

GIOVANNA UZZANI

SCULTURA LINGUA VIVA.
ALCUNE ESPERIENZE IN TOSCANA E OLTRE

Occorre attendere il giugno del 1948 per vedere la riapertura della Biennale veneziana, la prima del dopoguerra, forse la più impegnativa mostra mai allestita nella storia dell'ente. Compie il miracolo una commissione d'eccellenza, formata dai maggiori storici dell'arte italiani, Roberto Longhi, Lionello Venturi, Carlo Ludovico Ragghianti, Nino Barbantini, mentre l'allestimento degli ambienti per la scultura è affidato all'architetto Carlo Scarpa: discreto e raffinatissimo, sino dal 1948 Scarpa diviene il referente per gli allestimenti dell'esposizione, capace di interpretare magistralmente l'opera con ambienti algidi, luminosi, articolati per scansioni armoniche, luci diffuse, tersa laconica spazialità. Grazie a lui le Biennali del dopoguerra si sarebbero affermate quali veri e propri modelli espositivi in tutto il mondo. Tra le più eccitanti proposte dell'edizione 1948 è la presentazione della collezione Peggy Guggenheim; e mentre la Francia afferma come modelli di rinnovata ed espressiva modernità Picasso e Rouault, l'Inghilterra lancia un maestro contemporaneo, Henry Moore; tra le proposte del padiglione Italia spicca la personale dello scultore Arturo Martini, il maestro della scultura italiana primo novecentesca.

Martini era stato coinvolto ripetutamente nelle opere pubbliche finanziate dal Regime. Eppure il suo concetto di scultura aveva elaborato originalmente il retaggio classico da oltre venti anni, distinguendosi per coraggiosa autonomia dalle richieste celebrative: il maggiore scultore modernista italiano aveva dunque interpretato, pur da eretico, la committenza di Stato, realizzando opere di estrema audacia. Ma il

Martini anni '40 dubita delle possibilità del monumento. Disilluso, egli ritiene che la scultura parli un linguaggio aulico: essa commemora, celebra, esalta, non è vicina alla nuova sensibilità. Il drammatico agnosticismo di Martini avrebbe di lì a poco trovato espressione nelle pagine di *Scultura lingua morta*, il volume stampato nel 1945 dalla Tipografia Emiliana di Venezia in cinquanta copie, poi ripubblicato post-mortem nel 1948, quindi nel 1960, ed ancora.¹ L'artista qui recita le desolate esequie della scultura e soprattutto della scultura pubblica, se non del concetto stesso di monumento, distinguendo il significato di "scultura" da quello, negativo, di "statuaria": «Nelle piazze ingombra il traffico; nelle esposizioni divide [...]; nelle case moderne è un non senso. Quanto al ritratto, sembra presagire il cimitero» (Martini 1982: 116). Dunque, per l'artista: «La scultura resta quello che è: lingua morta che non ha volgare, né potrà mai essere parola spontanea fra gli uomini» (Martini 1982: 116). Ma *Scultura lingua morta* esprime riflessioni che a tratti si contraddicono, e ne esce una vera e propria palinodia, laddove l'artista arriva ad affermare, con un imprevedibile moto di entusiasmo: «La scultura è l'arte dei ciechi [...]. Escludendo finalmente la vista, stanca e ingombra di tutte le simpatie e le incrostazioni delle opere antiche, sentivo la promessa di un rinnovamento. Il tatto ha una veggenza, pensavo, e mi guiderà in un mondo di primordiali possibilità. Passando da un'isola decrepita a un'altra nuovissima, la mia inquietudine troverà quello che da sempre cercavo [...]. L'arte non è interpretazione, ma trasformazione» (Martini 1982: 118). A questa nuova storia ci pare appartenga la produzione estrema, sorta di palingenesi della ricerca martiniana, della cui portata si rintracciano suggerimenti e suggestioni nell'esperienza di Carrara. Martini aveva scoperto il marmo a Carrara, ove era approdato già nel 1937, a seguito del contratto per il grande bassorilievo *La Giustizia corporativa*, destinato al Palazzo di Giustizia di Milano. Da quel momento egli va in cerca di nuove libertà e nuove trasgressioni tecniche. Non ha mai praticato il marmo prima d'allora, ma altre pietre. Percepisce di essere davanti a un'impresa decisiva per la propria affermazione di scultore. Negli anni precedenti si era innamorato del gesso, della terracotta e della terra refrattaria; materiali duttili, immediati; poi del bronzo, per opere di portata monumentale, nel solco della tradizione. Aveva già tentato la pulitezza della pietra di Vicenza, poi della Pietra di Finale, più rude e possente; quindi della Pietra Rossa della Valcamonica, in un crescendo di espressività materica. Ma è ora, a Carrara, che egli avvia "l'avventura del marmo", di cui lo affascina non certo la consueta pratica accademica, che gli appare obsoleta e irritante, quanto il viatico della creazione al fianco degli artigiani e delle loro conoscenze, per intraprendere un trasgressivo dialogo con la tradizione. Si inaugura così il decennio estremo della ricerca martiniana,

¹ Alcuni pensieri dell'artista, tratti dal suo *Scultura lingua morta*, vengono estratti e ripubblicati in memoria poco dopo la morte prematura dell'artista in Martini 1947: 32-33. Sulla produzione di Martini e i suoi rapporti con il territorio apuano vedi il recentissimo contributo di Uzzani 2021: 147-169; quelli più ampi di Pontiggia 2017; Gianferrari *et al.* 2006.

nella radicale messa in causa di ogni precedente ricerca e nell'apertura verso nuove sperimentazioni, nel tentativo di liberazione strutturale della composizione plastica e nell'embrionale scandaglio delle possibilità astratte della scultura. In seguito alla prima conoscenza del laboratorio carrarino di Ruggero Nicoli, assiduamente frequentato dal 1936 al 1939, qui torna nel 1941, nel 1942 e nel 1946.² Dopo l'iniziale senso di orrore provato davanti all'esercito di fredde statue cimiteriali che popolano gli studi, l'artista prende consapevolezza che, se fosse stato lui stesso a dirigere i lavori, l'opera non sarebbe precipitata nella serialità dei tanti marmi memoriali, in quanto i maestri artigiani si dimostrano degli «autentici stradivari. Lavorerò molto con loro e per loro. Sento che il mio posto è qui» (Piersimoni 2003: 27).³ Grazie alle maestranze artigiane con le quali scolpisce, sfiancandosi per il caldo, il freddo, la durezza del lavoro, riesce a inventare processi di lavorazione del tutto inediti.⁴ La frequentazione degli scalpellini gli vale la conoscenza dei netti colpi di gradina, della bocciardatura, degli scoppi di petardi che fanno saltare brutalmente le schegge di pietra, della lucidatura, nella ricerca di effetti di libero potenziamento espressivo. Non risparmia le forze, si ammala, si esalta, arrivando ad una nuova percezione espressiva con il *Tito Livio*, per l'atrio dell'università di Padova, quindi, dallo stesso blocco di marmo, per *Donna che nuota sott'acqua*, esposta nella sala personale della citata Biennale veneziana del 1948.⁵ Di difficile soluzione espositiva, la figura, immaginata come immersa nell'acqua, chiede di essere presentata sospesa nel vuoto, fluttuante, come magistralmente risolve la soluzione allestitiva di Carlo Scarpa. Il movimento del corpo crea una moltitudine imprevedibile di punti di vista. Ne danno testimonianza le innumerevoli riproduzioni di questa scultura, fotografata da angoli visuali sempre differenti dai fotografi Ferruccio Leiss e Dino Jarach, pensando di lì a poco ad una piccola pubblicazione monografica dedicata all'opera (cfr. fig. 1).⁶ Ormai è alle spalle della ricerca martiniana ogni forma di naturalismo, mentre si esalta la pura compatta

2 Le frequentazioni del laboratorio Nicoli da parte di Arturo Martini sono puntualmente documentate in Piersimoni 2003.

3 A riguardo del rapporto con Carrara vedi ancora l'esauritivo testo di Piersimoni 2003.

4 «Vorrei vivere tutta la vita a Carrara, paese tremendo, duro, inospitale, ma misterioso come tutti i paesi che hanno miniere, e cioè paese doloroso ma pieno di speranze. Il marmo è anche un filone d'oro. In questo paese dove tutti si rovinano, è bello vedere tante speranze andare a male, ma insistono e tirano avanti aspettando. Gente che prima mi era antipatica, ora mi è cara sebbene io non abbia con essa alcun rapporto. Mi serve come spettacolo» (Martini 1942).

5 Vedi *Mostra retrospettiva di Arturo Martini*, in *XXIV Esposizione Internazionale Biennale di Venezia*, 1948: alla retrospettiva di Martini, allestita nella Rotonda del Padiglione centrale, si aggiungevano quattro sculture – *Donna che nuota sott'acqua* (1941), *Maternità* (1929), *Il bevitore* (1926), *Chiaro di luna* (1931) – poste in dialogo con la pittura metafisica di De Chirico, Carrà Morandi, De Pisis.

6 Le fotografie confluirono nel 1944 nella pubblicazione a cura della Piccola Galleria di Venezia, dove tuttavia l'opera, nel frattempo acquistata, non venne mai esposta (Martini 1944).

scansione delle masse, nel confronto indiretto con la statuaria classica e le sue statue acefale, mutilate dal tempo. E viene da chiedersi se Martini non abbia avuto a questa data la prefigurazione del monumento in senso nuovo, nel verso di *environment* o di arte ambientata, alla ricerca del respiro della materia nel suo rapporto con la luce e con l'ambiente che la accoglie. Questi, in effetti, sarebbero stati i nuovi orizzonti della scultura nel secondo dopoguerra.

Ma torniamo alla Biennale del '48. Nel padiglione inglese trionfa Henry Moore, che vince il primo premio per la scultura. Il padiglione della Gran Bretagna, curato da Herbert Read, è dedicato a trentasei sue sculture.⁷ Scelta governativa emblematica: si affida il compito di rappresentare la tradizione inglese a un contemporaneo, con vocazione per il "far grande" della scultura, capace di raccogliere l'eredità insieme astrattista e surrealista, conciliate infine col rispetto per i valori archetipi della figura (Pezzetta 2017: 103). Rispetto a queste posizioni il trionfo di Moore suscita in Italia scettiche curiosità, non collocandosi né a destra né a sinistra, né come figurazione né come astrazione. Poche voci si sollevano a favore, se non quella di Giulio Carlo Argan, che valorizza il carattere "organico" delle sculture di Moore, avvalendosi di un concetto che Bruno Zevi aveva coniato per l'architettura organica, unica possibile risposta ad un razionalismo ormai in crisi (Argan 1948: 9, 16). La fama di Moore come vera e propria icona della identità britannica moderna aveva avuto avvio da quando, nel 1941, egli era stato nominato *Official War Artist*, grazie alla promozione entusiastica di Kenneth Clark, allora direttore della National Gallery. I grandi committenti internazionali cominciano a interessarsi alla sua opera. Così negli anni quaranta Moore si impegna in varie committenze pubbliche per scuole, piazze, chiese, giardini del Regno. La sua opera registra una sorta di ritorno alla piana comunicazione figurativa. E se negli anni precedenti il suo interesse era caduto sui modelli del primitivismo mesamericano e sulla forza del "taglio diretto", ora egli recupera le iconografie rinascimentali e sviluppa il tema dei gruppi familiari e della madre con figlio sulla scorta della tradizione, da Giotto a Masaccio, da Arnolfo a Michelangelo. Il nuovo "umanesimo" di Moore interpreta la voce della nazione, nel clima di un dopoguerra che ribadisce fortemente, attraverso interventi governativi di *welfare*, il ritorno ai valori dell'educazione, della famiglia, dell'equilibrio sociale, della condizione della madre che educa e alleva. Le istituzioni – Tate Gallery, Art Council, British Council – ribadiscono così il ruolo dell'arte contemporanea e favoriscono la committenza pubblica. Un viaggio di Moore nella Grecia classica nel 1951 indica allo scultore la pregnanza dell'arte come evento pubblico, come espressione di alti valori collettivi. Nei ruderi di Micene o di Capo Sunion come nell'acropoli di Atene, Moore vede legittimata la propria fede nella dimensione monumentale, intesa come volontà di forma,

⁷ cfr. *XXIV Esposizione Internazionale Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1948, 275-281, tavola 77.

in una Europa che parallelamente tenta frattanto le vie dell'informale, nell'implicita allusione alle ferite laceranti del dopoguerra (Uzzani 2005; Risaliti 2021; Stephens / Colombo 2015).

Frattanto, nel 1954, viene chiesta a Moore una scultura per il cortile del nuovo edificio della Società Olivetti di Milano. Davanti a un edificio di ritmo orizzontale, Moore concepisce un *Upright motive*, un motivo verticale, affusolato come un pioppo lombardo, un po' croce celtica, un po' totem nordamericano, elaborato in varie redazioni. Il primo esemplare viene collocato a Glenkiln Farm, nella Scozia meridionale, affacciato su un paesaggio sconfinato e suggestivo, divenendo così Glenkiln Cross. Nella stessa collezione *en plein air* compare il celebre gruppo *Re e regina*, immerso nell'austerità della landa scozzese, affacciato suggestivamente davanti a un lago. Nasce nell'artista l'idea di collocare le sue opere in rapporto diretto col cielo, con i monti, con gli alberi e gli animali; e nello stesso tempo l'idea di vedere dialogare le stesse in contesti urbani, sia moderni che medioevali, con differente, comunque altissimo, esito teatrale. Nel 1955 si ripropongono i rapporti tra Moore e l'Italia, quando la nuova sede parigina dell'UNESCO commissiona all'artista una scultura monumentale da collocare sul fronte dell'edificio. Le sessanta tonnellate di travertino rosa della cava di Tivoli non possono essere lavorate in Inghilterra; devono essere affidate a maestranze capaci, come quelle apuane, a Querceta, presso i laboratori Henraux. Così l'artista inglese approda in terra toscana, in quel felice centro internazionale dei laboratori del marmo tra Carrara e Pietrasanta, destinato a divenire, proprio in quel giro di anni, spettacolare crocevia delle ricerche della scultura contemporanea in marmo (cfr. fig. 2). È qui che Moore conosce Marino Marini, che nel 1952 vince il Gran Premio per la Scultura alla Biennale e che dal 1954, nella villa presso Forte dei Marmi, ospita gli amici artisti. E mentre anche Moore acquista un villino nella vicina Vittoria Apuana, nella effervescente Versilia anni cinquanta, ciascuno dei due avrebbe fatto dono all'altro di un ritratto.⁸

In quegli anni il laboratorio Henraux è diretto con spregiudicata intelligenza da Erminio Cidonio, che in breve tempo risolve la ditta dalla crisi in cui era caduta la lavorazione del marmo. Consapevole che il marmo nell'immaginario collettivo è ancora legato alla committenza di regime, dagli anni cinquanta Cidonio intraprende una originale collaborazione con gli artisti, mettendo a loro disposizione laboratori, tecnologie, maestranze specializzate, chiamate a intervenire al fianco degli artisti. Si formano parallelamente i nuovi artigiani, pronti ad affrontare l'avventura della scul-

8 Intorno al rapporto fra Moore e Marini vedi tra le molte testimonianze Marini, 1991:149. Inoltre più ampiamente sul tema Cinelli, Fergonzi 2018. La città di Forte dei Marmi intese rendere omaggio e ricordare Henry Moore attraverso la voce di tutti coloro che qui lo avevano frequentato con la pubblicazione di un libro corale nel quale hanno scritto le proprie testimonianze amici artisti, storici, intellettuali, produttori e lavoratori del marmo, *Henry Moore a Forte dei Marmi e in Versilia. L'uomo, l'artista*, Comune di Forte dei Marmi, Galleria Civica d'arte moderna (a cura di), 1987.

tura moderna in marmo, in tutta la sua peculiare novità rispetto alle soluzioni proposte dalla scultura del passato. Fra questi artigiani in particolare sarebbe stato Sem Ghelardini a seguire direttamente la lavorazione delle sculture di Moore, di Arp, di Mirò e dei nomi più prestigiosi convenuti alla Henraux. Presto anche altri laboratori carrarini avrebbero formato artigiani capaci di interagire con scultori contemporanei, in una tensione nuova, che nulla ha a che fare con l'esercizio della copia o della scultura cimiteriale, ma che si mette a disposizione delle ricerche nuove. Tradizione artigianale e ricerche moderniste, dunque finalmente coniugate. Nasce così e si sviluppa l'idea di un "museo ideale degli artisti viventi", mentre si conferma a Querceta la presenza dei grandi interpreti della scultura come Alberto Viani (cfr. fig. 3), Jean Arp, Henri George Adam, Antoine Poncet, Georges Vantongerloo, Émile Gilioli, Juan Mirò, Isamu Noguchi e tra gli altri Jean Arp, che tenta la traduzione in marmo delle candide forme astratte e biomorfe del *Paysage bucolique*. La loro attività, al fianco di Moore, sarebbe stata decisiva per l'affermazione di uno stile internazionale "organico", che dai tardi anni cinquanta trova dunque in terra apuana un proprio imprescindibile epicentro.

Lo stile 'organico' per gli scultori approdati nei laboratori carrarini, si definisce nella capacità di suggerire immagini assimilabili agli elementi della natura. Scrive Henry Moore: «La natura fornisce allo scultore un repertorio illimitato di forme e di ritmi, che gli permettono di arricchire immensamente l'esperienza della forma» (Moore 2002: 14-15). In sintonia con Viani e con gli altri scultori, Moore percepisce così l'astratto e l'organico come assimilati. Attraverso lo studio delle forme naturali si giunge ai principi dell'armonia e del contrasto. Arp invece si appoggia all'idea che la scultura si generi da sola, sorta di germoglio, capace di manifestarsi spontaneamente, come fenomeno. Dal canto suo Moore studia la bellezza delle pietre erose dal vento e dall'acqua, dei ciottoli di fiume, delle ossa levigate dal tempo, delle volute di una conchiglia, dell'alternarsi del vuoto e del pieno, come valori generati dal tempo. Il repertorio di forme biomorfe, allusive ai motivi della fecondità e della sessualità, si arricchisce: una forma avvolge un'altra, come una madre abbraccia un figlio, una cavità accoglie un volume o un embrione o un uovo fecondato o lo stame di un fiore o un volto dietro la celata. Gli elementi della natura non si danno senza l'erosione degli agenti atmosferici e grazie ad essi diventano – come ricorrentemente Moore asserisce – «forme del tempo» (Moore 2002: 13, 14, 24, 30, 31, 32, 51). *La forma del tempo* è anche il titolo di un saggio capitale che lo storico statunitense George Kubler, allievo di Henri Focillon, concepisce nel 1959 alla Yale University, scrive in Italia nei primi mesi del 1960 e pubblica nel novembre dello stesso anno per i tipi della Yale University Press. Tale è il successo del testo, da giustificare le sei ristampe in patria tra il 1962 e il 1970, e le traduzioni in polacco, tedesco, francese, arabo, spagnolo, italiano nell'arco rapido di un quindicennio. Studioso di arte primitiva centroamericana e docente di storia dell'arte alla Yale nello stesso periodo in cui Moore si vede conferita la laurea *honoris causa* da quello stesso istituto, Kubler affronta ne *La for-*

ma del tempo la questione per cui, unicamente attraverso il vocabolario formale, la sensibilità di una civiltà estinta sopravvive e giunge ad influenzare il lavoro degli artisti di una civiltà totalmente diversa, a distanza di cinquecento anni. Egli esemplifica il concetto di escatologia delle civiltà ricorrendo in particolare a Frank Lloyd Wright, quindi all'opera di Henry Moore e alle sue variazioni sul tema delle figure giacenti. Uscendo dalla obsoleta contrapposizione di arcaismo-classicismo o primitivismo-naturalismo, Kubler opera un radicale spostamento del punto di osservazione della storia, sfrutta strumenti ermeneutici nuovi, flessibili ed eterogenei, si avvale di un inedito arsenale concettuale, partendo dalla visione biologica della storia di Henri Focillon, e del suo *Vita delle forme* (Kubler 1960: 128, 144). È lo stesso testo che Herbert Read e il cenacolo di Hampstead, cui Moore partecipa negli anni trenta, avevano già percepito in sintonia con la propria ricerca. La concezione dell'opera d'arte intesa come espressione di contenuti secondo Kubler mortifica la pura lettura delle relazioni formali. Piuttosto egli invita alla considerazione delle forme dell'opera d'arte, degli oggetti come degli elementi naturali e riconosce nelle "sequenze aperte" della storia universale un vivaio di risorse disponibili. Partendo dall'osservazione della natura, in qualsiasi altrove come nel presente in atto, artisti di culture diverse possono dunque interpretare forme diverse per storia ed origini con un medesimo stupore.

Nel 1957 viene frattanto istituito il Premio Nazionale di Scultura Città di Carrara. Oltre 260 artisti di 16 paesi contribuiscono al rilancio di Carrara come capitale della scultura in marmo. Da questa occasione sarebbe nata la Biennale Internazionale di Scultura Città di Carrara, alla quale Moore partecipa nelle edizioni 1962, 1965 e 1967.⁹ È in questa cornice che si incontrano le derive cubiste di Zadkine e Lipchitz, l'arcaismo di Martini e Marini, e in particolare l'astrattismo organico dei vari Moore, Mirò, Arp, Viani, Hepworth, nell'affermazione di una vera e propria scuola, cui avrebbe fatto seguito la rappresentanza italiana di Pietro Cascella, Gio e Arnaldo Pomodoro, Carlo Sergio Signori e altri ancora. In questo vitalissimo contesto nasce l'idea di creare a Querceta, presso i laboratori Henraux, dinanzi ai contrafforti dell'Altissimo e delle cave Michelangelo, un centro internazionale per la scultura moderna e un giardino museo con le sculture. Tra il 1963 e il 1965, visitando gli studi di artisti ed eredi, gallerie e mercanti d'Europa, si definisce così il primo progetto del museo di sculture a cielo aperto, mentre a Isamu Noguchi, cooptato da Henry Moore, è affidato il progetto del giardino e del percorso espositivo. Sono coinvolti nell'iniziativa gli stessi Moore, Mirò, Arp, Hepworth, Noguchi, che incontriamo nelle altre coeve stazioni della scultura ambientata europea (Uzzani 2008; Fogher 2010). Tra queste, la sede parigina dell'UNESCO, nata negli anni cinquanta dalla collaborazione di alcuni tra i più grandi architetti del mondo – Le Corbusier, Walter Gropius,

⁹ Per una significativa sintesi della storia delle Biennali carrarine e in particolare intorno alla presenza di Henry Moore alle Biennali vedi Paolucci, Bordoni, Laghi 2000: 236-238.

gli italiani Luigi Nervi ed Ernesto Nathan Rogers, il finlandese statunitense Eero Saarinen e un ingegnere d'eccezione come Bernard Zehrffuss. La sede dell'UNESCO diventa il paradigma di una moderna architettura pubblica, rappresentativa degli alti valori della civiltà occidentale, della sua vocazione civilizzatrice, laddove l'arte e la cultura si propongono *engagées* per loro stessa natura, al servizio della civiltà e della pace. Arte pubblica per eccellenza, dunque. All'indomani della seconda guerra e già nel clima della guerra fredda, l'UNESCO commissiona agli artisti numerose opere per la nuova sede, opere pubbliche dunque, destinate a rappresentare per esplicito mandato i valori inalienabili dell'umanità. Nell'apparato decorativo degli ambienti interni ed esterni, in diretto colloquio con la struttura architettonica dell'edificio o con il paesaggio urbano circostante, sullo sfondo della Tour Eiffel, troviamo riuniti gli stessi nomi dei protagonisti internazionali del decennio: dunque accanto a Moore, Arp, Mirò con i due giganteschi muri della luna e del sole, troviamo il giardino zen di Isamu Noguchi, e ancora Calder, Picasso, Le Corbusier e molti altri (Treib 2003: 13-123. Desmoulin 2008).

La mappa degli interventi e delle presenze di scultura *en plein air* nell'Europa degli anni cinquanta e sessanta appare densa di interventi per lo più collegati fra loro. Così in Cornovaglia, dove opera il cenacolo di St. Ives, creato dalla scultrice amica cara di Moore, Barbara Hepworth; oppure nello Hertfordshire, a Perry Green, nella stessa residenza di Moore, dove nasce la collezione ora Fondazione, con i suggestivi percorsi delle opere immerse tra le rose, il frutteto, i sentieri erbosi della fattoria. Altri interventi di arte ambientata nascono in Europa, come il Louisiana, in Danimarca, sulla costa settentrionale dello Zeeland, davanti alla Svezia, con opere degli stessi Moore, Arp, Calder, Miró, di fronte al mare; poi ad Anversa, nel Parco Middelheim, dove dal 1950 si tengono le edizioni biennali della più importante rassegna europea dedicata alla scultura *en plein air*, cui partecipano gli stessi Viani, Arp, Moore, la Hepworth, Calder. Quindi a Otterlo, dove nel parco si distende la prestigiosa collezione di arte ambientale Kröller-Müller. Ecco ancora la collezione di sculture nel giardino della Fondazione Maeght, inaugurata nel 1964 da André Malraux nella pineta prossima a Saint-Paul de Vence, in Costa Azzurra, dove Mirò realizza le tredici sculture monumentali del *Labirinto Mirò*. Nella memorabile intervista del 1958 con Yvon Taillandier, intitolata *Lavoro come un giardiniere*, Mirò evoca il valore dell'opera d'arte intesa quale frutto della natura, abbandonata al caso che la crea e la determina, nell'esaltazione dell'anonimato dell'artista. «Considero il mio atelier come un orto. Laggiù ci sono i carciofi. Qui le patate. Bisogna tagliare le foglie affinché crescano i frutti. Venuta l'ora, bisogna potare. Lavoro come un giardiniere o come un vignaiolo. Le cose maturano lentamente. Seguono il loro corso naturale. Crescono, maturano. Bisogna fare innesti. Bisogna irrigare, come si fa con l'insalata. Maturano nel mio spirito» (Mirò 2008: 60).

Dopo la fioritura dello stile organico, in Toscana come in Europa, alla fine degli anni sessanta si preparano altri sviluppi. Un attento promotore della nuova fenome-

nologia artistica, come il critico d'arte tedesco Udo Kultermann, registra nel 1967 il radicale rinnovamento in atto e avanza nuovi valori del fare scultura *en plein air* nel suo fondamentale contributo *The New Sculpture. Environments and Assemblages*, concluso nel 1967, pubblicato nel 1968 a New York, poi a Londra, quindi in Germania (Kultermann 1968). Per la prima volta si riconosce nella mera immersione dell'opera nel paesaggio qualcosa di obsoleto, paradiso perduto di felicità e fiducia, rifugio di ormai trascorsi abbandoni. Si aspira dunque alla realizzazione di eventi ambientali destinati a superare l'esempio delle Biennali del Middelheim Openluchtmuseum di Anversa. *Documenta 4*, che si apre a Kassel nell'estate del 1968, nel pieno della contestazione politica studentesca, segna la transizione verso una nuova concezione espositiva, capace di dare voce alle espressioni più intransigenti della sperimentazione e si propone come avamposto delle ricerche contemporanee internazionali (Bode 1968). Nell'epilogo delle tendenze informali e nel parallelo insorgere delle ricerche poveriste e minimaliste si assiste dunque in questo contesto all'esaurirsi del concetto di opera ambientata e si afferma quello di opera ambientale. Decadendo la dialettica di ascendenza umanistica tra scultura e spazio circostante, anche nelle collezioni si verifica un repentino mutamento di scelte. Emerge vincente e dilaga l'idea del *site specific*, sulla scia della tendenza minimalista a sfidare la presunta autonomia dell'opera d'arte modernista. L'enfasi sul luogo e sul contesto comporta l'accettazione dei concetti di precarietà, temporaneità, de-materializzazione (Uzzani 2008: 9-95).¹⁰

Frattanto la fortuna della scultura ambientata conosce nell'Italia degli anni sessanta un proprio capitolo d'eccellenza, che coinvolge la possibilità di contestualizzare l'opera contemporanea nelle città antiche. E' con questo spirito che Giovanni Carandente propone nel 1962, nell'ambito del V Festival dei due mondi di Spoleto, la mitica mostra *Sculture nella città*, evento cruciale che ancora oggi ricordiamo attraverso le fotografie di Ugo Mulas, che ritrae gli artisti a lavoro per le vie di Spoleto. Le sculture di Arp, Calder, Chadwich, Marini, Moore, Arnaldo Pomodoro, Viani, e molti altri sono poste nei luoghi suggestivi del centro storico, con rivoluzionario criterio espositivo. Allievo di Lionello Venturi, impegnato all'Istituto centrale di restauro di Roma e in varie sedi della Soprintendenza dell'Italia meridionale, Carandente nel 1953-54 aveva collaborato con Carlo Scarpa per l'allestimento della Galleria di Palazzo Abatellis a Palermo, poco prima di trasferirsi alla Galleria nazionale d'arte moderna, diretta da Palma Bucarelli, dove nuovamente incontra la collaborazione di Scarpa per vari memorabili eventi espositivi. Da queste ed altre esperienze nasce dunque la esemplarità di *Sculture nella città*, come scrive Carandente nel catalogo della mostra:

L'immagine di una città, d'antica origine come Spoleto, risulta da segreti rapporti ed armonie: profili di ardite architetture, prospettive irreali laddove si congiungono tessuti storici diversi, scalee, archi rampanti, vie arrocate tra il verde, con le colline digradanti intorno, tra colori tenui e accesi, e le

¹⁰ Sui parchi con opere di arte ambientata in Toscana vedi Francone, Mannini 2015.

sfumature delle pietre dal grigio al rosa. In tale sublime tracciato urbanistico la scultura sembrava un'ospite predestinata. Così è nata questa iniziativa, che per la prima volta congiunge l'opera d'arte antica a quella moderna (Carandente 2007).

L'esempio di Spoleto avrebbe raccolto interesse e successo, mentre, con analogia tensione propositiva fioriscono nuove occasioni espositive ambientate nel contesto delle antiche città d'arte della Toscana e oltre. Così a Foligno, dove si inaugura nel 1967 *Lo spazio dell'Immagine*, l'importante mostra concepita come installazione di opere ambientate, ovvero ambienti plastico-spaziali:¹¹ esempio che dopo due anni viene raccolto da Achille Bonito Oliva a Montepulciano con la proposta espositiva intitolata *Amore mio* (Bonito Oliva 1970); quindi nel 1973 dalla mitica *Volterra73*, mostra curata nell'antico borgo toscano da Enrico Crispolti, con esito altamente scenografico, capace di suscitare un acceso interesse negli ambienti della ricerca contemporanea, dando avvio ad un nuovo modo di pensare le esposizioni in relazione ai progetti d'artista (Crispolti 1973). Si arriva frattanto al 1972 e alla mostra di Henry Moore, al Forte Belvedere, curata da Giovanni Carandente e organizzata dalla città di Firenze e dal British Council, sotto l'alto patronato di Sua Maestà Elisabetta II e di Giovanni Leone, Presidente della Repubblica Italiana (Carandente 1972). Fra le 168 sculture esposte, indimenticabili *Re e Regina*, asciutte silhouette stagliate contro il quartiere di Santa Croce; *Locking Piece* contro il campanile di Giotto; *Forma squadrata con taglio*, nel candido marmo della cava Mossa, scolpito nei laboratori Henraux, ora sugli spalti della fortezza medicea; l'eretto esile *Knife edge*, librato sui bastioni settentrionali verso la città. Mentre sulla scena delle colline meridionali si adagiano le gigantesche *Vertebrae* in bronzo dorato; e nei prati che danno su San Miniato, nel silenzio dei cipressi, si erge *Large Arch*. Da questa congiuntura di proposte, la scultura monumentale avrebbe ritrovato una propria pubblica dimensione, in un dialogo vibrante con la tradizione delle antiche città d'arte.

Siamo in chiusura ad interrogarci quanto ci sia rimasto in eredità rispetto a queste pionieristiche imprese, per valutare altre esperienze espositive di arte ambientale e *site specific* in Toscana, nella storia a noi più vicina, fino al presente. Accade infatti che dagli anni ottanta si moltiplicano le esperienze di mostre temporanee di arte ambientata, concepite come rassegne annuali di grande richiamo, legate alla promozione turistica dei territori. Così, dopo le celebri mostre anni ottanta, realizzate per nove edizioni consecutive da Luciano Pistoï nel Castello di Volpaia, nel Chianti senese, nasce dal 1996 la serie di mostre annuali *Arte all'Arte*: un progetto curato dalla Associazione Arte Continua di San Gimignano, che ha annualmente arricchito

¹¹ Il catalogo, ampiamente esaurito, è stato riproposto criticamente nell'ambito di una mostra e ristampato in Dorfles, Tommasoni 2009. La mostra coinvolge molti dei maggiori artisti italiani contemporanei, da Lucio Fontana a Ettore Colla, da Luciano Fabro a Michelangelo Pistoletto a Pino Pascali, grazie alla collaborazione di una squadra eccezionale di critici e storici di arte contemporanea emergenti coordinati da Giuseppe Marchiori.

il patrimonio locale con i nomi di artisti del *jet set* internazionale (Pistoi 1996). E similmente si sviluppa l'altra importante rassegna annuale, attiva dal 1996 in Chianti con il titolo *Tuscia Electa*, che ha lasciato opere memorabili che marcano il territorio di San Casciano come di Impruneta (Natalini 2003).

Un altro significativo riflesso della fenomenologia *site specific* dilagato in Toscana si rintraccia nel collezionismo privato, nell'affermazione di una nuova figura di collezionista-mecenate. Così, una visione "militante" coinvolge figure come l'imprenditore pratese Giuliano Gori che avvia il progetto *art spaces/ spazi d'arte* negli anni ottanta (Cei 1994). Dopo avere rilevato e restaurato la villa e il parco di Celle, in località Santomato, tra Prato e Pistoia, Gori si lascia progressivamente coinvolgere dalla passione per l'arte ambientale e matura l'intenzione di costituire una raccolta d'arte di nuova concezione. Fra i primi interventi è il *Labirinto* di Robert Morris, una struttura triangolare di marmi bianchi e verdi che evoca le antiche cattedrali toscane. Alla ferma presenza dell'opera-architettura corrisponde all'interno il senso di spaesamento del labirinto, che sconcerta per la perdita di senso e di equilibrio che si prova per l'inclinazione del pavimento che asseconda la collina (cfr. fig. 4). Ecco che la collezione Gori apre dunque agli artisti gli spazi circostanti la villa, la fattoria, presso la voliera e la tinaia, nel gelseto, nel "selvatico" coi suoi sentieri, in prossimità del lago, tra gli olivi e nel bosco. È in questa atmosfera che vengono chiamati a interpretare il *genius loci* i maggiori artisti ambientali della fine del secolo, ciascuno con la propria poetica.

Possiamo ricordare altri due esempi d'eccellenza, pur di registro molto diverso, che mostrano in terra toscana un progressivo coinvolgimento nell'ambito delle ricerche ambientali, mentre il territorio conferma la propria vocazione di magnete per artisti di tutto il mondo e dà vita all'esperienza di parchi museo monografici, nati come Fondazione. Così la francese Niki De Saint Phalle, nel 1978, progetta il suo *Giardino dei Tarocchi*, nella tenuta di Garavicchio, a Capalbio, sorta di parco esoterico, realizzato con garbo e ironia, fantasia e disimpegno, piacere ludico del colore e della forma. Ventidue colossali figure, alcune abitabili, ispirate dalle carte degli arcani maggiori, si ergono nella macchia mediterranea alte fino a 15 metri, ricoperti di mosaici, frammenti di specchi, vetri policromi, tessere di ceramica, fuori da ogni tentazione concettuale (Niki de Saint Phalle 2008). Poco distante, sotto le pendici del Monte Amiata, a Seggiano, sorge in terra toscana la fondazione *Il Giardino di Daniel Spoerri*. *Hic Terminus Haeret*, ovvero *Qui aderiscono i confini*, come spiega Spoerri (Mazzanti 2003; Scotini/Vecere 2006). Ufficialmente inaugurata nel 1998, la collezione *en plein air* si è arricchita nel corso del tempo di sculture e installazioni eterogenee, realizzate dagli amici, sodali, compagni di strada di Spoerri, fra i protagonisti delle ricerche contemporanee.

In epilogo torniamo in quella terra apuana da dove è partito il nostro viaggio attraverso l'arte ambientata. A Carrara sorge il Parco della Padula, un tempo della famiglia Fabbricotti, ora proprietà comunale, nel corso di questi ultimi due anni restaurato e restituito alla città (Gori 2021). Grazie all'intervento di

Giuliano Gori, rimasto affascinato dalle mostre Biennali del Marmo, nasce dal 2002 un progetto di arredo permanente del territorio, attraverso gli interventi *site specific* di marmo opera di grandi artisti internazionali, come *Crescita* di Dani Karavan, realizzato nel laboratorio Studi d'Arte Cave Michelangelo; o ancora come l'intervento di Claudio Parmiggiani, incastonato fra due spezzoni di roccia naturale, in un favoloso equilibrio, che rimanda al dialogo fra scultura e natura; fino al monumentale *Muro fesso* di Sol Lewitt, realizzato esso pure nel laboratorio Studi d'Arte Cave Michelangelo (cfr. fig. 5). Fra le più recenti creazioni sorte in questo contesto l'intervento di Marco Nereo Rotelli, che nel 2002, in occasione della XI Biennale Internazionale Scultura Città di Carrara, ha scelto una cava dismessa sulle pendici di Campo Cecina, intagliando a cielo aperto nel marmo frammenti di poesie misteriosamente evocativi, con l'aiuto di Luciano Massari, direttore artistico di Studi d'Arte Cave Michelangelo ed egli stesso scultore (Massari 2013). In tale contesto e nel dilagare di questa fenomenologia senza frontiere, la Toscana si conferma terra di attrazione e patria elettiva per gli artisti, incontro di culture, provincia con vista sul mondo.

BIBLIOGRAFIA

- Bonito Oliva 1970 = Achille Bonito Oliva (a cura di), *Amore mio*, Montepulciano, Palazzo Ricci, 30 giugno - 30 settembre 1970, Firenze, Centro Di.
- Carandente 1972 = Giovanni Carandente (a cura di), *Henry Moore*, catalogo della mostra, Firenze, Forte di Belvedere, Firenze, 20 maggio-30 settembre 1972, Il bisonte: Nuovedizioni E. Vallecchi.
- Carandente 2007 = Giovanni Carandente (a cura di), *Sculture nella città. Spoleto 1962*, catalogo della mostra, Spoleto, NE Editrice.
- Cei 1994 = Marco Cei, *Il parco di Celle a Pistoia*, Firenze, Edifir.
- Crispoliti 1973 = Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, catalogo della mostra, Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973, Firenze, Centro Di.
- Dorfles, Tommasoni 2009 = Gillo Dorfles, Italo Tommasoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, catalogo della mostra, Foligno, Centro Italiano Arte Contemporanea, 15 novembre 2009-14 gennaio 2010, Milano, Skira.
- Fogher 2010 = Valentina Fogher (a cura di), *Astratto monumentale. Scultura contemporanea in marmo*, Seravezza, Fondazione Arkad.
- Francone, Mannini 2015 = Marcelo Francone, Lucia Mannini (a cura di), *Toscana '900*, Regione Toscana, Milano, Skira.
- Gianferrari et al. 2006 = Claudia Gianferrari/Elena Pontiggia/Livia Velani (a cura di), *Arturo Martini*, catalogo della mostra, Milano, Fondazione delle Stelline-Museo della permanente, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, novembre 2006-maggio 2007, Milano, Skira.
- Gori 2021 = Giuliano Gori (a cura di), *Il Parco della Padula. Il marmo protagonista dell'arte con-*

- temporanea a Carrara*, Pistoia, Gli Ori.
- Kubler 1960 = George Kubler, *La forma del tempo* (1960), Einaudi, Torino, 2002.
- Martini 1942 = Lettera di Arturo Martini inviata a Arturo Pinghelli, datata 4 luglio 1942, in Mario De Micheli/Claudia Gian Ferrari/Giovanni Comisso (a cura di), *Le lettere di Arturo Martini*, Milano, Charta, 1992, p. 300.
- Martini 1944 = Arturo Martini, *Una scultura*, Piccola Galleria Venezia (a cura di), Venezia, Edizioni della «Piccola Galleria».
- Martini 1947 = Arturo Martini, *La scultura lingua morta*, «Stile», marzo-aprile, pp. 32-33.
- Martini 1982 = Arturo Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, Mario De Micheli (a cura di), Milano, Jaca Book, p. 116.
- Massari 2013 = Luciano Massari, *Alla luna e altre storie*, Milano, Silvana Editoriale.
- Mazzanti 2003 = Anna Mazzanti (a cura di), *Il giardino di Daniel Spoerri*, Prato, Gli Ori.
- Mazzanti 2020 = Anna Mazzanti, *Attorno all' 'arte ambientale' in Toscana. Appunti fra storia e presente*, in Alessia Cadetti / Claudia Marchese / Federica Pace, *L'esperienza dell'arte pubblica e ambientale tra storia e conservazione*, Firenze, Edifir, pp. 29-48.
- Mirò 2008 = Joan Mirò, *Lavoro come un giardiniere e altri scritti*, Milano, Abscondita.
- Moore 2002 = Henry Moore, *Sulla scultura*, trad. di Alessandra Salvini, con scritto di Herbert Read, Milano, Abscondita.
- Natalini 2003 = Arabella Natalini (a cura di), *Tusciaelecta. Arte contemporanea nel Chianti 2002-2003*, Firenze, Maschietto.
- Niki de Saint Phalle 2008 = *Il giardino dei tarocchi / Niki de Saint Phalle*, Berna, Edizioni Benteli.
- Piersimoni 2003 = Cristina Piersimoni, *Arturo Martini. Carrara e il marmo. Carteggio con Ruggero Nicoli 1937-1946*, Milano, Silvana Editoriale.
- Pistoi, Continua, 1996 = Luciano Pistoi, Galleria Continua (a cura di), *Arte all'arte*, San Gimignano, 22 settembre - 22 ottobre 1996, San Gimignano.
- Pontiggia 2017 = Elena Pontiggia, *La vita in figure*, Monza, Johan & Levi.
- Risaliti 2021 = Sergio Risaliti (a cura di), *Henry Moore in Toscana*, catalogo della mostra, Firenze, Museo Novecento, 18 gennaio-4 luglio 2021, Firenze, Polistampa.
- Scotini/Vecere 2006 = Marco Scotini; Laura Vecere (a cura di), *Dopopaesaggio. Spazio sociale e ambiente naturale nell'arte contemporanea*, Firenze, Regione Toscana.
- Stephens Chris, Colombo Davide 2015 = Chris Stephens/Davide Colombo (a cura di), *Henry Moore*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano, 24 settembre 2015-10 gennaio 2016, Milano, Electa.
- Uzzani 2005 = Giovanna Uzzani, *Henry Moore*, Firenze-Roma, E-ducation-Gruppo Editoriale L'Espresso.
- Uzzani 2021 = Giovanna Uzzani, "Il fiore delle mie ricerche", in Lucia Mannini, Sergio Risaliti (a cura di), *Arturo Martini e Firenze*, catalogo della mostra, Firenze, Museo Novecento, 15 luglio-14 novembre 2021, Pistoia, Gli Ori, pp. 147-169.

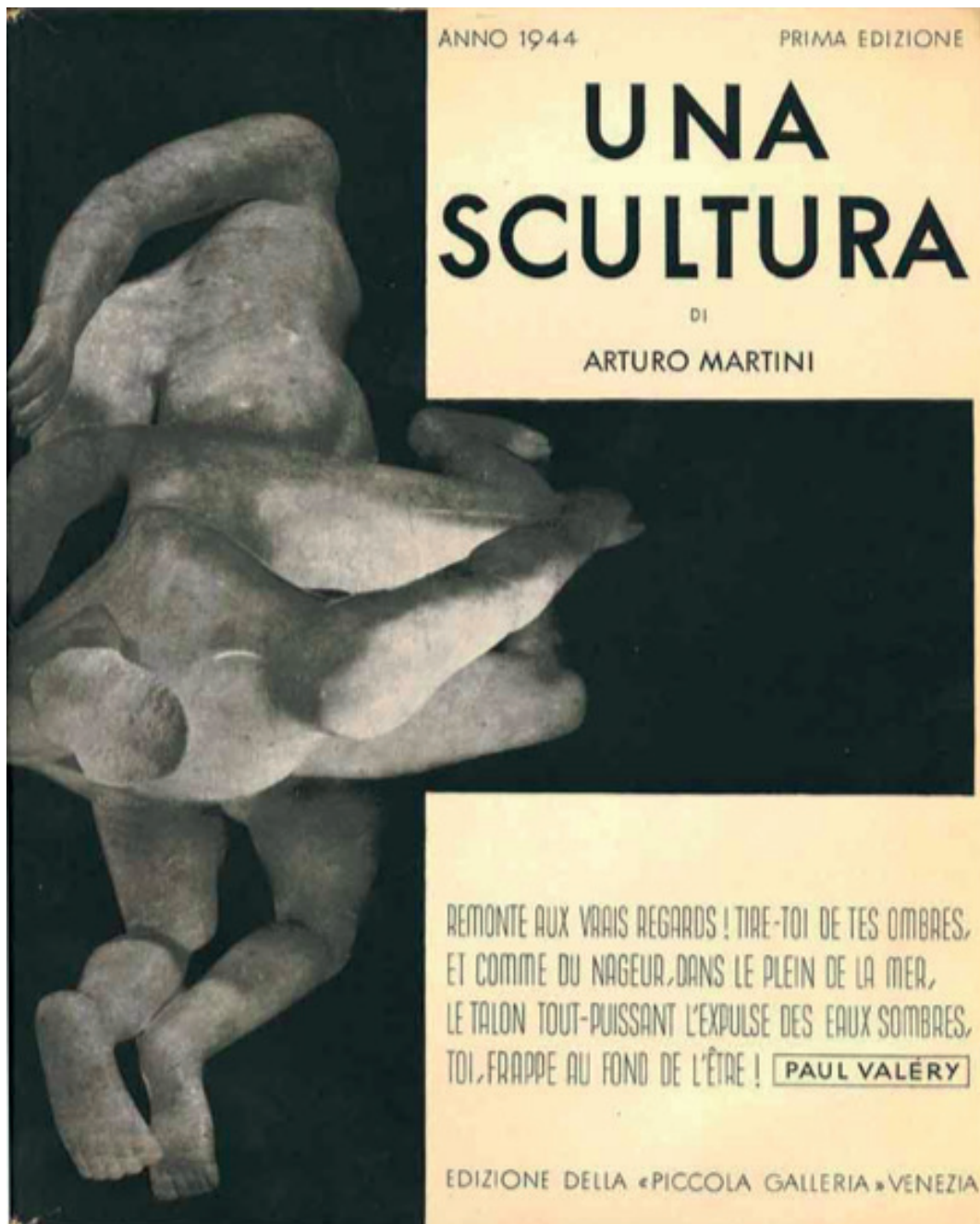


Fig. 1 Arturo Martini, *Una scultura*, Piccola Galleria Venezia (a cura di), Venezia, Edizioni della «Piccola Galleria», 1944.

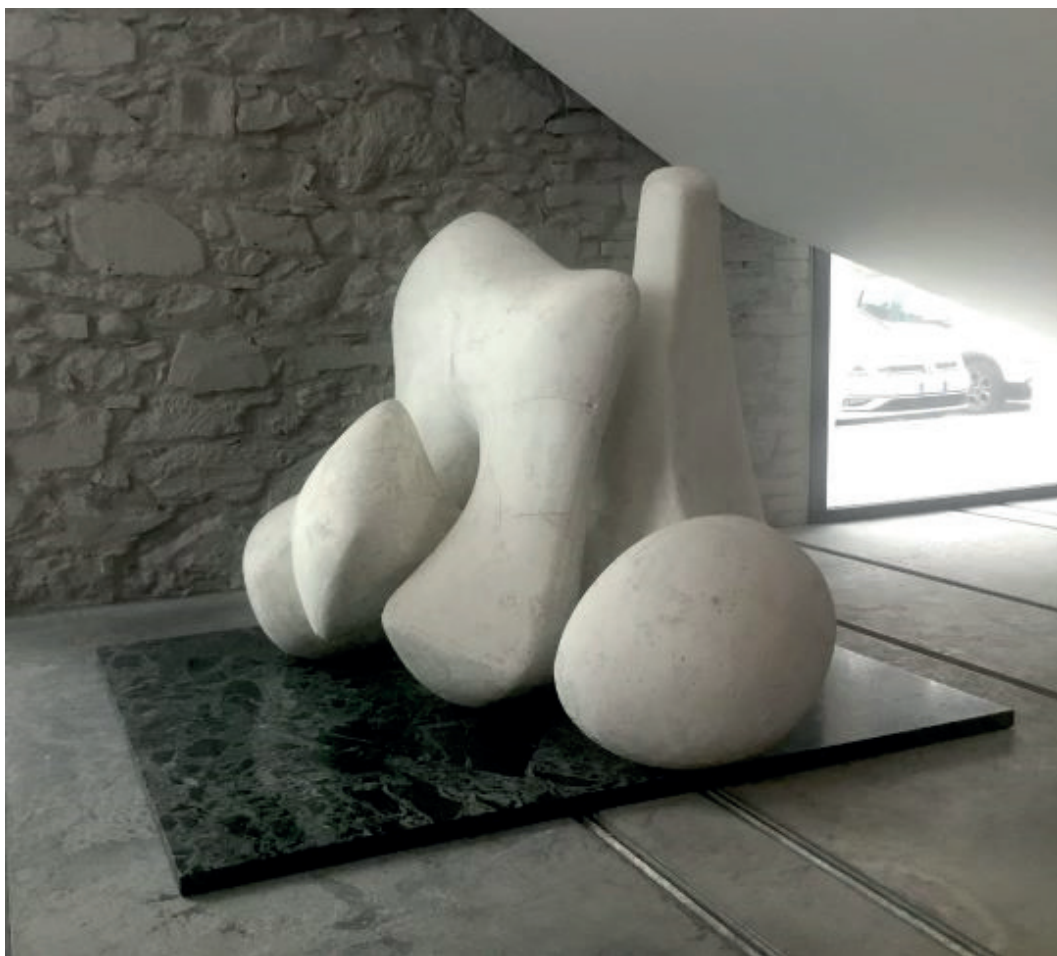


Fig. 2 Henry Moore, bozzetto in gesso, 1968 circa, Querceta, Laboratori Henraux.

SCULTURA LINGUA VIVA



Fig. 3 Sculture di Alberto Viani davanti allo Studio Nicoli in una fotografia del 1953, Carrara, Archivio Nicoli.



Fig. 4 Robert Morris, *Labirinto*, 1982, marmo bianco di Carrara e serpentino di Prato, Fattoria di Celle-Collezione Giuliano Gori, Santomato. Courtesy: Archivio Collezione Gori, Pistoia.

SCULTURA LINGUA VIVA



Fig. 5 Sol LeWitt, *Curved wall*, 2002, marmo, Carrara, Parco della Padula.