

henry
moore

TATE Electa

Henry Moore

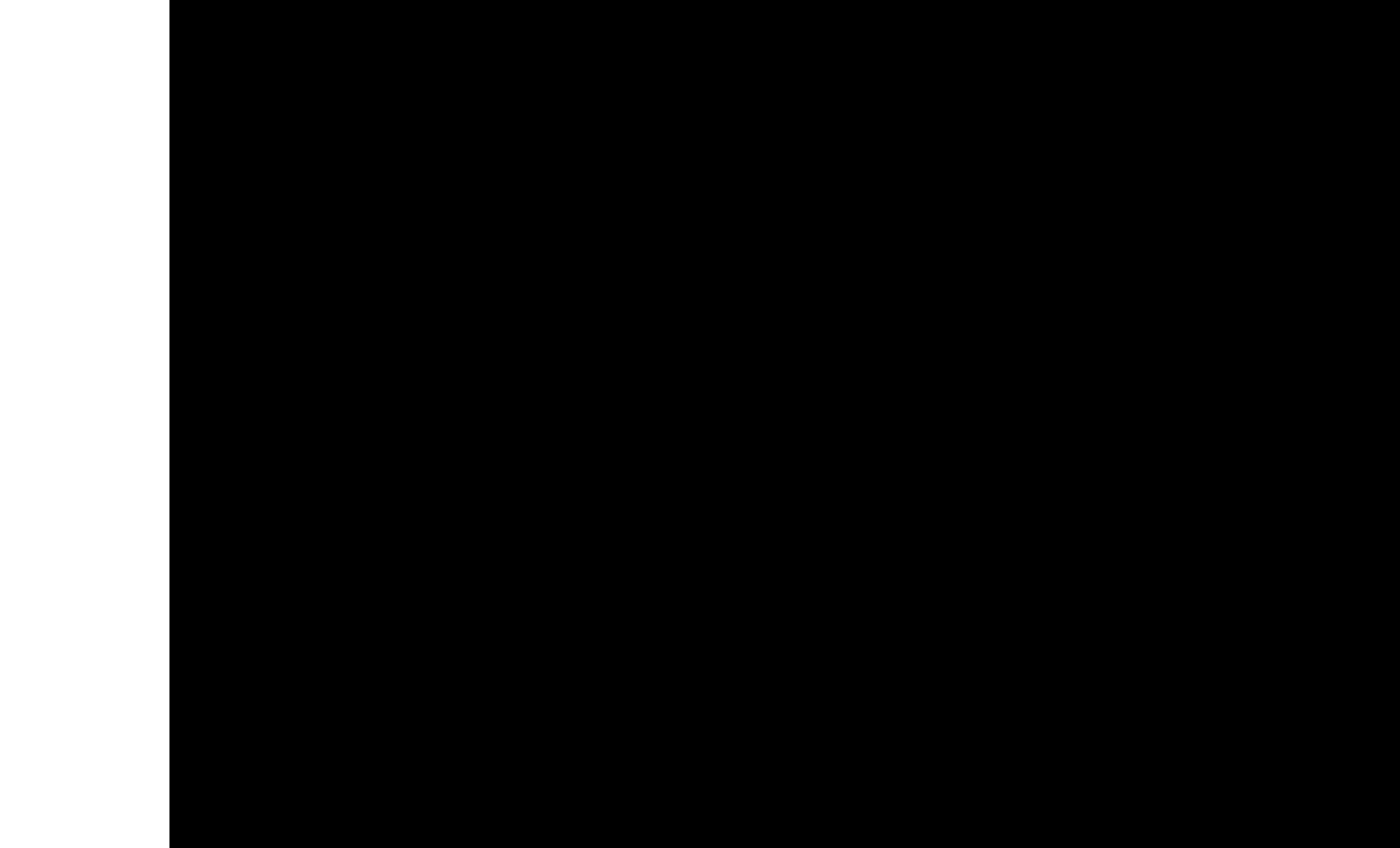
a cura di Chris Stephens e Davide Colombo

TATE Electa



- 10 **Henry Moore: genealogia di un successo**
Chris Stephens
- 18 **Il più importante artista surrealista inglese**
Sileno Salvagnini
- 22 **Londra sotterranea**
Antonello Negri
- 26 **Sculture con vista**
Silvia Bignami
- Catalogo**
- 146 **Moore: viaggio in Italia**
Davide Colombo e Giorgio Zanchetti
- 177 **Antologia e biografia**
a cura di Davide Colombo

Henry Moore
fotografato
da Mario Dondero
nella sua casa nelle
campagne inglesi,
Much Hadham,
1961

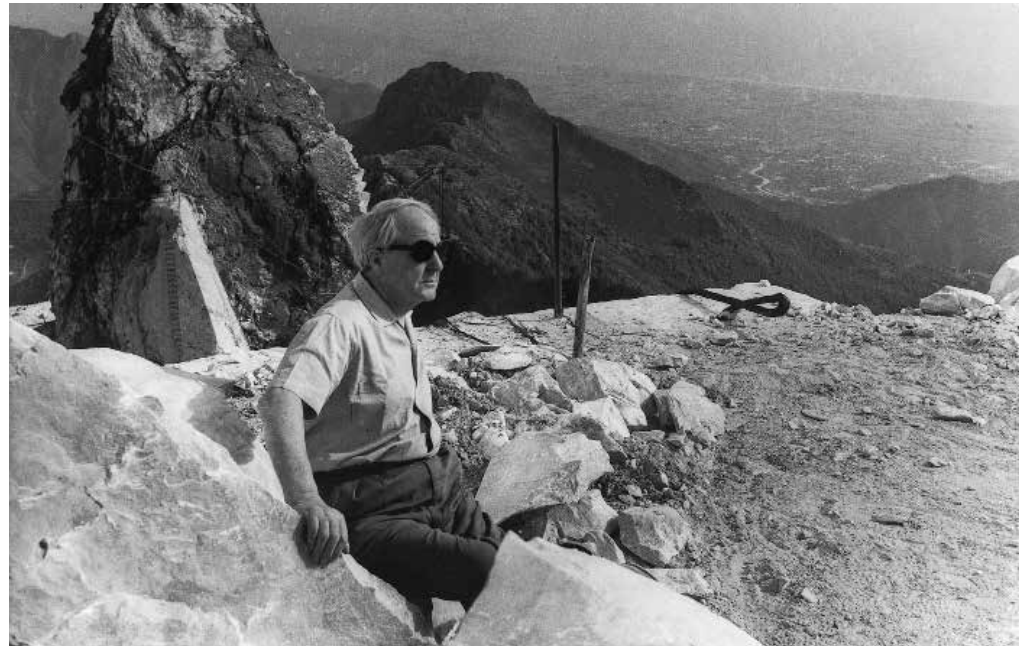


Davide Colombo e Giorgio Zanchetti¹

viaggio

Moore: in Italia

1
Henry Moore alle
cave Cervaiolo
dell'Henraux
sul Monte Altissimo,
primi anni sessanta.



Quello di Henry Moore con l'Italia è un rapporto stratificato e complesso che spazia dall'ineludibile rivelazione del Rinascimento fiorentino e dei primitivi toscani, incontrati nel viaggio di studio del 1925, alle presenze d'avanguardia alla Biennale di Venezia – già nel 1930, ma soprattutto con l'affermazione internazionale del premio per la scultura nel 1948 – ai soggiorni in Versilia (fig. 1), dalla fine degli anni cinquanta, alla consacrazione delle grandi mostre di Roma (1961 e 1965), Spoleto (1962) e Firenze (1972), fino al ripensamento, ormai da testimone d'eccezione, sul Michelangelo della *Pietà* Rondanini e sul Donatello dei rilievi delle *Storie di Sant'Antonio* a Padova. Accompagnandolo in questo viaggio, non soltanto metaforico, lungo la Penisola, è possibile individuare e chiarire i principali snodi della ricerca artistica di uno degli autori che meglio hanno saputo riflettere, nel Novecento, sulla tradizione e sul rinnovamento delle forme plastiche monumentali, attraverso e oltre l'astrazione.

"The finest sculpture I met in Italy"

La fascinazione di Moore per la tradizione italiana del Rinascimento potrebbe partire, in modo forse non troppo originale, fin dal mito di formazione del futuro scultore che, ancora undicenne, decide di dedicarsi a quell'arte quando sente raccontare dal maestro del catechismo domenicale un'apocrifa versione dell'aneddoto vasariano – o del Condivi – della creazione da parte di Michelangelo della *Testa di Fauno vecchio*, dove il giardino mediceo di San Marco diventa, al servizio della lettura morale, una pubblica strada e Lorenzo il Magnifico un semplice passante².

Ma quando, alla fine dell'inverno e nella primavera del 1925, grazie a una borsa di studio del Royal College, avrà la possibilità compiere il suo viaggio di perfezionamento in Italia, Moore si dimostrerà poco entusiasta della prospettiva di quel soggiorno, ancora inteso – in un'Accademia imbevuta di persistenze edoardiane – come un Grand Tour neoromantico o, tutt'al più, per uno scultore, neopurista, indirizzato a risciacquare idealmente la propria strumentazione nelle acque limpide del Quattrocento toscano e della Roma di Raffaello e Michelangelo. Cercherà, inutilmente, di stornare la borsa per un soggiorno a Parigi, già visitata almeno una volta; ma nel 1925 anche l'ambiente artistico della capitale francese, toccata

scendendo verso l'Italia, gli sembrerà inspiegabilmente noioso rispetto a quello di Londra.

Dovrà ricredersi sull'Italia, attraversata senza grandi aspettative di novità da Genova a Pisa, Roma, Firenze e Venezia, in un itinerario quasi obbligato che lo porterà invece a sviluppare in una forma nuova un personale "gusto dei primitivi"³, meno dominato dalle gerarchie e dai modi di vedere del preraffaellismo londinese: "What a *mecca* for the art student. My introduction to Italian painting has been something akin to my first few visits to the British Museum"⁴.

Sono innanzitutto i valori plastici della pittura di Giotto, "the most English of the primitives", a colpirlo, ma anche – come indica con una certa precisione in una lettera a William Rothenstein – di Orcagna, dei Lorenzetti e di Taddeo Gaddi, fino a Masaccio: "In Italy the early wall paintings [...] are what have so far interested me most. Of great sculpture I've seen very little – Giotto's painting is the finest sculpture I met in Italy – what I know of Indian, Egyptian and Mexican sculpture completely overshadows Renaissance sculpture – except for the early Italian portrait busts, the very late work of Michelangelo and the work of Donatello – though in the influence of Donatello I think I see the beginning of the end. Donatello was a modeller, and it seems to me that it is modelling that has sapped the manhood out of Western sculpture, but the two main reasons are, don't you think, the widespread avoidance of thinking and working in stone – and the wilful throwing away of the Gothic tradition – in favour of a pseudo Greek"⁵.

Agli occhi di un giovane Moore, genericamente in sintonia con le prime muse italiane del primordialismo, sono quindi il culto denervato della Grecia e il virtuosismo naturalistico del modellato di Donatello – percepito, erroneamente, come epidermico – ad aver corrotto la maschia tradizione occidentale della scultura romanica e gotica. Al di là dell'indubbio apprezzamento per l'ultimo Michelangelo, sul quale avremo modo di ritornare, la principale motivazione di questa presa di posizione è innanzitutto tecnica. Essa deriva infatti dalla centralità polemicamente assegnata da Moore alla pratica dell'intaglio diretto, alla quale si era dedicato nel 1922-23, al Royal College, sotto la guida dell'assistente di scultura Barry Hart, eseguendo direttamente sul marmo la copia (S, I, 6), – assegnatagli come esercizio accademico dal professore di scultura Derwent Wood – della tardoquattrocentesca

Madonna col Bambino di Domenico Rosselli al Victoria and Albert Museum (fig. 2): qui Moore rovescia la diligente cura antiquaria appresa nelle aule scolastiche lasciando sprezzantemente in evidenza, nelle parti marginali, la sbazzatura del marmo che contrasta barbaramente con la politezza del modellato rinascimentale.

Nei *d'après* schizzati, insieme a rare vedute, sulle pagine di taccuino di questo primo viaggio italiano – spesso sommariamente archiviati in passato come *Studies from Giotto* (AG, I, 63-69) – David Ekserdjian ha identificato le citazioni trecentesche meno scontate da tavole di Pietro e Ambrogio Lorenzetti, appunto, ma anche di Niccolò di Segna, del Maestro di San Lucchese, di Bartolo di Fredi, Taddeo di Bartolo e Andrea Vanni, della Galleria dell'Accademia di Siena⁶. Si trova in essi una curiosità, ingenuamente acerba, di cogliere analiticamente, per poi riassembliarli, alcuni episodi d'intensa espressività, come i volti del *Compianto*, ma soprattutto i volumi geometricamente chiusi e coerenti della predella della Pala del Carmine di Pietro Lorenzetti (fig. 3). È, ancora *in nuce*, la medesima notevolissima capacità di assimilazione grafica e di rielaborazione compositiva che Moore esercita sulle fonti visive più disparate: dalla *Negro Sculpture* – già scoperta sulle pagine di *Vision and Design* di Roger Fry⁷ e nella collezione di Michael Sadler a Leeds, e poi riapprezzata da vicino e studiata sistematicamente, dall'ottobre del 1921, all'Ethnographical Gallery del British Museum⁸ – ai modelli archeologici arcaici, etruschi e precolombiani, sempre del British Museum, fino agli esempi di Picasso, ma soprattutto di Gaudier-Brzeska e di Epstein: “One room after another in the British Museum took my enthusiasm. The Royal College of Art meant nothing in comparison. [...] That is the value of the British Museum: you have everything behind you; you are free to try to find your own way and, after a while, to find what appeals you most. And after the first excitement it was the art of ancient Mexico that spoke to me most – except perhaps Romanesque, or early Norman”⁹.

Le Biennali di Venezia e il Premio per la scultura del 1948

È al termine del suo viaggio italiano del 1925 che Moore soggiorna a Venezia per la prima volta, dovendo trattenersi nella città lagunare in attesa di ricevere altro denaro dalla Royal Academy. Ci tornerà più

2
Henry Moore, *Head of the Virgin*, da Domenico Rosselli, 1922-23, marmo.



volte nel corso della vita, partecipando alla Biennale per ben sette volte. Così come esporrà in altre mostre periodiche italiane, quali l'XI Triennale di Milano del 1957 (fig. 4) – una *Draped Reclining Figure* del 1952-53 (B, II, 336) e una *Standing Figure* del 1950 (B, II, 290) nel parco Sempione – e la collettiva *Artisti stranieri operanti in Italia* (1977), l'ultima delle cinque mostre organizzate per la X Quadriennale di Roma.

Dalla prima nel 1930 alla seconda nel 1948, non solo passano quasi vent'anni, ma si verifica un cambiamento di giudizio nei confronti della sua scultura. Certo, anche alla Biennale del 1948 ci sono accese critiche e polemiche, ma il Gran Premio Internazionale per la Scultura gli conferisce un crescente e inarrestabile riconoscimento di critica e di pubblico a livello internazionale. In seguito, Moore espone ancora nel padiglione inglese alla XXVI (1952) e alla XXVII (1954) Biennale, mentre nel 1962, 1964 e 1972 prende parte a mostre collettive e tematiche organizzate dalla Biennale stessa.

In occasione della XXXI Biennale (1962), si tiene a Ca' Pesaro l'esposizione dedicata ai *Grandi Premi della Biennale 1948-1960*; nella presentazione in catalogo, Rodolfo Pallucchini – Segretario Generale della Biennale dal 1948 al 1956 – riconosce nel premio assegnato a Moore un grande valore di rottura, che indica “coraggiosamente un mondo nuovo, allora d'avanguardia”¹⁰. Un ruolo paradigmatico assunto nella storiografia artistica degli anni sessanta e poi, quasi a diventare un'icona della scultura, che emerge anche nella retrospettiva *Arte d'oggi nei musei* alla XXXII Biennale del 1964, i cui ordinatori vogliono indagare le ragioni e la funzione del museo d'arte moderna nel dibattito artistico contemporaneo¹¹. Tra le collezioni di grandi musei internazionali esposte, l'opera di Moore è presente nella selezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma con il bronzo *Reclining Figure (External Form)*, 1953-54 (B, II, 299) (p. 103), acquistato in seguito alla grande mostra romana del 1961 (fig. 5), e della Neue Staatsgalerie di Monaco con il *Falling Warrior* del 1956-57 (B, III, 405). Nel 1972, all'interno di un'edizione della Biennale organizzata per mostre tematiche, l'opera grafica di Moore – 3 acqueforti della serie *Elephant Skull* (1969) (C, I, 109-146) – viene esposta nella collettiva dedicata alla *Grafica d'oggi* insieme ad altri otto artisti inglesi¹².

3
Henry Moore,
Figure studies and a Horse,
da Pietro Lorenzetti e
Bartolo di Fredi, 1295,
matita su carta, taccuino
n. 3, p. 189.





Per la XVII Biennale di Venezia, tenutasi da maggio a ottobre 1930, il Comitato organizzatore del Padiglione della Gran Bretagna cerca di presentare un panorama dell'arte inglese molto ampio, anzi quasi senza selezione. Perché, se da un lato vengono organizzate sei mostre personali dei pittori Glyn Philpot, William Rothenstein e W. Richard Sickert, e degli scultori Jacob Epstein, Henry Moore e John R. Skeaping, dall'altro le sale espositive sono colme dei dipinti, disegni, acquerelli, acqueforti e incisioni di ben 108 artisti¹³.

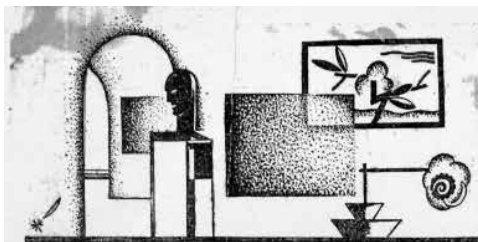
Moore si presenta al meglio, infatti, le opere esposte – 7 sculture e 2 disegni – sono esemplificative della sua produzione della seconda metà degli anni venti, caratterizzate da una rivisitazione personale delle influenze dell'arte negra e precolombiana attraverso la lezione di scultori come Modigliani – a cui la Biennale nel 1930 dedica una grande mostra con una trentina di opere – Gaudier-Brzeska, Archipenko, Brancusi e lo stesso Epstein. In tutti ritrova quell'adesione al metodo diretto, cioè scolpire direttamente il materiale rispettandone le caratteristiche fisiche, unico modo per realizzare un'arte che sia espressione intensa e vitale di pensieri, speranze e paure, propria di chi ha una percezione semplice, diretta e forte della vita. Se nella *Reclining Figure* del 1929 (S, I, 59) l'ascendenza precolombiana è molto forte, in *Head and Shoulders* del 1927 (S, I, 48), alla geometrizzazione del naso e delle labbra affilate che ricordano le sculture di Modigliani, si accompagna una distorsione asimmetrica degli elementi del volto derivata dagli esempi di Picasso, Laurens e Lipchitz. E in *Half-Figure* in cemento (1929; S, I, 67), lo svuotamento del torso – che negli sviluppi successivi giungerà a perforare il corpo stesso in un rapporto di pieni e vuoti – ricorda certi esempi di Archipenko.

La ricezione, però, non è particolarmente positiva e, dei tre scultori inglesi, la stampa italiana salva Epstein – il più noto – a cui riconosce forza espressiva¹⁴ e trattazione energica, mentre Moore e Skeaping risolvono “solo un problema di quantità”¹⁵. Su “L'Arca” del 28 ottobre 1930 – che presenta un ampio reportage sui padiglioni stranieri – l'apprezzamento dell'opera di Epstein passa comunque attraverso una lettura normalizzatrice e Moore è duramente liquidato come “africanista per la pelle che conclude in modernismi all'Archipenko”¹⁶. D'altra parte un critico come Ugo Ojetti, che

4
***Standing Figure* (1950)**
esposta nel parco Sempione
in occasione dell'XI
Triennale di Milano, 1957.

5
Veduta della retrospettiva
di Moore alla Galleria
Nazionale d'Arte Moderna
di Roma, 1961.





GLI STRANIERI A VENEZIA

III.
Il giudizio, quasi unanimemente espresso, che il movimento artistico nostro si sia oggi situato in una posizione di preminenza al confronto di molti altri Paesi o troppo indietro, o indecisi, oppure spinti fino alla licenza, si riconferma e si fa decisivo anche se per molte volte faccia la spola tra le sale italiane e i Padiglioni stranieri.

Frammezzo le impressioni che riportate dalle une e quelle che suscitano quest'ul-



MODIGLIANI: Studio per la « Madre ».

timi sta, provvidenziale, la serena e riposante quiete dei Giardini, che vi permette di riordinare le idee e talvolta di conciliarle con quelle degli altri.

È stata sostenuta da qualcuno, in questa settimana, la convenienza di disciplinare per l'ovverire la partecipazione estera, attendendo, in un dato senso, un controllo su quello che gli stranieri intendono presentare. Si è rilevato, a questo proposito, che i doveri dell'ospitalità non escludono anche dei diritti per chi ospita e che sarebbe più che legittimo il desiderio che gli altri venissero a Venezia con un'Arte di livello qualitativo vicino almeno alle aspirazioni dell'arte italiana.

Giusto; giustissimo. Ma è una faccenda di estrema delicatezza e non sappiamo come il presidente delle Biennali conte Volpi — di cui si invoca l'intervento — potrebbe risolverla. I Governi stranieri, e per essi i Commissari ufficiali responsabili all'ordinamento delle rispettive Mostre, sono a parere nostro, arbitri quanto responsabili di quel che scelgono ed espongono. Non è detto che, in generale, potremmo trovar di meglio, altrove; e se così fosse, possiamo esser sicuri che nel 1932 ci penseranno gli altri a venire a mostrare quanto di più interessante potessero avere.

In particolare, forse la Francia avrebbe

potuto scegliere e ordinare una Mostra completa e degna e immaginare che da noi si cammina e che molte derivazioni di quello che Parigi ha digerito da vent'anni, stanno per affogare o per cambiar strada.

Manifestazioni degne di alta considerazione e del nostro compiacimento, sono quelle che vengono offerte, sebbene per vie diverse e con opposti risultati, in omaggio all'influsso dell'arte italiana, antica e recente dispensatrice d'ispirazione e di sapere.

In realtà, per quel che riguarda la Francia, occorre distinguere: è ragione di compiacimento constatare il costante attaccamento all'Italia di René Piot, che in questa Mostra di acquarelli, tempere e disegni riconferma il suo acuto e vasto spirito indagatore; e possiamo ammirare i saggi di paesaggio italiano di Henri de Waroquier, di Jules Flaudrin, Henri Cros, Emile Bernard, Eugène Boudin, Maurice Denis, Charles Cottet, André Hébuterne, Georges Leroux, Georges Dufrenoy, Felix Ziem, Paul Signac, Henri Rouart e di qualche altro. Tutti saggi, però, che non bastano per dare al pubblico una sensazione, qualcosa più che approssimativa su quegli artisti francesi che vengono a ritrarre l'ambiente italiano.

Ma un altro omaggio, più ossequioso e con gran pretesa è l'altro pure venuto da Parigi: quello degli « Appels d'Italie », ospitati nel Palazzo centrale. Abbiamo già accennato, in una precedente puntata, a questa lusinghiera offerta di italiani parigini e di parigini italianizzanti, che imbarazzano oltre ogni dire, professando (e mezzo del prefatore Waldemar George) di « credere nell'Italia » e di aspirare « a vederla riprendere le leve di comando della cultura moderna », rappresentando l'Italia « una visione del mondo e della vita di una portata mondiale e supranazionale che ha soggiogato per due volte l'Universo ».

Questi artisti francesi e stranieri che spergono nuovamente l'occhio ai richiami dell'Italia e che ritrovano « l'Italia Madre, genitrice delle arti » desiderano essere da noi « accolti, adottati e legittimati », dimostrano una tale nobiltà di intenzioni e tanta ingenuità nel credere che almeno dieci italiani, su quaranta milioni, li possano comprendere, che davvero sarebbe ingiusto, nonché ingiusto, trattarli male. Certo il pubblico in genere giudica che essi abbiano voluto scherzare; ma non trovate neppure tra gli iniziati e i più spinti fanatici di ogni astruseria moderna, chi voglia sostenere di capire come e dove questi simpatici amici e compatrioti vogliono « ritrovare lo smarrito sentimento dello spirito italiano ».

La moda dei surrealismi sta decadendo da noi, per nostra somma fortuna, ed è a sperare, oggi più che ieri, che l'Italia possa presto rallegrarsi, ma arrivando per le vie maestre, di « riaffermare il suo dominio sull'arte europea ».

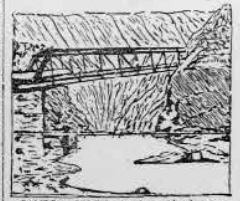
Gli ungheresi sono nostri amici davvero e ce lo dimostrano. Tiberio Goresveth sta-

sume, in una chiara affettuosa presentazione, le tappe dell'influenza italiana nell'arte ungherese — dal Trecento al Quattrocento e dal Seicento all'Ottocento — e le opere qui esposte danno poi la dimostrazione viviva di tale orientamento dell'arte migrata appunto nell'800 e in questi tre decenni del secolo presente. Molti italiani conosceranno ora davvero Grigoletti di Pordenone che fu paragonato a Tiziano e che dette pregevoli tele alle chiese ungheresi Marasoni di Venezia che fondò a Budapest la prima scuola ufficiale di pittura nel 1846; i cinque Markó, padre e figli, che vissero tra Roma e Firenze; il Szoldatics. Ecco poi un secondo gruppo formato dagli espansisti del villino Fraknó a Roma e un terzo che comprende i giovani allievi della nuova Accademia d'Ungheria in Roma; suddivisione ben organica e saldata da molte tele di artisti, quali Stefano Cók e Adolfo Fényes e Dionisio Csányi e altri, che, pur isolati, hanno pure attinto a ispirazione e temi italiani.

Anche nel Padiglione belga una sezione retrospettiva ci ricorda artisti di larga fama che amaron l'Italia e che ritrassero soggetti: da Emile Claus a Paul Devigne, da Marcel Jefferys a Jean Delvin, da Charles Hermans, André Henselbicq, Xavier Mellety a François Navez, Jean Periaex e Eugene Smits.

Nella sezione contemporanea, l'arte moderna belga, al pari di quella olandese, dà poi segni di una vitalità e di ricerche del più alto interesse.

Il Padiglione della Germania ci fa conoscere anche stavolta le espressioni più ardite del movimento artistico tedesco. Da trent'anni, in Germania l'arte si agita e



SANDRA CONTI: Impianto idroelettrico.

contorce in una rivolta tutt'altro che sterile contro le tradizioni e ogni raffinatezza. Negli ultimi lustri la violenza di molti tentativi ha raggiunto persino il parossismo e le realizzazioni si sono fatte più rare; ma è constatata ancora una volta, la discreta influenza irradiata su tutta l'Europa da quest'arte ricercatrice di forti caratteri, di affermazioni dinamicamente fatture più che attuali, intimamente dilaniata tra le teorie e la realtà, tra le formule e le possibili espressioni.

Quasi certamente, il Padiglione Sovietico — che s'inaugurerà a giorni — sarà all'avanguardia, a braccetto coi tedeschi.

Dalla Spagna, esclusi nomi ormai noti dell'arte ufficiale, nulla di nuovo; qualcosa di monotono, di greve che non suscita sensazioni o speranze.

Gli inglesi, almeno, mantengono all'altalezza della tradizione la loro arte aristocratica, riposante; tant'è che falliscono quando vogliono fare i rivoluzionari.

Interessante, comunque, è da giudicarsi per quel che vuol mostrare, il Padiglione degli Stati Uniti, la novità della Biennale. Chi sperasse di trovarla, per così dire, l'America; cioè una pittura armonica colla vertigine dei traffici e dei grattacieli, torrebbe deluso: alla logica influenza britannica si aggiungono francesismi oggi più palesi, risultante di una penetrazione sempre più tenace che l'Italia potrebbe agevolmente controbattere, allargando l'iniziativa che potrà recentemente al clamoroso successo di Londra.

Armando GIACCONI

apprezza la tradizione ritrattistica aristocratica, stronca nettamente anche Epstein¹⁷, e tace su Moore.

Alla valutazione positiva o negativa delle novità moderniste in pittura e scultura corrispondono altrettanti giudizi sul padiglione inglese nel suo complesso, sebbene circolino anche stroncature totali, come quella del critico Mario Tinti che vede nel padiglione della Gran Bretagna il dominio del brutto e del mostruoso¹⁸. Da un lato, si evidenzia la prevalenza di un "elementare scolasticismo" ma "sorretto dalla signorile bravura ritrattistica e salottiera che sempre la distinse, borghese aulica"¹⁹, e si plaude alla tradizione accademica e aristocratica inglese²⁰ (fig. 6); dall'altro, invece, alcuni — come il futurista Gerardo Dottori — ammettono qualche tentativo innovatore attraverso un primitivismo arcaico, oppure attraverso espressioni più moderne e attuali²¹.

Fino alla metà degli anni quaranta, la presenza di Moore sulla stampa italiana è estremamente limitata, praticamente inesistente: "Domus" segnala nel 1934 la prima monografia di Herbert Read sullo scultore²² e una *Reclining Figure* del 1931 (S, I, 101) viene pubblicata, sotto l'etichetta del dadaismo e dei suoi sviluppi surrealisti, a corollario del testo di Huelsenbeck, *Come nacque il Dadaismo*, in "Il Secolo illustrato" del giugno 1937²³. Di Moore scrive Antonio Maraini, Segretario generale della Biennale dal 1928 al 1944, che sta preparando *Scultori d'oggi 1930* — pubblicato solo nel 1986 — in cui cerca di presentare un'ampia panoramica della produzione internazionale del periodo, aprendo anche a quei nomi che non corrispondono alle sue personali scelte stilistiche. Tra questi, gli inglesi Gaudier-Brzeska, Epstein, Skeaping, Hepworth e Moore, dei quali ottiene notizie e immagini da Kineton Parkes — autore dell'importante *Sculpture of Today* — Eric Maclagan, a capo del dipartimento di scultura del Victoria and Albert Museum, e C.R. Chisman dell'Art Exhibition Bureau²⁴.

Nell'immediato dopoguerra una serie di mostre di arte inglese allestite alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna tra il 1945 e il 1948²⁵ — all'interno di una nuova apertura verso la realtà artistica internazionale avviata da Palma Bucarelli — la diffusione delle riproduzioni degli *Shelter Drawings*²⁶, l'eco della retrospettiva del MoMA²⁷ e, soprattutto, la XXIV Biennale di Venezia del 1948 stimolano

7

Moore mentre allestisce la propria mostra alla XXIV Biennale di Venezia, da O. Vergani, *Da Piazza S. Marco di corsa alla Scala*, in "Omnibus", 24 giugno 1948.



Lo scultore inglese Henry Moore sta sistemando nel padiglione della Gran Bretagna le sue opere. L'opera di Moore è tutta su una nuova linea per concezione e fattura e l'autore la sta ammirando, estremamente penseroso. Moore ha vinto il premio per la scultura straniera: il premio per quella italiana l'ha vinto Giacomo Manzù.

il dibattito artistico e determinano la pubblicazione di un numero sempre crescente di recensioni, commenti e analisi della ricerca di Moore sulla stampa italiana, specialistica e non.

Il 6 giugno 1948, la Commissione internazionale, che comprendeva quindici tra critici e artisti²⁸, assegna a Moore il Gran Premio per uno scultore straniero "in prima votazione", con 9 voti a suo favore, 3 per Fritz Wotruba, uno ciascuno per Aristide Maillol e Henrick Starke e un astenuto²⁹. Tra gli oppositori al premio a Moore certamente vi è Roberto Longhi. Del resto, la mostra di Moore, a cui tutti avevano subito acconsentito, era stata proposta da Venturi³⁰ e agevolata dagli stretti rapporti tra l'artista e il British Council, sotto la cui gestione si trovava la selezione degli artisti per il Padiglione della Gran Bretagna a partire del 1937. Diversamente da quanto fatto in passato e a seguito dei tempi molto stretti per organizzare la prima edizione della Biennale dopo la guerra, il British Council propone due sole grandi mostre dedicate a un maestro del passato, Turner, e un maestro del presente, Moore, accomunati da un'idea di spazio tridimensionale in pittura e scultura.

La mostra, approntata e allestita con la collaborazione dello stesso Moore (fig. 7), presenta 42 sculture che – tradendo un intento antologico ed esemplarmente didattico – ben illustrano in modo articolato il suo percorso scultoreo fino a quel momento: dai primi lavori della fine degli anni venti, compresa *Head and Shoulders* in serpentino verde di Prato del 1927 e la capitale *Reclining Figure* del 1929 (già presentate alla Biennale del 1930), alla *Girl* fortemente arcaica del 1931 (S, I, 109); dall'ampia gamma di *Mother and Child* degli anni trenta, dai caratteri ora primitivisti ora geometrico-monumentali, come la *Mother and Child* (1936) in pietra di Hornton (S, I, 171), a quella di *Reclining Figure* in pietra o legno di olmo (S, I, 175), spesso riprodotte anche dalla stampa italiana; dalle composizioni più astratte e surrealiste, tra cui la serie delle sculture con corde – per esempio *Stringed Figure* (1937) (S, I, 183) – ai lavori più figurativi, quali gli studi per la *Mother and Child* di Northampton (S, I, 226) o i piccoli gruppi in terracotta o bronzo del 1944-47. Con esse dialoga un gruppo di 33 disegni che, al pari delle sculture, offrono il campionario di soggetti e possibilità formali tipici dell'artista. Per Moore scultura e disegno implicano un approccio mentale differente, tuttavia vi

MOORE A MILANO

Questo ex-minatore, che sembra comunicare coi demoni del sottosuolo attraverso le sue opere sconcertanti, è considerato nei paesi di lingua inglese il maggiore scultore vivente

Henry Moore è considerato nei paesi di lingua inglese — e anche in Italia — il maggiore scultore vivente. Ha appena compiuto cinquant'anni. Per un artista non sono tanti. Piccolo, faticoso, piuttosto esatto, con occhi chiari e vivacità negli atteggiamenti. Come Lawrence e Fisher o Manet. Anche se la letteratura non ha mai avuto un paragonabile al suo. Una certa facilità nel sorridere e nel guardare. E quest'ultima qualità è sempre stata sfuggita alle tralci del sennò.

La sua scultura sembra avere una stessa origine della lignata. In una forma e l'immaginazione sono simili. Il soggetto è il tratto umano che Moore ha per le sue opere, quasi sempre le vene e la



HENRY MOORE, dopo avere partecipato alla XXIV Biennale di Venezia, espone ora le proprie opere nella Galleria d'Arte Moderna di Milano. Moore ha imparato ad essere figlio di un minatore, e un uomo di spirito pratico e di grande solidità. Le sue sculture, sebbene molto discusse, sono state in tutto il mondo, come pure le opere di thought che egli eseguì durante la guerra, nei ritagli di Londra.



LO SCANDALO DEI PREMI E DELLA MASSONERIA ROSSA NELLE ARTI

Questa sarebbe "la Madre", on. De Gasperi e questo sarebbe l'amore,

Il ministro delle Arti, on. De Gasperi, è stato accusato di aver favorito la partecipazione di opere di Henry Moore ai premi d'arte. L'accusa è stata avanzata da un gruppo di artisti e critici che ritengono che le opere di Moore siano state scelte per motivi politici e di favore.

Il ministro ha risposto che le opere di Moore sono state scelte per motivi artistici e che le opere di Moore sono state scelte per motivi artistici.

LO SCANDALO DEI PREMI

Il ministro delle Arti, on. De Gasperi, è stato accusato di aver favorito la partecipazione di opere di Henry Moore ai premi d'arte. L'accusa è stata avanzata da un gruppo di artisti e critici che ritengono che le opere di Moore siano state scelte per motivi politici e di favore.

Il ministro ha risposto che le opere di Moore sono state scelte per motivi artistici e che le opere di Moore sono state scelte per motivi artistici.

riconosce delle connessioni; in entrambi il centro della ricerca è la forma nello spazio: rompere la "tirannia" della bidimensionalità della carta per creare nuove possibilità di spazio per suggestioni.

Inoltre, l'importante bronzo *Reclining Figure* del 1938 (S, I, 192) (p. 101) e due disegni del 1937 – sono presenti anche all'interno della collezione di Peggy Guggenheim esposta sempre alla Biennale del 1948³¹.

Sotto la spinta del premio alla scultura, l'intera mostra viene riallestita dal British Council alla Galleria d'Arte Moderna di Milano nel novembre del 1948 (fig. 8). Delle opere in mostra a Venezia il Ministero della Pubblica Istruzione acquista un disegno acquerellato del 1934, *Reclining Figure* (1934) (p. 99), e un *Family Group* in bronzo del 1945 (S, I, 238) (p. 87) per la collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma³². L'operazione non è ancora conclusa il 23 febbraio 1949, quando l'architetto Florestano Di Fausto, deputato della Democrazia Cristiana, presenta un'interpellanza parlamentare al Ministro dell'Istruzione Gonella contro l'assegnazione dei premi alla Biennale di Venezia, altrimenti sarebbe stata certamente ulteriore motivo di accesa polemica. I premi, infatti, avevano suscitato alcune reazioni molto aspre, a volte totalmente denigratorie. Se in alcuni casi le critiche rimangono all'interno del discorso artistico, come il famoso attacco di Kokoschka al premio a Moore³³, in altri assumono connotazioni politiche. È il caso della dura campagna avviata da Fieramosca su "Brancaleone" (fig. 9) – a sostegno dell'azione parlamentare di Di Fausto – che si rivolge direttamente a De Gasperi in qualità di Presidente del Consiglio, a nome del quale erano intitolati i premi internazionali della Biennale, per denunciare il disgusto nei confronti delle opere di Moore (accusato di essere filocomunista) e la politicizzazione dei premi d'arte, cinematografici e letterari assegnati quasi esclusivamente a comunisti³⁴. Nell'interrogazione parlamentare sulla tutela dell'arte italiana, riportata da diverse testate giornalistiche, Di Fausto denuncia "nell'astrattismo, nel relativismo e nell'esistenzialismo la più grave minaccia per le sorti dell'arte e della stessa civiltà" e accusa la Biennale di essere stata sediziosa e profanatrice dei suoi valori nell'organizzazione della rassegna e nell'assegnazione dei premi. Al di là delle chiusure pregiudiziali, il premio a Moore suscita anche un dibattito ragionevole sul tema dei

premi nel loro complesso, svelando incoerenze o furbi equilibrismi nell'assegnare i premi a due scultori apparentemente antitetici come Moore e Manzù³⁵. Gli attacchi a Moore, infatti, sono denigratori e di scherno e indirizzati in particolar modo alle sue opere astratte – che divengono l'emblema di tutta la sua produzione – anche influenzati da quel clima di dura contrapposizione ideologica tra realismo e astrattismo che anima il dibattito artistico italiano del secondo dopoguerra. Parallelamente alle vignette satiriche che ridicolizzano l'arte astratta, alcuni detrattori accusano la Biennale e i padiglioni stranieri di ostracismo alla forma veritiera esteriore, e di imposizione di un'arte fredda che miri a una standardizzazione dell'immagine estetica³⁶. “Incubi! Questa è la parola. Orrori ed incubi. Deformazioni studiate e volute della bellezza e della realtà”³⁷.

Durissime le considerazioni di Luigi Bartolini che sulla “Voce Adriatica” pubblica una serie di “lettere dalla Biennale” e ironizza sulle forme scultoree di Moore con un repertorio di analogie che andavano dalle noccioline americane (secondo un giudizio di de Pisis) al formaggio gruviera, dall'ossobuco ai sugheri per la rete del pescatore³⁸. Ma il campionario di immagini a cui sono equiparate le opere dell'artista inglese prosegue in altre cronache: scodelle, sgabelli, bottiglie³⁹, molari⁴⁰, navi che colano a picco⁴¹, mammelloni piriformi e rotonde callosità, succhioni, orifizi nei luoghi più strani e impensati⁴².

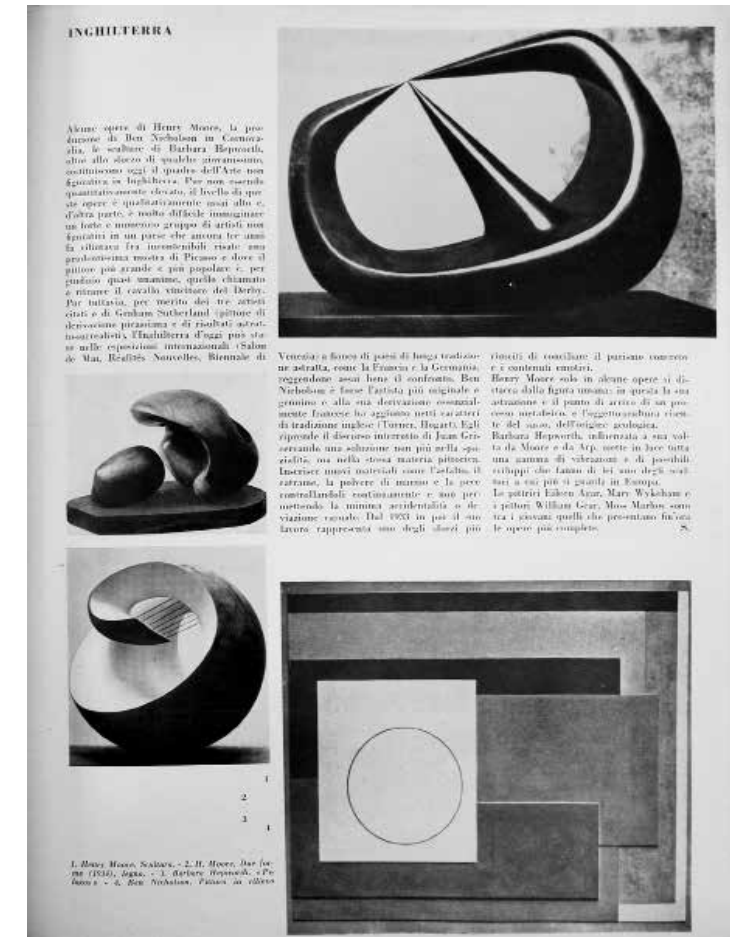
Tuttavia, tra i detrattori, alcuni articolano in modo più approfondito le loro posizioni, criticando la cerebralità dell'arte contemporanea, la tendenza a un frigidissimo feticismo che scade nel decorativismo, un primitivismo che è l'ostentazione di una cultura eclettica fine a se stessa⁴³, al contrario di chi vede nel suo confronto con molteplici fonti del passato e del presente una reale capacità di assorbire, stratificare e ripensare i modelli senza imitazione, come sottolineato da Guttuso in “Rinascita”⁴⁴.

Maria Grazia Messina, analizzando la ricezione critica di Moore in Italia a partire dalla Biennale del 1948, evidenzia come essa dipenda molto dalla tempestività e dalla fortuna della monografia di Argan, ma come nei sostenitori della scultura di Moore sia forte la tendenza ad accantonare la spinosa questione dell'astrazione e a cogliere quegli aspetti che lo legittimassero quale archetipo dello scultore, costituendosi così – anche grazie ad alcuni aspetti della sua

8
R. Carrieri, *Moore a Milano*,
in “Il Tempo”,
13 novembre 1948.

10
Inghilterra, “Spazio”, II,
n. 4, gennaio-febbraio 1951,
p. 39.

9
Fieramosca, *Questa:
sarebbe “la Madre”,
on. De Gasperi e questo:
sarebbe “l'amore”,
in “Brancaleone”,
10 ottobre 1948.*



vicenda biografica – un repertorio di stereotipi che sarebbe durato a lungo⁴⁵. In effetti, scorrendo la letteratura italiana dedicata a Moore e specialmente quella informativa e popolare – e ancor più dalla metà degli anni sessanta e durante gli anni settanta quando il suo successo è ormai assodato – il suo lavoro pare buono per tutte le stagioni: classico o moderno, astratto o figurativo, in base alla formazione e alle convinzioni di ciascun critico.

Nella monografia del 1948, Argan riprende e sviluppa quanto pubblicato su “Letteratura” a commento della mostra *Arte Inglese Contemporanea* appena conclusasi alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma nel novembre 1946⁴⁶. Nello stesso anno aveva conosciuto Moore nella sua casa a Perry Green, durante il periodo in cui soggiornava a Londra per tenere delle lezioni al Warburg Institute⁴⁷. Argan riconosce a Moore una certa “inglesità”, indicata nel suo approccio rigoroso e indefesso ai problemi artistici, quello che Menegazzo chiama empirismo anglosassone⁴⁸, e nell’adesione alla verità del materiale che Read ascriveva già a Ruskin e Morris. Si tratta di un elemento di autonomia all’interno di quella linea di legittimazione storica, che diviene punto di riferimento per i critici o i commentatori che affrontano la scultura di Moore. Gli stessi saggi di Argan vi fanno copiosamente riferimento, agevolandone la conoscenza in Italia, anche se è da ricordare che parti cospicue dell’introduzione di Read alla Biennale di Venezia, erano già stati pubblicati in italiano su “Domus” nell’aprile 1947 insieme a un efficace apparato fotografico⁴⁹. Anzi, “Domus” – nonostante la posizione critica di Lisa Ponti, che avverte in Moore una fissa schematizzazione formale⁵⁰ – nel corso degli anni cinquanta insiste sull’uso delle fotografie come strumento efficace per far comprendere la forza evocativa della scultura di Moore; su tutti si pensi alle sequenze fotografiche di Simon Reid dedicate al *King and Queen* e al *Warrior with Shield* pubblicati con un testo di Mario Negri nel 1955: le opere acquistano tridimensionalità e movimento anche sulla pagina cartacea⁵¹.

Se è vero che i detrattori di Moore insistono sugli orrori dell’astrattismo, i suoi sostenitori raramente lo issano a bandiera dell’astrattismo⁵², anche se alcune riviste d’arte militanti, come le romane “Spazio” (1950-53) e “Arti Visive” (1952-58) riconoscono in Moore uno dei maestri del nuovo corso dell’arte astratta

11

Double Standing Figure
(1950) ai piedi della scalinata
del padiglione inglese, XXVI
Biennale di Venezia, 1952.



inglese durante gli anni cinquanta. “Spazio” – che nel fascicolo del gennaio-febbraio 1951 pubblica un’ampia rassegna sull’arte astratta internazionale, tra cui quella inglese (fig. 10) – legge le opere astratte di Moore come “punto di arrivo di un processo metafisico” dove “l’oggetto-scultura risente del sasso, dell’origine geologica”⁵³. Raffaele Carrieri, non completamente convinto da Moore, ritiene che ogni forma e contenuto tenda all’astrazione, tuttavia sostiene che quando l’astrazione diventa pura, si scade in un esercizio sterile⁵⁴. Al contrario, dal punto di vista di Gillo Dorfles, membro del Movimento Arte Concreta, Moore si dimostra titubante nell’abbracciare la scelta astratta. Dorfles vorrebbe di più, e, soprattutto, alle forme ibride in cui la figura umana è deformata in sagome dal gusto surrealista, preferisce i piccoli gruppi famigliari, vicini a una più tradizionale impostazione dell’elemento plastico, o le opere non-oggettive dall’indiscutibile purezza ritmica e formale⁵⁵.

Ma Moore lo voleva? Voleva liberarsi dal richiamo del corpo umano? Non pare. Anzi, per Moore il rapporto con la figura umana è essenziale; ad essa sono rapportate tutte le soluzioni formali.

Lo stesso Argan, che più di altri gioca la carta astratta e nega ogni possibile naturalismo nonostante l’innegabile antropomorfismo di molte sue opere, vede in Moore la via d’uscita all’antitesi tra astrazione e realismo. Rapporta l’astrazione a una dimensione umana, rifacendosi alla lettura di Wright offerta da Bruno Zevi, in cui “organico” è un attributo che ha alla base un’ideologia sociale⁵⁶.

Per Argan, come scrive anche nel contemporaneo saggio su “Ulisse” dedicato all’arte astratta⁵⁷, l’artista è un uomo della storia, un uomo sociale che può partecipare col suo lavoro al divenire del reale; e in particolare la scultura di Moore ripropone un valore positivo e concreto della realtà, intendendo il fatto artistico come un fatto sociale e universale: il senso e il significato delle forma stessa dipende dalle innumerevoli associazioni con la storia umana⁵⁸. Da qui il famoso e più volte citato paragone che contrappone Moore – la formica – a Picasso – la cicala – perché il primo raccoglie e ricostruisce un civiltà, mentre il secondo la deflagra. Tale antitesi, però, veniva valutata eccessiva da Marchiori, che, in un lungo articolo su “Il Mattino del Popolo”, in cui legge in controluce il saggio di Argan, concorda certamente sul fatto che l’inglese Moore sia una formica, ma

difformemente, ritiene che Picasso sia cicala e formica, distruttore e costruttore⁵⁹.

Anche Read fonda il suo discorso su Moore sull’antitesi di costruttivo e organico, quest’ultimo inteso come l’intuizione di una legge vitale o di crescita della realtà. E Argan, seguendo Read, esplicita nel suo saggio la differenza tra un approccio costruttivo che determina un processo di oggettivazione, tipico di una scultura di modellazione, e un approccio organico di tipo partecipativo, proprio di una scultura d’intaglio. Il metodo diretto, infatti, e l’aderenza alla verità del materiale sono gli elementi maggiormente sottolineati dalla critica italiana del 1948 perché permettono di mettere a fuoco il tema centrale della scultura di Moore: una nuova idea del tutto tondo, di una tridimensionalità spaziale in cui ci sia continuità di ritmo tra pieno e vuoto, non più intesi come due elementi costruttivi contrapposti, ma come periodi alternati di una sinusoide⁶⁰. Si tratta di una spazialità ritmica e interna nuova, inerente alla materia stessa, indipendente dall’esito formale, più o meno astratto o realistico. Sul “Gazzettino-Sera” del 12-13 giugno, Guido Perocco evidenzia il “ritmo che ha impresso alla materia”, la capacità di scavare e delimitare gli spazi e di esaltare lo sforzo delle linee⁶¹ e sul “Nuovo Corriere” lo scultore Berto Lardera apprezza fortemente il lavoro di Moore sottolineandone la capacità di creare “nuovi e imprevisi rapporti plastici nello spazio”⁶²; Alberto Rossi, sulla “Stampa” del 10 agosto, parla di “forme nello spazio”⁶³ e Nicola Ciarletta, sull’“Espresso” del 4 settembre 1949, di rapporto dinamico di pieni e vuoti⁶⁴. Saldando aspetto spaziale e aspetto monumentale, Costantino Baroni sul “Popolo”, ritiene la scultura di Moore non un’entità fissa, ma un organismo che vive in funzione degli scambi con l’ambiente come parte del naturale, divenendo essa stessa naturalità⁶⁵.

Emerge quindi, anche in Moore, quello che può essere il comune denominatore di molte ricerche astratte, ma non solo, che caratterizzeranno le avanguardie artistiche del secondo dopoguerra: un’idea di spazio-tempo tridimensionale (o meglio, quadrimensionale), sia per la pittura, sia per la scultura, in cui gli elementi di pieno e vuoto, di positivo e negativo hanno lo stesso valore e assumono un ruolo intercambiabile all’interno di una continuità ritmica; avviene così lo sviluppo dello spazio insito nella materia. Spazio e tempo si identificano nel flusso energetico, gli elementi formali vengono letti

quantitativamente come in una partitura musicale e gli equilibri che si formano non sono più statici ma dinamici.

In occasione della XXVI Biennale di Venezia, il Padiglione inglese – sempre sotto l’egida del British Council (fig. 11) e con commissario Herbert Read – presenta due personali dei pittori Graham Sutherland (straordinaria per qualità e numero di pezzi) e Edward Wadsworth, e una collettiva di opere recentissime di nove scultori: i giovani Adams, Armitage, Butler, Chadwick, Clark, Meadows, Paolozzi e Turnbull, ai quali si aggiunge Moore, come loro “padre artistico”. Il bronzo *Double Standing Figure* (1950; B, II, 291) viene, infatti, collocato come introduzione, alla base della scalinata che porta all’ingresso sopraelevato del padiglione⁶⁶.

Lo stesso Read ha precisato – in vari interventi riportati anche sulla stampa e nelle riviste d’arte italiane⁶⁷ – che non bisogna considerare questi giovani artisti quali seguaci di Moore, anzi, alcuni di loro se ne distaccano completamente, manifestando un linguaggio personale rivolto in direzioni differenti. Evitano, per esempio, quella qualità massiccia e monumentale propria di Moore, sebbene qui Read abbia coscientemente scelto un’opera in bronzo dalla struttura verticale e integrata con lo spazio e dalle forme che risentono di un afflato “surrealista” e immaginifico. Tuttavia le loro ricerche non possono prescindere, per affinità o per contrasto, da quelle di Moore e di Barbara Hepworth, grande protagonista del padiglione inglese della Biennale del 1950. Questi nuovi giovani, preferendo materiali come il metallo e una tecnica più di modellato e di assemblaggio, cercano un nuovo stile lineare e dinamico, colto anche dalla critica italiana più aggiornata⁶⁸.

Alcuni di questi artisti hanno già esposto in Italia pochi mesi prima: dall’8 al 31 marzo 1952 si era tenuta presso la Galleria Origine (poi Fondazione Origine) la collettiva *Astrattisti inglesi* con opere di Adams, Blow, Paolozzi e Pasmore, recensita anche nel numero di aprile di “Spazio”⁶⁹. L’esposizione romana dà il via a una serie di interventi sull’arte astratta inglese che a più riprese troveranno spazio su “Arti Visive” che sostiene un aggiornamento internazionale dell’arte italiana: un commento di Mino Guerrini sul padiglione inglese alla XXIV Biennale – in cui si loda il carattere lineare e corsivo delle loro opere e l’autonomia del linguaggio, pur nel confronto storico

con modelli quali Moore, Picasso e Calder – accompagnato dal testo teorico *Arte come visione* di Joseph Paul Hodin (direttore degli studi dell’ICA di Londra) nel primo numero del 1952⁷⁰ (fig. 12); l’importante e riccamente illustrato testo di Lawrence Alloway (vice-direttore dell’ICA dal 1955 al 1960), *Non-figurative art in England*, del gennaio 1954, dedicato a Hepworth, Mc Hale, Adams, Martin, Scott, Hill, Gear, Paolozzi, Pasmore, Nicholson, Davie⁷¹; i tre importanti testi monografici di David Lewis su Ben Nicholson, Roger Hilton e Barbara Hepworth tra il 1955 e il 1956⁷²; infine il testo di Lucia Drudi sulla mostra di Chadwick alla Biennale del 1956⁷³.

Tale vivacità dell’arte inglese trova risonanza anche in altre esposizioni italiane, quali la seconda edizione del *Premio di Scultura Città di Varese* presso i giardini di Villa Mirabello nel 1953, dove, tra i numerosi stranieri, espongono Adams, Armitage, Butler, Hepworth e Moore, che presenta una scultura – *Reclining Figure (Internal/External Forms)*, 1951 (B, II, 298) – e tre disegni⁷⁴, ed emerge con evidenza in tutte le Biennali degli anni cinquanta. Nel 1954 – commissario Philip Hendy – viene dato particolare risalto alle tre personali di Ben Nicholson, Francis Bacon e Lucian Freud, accompagnate da una collettiva di litografie – tra cui cinque lavori di Moore del 1951 – e da una serie di disegni e bozzetti realizzati da Reg Butler per il Concorso Internazionale di Scultura, organizzato dall’Institute of Contemporary Arts di Londra nei primi mesi del 1953, per una statua sul tema del *Prigioniero Politico Ignoto*⁷⁵. Ma nell’edizione del 1956 ritorna ancora alla ribalta la scultura, poiché Lynn Chadwick riceve il Premio Internazionale per la Scultura.

Il ruolo centrale di Moore all’interno del panorama artistico internazionale nell’immediato dopoguerra viene confermato anche dal suo coinvolgimento nell’*International Conference of Artists* sul tema *L’artista e la società contemporanea*, promossa dall’Unesco, che si tiene presso la Fondazione Cini a Venezia dal 22 al 28 settembre 1952. Il convegno era il risultato di un percorso iniziato l’anno precedente con l’incontro dell’Organizing Committee of the International Conference of Artists dal 5 al 7 dicembre 1951⁷⁶ e proseguito l’11 agosto del 1952 in occasione della settima riunione programmatica della commissione organizzativa, in cui vennero presentate le proposte di discussione di Villon e Rouault per la pittura, Moore per la scultura, Costa per

12
J.P. Hodin, Arte astratta come visione; M. Guerrini, Gli inglesi, in "Arti Visive", I serie, n. 1, luglio-agosto 1952, s.p.

arte astratta come visione

La ricerca di modelli nella trasmissione dell'arte moderna potrebbe fornire un'osservazione interessante agli studi di anatomia e di psicologia.

La ricerca di modelli nella trasmissione dell'arte moderna potrebbe fornire un'osservazione interessante agli studi di anatomia e di psicologia. L'artista moderno deve sviluppare la sua arte in un rapporto di simbiosi con il pubblico, e il pubblico deve essere in grado di comprendere l'arte moderna. L'arte moderna è un linguaggio che si è evoluto nel tempo, e il pubblico deve essere in grado di comprendere questo linguaggio. L'arte moderna è un linguaggio che si è evoluto nel tempo, e il pubblico deve essere in grado di comprendere questo linguaggio.

gli inglesi

Conosco gli inglesi da molti anni, e ho visto spesso come si comportano in certe occasioni. Gli inglesi sono un popolo molto riservato, e non si lascia mai andare a esuberanti dimostrazioni di affetto. Gli inglesi sono un popolo molto riservato, e non si lascia mai andare a esuberanti dimostrazioni di affetto.

gruppo artistico di napoli

Il gruppo artistico di Napoli è un gruppo di artisti che si sono formati negli anni '50. Questo gruppo di artisti ha cercato di esprimere la propria visione del mondo attraverso l'arte astratta. Il gruppo artistico di Napoli è un gruppo di artisti che si sono formati negli anni '50. Questo gruppo di artisti ha cercato di esprimere la propria visione del mondo attraverso l'arte astratta.

horizontali vortici di forme talitane

Le forme talitane sono un tipo di arte astratta che si è sviluppata in Giappone. Queste forme sono composte da linee orizzontali e verticali che si intrecciano per formare vortici. Le forme talitane sono un tipo di arte astratta che si è sviluppata in Giappone. Queste forme sono composte da linee orizzontali e verticali che si intrecciano per formare vortici.

l'architettura, Hussein per la letteratura, Connelly per il teatro, Blasetti per il cinema, Honneger per la musica, e infine Ungaretti con un contributo di carattere generale. La conferenza internazionale viene organizzata in tre commissioni: la prima per la musica, la seconda per il teatro, la letteratura e il cinema, e la terza per le arti visive⁷⁷. Il Comitato delle Arti Plastiche – che tiene la sua prima riunione il 23 settembre – apre i lavori presentando le quattro relazioni iniziali dello stesso Villon, di Rouault, di Moore e di Costa, e avviando una discussione su problemi di carattere teorico e pratico-strategico che si tengono nell'ambito di sue sottocommissioni, una dedicata all'arte, l'altra focalizzata sull'architettura: il ruolo dell'artista nella società contemporanea e l'istituzione di un eventuale *status* di artista internazionale, i rapporti della pittura e della scultura con le altre arti – nell'ottica di una sintesi delle arti – indagando problemi professionali, di diffusione e circolazione delle informazioni, di mobilità degli artisti e di attività di incoraggiamento.

Anche Moore, partendo dalle ragioni personali che lo portarono a divenire uno scultore – non solo il desiderio di esprimere idee ed emozioni per una soddisfazione personale, ma anche di comunicarle, esponendo le opere in uno spazio pubblico aperto – definisce la scultura, più della pittura, un'arte pubblica. Di fronte a una società frammentata e specializzata, l'artista moderno deve sviluppare adattabilità ed elasticità in quanto coinvolto nei mutamenti della struttura sociale; anzi, per Moore arte e cultura sono un processo organico, e le condizioni sociali possono favorire od ostacolare la crescita dell'arte. Moore, inoltre, insiste sulla capacità dell'artista di entrare in relazione con la committenza pubblica o privata, i tecnici coinvolti nel progetto e il pubblico fruitore; auspica la collaborazione con gli architetti e gli urbanisti fin da subito per lavorare in armonia, perché spesso l'opera d'arte era un'aggiunta tardiva e a scopo puramente decorativo. Tuttavia, all'interno di questo sistema di relazioni, egli ribadisce la necessità di mantenere una propria libertà di azione e pensiero, punto nodale delle discussioni della conferenza. Per Moore, infatti, è preferibile una tradizione che permetta all'artista di dare sfogo alla sua immaginazione e al suo senso di realtà, piuttosto che quella che chiede di uniformarsi a un'ortodossia e a un'interpretazione dogmatica della realtà⁷⁸.

A conclusione dei lavori, il 28 settembre viene redatto un rapporto generale in cui sono ribaditi due principi fondamentali: la forza della collaborazione tra artisti e il lavoro dell'artista come azione di libertà⁷⁹.

Uno dei risultati concreti della conferenza – oltre al fatto stesso che artisti e intellettuali di nazioni differenti si siano per la prima volta riuniti per discutere di problematiche comuni, come sottolinea con insistenza anche Eugenio Montale in un suo commento sul “Corriere della Sera”⁸⁰ – è la proposta di un'Associazione Internazionale delle Arti Plastiche per incoraggiare la collaborazione tra artisti e promuovere, facilitare e difendere le loro condizioni economiche e sociali⁸¹.

Un paradigma del modernismo? Qualche esempio letterario

È nel 1948, evidentemente, che il mondo della cultura italiana si accorge di Henry Moore: ed è un riconoscimento, talvolta scandalistico o dominato da una certa diffidenza per il suo crescente successo planetario, che non riguarda soltanto la cerchia degli artisti o la critica specializzata, ma investe anche la letteratura⁸², con una capillarità e una forza in parte inaspettate: facendo della sua opera, nelle occasioni e nelle stagioni più diverse, una sorta di paradigma dell'affermazione del modernismo astratto come linguaggio ufficiale e globale del secondo Novecento, che può avere un parallelo forse soltanto nella fortuna popolare di Picasso.

Antonello Negri cita in queste pagine le parole dedicate da Moravia agli *Shelter Drawings* nel 1948⁸³. Ma a margine della grande mostra di scultura tenutasi quell'estate a Battersea Park si segnala anche l'intervento sul “Corriere della Sera” dell’“inviato speciale” da Londra Eugenio Montale: “Gli Inglesi sono, infatti, dei ghiotti amatori d'arte. Non perché dipingano un po' tutti, come meglio possono: ma perché visitano con amore le loro gallerie e seguono le più ardite manifestazioni artistiche con una curiosità che non esiste da noi. Vedeteli nel parco di Battersea, dove il Consiglio della Contea ha organizzato una esposizione di statue particolarmente adatte a esser viste da tutte le parti, *open air*: Rodin, Epstein, Henry Moore, Maillol, Dobson; sculture *liberty* o figure umane che sembrano tubi di stufe, ciambelloni bucati, ricevitori telefonici; quando non rammentino

qualche crostaceo, come il *Laocoonte* di Zadkine, intorno al quale gran folla esprime commenti non sempre ammirativi”⁸⁴.

Mentre è nientemeno che Carlo Emilio Gadda a tributare un omaggio di notorietà alle sculture di Moore esposte e premiate quell'anno alla Biennale di Venezia, attraverso l'irriverente paragone delle loro forme attutite e organiche con il piede ingessato del protagonista della sua *Prima divisione della notte*: “Il mio piedone impacchettato, fasciato, depositato sopra un plinto di cuscini, pareva, nel mezzo della camera, un pezzo raro di Moore alla biennale veneziana: delle curve elissoidali, ovaloidi, come quelle d'una ingessatura: e un iperboloide sarciniforme, bianco, eminente su quattro cuscini nella luce, al centro dell'attenzione di tutti”⁸⁵.

Arbasino lo tira in ballo con professionale sistematicità in molti dei suoi scritti, da *Parigi o cara* alle *Due orfanelle*, da *Il meraviglioso*, anzi alle *Muse a Los Angeles*⁸⁶. Ricordiamo soltanto questo pirotecnico botta e risposta da commedia sofisticata, al Festival di Spoleto, tratto da *Fratelli d'Italia*: “La vera originalità: non più attualizzare Euripide nel Novecento e il *Don Pasquale* con le Bugatti! Le Bugatti, sono capaci tutti... L'inverso: Beckett nel Settecento napoletano (nero e rosa, mi raccomando!), *Huis Clos* o *Come tu mi vuoi* nella villa del *Decamerone...*’ [...] *I Lombardi alla Prima Crociata*, scusatemi, non possono essere che una troupe della Rai di Milano, in sahariana e in Terrasanta!’. ‘Ma non possono esprimersi in quel dialetto! Da Piacenza in giù non si capisce neanche il Porta!’. ‘Incontreranno un *Nabucco* in tuta mimetica, o un *Maometto Secondo* guerrigliero palestinese, nevero?’. ‘E allora, l'*Italiana* in *Algeri*, con chi si imbarca dopo la famosa Battaglia d'Algeri? Con le navi degli algerini che dopo aver respinto i francesi li inseguono per stabilirsi a Pigalle?’. ‘La prossima *Bohème*, comunque, non è Pigalle ma Chagall: nei cieli bigi vedo già volare violini e rabbini’. ‘E la prossima *Turandot*, ad Auschwitz o all'Avana?’. ‘Dipenderà da Guttuso, da Henry Moore, e da Klimt!’. ‘E volendo assolutamente le maschere micenee, cosa si adatta? Un'Opera da tre soldi? Un *Adelchi*? Un *Parsifal*?’⁸⁷.

Flaiano cita alcune figure giacenti “avvolte in drappi grigi, un po' alla *Moore*” nella sua recensione alla *Monaca di Monza* di Testori messa in scena da Luchino Visconti nel 1967⁸⁸. E nel 1972, in un feroce epigramma contro i nuovi linguaggi dell'arte contemporanea,

sembra irridere le forme organiche dello scultore inglese immaginando una gigantesca patata-scultura attraverso i cui vuoti si possa vedere il mare: “Prendete una patata, ingranditela, sbucciatela: avrete una statua, cioè qualcosa che si conclude in sé stessa, che non serve a nulla ma fa pensare. Avrete un esempio di solitudine interiore che si esteriorizza, una monade leibniziana diventata completamente ‘finestra’. Mettetela insieme ad altre patate sullo sfondo del mare, vi sorprenderà la bellezza del mare”⁸⁹.

Ripellino cita nel 1964 il gruppo *King and Queen* (B, II, 350): “Ricordate il re e la regina di Moore? / Gli òvoli della sartoria ‘Schlemmer & Compagni’? / Mettiamoci dunque su questa lunghissima panca, torpidi, ad aspettare”⁹⁰. Sanguineti, nel 1972, fa riferimento alla personale dell’anno precedente alla Staatsgalerie Moderner Kunst di Monaco di Baviera: “[...] la Roswita è calata su Monaco con Monika, sobria, distrattamente / primitiva (è la regola), indossando le gambe di mia suocera, carica / di un raro regalo (l’annata XXV, 1933, del *Corriere dei Piccoli*): / l’ho fotografata / da sola e con mio figlio, peregrinando tra scavi e scavatrici, gessi / di Moore e serventone dell’Hofbräuhaus: la sua astratta impermeabilità prepara i nostri spiriti al banchetto dei sordomuti”⁹¹.

Tondelli arreda l’ufficio del suo direttore balbuziente in *Rimini*, trasformando una delle sculture di Moore in simbolo identificativo dell’alta borghesia culturale, ormai sul viale del tramonto negli anni ottanta: “Dietro il tavolo, appoggiata su un ripiano di cristallo alto un mezzo metro, si trovava una scultura di Henry Moore. La fissai. Il direttore se ne accorse. ‘Ho deciso che rimarrà qui anche quando avrò fatto le valigie. L-lo sa che con il primo di agosto lascerò questo incarico?’ Sì, lo sapevo che se ne sarebbe andato in pensione. Tutti lo sapevano. Accennai con lo sguardo. ‘Il suo caporedattore ha preparato in questa cartella il frutto dei suoi tre anni di lavoro.’ ‘Ho fatto del mio meglio.’ Il direttore mi squadrò: ‘Tutti lo facciamo. Bauer.’ Ci fu un istante di silenzio. Il direttore spostò lo sguardo verso la finestra. Accarezzò con gli occhi il suo Henry Moore e tornò infine su di me. ‘Co-conosce Rimini?’”⁹².

E, per finire, Valerio Magrelli elegge a soggetto, nella prosa poetica *Moore bianco*, il magazzino dei gessi di studio depositati dallo scultore alla Art Gallery of Ontario: “La bellezza non è più

visibile, ma esiste ancora, continua ad esistere, sepolta, nascosta dentro e dietro queste cappe di gesso. Le loro pieghe, la caritatevole slogatura dell’anca, testimoniano della sua presenza. Lei spinge, preme da dentro, è *La Prigione*, ossia l’imprigionata. / Moore è la lussazione dell’anima, l’orrore metamorfico del trauma, la fuoriuscita dell’osso dal suo letto, la tensione della carne intorno, la pressione, la nascita”⁹³.

Moore e la scultura italiana degli anni quaranta-cinquanta. Qualche confronto

Spesso nella letteratura critica italiana specializzata, ma non solo, le opere di Moore esposte alla Biennale del 1948 e il premio per la scultura vengono lette in relazione alla coeva scultura italiana. In alcuni casi per denigrarle entrambe, in altri per sottolinearne le differenze, spesso a favore dell’arte italiana. Se gli accostamenti fotografici di sculture “organiche” di Moore con quelle di Alberto Viani – presente alla Biennale, nella sala dedicata al Fronte Nuovo delle Arti, con opere che mostravano un linguaggio ormai maturo – avevano come obiettivo il loro dileggio, tuttavia segnalano come sia riconosciuta l’affinità formale e di ricerca tra i due⁹⁴. D’altra parte, un pittore come Leone Minassian – “fraterno amico” e profondo conoscitore di Viani⁹⁵, nonché, in seguito, di un artista le cui sculture erano un termine di paragone per entrambi, Arp⁹⁶ – evidenzia nel lavoro di Moore una “ricchezza insolita nella distribuzione dei ritmi e delle masse, i vuoti e i pieni”⁹⁷. Per Minassian si tratta di uno straordinario senso di misura nell’armonia, della capacità di espandere o contrarre le forme nello spazio fino al punto giusto.

Inevitabile – da parte della critica italiana – è il confronto con i tre grandi della scultura italiana contemporanea, le tre “M”, Martini, Manzù e Marini. Fortissima la contrapposizione con Martini, tanto che Moore viene addirittura proposto come “L’Antimartini”, per criticare aspramente l’assegnazione del premio, considerato sprecato: “Henry Moore non è un artista, non è uno scultore, è un povero diavolo di rapsodo di idee altrui; è l’anti Martini per eccellenza”⁹⁸. Si critica il suo eclettismo, il suo confrontarsi con molteplici linguaggi visivi del passato e del presente, letto da alcuni addirittura come un furto di idee che Martini non fece mai, anzi subì. Alla Biennale del 1948 viene

G. Manzù, *Busto femminile*;
A. Martini, *Donna che nuota sott'acqua*;
H. Moore, *Figura sdraiata*
[*Reclining Figure*], 1929, in
Tre sculture, in "L'Unità",
18 agosto 1948.



presentata una retrospettiva di sculture di Martini e nello stesso anno viene ripubblicato *Scultura lingua morta* (1945), il duro attacco alla scultura come “eterna ripetizione della statua” che aveva lasciato sgomenti molti scultori italiani per il forzoso rifiuto del naturalismo.

Per chi non guardava la scultura di Moore in modo pregiudiziale o con forte chiusura, l'artista inglese diviene invece una valida alternativa alla realtà prefigurata da Martini: in lui emerge la possibilità di andare oltre il limite posto dallo scultore italiano; in Moore si trova conferma della validità del linguaggio astratto e di quello figurativo in scultura, e per alcuni scultori italiani come Carmelo Cappello, Aldo Calò, Vittorio Tavernari e Mario Negri il suo esempio è rivelatore⁹⁹.

Sul registro delle differenze e delle contrapposizioni – anche qui, a volte, in tono polemico¹⁰⁰ – si gioca il confronto tra Moore e Manzù; un approccio che trova nel testo di Anna Maria Brizio su “Emporium” del maggio 1949 la sua esemplificazione maggiore. Anche la Brizio vede nei due premi per la scultura assegnati a Manzù e a Moore la volontà di mettere l'accento su due modi antitetici di intendere la scultura e ritiene la concezione scultorea dell'italiano (che preferisce) assai lontana da quella di Moore, propria del “modernissimo” (“modernismo”?), che intende il fine della creazione artistica, “creazione d'un oggetto plastico valido per sé e per sé stante: non che riproduca aspetti di natura, e nemmeno sia foggato per accogliere l'impronta d'un'emozione, alla maniera, romantica”. Aspetto che, invece, ha certamente Manzù nella sua capacità intimistica di lenta penetrazione degli esseri e delle cose, e della loro resa attraverso labili trapassi chiaroscurali e sensibili asimmetrie¹⁰¹.

Meno polemica e certamente efficace fu la nota su “L'Unità” del 18 agosto 1948 in cui le tre opere *Busto femminile* di Manzù, *Donna che nuota sott'acqua* di Martini e *Figura sdraiata* (*Reclining Figure*, 1929; S, I, 59) di Moore vengono selezionate per esemplificare tre diverse modalità di rappresentazione del corpo e tre concezioni della scultura in base al modo in cui ogni artista concepiva i rapporti tra le forme e lo spazio (fig. 13): in Manzù il modellato è immerso nell'ambiente atmosferico, in Martini la forma è concentrata nel suo nucleo plastico, e in Moore la scultura suggerisce uno spazio intorno a sé¹⁰².

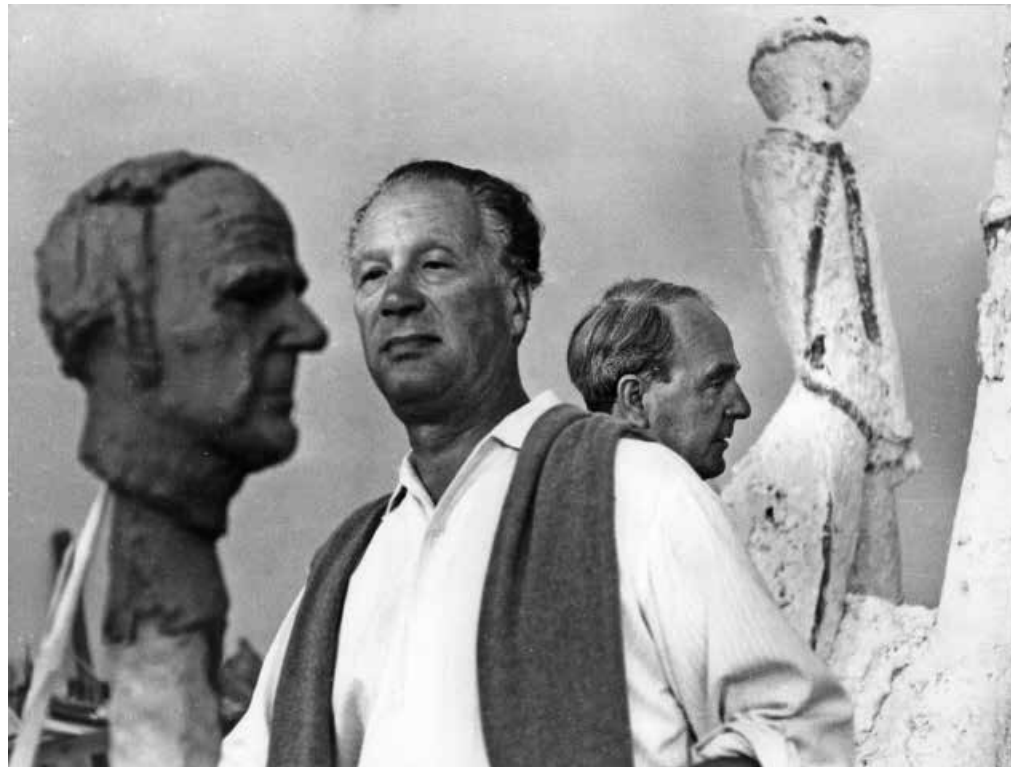
14
Marino Marini
ed Henry Moore di fronte
al *Gentiluomo a cavallo* di
Marini alla XXIV Biennale
di Venezia, 1948.





15
Marino Marini mentre
realizza il *Ritratto*
di Henry Moore, Germinaia,
Forte dei Marmi, 1962.

16, 17
Marino Marini ed Henry
Moore a Germinaia, Forte
dei Marmi, 1962.



Tali contrapposizioni, e in particolare quella con Manzù in merito ai premi, arrecano indubbiamente qualche fastidio a Moore: “La concezione scultorea di Manzù è assai lontana dalla mia per quelle sue caratteristiche romantiche che sono forza e debolezza al tempo stesso. E la mia impressione è che Manzù preferisca soffermarsi sugli effetti di superficie piuttosto che approfondire l’analisi volumetrica degli oggetti, conseguendo risultati emozionali e instabili. Se devo parlare di un artista che mi ha profondamente colpito è Marino Marini. Questo scultore rappresenta, a mio avviso, una delle manifestazioni artistiche europee più importanti in questo periodo”¹⁰³.

Moore e Marini si conoscono alla Biennale del 1948 (fig. 14) e da subito nasce una profonda stima reciproca e un’amicizia che si cementerà nel tempo, soprattutto durante gli anni sessanta, in occasione delle estati trascorse insieme a Forte dei Marmi. La casa di Marini era aperta agli ospiti e diventava ritrovo di amici e artisti¹⁰⁴. Qui nel 1962 Marini realizza un ritratto di Moore in gesso policromo (p. 35), di cui vengono poi realizzate tre fusioni in bronzo (figg. 15-17).

Pur caratterizzati da qualità e da approcci differenti, addirittura dalla contrapposizione tra il metodo dell’intaglio e quello della modellazione, tuttavia Moore e Marini riconoscono l’uno nell’altro affinità profonde, rilevate anche dalla critica più attenta¹⁰⁵. In entrambi è comune la capacità di rielaborare autonomamente i modelli del passato, anche se il modo di osservarli è differente: per l’italiano è una conferma dei valori della tradizione, per l’inglese, una scoperta; e comune, in particolare, è la possibilità di ricondurre il tutto a un ordine umano.

In ogni caso, indipendentemente dalla posizione della critica, le opere di Moore alla Biennale del 1948, ma anche quelle che con maggior frequenza vengono esposte successivamente in Italia, sono per gli artisti un esempio con cui confrontarsi; e per alcuni un modello. Tra quelli che maggiormente avvertono la sua influenza, ci sono Cappello e Calò, anch’essi presenti alla Biennale. L’impatto con le sculture di Moore permette loro di acquisire motivi formali di carattere “organico”, che talvolta appaiono anche eccessivamente imitativi, se non di modesta qualità, come in alcune opere di Vittorio Tavernari; ma soprattutto di affrontare nuovi problemi plastici connessi al rapporto tra materia, forma e spazio.

Inoltre Moore diventa la chiave di lettura per integrare la lezione della scultura italiana con quella europea, e, in particolare, con certa produzione picassiana. All’attenzione per la qualità del materiale, all’intaglio diretto, alla continuità organica dei pieni e dei vuoti – i principi di base della scultura di Moore – si sovrappongono anche caratteristiche operative e formali di altri artisti inglesi, come la Hepworth. Certamente, come hanno evidenziato Argan e Ponente, Calò – anche grazie al soggiorno a Londra per studiare le opere di Moore dal vero e l’incontro con lo stesso artista nei primi anni cinquanta¹⁰⁶ – è colui che meglio di altri riesce a rielaborare la sua lezione, conferendo ai propri soggetti maggiore dinamicità e presenza fisica: “Ombreggiare i piani, scavarli, attuare la nuova funzione di un ritmo di luce ed ombra attraverso la sintesi dei pieni e dei vuoti contenuti, invece di servirsi di una forma scontata e accademica”¹⁰⁷. La lezione di Moore diviene per Calò la via per superare l’*impasse* indicata da Martini, per uscire dalla statuaria e rientrare nella scultura.

Anche perché Moore propone un’alternativa e un rinnovamento per la scultura monumentale, per il rapporto tra oggetto plastico e ambiente circostante, dando vita a una grandiosità quasi mitica e atavica, che viene ben compresa e messa in luce dallo scultore Mario Negri che risente fortemente del fascino di *King and Queen* o del *Warrior with Shield* (fig. 18) – da cui deriva il suo *Leonida* del 1956. Per Negri il guerriero di Moore è la realizzazione di quanto ogni scultore dovrebbe fare, cioè – come sostiene lo stesso Moore – “sforzarsi di pensare e usare la forma in tutta la sua completezza spaziale”¹⁰⁸.

Scultura e incisione: tecnica “a levare”

L’eco delle sculture di Moore – in particolare quelle monumentali e in pietra – ha una crescente irradiazione sulla stampa specialistica e divulgativa, e grande successo di pubblico anche in Italia. Anzi la scultura monumentale in pietra, a partire dal caso della *Reclining Figure* per l’Unesco (B, III, 416) che l’artista inglese realizza con frequenti soggiorni alla Henraux di Querceta tra il 1957 e il 1958¹⁰⁹, diviene un’attività indissolubilmente legata all’Italia per il resto della vita. Se per l’opera dell’Unesco sceglie un travertino romano, per gran parte delle successive opere sono utilizzati blocchi di marmo

19
Moore al Bisonte nel 1971,
mentre firma *Two Figures*
Talking, da Henry Moore,
a cura di G. Carandente,
Firenze 1972, p. 87.



dell'Altissimo – il monte di Michelangelo – di proprietà della Henraux. Moore apriva così la strada ad altri artisti; infatti, a partire dagli anni sessanta l'Henraux coinvolge artisti di fama mondiale – Arp, Adam, Gilioli, Manzù, Noguchi, Poncet, Stahly, Vantongerloo – per ridare nuovo impulso al settore marmifero, promuovendo l'impiego del marmo nel campo della scultura contemporanea¹¹⁰. E nel 1962 è addirittura chiamato alla direzione di un progetto colossale (rimasto irrealizzato), voluto dall'Amministrazione di Carrara, che avrebbe dovuto coinvolgere altri scultori: “far scolpire l'intera dorsale di una montagna di marmo bianco con statue che componessero il tema ‘La pace e il lavoro’”¹¹¹.

Durante gli anni sessanta e settanta, la Toscana diventa luogo prediletto anche per un'altra attività in cui Moore si cimenta sempre più in quegli anni, quella grafica. Nel dicembre 1966, subito dopo l'alluvione di Firenze del 4 novembre, come molti altri artisti che accorrono per dare il loro aiuto nell'opera di ricostruzione, anche Moore aderisce all'invito di Maria Luigia Guaita, direttrice della stamperia d'arte Il Bisonte di Firenze¹¹². Il risultato è la prima di molte opere grafiche realizzate con la stamperia fiorentina, instaurando un proficuo rapporto di amicizia e collaborazione che durerà fino agli anni ottanta, grazie all'alta qualità tecnica delle maestranze del Bisonte provenienti dall'esperienza dell'Istituto Geografico Militare Margheri.

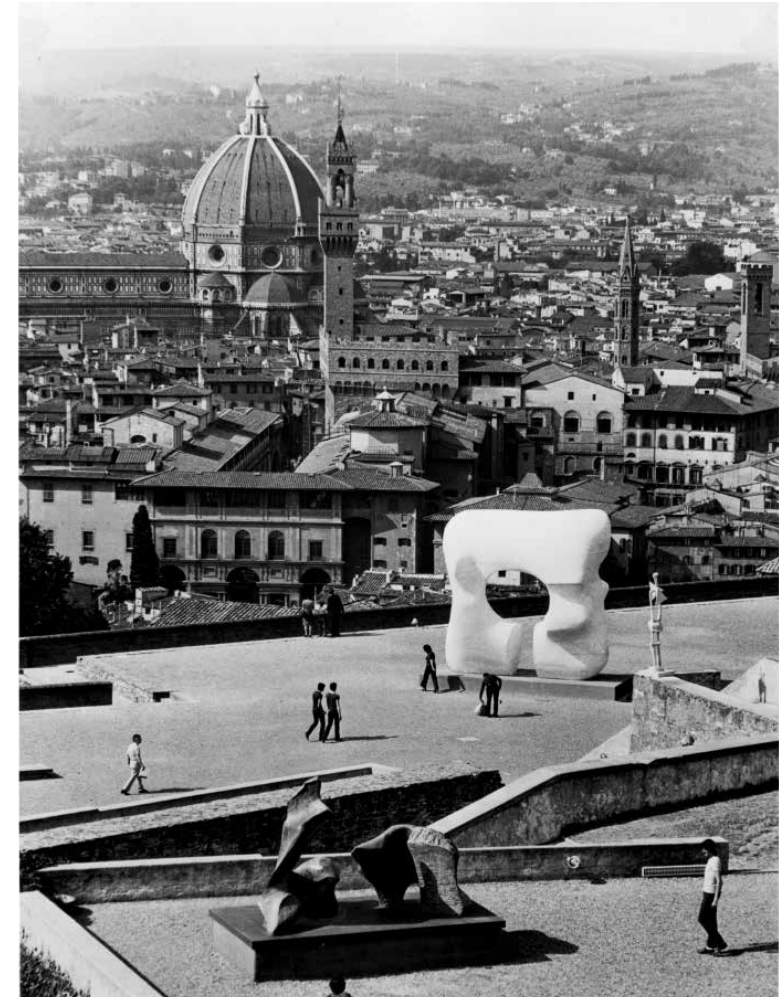
Nell'estate del 1967, infatti – mentre è impegnato nell'allestimento della scenografia del *Don Giovanni* di Mozart al Festival dei due Mondi di Spoleto¹¹³ – realizza *Heads, Ideas for Sculptures* (C, I, 98), una litografia in sei colori, e nel 1970 viene edita *Storm at Forte dei Marmi* (C, I, 155) (p. 126), un'incisione in nero con sei colori in litografia. Sempre nel 1970, alla fine di luglio, Moore lavora alla realizzazione della prima – e probabilmente più nota – delle cartelle litografiche realizzate con Il Bisonte, comprendente un frontespizio in cinque colori (C, I, 163), 5 litografie in quattro colori e in nero, tirate in 50 esemplari: *Two Draped Standing Figures* (C, I, 165) (p. 79), *Six Sculptural Motives* (C, I, 164) (p. 121), *After the Accident* (C, I, 167) *Two Women* (C, I, 166) e *Two Figures Talking* (C, I, 168) (p. 78)¹¹⁴ (fig. 19). Il risultato – ridotto rispetto al progetto iniziale di 10 litografie per una tiratura di 90 copie e 10 prove d'artista – ha un buon riscontro, grazie anche al testo introduttivo di Carlo

Ludovico Ragghianti: “Queste opere grafiche e tanti disegni di Moore sono preziosi per rivelare la formazione della sua espressione, non diversamente peraltro dalle piccole plastiche ch’egli elabora nel cavo della mano, come gli artisti preistorici che operavano nell’ambito di cose naturali in rapporto e scala diretta con l’unico strumento disponibile ed educato”¹¹⁵.

Le opere grafiche, infatti, al pari dei disegni, ci mostrano la propensione manuale di Moore alla creazione di immagini e forme nello spazio, così come nelle sue sculture; anzi, nelle prime l’estro sperimentale può trovare ancora maggiore espressione. Perché, se è vero che scultura e incisione hanno in Moore la stessa matrice del “levare”, il processo e l’impostazione mentale sono differenti. In scultura, lo sforzo fisico di maneggiare martello e scalpello richiede e sorregge la necessità di pulizia e precisione mentale: il tempo lungo dell’intaglio allena lo scultore a sostenere l’idea alla base dell’opera. Nell’incisione, invece, velocità di esecuzione, permanenza visiva del processo creativo attraverso tracce visibili, “incidenti di percorso” permettono all’artista di sperimentare maggiormente; non può prevedere tutto secondo una serie di passaggi logici, ma deve avvantaggiarsi di ciò che succede durante il processo creativo.

Gli ultimi mesi del 1970 sono anche il periodo in cui, su continue sollecitazioni della Guaita, si inizia a riflettere e lavorare per l’organizzazione di una grande mostra di Moore a Firenze¹¹⁶, cosa che avviene nel 1972. In occasione della grande retrospettiva a Forte Belvedere (fig. 20) – di cui in mostra si può vedere un Cinegiornale Radar dell’Istituto Luce, realizzato in occasione dell’inaugurazione e con una panoramica delle sculture all’aperto¹¹⁷ – Il Bisonte organizza la prima delle mostre dedicate a Moore nei propri spazi: vi vengono esposte 12 sculture (1938-1971), 12 disegni (1926-1970), 13 litografie (1967-1972), 6 incisioni e 2 cartelle di incisioni (1966-1970). Successive personali di Moore al Bisonte si terranno dal 27 ottobre al 22 novembre 1974 (35 opere tra disegni, litografie e incisioni) in occasione della presentazione in Italia del volume *Henry Moore. The Graphic Work 1931-72* edito da Cramer, e dal 15 marzo al 15 aprile 1980 (8 sculture del 1978-1979, 9 disegni del 1977-1980 e 34 opere grafiche 1974-1979). In questa occasione Il Bisonte presenta una cartella di 4 incisioni – *Six Mothers and Child Studies*, 1976 (C, III,

19
Veduta delle sculture
monumentali
di Henry Moore
sulle terrazze del
Forte Belvedere,
Firenze, 1972.



426), *Reclining Figure Point*, 1976 (C, III, 425), *Reclining Figure Back*, 1976 (C, III, 424), *Four Mothers and Child*, 1976-78 (C, III, 422) – e una *Reclining Figure*, 1976 (C, III, 423) inserita nel volume *Moore e Firenze* di quell'anno, che altro non è che la riedizione ampliata e arricchita di numerose foto del catalogo della mostra fiorentina del 1972¹¹⁸.

Di nuovo sugli antichi maestri

La riflessione sull'aurora e sulla stagione crescente del Rinascimento italiano, già sottolineata per gli anni di formazione dello scultore inglese, non viene abbandonata nei decenni successivi, portandolo a sviluppare – attraverso lunghe fedeltà e improvvisi ritorni – una rapsodica e inestricabile gerarchia personale di posizioni ideologiche, di prospettive storiche e di valori formali, secondo la quale il *David* in marmo di Donatello può dominare per nobiltà d'energia su quello bronzeo o su quello di Michelangelo e su tutti primeggia per drammaticità e per intensità di sentimento (“the warm, human dignity & tenderness & grandeur – something akin to Masaccio”) quello “static, yet dynamic”¹¹⁹, scolpito da Giovanni Pisano (fig. 21) per la facciata del Duomo di Siena: “[...] you have to use the body as you use the face if you want really to convey the fullest human meaning. This is something which Michelangelo did later on. He used the body to express his deep philosophical understanding of human nature, human tragedy and everything else. In this Giovanni (Pisano) had been the innovator. But if I compare Michelangelo's David with Giovanni Pisano's figure of David from the Siena façade, I find that although the David of Michelangelo is an unbelievable, superhuman achievement for a young man of twenty-five, it is very different as an expression of a philosophical outlook on life; it is a marvellously realistic understanding of a young man's body, a body exuding tremendous physical assurance... The David of Giovanni Pisano has behind it an intensity of human understanding, of deep personality; it's like comparing Benedick and Hamlet. The Giovanni Pisano has all the implications of the contradictions, troubles and worries inside its head that Hamlet had, whereas the Michelangelo has no real troubles in its head at all, no unconquerable problems”¹²⁰.

Nel 1941, rielaborando negli *Shelter Drawings* (pp. 62-65) la sconvolgente visione dei rifugiati della metropolitana di Londra,

Moore si rivolge anche al *reportage* fotografico di riviste popolari illustrate come il “Picture Post”, ma non può fare a meno di inseguire la dolente umanità dei suoi rifugiati lungo la traccia nitidissima degli scorci di Mantegna e di Giovanni Bellini: il *Cristo morto* di Brera – che aveva certamente visto dal vero, se non nel 1925, almeno alla pubblicizzatissima mostra ‘di regime’ “Italian Art”, tenutasi alla Royal Academy di Londra tra il gennaio e il marzo del 1930¹²¹ – ma innanzitutto le due *Orazioni nell'orto* della National Gallery e il disegno di Mantegna del British Museum, con una figura maschile giacente¹²².

Ancora nel 1975, chiamato a Brera da Franco Russoli per prendere parte alla serie dei *d'après* dai capolavori della Pinacoteca, non sceglie, come poteva essere ovvio, il corpo scorciato del *Cristo morto* (col quale si misura invece Renato Guttuso), bensì il dialogo patetico e muto delle bocche e delle mani nella *Pietà* di Giovanni Bellini¹²³. E a Milano, in quell'occasione, rilasciando una nota testimonianza per un documentario televisivo della Rai – presente in mostra –, Moore rintraccia i meccanismi espressivi fondamentali della “scultura più commovente che sia mai stata creata da un artista”, la *Pietà Rondanini* di Michelangelo¹²⁴, nella sua mancanza di unità, nel suo essere al tempo stesso tentativo e raggiungimento, registrazione unica del rovello, del ripensamento, dello scavo, capace di annunziare una nuova sintesi, anche a discapito della coerenza anatomica, anche nella lacerazione del frammento o nella leggerezza della scalfittura: “Se noi guardiamo, per esempio, la mano della madonna sul petto del figlio, essa ci appare sottile come un foglio di carta. Le dita non hanno abbastanza materia. Non c'è abbastanza marmo. Michelangelo non ne aveva forse a sufficienza per scolpirla e così dovette forse scalpellare nel corpo stesso del Figlio. Ma in questo caso non ha nessuna importanza, anzi. In effetti, le dita di questa mano ci danno un senso di tenerezza, di dolcissimo contatto e sono ancora più spirituali...”¹²⁵.

21
Giovanni Pisano, *David*,
1285-96, marmo, Siena,
Museo dell'Opera
del Duomo.



- 1** Dipartimento di Beni culturali e ambientali, Università degli Studi di Milano. Ad uso dei concorsi si specifica che le parti sulle Biennali di Venezia, su Moore e la scultura italiana degli anni quaranta-cinquanta e sul rapporto tra scultura e incisione sono scritte da Davide Colombo e quelle sul viaggio in Italia del 1925, sulle citazioni letterarie e sul rapporto con gli antichi maestri sono scritte da Giorgio Zanchetti.
- 2** H. Moore in *Face to Face. Interviews with John Freeman*, a cura di H. Burnett, London 1964, p. 32, ripubblicato in H. Moore, *Writings and Conversations*, a cura di A. Wilkinson, London 2002, p. 37.
- 3** Il viaggio dello scultore inglese coincide con la preparazione e la stesura da parte di Lionello Venturi del *Gusto dei primitivi*, che uscirà per Zanichelli l'anno successivo.
- 4** "Una vera Mecca per uno studente d'arte! La mia prima conoscenza della pittura italiana è stata qualcosa di simile alle mie prime visite al British Museum." Appunto di H. Moore, taccuino n. 4, 1925, Perry Green, The Henry Moore Foundation.
- 5** Lettera di Moore a W. Rothenstein, Firenze, 12 marzo 1925, in Moore, *Writings and Conversations*, cit., pp. 52-53. Per la traduzione si veda l'antologia di scritti di Moore pubblicata in catalogo.
- 6** D.P.M. Ekserdjian, *The young Henry Moore and Italy: the influence of Mantegna and a trip to Siena*, in "Apollo. The International Magazine of the Arts", vol. 156, n. 488, ottobre 2002, pp. 36-40. La raccolta, di pertinenza della Provincia di Siena, passò allo Stato nel 1930, e fu inaugurata come Pinacoteca Nazionale di Siena nel 1932.
- 7** R. Fry, *Negro Sculpture*, in Idem, *Vision and Design*, Chatto & Windus, London 1920, pp. 65-68. Moore dichiarerà esplicitamente, nel 1947, i propri debiti nei confronti di questo scritto di Fry (cfr. Moore in J.J. Sweeney, *Henry Moore*, in "Partisan Review", New York, marzo-aprile 1947, p. 182; ripubblicato in Moore, *Writings and Conversations*, cit., p. 44). Ne ricava infatti, quasi letteralmente, il fondamento teorico del proprio atteggiamento antiaccademico e anticlassico, nonché i principi essenziali dell'integrale "realizzazione in tre dimensioni" e della "fedeltà alla materia" (cfr. Fry, *Negro Sculpture*, 1920, pp. 65, 66, 67).
- 8** Cfr. la lettera di Moore all'amica scultrice Jocelyn Horner, Londra, 29 ottobre 1921, in Moore, *Writings and Conversations*, cit., p. 45.
- 9** "Al British Museum una sala dopo l'altra mi ha entusiasmato. Il Royal College non è nulla al confronto. [...] Questo è il valore del British Museum: hai ogni cosa alle tue spalle; sei libero di cercare la tua strada e, dopo un po', di trovare quello che ti piace di più. E dopo la prima eccitazione è stata l'arte del Messico precolombiano a parlarmi con maggiore intensità – escluso forse il Romanico o l'arte normanna più antica." (Moore, in Sweeney, *Henry Moore*, 1947, p. 183; ripubblicato in Moore, *Writings and Conversations*, cit., p. 45).
- 10** R. Pallucchini, *Ca' Pesaro. I Grandi Premi della Biennale 1948-1960*, in *XXXI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia 1962), Venezia 1962, p. 2.
- 11** Cfr. G.C. Argan, *Arte d'oggi nei musei*, in *XXXII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia 1964), Venezia 1964, pp. 9-13.

- 12** XXXVI Biennale di Venezia. *Grafica d'oggi*, catalogo della mostra (Venezia 1972), Venezia 1972, pp. 148-149.
- 13** *Padiglione della Gran Bretagna*, in *XVII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia 1930), Venezia 1930, pp. 204-220.
- 14** V. Costantini, *Questioni d'arte. La Biennale di Venezia*, in "Domus", n. 31, luglio 1930, pp. 62-63.
- 15** E. Marchetti, *La scultura alla XVII Biennale di Venezia*, in "Marmi pietre graniti nell'arte, nell'industria, nel commercio", VIII, n. 5, settembre-ottobre 1930, p. 205.
- 16** *Artisti stranieri a Venezia. XVII Biennale*, in "L'Arca", I, n. 4, 28 ottobre 1930, pp. 3-4.
- 17** U. Ojetti, *I Padiglioni stranieri e la Mostra dell'oreficeria*, in "Corriere della Sera", 23 maggio 1930.
- 18** M. Tinti, *Alla XVII Biennale di Venezia. Gli stranieri*, in "Giornale di Genova", 22 maggio 1930.
- 19** R. Franchi, *La Biennale Veneziana. I padiglioni stranieri*, in "Corriere Padano", 7 ottobre 1930.
- 20** A. Giacconi, *Gli stranieri a Venezia*, in "Giovedì", 12 giugno 1930.
- 21** Cfr. G. Dottori, *Gli stranieri alla XVII Biennale Veneziana*, in "Oggi e Domani", 21 luglio 1930; Alberto Neppi, *Un grande spettacolo: La XVII Biennale di Venezia*, in "Cinema Teatro", 1 luglio 1930.
- 22** Cfr. *Pubblicazioni d'arte. Libri inglesi*, in "Domus", n. 82, ottobre 1934, p. 72.
- 23** R. Huelsenbeck, *Come nacque il Dadaismo. Una curiosa e colossale mistificazione artistica rivelata dal suo stesso autore*, in "Il Secolo Illustrato", XXVI, n. 25, giugno 1937, pp. 2-3; citato in A. Negri, *Opere d'arte e artisti nella stampa periodica fra le due guerre*, in *Arte Moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano 2013, p. 18.
- 24** A. Maraini, *Scultori d'oggi 1930*, a cura di F. Bardazzi, Firenze 1986, pp. XI, XXVIII, 15.
- 25** "Arte Inglese Contemporanea", Gnam, Roma, 14 ottobre 1945 - 4 novembre 1946; "Esposizione di quadri moderni appartenenti alla Tate Gallery di Londra sotto gli auspici del British Council", Gnam, Roma, 11 gennaio 1947 - 11 febbraio 1948.
- 26** Si veda la recensione dello *Shelter Drawings Book* pubblicato dalle Editions Poetry a Londra, in *Libri d'arte. Henry Moore*, in "La Nuova Europa", 13 febbraio 1946 e l'articolo di A. Moravia, *Londra sotterranea*, in "La Nuova Stampa", 15 aprile 1948.
- 27** A.M. Frankfurter, *Lo scultore inglese Henry Moore*, in "Arte Contemporanea", aprile-maggio 1947, pp. 4-5 (cfr. A.M. Frankfurter, *Henry Moore: America's First View of England's First Sculptor*, in "Art News", vol. 45, dicembre 1946, pp. 26-29).
- 28** M. Naghi Bey (Egitto), A. Blailè (Svizzera), R. Cognat (Francia), J. Hoffmann (Austria), W.J. Sandberg (Olanda), F. Haick (Cecoslovacchia), E. Langui (Belgio), J. Jarema (Polonia), J. Rothenstein (Gran Bretagna), P. Ruzieška (Ungheria), L. Swane (Danimarca), F. Casorati, R. Longhi e L. Venturi (Padiglione Italiano), R. Pallucchini (Segretario Generale della Biennale).
- 29** Si vedano la scheda di votazione e il Verbale della seduta per l'assegnazione dei premi alla XXIV Biennale 1948, ASAC, AV, XXIV BV 1948, B010, fasc. 3.
- 30** Cfr. Verbale delle riunioni del 9, 10, 11, 12 settembre 1947 della Commissione per le arti figurative della XXIV Biennale, ASAC, AV, XXIV BV 1948, B011, fasc. 1.
- 31** *La Collezione Peggy Guggenheim*, in *XXIV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia 1948), Venezia 1948, p. 346.
- 32** Si vedano i documenti inerenti i 23 acquisti fatti dal Ministero per la Pubblica Istruzione alla Biennale di Venezia, per conto della Gnam di Roma, ASAC, AV, XXIV BV 1948, B010, fasc. 2.
- 33** In una lettera aperta pubblicata da vari quotidiani (per esempio "Il Giornale della Sera", 7 luglio 1948; "Ai Giardini", n. unico, 23 agosto 1948), Kokoschka si mostra scandalizzato di un premio assegnato alla scultura di Moore, intesa come rappresentativa di una civiltà meccanica, nel paese di Canova.
- 34** Fieramosca, *Questa: sarebbe "la Madre", on. De Gasperi e questo: sarebbe "l'amore"*, in "Brancaleone", 10 ottobre 1948; Fieramosca, *Lo scandalo dei premi alla Biennale di Venezia*, in "Brancaleone", 24 ottobre 1948.
- 35** Cfr. A. Margotti, *Incoerenze di una premiazione alla XXIV Biennale di Venezia*, in "Giornale dell'arte", 25 luglio 1948.
- 36** Cfr. M.M. Lazzaro, *Padiglioni stranieri della Biennale*, in "L'Avvenire d'Italia", 14 luglio 1948; G. Marussi, *Su tutte le opere straniere quelle italiane dominano*, in "Corriere democratico", 18 giugno 1948.
- 37** A. Diaz, *Un occhio un triangolo e un punto esclamativo*, in "La Gazzetta di Modena", 9 settembre 1948.
- 38** L. Bartolini, *Lettere dalla Biennale di Luigi Bartolini. II*, in "Voce Adriatica", 18 giugno 1948; L. Bartolini, *Lettere dalla Biennale di Luigi Bartolini. VI*, in "Voce Adriatica", 23 giugno 1948.
- 39** Riva, *La Biennale di Venezia. Orientamenti e premiati*, in "Il Corriere", Genova, 22 giugno 1948.
- 40** A. Diaz, *Un occhio un triangolo e un punto esclamativo*, cit.
- 41** Mister Joe, *Confidenze a me stesso. Descrizione per gli ignoranti*, in "Tu e io", 15 luglio 1948.
- 42** D., *Turner pittore e gentiluomo inglese non ama il cilindro la sfera e gli orifizi*, in "Risorgimento liberale", 23 giugno 1948.
- 43** Cfr. S. Balestrieri, *Moore*, in "L'Araldo dell'arte", 25 gennaio - 25 febbraio 1949.
- 44** R. Guttuso, *Alla Biennale di Venezia: Alcuni artisti italiani e stranieri*, in "Rinascita", V, n. 7, luglio 1948, pp. 273-275 (p. 274); sulla Biennale si veda anche il precedente *Osservazioni generali a proposito della XXIV Biennale*, in "Rinascita", V, n. 6, giugno 1948, pp. 227-228, in cui Guttuso lamenta l'assenza dei giovani inglesi, in particolare di Sutherland. Ripubblicati in Id., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Milano 2013, pp. 239-247; pp. 235-238.
- 45** M.G. Messina, *Henry Moore e la critica italiana. Una fortuna controversa*, in *Henry Moore. Sculture, disegni, incisioni, arazzi*, catalogo della mostra (Venezia, 1995), Milano 1995, pp. 26-39.
- 46** G.C. Argan, *Arte Moderna in Inghilterra: Henry Moore*, in "Letteratura", VIII, n. 6, novembre-dicembre 1946, pp. 130-133.
- 47** R. Berthoud, *The Life of Henry Moore*, London (1987) 2003, p. 249.
- 48** R. Menegazzo, *L'empirismo anglosassone e il naturalista Henry Moore*, in "Vernice", III, n. 28-29-30, ottobre-dicembre 1948, pp. 5-6.
- 49** H. Read, *Henry Moore*, in "Domus", n. 218, aprile 1947, pp. 29-33.
- 50** L. Ponti, *Biennale dopo la guerra*, in "Domus", n. 228, settembre 1948, pp. 34-37.
- 51** *Henry Moore 1950*, 51, 52, "in Domus", n. 279, febbraio 1953, pp. 40-43; fotografia di *Double Standing Figure*, 1950, in "Domus", n. 274, ottobre 1952, p. 51; M. Negri, *Henry Moore*, in "Domus", n. 310, settembre 1955, pp. 34-42.
- 52** Cfr. Astarotte, *Lo scultore francese Maillol e l'inglese Moore s'affermano tra gli stranieri della massima esposizione italiana*, in "La Voce dei giovani", 24 luglio 1948.
- 53** S. (Spazio), *Inghilterra*, in "Spazio", II, n. 4, gennaio-febbraio 1951, p. 39.
- 54** R. Carrieri, *Moore a Milano*, in "Il Tempo", 13 novembre 1948.
- 55** G. Dorflès, *Moore a Milano*, in "La Fiera Letteraria", III, n. 33, 7 novembre 1948, p. 1; si veda anche il precedente *Moore scultore astratto*, in "L'Avanti!", 6 novembre 1948.
- 56** Messina, *op. cit.*, p. 30.
- 57** G.C. Argan, *L'arte astratta*, in "Ulisse", n. 6, luglio 1948, p. 706; il testo viene recensito con tono sarcastico da E. F., *Critica astratta e faceta*, in "Risorgimento Liberale", 24 agosto 1948, riproponendo una citazione su Moore, come esempio delle assurdità del critico.
- 58** G. Grison, *La scultura di Henry Moore*, in "Reggio democratica", 6 ottobre 1948.
- 59** G. Marchiori, *Henry Moore*, in "Il Mattino del Popolo", 15 agosto 1948.
- 60** G.C. Argan, *Henry Moore*, Torino 1948, pp. 10, 15.
- 61** G. Perocco, *Artisti premiati dalla Biennale. Henry Moore*, in "Gazzettino Sera", 12-13 giugno 1948.
- 62** B. Lardera, *Scultori alla Biennale*, in "Il Nuovo Corriere", 18 giugno 1948.
- 63** A. Rossi, *Respiro della scultura nuova*, in "La Stampa", 10 agosto 1948.
- 64** N. Ciarletta, *La scultura di Moore si segue come uno spartito*, in "L'Espresso", 4 settembre 1948.
- 65** C. Baroni, *Alla Biennale scultura di Henry Moore*, in "Il Popolo", 12 agosto 1948.
- 66** H. Read, *Scultura recente*, in *XXVI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia 1952), Venezia 1952, pp. 309-312.
- 67** H. Read, *L'arte britannica alla XXVI Biennale*, in "La Biennale di Venezia", n. 9, luglio 1952, pp. 23-27 *Scultura britannica contemporanea alle Biennali di Venezia*, in "Idea", 28 settembre 1952.
- 68** Cfr. G. Perocco, *Inglese alla Biennale*, in "La Voce Repubblicana", 6 settembre 1952.
- 69** (A. Canevari), *Astrattisti inglesi all'Origine*, in "Spazio", III, n. 6, dicembre 1951-aprile 1952, p. 107.

70 J. P. Hodin, *Arte astratta come visione*; M. Guerrini, *Gli inglesi*, in "Arti Visive", I serie, n. 1, luglio-agosto 1952, s.p.

71 L. Alloway, *Non-figurative art in England 1953*, in "Arti Visive", I serie, n. 6-7, gennaio 1954, s.p.

72 D. Lewis, *Ben Nicholson*, in "Arti Visive", II serie, n. 2, aprile-maggio 1955, s.p.; R. Hilton; B. Hepworth, in "Arti Visive", II serie, n. 3-4, marzo 1956.

73 L. Drudi, *Chadwick*, in "Arti Visive", II serie, n. 5, estate 1956, s.p.

74 *Premio di scultura Città di Varese. 2ª rassegna di scultura internazionale all'aperto*, catalogo della mostra (Varese 1953), con una presentazione di Lamberto Vitali, Varese 1953.

75 *Gran Bretagna*, in *XXVI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia 1954), Venezia 1954, pp. 313-325.

76 Final Report, UNESCO/CUA/35, UNESCO Archives, Parigi.

77 *Committee on the Visual Arts*, Parigi, 11 agosto 1952, ART/COM/3, UNESCO Archives.

78 *The Sculptor in Modern Society*, 141659, ART/9, UNESCO Archives; ripubblicato in Moore, *Writings and Conversations*, cit., pp. 136-141; trad. it. in *Henry Moore. Sculture, disegni, incisioni, arazzi*, cit., pp. 63-69.

79 Report of the Rapporteur General, UNESCO/ART/DIV/7, UNESCO Archives, p. 1; si veda anche G. Fradier, *The Freedom of the Artist and his Duty to Mankind*, "The UNESCO Courier", vol. IV, n. 11, novembre 1952, p. 6.

80 E. Montale, *Finalmente d'accordo gli intellettuali nella difesa dei loro interessi*, in "Corriere della Sera", 30 settembre 1952; ripubblicato in Idem, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano 1996, t. I, pp. 1432-1434.

81 Cfr. J. Villon e H.E. Langkilde, *Il rapporto del Comitato delle Arti Plastiche*, "Arti Visive", I serie, n. 2, settembre-ottobre 1952, p. 2; B. Lardera, *L'Associazione Internazionale delle Arti Plastiche diventa una realtà*, "La Biennale di Venezia", n. 12, febbraio 1953, pp. 24-25.

82 A cavallo tra i due registri si può collocare la lunga recensione di Testori del 1981 alla personale tenuta da Moore alla Galleria Bergamini di Milano: "I... superando il dilemma tra realtà e astrazione, ha compreso e ci rammenta come la realtà, tutta la realtà, non cerca, no, la sua astrazione, bensì il suo significato; e che tale significato, quando venga spremuto fino in fondo, aderisce la creazione e, per l'appunto, la 'natura', alla sua dignità di 'monumento'; fosse pure riducendosi, come qui sembra accadere, alle sue sole ossa; spine portanti e dorsali; umili e sublimi residuati di quella quotidiana guerra che è la vita" (G. Testori, *Le ossa della creazione*, in "Corriere della Sera", 11 ottobre 1981).

83 A. Moravia, *Londra sotterranea*, in "La Nuova Stampa", 15 aprile 1948; ripubblicato negli stessi giorni su "La Nazione Italiana" e "Il Tempo", e infine come *Henry Moore. Il Poeta della Pietà di Londra*, in "Pesci Rossi. Mensile di attualità letteraria", a. XVII, n. 8, agosto 1948, pp. 15-16. Moravia accennerà ancora brevemente agli *Shelter Drawings* in *Un'idea dell'India*: "queste lugubri prospettive di corpi umani distesi sui marciapiedi, che un po' ricordano i famosi

disegni di Moore sui dormitori improvvisati durante il blitz nelle stazioni sotterranee di Londra e un po' le fotografie dei fucilati nei campi di sterminio dell'ultima guerra." (A. Moravia, *Un'idea dell'India*, Milano 1962, p. 55).

84 E. Montale, *Il contrario che da noi: vanno a villeggiare in città*, in "Corriere della Sera", 4 luglio 1948; ripubblicato in Idem, *Prose e racconti*, a cura di M. Forti, Milano 1995, pp. 757-761 (pp. 759-760). Montale onora di una citazione lo scultore inglese anche in un articolo dell'anno successivo: "Chi possedeva ieri un quadro del doganiere Rousseau o di Modigliani, chi tiene in casa un ovulo di Henry Moore o un'irsuta madrepora di Zadkine ha un interesse reale a che viva o sopravviva il mondo che li ha resi possibili; mentre chi ha nel proprio scaffale i *Canti di Maldoror* di Lautréamont o l'*Igitur* di Mallarmé si sente infinitamente meno compromesso se il vento tira da un'altra parte. In questo senso è dunque vero che *carmina non dant panem*; né a chi li scrive né a chi li conserva tra i propri libri." (Idem, *La poesia si vende*, in "Corriere della Sera", 11 novembre 1949; ripubblicato in Idem, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano 1996, t. I, pp. 854-859 (pp. 856-857)).

85 C.E. Gadda, *Prima divisione della notte*, in "Voce del Popolo", a. LXVIII, n. 12, 13 gennaio 1951, pp. 3-4; ripubblicato in Idem, *Novelle dal ducato in fiamme*, Firenze 1953, p. 301.

86 A. Arbasino, *Parigi o cara, Milano 1962*, p. 128; Idem, *Due orfanelle: Venezia e Firenze, Milano 1968*, pp. 81, 102; Idem, *Il meraviglioso, anzi, Milano 1985*, pp. 109 e 141; Idem, *Le muse a Los Angeles*, Milano 2000, pp. 63, 206, 244, 258.

87 Idem, *Fratelli d'Italia* (1963), Milano 1993, p. 461.

88 E. Flaiano, *Monaca di Monza a tempo di shake*, in "L'Europeo", 16 novembre 1967; ripubblicato in Idem, *Lo spettatore addormentato*, Milano 2010, pp. 348-351 (p. 349). Quell'anno Moore realizza le scene e i costumi per il *Don Giovanni* di Mozart messo in scena da Gian Carlo Menotti al Festival dei Due Mondi di Spoleto.

89 E. Flaiano, *Oroscopo*, in "Corriere della Sera", 28 ottobre 1972; ripubblicato in Idem, *La solitudine del satiro*, Milano 1996, pp. 368-369.

90 A.M. Ripellino, in *Gruppo 63. La nuova letteratura*, a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, Milano 1964; poi in Idem, *La fortezza d'Alvernia e altre storie*, Milano 1967, p. 81.

91 E. Sanguineti, *Wirrwarr*, Milano 1972, p. 51.

92 P.V. Tondelli, *Rimini*, Milano 1985, pp. 12-13.

93 V. Magrelli, *Esercizi di tiptologia*, Milano 1992, pp. 27-32 (p. 28).

94 *Foto-cronaca della Biennale*, in "Il Quotidiano Sardo", 1948.

95 Cfr. *Leone Minassian: 1905-1978*, catalogo della mostra (Rovigo 1995), a cura di A. Cera, Rovigo 1995; A. Romagnolo, *Leone Minassian*, Milano 2000.

96 Minassian inizia a occuparsi di Arp proprio a partire dal 1948, redigendo una serie di contributi critici, e intreccia con lui un rapporto amichevole dal 1952; cfr. A. Romagnolo, *op. cit.*, pp. 262-263.

97 L. Minassian, *I maestri contemporanei presenti alla XXIV Biennale*, in "Corriere di Milano", 6, 7 e 9 settembre 1948.

98 *Martini o la scultura come poesia. L'Antimartini ovvero un premio spreco*, in "L'Italia Europea", 20 giugno 1948.

99 Sul tema si vedano 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; C. Fabi, *Divulgazione della scultura nel secondo dopoguerra: opere e artisti dentro e fuori le pagine dei rotocalchi*, in "Studi di Memofonte", n. 11, 2013, pp. 30-31.

100 Cfr. A. Margotti, *Incoerenze di una premiazione alla XXIV Biennale di Venezia*, cit.

101 A.M. Brizio, *Moore e Manzù*, in "Emporium", LV, vol. 109, n. 653, maggio 1949, pp. 211-215 (p. 211).

102 Cfr. I.A. Cruciani, *Le Arti. Tre sculture*, in "L'Unità", 18 agosto 1948.

103 G.F. Corsini, *Masaccio e i messicani sono stati i maestri di Moore*, in "Il Nuovo Corriere", 17 agosto 1948. Cfr. anche Messina, *op. cit.*, p. 31.

104 Si vedano M. Marini, *Con Marino*, Sonzogno 1991 e il carteggio tra Moore e Marini, presso la Fondazione Marino Marini, Pistoia.

105 Cfr. M. Ramous, *Maestri alla Biennale. Marini e Moore*, in "Il Progresso d'Italia", 2 luglio 1948.

106 Cfr. Pezzetta, *op. cit.*, p. 92.

107 N. Ponente, *Aldo Calò*, Roma 1957, p. 17; si veda anche N. Ponente, *Aldo Calò*, in "Letteratura", III, n. 15-16, maggio-agosto 1955, pp. 88-92.

108 M. Negri, *Henry Moore*, cit., p. 41.

109 Cfr. lettere di Moore a Marino Marini del 23 settembre 1957 (ID 483) e dell'11 dicembre 1957 (ID 484), in corrispondenza tra Marino Marini ed Henry Moore, Fondazione Marino Marini, Pistoia.

110 Cfr. L. Conte, *L'Henraux: i progetti, i protagonisti (1956-1972)*, in *Henraux dal 1821. La Fondazione Henraux per un museo d'impresa*, Pontedera 2012, pp. 45-57; si veda anche *Henry Moore, Forte dei Marmi e Versilia. L'uomo, l'artista*, Pisa 1998.

111 S. Micheli, *Sul Marmo di Michelangelo*, in "Vie Nuove", 27 dicembre 1962, p. 27.

112 Cfr. lettera di Moore a Germano Facetti, 15 dicembre 1966, in corrispondenza tra Maria Luigia Guaita ed Henry Moore, faldone 1966-1972, Fondazione Il Bisonte per lo studio dell'arte grafica, Firenze.

113 Si veda G. Carandente, *Interviste: Henry Moore. Buckminster Fuller*, in "Qui Arte Contemporanea", n. 4, novembre 1968, pp. 36-37. Com'è noto, questa è la seconda esperienza di Moore a Spoleto, dopo la partecipazione allo straordinario esperimento *Sculture nella città*, organizzato dallo stesso Carandente, in occasione del V Festival dei Due Mondi del 1962, di cui in mostra si può vedere un apposito documentario girato da Piero Schiavazappa.

114 Cfr. lettera di Moore alla Guaita, 1° maggio 1970, in corrispondenza tra Guaita e Moore, faldone 1966-1972, Fondazione Il Bisonte per lo studio dell'arte grafica, Firenze.

115 C.L. Raghianti, *Introduzione a una cartella di cinque incisioni di Moore*, Il Bisonte, Firenze 1971; poi *Elementa di Henry Moore*, in "Critica

d'arte", XVIII, n. 115, gennaio-febbraio 1971, pp. 31-37 (pp. 35-36).

116 Cfr. lettera di Moore alla Guaita, 18 ottobre 1970, in corrispondenza tra Guaita e Moore, faldone 1966-1972, Fondazione Il Bisonte per lo studio dell'arte grafica, Firenze.

117 Cinegiornale Radar R512: Italia. I nostri servizi speciali. Sugli spalti di Forte Belvedere, Firenze ha reso omaggio al genio di Henry Moore, 31 maggio 1972.

118 *Moore e Firenze*, a cura di G. Carandente, Firenze 1979.

119 "Il calore, dignità umana & tenerezza & grandezza – qualcosa di paragonabile a Masaccio"; "statico, eppure dinamico". Moore, appunto assegnabile agli anni cinquanta (Perry Green, The Henry Moore Foundation Archive); pubblicato in Idem, *Writings and Conversations*, cit., p. 173.

120 Moore, introduzione a M. Ayrton, *Giovanni Pisano: sculptor*, New York 1969; ripubblicata in Moore, *Writings and Conversations*, cit., pp. 169-173 (p. 170). Per la traduzione si veda l'antologia di scritti di Moore pubblicata in catalogo. Sul tema si veda anche E. Coen, *Henry Moore tra Giovanni Pisano e Michelangelo: dal sentimento alla materia*, in *Henry Moore. Sculture, disegni, incisioni, arazzi*, cit., pp. 53-58; e l'antologia di scritti di Moore ivi, pp. 59-69.

121 *An Illustrated Souvenir of the Exhibition of Italian Art at Burlington House London*, London 1930, p. 44, n. 140.

122 Cfr. *Mantegna: 1431-1506*, a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, assistiti da A. Galansino e J. Stoppa, catalogo della mostra (Parigi 2008-2009), edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di A. Canova e A. Mazzotta, Milano 2008, pp. 238, 240, fig. 97. Si veda altresì la copia dal disegno mantegnesco della *Crocifissione* (Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi) conservata alla Art Gallery of Ontario di Toronto: Ekserdjian, *op. cit.*, pp. 36-37, fig. 1.

123 D. Pescarmona, *L'irrompere della modernità dell'Otto e del Novecento nella Pinacoteca di Brera. Un momento di svolta nella problematica continuità del museo napoleonico (Fernanda Wittgens e Franco Russoli)*, Milano settembre-ottobre 2011 (sul sito web della Pinacoteca di Brera, http://images.brera.beniculturali.it/ff/materiali/Br/Brera_Wittgens_Russoli/), p. 13; Idem, *Come si è formato e ha preso avvio il Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca di Brera. Settantasette anni di storia (1937-2014)*, (Milano, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio, 25 marzo 2015, prot. 567), pp. 6, 18, nota 15. Nel già citato *Souvenir* illustrato della mostra "Italian Art" del 1930 è pubblicato, con assegnazione a Giovanni Bellini, il bel foglio col *Cristo in pietà tra Maria Maddalena, san Giovanni Battista e la Vergine* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, ora restituito al Mantegna (cfr. *An Illustrated Souvenir*, 1930, p. 93, n. 707; sul disegno cfr. A. Mazzotta, *scheda*, in *Mantegna: 1431-1506*, cit., pp. 144-145, n. 44).

124 Moore aveva già lungamente trattato dell'opera in una conversazione del 1964 con David Sylvester, sulla cui falsariga costruisce in buona parte l'intervento del 1975: "Now this to me is a great question. Why should I and other sculptors I know, my contemporaries – I think Giacometti feels this, I know Marino Marini feels it – find this work one of the most moving and greatest works we know of when it's a work

which has such disunity in it? [...] The top part is Gothic and the lower part is sort of Renaissance. So it's a work of art that for me means more because it doesn't fit in with all the theories of critics and aestheticians who say that one of the great things about a work of art must be its unity of style." (D. Sylvester, *The Michelangelo vision. An interview with Henry Moore*, in "Sunday Times Magazine", London, 16 febbraio 1964, pp. 18-23; ripubblicato in Moore, *Writings and Conversations*, cit., pp. 156-160 (p. 158). Per la traduzione di veda l'antologia di scritti pubblicata in catalogo.

125 P.P. Ruggerini, *Davanti a Michelangelo*, con la consulenza di R. Tassi, Roma, Radiotelevisione Italiana, (puntata n. 2, 25 settembre 1975). In un altro documentario televisivo, del 1986, Moore farà ammenda del giudizio liquidatorio dato in gioventù a proposito di Donatello modellatore, insistendo in particolare sulla strabiliante modernità della resa delle forme attraverso un chiaroscuro quasi pittorico dimostrata dal maestro fiorentino nei rilievi dell'Altare del Santo a Padova: "[...] he was modelling by light and shade and getting a pictorial effect as a painter would do, but a painter who has an enormous understanding of the adjustment of shapes in three dimensions. [...] It's really a drawing, a drawing... He is not doing a geometric copying of distances, as it would be in nature." "[...] modellava attraverso il chiaroscuro, ottenendo effetti pittorici, come avrebbe fatto appunto un pittore, ma un pittore che avesse un incredibile comprensione del modo in cui le forme si dispongono nelle tre dimensioni. [...] È semplicemente un disegno, un disegno... Non copia geometricamente le proporzioni, così come sono in natura" (*Donatello 1386-1466. The first modern sculptor*, BBC, London 1986).

Henry Moore
a cura di Chris Stephens
e Davide Colombo

Roma
Museo Nazionale Romano
alle Terme di Diocleziano, Grandi Aule,
24 settembre 2015 – 10 gennaio 2016

La mostra è organizzata dalla
Soprintendenza Speciale
per il Colosseo, il Museo Nazionale
Romano e l'Area Archeologica di Roma
in collaborazione con Tate ed Electa.

Ministero dei Beni e delle Attività Culturali
e del Turismo

Ministro dei Beni e delle Attività Culturali
e del Turismo

Dario Franceschini

Direttore generale Musei

Ugo Soragni

Direttore Servizio I – Collezioni museali

Antonio Tarasco

Ufficio garanzia di Stato

Antonio Piscitelli

Direttore generale Belle arti e paesaggio

Francesco Scoppola

Servizio II

Marica Mercalli

con la collaborazione di

Daniela Cecchini

Paola Regoli

Segretario regionale per il Lazio

Daniela Porro

con la collaborazione di

Alessandra Di Matteo

Opificio delle Pietre Dure

Marco Ciatti

con la collaborazione di

Francesca Ciani Passeri

Ministero dell'Economia e delle Finanze

Dipartimento ragioneria dello Stato

Ispettorato generale del bilancio

Ufficio XIII

Salvatore Gueci

con la collaborazione di

Sebastiano Verdesca

Carla Russo

Liliana Giordano

Luisa Gasperini

Corte dei Conti

Ufficio di Controllo sugli atti del Ministero
dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca,
del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali
e del Turismo, del Ministero della Salute
e del Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali

Roberto Benedetti

con la collaborazione di

Lina Pace

Si ringraziano per la fattiva collaborazione

Giandomenico Merenda

Massimo Gabriele Gatti



•soprintendenza speciale•
•per il colosseo•
•il museo nazionale romano•
•e l'area archeologica•
•di roma•

TATE
Electa

Soprintendenza Speciale per il Colosseo,
il Museo Nazionale Romano
e l'Area Archeologica di Roma

Soprintendente
Francesco Prosperetti
Segreteria del Soprintendente
Cinzia Barone
Anna Onnis
Alessandra Pivetti
Ufficio stampa del Soprintendente
Luca Del Fra

Museo Nazionale Romano alle Terme
di Diocleziano

Direzione del museo
Rosanna Friggeri
Direzione tecnica del museo
Marina Magnani Cianetti
Collaborazione e segreteria del museo
Gabriella Caramanica
Carlotta Caruso
Claudio Galli
Angela Vivolo
Collaborazione alla direzione tecnica
Giuseppe Ferrante
Patrizia Fratini
Sergio Marcozzi

Collaborazione all'allestimento e alla redazione
dei condition reports
Giovanna Bandini
Karmen Corak
Annunziata D'Elia
Ida Anna Rapinesi

Si ringraziano per la preziosa collaborazione
Maria Viceconte, Maria Bartoli
e il servizio di vigilanza delle
Terme di Diocleziano

Tate

Director
Nicholas Serota
Senior Curator of Modern British Art
Chris Stephens
Exhibitions Manager National & International
Partnerships
Gemma Hollington
Assistant Collection Registrar
Alice Calloway

Albo dei prestatori
Firenze, The British Institute of Florence
Firenze, Fondazione Il Bisonte per lo studio
dell'arte grafica
Londra, Tate
Milano, Museo del Novecento
Milano, Pinacoteca di Brera
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea
Spoleto, Palazzo Collicola Arti Visive
Venezia, Peggy Guggenheim Collection

I filmati in mostra sono gentilmente concessi
dall'Istituto Luce, Rai Teche
e la Biblioteca "G. Carandente"

Si ringraziano per la generosa collaborazione
e per aver reso possibile la realizzazione della
mostra

l'Opera di Santa Croce di Firenze,
il Comune di Spoleto
e il Museo Pietà Rondanini
di Milano.

Organizzazione e comunicazione
Electa

Coordinamento del progetto
Anna Grandi
Giorgia Santoro
con il supporto di
Valentina Martinoli

Editoria
Carlotta Branzanti
Nunzio Giustozzi

Comunicazione e Ufficio stampa
Monica Brognoli
Gabriella Gatto
Valentina Masilli

Progetto dell'allestimento
Enrico Quell

Realizzazione dell'allestimento
Articolarte

Trasporti
Montenovi
Apice
Constantine

Progetto grafico
Francesco Armitti / Solimena

Traduzioni
Antony Bowden

Assicurazioni
Aon
Blackwall Green

Realizzazione della grafica di mostra
SP Systema

L'allestimento della mostra è stato
possibile grazie al sostegno di



I curatori ringraziano per la fattiva collaborazione
Giovanni Agosti, Fabio Belloni,
Francesco Burchielli,
Michela Campagnolo, Roberto Ciabatti,
Marco Colombo, Clementina Conte,
Manuela Della Ducata, Elena Dolino,
Elisabetta Flore, Marica Gallina,
Cecilia Ghibaudi, Simone Guaita,
Danka Giacon, Matteo Lafranconi,
Patrizia Mancinelli, Stefania Navarra,
Alessandro Oldani, Silvia Paoli,
Daniele Pescarmona, Nadia Piccirillo,
Federica Raimondi, Ludovica Sebgondini,
Rosanna Tocco, Ambra Tuci,
Elena Volpato, Paola Zatti

e tutti i prestatori che hanno generosamente
contribuito alla mostra.

Si ringraziano, inoltre, per le ricerche d'archivio
condotte l'ASAC della Biennale di Venezia,
l'Archivio Bioiconografico della Galleria Nazionale
d'Arte Moderna di Roma, l'Archivio Storico della
Fondazione Henraux di Querceta, l'Archivio Storico
Generale del Comune di Prato, gli Archivi Unesco
di Parigi, la Biblioteca e l'Archivio Fotografico della
Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea
di Torino, la Fondazione Il Bisonte per lo studio
dell'arte grafica di Firenze, la Fondazione Marino
Marini di Pistoia.

Referenze fotografiche

- p. 4: © Mario Dondero
- p. 10: The Henry Moore Foundation archive
- p. 13: per gentile concessione della Fondazione Henraux
- p. 15: The Henry Moore Foundation archive, foto Soichi Sunami
- p. 22: The Henry Moore Foundation archive
- p. 24: © Lee Miller Archives, England 2015. All rights reserved
- p. 31: Archivio Fotografico Toscano, *Fondo Renato Bencini*
- p. 35: Museo del Novecento, Milano © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati / Foto Luca Postini
- p. 38: *Standing Woman*, 1924, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Lent from a private collection 1994 © Tate, London 2015
- p. 39: *Standing Figure*, 1927, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Purchased 1955 © Tate, London 2015
- p. 41: *Hommage à Picasso*, 1973-4, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by Curwen Studio through the Institute of Contemporary Prints 1975 © Tate, London 2015
- p. 43: *Four Piece Composition: Reclining Figure*, 1934, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Purchased with assistance from the Art Fund 1976 © Tate, London 2015
- p. 44: *Four Forms, drawing for a Sculpture*, 1938, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Purchased 1959 © Tate, London 2015
- p. 45: *Sculptural Ideas 6*, 1980, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Henry Moore Foundation 1986 © Tate, London 2015
- p. 46: *Sculptural Ideas 7*, 1980, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Henry Moore Foundation 1986 © Tate, London 2015
- p. 47: *Sculptural Ideas 3*, 1980, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Henry Moore Foundation 1986 © Tate, London 2015
- p. 49: *Seven Sculpture Ideas I*, 1980-1, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Henry Moore Foundation 1982 © Tate, London 2015
- p. 50: *Relief Head*, 1923, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Lent from a private collection 1994. © Tate, London 2015
- p. 51: *Mask*, 1928, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Purchased with assistance from the Art Fund 1993 © Tate, London 2015
- p. 52: *Pallas Heads*, 1973, Henry Moore OM CH 1898-1986 Tate: Presented by Curwen Studio through the Institute of Contemporary Prints 1975 © Tate, London 2015
- p. 53: *Six Heads Olympians*, 1982, published 1983, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Henry Moore Foundation 1986 © Tate, London 2015
- p. 54: *Rock Head*, 1981, published 1983, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Henry Moore Foundation 1986 © Tate, London 2015
- p. 55: *Two Heads*, 1981, published 1983, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Henry Moore Foundation 1986 © Tate, London 2015
- p. 57: *Stringed Figure*, 1938, cast 1960, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Friends of the Tate Gallery 1960 © Tate, London 2015
- p. 61: *Three Points*, 1939-40, cast before 1949, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1978 © Tate, London 2015
- p. 62: *Tube Shelter Perspective*, 1941, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the War Artists Advisory Committee 1946 © Tate, London 2015
- p. 63: *Shelter Scene: Bunks and Sleepers*, 1941, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the War Artists Advisory Committee 1946 © Tate, London 2015
- p. 64: *Woman Seated in the Underground*, 1941, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the War Artists Advisory Committee 1946 © Tate, London 2015
- p. 65: *Pink and Green Sleepers*, 1941, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the War Artists Advisory Committee 1946 © Tate, London 2015
- p. 67: *Sculptural Objects*, 1949, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by Patrick Seale Prints 1975 © Tate, London 2015
- p. 69: *Standing Figures*, 1949-51, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1975 © Tate, London 2015
- p. 70: *Figures in Settings* (trial proof), 1949-51, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by Dr Baer 1975 © Tate, London 2015
- p. 71: *Woman Holding Cat*, 1949-51, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1976 © Tate, London 2015
- p. 73: *Helmet Head No. 1*, 1950, cast 1960, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Friends of the Tate Gallery 1960 © Tate, London 2015
- p. 74: *Helmet Head and Shoulders*, 1952, cast date unknown, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1978 © Tate, London 2015
- p. 75: The British Institute of Florence
- p. 78: *Two Figures Talking*, 1970, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1975 © Tate, London 2015
- p. 79: *Two Draped Standing Figures*, 1970, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1975 © Tate, London 2015
- p. 80: *Head of Girl I*, 1979, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Henry Moore Foundation 1982 © Tate, London 2015
- p. 81: *Head of Girl II*, 1979, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Henry Moore Foundation 1982 © Tate, London 2015
- p. 82: su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo / Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio, Varese, Archivio Fotografico
- p. 83: su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo / Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, foto Antonio Idini
- p. 85: *Maquette for Madonna and Child*, 1943, cast 1944-5, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Purchased 1945. © Tate, London 2015
- p. 86: Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
- p. 87: Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo / Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, foto Antonio Idini
- p. 88: *Mother and Child*, 1953, cast c. 1954, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Friends of the Tate Gallery 1960 © Tate, London 2015
- p. 89: Fondazione Il Bisonte per lo studio dell'arte grafica, Firenze / Foto Lorenzo Borri
- p. 90: *Seated Mother and Child*, 1979, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Henry Moore Foundation 1982 © Tate, London 2015
- p. 91: *Seated Mother and Child*, 1979-80, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Henry Moore Foundation 1982 © Tate, London 2015
- p. 92: *Mother & Child*, 1974, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1975 © Tate, London 2015
- p. 93: *Mother and Child Shell*, 1976, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Henry Moore Foundation 1982 © Tate, London 2015
- p. 94: *Seated Mother and Child*, 1980-1, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Henry Moore Foundation 1982 © Tate, London 2015
- p. 95: *Five Ideas for Sculpture*, 1981, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Henry Moore Foundation 1982 © Tate, London 2015
- p. 99: su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo / Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, foto Antonio Idini
- p. 101: Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
- p. 103: su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo / Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, foto Antonio Idini

p. 105: *Two Standing Figures*, 1963, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by Curwen Studio through the Institute of Contemporary Prints 1975 © Tate, London 2015

p. 106: *Three Part Object*, 1960, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1978 © Tate, London 2015

p. 107: *Seated Woman: Thin Neck*, 1961, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1978 © Tate, London 2015

p. 108: *Seventeen Reclining Figures with Architectural Background*, 1963, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by Curwen Studio through the Institute of Contemporary Prints 1975 © Tate, London 2015

p. 109: Fondazione Il Bisonte per lo studio dell'arte grafica, Firenze / Foto Lorenzo Borri

p. 110: *Reclining Figure: Bunched*, 1961, cast 1961-2, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by Gustav and Elly Kahnweiler 1974, accessioned 1994 © Tate, London 2015

p. 111: *Two Monumental Reclining Figures*, 1966, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1975 © Tate, London 2015

p. 112: *Three Reclining Figures on Pedestals*, 1966-7, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1975 © Tate, London 2015

p. 113: *Hommage à Rodin*, 1966-7, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1975 © Tate, London 2015

p. 115: *Large Slow Form*, 1962, cast 1968, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1978 © Tate, London 2015

p. 117: *Three Piece Reclining Figure No. 2: Bridge Prop*, 1963, cast date unknown, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1978 © Tate, London 2015

p. 118: *Studies for Sculpture: Two and Three Piece Reclining Figures*, 1967-71, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1975 © Tate, London 2015

p. 119: *Three Sculpture Motives*, 1970-3, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1975 © Tate, London 2015

p. 120: *Six Sculpture Motives*, 1970, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1975 © Tate, London 2015

p. 121: *Six Sculptural Motives*, 1970, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1975 © Tate, London 2015

p. 123: *Two Piece Sculpture No. 7: Pipe*, 1966, cast date unknown, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1978 © Tate, London 2015

p. 125: *Two Piece Reclining Figure No. 9*, 1968, cast c. 1968-70, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1978 © Tate, London 2015

p. 126: Comune di Spoleto / Palazzo Collicola Arti Visive / foto Marcello Fedeli

p. 127: *Three Reclining Figures*, 1971, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by Curwen Studio through the Institute of Contemporary Prints 1975 © Tate, London 2015

p. 128: *Group of Reclining Figures*, 1973, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by Curwen Studio through the Institute of Contemporary Prints 1975 © Tate, London 2015

p. 129: *Reclining Figure*, 1974, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Henry Moore Foundation 1982 © Tate, London 2015

p. 131: *Reclining Figure: Bone*, 1982, published 1984, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Henry Moore Foundation 1986 © Tate, London 2015

p. 133: Fondazione Il Bisonte per lo studio dell'arte grafica, Firenze / Foto Lorenzo Borri

p. 137: *Working Model for Unesco Reclining Figure*, 1957, cast c. 1959-61, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Friends of the Tate Gallery 1960 © Tate, London 2015

p. 139: *Working Model for Knife Edge Two Piece*, 1962, cast 1963, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Purchased 1963 © Tate, London 2015

p. 140: *Working Model for Three Way Piece No. 2: Archer*, 1964, cast date unknown, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1978 © Tate, London 2015

p. 141: *Working Model for Three Way Piece No. 1: Points*, 1964, cast c. 1964-9, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1978 © Tate, London 2015

p. 143: *Atom Piece (Working Model for Nuclear Energy)*, 1964-5, cast 1965, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the artist 1978 © Tate, London 2015

p. 146: per gentile concessione della Fondazione Henraux. Foto Bessi, Carrara

p. 148: The Henry Moore Foundation archive

p. 149: The Henry Moore Foundation archive

p. 150: Archivio Fotografico © La Triennale di Milano

p. 151: Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo / Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondo Archivio Bioiconografico /part. 3 / classe 51 / sez. C - Mostre temporanee / UA 90, Roma

p. 153: La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta Documentaria, Arti Visive 1948, busta n. 3, Venezia

p. 154 in basso: La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta Documentaria, Arti Visive 1948, busta n. 4, Venezia

p. 156: © Fotografo Ferruzzi, La Biennale di Venezia, ASAC, Fototeca, Artisti, Henry Moore, Venezia

p. 162: La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta Documentaria, Arti Visive 1948, busta n. 3, Venezia

p. 163: Archivio Fondazione Marino Marini – Pistoia

p. 164: Archivio Fondazione Marino Marini – Pistoia

p. 165: Archivio Fondazione Marino Marini – Pistoia

p. 169: The Henry Moore Foundation archive

p. 171: Archivi Alinari, Firenze

p. 186: The Henry Moore Foundation archive

p. 189: The Henry Moore Foundation archive

p. 190: The Henry Moore Foundation archive

p. 191: The Henry Moore Foundation archive, foto Michel Muller

p. 194: The Henry Moore Foundation archive

p. 195: The Henry Moore Foundation archive

p. 198: The Henry Moore Foundation archive

p. 200 a sinistra: The Henry Moore Foundation archive

p. 202 a destra: per gentile concessione della Fondazione Henraux

pp. 206-207: The Henry Moore Foundation archive

p. 208 a sinistra: Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo / Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondo Archivio Bioiconografico / part. 3 / classe 51 / sez. C - Mostre temporanee / UA 90, Roma

Quarta di copertina: *Working Model for Unesco Reclining Figure*, 1957, cast c. 1959-61, Henry Moore OM CH 1898-1986. Tate: Presented by the Friends of the Tate Gallery 1960 © Tate, London 2015

Tutte le opere di Henry Moore sono riprodotte per gentile concessione della Henry Moore Foundation.

Si ringraziano gli autori per aver fornito alcune immagini, autorizzandone la pubblicazione.

L'editore è a disposizione degli aventi diritto per quanto riguarda eventuali fonti iconografiche non identificate.

in quarta di copertina
Working Model for Unesco Reclining Figure,
1957, Londra, Tate

traduzioni
Valentina Palombi
ricerca iconografica
Simona Pirovano

© Chris Stephens per il suo testo
© 2015 Ministero dei Beni e delle Attività
Culturali e del Turismo
Soprintendenza Speciale per il Colosseo,
il Museo Nazionale Romano e l'Area Archeologica di Roma
© 2015 Mondadori Electa S.p.A., Milano
© Tate, London 2015

www.electaweb.com

Questo volume è stato stampato
per conto di Mondadori Electa S.p.A.
presso Elcograf S.p.A., via Mondadori 15,
Verona, nell'anno 2015