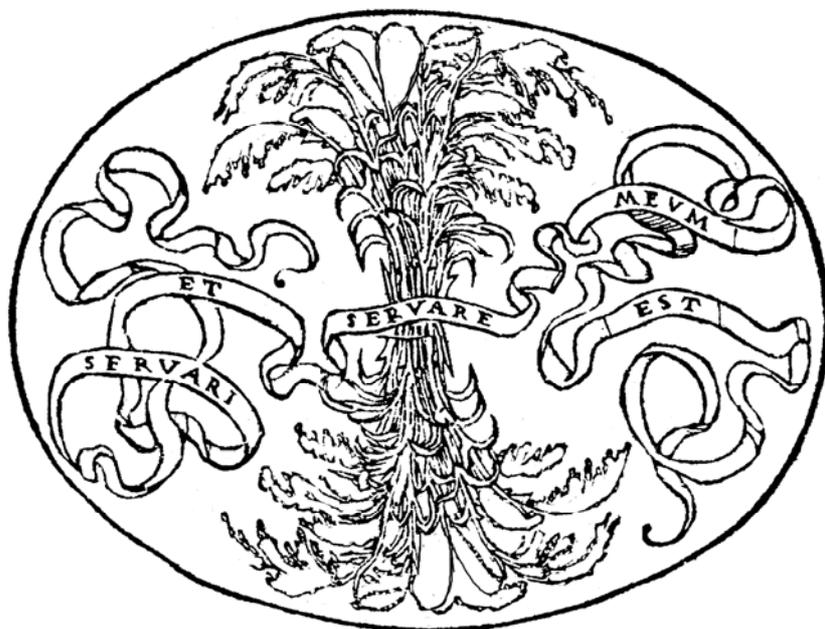


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

11/2013



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Barbara Cinelli, Tiziana Serena

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Arte e fotografia nell'epoca del rotocalco.

Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità

- B. Cinelli, T. Serena, *Editoriale* p.1
- A. Tori, «*Generazione X*»: *storia e trasformazioni attraverso i rotocalchi di un fototesto a più mani* p.3
- C. Fabi, *Divulgazione della scultura nel secondo dopoguerra: opere e artisti dentro e fuori le pagine dei rotocalchi* p.25
- M. Camilli, *Lo scoop sul bandito Giuliano di Ivo Meldolesi: negativi, immagini fotomeccaniche e didascalie nei rotocalchi* p.47
- L. D'Angelo, *Ri-costruire l'Italia attraverso l'immagine degli artisti: il caso di Giacomo Manzù* p.67
- L. Valente, *Biografia politica dell'oggetto fotografico. La rivista illustrata della CGIL «Lavoro» e il suo archivio* p.85
- C. Brandani, *La trasformazione dei modelli autoriali nelle riviste di fotografia negli anni Cinquanta* p.103
- L. Iamurri, *Il pennello nell'occhio. La pop art sui rotocalchi, prima e dopo la Biennale del 1964* p.125
- V. Russo, *Arte grafica e moltiplicata attraverso le pagine de «L'Espresso» 1970-1979* p.145
- E. Salza, *La vertigine della citazione nelle «riproduzioni moltiplicate». Umberto Eco su «L'Espresso» negli anni Settanta* p.165
- M. Binazzi, *La Lamentatrice di Franco Pinna, dallo scatto alle trasformazioni in immagini fotomeccaniche: biografia sociale di un oggetto fotografico, 1952-2013* p.183
- E. Bellini, «*Vivere con l'arte*»: *le case d'artista come modello per il collezionismo dagli interni fotografati di «Casa Vogue», 1968-1980* p.203

ARTE & LINGUA

- B. Fanini, *Dall'invenzione al cartone. Appunti sul lessico artistico di Leonardo* p.227

DIVULGAZIONE DELLA SCULTURA NEL SECONDO DOPOGUERRA: OPERE E ARTISTI DENTRO E FUORI LE PAGINE DEI ROTOCALCHI*

Impopolarità della scultura

Nel clima di accesi dibattiti che caratterizzò gli anni a ridosso della fine della guerra una questione che vide le polemiche attenuarsi nell'elaborazione di una riflessione condivisa fu la certezza della crisi storica della scultura.

Ne fu testimonianza il saggio dal titolo *Impopolarità della scultura* che Agnoldomenico Pica pubblicò su «Domus» nel 1949¹, corredato da una sequenza di illustrazioni volta a suggerire inedite simmetrie visive nella continuità linguistica tra gli esempi antichi della scultura indiana, egizia, greca, e opere moderne quali l'*Amplesso* in marmo di Arturo Martini o una scultura in rame di Max Bill. Ma il medesimo interrogarsi sulle sorti della scultura incontrò ampia eco, a partire dal 1948, su riviste di diversa inclinazione, dal quotidiano «Il Tempo» al settimanale «L'Illustrazione Italiana»², sino agli austeri fascicoli de «L'Immagine» dove Cesare Brandi azzardò il tortuoso ragionamento estetico del *Periplo della scultura moderna*³. A un simile panorama non restò estranea la Biennale di Venezia di Rodolfo Pallucchini che nel 1950, con la mostra *Scultori d'oggi*⁴ dichiarava una sintomatica presa di posizione. La crisi della scultura era innegabile, sottolineava Giulio Carlo Argan tra le pagine del catalogo, rielaborando considerazioni già avanzate su «Letteratura»⁵, e la causa doveva individuarsi nel suo esser stata «vindice e paladina» di valori tradizionali. Per questo, con il proposito di emancipare la plastica italiana dagli scaduti ideali degli anni del regime, era necessario indicare il giusto cammino da seguire, riaprendo a contesti internazionali che, attraverso gli esempi ben collaudati di artisti quali Jean Arp, Henri Laurens e Ossip Zadkine, introducessero i modi di una scultura «che ha rinunciato alla rappresentatività per la costruttività della forma»⁶.

All'origine di questo diffuso convergere di attenzioni verso i problemi della scultura si situavano, senza dubbio, le enigmatiche sentenze de *La scultura lingua morta di Martini*⁷. L'opuscolo, scriveva Pica su «Domus», era frutto di un «momento di geniale meditazione» e la rara consapevolezza poi dimostrata da Argan nel maneggiare i concetti plastici di materia, spazio, forma, vuoto e pieno tradiva l'affondo nel libretto martiniano⁸. Il testo di Martini, però, non si riduceva ad un mero attacco alla retorica monumentale; questi non si era limitato a condannare la statuaria assolvendo la 'scultura', né nelle sue parole gli esperimenti internazionali occupavano un luogo positivo di riferimento, come al contrario avveniva in Argan. Per Martini erano i fondamenti stessi della scultura a essere messi in discussione: dall'asservimento alla ripetizione della figura umana all'essenza tridimensionale e tattile dell'oggetto. Così, mentre per Argan la negazione del soggetto ottenuta mediante l'esaltazione della materia, come in Constantin Brancusi, o attraverso l'innesto spaziale del moto, come in

* Il presente saggio si avvale dell'analisi delle illustrazioni di soggetto artistico pubblicate sulle riviste ad ampia diffusione «Epoca», «L'Espresso», «L'Europeo», compiuta in occasione del progetto PRIN *La moltiplicazione dell'arte e le sue immagini. La cultura visiva in Italia nell'epoca della riproducibilità tecnica: dalle riviste illustrate del secondo Ottocento a rotocalchi e quotidiani della contemporaneità*.

¹ PICA 1949.

² In particolare GUZZI 1948; VERGANI 1948.

³ BRANDI 1949a; BRANDI 1949b; BRANDI 1949c. Si rimanda inoltre a ANDALORO-CATALANO 2009.

⁴ ARGAN 1950a.

⁵ ARGAN 1950b.

⁶ ARGAN 1950a, p. 404. Sulle vicende che condussero alla realizzazione della mostra *Scultori d'oggi* si veda PEZZETTA 2012-2013, p. 26-40.

⁷ MARTINI 1945.

⁸ Già nel 1947 Argan aveva dedicato a Martini un'interessante riflessione: ARGAN 1947.

Nikolaus Pevsner, potevano rappresentare una valida soluzione, per Martini si trattava di scaltri tentativi di aggirare il problema⁹. Nessuno di questi espedienti sottraeva la scultura all'impossibilità di conquistare l'autonomia espressiva della pittura¹⁰.

A breve distanza dalla pubblicazione nel 1945 de *La scultura lingua morta*, ben poco della drammatica lucidità di Martini poteva dirsi veramente penetrato nel contesto italiano¹¹. Nella lettura di Pica i termini della questione posta da Martini andavano rivisti al di là di quella interpretazione che appariva «filologica e letale», da un lato guardando alla scultura figurativa «all'infuori delle contingenze cronachistiche e delle futili sensibilità della moda», dall'altro ripensando il mondo della plastica pura ed astratta quale «coraggiosa avventura dello spirito creativo superbamente assetato di libertà»¹². Era qui, nell'ipotesi di compenetrazione tra questi due mondi che si risolveva la prova più importante del dopoguerra: sciogliere la plastica dai suoi limiti corporali per arricchirla dei valori affermati delle esperienze astratte pure¹³. Uno scenario confermato, nel 1949, dalla pubblicazione del volume di Francesco Saporì *Scultura italiana moderna* le cui tavole illustrate, da Canova ai moderni, avvaloravano l'inevitabile e nostalgico commiato dalla tradizione figurativa¹⁴.

Di lì a pochi anni, nel 1953, sarebbe stato Giuseppe Marchiori a confrontarsi con il medesimo tema, ma con esiti in tutto diversi¹⁵. Votato alla contemporaneità e con un inquadramento orientato a trascurare episodi della storia della scultura italiana ritenuti troppo conservatori, il testo di Marchiori era eloquentemente introdotto da una copertina dedicata a un *Nudo* in gesso esposto da Alberto Viani in occasione della Biennale del 1952¹⁶. Si trattava di un'opera destinata a godere di una notevole fortuna visiva, derivata dall'essersi trovata al centro di un intenso dibattito, come registrato dalla rivista «La Biennale di Venezia» in risposta ad uno scritto apparso sulla «Domenica del Corriere» nel novembre del 1952¹⁷. Com'è noto, il gesso era stato acquistato dal Ministero della Pubblica Istruzione per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna in occasione del conferimento a Viani e a Luciano Minguzzi del premio aggiuntivo per la scultura voluto dal Comune di Venezia¹⁸. L'evento aveva destato un certo disappunto, se non altro nei confronti di un'operazione che aveva investito un artista solo da pochi ritenuto un esponente di spicco dell'arte italiana. Tuttavia, la questione che «La Biennale di Venezia» rimproverava alla «Domenica del Corriere» in un articolo mordace dal titolo *Obiettività critica* non si riferiva a quelle polemiche che erano state le più diffuse nella stampa.

Nell'apparato illustrativo della «Domenica del Corriere» si era verificato un equivoco che alla redazione de «La Biennale di Venezia» non sembrava scevro di intenti polemici, o quanto meno di sottile critica: all'opera «di ispirazione naturalista», evidente rielaborazione delle forme umane di un torso nudo acquistata dal Ministero si era sostituito un nudo «di ispirazione astratta», sostituzione che la differenza davvero sottile poteva giustificare come una incompetenza redazionale, ma che aveva sollecitato la necessità, avvertita da «La Biennale di Venezia», di giustificare l'acquisto del Ministero, e ribadire l'ingresso nelle collezioni pubbliche dell'opera correttamente figurativa¹⁹. L'episodio denunciava il rapporto conflittuale tra

⁹ Si veda quanto sostenuto da Martini: *ARTURO MARTINI* 2001, p. 65.

¹⁰ *ARTURO MARTINI* 2001, p. 34.

¹¹ Il fraintendimento dello scritto di Martini procedeva contemporaneamente alla progressiva sfortuna dell'artista. In proposito: *FERGONZI* 2009. Si veda anche *BAROCCHI* 1992, pp. 12-17.

¹² Cfr. *PICA* 1949, pp. 26-27.

¹³ In proposito si rimanda all'articolo di Lisa Ponti pubblicato su «Domus» nel 1948: *PONTI* 1948.

¹⁴ *SAPORI* 1949

¹⁵ *MARCHIORI* 1953

¹⁶ Sul testo di Marchiori si veda la recensione pubblicata da Guido Perocco nel 1953: *PEROCCO* 1953. Sul rapporto Viani-Marchiori si rimanda a *DEL PUPPO* 2001.

¹⁷ *OBIETTIVITÀ CRITICA* 1952.

¹⁸ *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 296, n. 20.14.

¹⁹ Cfr. *OBIETTIVITÀ CRITICA* 1952.

pubblico e scultura, un'arte che già Pica, nel 1949, aveva qualificato come 'impopolare', tradizionalmente ritenuta di complemento alla pittura, e per la quale la disaffezione del pubblico trovò nel dopoguerra concrete manifestazioni, tra le quali indicativa risulta anche la strategia dei rotocalchi²⁰.

L'esperienza di «Epoca» e di Raffaele Carrieri

L'arduo compito di raccontare la scultura ai non addetti ai lavori spettò su «Epoca», sin dalla sua nascita²¹, a Raffaele Carrieri, il critico che aveva contribuito, negli anni tra le due guerre, a costruire un linguaggio divulgativo per i fatti dell'arte²². Nel 1950 Carrieri aveva dato alle stampe, per le edizioni della Conchiglia, l'antologia *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia, 1890-1950*²³ e non stupisce la stretta concordanza tra gli autori proposti su «Epoca» e i medaglioni sulla scultura presenti all'interno del prezioso volume. Ma soprattutto il primo riferimento alla scultura apparso su «Epoca», a novembre del 1950, dedicato al nome di Marino Marini tradiva, da parte di Carrieri, il ricorso ad una soluzione di facili consensi²⁴. All'indomani della sala personale allestita alla Biennale di Venezia, Marini si era imposto nel contesto nazionale e la diade Marini-Manzù, campioni per la plastica di tradizione figurativa, era ormai nota anche al pubblico meno esperto²⁵. A questo scultore, inoltre, Carrieri aveva più volte guardato con interesse. Nel 1948 non soltanto aveva curato la monografia dell'artista pubblicata nelle edizioni del Milione²⁶, ma nel mese di maggio di quello stesso anno un suo articolo era apparso su «Tempo» tracciando, per mezzo di una prosa confidenziale e di un montaggio fotografico di sapore domestico, un ritratto familiare dell'artista²⁷. Il pezzo era accompagnato da sei illustrazioni che immortalavano scene della vita di Marini, dal lavoro nello studio, all'ora del caffè, all'abbraccio con la compagna Mercedes Pedrazzini, soprannominata Stellino, individuando nel connubio tra immagini, didascalie e testo l'opportunità di compiere un'operazione divulgativa.

Vi era, inoltre, a quell'altezza cronologica, un'ulteriore coincidenza da non sottovalutare. Nel 1949 si era tenuta a New York, presso il Museum of Modern Art, la celebre mostra *Twentieth-Century Italian Art* che aveva consacrato Marini a livello internazionale²⁸. L'evento era stato curato da James Soby e Alfred Barr, ma un significativo contributo per la selezione e il reperimento delle opere esposte era giunto dal gallerista Romeo Toninelli, personalità vicina a Carrieri, il quale aveva regolarmente affiancato alla professione di critico l'attività di mercante d'arte²⁹. D'altronde era proprio il successo newyorkese di Marini, seguito all'esposizione del 1949, ad essere celebrato nell'articolo di «Epoca» del 1950. Nelle pagine dedicate a Marini, a

²⁰ Si veda, ad esempio, quanto osservato nel 1948 da Nino Bertocchi e da Michele Biancale rispettivamente su «La Fiera Letteraria» e «Pagine Nuove»: BERTOCCHI 1948; BIANCALE 1948.

²¹ Il primo numero del settimanale «Epoca» uscì ad ottobre del 1950.

²² Sull'attività giornalistica di Raffaele Carrieri negli anni Trenta si rimanda a RUSCONI 2008. Si veda, inoltre, D'ANGELO 2013.

²³ CARRIERI 1950a.

²⁴ R. CARRIERI, *Marino e la 57^a Strada*, «Epoca», 7, 1950, pp. 73-75.

²⁵ In merito a Manzù si rimanda al saggio in questa sede redatto da Laura D'Angelo.

²⁶ CARRIERI 1948a.

²⁷ Cfr. CARRIERI 1948b; Si vedano anche CARRIERI 1947; CARRIERI 1948c.

²⁸ Cfr. *TWENTIETH-CENTURY* 1949, pp. 33-34. Si vedano anche: MANGO 1949. È bene ricordare che sempre nel 1949 l'attività di Marini aveva ottenuto un certo risalto in occasione della III Mostra Internazionale di Scultura di Philadelphia. L'esposizione era stata recensita da «Life» che aveva pubblicato a doppia pagina una fotografia dei partecipanti immortalati sulla scalinata del Museo di Philadelphia. Nel mezzo del gruppo figurava, in bella vista, un Cavallo e Cavaliere di Marini: cfr. *70 SCULPTORS* 1949. Sul successo statunitense di Marini si veda anche MARINO 1951.

²⁹ Sul ruolo di Toninelli nella realizzazione della mostra del MOMA cfr. TONINELLI 1963.

corredo di un testo trascurabile, le fotografie in bianco e nero scattate da Herbert List e quello stesso anno pubblicate anche su «Look», «Harper's Bazaar» e «Life»³⁰, campeggiavano a piena pagina, protagoniste indiscusse del dialogo con il lettore. Presentando le opere dell'artista come in una bottega antica, con una fila di teste scolpite esposte tra scaffali consunti e senza tempo, le illustrazioni serravano la scultura di Marini in una dimensione artigiana non soltanto 'italianissima', ma utile a bilanciare l'immagine di un artista altrimenti troppo sofisticato per un pubblico medio-alto, vuoi per il raffinato archeologismo delle singole invenzioni, vuoi per la monotona e inalterata ripetizione di pochi temi³¹ (Fig.1).

Anche quando Carrieri, nei mesi e nel corso degli anni successivi, tornò su «Epoca» ad occuparsi di scultura, il criterio praticato per rendere più digeribili i prodotti della plastica italiana ricalcò il modello di quel primo articolo del 1950, nel quale le illustrazioni avevano assunto un peso comunicativo dominante, facendo aggio su linguaggi maturati nel corso degli anni Trenta e Quaranta e ormai obsoleti. Fu questo il caso delle sculture di animali di Agenore Fabbri, introdotte sul rotocalco nel 1952 per mezzo di un pittoresco servizio fotografico attento a registrare i valori letterari e poetici di una batteria di estrosi felini³² (Fig. 2). E il medesimo processo di volgarizzazione fotografica del linguaggio della scultura investiva altri nomi, addirittura quello di Lucio Fontana, rappresentato da un piatto in ceramica il cui tema, *Combattimento*, piuttosto che documentare una ricerca di natura materica e formale, richiamava alla mente l'esperienza drammatica e condivisa della guerra³³.

Malgrado la distorsione prodotta dall'esigenza divulgativa, l'insieme delle incursioni promosse da «Epoca» conservò, nel corso del sesto decennio, uno svolgimento coerente con il contesto nazionale, attestando la strategia di «Epoca» in una posizione 'mediana' tra dibattito critico e mediatizzazione pura. Non era soltanto la menzione di Marini a sottendere una viva sintonia con gli avvenimenti coevi, ma anche l'attenzione verso la scultura di animali o nei confronti della ceramica tradiva la conoscenza dei dibattiti più aggiornati. Proprio al 1952 risaliva la pubblicazione, all'interno di «Domus», di una recensione dedicata al 'bestiario' di Fabbri³⁴ in cui a trovare conferma era l'opportunità di avvalersi della figura animale per uscire dalle strettoie della retorica del corpo umano³⁵, mentre nel caso della scultura in ceramica il calendario delle concordanze si faceva persino più fitto. Qui il discorso, oltre a contemplare personalità significative dell'arte italiana del Novecento, da Fontana a Leoncillo Leonardi, chiamava in causa il nome del pittore più ammirato e celebrato del dopoguerra, ovvero Picasso³⁶. Come avrebbe confermato, nel 1953, l'antologica dell'artista spagnolo allestita a Roma, anche in scultura la lezione di Picasso poteva ergersi a modello per un'intera generazione. In quell'occasione la rivista «Realismo» rileggendo ideologicamente, in chiave mediterranea, certe prove in ceramica realizzate dall'artista, avrebbe restituito il profilo di una ricerca né astratta né naturalistica, intenta ad «esprimere i grandi sentimenti che illuminano la mente degli uomini»³⁷, ma le reali opportunità dischiuse dalla lavorazione a fuoco e a colori delle terre erano quelle che già nel 1948 «Domus» aveva individuato nell'articolo *Picasso*

³⁰ Cfr. MARINI 1950; MARINO 1950a, s.p.; MARINO 1950b.

³¹ Nel 1952 anche «Vogue», nell'illustrare al pubblico l'attività di Marino, avrebbe preferito prescindere dai valori intrinseci alle sue plastiche, affidando la presentazione all'immagine spiritosa dell'artista a cavallo di una propria scultura. «My horse is so naturalistic that you can even ride on it», recitava il testo a guisa di un battage pubblicitario. Cfr. *MARINI'S HORSE* 1952.

³² R. CARRIERI, *Il gatto quotidiano*, «Epoca», n. 76, 1952, pp. 36-37. Opere di Fabbri furono riprodotte su «Epoca» anche nel 1951 (n. 64, p. 58), 1952 (n. 94, p. 55), 1953 (n. 128, p. 82), 1954 (n. 196, p. 66), 1955 (n. 269, p. 47), 1960 (n. 494, p. 67).

³³ R. CARRIERI, *Primo incontro con Fontana*, «Epoca», 226, 1955, p. 78.

³⁴ *IL BESTIARIO* 1952.

³⁵ Come d'altronde praticato in quegli anni da diversi scultori, da Marcello Mascherini a Luciano Minguzzi, a Fontana.

³⁶ Sulla fortuna di Picasso nei rotocalchi si veda VENTRONI 2013.

³⁷ RICCI 1953, p. 13. VALSECCHI 1953.

*convertirà alla ceramica*³⁸. Qui le creazioni di Fontana, Fabbri, Luigi Broggin, Afro Basaldella, Aligi Sassu e Pietro Consagra sfilavano a comporre il quadro di una rottura radicale con la concezione plastica dominante, dando conto di un orientamento, già delineatosi negli anni tra le due guerre, interessato a stabilire un'inedita relazione con lo spazio, stimolando sensazioni visive non meno rilevanti di quelle tattili.

L'interesse continuativo di «Epoca» nei confronti della scultura costituì un carattere distintivo della rivista, e tale qualità poté misurarsi anche nell'attenzione dimostrata verso gli esempi più avanzati del contesto plastico italiano. Non mancò la riflessione sulle scultura pura e astratta, sebbene ricondotta nell'alveo di un ripiegamento verso le forme prime della natura, come suggerito nel 1957 da un curioso articolo che, riproducendo a colori la *texture* di alcuni minerali osservati al microscopio, invitava il pubblico a riconoscervi la stretta parentela con una 'galleria di astrattisti'³⁹; né si ignorarono gli esiti informali di Nino Franchina o i totem in rame e ottone di Mirko Basaldella, benché relegati a illustrazioni di formato minimale⁴⁰. Nel 1956, inoltre, la prima apparizione sulla rivista dei fratelli Pomodoro anticipò una delle letture più invalse nel decennio successivo: ritratti al lavoro, i due artisti vennero raffigurati come fabbri-operai recuperando, nella sincerità dell'impegno manuale, un'ipotesi di dialogo diretto con il pubblico non specializzato⁴¹. Era possibile promuovere gli esiti più moderni della scultura, ma questo comportava la configurazione di una comunicazione accessibile, estromettendo l'impatto con le opere a favore della più umana e confortante rappresentazione dell'artista, secondo un cliché piuttosto comune nei rotocalchi⁴². Nel 1960 lo stesso modello dell'articolo dedicato ai Pomodoro sarebbe stato proposto da «L'Europeo» nel reportage *Arrabbiati in fonderia*, ultima puntata di una lunga inchiesta sulla polemica astrattismo-figurazione promossa da Grazia Livi e incline a familiarizzare con le ultime novità in scultura e in pittura⁴³. In questo caso, illustrazioni a mezza pagina e a colori immortalarono, con un'efficacia descrittiva senza pari, l'aspetto operativo di un'arte tutt'altro che blasonata e resa ancor più aspra e 'manuale' dall'abbandono dei mezzi di modellazione tradizionali (Fig. 3). Vi trovarono spazio i ritratti di scultori come Franchina, Pietro Consagra, Arnaldo Pomodoro e Raffaello Salimbeni, interpreti, come recitava il sottotitolo, di quella generazione che ha rinunciato «al marmo per il ferro», allo «scalpello per la fiamma ossidrica»⁴⁴.

³⁸ PICASSO 1948. Si ricorda che nel 1948 era uscito il volume *Les Sculptures de Picasso (Les Editions du Chêne, Parigi 1948)* che aveva offerto una panoramica ampia delle opere realizzate dall'artista.

³⁹ L'articolo si inseriva all'interno della rubrica *Italia Domanda: Nascosta nelle rocce una galleria di astrattisti*, «Epoca», 367, 1957, pp. 18-19. Si noti la convergenza tematica con l'articolo *Astrattismo e scienza* apparso sulla rivista «Arti Visive» (luglio 1952, s.p.).

⁴⁰ R. CARRIERI, *I nodi e chiodi spaziali di Franchina*, «Epoca», 77, 1952, p. 65; R. CANTINI, *Immaginazione bizzarra negli astrattismi di Mirko*, «Epoca», 88, 1952, p. 81; R. CARRIERI, *Totem africani nella pittura di Mirko*, «Epoca», 327, 1957, p. 72. Anche in quest'ultimo articolo, a dispetto del titolo, era riprodotta una scultura di Mirko (Renna, bronzo di 15 centimetri).

⁴¹ R. CARRIERI, *I fratelli Pomodoro fabbri di metafore*, «Epoca», 275, 1956, p. 82. Sulla fortuna anni Sessanta di questo cliché visivo si rimanda a NALDI 2010.

⁴² In proposito si rimanda a MESSINA 2013.

⁴³ G. LIVI, *Inchiesta tra gli scultori italiani: la parola all'avanguardia. Arrabbiati in fonderia*, «L'Europeo», 26, 1960, pp. 42-47. L'inchiesta comprendeva anche: G. LIVI, *La pittura italiana divisa tra astrattisti e figurativisti. Dietro le barricate del colore*, «L'Europeo», 7, 1960, pp. 30-35; G. LIVI, *De Chirico attacca i moderni. Gli astrattisti rispondono. L'anima con il buco*, «L'Europeo», 8, 1960, pp. 30-35; G. LIVI, *La polemica tra figurativismo e astrazione. Il deserto di gesso*, «L'Europeo», 25, 1960, pp. 42-47.

⁴⁴ Cfr. G. LIVI, *Inchiesta tra gli scultori italiani: la parola all'avanguardia. Arrabbiati in fonderia*, «L'Europeo», 26, 1960, pp. 42-47.

Il ritardo italiano nel panorama internazionale: il caso Henry Moore

L'abilità dimostrata da «Epoca» nel rendere praticabile il difficile linguaggio della scultura non si estese al contesto internazionale. Assenti le grandi mostre, dalla Biennale Internazionale di Scultura di Anversa alla Biennale di San Paolo, il panorama tracciato dal rotocalco si concentrò su pochi nomi, tra cui quello, fors'anche troppo reiterato nel panorama nazionale, del campione della scultura britannica Henry Moore, la cui fortuna in Italia risaliva però a ben prima del secondo dopoguerra.

La sua personalità si era già imposta nel corso degli anni Trenta attraverso le varie edizioni della Biennale di Venezia e Antonio Maraini aveva senz'altro previsto la pubblicazione di alcune sue opere, comprese tra il 1924 e il 1929, a corredo del volume *Scultori d'oggi*, documentando la fortuna visiva già goduta dall'artista⁴⁵. Tuttavia, il vero successo italiano di Moore, quello che travalicò il confine specialistico degli artisti e degli addetti ai lavori, si concretò in occasione della Biennale del 1948, quando l'allestimento di una sala personale gli valse l'assegnazione del premio per la scultura⁴⁶. All'indomani di questo riconoscimento l'artista britannico entrò prepotentemente nel dibattito nazionale e sue opere furono spesso comparate agli esiti raggiunti dagli scultori italiani, in un dialogo che è interessante rilevare. Fu questo il caso di «Emporium» che a maggio del 1948 mise a confronto i due vincitori dei premi per la scultura, Moore e Giacomo Manzù⁴⁷, o quello de «L'Unità» tra le cui pagine un *Busto femminile* di Manzù, *Donna che nuota sott'acqua* di Martini e *Figura sdraiata* di Moore vennero selezionate per esemplificare tre diverse modalità di rappresentazione del corpo in scultura⁴⁸. A rendere, poi, ancor più decisivo il successo dell'artista contribuì la pubblicazione, quello stesso anno, di una monografia curata da Argan, le cui prime riflessioni sullo scultore inglese risalivano al 1946⁴⁹. Si trattò di un intervento importante, principalmente perché propose una lettura dell'attività di Moore destinata a godere di ampia fortuna. Interpretato l'astrattismo dello scultore quale punto di mezzo fra i suggerimenti del gusto moderno e la derivazione naturalistica, questi divenne un esempio indispensabile a traghettare l'Italia verso la modernità, in risposta sia alla necessità di un confronto internazionale, sia alle drammatiche riflessioni elaborate da Martini. Di lì a poco, nel 1953, «Domus» avrebbe tradotto in immagini questo intento all'interno di interessanti pagine nelle quali il montaggio fotografico di opere scelte di Moore imponeva di ragionare sul linguaggio plastico dello scultore e più precisamente, come esemplificavano le riproduzioni di *Elmi e Corazze*, sul 'vuoto' ottenuto quale controforma del corpo umano⁵⁰.

Invece illustrazioni dedicate a Moore non apparvero su «Epoca» per tutti gli anni Cinquanta, ma fu il fantasma dell'artista ad affacciarsi indirettamente sulla rivista sin dai primi numeri⁵¹. Era il 1951 quando un articolo di «Epoca», riferendo delle partecipazioni alla Quadriennale, aveva individuato, a fianco degli immancabili Emilio Greco, Pericle Fazzini e

⁴⁵ MARAINI 1986, nn. 79-82. Com'è noto si tratta di uno scritto postumo e l'inserimento delle tavole fotografiche a corredo del testo non corrisponde ad una selezione effettuata da Maraini. La presenza, però, nell'archivio di Maraini di ben quattro fotografie di sculture Henry Moore lascia intendere che l'artista britannico avrebbe trovato opportuna rappresentazione all'interno del volume.

⁴⁶ Sulle vicende che condussero all'assegnazione del premio a Moore si veda PEZZETTA 2012-2013, p. 26-40.

⁴⁷ BRIZIO 1949.

⁴⁸ TRE SCULTURE 1948.

⁴⁹ ARGAN 1948; ARGAN 1946. Si ricorda, inoltre, che nel 1944 era stata pubblicata, con introduzione di Herbert Read (edizioni Curt Valentin, New York) una significativa monografia su Henry Moore.

⁵⁰ HENRY MOORE 1953. Sul ruolo di Moore nel panorama italiano sarebbe ritornato ancora Valentino Martinelli nel 1956, individuando nell'artista britannico l'esempio che «riassume meglio di altri le possibilità attive della scultura nella società attuale». Cfr. MARTINELLI 1956. Si veda anche: MENEGAZZO 1948.

⁵¹ Il primo articolo di «Epoca» interamente dedicato a Henry Moore sarebbe comparso sulla rivista soltanto nel 1972: G. GRAZZINI, *Lo scultore del vento*, «Epoca», 1130, 1972, p. n.n.

Venanzo Crocetti, la presenza di una fitta schiera di imitatori dei modi e dello stile di Moore⁵². Il medesimo riferimento al primato dello scultore britannico nell'ambiente artistico italiano trovò una compiuta dimostrazione, nel 1956, in uno spazio dedicato alle ricerche di Aldo Calò, dove la riproduzione di una *Figura distesa* in alabastro immetteva volontariamente in un circuito di riferimenti facenti capo a Moore⁵³.

Fu proprio nell'insistenza con cui Moore si affacciò nel panorama italiano che si misurarono le reali distanze dal contesto internazionale più aggiornato. Come avrebbe sottolineato Marchiori in un intenso saggio pubblicato su «Ulisse» nel 1959, mentre il dibattito italiano si arrestava, imbrigliato nel confronto realismo-astrazione, «l'arte d'avanguardia, l'arte moderna, è diventata storia» e «i capolavori dell'arte d'avanguardia sono entrati nei musei e stanno benissimo accanto ai capolavori dell'arte classica»⁵⁴.

D'altronde l'arretratezza italiana emergeva su più fronti. Ne era stata dimostrazione, in occasione della Biennale del 1948, l'inevitabile paragone con l'allestimento della collezione Guggenheim⁵⁵, ma anche dal punto di vista dei rotocalchi non mancarono i ritardi. Ad agosto del 1949 la statunitense «Life» aveva dedicato un servizio a Jackson Pollock e sebbene la tecnica del dripping figurasse rappresentata soltanto da due illustrazioni minimali e in bianco e nero, si trattava di un interesse tanto avanzato da risultare impensabile per il pubblico italiano⁵⁶. Così, nel contesto italiano, mentre si guardava ad uno scultore già affermato come Moore, si dimenticava di considerare gli esiti raggiunti dagli scultori della generazione successiva. Ben diverso, a confronto, era lo scenario visivo tratteggiato da riviste straniere quali «L'Art d'Aujourd'hui» e «L'Oeil», così come quello delineato da riviste italiane di respiro internazionale, quali «Spazio» e «Arti Visive». In queste sedi non soltanto trovarono opportuna rappresentazione, sin dall'inizio degli anni Cinquanta, i più giovani artisti britannici, come Kenneth Armitage, Lynn Chadwick e Reg Butler, o le ricerche più recenti condotte da Germaine Richier, Alberto Giacometti e dagli 'astrattisti' americani⁵⁷, ma iniziava a profilarsi l'importante questione del rapporto, inteso in termini architettonici, tra scultura e ambiente, recuperando dal punto di vista visivo suggestioni sorte intorno all'esperienza delle mostre di scultura all'aperto, moltiplicatesi a partire dalla fine del quinto decennio⁵⁸.

Il cronico ritardo della critica italiana si traduceva dunque nelle pagine di «Epoca», celato sotto la parvenza di un'informazione aggiornata e moderna, e alla sospettosa attenzione verso i nuovi linguaggi si allineava anche «L'Europeo» che, nel 1953, dedicò spazio alle polemiche sorte in seguito all'interrogazione presentata da alcuni senatori per osteggiare gli acquisti di

⁵² *Quadriennale per tutti in centosedici sale*, «Epoca», 64, 1951, pp. 55-58.

⁵³ R. CARRIERI, *I nudi d'alabastro delle donne di Calò*, «Epoca», 294, 1956, p. 86.

⁵⁴ MARCHIORI 1959. Sul ritardo della critica italiana nel dopoguerra si rimanda a FERGONZI 1993.

⁵⁵ In proposito: RYLANDS 1996. Si ricordi anche l'esposizione di scultura che Peggy Guggenheim aveva allestito nel giardino di Palazzo Venier dei Leoni nel 1949.

⁵⁶ Cfr. JACKSON POLLOCK 1949.

⁵⁷ Si vedano a titolo esemplificativo: CINQUANTE 1951; DORAZIO, 1952; MORRIS 1953; ALLEY 1953; READ 1953; MIDDLETON 1953; LORD 1955; BELZ 1960. Se è vero, inoltre, che agli scultori britannici furono dedicate alcune pagine dalla rivista «La Biennale di Venezia» (in particolare cfr. READ 1952) non bisogna dimenticare che simili incursioni furono condizionate dalle presenze espositive nei padiglioni stranieri della Biennale. D'altronde più avanzato era anche il panorama della scultura italiana tracciato dalle riviste in questione. Si veda, ad esempio, BOUDAILE 1950, dove protagoniste erano la sala di Alberto Magnelli e le sculture di Franchina, o ancora HOOTIN 1960, nel quale figuravano illustrate, in una sequenza significativa, opere recenti di Enrico Baj, Ettore Colla, Fontana, Alberto Burri, Mastroianni, Roberto Crippa, Giuseppe Capogrossi, Gianni Dova, Umberto Milani, Consagra. Si rimanda anche a DORAZIO-GUERRINI-PERILLI 1951.

⁵⁸ In particolare si vedano: BLOC 1951; DORAZIO 1952-1953. Interessanti e ricche di suggestioni furono anche le illustrazioni di opere di Moore, immerse nel silenzio della natura, pubblicate da «L'Oeil» nel 1955: MIDDLETON 1955. Al tema delle mostre all'aperto dedicò un articolo Umbro Apollonio nel 1953: APOLLONIO 1953. L'unico accenno comparso su «Epoca», nel corso degli anni Cinquanta, relativamente a questo tema, si data, invece, al 1954, in uno scritto firmato da Carrieri: R. CARRIERI, *Gli scultori spaziali stanno bene all'aperto*, «Epoca», 196, 1954, pp. 66-67.

sculture astratte compiuti in occasione della XXVI edizione della Biennale di Venezia: quelle stesse polemiche che avevano investito il *Nudo* di Viani che Marchiori avrebbe eletto a effigie delle proprie riflessioni storiografiche. Per una rivista che sino ad allora ben poco si era interessata all'arte plastica, assegnando alla scultura illustrazioni per lo più di piccolo formato e di basso profilo, era significativo che l'esordio si compisse con un reportage dal titolo allarmato: *Lasciarli liberi ma non incoraggiarli*⁵⁹. Firmato da Antonio Cederna il pezzo si schierava a favore del partito tradizionalista e non a caso pubblicava, a sostegno delle proprie tesi, le riproduzioni di una scultura di Richier, di un bronzo di Armitage e di un *Autoritratto* in lamiera metallica di Consagra, tra l'altro declassate dall'assenza di un'opportuna cornice editoriale (Fig. 4).

«L'Espresso» e la rubrica di Zevi

Un caso a parte nel panorama dei rotocalchi fu l'interesse per la scultura testimoniato dalla rubrica settimanale curata da Bruno Zevi per «L'Espresso». In quella sede l'autore delle intense riflessioni *Verso un'architettura organica* e *Saper vedere l'architettura*⁶⁰ diede prova di interpretare in maniera lucida, oltreché singolare, il problema avvertito, su più fronti, della crisi della scultura. Se era indispensabile ripensare il linguaggio plastico, tale operazione doveva necessariamente compiersi attraverso un'attenta analisi che abbracciasse la questione delle commissioni pubbliche, così come il rapporto scultura-architettura. Era stato questo, se non altro, l'ambito che maggiormente aveva risentito dell'infelice compromesso degli anni del regime⁶¹; e fu questo il tema con cui Zevi, a partire dal 1958, provò ripetutamente a confrontarsi tra le pagine della rubrica *Architettura*. D'altro canto non era un caso che simili osservazioni trovassero dimora su di una rivista come «L'Espresso», progettata per imporsi, nel mercato editoriale italiano, in una posizione mediana tra l'obiettivo informativo proprio del quotidiano e la volontà divulgativa tipica del rotocalco; una rivista distintasi sin dalle origini per l'acuta lettura affidata, in ambito artistico, a firme illustri del panorama critico nazionale⁶².

All'interno dello spazio editoriale curato da Zevi l'utilizzo delle riproduzioni fotografiche non si impose né per qualità delle immagini né per autonomia. Rigorosamente in bianco e nero, di formato variabile, queste stringevano una relazione indispensabile con il testo scritto, ignorando la possibilità di costruire quel racconto libero e parallelo che rotocalchi come «Epoca» e «L'Europeo» stavano sperimentando in quei medesimi anni. A partire dai primi numeri, però, la rubrica di Zevi ebbe il pregio di ricondurre l'attenzione dal protagonismo dell'artista alla centralità delle opere, attraverso riprese, se non accattivanti, eloquenti nella cura riposta verso la restituzione del rapporto spazio-scultura. Apparteneva a questi termini il corredo illustrativo, nel 1958, dell'articolo *Due statue per gli eroi*, nel quale i monumenti eseguiti da Leoncillo a Venezia e ad Albissola Marina, riprodotti con un taglio che li collocava interamente all'interno del contesto di riferimento, rispondevano alle polemiche seguite alla loro realizzazione dimostrando, come sottolineava Zevi, serietà e assenza di oratoria⁶³. E la medesima, se non più accentuata, attenzione al rapporto scultura-ambiente ritornava quello stesso anno, nel mese di novembre, nelle pagine dedicate alle «architetture scolpite da Costantino Nivola» esposte tra le vie di un paesino sardo e riprodotte sotto l'eloquente titolo *Le hanno capite anche i compaesani*⁶⁴. Vi trovava corpo tutto il fine educativo

⁵⁹ A. CEDERNA, *Lasciarli liberi ma non incoraggiarli*, «L'Europeo», 382, 1953, p. 40.

⁶⁰ Pubblicati rispettivamente nel 1945 e nel 1948.

⁶¹ Con particolare riferimento alla realizzazione dell'E42.

⁶² Si veda la scheda relativa a «L'Espresso», in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 342-347.

⁶³ B. ZEVI, *Due statue per gli eroi*, «L'Espresso», 8, 1958, p. 16.

⁶⁴ B. ZEVI, *Le architetture scolpite di Nivola. Le hanno capite anche i compaesani*, «L'Espresso», 44, 1958, p. 16.

della rubrica *Architettura* poiché, come recitava il testo affiancato da una veduta dall'alto delle sculture immerse nel paesaggio, se gli abitanti di Orani avevano finito per riconoscere un'identità alle opere di Nivola, il merito, sottolineava Zevi, doveva attribuirsi all'aver condotto nel mezzo di un centro abitato «segni evocanti forme naturali»⁶⁵ (Fig. 5). Una considerazione, quella della soluzione del conflitto tra pubblico e scultura attraverso il raccordo con lo spazio naturale, che si sarebbe affacciata ancora una volta sulla rivista a luglio del 1961, in occasione della recensione della mostra di Umberto Mastroianni allestita negli Orti Sallustiani a Roma⁶⁶.

Si materializzava così, nelle osservazioni di Zevi, tutto il portato dell'attenzione che personalità come Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright e Walter Gropius avevano dedicato al tema della rappresentazione dello spazio. Un discorso che a quell'altezza cronologica si esprimeva in una straordinaria sintonia con quanto sperimentato da riviste come «Spazio», curata da Luigi Moretti⁶⁷. Quest'ultima, aggiornata su modelli stranieri, insistendo sulla trasfigurazione delle forme, dall'antico al moderno, si era concentrata nella ricerca di un'assoluto spaziale, architettonico, che aveva investito anche la scultura⁶⁸.

Tuttavia, se nel rapporto con l'ambiente si poteva intravedere una risposta alla crisi della scultura, recuperando un'idea di arte pubblica che faceva capo al Rinascimento, tale opportunità si apriva anche a territori ambigui.

Nel 1957, presentando in catalogo la mostra di scultura italiana allestita da Giovanni Carandente presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Palma Bucarelli si era sentita in dovere di mettere in guardia di fronte a certi esperimenti espositivi all'aperto che rischiavano di snaturare il vero significato della scultura⁶⁹.

Se le condizioni favorevoli esistono – scriveva – la collocazione di una scultura all'aperto potrà essere ottima cosa, ma è certo che la scultura afferma solitamente la sua presenza con maggiore efficacia in un ambiente limitato, e il più possibile spoglio. Questo è vero specialmente per certa scultura moderna, antinaturalistica e antirappresentativa che si concentra e si precisa meglio nel suo esatto significato formale sull'uniformità di una parete⁷⁰.

Curioso che a pochi anni di distanza, nel 1962, fosse proprio Carandente a trasgredire tale accorgimento nella mostra di scultura allestita per la V edizione del Festival di Spoleto⁷¹. L'operazione, che inseriva sculture moderne, di cui alcune appositamente realizzate per l'occasione, nel contesto medioevale della città umbra, non mancò di riscuotere plausi ben oltre l'ambito nazionale. E se la fama dell'esposizione era destinata a perpetuarsi nella celebrità dei partecipanti, da Arp a Moore, da Richier a Eduardo Chillida, da Alexander Calder a David Smith, sino agli italiani Manzù, Marini, Leoncillo, Mastroianni e Franchina, una parte significativa del successo coevo derivò dalla circolazione del servizio fotografico con cui Ugo Mulas seppe immortalare l'evento. Una porzione di quegli scatti furono pubblicati su «L'Europeo» in un evocativo reportage nel quale il muto dialogo degli oggetti con il pubblico, se sottraeva alla scultura in personalità, restituiva senz'altro in coinvolgimento⁷² (Fig. 6).

Si affermava, con forza e con evidenza, il ruolo del fotografo quale interprete della scultura. Era questa, in fondo, una delle prospettive dischiuse dall'esperienza, ormai decennale,

⁶⁵ B. ZEVI, *Le architetture scolpite di Nivola. Le hanno capite anche i compaesani*, «L'Espresso», 44, 1958, p. 16.

⁶⁶ B. ZEVI, *La mostra di Mastroianni. Uno scultore che scende in piazza*, «L'Espresso», 27, 1961, p. 16.

⁶⁷ Sulla rivista «Spazio» si rimanda a RAZIONALISMO 2010.

⁶⁸ In particolare MORETTI 1951-1952. Si noti anche la concordanza con «Arti Visive»: DORAZIO 1953-1954.

⁶⁹ Cfr. BUCARELLI 1957.

⁷⁰ Cfr. BUCARELLI 1957. Il problema era già stato registrato, in altri termini, da Martini in una lettera inviata a Giorgio Ferrari il 22 agosto 1945. Cfr. MARTINI 1967, p. 459.

⁷¹ In proposito: CARANDENTE 1962; CARANDENTE 1992.

⁷² G. PECORINI, *Videro le muse negli altiforni*, «L'Europeo», 884, 1962, p. n.n.

dei rotocalchi. L'accattivante assunto delle riviste patinate usciva dai confini del settimanale illustrato per invadere il territorio dell'arte, e più precisamente, della più fragile fra le arti: la scultura.

Ancora nel 1964 sarebbe spettato a «L'Europeo» fare il punto della situazione nell'articolo *L'informale di Pinocchio*, ove le ventidue sculture realizzate da Consagra per un parco a tema dedicato al celebre burattino divenivano il pretesto per relegare gli esiti della scultura informale in una dimensione letteraria, di gusto ludico e infantile⁷³. Nelle illustrazioni pubblicate a corredo del testo, anch'esse di Mulas, le opere di Consagra fungevano da quinta scenografica all'intrattenimento di una serie di bambini, assoggettandosi bonariamente allo sguardo poetico e creativo del protagonista-fotografo (Fig. 7). Permaneva, in questo rapporto, una posizione subalterna della scultura, in fondo non discosta da quella 'schiavitù' già evocata da Martini ne *La scultura lingua morta*⁷⁴.

⁷³ G. PECORINI, *L'informale di Pinocchio*, «L'Europeo», 2, 1964, pp. 50-55.

⁷⁴ Cfr. ARTURO MARTINI 2001, p. 34.



Fig. 1: Lo studio di Marino Marini, fotografie di H. List. R. Carrieri, *Marino e la 57^a Strada*, «Epoca», 7, 1950



Fig. 2: I gatti di Agenore Fabbri. R. Carrieri, *Il gatto quotidiano*, «Epoca», 76, 1952



Fig. 3: Doppia pagina dell'inchiesta sulla polemica astrattismo-figurazione promossa da Grazia Livi. G. Livi, *Inchiesta tra gli scultori italiani: la parola all'avanguardia. Arrabbiati in fonderia*, «L'Europeo», 26, 1960



Fig. 4: Opere di Richier, Armitage e Consagra pubblicate in relazione alle polemiche sorte dagli acquisti alla Biennale di Venezia del 1952. A. Cederna, *Lasciarli liberi ma non incoraggiarli*, «L'Europeo», 382, 1953, p. 40



Fig. 5: Articolo di Bruno Zevi dedicato alle sculture di Costantino Nivola. B. Zevi, *Le architetture scolpite di Nivola. Le hanno capite anche i compaesani*, «L'Espresso», 44, 1958



Fig. 6: Immagini della mostra di scultura allestita per la V edizione del Festival di Spoleto. Fotografie di U. Mulas. G. Pecorini, *Videro le muse negli altiforni*, «L'Europeo», 884, 1962



Fig. 7: Le sculture di Consagra. Fotografie di U. Mulas. G. Pecorini, *L'informale di Pinocchio*, «L'Europeo», 2, 1964, pp. 50-55

BIBLIOGRAFIA

ALLEY 1953

R. ALLEY, *Les origines de l'art moderne en grande-bretagne*, «L'Art d'Aujourd'hui», 2, 1953, pp. 1-2.

APOLLONIO 1953

U. APOLLONIO, *La Biennale di scultura di Anversa*, in «La Biennale di Venezia», 17, 1953, pp. 28-29.

ARGAN 1946

G.C. ARGAN, *Arte moderna in Inghilterra: Henry Moore*, «Letteratura», 6, 1946, in ARGAN 1955, pp. 283-289.

ARGAN 1947

G.C. ARGAN, *Appunti per Martini*, «Letteratura», 32, 1947, pp. 174-180.

ARGAN 1948

G.C. ARGAN, *Henry Moore*, Torino 1948.

ARGAN 1950a

G.C. ARGAN, *Scultori d'oggi*, in CATALOGO 1950, p. 404.

ARGAN 1950b

G.C. ARGAN, *Difficoltà della scultura*, in «Letteratura-Arte Contemporanea», 2, 1950, in ARGAN 1955, pp. 57-77.

ARGAN 1955

G.C. ARGAN, *Studi e note*, Roma 1955.

ARTE MOLTIPLICATA 2013

Arte Moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi et alii, Milano 2013.

ARTURO MARTINI 2001

Arturo Martini. La scultura lingua morta e altri scritti, a cura di E. Pontiggia, Milano 2001.

ANDALORO-CATALANO 2009

M. ANDALORO, M.I. CATALANO, *Il tempo dell'Immagine. Cesare Brandi 1947-1950*, Roma 2009.

BAROCCHI 1992

P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti*, III, Torino 1992.

BELZ 1960

P. BELZ, *Nouvelles images de l'homme*, «L'Oeil», 62, 1960, pp. 46-53.

BERTOCCHI 1948

N. BERTOCCHI, *Attraverso la XXIV Biennale di Venezia*, «La Fiera Letteraria», 20 giugno 1948.

IL BESTIARIO 1952

Il bestiario di Fabbri, «Domus», 266, 1952, p. 43.

BIANCALE 1948

M. BIANCALE, *La XXIV Biennale veneziana d'arte*, «Pagine Nuove», ottobre 1948.

BLOC 1951

A. BLOC, *Sculpture en plein air*, «L'Art d'Aujourd'hui», 8, 1951, s.p.

BOUDAILLE 1950

G. BOUDAILLE, *La participation italienne a la XXV Biennale de Venise*, «L'Art d'Aujourd'hui», 1, 1950, s.p.

BRANDI 1949a

C. BRANDI, *Periplo della scultura moderna. Introduzione*, «L'Immagine», 11, 1949, pp. 58-65.

BRANDI 1949b

C. BRANDI, Manzù, «L'Immagine», 13, 1949, pp. 219-224.

BRANDI 1949c

C. BRANDI, *Marino Marini*, «L'Immagine», 16, 1949, pp. 541-547.

BRIZIO 1949

A.M. BRIZIO, *Moore e Manzù*, «Emporium», 653, 1949, pp. 211-215.

BUCARELLI 1957

P. BUCARELLI, *Prefazione*, in *MOSTRA DI SCULTURA 1957*, s. p.

CARANDENTE 1962

G. CARANDENTE, *Sculture nella città*, «Spoletium», 1-2, pp. 19-38.

CARANDENTE 1992

G. CARANDENTE, *Una città piena di sculture. Spoleto 1962, Perugia 1992*.

CARRIERI 1947

R. CARRIERI, *Marino o del mito di Venere*, «Tempo», 26 luglio-2 agosto 1947.

CARRIERI 1948

R. CARRIERI, *Marino Marini scultore*, Milano 1948.

CARRIERI 1948a

R. CARRIERI, *Osessione equina di Marino*, «Tempo», 8-16 maggio 1948.

CARRIERI 1948b

R. CARRIERI, *Tre 'Ma' dominano il campo*, «Tempo», 28 agosto 1948.

CARRIERI 1950a

R. CARRIERI, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia, 1890-1950*, Milano 1950.

CATALOGO 1950

Catalogo della XXV Biennale di Venezia, Venezia 1950.

CINQUANTE 1951

Cinquante années de sculpture, «L'Art d'Aujourd'hui», 3, 1951.

D'ANGELO 2013

L. D'ANGELO, *Un artista accessibile: la strategia di Raffaele Carrieri su "Epoca"*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 231-246.

DA ROSSI A MORANDI 2001

Da Rossi a Morandi, da Viani ad Arp. Giuseppe Marchiori critico d'arte, Catalogo della mostra, a cura di S. Salvagnini, Venezia 2001.

DEL PUPPO 2001

A. DEL PUPPO, *Alberto Viani*, in *DA ROSSI A MORANDI* 2001, pp. 202-203.

DINO BASALDELLA 2010

Dino Basaldella nella scultura italiana del Novecento, a cura di A. Del Puppo, Udine 2010.

DORAZIO-GUERRINI-PERILLI 1951

P. DORAZIO, M. GUERRINI, A. PERILLI, *Quarant'anni d'arte astratta in Italia*, «Spazio», 4, 1951, pp. 48-49.

DORAZIO, 1952

P. DORAZIO, *La XXVI Biennale di Venezia*, «Arti Visive», luglio 1952, p. n.n.

DORAZIO 1952-1953

P. DORAZIO, *Verso una sintesi delle arti plastiche*, in «Arti Visive», dicembre 1952-gennaio 1953, p. n.n.

DORAZIO 1953-1954

P. DORAZIO, *Verso una sintesi delle arti plastiche*, «Arti Visive», 3, dicembre 1953-gennaio 1954, s.p.

FERGONZI 2009

F. FERGONZI, *Arturo Martini dal 1947 al 1967: un ventennio di sfortuna postuma*, in *STUDI SU ARTURO MARTINI* 2009, pp. 55-77.

FERGONZI 1993

F. FERGONZI, *La critica militante*, in *LA PITTURA* 1993, pp. 569-590.

GALLERIA NAZIONALE 2005

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo, a cura di S. Pinto, Milano 2005.

GUZZI 1948

V. GUZZI, *Scultori italiani di fronte alla crisi della realtà*, «Il Tempo», 10 maggio 1948.

HENRY MOORE 1953

Henry Moore 1950, 51, 52, «Domus», 279, 1953, pp. 41-43.

HOOTIN 1960

L. HOOTIN, *Où en est l'art italien d'aujourd'hui?*, «L'Oeil», 62, 1960, pp. 56-67.

JACKSON POLLOCK 1949

Jackson Pollock is the greatest living painter in the United States?, «Life», 6, 1949, pp. 42-45.

LA PITTURA 1993

La Pittura in Italia. Il Novecento, II, Milano 1993.

LORD 1955

J. LORD, *Alberto Giacometti, sculpteur et peintre*, «L'Oeil», 1, 1955, pp. 14-19.

MANGO 1949

R. MANGO, *Il Museum of Modern Art di New York*, «Domus», 241, 1949, pp. 22-25.

MARAINI 1986

A. MARAINI, *Scultori d'oggi 1930*, a cura di F. Bardazzi, Firenze 1986.

MARCHIORI 1953

G. MARCHIORI, *Scultura italiana moderna*, Venezia 1953.

MARCHIORI 1959

G. MARCHIORI, *Le ragioni dell'arte astratta*, «Ulisse», 6, 1959, pp. 17-22.

MARINI 1950

Marini, the new Italy's top sculptor has his first U.S. show, «Look», febbraio 1950, pp. 88-90.

MARINI'S HORSE 1952

Marini's horse of art, «Vogue», 1 agosto 1952, p. 95.

MARINO 1950a

Marino Marini, «Harper's Bazaar», aprile 1950, p. n.n.

MARINO 1950b

Marino Marini. Sculptor from Italy becomes U.S. Best-Seller, «Life», 21, 1950, pp. 99-100.

MARINO 1951

Marino a New York, «Domus», 254, 1951, pp. 54-55.

MARTINELLI 1956

V. MARTINELLI, *Modigliani e Laurens*, in *SCRITTI* 1956, pp. 205-214.

MARTINI 1945

A. MARTINI, *La Scultura lingua morta. Prima raccolta di pensieri, senza luogo né editore*, 1945, ripubblicato in ARTURO MARTINI 2001, pp. 23-53.

MARTINI 1967

A. MARTINI, *Le lettere 1909-1947*, a cura di Natale Mazzolà, Firenze 1967.

MENEGAZZO 1948

R. MENEGAZZO, *Pareri sull'astrattismo. Le mostre di Klee e Henry Moore*, «Vernice», 22-23, 1948, p. 13.

MESSINA 2013

M.G. MESSINA, *Storie dell'arte parallele: l'arte contemporanea attraverso i fotoservizi dal dopoguerra agli anni cinquanta*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 101-116.

MIDDLETON 1953

M. MIDDLETON, *Huit sculpteurs britanniques*, «L'Art d'Aujourd'hui», 2, 1953, pp. 6-7, 18.

MIDDLETON 1955

M. MIDDLETON, *Henry Moore*, «L'Oeil», 3, 1955, pp. 4-11.

MORETTI 1951-1952

L. MORETTI, *Struttura come forma*, «Spazio», 3, 1951-1952.

MORRIS 1953

G.L.K. MORRIS, *La sculpture abstraite aux U.S.A.*, «L'Art d'Aujourd'hui», 1, 1953, pp. 3-7.

MOSTRA DI SCULTURA 1957

Mostra di scultura italiana del XX secolo, Catalogo della mostra, a cura di G. Carandente, Roma 1957.

NALDI 2010

M. NALDI, *L'arte di Dino Basaldella in tv: un'occasione mancata?*, in *DINO BASALDELLA* 2010, pp. 83-98.

OBIETTIVITÀ CRITICA 1952

Obiettività critica, «La Biennale di Venezia», 11, 1952, p. 39.

PEROCCO 1953

G. PEROCCO, *La statuaria e la vera scultura nel pensiero di Giuseppe Marchiori*, «Gazzettino Sera», 30 marzo 1953.

PEZZETTA 2012-2013

E. PEZZETTA, *Episodi della scultura italiana, 1948-1950. Marino Marini, Alberto Viani, Luciano Minguzzi*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Udine, A.A. 2012-2013.

PICA 1949

A. PICA, *Impopolarità della scultura*, «Domus», 240, 1949, pp. 26-27.

PICASSO 1948

Picasso convertirà alla ceramica, ma noi, dice Fontana, s'era già cominciato, «Domus», 226, 1948, pp. 24-31.

PONTI 1948

L. PONTI, *Biennale dopo la guerra*, «Domus», 228, 1948, pp. 34-38.

RAZIONALISMO 2010.

Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale, Catalogo della mostra, a cura di B. Reichlin, L. Tedeschi, L. Moretti, Milano 2010.

READ 1952

H. READ, *L'arte britannica alla XXVI biennale*, in «La Biennale di Venezia», 9, 1952, pp. 23-27.

READ 1953

H. READ, *Psychologie de l'art anglais jusqu'à la jeune peinture*, «L'Art d'Aujourd'hui», 2, 1953, pp. 3-6, 18.

RICCI 1953

P. RICCI, *La tradizione mediterranea nella scultura di Picasso*, «Realismo», 9-10, 1953, pp. 12-13.

RYLANDS 1996

P. Rylands, *Guggenheim a Venezia*, in *SPAZIALISMO* 1996, pp. 108-115.

RUSCONI 2008

P. RUSCONI, *La divulgazione dell'arte contemporanea nelle riviste illustrate di Rizzoli*, in *Forme e Modelli del Rotocalco italiano tra Fascismo e Guerra*, Atti del convegno (Milano 2-3 ottobre 2008), a cura di R. De Berti, I. Piazzoni, Milano 2008, pp. 527-574.

SAPORI 1949

F. SAPORI, *Scultura italiana moderna*, Roma 1949.

SCRITTI 1956

Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi, II, Roma 1956.

70 SCULPTORS 1949

70 sculptors 70: the world's biggest sculpture show assembles them and their statues in an art museum in Philadelphia, «Life», 25, 1949, pp. 112-113.

SPAZIALISMO 1996

Spazialismo. Arte astratta. Venezia 1950-1960, Catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, Venezia 1996, pp. 108-115.

STUDI SU ARTURO MARTINI 2009

Studi su Arturo Martini. Per Ofelia, a cura di C. Gian Ferrari, M. Ceriana, Milano 2009.

TONINELLI 1963

R. TONINELLI, *I mercanti d'arte*, «Domus», 406, 1963, pp. 49-53.

TRE SCULTURE 1948

Tre sculture, «L'Unità», 18 agosto 1948.

TWENTIETH-CENTURY 1949

Twentieth-Century Italian Art, Catalogo della mostra, a cura di J.T. Soby, A.H. Barr, New York 1949.

VALSECCHI 1953

M. VALSECCHI, *Le ceramiche di Picasso*, «La Biennale di Venezia», 13-14, 1953, pp. 31-35.

VENTRONI 2013

D. VENTRONI, *Così i lettori italiani hanno visto Picasso. La fortuna dell'immagine dell'artista nei settimanali illustrati (1947-1959)*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 143-156.

VERGANI 1948

O. VERGANI, *La scultura alla Quadriennale di Roma*, «L'Illustrazione Italiana», 30 maggio 1948, pp. 766-767.

ABSTRACT

Alla fine della guerra la scultura italiana si trovò ad affrontare una condizione di disagio: la collusione con il regime compiutasi attraverso il sodalizio con l'architettura e il confronto con il panorama internazionale ne misero in discussione i tradizionali sistemi di riferimento. Ne furono conseguenza la pubblicazione de *La Scultura lingua morta* di Arturo Martini e l'allestimento delle edizioni della Biennale di Venezia del 1948 e del 1950. Una congiuntura complessa, resa ancor più problematica dallo svolgersi del dibattito realismo-astrazione destinato a coinvolgere, oltre agli addetti ai lavori, anche il pubblico non specialistico.

Il presente saggio, guardando all'interesse dimostrato nei confronti della scultura, tra anni Cinquanta e primi anni Sessanta, dai tre rotocalchi «Epoca», «L'Europeo» e «L'Espresso», si propone un duplice obiettivo: da un lato analizzare le strategie divulgative attuate dalle riviste ad ampia diffusione, mediante il connubio fra testo e immagini, per rendere praticabile all'insieme dei lettori un'arte comunemente ritenuta impopolare, dall'altro utilizzare i settimanali illustrati quali strumenti utili a verificare i termini del dibattito critico nazionale e le loro ricadute entro contesti di massa.

Il caso della fortuna di Henri Moore o la ricerca di una rinnovata dimensione pubblica della scultura promossa dalla rubrica *Architettura* curata da Bruno Zevi per «L'Espresso», diventano altrettante occasioni per indagare la questione del ritardo della plastica italiana rispetto agli esiti internazionali e per sottolineare la permeabilità tra la storia dell'arte ufficiale e la storia dell'arte raccontata dalle riviste patinate.

At the end of WWII, Italian sculpture found itself in a critical situation: with the end of the artistic collusion with the Fascist regime (enacted mainly through its architectural programs) and the demands generated by the new exposure to the international scene, established frames of reference began to collapse. Among the consequences of this crisis were Arturo Martini's essay *La scultura lingua morta* and the Venice Biennals of 1948 and 1950. Such complex situation became even more problematic with the emergence of the debate juxtaposing realism and abstract art, which involved experts as well as the lay public.

This paper analyzes the ways in which sculpture was illustrated in three Italian illustrated magazines – *Epoca*, *L'Europeo*, and *L'Espresso* – between the 1950s and the early 1960s. The objective of this study is twofold: on the one hand, to analyze the strategies of communication and popularization put into place by such weeklies in order to familiarize a larger audience with a subject traditionally perceived as pertaining to the élite; on the other, to test the viability of illustrated magazines as a source for the analysis of Italy's critical debate and of its reverberations in the domain of mass culture. Focusing on case studies of Henry Moore (whose work enjoyed large exposure in the press) and of Bruno Zevi's column *Architettura* (which was crucial in developing a new public image and perception of sculpture), the paper investigates the inadequacy of Italian sculpture vis à vis the new international context of the postwar period and the osmosis between official art history and the popularization of art history in illustrated magazines.