

ISBN
978-88-918-0539-3
euro 35,00



Henry Moore

henry moore

TATE
&

TATE Electa

Henry Moore

a cura di Chris Stephens e Davide Colombo

TATE Electa



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

- 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

**Breve
antologia critica
su Henry Moore
in Italia,**

1948 a cura di
Davide Colombo

Il Gran Premio Internazionale per la Scultura assegnato a Henry Moore alla XXIV Biennale di Venezia del 1948 sancì la sua consacrazione internazionale, e quindi il British Council, organizzatore del padiglione inglese, decise di replicare la mostra alla Galleria d'Arte Moderna di Milano nell'autunno dello stesso anno. Al successo e ai commenti positivi si accompagnano anche dure polemiche che fanno di Moore l'artista più discusso di quella edizione sulle riviste specializzate, ma anche sui quotidiani e sui periodici popolari. La copertura data dalla stampa italiana alla personale di Moore a Venezia e a Milano, infatti, è ampissima e molto varia. Qui si vuole proporre una breve antologia critica di alcuni dei contributi più interessanti – certi più noti, altri meno – dedicati a Moore in Italia nel 1948, a partire dal testo di Herbert Read, pubblicato nel catalogo generale della Biennale e in quello personale edito dal British Council.

**Henry
Moore**

Nato nell'Yorkshire nel 1898, vive a Herts.

Figlio d'un minatore dello Yorkshire, Henry Moore nacque nel 1898, frequentò le scuole pubbliche nel luogo di nascita, passò poi a una scuola regionale d'arte e, infine, al Royal College of Art di Londra. Nel 1928 [sic] vinse una borsa di studio per viaggio d'istruzione e visitò Parigi, Roma, Firenze, Venezia e Ravenna.

Tra le influenze che orientarono il suo sviluppo giovanile, ve ne sono tre di particolare significato: la pittura di Masaccio, la scultura antica del Messico e, in misura minore, l'arte di Picasso. Il Moore si colloca in modo naturale sulla linea generale di sviluppo dell'arte moderna: la sua opera può essere posta a confronto con la scultura di Brancusi, Archipenko, Lipchitz, Arp, Laurens e Giacometti; ma non avrebbe mai raggiunto la sua attuale intensa originalità se fosse rimasto un mero seguace della scuola di Parigi. La sua indipendenza è già evidente nel modo critico con cui si accosta all'arte primitiva. Lo vediamo aprirsi la via (in molte visite al Museo Britannico) attraverso le varie scuole e i vari periodi; ripudiare la scultura egizia perché "troppo stilizzata e ieratica"; scartare i rilievi assiri come "commenti giornalistici"; indugiare, invece, nella Sala dell'arte greca arcaica, in cui le figure femminili erano "sedute in agevole tranquilla naturalezza, grandiose e piene come la musica di Händel"; notare la grande bellezza delle figure sui sarcofagi etruschi, la rattenuta energia delle figure sumere, la commozione della scultura negra, la forma-visione dei gruppi dell'Oceania e infine la scultura messicana che più profondamente lo impressiona e che sembra "vera e giusta". Ma in tutte codeste fasi dell'arte scultorea il Moore cerca un linguaggio della forma comune a tutto il mondo, e lo trova: la forma-visione che è la medesima in un intaglio dei Negri e dei Vichinghi, in una figura di pietra delle Cicladi e in una statuetta di legno di Nukuoro.

Rimane l'influenza di Masaccio e un fondamentale rispetto per il genio di Michelangelo. È da porre in rilievo il fatto che, nonostante il suo concentrarsi sui valori della forma, il Moore rimane un umanista e si esprime in massima parte per mezzo della figura umana.

La ricerca di "un linguaggio della forma comune a tutto il mondo" condusse il Moore alla scoperta di un principio che si può formulare come "fedeltà al materiale", ed è la costante applicazione di questo principio che ha dato coerenza a tutta la sua opera, per quanto varia nei soggetti o nelle intenzioni.

Il Moore ha condotto questo principio a un grado in cui l'opera d'arte è di fatto una parafrasi o trasformazione. Quali forme i diversi materiali siano atti ad assumere più appropriatamente, si può in parte intuire studiandone il comportamento nelle condizioni naturali – erosione delle rocce per opera dell'atmosfera e dell'acqua, evoluzione delle ossa in rapporto alle loro funzioni cinetiche – e studiando la morfologia della natura. Se una figura sdraiata scolpita in pietra, assume la configurazione d'una catena di colline, non è per un caso, ma per deliberata analogia. Uno scultore come Henry Moore mira in modo specifico a rappresentare sempre le sue concezioni in forme che siano naturali al materiale di cui si serve.

Questo processo di trasformazione è sempre regolato da un proposito trascendentale. Le associazioni emotive che il soggetto evoca, debbono essere conservate, altrimenti l'opera d'arte sarà priva d'un certo genere di vitalità. Potrebbe dirsi che l'unione del *dinamismo* formale con l'*animismo* inerente è riuscita al Moore più che ad ogni altro scultore moderno e che in questo egli non ha altro rivale che Picasso nella pittura.

Herbert Read

H. Read, *Henry Moore*, in *XXIV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia 1948), Venezia 1948, pp. 278-280.

Alla Biennale scultura

di Henry Moore

Venezia, agosto.

Costantino Baroni

Henry Moore

Costantino Baroni

Henry Moore

Costantino Baroni

Henry Moore

Costantino Baroni

Henry Moore

Costantino Baroni

Henry Moore

Costantino Baroni

Henry Moore

oggi è possibile valutare l'estrema e gratuita provvisorietà. Il che vuol dire che, se sulla distanza lo “sprinter” Moore si è imposto di gran lunga vincitore è perché nel suo caso non si trattava soltanto di proposizioni, di “trovate”, bensì piuttosto di esperienze da scontarsi in più vasto ordine.

Dal '25: il tempo delle soste fiorentine dinanzi al Masaccio del Carmine, quando prende forma la mezza figura in Verde Prato trasmessa alla mostra, al '32, che per Moore rappresenta il punto cruciale di innesto delle allitterazioni antropomorfe con le nuove ricerche di associazioni surrealistiche di elementi plastici assunti nel loro valore di traslati e con tutto il sustrato delle rispettive relazioni di comunicabilità ed equivalenza analogica, infine alla recente riassunzione del dato umanistico nelle sue prospettive di immobile monumentalità, tutto il Moore più vivo e più sensibile ci è presentato all'esame in opere di grande rigore e di impeccabile magistero tecnico. Per quanto, a proposito di quest'ultimo, e cioè della eccezionale capacità dell'artista di identificarsi con le proprietà merceologiche della materia assecondandone in modo mirabile le sollecitazioni di scandaglio, potrebbe alla lunga risultare mendace il costringere tutta la sua genialità in termini di tecnica e di sensibilità “tattile” e con ciò ridursi a gustare un alabastro, un legno, un granito di Moore non altrimenti che dinanzi ad una giada cinese oppure ad un canopo chimù. Perché per Moore il concetto basilare dell'*aderenza al materiale*, della veracità immanente alla materia non implica una passiva recettività di fronte ai messaggi medianici, come in un Dalí o in un Tanguy, al quale ultimo ha potuto essere assimilato solo per via di certi atteggiamenti più anarcoidi di surrealismo degli anni tra il '37 circa e il '40: anni di travaglio e di esperimenti talvolta anche a carattere involutivo come nei bizzarri “Plastici con corde”, a mezza via tra Giacometti e Brancusi.

Questi ultimi, in realtà, male sono idonei a sopportare la carica di energia che sempre nell'aspirazione di Moore tende a compensarsi di architettonica dignità, mentre viene a mancar loro quel senso di materia greve e soda, conquistata a fatica e centrata in una intima capacità di riassumere nella fisicità medesima dello spazio tridimensionale l'efflato cosmico della natura. Quanto

meglio sentiamo che gli si addice la petrosità rugosa e dilavata come da glaciazioni quaternarie di opere come la “Madre e figlio” in pietra verde di Hornton, del '36, arcigna e rupestre come un *dolmen* gallico! O la granitica squadratura frontonale della “Figura giacente” del '29 modellata nella stessa rude e opulenta materia!

Anche quando egli tenta di trasfigurarsi più durevolmente in una immobile disumanità e tenta le vie algede del puro astrattismo, il suo travaglio cerebrale è però sempre vigilato da una bruciante volontà di affermazione sul piano umano. *La mia scultura* – scriveva in quegli anni – *si va facendo meno rappresentativa, ossia potrebbe essere definita più astratta; ma soltanto perché io credo che in tal modo mi sia possibile esprimere il costruito psicologico ed umano della mia scultura più direttamente e con maggior intensità.*

Questa consapevolezza ha salvato Moore dal pericolo che il suo surrealismo sconfinasse nella letteratura e il suo astrattismo in una mera accademia. Le sue risoluzioni formali, traboccanti di pensiero, offrono sì l'esempio della più eccezionale attitudine all'apprensione ed all'associazione di quelle allusioni analogiche le quali conferiscono al vario ed ambiguo sostrato simbolico un senso di mistero tanto invincibile; ma, nello stesso tempo, più che da quelle applicazioni intellettualistiche – da considerarsi dunque solo concomitanti –, nascono da una precisa e perentoria ragione di interna economia dell'opera creata, la quale agli occhi dell'artista, prima ancora di rappresentare alcunché, si configura come blocco che pesa, che si articola nello spazio, che prende sostanza nelle sue proiezioni dimensionali e nei rapporti stabiliti mutualmente fra pieni e vuoti, e che per le virtù insite nella medesima strutturaltà fisica suggerisce determinate direttive alla fantasia prensile del creatore in relazione a determinate possibilità di comportamento sotto il sondaggio esplorativo della subbia e dello scalpello. Tale fantasia, non più preventivamente imbrigliata in una direttiva unica, può allora librarsi ricca di possibilità e di svolgimenti che mutano a seconda degli angoli visuali da cui la statua si contempla offrendo la sorpresa di un continuo rinnovamento espressivo a seconda dell'ora e della luce.

Perché per Moore la scultura non è un'entità fissa, consegnata ad una inerte fisicità, ma vive precisamente in funzione degli scambi che essa sollecita con l'ambiente, fino a porsi come parte di un tutto naturale, naturalità alla fine essa medesima. È così che nella quiete murmure dei giardini le pietre umanizzate di Moore sono restituite al loro primevo valore di rupi testimoniali, e i legni scortecciati possono attorcersi e ancheggiare polluti simulando arcaiche divinità forestali e austeri gruppi familiari senza per questo cessare di far parte del concerto di vive fronde e di umorosi recetti muschivi nel cui seno si trovano ad affondare le loro masse turgide e maestose.

Tale è il mondo di Moore scultore nato. La sua voce, alla importante Biennale di quest'anno, impone rispetto, molto rispetto.

Costantino Baroni

C. Baroni, Alla Biennale scultura di Henry Moore, in “Il Popolo”, Milano, 12 agosto 1948.

Henry Moore

Costantino Baroni

Henry Moore

Costantino Baroni

Henry Moore

Costantino Baroni

Henry Moore

Costantino Baroni

Mostre di stranieri alla XXIV Biennale. Henry Moore

Il senso attivo della tradizione è nel gusto dell'esecuzione perfetta, ma questa “moralità artistica” non basta a fare di Moore un evaso dalla civiltà del nostro secolo.

L'opera di Moore va suddivisa in periodi che corrispondono di volta in volta a un differente ordine d'interessi culturali. I riferimenti sono precisi: documentano il percorso dell'artista e segnano anche il limite della sua fantasia.

Herbert Read fa un elenco di queste curiosità culturali, dalle influenze giovanili alle scelte mature, e l'elenco è piuttosto lungo. Anche se Moore ha giudicato e rifiutato molte tentazioni “antiche”, certo è che la scuola più feconda è stata per lui il museo, come per la maggior parte degli scultori contemporanei. Arte egizia, assira, greco arcaica, etrusca, sumeriana, negra, dell'Oceania, messicana: i grani del rosario della scultura moderna sono sempre gli stessi, ma Henry Moore ha avuto il merito d'informarsi alle fonti dirette, anziché per il tramite della Scuola di Parigi.

Tuttavia Moore ha dovuto pagare il necessario tributo a Picasso, all'onnipresente santone, mago, sommo pontefice e gran maestro dell'arte moderna, per l'indirizzo e il metodo della ricerca attraverso i mondi perduti da riscoprire e da far rivivere nell'attualità di una nuova visione.

“In una buona scultura – scrive Moore – non è la figura che prende vita, ma la pietra attraverso la figura”. È il culto della “stoniness”, dei caratteri morfologici della pietra e Moore sa sfruttare da maestro il colore, la durezza, la porosità, al fine di una esecuzione perfetta.

In questa volontà di perfezione si rivela la pratica, anzi la “fatica” dell'artigiano, per cui ogni creazione dell'arte è soprattutto “lavoro”.

In un saggio dedicato all'opera di Moore¹ G.C. Argan distingue la scultura “che si fa intagliando e la scultura che si fa plasmando” e considera la seconda come “un

processo subbiettivo, di partecipazione, organica”. Questo è il “processo” caratteristico di Moore.

Argan spiega con molta sottigliezza di analisi come Moore sia arrivato al rifiuto di “quel margine di emozione”, che si nota nelle prime opere, legate ancora alla “massa” “dato, fatto primario o di natura” per affermare “la massa come valore, in contraddizione al volume”, “come spazialità nuova, interna invece che esterna, contenuta invece che capiente”.

“È dunque impossibile – osserva l'Argan – parlare di un naturalismo di Moore, sia pure come gusto della bella materia, perché la materia non esiste “ab initio” come legno, pietra o metallo, con una sua vita fisica da indagare con interesse di naturalista. Il valore di materia nasce sempre dalla novità di una forma...”

Costantino Baroni

Henry Moore

Costantino Baroni

Henry Moore

Costantino Baroni

Henry Moore

Costantino Baroni

Henry Moore

Costantino Baroni

Henry Moore

Legno

e

pietra

Ora Moore parla di pietra e di figura: e la pietra, pur essendo “prima” materia inerte e senza forma, ha un colore e dei caratteri morfologici che la differenziano da un'altra pietra: quella di Ancaster non è quella di Hopton Wood o di Hornton: come il legno d'olmo non è l'alabastro o il cemento, il piombo o la terracotta, il bronzo o l'anidrite; e neanche è legno di faggio o di noce.

Queste materie “prendono vita” diventando figure, ma le figure sono state pensate in quella pietra, in quel metallo, in quel legno, che l'artista ha scelto per il colore e per la qualità. La “Figura” (1936), in legno d'olmo, non è forse strettamente legata al disegno delle venature che l'artista ha saputo sfruttare ai fini di una maggiore intensità dell'espressione plastica?

Cadono allora le distinzioni sottili: e anche tra i disegni e il “carving” c'è un rapporto di continuità, poiché i disegni sono della scultura “pensata” in termini grafici. Diversamente da quelli che illustrano la vita di guerra nei rifugi londinesi e che suggeriscono all'Argan un discutibile raffronto tra l'umanità raffigurata da Picasso e l'umanità raffigurata da Moore; la prima, caduta nel nulla “dopo

il disastro” (ma è incerto il tempo che dovrebbe esser compreso tra i “prima” e i “dopo”, spesso imprecisi) e “fissata nei suoi gesti estremi”; la seconda, invece, spinta “da una quasi animale ostinazione di vita” a preannunciare una “nuova, albeggiante preistoria”.

Secondo l’Argan Moore è l’ercole che si è messo a “ricostruire da capo una civiltà”; Picasso, il distruttore di “una storia di secoli”: “Picasso è la cicala e Moore la formica”. Qui l’Argan s’è lasciato prender la mano dal gusto oratorio – per quanto efficace – dell’antitesi: Picasso è insieme cicala e formica; mentre Moore è, forse, da buon inglese, soltanto formica. È discutibile, anche l’altra asserzione, fondata sulla contrapposizione di due termini assoluti: “Moore cercava di rendere attuale la preistoria, nella quale gli artisti del continente cercavano di rendersi inattuali”. Forse Picasso, Brancusi, Giacometti, per quanto grande possa essere stata la loro “nausea della storia”, si sono resi inattuali con un atto della volontà? La scultura negra non diventa forse qualcosa di molto lontano dalla sua realtà storica nelle opere “attuali” di Picasso?

	
Figure di Moore	

I disegni di Moore sono preparazione alla scultura come i più classici e noti di Michelangelo; e si riferiscono con molta chiarezza alla materia da intagliare, tanto è vero che – a giudicare delle fotografie degli stati successivi di una scultura (“La donna sdraiata) – il primo attacco al legno avviene secondo uno schema riportato dal foglio sulla superficie da incavare. E quel blocco squadrato, diviso in superfici piane, diventa poi forza curvilinea e figura.

Moore pensa per figure, anche se appaiono indotte alla massa “monumentale” del “menhir”, in blocchi tagliati a spigolo e graffiti, come le due “Figure” del 1933 e del 1935 in pietra di Corsehill. E “figure” sono i gruppi di famiglia, le madri col bambino, le donne sdraiate (ricordo dei sarcofagi etruschi): figure non astratte e poco inquietanti, malgrado le allusioni surrealiste, chiuse dentro un disegno

ideale ispirato dalla memoria preistorica o arcaica. (Le teste a salvadanaio, i fori degli occhi come negli idoletti neolitici, o incisi o graffiti sui volti da manichino dei piccoli “polifemi”, in gruppi simmetrici o soli, le deformate strutture orizzontali a manico – i maligni dicono: ferro da stiro – o a foggia di lucerna votiva).

	
Rispetto all’opera	

Le sculture monumentali e altre, come la “Figura sdraiata” (1929), in pietra bruna di Hornton, derivata dall’arte atzeca, come la “Ragazza” (1931) in pietra di Ancaster, d’ispirazione egizia, o come la “Composizione” (1933) in cemento scolpito, che ha la gratuita ambiguità del “prezioso” oggetto surrealista, sono sempre “volumetriche”, distinte cioè dalle opere più recenti, dal 1936 a oggi.

Queste sono le più tipiche della maniera di Moore, per la novità dell’invenzione imposta sulla “continuità ritmica tra vuoto e pieno” (Argan), sottratte allo spazio geometrico per contenere il proprio spazio, ma, alla fine, più naturali e più autentiche, nel “plein air” in cui sono state modellate o intagliate, come oggetti destinati a vivere all’aperto, acquistando dimensioni impreviste.

Il senso attivo della tradizione è nel gusto dell’esecuzione perfetta, in quel “rispetto all’opera”, che è il rapido segno della coscienza non forzata dalla partecipazione al tempo. Ma codesta “moralità” artistica non basta a fare di Moore un evaso dalla civiltà inesorabile del secolo.

La misura poetica, l’accento più “riconoscibile” della personalità di Moore è nel ritmo ondulato che lega i vuoti scavati nella massa della pietra o del legno alla consistenza dei pieni levigati con cura amorosa. Ed è un ritmo felice, veramente vitale, quando la dimensione esatta è trovata, e il rapporto è preciso tra le forme che si “continuano” nell’unità ideale di una forma che le contiene. In quel ritmo si esprime uno spirito liberato dalle angosce, dai drammi o dai tormenti, forte e sereno per la ritrovata “naturalzza” del vivere nel respiro delle

cose del mondo, animato dalla fiducia nel proprio lavoro. Moore non si “ribella” al destino: lo riempie della propria umanità non tradita. In questo senso l’opera di Moore, al di là di ogni “limite” astratto, può rappresentare un punto di riferimento per le “speranze” umanistiche: una proposta “sofferta” dentro la nostra civiltà, di valori positivi e reali, tra il dilagare del dilemmi e delle crisi non risolte.

È troppo presto per creare un “mito” di Moore, custode della assoluta purezza formale. Gli “oggetti plastici” sono sempre “figure” salvo quelli in legno e spaghi tesi, ispirati dagli strumenti musicali dei negri: figure, nelle quali la “materia” “prende vita”, ma in funzione di un previsto risultato estetico determinato proprio dalla scelta della pietra o del legno.

Si potrebbe parlare di un nuovo “canone” o piuttosto di una formula stilistica perfezionata attraverso la ripetizione dei medesimi motivi. (Ma già si annuncia, nell’arte di Moore, una involuzione classica: le tre “korai” della immaginaria Acropoli londinese millenovecentoquarantotto).

Nella formula sperimentata tanto nella scultura che si fa “col mettere”, quanto in quella che si fa “col levare”, Moore dimostra davvero di “non sperperare nulla, di riutilizzare fin le schegge e le scorie della storia distrutta” (Argan), confermando in tal modo il nostro legittimo dubbio sulla verità dell’asserzione di chi vede in lui l’annunciatore di una “nuova infanzia del mondo”. Ma questo dubbio dipende, forse, dal fatto – totalmente soggettivo – che noi preferiamo, anche nelle favole, le cicale alle formiche.

	
Giuseppe Marchiori	
	
1 G.C. Argan, <i>Henry Moore</i> , Torino, Francesco De Silva editore, 1948. G. Marchiori, <i>Mostre di stranieri alla Biennale XXIV</i> . <i>Henry Moore</i> , in “Mattino del Popolo”, 15 agosto 1948.	

	
Moore	
a	
Milano	

Henry Moore, "Figura sdraiata", 1929, gesso, olio, olio

Una figura dell’importanza internazionale di Henry Moore (che sta, in certo senso, da solo a rappresentare tutto il nuovo impulso artistico dell’Inghilterra d’oggi) non può lasciar indifferenti gli italiani per i quali la scultura è sempre stata – da Nicola a Michelangelo – l’arte forse più vicina al popolo. E, infatti, la grande mostra di Moore, ordinata nelle sala della Galleria d’arte moderna a Villa Belgioioso e organizzata dal British Council, ha richiamato subito l’attenzione del pubblico milanese.

Henry Moore, negli ultimi anni, si è imposto all’attenzione del mondo (e non a caso nella recente Biennale ha avuto il massimo premio per la scultura), come se la sua arte fosse un’affermazione sorta dal nulla dopo secoli di letargo artistico, come se il suo fosse un nuovo universo plastico inedito e inesplorato, destinato ad annullare e a sconfiggere ogn’altra maniera preesistente. È effettivamente giustificata siffatta fama e siffatto alone di gloria? Non v’ha dubbio che nella scultura d’oggi – così combattuta tra gli allettamenti d’un passato glorioso e i tentativi spesso sterili d’un incerto futuro – Moore rappresenta una voce di risonanza non indifferente, una voce robusta e maschia, dal timbro possente e squillante. Ma quanto v’è di realmente valido e inedito in quest’arte?

Il discorso sulla scultura è un discorso già di per sé arduo e particolarmente periglioso; quest’arte che forse più d’ogni altra, aderisce e s’ingrana nella figura stessa dell’uomo, che costituisce del corpo umano il perno e il fulcro della sua creazione, è, proprio per questa ragione, quella che più difficilmente riesce a liberarsi da codesto suo antropocentrismo. Forse soltanto quando saranno superati i veti preconcetti che voglion scindere e opporre l’arte applicata all’arte “pura”, l’oggetto decorativo utile all’oggetto d’arte “inutile” (quasi che la funzionalità di taluni oggetti suonasse peccato e condanna), solo quando anche per la scultura si sarà riusciti a comprendere che, non solo nella raffigurazione naturalistica, ma in qualsivoglia creazione plastica, può risiedere un dato estetico, forse allora sarà possibile proporre per la

scultura – come è possibile per la musica e la pittura – un metro di giudizio e di paragone che prescinda dal preambolo veristico che tuttora adombra ogni nostra valutazione di quest’arte.

Non vogliamo con ciò negare il valore tutto particolare che la figura umana conserva per la scultura, ma non cade dubbio che dall’oggetto peruviano e incaico, al monile etrusco, dal vaso minoico alla statuetta negra, la plastica ha rivestito i più vari e multiformi aspetti, e può trionfare oggi, anche nella sagoma di un utensile domestico, d’un’automobile, d’un ferro da stiro.

Non è per ironizzare a buon prezzo che ho nominato il ferro da stiro: la indiscutibile associazione che vien fatto di proporre tra alcune opere di Moore e alcune apparecchiature elettriche o sanitarie, non è gratuita. Questo artista ha avuto il coraggio di creare tra le sue rappresentazioni antropomorfiche e la suppellettile una sorta di misterioso connubio, talvolta assai ibrido, spesso suggestivo, che tuttavia ancor non sappiamo se sia giustificabile.

A nostro avviso – ove ci si voglia liberare dal richiamo del corpo umano – è meglio farlo con maggior schiettezza, senza cioè mantenere dell’umano alcuni attributi, sciogliendoli e dissolvendoli entro forme che vadano avvicinandosi a quelle d’uno strumento, d’una vasca da bagno, o d’una collina. Il maggior difetto di Moore è proprio qui: nel non aver saputo resistere alla tentazione di deformare la figura umana sino a sposarla a sagome che necessariamente ci riconducono a quelle predilette dai surrealisti e in genere dagli “onirici”. Molte delle sue opere sembrano le materializzazioni, gli ectoplasmi, di taluni dipinti di Tanguy o di Masson. Ma quelle suggestioni oniriche che sono ancora scusabili (e solo parzialmente scusabili) nelle pitture, avvolte dalla loro aura cromatica, lo sono molto meno qui, divenute palpabili e concrete, impietrate, e rigonfie d’una lor solennità maestosa e tronfia, talvolta quasi neoclassica e michelangeloesca.

Moore è un mirabile artigiano, un artefice consumatissimo e scaltro nell’uso dei più svariati materiali: il suo “carving” del marmo e del legno, il suo plasmare del gesso e della creta, l’uso che sa fare del cemento colorato, del bronzo, della pietra, dell’alabastro,

raggiungono la perfezione, e infatti proprio nell’adeguarsi alla materia impiegata nell’aderire al materiale e derivarne una forma, è uno dei massimi vanti dell’artista inglese. Ma è anche forse questo suo prepotente talento che gli ha talvolta preso la mano, che lo ha portato là dove il “gusto” non giunge, gli ha permesso di compiere dei “tours de force” che a una mano meno esperta non sarebbero riusciti.

Perciò ci sembrano più validi i lavori dove lo scultore ha saputo o restare più vicino ad una tradizionale impostazione dell’elemento plastico (come nel delicatissimo bozzetto di “Famiglia”, del ’45, e in altri gruppi familiari recentissimi), o, addirittura, varcare i limiti che la tradizione impone e addentrarsi nei sentieri cristallini dell’astrazione: alcune opere non-oggettive, alcune “concrezioni” (per dirla alla svizzera) raggiungono, in effetti, una purezza ritmica e formale indiscutibile, (così la composizione in cemento scolpito del ’33, la scultura in legno di noce del ’35, la “madre con bambino” in pietra e in legno d’olmo, dove per altro avremmo preferito che il titolo dell’opera non suggerisse nessun ricordo aneddotico e che fosse solo il ritmo delle masse plastiche che a suggerirci un’emozione; così certe “string figures”, figure di corde, dove Moore ha saputo offrire il contrasto tra la materia soda e compatta del legno e la materia aerea, inclusa e adombrata, dalle corde tese. Codesti lavori hanno un’importanza indubbia nell’avanzare il problema della possibilità d’una scultura in cui l’elemento spaziale sia solamente accennato e in cui il vuoto venga a costituire il “materiale da costruzione” di cui l’artista si vale).

Quanto v’è tuttavia di veramente personale ed autentico in questa vasta e molteplice opera plastica, e quanto è solo ampliamento ed estrinsecazione di esperienze già svolte, di intuizioni già espresse? Quando dopo la guerra il nome di Moore apparve sempre più di frequente nelle riviste d’arte, ci colse subito il sospetto di trovarci dinnanzi ad un’opera importante e significativa ma non inedita; la Biennale e la mostra odierna ce lo riconfermano. Non bisogna infatti dimenticare che già Lipschitz e Laurens, Brancusi e Archipenko, Zadkine e Giacometti, avevano lavorato in questa direzione, ma,

non da noi stessi o da Dio. La coscienza dell'uomo è per tanto sempre duttile e mutevole, man mano che in essa si sparge il seme delle successive esperienze. Questa duttilità, questa mancanza dell'individuo di coscienze innate, tale da permettergli di adattarsi agli eventi e alle cose, è uno dei capisaldi della dottrina, forse il più caratteristico e ininterrotto nel tempo e costituisce quasi l'ossatura d'una filosofia del vivere divenuta tipica nella mentalità inglese essenzialmente antimetafisica, meccanicistica, pratica. Lungo questa traccia esiste l'impulso forse più appariscente e diretto col quale la tradizione è presente nell'arte di Henri Moore; perché anche Moore è un empirico immediato e perfetto, privo delle tentazioni dommatiche di alcuni indirizzi razionali, quanto dei drammi morali di certo espressionismo romantico.

La scultura di Moore tende a seguire, a plasmarsi sulle forme elementari e sorgive per cogliere in esse il senso primordiale del mondo, quasi che il sasso spiegasse già la montagna o la radice l'albero e l'uomo. Quando Moore scolpisce una figura essa sembra essergli suggerita dall'intrico di un ramo che il caso abbia conformato simile a una creatura e ha bisogno di dichiarare apertamente che la suggestione gli è venuta di là, dalle pietre levigate dei torrenti, dall'incidentale aspetto d'una creta plasmata, perché in lui è viva la religione delle cose ed egli vi crede nella grazia singolare della sua fantasia primitiva ed estatica.

Moore ha in sé il senso pagano della natura e ne ricerca con l'arte l'interiore poeticità. È un bisogno di liberarsi che l'ha condotto a risalire nei tempi fino all'età degli stupori arcaici di fronte alla meraviglia del mondo, quasi a ricostruire per sé una purezza illogica e istintiva di cui la nostra epoca stava perdendo il significato. Il primitivismo è in lui un indizio dell'ambiente in cui si è formata la sua educazione, una conseguenza dell'intuito empirico della sua razza. L'evasione da ogni assoluto teoretico, da ogni norma rigorosa è lo stimolo da cui sorge in Moore il bisogno d'attraversare gli oceani, fino a ritrovarsi uomo fra gli uomini che più egli sente vicini al germoglio geologico della vita. Anche il procedimento lungo il quale Moore giunge alle proprie forme disciolte

da qualsiasi legame figurativo manca di quelle premesse sistematiche proprie dell'astrattismo europeo.

La corrente astrattista è filiazione diretta del cubismo e tende a portare le teorie fauve e cubista alle conseguenze estreme con un'impostazione strettamente teorica, anzi dommatica. Per Moore l'astrattismo è il limite d'un processo naturale di semplificazione scaturito da un impulso che ben documenta il suo atteggiamento di fronte alla realtà; le forme "astratte", a parte gli oggetti degli ultimi tempi, sono soltanto le altre forme condotte a una semplicità maggiore e arrivano all'astrazione per inerzia, per conseguenza, stanno come in un punto d'equilibrio fra i suggerimenti del gusto moderno e la loro derivazione direttamente naturalistica. Per Moore il momento astrattista non interrompe la sequenza lineare della sua opera, non è particolare momento di rottura, ma una serie di momenti concatenanti e successivi il cui inizio si confonde ed è tutt'altro che isolato nel complesso della sua produzione.

In questa sua prepotente necessità di ispirarsi alla natura, nelle espressioni più instabili e irriducibili a schemi definiti, egli è profondamente umano, antirazionale ed empirico, e la sua arte scaturisce immediata dagli impulsi che dalla natura spontaneamente vi giungono.

Una messe così varia di suggerimenti è assimilata con spirito del tutto opposto da quello di Picasso, ad esempio. In Picasso la varietà dei motivi nasce da una precisa ragione analitica e la natura è sezionata e rifatta, costantemente soggetta a un prepotente individualismo che alla fine genera da sé i propri nuovissimi oggetti, mentre Moore sembra partire dalla forma grezza e rivestirla di significati plasmando su di essa la propria sensibilità. Picasso è uno spirito egocentrico, razionale, civile; Moore è uno spirito empirico, irrazionale, primitivo che ha in sé un misticismo panteistico e barbaro della natura. Picasso si serve degli oggetti come d'uno strumento ed è sempre invadente con la sua imperiosa presenza. Moore sembra invece trarre dalle venature d'un legno, dal capriccio d'una pietra una forma umana sì che questa risulti quasi l'anima d'una creatura immersa nell'immobilità d'una forma tellurica. Si potrebbe parlare in lui d'un mimetismo psichico; è quella psicologia che fa

di lui un artista continuamente influenzato da ogni nuova scoperta e dei suoi compatrioti i più grandi diplomatici del mondo.

Ma un altro carattere dell'arte di Moore è testimone della sua origine culturale. Si osservi come le sue soluzioni sembrano sempre momentanee, occasionali, come dipendenti da un incontro fortuito, da una scoperta di quel giorno stesso: ora è il Chac Mool messicano a ispirarlo (si ricordi la "figura sdraiata" in pietra di Hornton esposta alla Biennale di Venezia) ora le teste litiche dell'Isola di Pasqua (vari pezzi: si veda la "madre con bambino" N. 18) ora gli ori, gli alabastri, la suppellettile e la scultura azteca e Maya (vari pezzi: p. es. le figure II, 4 e 9) ora gli idoli e le maschere rituali polinesiani (Ragazza N. 13) e le sculture negre (Testa e spalla N. 1), quando non si serva con eguale mutevole ingegno dei sassi e delle radici d'albero o delle sculture cubiste da Lipchitz a Brancusi (mezzefigure N. 5 e 6), fino a risentire d'indirette esperienze surreali o addirittura di qualche idea picassiana.

Come si vede ve ne sarebbe abbastanza per lanciare a Moore un'accusa di eclettismo. Tuttavia confermarla vorrebbe dire non tener conto dello spirito col quale Moore si accosta alla vita, perché la straordinaria quantità d'influenze diverse è per l'artista una serie di spunti per arrivare a scoprire la propria individualità, che rifugge sempre dal tipicizzarsi in un unico aspetto, ma a trovare nei semi diversi altrettanti motivi per dar vita a un'espressione nuovissima. D'eclettismo dunque in Moore non sarebbe giusto parlare: se no per tanti altri, non escluso Picasso, l'accusa sarebbe possibile e porterebbe a travisare il significato finale, determinato in una propria essenzialità di stile, che raggiungono le sue creazioni più elette.

I limiti di Henri Moore sono piuttosto d'altra natura. Si veda ad esempio come l'artista si compiace e "goda" del materiale che adopera. Il bronzo è amorosamente lucidato e brunito, una terracotta e un cemento hanno sempre colore bellissimo e speciale, le trasparenze degli alabastri, le venature delle pietre sono accarezzate e messe nella massima evidenza. È una raffinatezza da collezionista, da amatore di pezzi rari e preziosi, troppo evidente e

oppressiva per non contraddire la scultura, troppo ripetuta anche nei pezzi di maggior mole. L'oggetto è amato in sé ed era quasi conseguente che l'artista arrivasse per successive eliminazioni oltre i limiti della scultura, all'oggetto fine a sé stesso scoprendo in tutta la sua nudità il compromesso edonistico latente in quasi tutte le sculture minori.

Ma nelle opere di massimo impegno l'artista è presente in tutta la sua validità.

La "figura sdraiata" in legno di olmo è forse il pezzo più eccellente della mostra allestita alla Biennale di Venezia. Non vi è alcuna esitazione nell'architettura complessiva dell'opera, nei passaggi sicuri dei piani: tutta la figura è tagliata con una morbida fermezza, quasi ispirata all'andamento delle venature del legno e sembra scaturire da esso senza accedere a compromessi umanistici. L'altra grande figura in pietra di Hornton sembra figlia di tutta una serie di modelli messicani di epoca Maya che hanno nella statua detta "Chac Mool", il giaguaro, l'esempio artisticamente più alto; il confronto non va comunque preso alla lettera e la figura di Moore alla fine si spiega solo nella sua perfetta unità di stile. Altrove le influenze esterne hanno pesato con vario pericolo sull'artista. "Testa e spalla" N. 1 è un pezzo stanco e decorativo, le sculture N. 16, 25, 14, 22, 23, 24 sembrano svuotate di ogni significato espressivo. Ma in altri momenti Moore sa creare l'indimenticabile "famiglia" in bronzo N. 36, l'altra in terracotta, le piccole mezze figure di influenza cubista, la "Ragazza a mani giunte", la composizione N. 5 per non citare che alcuni dei pezzi più belli e completi e non dire dei disegni tutti suggestivi, quasi tutti bellissimi.

Attraverso queste opere Henri Moore vive. Noi latini, così severi con noi stessi, duriamo sempre fatica a isolare dal complesso di una personalità i momenti felici dai più o meno scoperti abbandoni; è una nostra risorsa, ma è anche giusto riconoscere che la parte deteriore dell'opera d'un artista non compromette le sue conquiste più alte.

Alla fine di questa nota, a suffragio della tesi fin qui sostenuta penso non sia inopportuno suggerire un accostamento fra Moore e un altro grande artista anglosassone che presenta con lui affinità che non possono non far meditare. È il maggior architetto

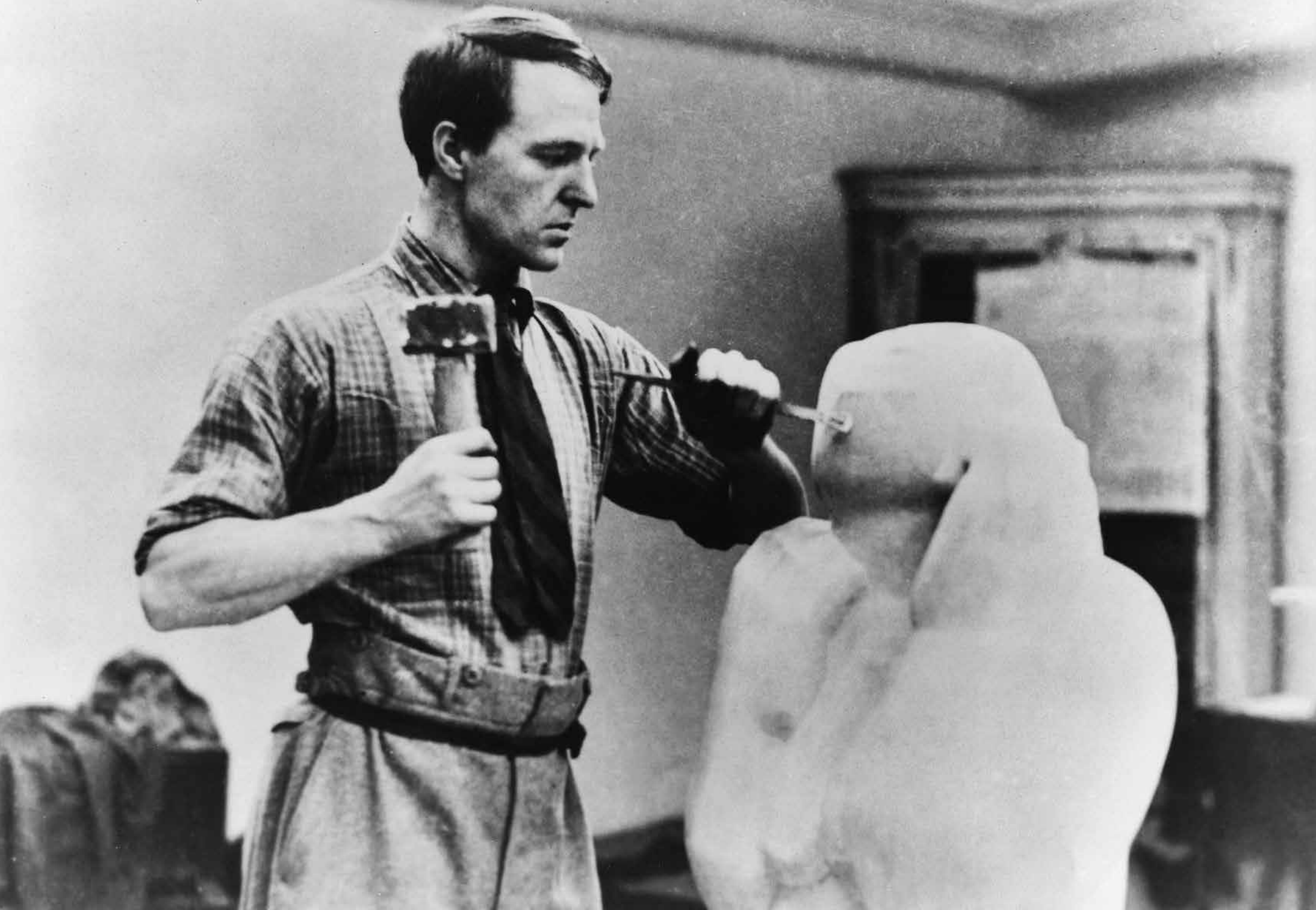
americano e si chiama Frank Lloyd Wright. Come Moore Wright crede nell'anima della natura e ne ha in sé la religione, come Moore egli trae le sue forme dalla terra e le fa crescere come se fossero obbedienti alle stesse leggi che regolano la forma degli alberi e il corso dei fiumi; come Moore Wright parte dal colore e dalla parvenza di una pietra per trarne quasi il carattere di un'intera invenzione, come Moore egli cerca di aderire al senso profondo e primordiale della vita.

Ma oltre a ciò Wright come Moore si è rivolto alle civiltà precolombiane e ha percorso il Pacifico fino al Giappone; Moore è partito da Maillol e dal gusto floreale per subire poi l'influenza del cubismo: Wright ha percorso in sostanza una strada parallela provenendo dalla stessa scuola (l'influenza cubista si può constatare evidentissima in un suo interno a Pittsburg). Perfino l'ultimo raggiungimento della loro arte è parallelo: l'astrattismo di Moore ha in una delle più famose costruzioni di Wright, la villa detta "Falling Water" il suo esempio corrispondente.

È interessantissimo notare come questi due uomini dai capelli rossi, vissuti in ambienti diversi, abbiano tenuto fede a ideali identici. L'accostamento può servire ad inquadrare la scultura di Moore nell'ambito del gusto temporaneo anglosassone e convincere, ancor più delle osservazioni precedenti, circa la posizione storica della sua arte in seno alla tradizione del suo popolo.

Renzo Menegazzo

R. Menegazzo, L'empirismo anglosassone e il naturalista Henry Moore, in "Vernice", III, nn. 28-29-30, ottobre-novembre-dicembre 1948.



Settimo di otto figli di Mary Baker e di Raymond Spencer Moore, minatore di discendenza irlandese, Henry Spencer Moore nacque il 30 luglio 1898 a Castleford, una cittadina di 20.000 abitanti del distretto minerario di West Riding nello Yorkshire.

Henry Moore al lavoro nell'atelier n. 3 dei Grove Studios, Hammersmith, 1928.

1
Il Roll of Honour della Castleford Secondary School scolpito da Moore nel 1916.



1910-18

Moore frequentò la scuola elementare di Temple Street, e nel 1910 ottenne una borsa di studio per la Castleford Secondary School, dove iniziò a scolpire il legno e a modellare l'argilla. La prima base della sua formazione fu data, da un lato, dalle lezioni del preside 'Toddy' Dawes sull'architettura ecclesiastica inglese e dalle visite alle chiese di Ledsham, Methley e altre nello Yorkshire, dove era possibile osservare sculture dell'XI secolo; dall'altro, dal corso d'arte di Alice Gostick, autrice di un approccio più libero e pratico alle arti applicate e con un particolare interesse per la ceramica. La sua prima commissione scultorea, infatti, gli venne offerta nel 1913 su suggerimento della Gostick: una bacheca per l'appena costituitasi Scott Society. Sempre incoraggiato dalla Gostick, il 26 luglio 1915 ottenne il Cambridge Leaving Certificate, qualificandosi per la prosecuzione degli studi, e avrebbe voluto concorrere a una borsa di studio per essere ammesso all'istituto d'arte locale e intraprendere la carriera d'artista, ma venne dissuaso dai genitori che intendevano spingerlo verso quella di insegnante. Così Moore fu assegnato come studente-insegnante alla sua vecchia scuola elementare di Temple Street, ma, data la partenza di molti docenti per la guerra, divenne ben presto insegnante a tempo pieno. Un'esperienza non entusiasmante, tanto che anche in seguito Moore la ricordò come uno dei periodi più infelici e avvilenti della sua vita; unica felice distrazione da tali frustrazioni era il corso serale di ceramica tenuto dalla Gostick.

Dato il forte legame con la Castleford Secondary School, nel 1916 chiese di scolpire il Roll of Honour della scuola (fig. 1), una tavola di legno di quercia su cui scrivere i nomi degli ex-studenti che avevano combattuto durante la guerra.

Nel 1917 venne arruolato nel quindicesimo battaglione del reggimento di Londra del Civil Service Rifle e, in una pausa del programma di

addestramento, visitò per la prima volta il British Museum e la National Gallery. Nell'agosto di quell'anno fu quindi inviato in Francia e aggregato al 1° battaglione del CSR, disposto in una zona vicino ad Arras e dopo tre mesi spostato più a est nel settore di Cambrai, dove subì un duro attacco tedesco in cui vennero usati anche gas velenosi: l'intenso bombardamento di fine novembre 1917 decimò il battaglione e Moore stesso rimase gravemente intossicato. Rimpatriato, trascorse due mesi in ospedale a Cardiff e un ulteriore periodo in un campo di convalescenza, per essere poi trasferito ad Aldershot dove seguì un corso di formazione fisica per l'esercito e venne promosso istruttore. Dopo l'estate del 1918, Moore si offrì volontario per tornare a combattere, ma raggiunse la Francia solo alla vigilia dell'armistizio firmato l'11 novembre 1918.

1919-24

Tornato a Castleford nel febbraio 1919, riprese a insegnare alla scuola elementare di Temple Street fino a quando, a settembre, ottenne una borsa di studio come ex combattente per la Leeds School of Art, presso la quale l'anno successivo fu appositamente istituito il dipartimento di scultura con Moore come primo studente. Continuò ad abitare a Castleford, frequentando i corsi serali di ceramica tenuti dalla Gostick e recandosi a Leeds in treno tutte le mattine.

Iniziò così il suo apprendistato all'arte della scultura: curiosità, assimilazioni e sperimentazioni lo portarono, negli anni successivi, a confrontarsi con l'arte antica, negra e messicana che vedeva e studiava al British Museum, con artisti contemporanei quali Epstein, Gaudier-Brzeska, Modigliani, Brancusi, Archipenko e Picasso, e con maestri come Masaccio, Michelangelo e Rodin; andò così perdendo ogni traccia di un certo gusto Art Nouveau che sopravviveva ancora

nei lavori del 1919-20, tra cui la copertina dallo stile orientaleggiante che aveva disegnato per il programma della commedia *Narayana and Batharyan*, scritta e messa in scena alla Grammar School di Castleford nel 1920 (fig. 2).

Se l'Art Gallery di Leeds non offriva molto che fosse nelle sue corde – eccetto una mostra di disegni e acquerelli degli “artisti di guerra” Paul Nash, C.W. Nevinson e Wyndham Lewis – tuttavia Moore ebbe l'opportunità di conoscere il professor Michael Sadler, vicerettore dell'Università di Leeds dal 1911 al 1922. Fine conoscitore e appassionato collezionista di Constable, Turner e di altri maestri inglesi, di Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Rouault, Matisse, de Chirico e Kandinskij, ma anche di scultura negra africana, Sadler offrì a Moore la possibilità di vedere per la prima volta opere d'arte moderna di qualità e in breve tempo divenne uno dei suoi primi sostenitori e collezionisti.

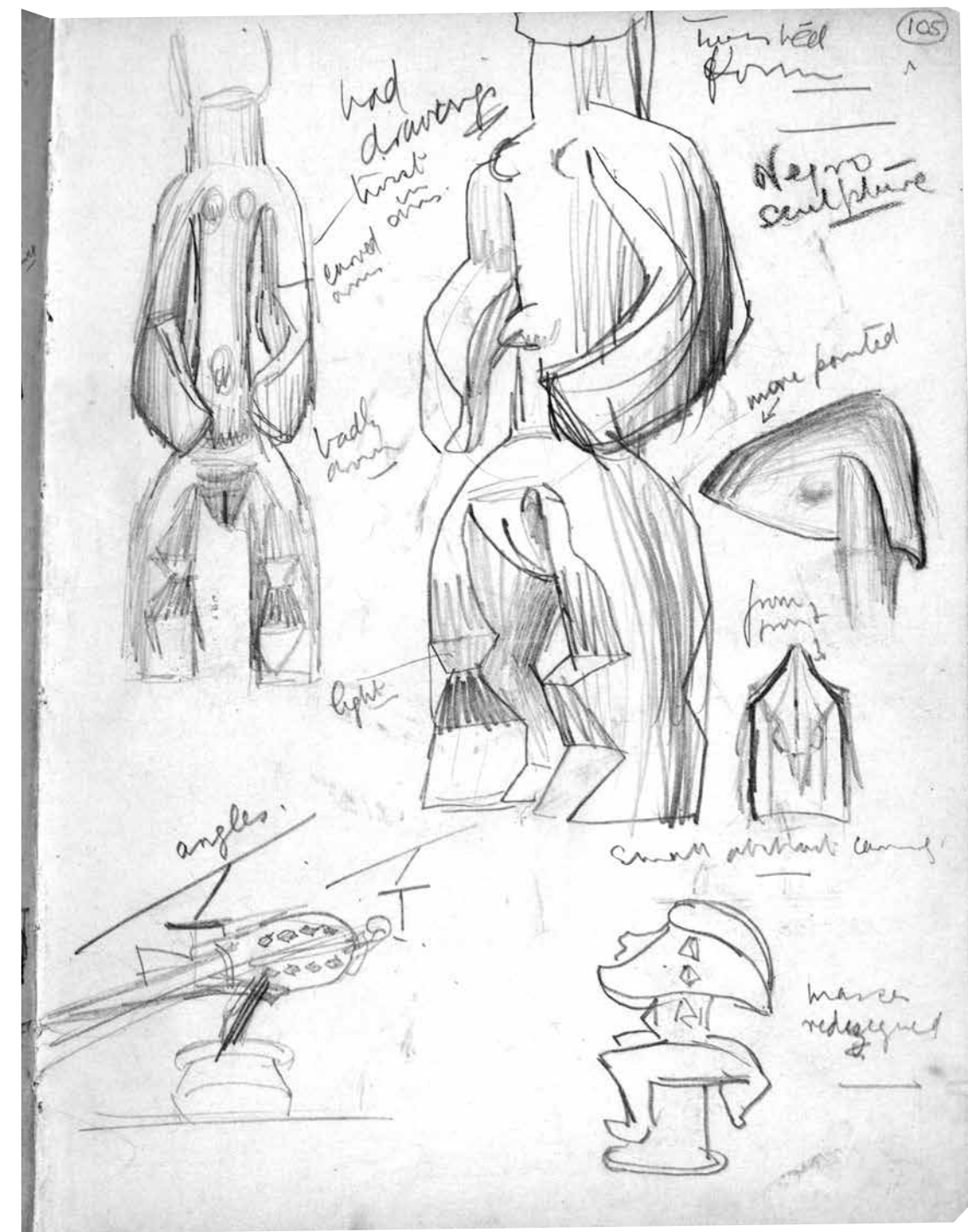
Altrettanto determinante fu la scoperta della raccolta di saggi di Roger Fry, *Vision and Design* (1920), acquistata dalla Leeds Public Reference Library nel gennaio del 1921: in particolare i due contributi sull'arte negra e sull'arte precolombiana furono per Moore una conferma della validità di alcune sue nuove intuizioni e dell'istintivo e crescente interesse per l'arte negra.

Sempre nel 1921, alla fine del secondo anno di corso, Moore vinse un'importante borsa di studio per la Sculpture School del Royal College of Art, che avrebbe frequentato fino al 1924. Si stabilì quindi a Londra e iniziò a frequentare le gallerie d'arte e i musei, studiando le collezioni della National Gallery, del Victoria and Albert Museum e del British Museum (fig. 3). Come egli stesso ricordò, per il primo anno visse in uno stato di eccitazione straordinario, come se avesse trovato il paradiso: finalmente tutta la scultura del mondo era alla sua portata: “Sapevo che non lontano c'erano la National Gallery e il British Museum, e anche il Victoria and Albert con biblioteche in cui avrei potuto consultare tutti i libri che volevo. E avrei potuto imparare ogni cosa su tutte le sculture realizzate ovunque nel mondo”.



2, 3
Copertina di *Narayana and Batharyan*, scritta e messa in scena alla Grammar School di Castleford nel 1920.

Henry Moore, *Studies of Sculpture in the British Museum*, 1922-24, penna su carta, taccuino n. 3, p. 105.



Iniziò a visitare il British Museum il mercoledì, la domenica pomeriggio e durante le vacanze, e a ogni angolo gli si svelava un nuovo mondo. Prese diverse “ubriacature”, a tappe: gli Egizi, i Sumeri, gli Assiri, le sale etnografiche, le sculture in legno africane, quelle oceaniche, l’arte greca cicladica, le sculture precolombiane messicane. Importante fu anche l’esempio di Jacob Epstein, che aveva iniziato a creare una delle più belle e importanti collezioni private di arte tribale e antica. Moore incontrò per la prima volta Epstein nel 1921 con Raymond Coxon, visitando la sua casa e ammirandone la collezione; negli anni successivi Epstein sostenne il talento di Moore acquistandogli alcune sculture.

Tuttavia la passione per la scultura arcaica e primitiva era in netto contrasto con i dettami accademici insegnati al college, provocandogli un turbamento dal quale tuttavia non si lasciò scoraggiare. Trovò un compromesso, una sorta di doppia vita: disegno e modellazione dal vero durante i corsi del college, e ricerca della propria strada personale nel resto del tempo. Per assimilazione, Moore provò e rielaborò ogni nuova esperienza formale, muovendosi tra sensibilità visiva e capacità di giudizio verso la creazione di un proprio universo formale.

Spunti arrivavano anche dal Museo di Scienze Naturali dove Moore studiava le selci, i fossili, gli utensili, le ossa di animali. Una passione indagatrice delle forme della natura che sempre lo avrebbe accompagnato: sassi, rocce, conchiglie, alberi, legni, ossa; quanti di questi oggetti, spesso di piccole dimensioni, si accumulavano nel suo studio!

“Ho trovato più che mai ispirazione nelle forme naturali, nei tesori del mare, pesci di tutti i tipi, ogni specie di molluschi e crostacei, granchi, aragoste e simili”.

Moore trovò un’ulteriore conferma della correttezza dei propri interessi e di una scultura basata sull’intaglio diretto della pietra nelle opere e nel pensiero di Gaudier-Brzeska, conosciuto nel 1922 attraverso la memoria di Ezra Pound pubblicata nel 1916, in cui erano riprodotti anche

gli articoli di Gaudier-Brzeska comparsi sui due numeri della rivista vorticista “Blast” (1914-1915): l’elogio dell’abilità artigianale e della verità del materiale; la concezione di una scultura intesa come energia e come presentazione delle proprie emozioni attraverso l’accordo di superfici, piani e linee.

Nel 1923 Moore e l’amico Coxon si recarono per la prima volta a Parigi per vedere la grande pittura moderna francese e su indicazione di William ‘John’ Rothenstein – direttore del Royal College of Art – visitarono la collezione di Auguste Pellerin, uno dei più grandi collezionisti di Manet e di Cézanne:

“Io rimasi molto colpito dalla grande composizione triangolare delle *Bagnanti* di Cézanne, quella in cui i nudi in prospettiva sono sdraiati per terra come se fossero intagliati nella roccia. Vedere questo quadro fu per me come vedere la Cattedrale di Chartres”.

Nel 1924 Moore e Coxton si trasferirono nell’atelier n. 3 dei Grove Studios di Adie Road, Hammersmith, e alla fine dell’estate di quell’anno conseguì il Diploma che lo qualificava come professore d’arte e ottenne dal Royal College una borsa di studio per viaggi d’istruzione. Il viaggio, programmato per l’autunno, venne posticipato all’anno successivo, perché, dopo le dimissioni di Derwent Wood, Rothenstein chiese a Moore di sostituirlo temporaneamente nell’insegnamento al Royal College fino alla designazione del successore; la scelta cadde su Ernest Cole, sebbene lo stesso Moore abbia più volte ricordato di aver suggerito il nome di Epstein. Al ritorno dal viaggio di studi, Moore avrebbe poi avuto un contratto come assistente part-time per sette anni, condizione che gli avrebbe dato una certa stabilità economica, oltre alla disponibilità di tempo libero per dedicarsi a scolpire.

Il viaggio di studio in Italia

del 1925 è per Henry Moore una sorpresa: l’inaspettata rivelazione del Rinascimento fiorentino e dei primitivi toscani che lo accompagnerà anche nei decenni successivi, fino al ripensamento di Michelangelo, Giovanni Pisano e Donatello. Parallelamente alla biografia si pubblica una serie di testi e riflessioni elaborati da Moore nell’arco della sua attività artistica, molti dei quali ancora inediti in italiano. È così possibile verificare come il confronto con l’arte italiana sia stato per l’artista inglese un paradigma su cui riflettere a fondo e con cui confrontarsi; uno dei poli essenziali all’interno dei quali l’artista si muove per elaborare il proprio linguaggio scultoreo.
Davide Colombo

1925

Lettera di Henry Moore a William Rothenstein

Firenze

Finora ho viaggiato alla velocità di un turista americano – la prima settimana all’estero – trascorsa a Parigi – è stata assorbita dal trapassato remoto, ma il Museo Guimet (le sculture indiane dell’entrata e la sala del piano terra – come pure le sculture e i dipinti ispirati all’Antinoe¹) si stagliano come – come cipressi in un paesaggio italiano. Parigi in sé non mi è piaciuta – e dopo il Louvre e il Museo Guimet le rare mostre d’arte contemporanea che ho visitato mi sono parse quasi ciarpame.

Prima di arrivare qui a Firenze, ho fatto tappa a Genova, Pisa e Roma. In Italia, quello che mi ha colpito di più sono gli antichi affreschi: le opere di Giotto, Orcagna, Lorenzetti, Taddeo Gaddi, la pittura fino a Masaccio compreso. Di scultura davvero grande ne ho vista poca – la pittura di Giotto è la miglior scultura in cui mi sono imbattuto in Italia – ciò che conosco della scultura indiana, egizia e messicana oscura completamente quella del Rinascimento – eccetto i primi busti-ritratto italiani, le ultimissime opere di Michelangelo e l’opera di Donatello – benché nell’influsso di Donatello io creda di vedere l’inizio della fine: Donatello era un modellatore, e a me sembra che a svuotare la scultura occidentale della sua linfa virile sia stato proprio il modellare. Ma le due principali ragioni di ciò sono – non lo credi anche tu? – la diffusa tendenza a evitare di pensare e lavorare con la pietra – e l’ostinato ripudio della tradizione gotica a favore di quella pseudogreca. Credo che persino un mediocre studente di college o di qualche altra scuola che avesse avuto la fortuna di entrare a far parte della bottega di uno scultore sarebbe in seguito stato molto probabilmente in grado di fare cose che oggi sarebbero ammiratissime. In una cittadina di venti o trentamila abitanti dell’Italia del XIV secolo potevano vivere e operare simultaneamente 50 o 60 pittori, ognuno dei quali se eseguisse oggi gli stessi dipinti sarebbe reputato un genio... A mio parere, la sola speranza di una scuola di scultura inglese risiede in un valido artista che lavori nel solco della grande tradizione della scultura, in grado di captare la simpatia e l’ammirazione degli studenti e di propagare il bene così come Dalou e Lanteri hanno diffuso il male.

Finora ho visto molto e fatto poco – e credo di aver visto esempi della maggior parte degli artisti italiani – quello che mi ha lasciato l’impressione più profonda è Giotto (forse anche perché è il più inglese dei primitivi). Adesso i miei piani sono questi: vedere gli affreschi di Giotto ad Assisi e a Padova, e poi lasciare l’Italia via Ravenna e Venezia, raggiungere Monaco e dalla Germania tornare a casa passando per Parigi, in modo da finire di vedere il Museo Guimet. Sto cominciando a vedere l’Inghilterra in prospettiva – credo che al ritorno sarò un fervente patriota. Anche se non dovesse servirmi ad altro, questa borsa di studio mi avrà aiutato a capire quali tesori possiede l’Inghilterra – che paradiso sia il British Museum e quanto siano elevate la qualità, la rappresentatività e la scelta delle opere della National Gallery – ma anche che fonte di ispirazione sia il paesaggio inglese. Non mi stupisce il fatto che l’Italia non possieda una scuola di paesaggio – ho il forte desiderio – quasi la brama di vedere un albero degno di questo nome, un albero che abbia un vero tronco.

^[1] In Modern English Painters, a questo rigo si legge “le sculture e i dipinti ispirati a [illeggibile] si stagliano come...”. In P. James, Henry Moore on Sculpture: A Collection of the Sculptor’s Writing and Spoken Words, Macdonald, London 1966, il curatore ha giustamente sostituito la parola indecifrabile con “Antinoe” (si veda la lettera di Moore a Coxon, p. 31).

^[2] Citata in John Rothenstein, Modern English Painters, Volume 2: Lewis to Moore, Eyre and Spottiswoode, London 1956, pp. 314-315 (erroneamente datata 12 marzo 1924); ripubblicata in Henry Moore, Writings and Conversations, a cura di Alan Wilkinson, L. Humphries, London 2002, pp. 52-53. Parzialmente tradotta in italiano in Henry Moore. Sculture, disegni, incisioni, arazzi, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 1995), Electa, Milano 1995, p. 62.

1925-29

Nel 1925 Moore aveva ventisette anni e molto più interesse per Picasso, Brancusi, Modigliani e l'arte negra che non per l'arte del Rinascimento: avrebbe voluto andare a Parigi o a Berlino, ma la borsa di studio era pensata per lo studio dei maestri italiani. Quindi, dopo una breve tappa a Parigi all'inizio di febbraio del 1925 per visitare il Musée Guimet e il Musée Trocadéro, spese tre mesi e mezzo in viaggio per l'Italia.

“Pensavo di saperne abbastanza dell'arte rinascimentale e greca, dei maestri antichi e di ogni tipo di arte tradizionale; volevo combattere come un giovane che vuole liberarsi dell'autorità dei genitori, vivere la propria vita e avere una prospettiva personale”.

Ma in Italia ebbe una rivelazione. Visitò Firenze, Roma, Pisa, Siena, Assisi, Padova, Ravenna e Venezia, studiando le opere dei grandi maestri dell'arte italiana, ammirando gli affreschi di Giotto, Orcagna, Lorenzetti, Taddeo Gaddi e Masaccio, gli ultimi lavori di Michelangelo e la scultura di Donatello e Giovanni Pisano. Masaccio, la Cappella Brancacci e *Il Pagamento del tributo* lo ammaliarono: il maestro italiano era in grado “di mirare al realismo e, al tempo stesso, di conservare una grandezza e una semplicità primitive”.

Il viaggio in Italia fu al contempo critico e importante; al suo rientro a Londra, dopo mesi di inattività scultorea, si trovò nella necessità di compiere il grande sforzo di assimilare tutto ciò che aveva visto e la difficoltà di tornare alla sua posizione di un tempo. Si trattò di una terribile crisi psicologica, e fu molto arduo per Moore finire le sculture che aveva lasciato incompiute nello studio, come la *Mother and Child* del 1924-25 in pietra di Hornton (S, I, 26).

Se da un lato tornò a osservare le sculture messicane e l'arte negra, dall'altro intraprese una meditazione tenace, profonda e distaccata sugli artisti



194

4, 5
Moore nei Grove Studios, Hammersmith, all'età di 29 anni.

Henry Moore, *West Wind [North Wind]*, 1928-29, pietra di Portland, sede della London Underground presso la stazione di St. James Park.



195

del suo tempo. In particolare l'emulazione di scultori come Modigliani, Archipenko e Brancusi non fu tanto a livello di soluzioni formali, quanto di tecnica e di metodo, grazie alla loro devozione per l'intaglio diretto (fig. 4). Questo processo di rielaborazione di tali modelli in modo più personale ebbe certamente un primo importante esito in *Head and Shoulders* (S, I, 48) in serpentino verde di Prato del 1927.

Nel 1926 Moore cominciò a insegnare scultura due giorni la settimana presso il Royal College of Art, e qui avrebbe incontrato Irina Radetzky, una giovane studentessa di pittura di origini russe.

Nello stesso anno Moore prese parte a una mostra collettiva presso la St. George Gallery di Londra. Alla fine di gennaio 1928 venne inaugurata la prima mostra personale presso la Warren Gallery, con 42 sculture e 51 disegni: diverse furono le recensioni – non proprio entusiastiche – sul “Times”, il “Daily Herald”, lo “Yorkshire Evening Post” e il “Morning Post”; alcune opere vennero acquistate da Epstein, August John e Henry Lamb. Sempre nel 1928, punto di svolta della sua carriera artistica fu la prima commissione pubblica di un bassorilievo in pietra – *West Wind [North Wind]* (S, I, 58) (fig. 5) – per una facciata esterna della nuova sede della London Underground Railway presso la stazione di St. James Park della metropolitana di Londra. Oltre ai due gruppi *Night and Day* eseguiti da Epstein per i due portoni d'accesso, la London Underground commissionò a sei artisti – Aumonier, Gill, Gerrard, Moore, Rabinovitch e Wyon – otto sculture in rilievo per il frontone tra il settimo e l'ottavo piano, che simbolizzassero i quattro venti: su indicazioni dell'architetto Charles Holden, tutti gli scultori utilizzarono la figura umana – uomo o donna, come nel caso di Moore – per rendere l'idea di velocità e di volo.

In un periodo molto prolifico, in cui prevalgono sculture in vari tipi di pietra e in cemento, si vennero a definire i principali soggetti della ricerca di Moore, *Mother and Child*, *Standing Figure* e *Reclining Figure*. Al 1929, infatti, risale una delle sue *Reclining Figure* (S, I, 59) più note, acquistata dalla City Art Gallery di Leeds nel 1941; tra marzo e maggio 1929

Moore lavorò a un blocco di pietra scura di Hornton ricca di venature, dando vita a quella che anch'egli considerava la sua migliore scultura:

“Quando ho finito, sapevo che quella era la miglior scultura che avessi fatto fino a quel momento”.

In essa la sua ammirazione per la statua del dio tolteco-maya Chacmool – ritrovato a Chichén Itzá nello Yucatan – di cui aveva visto una riproduzione per la prima volta in una rivista tedesca e una copia in gesso (o di un esemplare simile) al museo del Trocadéro nel 1925, trovò qui la sua manifestazione più dichiarata, sebbene innegabili fossero anche le suggestioni date dal confronto con l'arte contemporanea che più apprezzava. Limitato il tono ieratico e spirituale del prototipo precolombiano, emersero maggiormente qualità telluriche e umanistiche che vedevano nelle figure reclinate una convergenza tra il femminile materno o la Grande Madre con lo spirito del paesaggio e della terra. Le influenze messicane si estesero anche a una serie di maschere in pietra o cemento a cui stava lavorando in quel periodo.

Il 27 luglio del 1929 Henry Moore e Irina Radetzky si sposarono a West Hendon e si stabilirono nel quartiere londinese di Chalk Farm, a Hampstead, una zona dove vivevano molti altri artisti e scrittori, tra cui Barbara Hepworth, Ben Nicholson, Naum Gabo, Stephen Spender e Herbert Read (fig. 6).

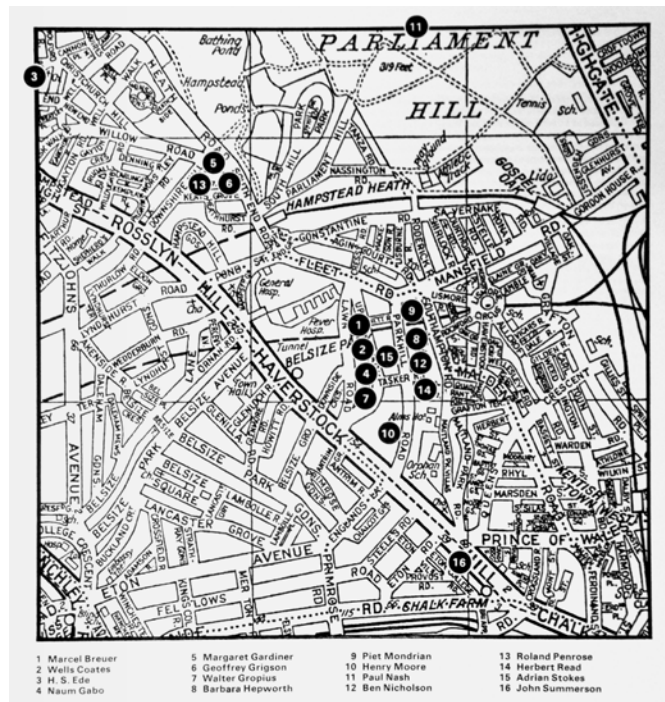
1930-39

Nel 1930 Moore era considerato uno dei principali artisti inglesi e fu selezionato per esporre al Padiglione della Gran Bretagna alla XVII Biennale di Venezia (maggio-ottobre 1930) insieme agli scultori Epstein e Skeaping, e ai pittori Philpot, Rothenstein e Sickert, a cui furono dedicate mostre personali; accanto a queste fu organizzata anche una grande collettiva di dipinti, disegni, acquerelli, acqueforti e incisioni di 108 artisti.

A partire dal 1930 si moltiplicarono le partecipazioni di Moore a mostre collettive a Londra: dalla Modern English Watercolour Society al Young Artist, fino al London Group. Inoltre tra il 1930 e il 1935 Moore fu eletto membro della Seven & Five Society, una società fondata nel 1920 e presieduta da Ben Nicholson dal 1926, che nel 1935 avrebbe cambiato il nome in 7 & 5 Abstract Group, definendo come criterio vincolante per l'appartenenza al gruppo la scelta di dedicarsi esclusivamente all'arte astratta.

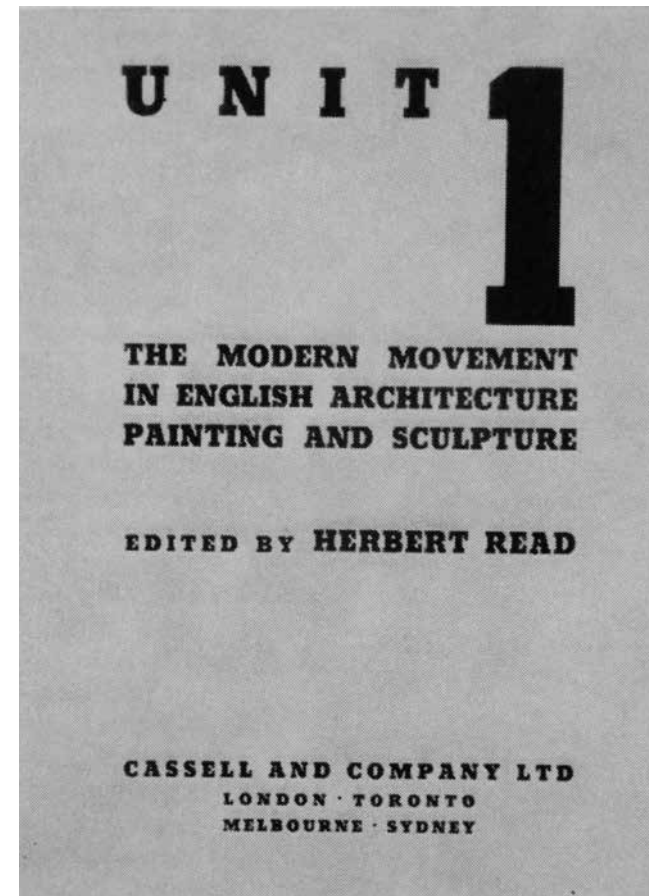
Nell'autunno del 1930 Moore partecipò a una mostra di disegni alla Zwemmers Gallery dedicata al lavoro di Gaudier-Brzeska. Le opere di Moore vennero positivamente recensite in un articolo del 20 novembre 1930 sull'“Evening Standard” dallo storico dell'arte R.H. Wilenski, che nel dicembre successivo avrebbe pubblicato sulla rivista d'arte “Apollo” il primo importante contributo critico dedicato a Moore. L'articolo sull'“Evening Standard” scatenò una serie di veementi critiche da parte, tra gli altri, del “Morning Post” che in un contributo del 13 dicembre raccolse le opinioni sferzanti di famosi scultori “accademici”. Lo stesso Moore replicò sull'“Evening News” il 1° gennaio 1931, ma la violenta polemica, durante la quale fu tacciato di immoralità e bolscevismo, mise in difficoltà il Royal College e in particolar modo Rothenstein, che il 14 gennaio accolse le dimissioni di Moore, effettive, in realtà, dall'estate. L'anno successivo Moore accettò un incarico come capo del dipartimento di scultura della Chelsea School of Art, incarico propositogli dal direttore H.S. Williamson.

A metà aprile del 1931 Moore tenne una mostra personale alla Leicester Galleries, una delle gallerie di Londra più aperte al movimento modernista, dove i collezionisti Michael Sadler, Hugh Walpole, Samuel Courtauld, Hugh Blaker e Edward Marsh acquistavano regolarmente; qui si organizzavano personali di Epstein, Gaudier-Brzeska, Matisse, Picasso (le loro prime a Londra) e di Van Gogh, Cézanne e Renoir. Nell'introduzione allo scarno catalogo, Epstein sottolineò le qualità della scultura di Moore e il fatto di essere davvero una scultura data dalle relazione tra le masse.



6, 7
Mappa dell'area londinese di Hampstead, dove vivevano artisti, critici e galleristi negli anni trenta.

Unit One: The Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture, a cura di H. Read, Londra 1935.



La reazione della stampa oscillò tra critiche isteriche e apprezzamenti più seri. Se i critici del “Times”, del “Manchester Guardian”, dell’“Observer” e del “Jewish Chronicle” espressero pareri positivi e talvolta entusiasti, il “Morning Post” attaccò di nuovo Moore, seguito a ruota dal “Daily Mirror” e dal “Bournemouth Echo”. Tra gli interventi più positivi e interessanti è da ricordare quello sul “Listener”, l'influente rivista settimanale della BBC, da parte del critico Herbert Read, che sarebbe diventato il principale sostenitore della scultura di Moore in Inghilterra e non solo. Lo stesso Moore, in seguito, avrebbe pubblicato sul “Listener” alcuni dei suoi contributi teorici più importanti, *The Sculptor Speaks* (1937) e *Primitive Art* (1941). Anche le vendite furono positive; Moore realizzò la sua prima vendita per l'estero, una piccola testa di pietra acquistata insieme a sette disegni e acquerelli da Max Sauerlandt, direttore del Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo e strenuo sostenitore dell'opera di Nolde, Kirchner e Heckel in Germania.

Più che i profitti di queste vendite, fu un'eredità di Irina a permettergli di acquistare un primo cottage nel Kent, a Barfreton, e poi un secondo chiamato Burcroft a Kingston nell'agosto del 1935, per poter scolpire in uno spazio più ampio, all'aperto, come desiderava da tempo: “Vivere a Burcroft fu ciò che probabilmente rafforzò il mio interesse nel cercare di fare in modo che scultura e natura si sostenessero e accrescessero a vicenda. Sentivo che il cielo e la natura erano la miglior ambientazione per la mia scultura. Sono asimmetrici, diversamente da uno scenario architettonico con i suoi piani verticali e orizzontali. In un'ambientazione naturale, lo sfondo di una scultura cambia anche solo se ci si muove di una piccola distanza”.

Durante gli anni trenta, alla crescita di attenzione per la scultura di Moore corrisposero sia una maggiore e più attiva adesione dello scultore a vari gruppi di artisti, sia la partecipazione alle più importanti mostre collettive internazionali che cercavano di definire le linee principali della ricerca artistica più avanzata, spesso alimentando la

distanza e la diatriba tra astrattismo e surrealismo, che invece Moore ha sempre ridimensionato. Per lui non c'era frattura, come non c'era tra primitivo, classico e moderno, e infatti sue opere erano presenti nelle esposizioni di entrambe le tendenze.

Dal 1933 Moore fece parte degli undici pittori, scultori e architetti riuniti dal pittore Paul Nash nel gruppo Unit One – annunciato in una lettera sul “Times” del 12 giugno 1933 – con l'intento di combinare individualità e unità ed esprimere uno spirito autenticamente contemporaneo in arte, assumendo un ruolo guida all'interno del dibattito sul modernismo e sull'arte astratta in Inghilterra durante gli anni trenta. Nel 1934 la Mayor Gallery di Londra ospitò una mostra itinerante del gruppo, organizzata da Douglas Cooper, che poi fece tappa, tra le altre, a Liverpool, Manchester, Swansea e Belfast nel 1935. In concomitanza dell'esposizione venne pubblicato, a cura di Herbert Read, il volume *Unit One: The Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*, una raccolta di testimonianze degli artisti del gruppo accompagnate da riproduzioni delle loro opere (fig. 7).

All'inizio di novembre 1933, Moore tenne la seconda personale presso la Leicester Galleries, più piccola e meno controversa delle precedenti, tanto che anche le recensioni furono generalmente positive: il “Times” gli riconobbe uno spiccato senso della forma nell'astrazione e un'abilissima capacità manuale e tecnica. Moore cominciò così a godere di una certa notorietà; l'anno successivo comparve la prima monografia sul suo lavoro, scritta da Read e pubblicata a Londra da Zwemmers, che ebbe altrettante reazioni favorevoli.

In questo scorcio di anni trenta Henry e Irina Moore viaggiarono spesso, si recarono diverse volte a Parigi, dove nel 1932 Moore incontrò Jacques Lipchitz, e nel 1934 per la prima volta in Spagna, visitando Altamira, Madrid, Toledo e Barcellona. Contemporaneamente, Londra – e in particolare il quartiere di Hampstead – divenne il centro catalizzatore di diversi artisti orfani del Bauhaus come Walter Gropius, Marcel Breuer e László Moholy-Nagy,



8
Veduta della International Surrealist Exhibition alle New Burlington Galleries di Londra, 11 giugno - 4 luglio 1936, con la Figure in pietra di Corsehill del 1933-34.

favorendo un ulteriore innalzamento del confronto e del dibattito artistico.

Il 1935 fu l'anno di scioglimento sia di Unit One sia di 7 & 5 Abstract Group, la cui ultima mostra – la prima di sole opere astratte in Inghilterra – venne allestita alla Zwemmers Gallery.

Le forme organiche delle sculture di Moore – spesso derivate dall'osservazione delle forme della natura – vennero progressivamente distorte per creare forme di una nuova mitologia. L'avvicinamento di Moore al surrealismo fu di carattere simpatetico, più che di adesione esplicita alla dottrina surrealista, data la divergenza metodologica. La sua conoscenza del movimento surrealista derivava già nei primi anni trenta dalla frequentazione di Lipchitz, Laurens e Zadkine a Parigi, dall'esame minuzioso della rivista "Minotaure", dove poteva leggere testi fondamentali su Giacometti e Picasso, e dalle mostre londinesi di alcuni artisti come Ernst, Miró e Dalí, ma ebbe un'impennata con l'arrivo a Londra di Roland Penrose che, insieme a David Gascoyne, diede vita al gruppo surrealista inglese all'inizio del 1936 e organizzò l'importante "International Surrealist Exhibition" alle New Burlington Galleries di Londra dall'11 giugno 1936 (fig. 8). La tuttavia disomogenea (e anche ostacolata) diffusione del surrealismo a Londra coincise con la crescita dell'arte astratta, in particolare della sua tendenza costruttivista, grazie anche a una figura come Naum Gabo. Moore, Gabo, Nicholson, Piper e molti altri parteciparono all'altrettanto importante mostra itinerante "Abstract and Concrete", organizzata dallo storico dell'arte Nicolette Gray e allestita a Oxford, Londra, Liverpool e Cambridge. Risultato di quest'esperienza fu il volume *Circle: An International Survey of Constructivist Art* pubblicato nel 1937, a cura di Nicholson, Gabo e Leslie Martin: vi vennero raccolti molti contributi, anche di Moore, e in particolare i saggi *The Constructive Idea in Art* di Gabo e *Plastic Art and Pure Plastic Art* di Mondrian. Certamente da una certa ricerca di Gabo e dal lavoro della Hepworth derivarono le *Stringed sculpture*, cioè le sculture con le corde realizzate da Moore tra il 1937 e il 1940.

Nel 1938 Moore partecipò anche all'"International Exhibition of Abstract Art" allo Stedelijk Museum di Amsterdam insieme ad artisti quali Klee, Mondrian, Léger e Brancusi.

Tra il 1936 e il 1937 Alfred Barr, direttore del Museum of Modern Art di New York – che aveva incontrato Moore a Londra più volte nel 1928, nel 1935 e nel 1936 – invitò l'artista inglese a esporre sue opere nelle due mostre seminali "Cubism and Abstract Art" (2 marzo - 19 aprile 1936) e "Fantastic Art, Dada and Surrealism" (7 dicembre 1936-17 gennaio 1937), che intendevano ricostruire le relazioni e l'evoluzione delle principali tendenze artistiche del modernismo. L'opera esposta in "Cubism and Abstract Art – Two Forms", 1934 – venne acquistata dal museo, divenendo così la prima opera di Moore a entrare in una collezione pubblica americana. Americano fu anche il primo acquisto di un'opera in legno, *Reclining Figure* del 1935-36 (S, I, 162), comprata nella primavera del 1939 da Gordon Washburn, direttore della Albright (poi Albright-Knox) Art Gallery di Buffalo. Si trattava della prima opera in cui l'artista aveva usato legno di olmo, le cui venature davano contorni visibili ai volumi e in cui il torso della figura femminile veniva bucato per "congiungere un lato con l'opposto" in un ritmo simultaneo; Moore indirizzava così la propria ricerca artistica verso nuove possibilità, aprendo le figure verso lo spazio esterno. Su questa linea, uno degli esempi più significativi fu la grande *Recumbent Figure* del 1938 in pietra di Hornton (S, I, 191), acquistata dalla Tate Gallery l'anno successivo su volontà di Kenneth Clark e prestata per la "World Fair" di New York sempre in quell'anno. Di pari importanza, e portatore anche di successivi sviluppi, fu l'*Helmet* (S, I, 212) costituito dall'interrelazione di elementi scultorei interni ed esterni, influenzato, come lo stesso Moore ha ricordato, dalle armature a lungo studiate alla Wallace Collection e al Victoria and Albert Museum. A metà degli anni trenta Moore si era avvicinato agli intenti civili e politici dell'Artist International Association. Nell'ottobre 1937 firmò una petizione per chiedere la fine della politica di non-intervento

del governo britannico nella guerra civile spagnola scoppiata nel luglio 1936, per poi unirsi a una piccola delegazione di artisti e scrittori inglesi che intendeva recarsi nella Spagna repubblicana; il permesso di viaggio venne però negato dal governo britannico. Per trovare fondi a sostegno della causa repubblicana, nel 1939 Moore lavorò alla litografia *Spanish Prisoner* (C, I, 3), di cui non venne mai realizzata un'edizione perché giunse la notizia della caduta di Madrid e della fine della guerra civile.

Allo scoppio della seconda guerra mondiale, nel 1939, i Moore vivevano nel loro cottage a Kingston, ma furono costretti ad abbandonarlo perché l'accesso alla zona venne limitato a causa della vicinanza a Dover. Al ritorno a Londra Moore abbandonò il suo posto al Chelsea College of Art quando la scuola venne evacuata e trasferita a Northampton.

1940-45

Nell'ottobre del 1940, dopo che una bomba aveva seriamente danneggiato la loro casa di Hampstead, i Moore decisero di trasferirsi fuori città e affittarono una vecchia fattoria, chiamata Hoglands, nel piccolo villaggio di Perry Green, che l'anno successivo avrebbero acquistato.

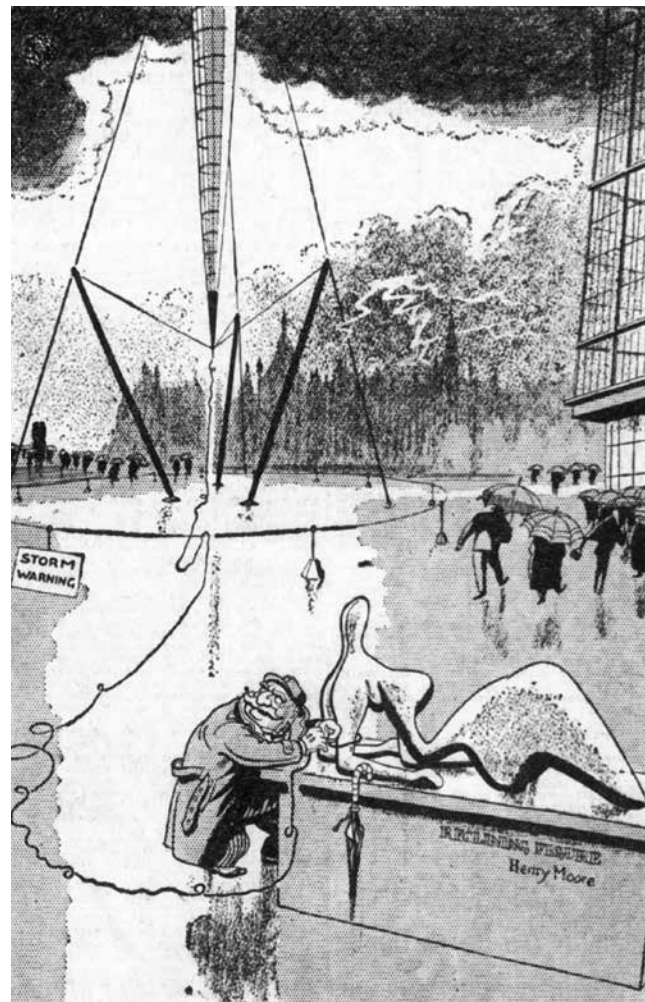
Tra l'autunno del 1940 e l'estate del 1941 Moore realizzò gli *Shelter Drawings*, disegni ispirati dalla visione di centinaia di persone che, durante i *Blitz*, gli attacchi aerei nazisti su Londra, si rifugiavano nelle gallerie della metropolitana.

"Di norma tornavo in città in macchina e da anni non utilizzavo la metropolitana. Per la prima volta, quella sera, vidi la gente sdraiata sulle banchine di tutte le stazioni in cui ci fermammo. Quando arrivammo a Belsize Park non fu possibile uscire dalla stazione per un'ora a causa dei bombardamenti. Passai il tempo a osservare le file di persone che dormivano sulle banchine. Non



9, 10
Henry Moore, *Madonna and Child*, 1943-44, pietra di Hornton, Northampton, St. Matthew.

Lee, *It's a million to one chance, they say... but here's hoping*, vignetta satirica in "Evening News", 22 maggio 1951.



avevo mai visto così tante figure reclinate, e anche le gallerie dei treni assomigliavano ai buchi delle mie sculture”.

Questi disegni procurarono a Moore un'enorme e immediata popolarità, tanto che nel gennaio 1941 fu nominato Official War Artist da Kenneth Clark, che presiedeva il War Artists' Advisory Committee, istituito nel novembre del 1939 con l'intento di coinvolgere i migliori artisti nel documentare la partecipazione della Gran Bretagna alla guerra. Diversi disegni vennero esposti con lavori di altri artisti alla National Gallery in una mostra dedicata all'arte e la guerra che circolò anche in altri musei inglesi. Il 29 agosto 1941 gli venne commissionata, sempre dal WAAC, la realizzazione di una serie di disegni dedicati alle miniere di carbone, essendo nota la sua provenienza familiare. Concluso il progetto dei *Coal-mining Drawings* nel giugno 1942, Moore considerò finito anche il suo impegno come artista di guerra, volendo tornare a scolpire, ma i giorni da artista di guerra nella metropolitana di Londra vennero ripercorsi e “messi in scena” in occasione del documentario *Out of Chaos*, diretto da Jill Craigie nel settembre 1943.

Certamente il lavoro degli *Shelter Drawings* si fece sentire anche nella produzione seguente, e suoi effetti furono riconosciuti nell'importante scultura in pietra *Madonna and Child* (1943-44) (S, I, 226) commissionata da Walter Hussey, vicario della chiesa di St. Matthew a Northampton (fig. 9). Il tema della Madonna con bambino venne sviluppato dallo scultore anche in una versione più allargata – *Family Group* – a cui si dedicò con dedizione dal 1944, modellandone diversi esemplari in terracotta, poi tradotti in bronzo.

Nel 1941 Moore tenne la sua prima mostra retrospettiva presso la Temple Newsam House di Leeds, assieme a Graham Sutherland e John Piper, e fu nominato membro del comitato direttivo della Tate Gallery. L'anno seguente divenne membro dell'Art Panel of the Council for Encouragement of Music and the Art (poi Arts Council of Great Britain).

Dall'11 al 29 maggio 1943 si tenne la sua prima personale all'estero, alla Buchholz Gallery di New

York di Curt Valentine, con 40 disegni e acquerelli, che ebbe recensioni varie, e che fu parzialmente trasferita alla Stendhal Gallery di Los Angeles.

1946-58

Il secondo dopoguerra – che a livello personale regalò a Moore la figlia Mary, nata il 7 marzo 1946 – vide un crescente e inarrestabile riconoscimento di critica e di pubblico dell'arte di Moore a livello internazionale, con un proliferare di premi, riconoscimenti, onorificenze, commissioni e di mostre collettive o personali che si susseguirono tumultuosamente ovunque nel mondo, spesso con il supporto del British Council. Moore divenne una vera e propria icona nazionale, buona per tutte le occasioni.

Tra le prime collettive itineranti, è da ricordare quella organizzata dalla Tate Gallery che approntò una selezione di opere di artisti inglesi quali Moore, Sutherland, Piper e Pasmore, i quali per la prima volta poterono essere visti a Bruxelles, Amsterdam, Vienna, Praga, Varsavia e Roma.

Il 17 dicembre 1946 si inaugurò la prima grande retrospettiva di Moore all'estero, al MoMA di New York, dove espose, fino al 16 marzo 1947, 58 sculture e 48 disegni; in occasione della mostra lo scultore compì il suo primo viaggio negli Stati Uniti. La reazione della stampa fu generalmente entusiasta e la copertura molto estesa: “New York Times”, “New York World Telegram”, “Art News”, “Newsweek”, “Time”, “Life”, “Vogue” e molti quotidiani locali recensirono l'evento, anche prima che l'esposizione fosse trasferita a Chicago e poi a San Francisco. Il successo fu tale da suscitare il grande interesse dei direttori dei musei australiani, e, sotto gli auspici del British Council, venne organizzata una mostra più ridotta che circolò in Australia per dieci mesi, fino all'autunno del 1948. Le reazioni,

tuttavia, furono controverse, sebbene i critici in genere applaudissero all'iniziativa e cercassero di indirizzare il pubblico a comprendere e apprezzare le opere di Moore.

Il 1948 fu un anno cruciale: il 13 maggio venne inaugurata una grande mostra internazionale di sculture all'aperto al Battersea Park di Londra, organizzata dal London County Council con l'Arts Council, e il 6 giugno gli venne attribuito il Gran Premio Internazionale per la Scultura per la personale allestita nel Padiglione inglese della XXIV Biennale di Venezia. Fu la consacrazione internazionale ufficiale, tanto che il British Council, organizzatore del padiglione inglese, decise di replicare la mostra (42 sculture e 33 disegni) alla Galleria d'Arte Moderna di Milano nell'autunno di quello stesso anno. Certamente, le critiche non furono assenti; anzi, l'assegnazione del premio suscitò reazioni polemiche che si manifestarono soprattutto sulla stampa quotidiana e non specialistica.

Anche in Inghilterra, comunque, alcune resistenze persistevano e la scultura di Moore fu facile oggetto di caricature e vignette satiriche, come sarebbe accaduto anche nei decenni successivi. In occasione della “Open Air Exhibition of Sculpture” al Battersea Park del 1948 – Moore era anche membro del comitato organizzativo e vi aveva esposto la molto fotografata e discussa *Three Standing Figures* (1947-48) (S, I, 268) – il disorientamento del pubblico venne espresso in interventi e vignette sul “News Chronicle” e sul “Punch”, storica rivista satirica inglese. Inoltre una caricatura “politicizzata” della sua *Recumbent Figure* del 1938 comparve sul “Recorder” del 7 agosto 1948: l'arte modernista di Moore veniva collegata non agli ideali umanisti del partito laburista al governo, ma all'inesplicabile struttura burocratica dello Stato. Anche nel 1951, a seguito del Festival of Britain – inaugurato il 3 maggio a Londra e poi divenuto itinerante in diverse città dell'Inghilterra – comparvero commenti, fotografie e vignette satiriche sul “Daily Mirror” e sull’“Evening News” che ben rendevano lo stato di fascinazione e sgomento del pubblico (fig. 10).



13
Svelamento di *Three Way Piece No. 2: Archer*, 1964-65, nella Nathan Philips Square di Toronto.

Nel 1958 venne nominato presidente dell'Auschwitz Memorial Committee, che avrebbe scelto il vincitore del concorso internazionale per una scultura commemorativa della Shoah ad Auschwitz.

1959-71

Grazie alla grande capacità di riflettere sulla propria ricerca artistica e di rinnovarsi, dal 1959 – anno in cui ricevette il Premio per la scultura alla V Tokyo International Art Exhibition – Moore riprese alcuni motivi studiati nel 1934 con piccole sculture in cui la versione astratta del corpo umano veniva divisa in due o più parti, dando vita a una serie di *Two-Piece Reclining Figure* (B, III, 478; B, III, 479) dei primi anni sessanta di dimensioni monumentali: i bronzi, la cui superficie venne trattata sempre più a imitazione delle asperità e delle irregolarità delle rocce, dialogavano necessariamente con l'ambiente, e l'analogia tra figura femminile e paesaggio divenne chiara e intensa.

“La scultura è come un viaggio. Hai differenti punti di vista ad ogni ritorno. Il mondo tridimensionale è pieno di sorprese in un modo in cui quello bidimensionale non potrebbe mai essere”.

La monumentalità – connessa ai processi della visione e alla gestione delle proporzioni – divenne la nuova, ma sempre desiderata, dimensione della scultura di Moore. Per tutti gli anni sessanta si susseguirono numerose commissioni pubbliche importanti: la *Reclining Figure* (1963-65) (B, IV, 519) del Lincoln Center for the Performing Arts di New York; *Knife Edge Two Piece* (1962-65) (B, IV, 516) installato di fronte al Parlamento inglese a Londra; *Three Way Piece No. 2: Archer* (1964-65) (B, IV, 535) nella Nathan Philips Square di Toronto che per l'amministrazione locale divenne il simbolo della modernizzazione della città (fig. 13); *Three Way Piece No. 1: Points* (1964-65) (B, IV, 533) per la



14, 15
Veduta della retrospettiva di Henry Moore alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 1961.

G. Carandente, Interviste. Henry Moore, Buckminster Fuller, in "Qui Arte Contemporanea", n. 4, novembre 1967, pp. 36, 37.



Columbia University School of Law di New York; il *The Times Sundial* (1965-66) (B, IV, 528) installato nel novembre 1967 fuori dall'edificio del "Times" di Londra e il *Nuclear Energy*, o *Atom Piece* (1964-67) (B, IV, 526) nel campus della University of Chicago. Non sempre la critica si esprime favorevolmente nei confronti di questi interventi; nel caso di *Nuclear Energy*, parte della stampa inglese – "Sunday Telegraph" e "The Guardian" – considerò la scultura rozza e basata su un'idea confusa e pretenziosa.

Parallelamente, il lavoro di Moore si mosse anche verso un'altra direzione. Memore dell'esperienza degli *Upright Motives* e di certe forme appiattite della *Standing Figure* del 1950 e di *King and Queen* del 1952-53, nel 1961 elaborò delle forme affilate all'interno di figure verticali quali *Seated Woman: Thin Neck* (B, III, 472) e la grande *Standing Figure: Knife Edge* (B, III, 482).

Per tutto il decennio si susseguirono nuovi riconoscimenti – il prestigioso titolo dell'ordine del Merito in Inghilterra, il premio Antonio Feltrinelli per la scultura conferitogli dall'Accademia Nazionale dei Lincei nel 1963 e il Premio Erasmo a Otterlo nel 1968 – ed esposizioni. Tra le più importanti, la mostra itinerante organizzata dal British Council (65 sculture e 62 disegni) che fece tappa nelle grandi città europee: Amburgo, Essen, Zurigo, Monaco, Roma presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna (17 gennaio - 26 febbraio 1961) (fig. 14), Parigi, Amsterdam, Berlino, Vienna e Copenaghen. La ricezione fu varia: ad Amburgo la copertura della stampa fu estesa e positiva, a Parigi tiepida; a Berlino la mostra fu letta in chiave politica e antisovietica, mentre a Stoccarda le critiche furono accese; a Roma fu un successo, sebbene la chiave di lettura della sua opera, sempre sotto l'impulso di Argan, fosse parzialmente cambiata in un'ottica più umanistica, emotiva e patetica. In Italia la mostra fu in un certo senso preparata dalla collettiva "Cinque scultori" tenutasi alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino (10 dicembre 1960 - 15 gennaio 1961) con opere di Moore, Fontana, Mastroianni, Mirko e Viani a cura di Argan, Masciotta e Apollonio.

Negli anni sessanta la presenza e il rapporto di Moore con l'Italia andò a intensificarsi sempre più. Dal 1962 tornò a frequentare la Versilia – acquistando nel 1965 un piccolo capanno e del terreno a Forte dei Marmi – e a lavorare nelle cave e all'Henraux; sculture come *Oval Sculpture* (1964) (B, IV, 530), *Archer* (1965) (B, IV, 536), *Two Forms* (1966) (B, IV, 555), *Two Nuns* (1966-68) (B, IV, 562), *Spindle Piece* (1968-69) (B, IV, 5) vennero eseguite con l'aiuto degli abilissimi artigiani della Henraux, con un livello di supervisione dell'artista progressivamente decrescente, fino al solo controllo del passaggio finale.

Nel 1962 due sue sculture – il modello in bronzo della *Reclining Figure* dell'Unesco e una delle *Croci di Glenkiln* – vennero inserite da Giovanni Carandente nella mostra "Sculture nella città" organizzata in occasione del Festival dei due Mondi di Spoleto, pionieristico progetto di sculture moderne all'interno di un impianto urbanistico storico e fortemente caratterizzato: le sculture moderne, alcune monumentali e realizzate appositamente dagli artisti, ridisegnarono la percezione urbanistica della città, senza però metterne a rischio l'equilibrio innato. Sempre lo stesso Carandente, nel 1967, convinse un riluttante Moore ad accettare la proposta di Gian Carlo Menotti di elaborare la scenografia per il *Don Giovanni* di Mozart in occasione della decima edizione del Festival dei Due Mondi; vennero così realizzate delle maquette – per la prima volta in polistirene – ricavate dalle sue sculture e costumi e acconciature ispirati ai suoi disegni (fig. 15). Quando l'opera mozartiana venne messa in scena, le reazioni furono contrastanti.

Il ritorno in Italia lo portò anche a riprendere le sue riflessioni sulla scultura di Michelangelo, pubblicando nel 1964 un articolo dal titolo *The Michelangelo Vision* sul "Sunday Times", e ad approfondire l'interesse per la scultura di Giovanni Pisano che poteva vedere nella vicina Pisa.

Nel 1965 si tenne un'altra significativa mostra alla Galleria Marlborough di Roma, succursale della casa madre londinese che, insieme alla

Knoedler Gallery di New York e la Noack Galerie di Berlino, erano divenute le principali gallerie che curavano la promozione dell'artista inglese a livello internazionale.

Da parte sua, Moore dimostrò la propria riconoscenza per il successo e i riconoscimenti avuti avviando una serie di donazioni di gruppi di opere scultoree e grafiche, purtroppo talvolta accompagnate da qualche risvolto polemico, come nel caso della Tate Gallery: discussa a partire dal 1967, nel 1975 si concretizzò la donazione di una collezione di opere grafiche e nel 1978 quella di trentasei sculture, in occasione della retrospettiva a lui dedicata con la Serpentine Gallery per i suoi ottant'anni. Più veloce, invece, fu l'iter per la donazione di più di duecento opere, tra sculture e disegni, e di un'intera collezione di grafica all'Art Gallery of Ontario a Toronto, dove tra il 1971 e il 1974 venne costruito l'Henry Moore Sculpture Center.

La visione di Michelangelo

DAVID SYLVESTER Gli artisti d'avanguardia della sua generazione tendevano a rifiutare l'arte del Rinascimento. So che anche lei, da studente, era attratto soprattutto da cose come l'arte africana o quella precolombiana. Qual era a quel tempo il suo rapporto con Michelangelo?

HENRY MOORE Ho sempre pensato che come individuo fosse un vero superuomo. Avevo sviluppato un interesse peculiare, quasi un'ossessione, per la sua figura, ancor prima di diventare studente, sebbene non avessi mai visto una sua opera prima di venire in Italia grazie a una borsa di studio. E allora mi resi conto che il suo talento era così grande che accanto a lui qualsiasi scultore doveva sentirsi come si sentirebbe un podista se gli dicessero che un tempo c'è stato un atleta che ha corso il miglio in tre minuti.

Prendete il *Mosè*. Il modo in cui costruisce tutta quella massa di particolari, pur mantenendo sempre lo stesso tipo di visione e la stessa dignità: è sbalorditivo che sia riuscito a farlo con un materiale così difficile da lavorare come il marmo. Ci vuole la capacità di realizzare col materiale, fino in fondo, ciò che si ha in mente, senza trovare alcuna limitazione o difficoltà nel farlo. Guardatelo in ogni sua parte: è assolutamente perfetto, non vi è traccia di esitazione, è opera di qualcuno in grado di fare tutto quel che vuole. Ma in seguito i risultati tecnici divennero meno importanti per lui, quando si rese conto che la tecnica era una cosa che poteva dominare senza problemi. In certe sue sculture, come la *Notte* e il *Giorno*, non mi piace affatto la pelle, spesso come il cuoio. Si ha la sensazione che quei corpi siano ricoperti da uno strato di epidermide spesso mezzo pollice, ben diversa da quella che si vede nell'Ilisso del Partenone, dove ha esattamente lo spessore che deve avere la pelle umana. In alcune delle sculture del periodo maturo di Michelangelo, invece, l'epidermide assume uno spessore quasi repellente, secondo me. Comunque, in un'opera come la *Notte*, vi è quella grandiosità di atteggiamento e di proporzioni che denota per me la vera grande scultura. Il motivo per cui non riesco a guardare Bernini, o lo stesso Donatello, accanto a lui è questa tremenda monumentalità, la

sua visione sovrumana. È proprio questa imponenza che la scultura dovrebbe avere, a mio avviso, più che un'abbondanza di particolari delicati.

DS Non la disturba a volte l'estrema finitura dei suoi marmi?

HM A volte sì. Ma nella *Notte* o nel *Mosè* si perderebbe qualcosa, senza quella finitura. In alcune opere si serve del contrasto tra una parte perfettamente rifinita e una lasciata non finita, e questo non può non piacere.

Oserei dire che tutti i giovani scultori farebbero meglio a dare il massimo grado di finitura alle loro prime opere. È come se qualcuno imparasse a cantare più alto di come gli riesce naturale, per poi passare al proprio vero registro. Così, se si è in grado di portare a compimento una scultura, poi ci si può permettere di lasciarne certe parti non finite. E per me l'opera più grande di Michelangelo è la *Pietà Rondanini*, che alla sua morte era rimasta nello studio in parte finita e in parte non finita. Non conosco un'altra opera d'arte, di qualsivoglia autore, altrettanto intensa e commovente. Non è la sua opera più possente, ma piuttosto una mescolanza di due stili.

Deve essere stata cominciata almeno dieci anni prima che l'artista morisse, e a un certo punto era probabilmente quasi del tutto terminata, in uno stile che le gambe ancora conservano. Poi Michelangelo deve aver deciso che non gli piaceva o che voleva cambiarla. E il cambiamento è diventato così drastico che credo abbia finito per decapitare la scultura. Perché, se si guarda il braccio che pende staccato dal resto del corpo del Cristo, si vede che finisce a meno di metà della lunghezza del bicipite, arrivando così quasi allo stesso livello della spalla dell'attuale figura. Quindi questa doveva essere in origine molto più alta. E se confrontiamo le proporzioni del corpo del Cristo con la lunghezza delle gambe, non vi è dubbio che tutta la parte superiore della scultura originale è stata troncata.

La domanda che non posso fare a meno di pormi è: perché questa scultura sembra a me, come ad altri scultori che conosco, miei contemporanei – credo che Giacometti sia d'accordo, Marino Marini lo è – una delle

opere più grandi e più toccanti, anche se così priva di unità? C'è ancora un frammento – il braccio – della scultura lasciato a uno stadio ormai superato, ci sono le gambe finite come erano forse già dieci anni prima, ma la parte alta è stata rielaborata, tanto che la mano della Madonna sul petto del Cristo è ridotta a un lembo poco più spesso di un foglio di carta.

Ma è così intensa, così commovente: la posizione delle teste, la tenerezza di tutta la parte alta della scultura sono quello che sono proprio per contrasto con quelle gambe tipiche di Michelangelo: rigide, coriacee e abbastanza finite. La parte superiore appartiene al Gotico, quella inferiore a una specie di Rinascimento. Quindi è un'opera che per me conta di più, perché contraddice tutte le teorie dei critici e degli esteti, che sostengono che l'unità di stile è uno dei fattori fondamentali di un'opera d'arte.

DS Alcuni storici dell'arte l'hanno definita un naufragio – dando prova di una certa ottusità, secondo me.

HM Sono d'accordo, anche perché allora bisognerebbe definire naufragi tutte le opere degli artisti anziani, che presentano uno stile in qualche modo alterato. Forse la spiegazione migliore è che a quell'epoca Michelangelo sapeva di essere vicino alla morte e dunque i valori in cui credeva erano più spirituali che in passato. Penso che ormai si fosse reso conto che in un'opera d'arte ciò che conta più della perfezione, della bellezza o del grado di finitura è l'espressione dello spirito della persona, della visione che l'artista ha della vita.

Sono certo che se avesse eliminato del tutto il braccio quasi staccato dal resto del corpo l'opera ci sembrerebbe meno commovente, proprio perché quella parte è così vicina a quella più recente. E senza dubbio, a mio avviso, se avesse rimodellato le gambe in modo da conformarle alla parte superiore, l'opera avrebbe perso la sua forza. In questo contrasto, in questa disomogeneità stilistica, si confrontano due Età dell'Uomo, per così dire.

DS Insomma si tratta di un capolavoro non a dispetto della sua mancanza di unità ma a causa sua?

HM Per me la *Pietà* è un capolavoro proprio per le cose che la maggior parte dei critici e degli esteti trovano sbagliate. Si può notare qualcosa di simile nei *Prigioni* – un altro esempio del cosiddetto non-finito michelangiotesco. Io invece non penso che non siano finiti, perché, anche se avrebbe potuto lavorarci ancora un po', non posso credere che Michelangelo avesse davvero intenzione di portarli allo stesso grado di finitura di altre sue opere. Si tratta dello stesso tipo di contrasto – un contrasto tra due opposti, come ruvido e liscio, vecchio e nuovo, spirituale e anatomico. Nel caso della *Pietà*, il sottile espressionismo della parte più recente è contrapposto allo stile realistico del braccio. Perché quella mano, che a malapena esiste, risulta così espressiva? Perché Michelangelo riesce, dal nulla, a trasmettere la sensazione di qualcuno che sta toccando con tanta tenerezza un altro corpo? Non lo so. Dipende, credo, dallo spirito. E mi sembra che qualcosa del genere emerga anche dai suoi ultimi disegni della *Crocifissione*.

DS Che sono senza dubbio le opere di Michelangelo che presentano le maggiori affinità con la *Pietà Rondanini*. Tanto per cominciare, hanno lo stesso spoglio movimento in verticale.

HM Esatto, penso che nei suoi ultimi anni avesse capito che l'eleganza non ha molta importanza. I suoi valori erano cambiati, dava più peso ai valori umani fondamentali.

DS Per inciso, il braccio rimasto allo stadio precedente rinforza il movimento verticale del gruppo.

HM Sì, probabilmente questo è il motivo per cui lo ha lasciato e non ha voluto eliminarlo. Non era insoddisfatto, ma non penso che si basasse su un progetto consapevole, credo che si limitasse a modificare le parti che non gli piacevano e a lasciare quelle di cui era soddisfatto.

Gli artisti lavorano così. Non elaborano teorie – o almeno, io non lo faccio – non dicono “Questo è verticale e allora lo lascio perché va d'accordo

con la mia nuova cosa”; *vedono* che una certa cosa va d'accordo col resto e decidono di lasciarla. Il loro lavoro è guidato dalla soddisfazione e dall'insoddisfazione. Si cambiano le cose che sembrano sbagliate e si lasciano quelle che sembrano più riuscite, riservandosi di tornarci su in seguito.

DS Ma perché in Michelangelo questa semplicità produce un effetto così diverso da quello di forme più arcaiche di scultura?

HM Be', suppongo che se qualcuno decide di fare il contrario di quello in cui è un grandissimo esperto, qualcosa delle passate esperienze permanga anche nel nuovo. Vale a dire, niente si perde, niente scompare per sempre. I disegni della *Crocifissione* sono molto semplificati, senza le torsioni e le tensioni del Michelangelo precedente, eppure conservano un lieve movimento, una lieve torsione che dà una sensazione di peso agonizzante. In essi si ritrova tutta l'esperienza passata dell'artista.

È il tipo di qualità che si avverte nelle opere dei vecchi che sono davvero grandi. Possono semplificare, trascurare... come Matisse che, seduto a letto, malato e sofferente, quasi in punto di morte, si fece portare un paio di forbici e ritagliò delle piccole cose, che sono belle perché alle spalle hanno tutta la storia di Matisse. Piccoli particolari, che solo lui sapeva fare e che non sarebbero mai venuti in mente a un giovane che cercasse di imitarlo. Mi sembra che anche in questi disegni, come nella *Pietà Rondanini*, ci siano da qualche parte tutti gli ottantanove anni della vita di Michelangelo. È l'opera di un uomo che sa fare tutto alla perfezione e si serve dello scalpello come un altro userebbe una penna. E in tutti gli artisti veramente grandi del passato c'è un fatto che a me sembra strano: in qualche modo le loro ultime opere si semplificano e si frammentano, diventano imperfette e non-finite. L'artista smette di pensare alla bellezza e ai concetti astratti, eppure le sue opere diventano più grandi.

DS Ha sottolineato il carattere frammentario della *Pietà Rondanini*, e allo stesso modo dice di preferire i *Prigioni* non finiti ad altre opere finite. In effetti il gusto moderno ama molto il frammento. Ma ci piace pensare che non si tratti solo di un omaggio alla moda.

HM Sì, sono abbastanza sicuro di questo. Vede, non definirei i disegni della *Crocifissione* che abbiamo ammirato opere frammentarie e non finite. Credo che abbiano una splendida vita propria nello spazio. La figura sulla Croce, quelle ai lati della Croce – c'è un'atmosfera che le circonda: sono straordinariamente realizzate nello spazio, non sono schizzi, non sono l'inizio di qualcosa che dovrà essere sviluppato per acquistare il suo *significato*.

DS Ma come spiega il fatto di preferire i *Prigioni* non finiti a quelli finiti?

HM Li preferisco perché trovo che abbiano una forza maggiore, molto maggiore di quella dei *Prigioni* finiti. Quello del Louvre è troppo estenuato, sonnolento, abulico.

DS Be', si suppone che stia per morire.

HM Lo so, ma intendevo dire che anche la figura di un uomo morente può avere in sé la vitalità dello scultore.

DS Forse le opere finite ci sembrano spesso meno affascinanti perché esprimono la fantasia di Michelangelo in modo più chiaro e certe cose, in questa fantasia, ci ripugnano. Per esempio, l'epidermide così spessa della statua della *Notte*. Nel caso dei *Prigioni* non finiti, non siamo portati a confrontarli direttamente con la vita reale come avviene con la *Notte*.

HM No. E se si confrontano i suoi seni con quelli di una donna reale, risultano sgradevoli. Penso che in Michelangelo possa esserci a volte una sorta di lentezza o pigrizia malinconica. L'ammiro, ma non mi

piace e forse è per questo che le opere in cui non è arrivato fino in fondo, come i *Prigioni* non finiti – dove quell'elemento non può esserci, perché l'artista non ha avuto il tempo di mettercelo – ci sembrano più affascinanti.

Ma non si può fare a meno di ammirare la *Notte*. La sua posa, voglio dire, è incredibile. Tutto l'atteggiamento della figura, la grandiosità, la magnificenza della concezione, sono cose meravigliose. In tutta la sua opera – giovanile, matura e tarda – come scultore non ha rivali. Poteva fare tutto ciò che voleva.

A.D.B. Sylvester, *The Michelangelo Vision: an Interview with Henry Moore*, in "The Sunday Times Magazine", 16 febbraio 1964, pp. 18, 20-22; ripubblicato in Henry Moore, *Writings and Conversations*, a cura di A. Wilkinson, L. Humphries, London 2002, pp. 156-160. Parzialmente tradotto in italiano in *Henry Moore. Sculture, disegni, incisioni, arazzi*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 1995), Electa, Milano 1995, pp. 63-64.

Diventare uno scultore

Dovevo avere probabilmente circa undici anni quando decisi per la prima volta che volevo diventare scultore. Ricordo benissimo il momento preciso. Da ragazzo, a scuola, mi piacevano le lezioni d'arte, mi piaceva disegnare. Nei miei primi ricordi, mi vedo chiedere spesso a mio fratello più grande di disegnarci un cavallo o altre cose. Ma l'episodio insignificante che ho fissato in mente è legato alla scuola di religione dove i genitori mi mandavano con mia sorella più piccola tutte le domeniche pomeriggio, credo soprattutto per liberarsi di noi... Il direttore ci faceva un discorso che aveva sempre un piccolo risvolto morale. E una domenica ci parlò di Michelangelo, che stava scolpendo nelle strade di Firenze – che erano il suo studio – la testa di un vecchio fauno. Un passante stette a osservarlo due o tre minuti e poi gli disse: "Ma un vecchio fauno non potrebbe avere ancora tutti i denti". E Michelangelo prese immediatamente lo scalpello e fece saltar via due denti, e quindi – disse il direttore – ecco un grande uomo che ascolta i consigli degli altri, anche se nemmeno li conosce. La storia mi si è fissata nella mente non per la morale, ma per via di quel personaggio, Michelangelo, un grande scultore. Così, invece di dire come gli altri bambini che volevo fare il macchinista o cose del genere, quelle parole mi si stamparono nella mente e da quel momento seppi [cosa volevo diventare].

Dal programma televisivo *Face to Face. Interview with John Freman*, 1964, in H. Burnett, *Face to Face*, London 1964, p. 32; ripubblicato in Henry Moore, *Writings and Conversations*, a cura di A. Wilkinson, L. Humphries, London 2002, p. 37. Traduzione in italiano pubblicata in *Henry Moore. Sculture, disegni, incisioni, arazzi*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 1995), Electa, Milano 1995, pp. 64-65.

Italia: Querceta e Forte dei Marmi

Ho visitato per la prima volta Querceta, nei pressi di Forte dei Marmi, grazie alla scultura per l'Unesco. Querceta è un paesino che giace ai piedi del monte Altissimo, una delle cime della catena montuosa di marmo che fa da sfondo a Carrara. Per me l'Altissimo è un luogo affascinante, eccitante. È qui che Michelangelo trascorse due anni della sua vita nelle cave di marmo. L'Altissimo oggi è stato dato in concessione all'azienda Henraux, che tratta pietre provenienti da tutto il mondo. Sono stati loro a fornire il travertino romano usato per la sede dell'Unesco a Parigi, e quando decisi che la scultura per l'Unesco doveva essere un'opera in marmo e non in bronzo, mi è sembrato giusto usare la stessa pietra. La scultura per l'Unesco doveva essere così grande che il costo del trasporto della pietra in Inghilterra avrebbe divorato tutto il mio compenso. Così, fui io ad andare alla montagna e non la montagna a venire a me. Per realizzare quella scultura dovetti fare la spola con l'Italia per un anno o quasi. Mi fermavo lassù tre o quattro settimane per lavorare la pietra, poi, dato che detestavo vivere lontano da Irina e Mary, che allora era solo una bambina, rientravo a casa per un mese e così via. Quando partivo per l'Inghilterra affidavo il compito di sgrossare la pietra a due scalpellini dell'Henraux.

In occasione di alcune di queste visite Irina e Mary mi accompagnarono. Si sentivano in vacanza in quel posto così vicino al mare e dal momento che gli piaceva tanto, una volta terminata la scultura per l'Unesco, seguitammo ad andare là tutti gli anni per due o tre settimane. Penso di essermi così abituato a lavorare in continuazione che dopo una settimana di sosta non mi sento a posto con la coscienza e smetto di divertirmi. La soluzione è andare ogni mattina all'Henraux e lavorare un po' la pietra. Tre anni fa acquistai il villino da un amico italiano, un pittore, e adesso una volta l'anno ce ne andiamo tutti e tre in Italia per almeno due mesi. Irina e Mary fanno una bella vacanza e io, dopo aver lavorato un po', le raggiungo nel pomeriggio per godermi il sole dell'Italia e fare un bel bagno nell'acqua calda. [...]

Forte dei Marmi è molto cambiata. Quando venni qui per la prima volta non c'era quasi nessuno sulla spiaggia. Adesso in estate è piuttosto affollata. Ma la cosa non ci disturba poi tanto, dato che in Inghilterra viviamo tranquilli in campagna, a Much Hadham, dove non facciamo vita sociale.

All'inizio volevo allestire uno studio nel cottage, ma dal momento che spostare da un luogo all'altro grandi blocchi di pietra non è affatto facile, mi è sembrato molto più pratico lavorare nella stanza che mi è stata messa a disposizione nel piazzale dell'Henraux, dove posso servirmi a mio piacimento delle loro gru. Così quello che doveva essere il mio studio è diventato un dormitorio per gli amici di Mary che vengono a farci visita d'estate. D'abitudine ci alziamo verso le sette e mezzo e facciamo una colazione semplicissima in giardino, con caffè e frutta. Cerco di arrivare all'Henraux prima delle dieci e lavoro fino all'una, prima di raggiungere Irina e Mary sulla spiaggia. Di solito arrivo là all'una e dieci e faccio il mio bagno mattutino. Ce ne andiamo dalla spiaggia verso le due meno un quarto e facciamo la spesa. Alle tre finiamo di pranzare e, secondo l'uso italiano, ce la prendiamo comoda fino alle quattro e mezzo o alle cinque. Solo in qualche rara occasione torno al laboratorio per un'ora o due. A volte faccio qualche piccolo disegno sul mio taccuino. Alla sera, andiamo a mangiare fuori. I mesi in Italia passano molto velocemente.

H. Moore, J. Hedgecoe, *Henry Spencer Moore*, Neson, London / Simon and Schuster, New York 1968, pp. 416, 435; ripubblicato in Henry Moore, *Writings and Conversations*, a cura di A. Wilkinson, L. Humphries, London 2002, pp. 71-72.

1972-79

Il 1972 fu l'anno della memorabile mostra di Firenze allestita al Forte Belvedere, con 110 disegni, 7 taccuini di schizzi, 4 serie litografiche e 168 sculture – delle quali, quelle monumentali, sulle terrazze digradanti dei giardini – e 345.000 visitatori accorsi negli oltre quattro mesi di apertura. Inaugurata ufficialmente dalla principessa Margaret d'Inghilterra il 20 maggio, l'esposizione fu curata da Carandente con il supporto fondamentale di Maria Luigia Guaita, direttrice della stamperia Il Bisonte di Firenze, dove l'artista, a partire dalla fine degli anni sessanta, aveva realizzato alcune cartelle di incisioni e litografie. La mostra decretò la consacrazione di Moore, riconoscendo la sua opera come tassello imprescindibile della tradizione artistica del Novecento; ormai difficilmente emergevano obiezioni, se non tra chi – soprattutto in certa critica anglosassone – rimpiangeva la tensione quasi violenta insita nelle sculture degli anni trenta. La copertura da parte della stampa italiana fu amplissima, con toni ormai 'agiografici' (fig. 16). E Moore volle contraccambiare il proprio legame con la città di Firenze donando una copia del *Warrior with Shield*, che nelle intenzioni iniziali avrebbe dovuto essere collocata nel Terrazzo di Saturno a Palazzo Vecchio, ma dopo essere stata "abbandonata" in un cortile dell'edificio al piano terreno senza alcuna valorizzazione, venne ritirata. La profonda ferita creatasi venne sanata nel 1987, dopo la morte di Moore, quando la scultura venne collocata in uno dei chiostri di Santa Croce.

Sempre nel 1972 l'artista aveva fondato l'Henry Moore Trust, amministrato dalla Tate Gallery e nel 1976 diede vita alla Henry Moore Foundation, che divenne operativa l'anno seguente, con lo scopo di sostenere, promuovere ed esporre il lavoro degli artisti in generale e degli scultori in particolare.

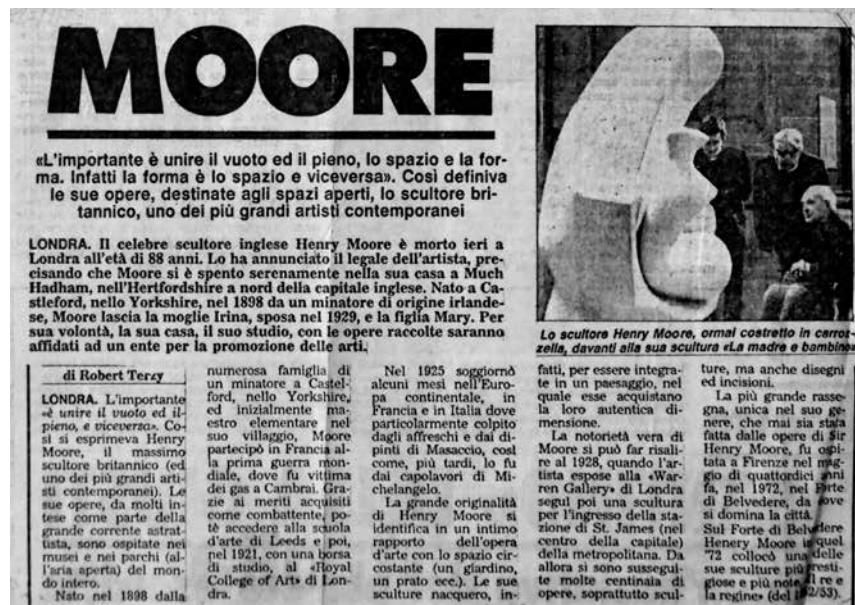
A partire dalla seconda metà degli anni sessanta e per tutti gli anni settanta, Moore intensificò la sua



16, 17

G. Vesigna, *Ornella Vanoni un giorno nella Firenze magica di Moore* [foto di E. Fabbri], in "Sorrisi e Canzoni TV", XXI, n. 24, 11 giugno 1972, pp. 22-26.

La *Mother and Child* del 1983, pubblicata nei ricordi di Moore comparsi in Italia alla sua morte; qui in "La Notte", 1 settembre 1986.



produzione di opere grafiche con la realizzazione di diverse cartelle di litografie, incisioni e acquetinte, tra cui *Elephant Skull Album* (1969-70) (C, I, 109-146), *Stonehenge Album* (1972-73) (C, II, 202-203, 207-223), *Sheep Album* (1974) (C, I, 196-201; C, II, 225-235) e la serie di 20 litografie dei *Poemi* di Wystan Hugh Auden (1973) (C, II, 243-265), che vennero esposte al British Museum nella primavera del 1974.

“Ho davvero iniziato a voler realizzare dei lavori grafici o delle stampe quando ho scoperto che si può cambiare una stampa senza perdere ciò che si è già fatto. Ha delle possibilità speciali. In un lavoro grafico si può mettere alla prova un'idea”.

Anche durante gli anni settanta si susseguirono diverse mostre retrospettive: 1973, Los Angeles County Museum; 1976, Imperial War Museum di Londra e una mostra di sculture a Zurigo nel parco di fronte al lago in occasione dell'installazione permanente di un grande *Sheep Piece* (B, IV, 627); nel 1977 un'esposizione di sculture all'Orangerie e nei giardini delle Tuileries a Parigi. Nel 1978 l'ottantesimo compleanno di Moore venne celebrato in Inghilterra con una doppia esposizione: una mostra di sculture recenti alla Serpentine Gallery e una straordinaria selezione di 261 disegni, che dopo essere stata assemblata a Toronto e ospitata in quattro città giapponesi, fu presentata alla Tate Gallery a giugno.

Molti ormai i pezzi monumentali che trovavano collocazione negli spazi urbani di tutto il mondo: tra i più significativi, *Three Piece Reclining Figure: Draped* (B, V, 655) nel 1975 presso la Corte Europea di Giustizia in Lussemburgo; *Hill Arches* (B, IV, 636) di fronte alla Karlskirche di Vienna nel 1978; *Dallas Piece* (B, VI, 580a), cioè una versione riarrangiata di *Three Piece Sculpture: Verterbrae* (B, V, 58, 0), nel 1977-78 davanti alla nuova City Hall di Dallas progettata dall'architetto I.M. Pei.

Un caso controverso fu certamente l'altare in travertino realizzato dalle maestranze della Henraux su disegno di Moore per la chiesa di St. Stephen a Londra, le cui vicissitudini si protrassero per

vent'anni. Il lavoro venne commissionato nel 1967, scolpito nel 1973 e di fatto completato solo nel 1983, a causa delle controversie con il Comitato Consultivo della Diocesi che ne voleva la rimozione, e che si sarebbero definitivamente risolte favorevolmente solo nel 1987.

1980-86

Nel 1980 a Leeds venne posta la prima pietra per la creazione dell'Henry Moore Centre for the Study of Sculpture – sovvenzionato dalla Henry Moore Foundation – che sarebbe stato inaugurato ufficialmente dalla regina Elisabetta due anni dopo.

Nella primavera del 1981 Moore tornò in Spagna per la prima volta dal 1935 – dopo la morte di Franco e la restaurazione della democrazia – per la sua grande retrospettiva organizzata dal British Council a Madrid con quasi 600 pezzi, tra sculture e opere su carta. Grande il successo, come quello che accompagnò un'altra mostra circolata in Messico e Venezuela tra il 1982 e il 1983. In quell'anno il Metropolitan Museum di New York gli dedicò un nuovo tributo.

Negli ultimi anni di vita, nonostante la crescente infermità, Moore proseguì – grazie al lavoro degli assistenti – con la conversione in formato monumentale di alcuni importanti pezzi degli anni trenta e cinquanta: della figura interna del famoso *Upright Internal / External Forms* del 1951 venne fusa una copia in bronzo per la vasca di fronte all'Ambasciata Britannica a Roma, e dall'altrettanto importante *Reclining Figure* del 1938, l'architetto Pei convinse Moore a trarre un esemplare di dimensioni notevoli per il nuovo quartier generale della Overseas Chinese Banking Corporation a Singapore nel 1983. Sempre nel 1983 vi fu un'altra commissione di tipo ecclesiastico per la Cattedrale di St. Paul: di buon grado Moore fece realizzare dalle maestranze della

Henraux una *Mother and Child* in travertino (B, VI, 851) (fig. 17), in cui la madre si piega sul figlio in modo protettivo, con una tenerezza evidente nonostante l'estrema semplificazione delle forme.

Nel 1984 Moore donò l'intera proprietà di Perry Green, con la collezione ivi ospitata, al consiglio di amministrazione della Fondazione, perché la gestisse in perpetuo, distribuendo sussidi e borse di studio agli artisti bisognosi e promuovendo il ruolo della scultura nella vita culturale del paese.

Nel 1986, poco dopo due ampie rassegne a Hong Kong e in Giappone, Moore morì il 31 agosto a Much Hadam.

Giovanni Pisano

Vidi per la prima volta le sculture di Giovanni Pisano nel 1925 quando visitai Pisa durante un viaggio che potei compiere grazie ad una borsa di studio del Royal College of Art. Ma allora mi fu possibile soltanto ammirare, o almeno cercare di ammirare con molta fatica, le sculture che ornano la facciata e la cupola del Battistero, perché, essendo così alte e distanti, sfuggirono alla visione tridimensionale, ravvicinata che mi è necessaria per apprezzare una scultura. Desideravo vederle come le guardò Giovanni quando le scolpì, in un rapporto uno a uno nel suo studio, poiché è assurdo pensare che uno scultore abbia un braccio e uno scalpello tanto lungo da poter lavorare a un'opera che si trova così in alto. Potei vederle finalmente da vicino dopo la guerra, quando le grandi figure furono tolte dalle loro nicchie e sistemate nell'interno del Battistero: subito fui colpito dalla tremenda forza drammatica di quello che chiamerei il marchio della qualità scultorea, dello stile, della personalità di Giovanni Pisano. Dopo la guerra potei vedere a mio agio anche le figure minori a grandezza naturale, staccate dall'architettura ed esposte nel Museo di Pisa per motivi di conservazione. Allora osservai in moltissime di queste figure il caratteristico collo proteso e piegato tanto in avanti da formare un angolo di quarantacinque gradi o anche più, mentre la testa resta tuttavia in posizione eretta. Si dice che egli le scolpì in questo modo per evitare che le figure apparissero tozze o accorciate a chi le vedeva dal basso. Ma d'altra parte lo stesso atteggiamento di slancio in avanti si ritrova in alcune delle figure destinate a esser viste ad altezza naturale, come la *Carità* dal pulpito della Cattedrale di Pisa. Questo slanciarsi in avanti mi pare abbia il significato di esprimere quell'urgenza di comunicazione umana che Giovanni sentiva. Le sue figure hanno bisogno di questo gesto straordinariamente potente per “comunicare il messaggio”. Queste sculture sono delle presenze assolute e lasciarono in me un'impressione duratura, assai profonda.

Oltre le sculture del Museo di Pisa furono in seguito quelle della Cattedrale di Siena a convincermi che Giovanni Pisano è un grande scultore sotto ogni

aspetto, ma specialmente perché comprende e usa forme tridimensionali per comunicare coi propri simili, ritrarre sentimenti e caratteri umani, esprimere grandi verità.

Un'esperienza sorprendente fu quella di scoprire come Giovanni si liberò dall'influenza del padre Nicola. Mi avevano insegnato, e più tardi, quando insegnavo, io stesso lo ebbi a ripetere, che il padre del Rinascimento fu Nicola Pisano, e che Giovanni, suo figlio, fu uno dei suoi seguaci. Nicola, immagino, prese l'avvio dai rilievi dei sarcofagi romani che lo liberarono dalla sua rigidità bizantina, e lo avviarono a un maggiore naturalismo, a una maggior vicinanza alla realtà rispetto ai suoi predecessori. Ma Giovanni andò più avanti; egli rese veramente libere le parti del corpo umano. Penso che dall'impulso ad articolare il corpo umano *in una modo che dalla nostra esperienza fisica sentiamo irrealizzabile* abbia origine la grandezza e la novità delle sculture di Giovanni Pisano. Sappiamo che la testa è un'unità separata e mobile, le spalle un'altra, il bacino un'altra, le gambe si possono piegare al ginocchio e poi a livello del piede. Nella figura umana vi sono circa sedici unità indipendenti: testa, collo, torace, bacino, cosce, gambe, piedi, braccia e mani, e ciascuna di queste può piegarsi nello spazio secondo angoli diversi. Queste unità potete fletterle ad angolature diverse nello spazio. Prendiamo la cosiddetta “figura danzante” di Giovanni: osserviamo il collo proteso in avanti, la testa verticale, il corpo che oscilla, con le anche in fuori e le gambe trattenute indietro. Non credo che questa figura fosse concepita realmente nell'atto di danzare; penso che egli le conferisse energia articolandola dall'interno. Le sculture del padre, per quanto meravigliose, sono spesso statiche e rigide. Non possiedono la qualità che io andavo cercando quando ero un giovane scultore, cioè l'uso di forme veramente tridimensionali, articolate nello spazio. Per esprimere nel modo più completo i contenuti umani in scultura occorre usare il corpo come il viso. Nicola Pisano non era giunto a ciò. Michelangelo lo farà in seguito: con il corpo umano egli espresse la sua profonda conoscenza filosofica della natura umana, la tragedia e qualsiasi altra emozione. Giovanni fu quindi un rinnovatore. Confrontando il *David* di Michelangelo con il *David* di Giovanni Pisano della facciata di Siena, mi pare, che quello michelangiolesco,

pur essendo una creazione incredibile, sovrumana per un giovane di venticinque anni, sia lontano dall'esprimere una concezione filosofica della vita, e piuttosto esprima una conoscenza meravigliosamente realistica di un giovane corpo umano, da cui si sprigiona una tremenda sicurezza fisica. Il *David* di Giovanni Pisano è ricco di una più intensa personalità, di una più profonda umanità. È come paragonare Benedick con Amleto. Nella figura di Giovanni Pisano troviamo riunite tutte le contraddizioni, i dolori e le preoccupazioni che sono nella mente di Amleto, mentre in quella del *David* di Michelangelo non vi è alcun reale dolore, nessun problema insolubile. Ho detto che rappresentando le parti del corpo umano mosse e articolate l'una rispetto all'altra si conferisce intensità alla scultura, ma con questo non intendo dire che si debba ritrarre il vero e proprio movimento del camminare, correre, e così via. Giovanni infonde drammaticità nelle sue figure anche quando sono ferme, come farà Masaccio dopo di lui. Nel *Tributo* di Masaccio, nel gesto di Pietro che distribuisce il danaro, si sente quella forte tensione drammatica senza alcuna violenta azione fisica che tanto Masaccio quanto Giovanni sapevano tradurre nelle loro opere. Michelangelo dell'ultimo periodo possiede la stessa forza. Nella *Pietà Rondanini* si assiste a un completo cambiamento rispetto al suo *David* giovanile, con l'uso quasi espressionista, antirealistico dell'anatomia. È un ritorno dal Rinascimento al Gotico. È come se Michelangelo avesse raggiunto verso la fine della sua vita una visione molto più vicina a quella di Giovanni. Usare l'anatomia fine a se stessa oppure come conoscenza del corpo umano per esprimere la propria filosofia, la propria visione del mondo, sono due atteggiamenti molto diversi, ed è questo che mi sorprende: che Giovanni sia giunto alla seconda conclusione così presto. Ciò mi fa desiderare che egli sia meglio riconosciuto per quel grande artista che è. Molti pensano che Giotto fosse il precursore del Rinascimento, colui che trasformò l'arte italiana usando la figura plasticamente per esprimere le emozioni umane, ma Giovanni lo aveva fatto prima di lui: per esempio quegli occhi triangolari che in Giotto esprimono un dolore intensissimo si trovano nel *Massacro degli Innocenti* del Pulpito di Pistoia. Ma quest'opera non mi impressiona quanto le figure singole di cui ho detto

all'inizio. Io posso apprezzare in Giovanni Pisano il talento formale indipendentemente da quello di narratore per cui le figure singole hanno per me un fascino particolare. Vorrei dire qualcosa del taglio della pietra e del marmo dal punto di vista tecnico. Un pezzo di marmo cavato da poco è molto più dolce da lavorare di quanto lo sia dopo un anno o due. Quando è nuovo è detto “verde” (come un albero verde con la linfa) e se una pietra viene scolpita subito appena uscita dalla cava, sarà doppiamente facile tagliarla e lavorarla. Credo che l'esistenza di una cava vicino a Pisa permettesse di lavorare generalmente il marmo molto fresco, appena estratto. E inoltre credo che Giovanni possedesse strumenti più maneggevoli dei suoi predecessori, il che gli permise di lavorare con più libertà e rapidità del padre. A lui occorreva metà tempo per sbizzare un grande blocco e poi articolarlo in blocchi più piccoli. Questa potrebbe essere una spiegazione della sua grande libertà nella lavorazione della pietra, rispetto agli scultori precedenti. Naturalmente vi sono pietre diverse, con vari gradi di durezza, ma tutto dipende dal tempo in cui sono state estratte. Lo stesso avviene con pietre veramente dure come il granito. Il granito di Cornovaglia viene tagliato in lastre e blocchetti subito, appena tolto dalla cava, mentre è “verde”. Il marmo di Giovanni della cava di San Giuliano non era durissimo, e difatti le sue sculture furono erose dalle intemperie. Ma non credo che si perda qualcosa di essenziale con questo deterioramento della superficie. Penso addirittura che queste alterazioni dovute agli agenti atmosferici rivelino il semplice e grandioso disegno delle sue forme ancora più chiaramente. Forse ciò che noi vediamo corrisponde, così consumato, all'opera nello stadio precedente alla rifinitura, cioè riportata alla sua nudità e senza dettagli.

L'uso del trapano era normalmente adottato nello studio di Nicola Pisano, perché il trapano libera la pietra e lo scalpello non trova più una resistenza assoluta ma una materia che si libera da sola; il marmo si apre come formaggio groviera prima che lo si scalpelli. Il trapano era dunque un utensile caratteristico della scuola dei Pisano, ma Giovanni lo impiegò anche come strumento espressivo. Lo usò per dare colore e asperità alle superfici; quando voleva rendere una barba più scura, la realizzava con l'aiuto del trapano per darle colore e consistenza visibili

a distanza. Questo uso espressivo del trapano è uno dei tratti che mi entusiasmano nello stile di Giovanni non solo perché facilita il lavoro, ma perché dà vigore alle forme. Osservando sculture veramente primitive, come quelle arcaiche e precolombiane, si nota l'uso del trapano, ma in genere si tratta di un tipo di scultura che noi chiamiamo abrasa, cioè: dopo aver abbozzato rozzamente le forme col punteruolo che rompe e sbozza la pietra, l'artigiano lavorava con abrasivi e strofinava la superficie della scultura fino a cancellare i segni dell'utensile e rendere la superficie liscia al punto desiderato. Con questa tecnica si ottenevano forme molto semplificate che generalmente sono ritenute tipiche della pietra, ma il profano in genere attribuisce questa semplicità alla mancanza di strumenti adeguati, che limitava l'azione dello scultore. Quando si mette il trapano nelle mani di uno scultore esperto come Giovanni, si può andare più a fondo nella pietra e darle più espressione, più colore, più asperità, più chiaroscuro.

Tuttavia è errato pensare che forma ed espressione siano due fatti separati. Per esempio, se appoggio la mia mano sulla spalla di qualcuno, la posso mettere in modo che io sembri stringerla, oppure solo dolcemente sfiorarla; posso toccarla con affetto e delicatezza oppure posso fare un gesto vuoto. Tutto ciò lo ritroviamo nel lavoro dello scultore; fa parte della sua espressione ma fa parte della forma: le due cose sono inscindibili. In una scultura di Adamo ed Eva, in cui Adamo poggia la sua mano sulla spalla di Eva, lo scultore può rendere questo gesto in modo da far apparire che egli la ama, oppure che la disprezza: tutto dipende dalla sensibilità alla forma, forse da una sensibilità maggiore di quella che occorre per creare *soltanto* figure geometriche astratte – ed è sotto questo aspetto che Giovanni Pisano era uno scultore veramente completo. Le sue qualità formali e la sua sensibilità di scultore erano tutt'uno. L'elemento umano e quello puramente formale erano inseparabili, e proprio in questa sintesi consiste la grande scultura.

Il modo in cui Giovanni usò e comprese il marmo diede vita alla materia, una vita dall'interno. Michelangelo disse: “La scultura è nel marmo; bisogna liberarla”. Perciò lo scultore non è un creatore, è un liberatore. Giovanni lasciò che la parte intima della pietra venisse alla luce; liberò qualcosa dall'interno.

Vi è nell'opera di Giovanni Pisano la stessa umanità che si trova in Rembrandt o in Masaccio o negli ultimi disegni di Michelangelo. Egli esprime nelle sue sculture la condizione umana. Per me questa è la qualità che rende Masaccio, Piero della Francesca e Rembrandt grandi. Se mi si chiedesse di scegliere dieci grandi artisti, i più grandi dell'arte europea, metterei Giovanni tra di essi, per la sua comprensione della vita e degli uomini. Sono profondamente convinto che egli fu un grande uomo perché comprese i suoi simili, e se mi si chiedesse come giudico i grandi artisti risponderei che li giudico per questi valori, non per la loro abilità nel disegnare, scolpire, dipingere, o comporre. La loro grandezza sta nella loro umanità.

Sono queste le ragioni per cui volevo far pubblicare un libro su Giovanni Pisano. Volevo trasmettere ad altri qualcosa dell'influsso che la sua scultura ha esercitato su di me, in modo che provassero il bisogno di andare a vedere la sua opera. Ricordo chiaramente che un pomeriggio di qualche anno fa volli andare ancora una volta a Pisa per vedere le sculture di Giovanni Pisano e che la sera, quando mi recai a cena da Walter ed Eva Neurath¹ nella loro casa di Camaiore, ero ancora tutto preso da quello che avevo visto. Dissi che era una vergogna che non ci fosse ancora un libro che rendesse giustizia a Giovanni. Era un artista che aveva fatto in scultura cose che solo più tardi Giotto e Masaccio avrebbero fatto in pittura, eppure erano questi ultimi a essere considerati i padri del Rinascimento. Dissi che mi sembrava un peccato che non ci fosse un libro che cercasse di spiegare perché Giovanni è stato un così grande artista nel campo della scultura. “Perché non lo facciamo noi?”, disse Walter Neurath. “Perché non lo fa Thames and Hudson? Saresti disposto ad aiutarci?” Ho fatto ciò che ho potuto. Ho passato molte ore a Pisa e a Siena insieme a Michael Ayrton, che condivide il mio entusiasmo per Pisano da un ventennio, come dimostra la conferenza alla Royal Society of Arts da cui ha avuto origine il suo testo. Al cavaliere [Ilario] Bessi, il nostro fotografo, che ci ha accompagnato, ho indicato esattamente quali dettagli volevo fossero messi in rilievo nelle fotografie. Mi interessava mostrare

che Giovanni Pisano concepisce la struttura delle sue sculture dall'interno. Molti scultori primitivi raggiungono la forma dall'esterno, a forza di arrotondare e allisciare la pietra, mentre Giovanni è stato uno dei primi italiani a sentire lo scheletro dentro la scultura. Guardando i leoni del pulpito della cattedrale di Pisa o la lupa di Siena, si vedono le giunture delle zampe che sporgono, come se la scultura avesse una struttura interna, uno scheletro, che a tratti emerge. Non sono opere levigate, leccate, come una caramella che deve la sua unità al fatto che la sua superficie si presenta perfettamente liscia. Osservando quel leone e l'assenza di connessioni omogenee tra le forme ho capito quanto Giovanni fosse consapevole delle articolazioni della figura. Oggi non accetterei facilmente di dedicare tempo ed energia alla preparazione di un libro, ma in questo caso ho sentito di doverlo fare per ripagare il mio debito, perché siamo tutti in debito con Giovanni Pisano.

H. Moore, introduzione a M. Ayrton, Giovanni Pisan: Sculptor, Thames and Hudson, London 1969, pp. 7-11; ripubblicata in Henry Moore, *Writings and Conversations*, a cura di Alan Wilkinson, L. Humphries, London 2002, pp. 169-173. Già pubblicato in italiano in “Bolaffiarte”, gennaio 1971, pp. 10-13 e parzialmente riprodotto in Henry Moore. Sculture, disegni, incisioni, arazzi, catalogo della mostra (Venezia, 1995), Milano 1995, pp. 59-62.

Donatello

A mio parere, è uno dei più grandi, ovviamente. Se per gioco mi chiedessero di fare i nomi dei dieci artisti più grandi di tutti i tempi, lo menzionerei senz’altro accanto a Michelangelo, Rembrandt, Leonardo e Tiziano. […] Penso che ciò che lega tutti gli artisti di cui ho parlato sia la loro grande umanità, il fatto che amino la vita e ne comprendano le tragedie, le miserie e via dicendo, ma procurando agli altri un godimento, infondendo loro la convinzione che la vita è una cosa prodigiosa, meravigliosa, degna di essere vissuta.

Sul *David* di Donatello

È perfetto. È come il vincitore di un concorso di bellezza. È come Miss Mondo. È meraviglioso ma dà la sensazione di una perfezione superficiale, che non si riscontra in Michelangelo e neppure nelle grandi opere dello stesso Donatello. Lo realizzò quando doveva ancora dimostrare a tutti la sua bravura. C’è tutta la sua osservazione della vita, ma non si può sempre realizzare il più grande dei propri capolavori. Alcuni sono migliori di altri e… è inevitabile attraversare, non dico un periodo di sterilità, ma un momento in cui la tensione è più debole che in altre occasioni.

Sul *Gattamelata* di Donatello

È un'opera che afferma che la vita può essere meravigliosa, che può essere ricca di successi e di gloria e lo esprime attraverso la posa del cavallo, la posa del cavaliere e il volto di questi, in cui tutto è un inno alla gloria della vita, di vivere, e del potere. Si osservino i piedi del cavaliere – quale determinazione, quale forza, quale assoluta sicurezza. È veramente una massa di energia contenuta. Qui Donatello usa tutta la sua grande esperienza umana e tutta la sua esperienza di scultore, le sue conoscenze, per realizzare quella che a mio avviso è una delle più grandi statue equestri di tutti i tempi.

Sulla *Maddalena* di Donatello

Donatello amava i capelli. Sappiamo tutti quanto una donna può mutare d'aspetto cambiando acconciatura e Donatello sapeva di poter giocare coi capelli e fargli produrre certi effetti, e in questa Maddalena i capelli che ricadono sulla fronte ripetono alcune delle linee ai lati della bocca e della pelle tesa sugli zigomi sporgenti. Ma le mani hanno una delicatezza quasi commovente, chiedono comprensione a chi guarda e, osservando i piedi, si nota che sono quasi aggrappati alla roccia su cui si trova la figura. I piedi sono espressivi quasi quanto le mani.

Chronicle: Italian Breakthrough, BBC, 4 dicembre 1978, n. 44, 50'; pubblicato in Henry Moore, *Writings and Conversations*, a cura di A. Wilkinson, L. Humphries, London 2002, pp. 148-149.

Masaccio

Gli antichi maestri che ammiro. Se mi chiedessero di elencarne dieci, menzionerei certamente Masaccio a cui quando ero un giovane [scultore?] in viaggio all'estero grazie a una borsa di studio, ero solito far visita ogni mattina prima di fare qualsiasi altra cosa e che osservavo nella piccola Cappella Brancacci […] Il *Pagamento del tributo* e gli altri dipinti della cappella mi lasciavano completamente senza fiato perché il loro autore era il primo artista, veramente il primo, a rendere la gravità, a fare realmente scultura in pittura, a restituire la realtà della scultura in pittura. E per di più, era in sintonia con le mie convinzioni e il mio atteggiamento nei confronti della scultura anche il fatto che vi sia arrivato non con lo slancio delle figure, con l'azione, con scene di battaglia e via dicendo; mi spiego, nel *Pagamento del tributo* si vedono solo dodici o tredici persone, non importa quante, disposte in fila, ma tra due di loro sta accadendo qualcosa di sinistro che fa incombere sulla scena un clima minaccioso, da tragedia greca.

Conversation with Juliet Wilson, 1979, in *Henry Moore. Writings and Conversations*, a cura di A. Wilkinson, L. Humphries, London 2002, p. 155.

Disegni

ispirati alle opere di antichi maestri

I disegni ispirati alle opere di Bellini sono nati grazie a un carissimo amico, il compianto Franco Russoli, allora direttore della Pinacoteca di Brera, a Milano. Fu lui ad avere l'idea di chiedere ai suoi numerosi amici pittori di reinterpretare i dipinti della galleria che li avevano colpiti in modo particolare (l'iniziativa era mirata a raccogliere fondi a favore del museo). Non ho esitato un istante a scegliere la *Pietà* di Giovanni Bellini che, a mio parere, è uno dei dieci artisti e umanisti più grandi di tutti i tempi. I due grandi disegni mostrano qualcosa di cui ho già parlato – e cioè che gli esseri umani esprimono le proprie emozioni non solo col volto ma anche con le mani. Dal momento che nel disegno riproducevo solo una parte del dipinto, ho avvicinato le mani alle due teste per intensificare l'espressione dei sentimenti. Il *Ritratto di Conrad Verkell* di Dürer è un disegno straordinario, tanto che per qualche anno una sua riproduzione è stata appesa a una parete del mio studio. Dürer ha conferito al ritratto una tale varietà formale e lo ha concepito in modo così monumentale che un giorno tentando di spiegarlo a un amico dissi che avrei potuto trasformare facilmente la testa in un paesaggio. La parte inferiore del disegno ne è una dimostrazione. I disegni ispirati a Donatello sono stati eseguiti nel corso di un programma televisivo dedicato a quattro antichi maestri italiani. Mi era stato chiesto di parlare di Donatello e io ho voluto dimostrare col disegno con quale forza il suo grande potere drammatico e la sua umanità si rivelassero, anche nei rilievi.

Henry Moore: Drawings 1969-79, Wildenstein, New York 1979, p. 69; ripubblicato in *Henry Moore. Writings and Conversations*, a cura di A. Wilkinson, L. Humphries, London 2002, p. 304.

Se

dovesse convivere con un'opera d'arte, quale sceglierebbe?

Forse mi trasferirei nella Cappella Brancacci, nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze. È una piccola cappella affrescata da Masaccio con scene della vita di san Pietro: il pagamento del tributo, la guarigione degli infermi, il battesimo dei neofiti, la distribuzione delle elemosine con san Giovanni, la resurrezione del figlio di Teofilo e, naturalmente, la cacciata di Adamo ed Eva dal Giardino dell'Eden. È come vedere l'essenza del punto di vista di una persona. Esprime una profonda comprensione della natura umana.

Intervista con Milton Esterow, *Mr Moore, what use is what you're doing?*, “Art News”, New York, ottobre 1982, pp. 110-111; ripubblicata in *Henry Moore. Writings and Conversations*, a cura di A. Wilkinson, L. Humphries, London 2002, p. 156.

Michelangelo

La fama di Michelangelo è più grande di quella di qualsiasi altro artista. Non conosco nessuno che abbia toccato una tale, vera, grandezza. Naturalmente, non fu riconosciuto per il grand'uomo che era se non molto tempo dopo la morte.

Le sculture incompiute sono quelle che mi hanno impressionato di più. Mi hanno fatto capire ciò che accadeva nella sua mente. Quando si vede solo la cosa finita non si capisce come sia diventata così com'è. Osservando qualcosa di non perfettamente compiuto o a cui non è stata dedicata un'enorme quantità di tempo, si apprende di più sui metodi e sul pensiero del suo autore.

H. Moore, J. Hedgecoe, *Henry Moore: My Ideas, Inspiration and Life as an Artist*, Ebury Press, London 1986, pp. 150; ripubblicato in *Henry Moore. Writings and Conversations*, a cura di A. Wilkinson, L. Humphries, London 2002, p. 160.

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

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

 REGGIANI
WE SPEAK LIGHT

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 Giaccon, Matteo Lafranconi,
Patrizia Mancinelli, Stefania Navarra,
Alessandro Oldani, Silvia Paoli,
Daniele Pescarmona, Nadia Piccirillo,
Federica Raimondi, Ludovica Sebgondi,
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.



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-

TATE

Electa

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