

PAOLA TORRE

***Sculture nel verde. Le prime esposizioni
all'aperto di scultura contemporanea:
le esperienze italiane in relazione
alla scena europea (1948 – 1957)***

Nella seconda metà del Novecento, il rapporto tra scultura e ambiente naturale, nonché con quello urbano, sarà argomento molto dibattuto in ambito storico artistico e, in particolare, in relazione alle problematiche legate alla disciplina dell'Arte ambientale¹. È necessario, però, chiarire che l'inserimento di una scultura all'aperto, che si tratti di una dimensione prettamente urbana o di un giardino, non è immediatamente configurabile quale esperienza di operatività ambientale. Assunto, questo, sostenuto più volte da Enrico Crispolti, il quale precisa che «un'effettiva fenomenologia di Arte ambientale si realizza soltanto ove si manifesti un'intenzionale istituzione di rapporti dialettici, non riducibili ad una semplice, estranea, più o meno intenzionale, collocazione in spazio esterno, in un giardino, in un parco»².

L'analisi del rapporto tra la scultura e lo spazio circostante, inteso non solo nella sua dimensione fisica, ma anche nella sua accezione di luogo, ha generato rilevanti cambiamenti nel modo di concepire l'inserimento del corpo plastico negli ambienti naturali e urbani. Le riflessioni sulla realtà plastica delle sculture e sul rapporto che esse instaurano con lo spazio sono state al centro del dibattito culturale non solo con riferimento alla critica d'arte; è del 1969, ad esempio, la pubblicazione del testo del filosofo tedesco Martin Heidegger *L'arte e lo spazio*, opera che raccoglie «osservazioni sull'arte, sullo spazio, sul gioco di rapporti che li coinvolge entrambi»³. La prima parte della riflessione avanzata da Heidegger mira alla definizione del corpo-scultura, inteso come massa costituita da materiali potenzialmente diversi e modellata con differenti modalità.

¹ Per una definizione metodologica ampia del concetto e delle pratiche dell'Arte ambientale si rimanda a CRESCENTINI – CRISPOLTI – ROSSI (2011); BIGNARDI (2013; 2017).

² CRESCENTINI – CRISPOLTI – ROSSI (2011, 14).

³ HEIDDEGER (1979, 3). È il rifacimento del testo della conferenza tenuta dal filosofo in occasione della presentazione della mostra dello scultore Bernard Heileger, tenutasi presso la galleria «Im Erker» di St. Gallen, nell'ottobre del 1964.

Nel momento in cui le sculture si definiscono, entra in gioco lo spazio che – secondo il filosofo – «viene occupato dalla figura scolpita, in quanto riceve la sua impronta come volume pieno, come volume che include zone vuote, come volume totalmente vuoto»⁴. È però dalla considerazione e dall'analisi dello spazio nella sua accezione di luogo che deriva la necessità di ripensare da un punto di vista ontologico il rapporto tra le sculture e il luogo nel quale esse si inseriscono; a tal proposito Heidegger osserva:

Il gioco di rapporti di arte e spazio dovrebbe essere pensato a partire dall'esperienza di luogo e contrada. L'arte come scultura: non già una presa di possesso dello spazio. La scultura non sarebbe affatto un confronto con lo spazio. La scultura sarebbe il farsi corpo di luoghi che, aprendo una contrada e custodendola, tengono raccolto intorno a sé un che di libero che accorda una dimora a tutte le cose e agli uomini un abitare in mezzo alle cose⁵.

Volendo considerare più specificamente, in questo contesto, il rapporto che si stabilisce quando una scultura si inserisce in un luogo aperto, sia esso un ambiente urbano o naturale, è utile tornare alle incisive parole scritte nel 1965 dall'architetto Villanueva:

Conviene ricordare che, così come i leoni non devono stare negli zoo, tampoco le pitture e le sculture devono essere reclusi nei musei. L'ambiente naturale delle opere sono le piazze, i giardini, gli edifici pubblici, le fabbriche e gli aeroporti: tutti ambienti dove l'uomo percepisce l'uomo come un compagno, un associato, come una mano che aiuta, come una speranza e non come un fiore appassito dalla solitudine e dall'indifferenza⁶.

Una riflessione di questo tipo mette in campo numerosi argomenti relativi alla relazione tra la scultura e il luogo nel quale essa viene immaginata e all'interno del quale poi si ritrova effettivamente a vivere, anche quando si tratta di un periodo circoscritto nel tempo.

Negli anni del secondo dopoguerra, artisti e curatori hanno tentato di liberare la scultura dalla monumentalità ottocentesca che continuava a caratterizzarla in molte delle sue espressioni, soprattutto in riferimento all'ambito delle committenze pubbliche. Il tentativo di ricostruire la genesi della tradizione delle esposizioni di scultura fuori dagli spazi museali conduce agli anni del secondo dopoguerra, all'ultimo scorcio degli anni Quaranta e all'inizio del decennio successivo. Una delle prime esposizioni di scultura all'aperto della quale si hanno notizie certe è quella allestita e inaugurata il 13 maggio 1948 nei giardini di Battersea Park, a Londra. Essa può essere considerata la prima vera

⁴ *Ibid.*

⁵ HEIDEGGER (1979, 7).

⁶ VILLANUEVA (1980) ora in BIGNARDI (2013, 36).

esperienza di esposizione collettiva di opere scultoree all'aperto. L'idea di organizzare una mostra di scultura e allestirla in un parco cittadino si deve a Patricia Strauss, esponente del partito laburista e, dal 1948, presidente della commissione Local County Council Park. Secondo quanto sostenuto da Jennifer Powell, la proposta della Strauss era stata generata dalla convinzione della necessità di rendere facilmente accessibile, ad un pubblico più ampio, la visione di opere d'arte, in particolare le sculture. Questo intento programmatico è stato chiarito dalla stessa Strauss nel catalogo della mostra⁷. L'organizzatrice ribadisce la rarità dell'evento e la sua importanza su scala mondiale e afferma, inoltre, la necessità di intraprendere iniziative dedicate all'arte, sottolineandone due importanti ragioni: la prima, legata al sostegno che le istituzioni hanno l'obbligo di garantire agli artisti, i quali, con il loro mestiere, contribuiscono a rendere grande la nazione, e in seconda battuta «al fine – cito testualmente – di dare ai londinesi un'opportunità sempre maggiore di ammirare opere d'arte»⁸.

Facendo ancora riferimento a quanto scritto da Jennifer Powell, la Strauss chiarì sin da subito, attraverso comunicati stampa e dichiarazioni, che la mostra non si sarebbe dovuta limitare all'esposizione di opere realizzate da scultori della Royal Academy; era infatti necessario che essa comprendesse sculture di artisti contemporanei come Henry Moore, Dora Gordine, Jacob Epstein e Barbara Hepworth, al fine di mostrare al pubblico le istanze più moderne della scultura britannica. In un comunicato pubblicato dal comitato organizzatore nel luglio del 1947, si legge inoltre che l'esposizione avrebbe dovuto necessariamente possedere un carattere di internazionalità e includere perciò i lavori presenti in quel momento in Inghilterra e realizzati non solo da artisti britannici ma anche da artisti stranieri negli ultimi cinquant'anni. Saranno pertanto presenti in mostra a Battersea Park sculture di Henri Laurens, Jaques Lipchitz, Matisse, Maillol e anche Modigliani, per un totale di quarantatré opere. Questa mostra rappresentava, secondo il parere della Strauss e di tutto il comitato organizzatore, anche una notevole opportunità per promuovere l'utilizzo degli spazi verdi della città. Felice McDowell, riprendendo uno studio compiuto nel 2006 dallo storico dell'arte Robert Burstow, sottolinea che la scelta di Battersea Park come sede dell'esposizione è dovuta alla sua posizione strategica; il parco è infatti vicino ai centri artistici tradizionali della città, ma allo stesso tempo facilmente accessibile ad un pubblico numeroso e diversificato, che comprende un'ampia fascia della popolazione cittadina, dalla classe media a quella operaia⁹. La scelta di allestire una mostra

⁷ POWELL (2015).

⁸ Il testo del catalogo della prima mostra di Battersea Park è riportato in MCDOWELL (2012, 172).

⁹ *Ibid.*

di scultura in un parco o giardino ha dato modo di osservare un cambiamento nel rapporto che l'osservatore riesce a stabilire con l'opera d'arte. Le sculture in mostra a Battersea Park erano poste su dei plinti, ma erano prive di qualsiasi tipo di protezione; questo ha fatto sì che i visitatori si sentissero liberi di interagire attivamente con le opere. Questo aspetto è ben analizzato da John Read nel documentario *A Sculptor's Landscape*, dedicato all'attività dello scultore Henry Moore e trasmesso per la prima volta nel 1958. In esso sono state raccolte immagini di visitatori presenti alla mostra di Battersea Park nel momento in cui si avvicinano alle opere ed entrano in relazione con queste ultime, stabilendo un reale contatto fisico attraverso l'esperienza tattile. Ciò può significare che in un ambiente "informale", come può essere quello di un giardino pubblico, i visitatori si sentano liberati dalle barriere fisiche e psicologiche che possono invece essere vincolanti e restrittive in un contesto più formale come quello di una sala museale. Divenne usuale in tutto il Regno Unito installare opere scultoree negli spazi aperti, e non soltanto limitatamente alle esposizioni temporanee, che si succedettero a scadenza irregolare a Battersea Park e in altri parchi cittadini, tra i quali Holland Park. Numerose furono le sculture installate nei cortili delle università e delle scuole, nelle piazze, nei giardini municipali, nelle stazioni dei treni e delle metropolitane. Il risultato di tale tendenza fu un contatto sempre più diretto, sia metaforicamente sia materialmente, tra l'opera d'arte e il cittadino, come evidenzia Strachan¹⁰.

Un'altra esposizione di sculture in uno spazio aperto ebbe luogo negli stessi anni ad Arnhem, una città situata nella zona del Basso Reno. È nel 1948 che il primo cittadino di Arnhem promosse l'idea di organizzare una grande mostra internazionale di scultura contemporanea. L'anno seguente venne inaugurata l'esposizione *Sonsbeek '49* e in quell'occasione oltre duecento opere vennero collocate lungo i viottoli del parco di Sonsbeek. Questa mostra nasceva con l'intento di ridare nuova linfa alla città dopo l'esperienza dei bombardamenti che l'avevano distrutta nel corso del secondo conflitto mondiale. Alcune delle opere esposte erano state scelte in riferimento alla tematica, volutamente legata, in molti casi, al ricordo della tragedia della guerra appena conclusa. La selezione di sculture esposte fu operata da una giuria composta dai membri della *Nederlandse Kring van Beeldhouwers*, un'associazione professionale di scultori olandesi; ciò spiega perché circa tre quarti degli artisti presenti erano olandesi. L'esposizione ebbe un successo che superò di gran lunga le aspettative: i visitatori furono oltre 125.000.

¹⁰ Cf. STRACHAN (1984, 9). Il testo è una guida completa ed un utile elenco delle opere di scultura contemporanea installate in tutte le città del Regno Unito a partire dal 1948, in occasione della prima esposizione di Battersea Park, e fino agli inizi degli anni Ottanta.

Qualche anno dopo, esattamente nel 1950, viene organizzata per la prima volta all'interno del Middelheim Parc di Anversa, l'esposizione di scultura *Exposition internationale en plein air de sculpture 1900-1950: Parc Middelheim*, inaugurata il primo giugno e conclusasi alla fine di settembre. Le prime pagine del catalogo raccontano di una situazione artistica particolarmente florida in quegli anni ad Anversa; la città aveva infatti ospitato nei due anni precedenti mostre di grande successo: una dedicata all'arte religiosa e la seconda incentrata sulla vicenda artistica di Van Dyck. Somers, presidente del comitato organizzatore, evidenzia che il desiderio di affermare ancora una volta la rilevanza acquisita dalla città nel panorama artistico internazionale è stato il motore dell'organizzazione di questa mostra dedicata alla scultura contemporanea, un ambito dell'arte che sino a quel momento era stato eccessivamente trascurato. È ancora quest'ultimo a sostenere che, al fine di dare alle sculture la possibilità di esprimere a pieno il loro valore, era necessario inserirle in uno spazio aperto. Questa convinzione derivava dalle positive esperienze espositive di Battersea Park a Londra e di Sonsbeek ad Arnhem, alle quali viene fatto esplicito riferimento nelle pagine iniziali del catalogo di Middelheim¹¹.

La progettazione e la realizzazione dell'esposizione di Anversa coincise con la risistemazione del grande parco urbano di Middelheim, che era stato completamente distrutto e versava in uno stato d'abbandono in seguito agli eventi della Seconda guerra mondiale. La situazione si profilava, dunque, ideale perché il parco divenisse la cornice dell'esposizione di scultura e, in quell'occasione, potesse essere riconsegnato alla città. La mostra, inoltre, offriva la possibilità di tentare l'impaginazione di una esposizione capace di fornire una panoramica completa sull'esperienza dell'arte plastica dall'inizio del Novecento, e non soltanto in relazione ai fatti artistici del Belgio, ma di tutta Europa e anche degli Stati Uniti. Le opere esposte all'interno di Middelheim Parc erano davvero numerosissime, oltre centosessanta sculture realizzate da più di centoventi artisti, provenienti da undici nazioni diverse. Questi numeri restituiscono la portata di un'esposizione che è stata certamente importante per le dimensioni, alle quali si associa un valore qualitativo, legato alla rilevanza su scala internazionale degli artisti e delle opere esposte. Il catalogo presenta una suddivisione delle sculture e degli artisti secondo un criterio di provenienza nazionale. Tra i maggiori rappresentanti della scuola inglese era presente Moore, per la Francia si possono annoverare invece Despiau, Bourdelle, Arp, Maillol, Renoir e Rodin; l'Italia era ben rappresentata da grandi nomi quali Fazzini, Manzù, Marini e Viani. Gli Stati Uniti presero parte all'esposizione con un numero rilevante di

¹¹ BAUDOUIN (1950, 25-29).

artisti, tra i quali spiccava la personalità di Calder. Nonostante la reale presenza di opere rappresentanti le istanze scultoree contemporanee provenienti dai maggiori centri di produzione mondiale, non si può certamente ignorare la forte presenza di scultori belgi.

L'esposizione di Anversa fu, dunque, un'esperienza importante, soprattutto perché si trattò di un esperimento mai tentato fino a quel momento. L'obiettivo, dichiarato dal comitato organizzatore, di raccogliere tutte le istanze della scultura contemporanea dall'inizio alla metà del XX secolo appariva certamente ambizioso e di difficile raggiungimento ma, nonostante le prevedibili lacune, evidenti anche solo dall'analisi della sezione italiana, l'esperienza della mostra allestita nel Parco di Middelheim si può considerare pietra miliare delle mostre di scultura all'aperto organizzate in Europa e non solo. Inoltre, dalla stessa prenderà le mosse la realizzazione del primo parco di scultura contemporanea all'aperto. In seguito, la mostra venne trasformata in un allestimento permanente, e si configurò come un museo pubblico all'aperto, il primo in tutto il mondo: il 6 novembre del 1950, a poco più di un mese dalla chiusura della mostra, il Middelheim Open Air Sculpture Museum divenne realtà. Dato lo straordinario successo ottenuto dall'evento, l'amministrazione decise inoltre di organizzare, a partire dall'anno seguente, un'esposizione biennale di sculture all'aperto, che avrebbe poi contribuito alla crescita della collezione permanente attraverso l'acquisizione di alcune delle sculture presenti nelle esposizioni.

Occorre dire, inoltre, che anche in Germania si registrarono in quegli stessi anni alcuni allestimenti di mostre di scultura all'aperto: nel 1950, per esempio, Monaco di Baviera ospita la *Werke Europäischer Plastik*; in questa esposizione figuravano opere dello scultore tedesco Adolf von Hildebrand, di Alberto Giacometti, ma anche del francese Auguste Rodin¹², uno tra gli scultori più in vista in quegli anni, che molte volte ebbe l'occasione di esporre le sue sculture in esposizioni all'aperto, come si deduce dalla sua presenza in quasi tutte le mostre analizzate in quest'occasione. Nel 1953, poi, ad Amburgo venne inaugurata la *Plastike im Freien*. Entrambe le mostre erano orientate quasi esclusivamente sul versante della produzione artistica tedesca.

Spostando l'attenzione alla situazione in italiana, uno dei primi riscontri si può rintracciare nella *Mostra di scultura contemporanea* allestita nel 1949 a Venezia, nel giardino di Ca' Venier dei Leoni sul Canal Grande. L'organizzazione di tale esposizione è strettamente connessa ad una sostanziale novità intervenuta proprio in quell'anno nel panorama culturale ed espositivo del capoluogo veneto; la collezionista americana Peggy Guggenheim aveva infatti acquistato Ca' Venier dei Leoni, per dare un allestimento stabile

¹² RABE (2012).

alla sua collezione¹³. Questa, della mostra del 1949, sarà l'unica occasione in cui Peggy Guggenheim organizzerà un'esposizione all'interno di Ca' Venier dei Leoni. Giuseppe Marchiori si occupò della redazione del testo per il catalogo, ove si legge: «Sotto gli alberi, alla luce verde di un giardino, dove sulle foglie scorre in riflessi ondulati l'acqua del gran canale, le sculture provano la loro vitalità plastica o si cancellano come relitti dimenticati in un angolo»¹⁴. L'esposizione delle opere in uno spazio aperto, secondo Marchiori, dà la possibilità di saggiare il potere costruttivo o distruttivo della luce e del confronto diretto con gli altri elementi naturali. Tra le opere presenti in catalogo ci sono sculture, tra gli altri, di Marini, Consagra, Mirko, Viani. Si trattò però, a ben vedere, di una mostra di dimensioni piuttosto ridotte, e si può affermare che essa non ebbe una appropriata risonanza. Non si leggono, infatti, nell'organizzazione dell'esposizione, particolari intenti storico-critici, né si riscontra una qualche influenza dell'esperienza veneziana nelle successive mostre di scultura all'aperto tenutesi in quello stesso periodo in Italia.

Assolutamente diversi sono, invece, i presupposti che condussero all'ideazione e realizzazione della prima mostra di scultura all'aperto tenutasi a Varese. Il progetto, secondo quanto evidenziato da Riccardo Prina, nasce dal desiderio e dalla necessità di svincolare la città dai retaggi del fascismo, al quale era stata fortemente legata negli anni precedenti, e di inserirla nel dibattito culturale contemporaneo. Il gruppo di ideatori dell'iniziativa è costituito da giovani privi di una formazione specialistica in ambito storico-artistico ma accomunati dalla profonda passione per l'arte. Essi, all'epoca dell'organizzazione della mostra, operavano come volontari per conto dell'Ente Provinciale per il turismo, istituzione che aveva promosso e sostenuto la mostra. Sin dagli anni immediatamente successivi alla guerra, questi giovani si sono fatti promotori della rinascita del dibattito culturale nella città di Varese; nel contributo di Prina si possono leggere i loro nomi e le loro professioni: Piero Chiara, cancelliere di pretura, Luigi Ambrosoli e Dante Isella, entrambi professori, e il notaio Giuseppe Bortoluzzi. Varese ha visto svilupparsi, in quel frangente storico, nuove prospettive culturali che andavano definendosi nell'apertura di nuovi spazi per incontri e dibattiti, ai quali daranno la loro adesione, partecipandovi personalità di prestigio della scena storico-critica nazionale, quali Giulio Carlo Argan, Mario De Micheli e il poeta Alfonso Gatto. Sempre dall'iniziativa di Bortoluzzi e Isella nacque l'associazione Il Portico, una libreria-galleria che sarà punto di riferimento per i giovani intellettuali dell'intera area del varesino. Nell'analizzare la scena culturale della provincia lombarda alla fine degli anni Quaranta, si deve necessariamente

¹³ STRINGA (2015).

¹⁴ MARCHIORI (1949, 3).

far riferimento alla personalità di Renato Guttuso, il quale, pur rimanendo nell'ombra del suo ritiro di Velate, solleciterà ulteriori e nuovi interessi artistici e culturali; una realtà cittadina alla quale contribuirà la presenza dello scultore Vittorio Tavernari.

I presupposti del Premio di scultura Città di Varese del 1949 miravano ad organizzare una manifestazione che sapesse riunire e mostrare le istanze della scultura contemporanea; vale a dire, offrire un panorama dei linguaggi aderenti alle nuove prospettive tracciate dalla scultura europea all'indomani della fine del secondo conflitto mondiale. La prima preoccupazione degli organizzatori è stata quella di riuscire ad attirare l'attenzione sia degli artisti sia del pubblico, trattandosi di una prima esperienza, tra l'altro in una città di provincia decentrata rispetto ai centri di maggiore rilievo, segnati da una forte ripresa del dibattito artistico contemporaneo. Per tale ragione, il comitato organizzativo investì molte energie nel dar vita ad un comitato scientifico di alto profilo nel quale figuravano, tra gli altri, Giulio Carlo Argan, Enzo Carli e lo scultore svizzero Hermann Haller. La prima edizione della mostra di scultura allestita nel parco di Villa Mirabello a Varese, era finalizzata, come dichiarato nel titolo, all'assegnazione del Premio Città di Varese e, oltre a voler rappresentare le diverse tendenze della scultura di quegli anni, mirava a riaprire la dibattuta questione dei rapporti tra architettura e scultura. Lo stesso Argan fa riferimento nell'introduzione al catalogo a tali aspetti; la sua osservazione prende avvio dall'analisi della scelta espositiva. A tal proposito scrive:

Da quando ha restituito alla forma una sua interna ragione spaziale, la scultura ha cercato il *plein-air*: una materia che conquista nella forma una naturalità più chiara e perfetta, non teme il ritorno nel mondo delle infinite apparenze. E in esso ritrova spontaneamente il contatto con l'architettura, cui un tempo era soggetta. Nuove possibilità si aprono alla collaborazione degli scultori e degli architetti: e non certo per una nuova intesa sul 'monumentale'. Né il nuovo rapporto è ancora un problema di 'destinazione', o di esterna decorazione, ma di ideazione e di costruzione formale¹⁵.

La mostra, inaugurata nel settembre del 1949, accoglieva le opere di ben sessantatré artisti ed erano esposte non solo sculture, ma anche un numero rilevante di disegni; questi ultimi vennero allestiti all'interno delle sale dell'ottocentesca Villa Mirabello, da poco ristrutturata e acquisita dal Comune. Le scelte fatte dalla giuria nella selezione delle opere da inserire nell'esposizione si devono leggere in relazione all'obiettivo dell'evento, che non è volto unicamente alla realizzazione di una mostra di una corrente specifica, ma che doveva piuttosto riuscire a rendere conto di un panorama quanto più ampio possibile dei linguaggi che caratterizzavano la scena artistica europea di quel decennio. Gli

¹⁵ ARGAN (1949, 4).

organizzatori operarono tentando di mediare tra le diverse proposte artistiche, conservando una manifesta imparzialità. Quasi a voler spiegare e in qualche modo giustificare le scelte del comitato organizzatore, Emilio Zanzi, uno dei membri del comitato, in un articolo apparso sul quotidiano «La Prealpina», affermò: «non si tratta di una mostra riservata ad artisti di ben definite tendenze estremiste, possiamo infatti affermare che tra gli invitati ci sono numerosi scultori decisamente contrari all'astrattismo»¹⁶.

Appare quindi evidente che la scelta della giuria di attribuire il primo premio ad Alberto Viani per l'opera *Nudo* (Fig. 1) suonò assolutamente impopolare e provocò un certo risentimento da parte del pubblico nei confronti degli organizzatori. Quasi a voler mitigare la vittoria di Viani, lo stesso comitato scelse di assegnare il secondo premio alla scultura *Le Tre Grazie* (Fig. 2) di Marcello Mascherini, un'opera caratterizzata da un'impostazione tradizionale rispetto a quella di Viani, nella quale si potevano leggere, invece, un organicismo posto nei registri della scultura di Arp e di Moore. Furono assegnati riconoscimenti anche ad altri scultori: Mazzacurati per la *Scultura per giardino* (Fig. 3), Emilio Greco per l'opera *Bove* (Fig. 4), Arturo Martini per *Donna al sole* (Fig. 5). Sono, queste, opere caratterizzate da un linguaggio ancora pervaso dalla tradizione figurativa e l'assegnazione di questi premi sembra un ulteriore tentativo di evitare malumori nel pubblico e nella critica. Quest'ultima infatti non si era mostrata benevola nei giudizi: tra gli artisti vennero comunque segnalati anche altri scultori, certamente lontani dai canoni della tradizione, tra i quali Leoncillo, Fontana e Calò. Si può, dunque, affermare che molti dei partecipanti erano artisti che avevano già raggiunto una notorietà in ambito nazionale e internazionale e questo non è un fattore di poco conto per un'iniziativa così giovane.

La prima mostra di Villa Mirabello è stata, in definitiva, un'esperienza capace di acquisire una certa rilevanza in ambito nazionale, il che risulterà di fondamentale importanza per l'organizzazione dell'edizione successiva. Il credito acquisito dagli organizzatori in seguito a questa prima esperienza espositiva pone infatti le basi per la realizzazione di una seconda mostra di scultura all'aperto, che venne allestita ancora una volta nel parco di Villa Mirabello, nel 1953. Il comitato scientifico, del quale non farà più parte Argan, si avvale della collaborazione di altre importanti personalità come quella dello storico dell'arte Francesco Arcangeli e dell'architetto Luigi Moretti. Fu confermato e forse anche rafforzato il principio secondo il quale la mostra dovesse dar conto di un panorama il più completo possibile della scultura dagli inizi alla metà del Novecento. Come

¹⁶ L'affermazione di E. Zanzi è riportata nell'articolo *Il significato polemico della mostra di scultura a Villa Mirabello*, in «La Prealpina» del 7 settembre 1949. Ora contenuta in PRINA (2000, 127).

si evince dal primo comunicato stampa del febbraio 1953, infatti, il comitato organizzatore chiariva sin da principio l'intento di ampliare l'orizzonte dell'esposizione:

La formula della prima edizione è stata ora riveduta, sia perché nel quadriennio trascorso non è intervenuto nessun sensibile mutamento nella scultura italiana e svizzera [...] sia per l'esigenza espressa dagli Organizzatori all'atto di dar vita a questa iniziativa, che la rassegna potesse diventare veramente europea¹⁷.

Per la seconda edizione, inoltre, si decise di rinunciare all'assegnazione di un premio, per orientare la rassegna verso un ambito di ricerca storico-critica. Invariata rimase invece la formula dell'esposizione delle sculture nello spazio aperto del parco di Villa Mirabello e l'allestimento di una sezione dedicata ai disegni e ai piccoli bronzi, nelle sale interne della villa; essi costituiscono – come si legge nel testo del catalogo redatto da Lamberto Vitali – «un indispensabile e prezioso complemento»¹⁸ per la comprensione della mostra.

Gli organizzatori tentarono di coinvolgere artisti capaci di rappresentare i linguaggi che andavano dall'espressionismo al cubismo, alla scultura non figurativa, e questo si tradusse in un rilevante sforzo organizzativo ed economico. La peculiarità di questa esposizione – evidenzia Vitali – è costituita dall'attenzione riservata ai pittori-scultori, cioè a quegli artisti noti principalmente come pittori, ma che si sono dedicati e hanno raggiunto, nel corso della loro carriera, notevoli risultati anche nella realizzazione di opere scultoree. Una caratteristica, questa, che si può riscontrare in molti degli artisti presenti in mostra, da Picasso a Braque, a Matisse, a Boccioni e a Renoir. Notevolmente ridimensionato si presenta il numero di artisti invitati e, contrariamente, appare invece in crescita la qualità delle opere presentate, in relazione anche alla rilevanza dei profili degli artisti invitati e alla dimensione internazionale, questa volta davvero significativa, che la manifestazione assumeva. In mostra figuravano opere di Arp, dell'inglese Moore, della Hepworth, e tra gli italiani furono coinvolti Fazzini, Basaldella e ancora Martini, Marini, Manzù. Vitali, nel testo al catalogo, ripercorre la vicenda della scultura degli ultimi cinquant'anni, a partire dai primi del XX secolo: lo fa, mettendo in evidenza il ruolo che ciascuno degli artisti ha avuto. Egli si sofferma ad analizzare, inoltre, la differenza tra la scultura in creta e cera, quindi modellata, spesso usata dai pittori-scultori, e la scultura in pietra che, chiaramente, necessita di una esperienza tecnica specifica ed è perciò utilizzata quasi esclusivamente da quegli scultori che possono contare su una formazione accademica o su lunghi anni di apprendistato in bottega. A tal proposito egli farà riferimento alla maestria di Brancusi nella tecnica del taglio diretto, 'il grande assente' della mostra; il rammarico per tale

¹⁷ Questo brano del comunicato stampa del febbraio 1953 è ora riportato in PRINA (2000, 128).

¹⁸ VITALI (1953, 1).

assenza, unitamente ad un'opera di Modigliani, si legge chiaramente nelle parole di Vitali che conclude il suo intervento con un esplicito riferimento al celebre testo *La Scultura lingua morta* di Arturo Martini pubblicato nel 1945. Riprende le parole dello scultore ribaltandone il significato, con lo scopo di raccontare della condizione di fervore del panorama artistico di quegli anni, con particolare attenzione ai linguaggi della scultura: «Anche in queste tendenze, in questi fermenti, tanto diversi, sta una ragione per affermare che la scultura non è una lingua morta. È forse una lingua che sta mutando»¹⁹.

Il corredo d'immagini proposto in catalogo offre la possibilità di riflettere sulle scelte espositive operate dai curatori, documentando anche l'allestimento, evidenziando che le sculture inserite nello spazio del giardino erano tutte prive di qualsiasi tipo di recinzione e quindi si offrivano all'osservazione diretta da parte del fruitore. Molte di esse poggiavano su basamenti realizzati in cemento armato, come nel caso di *Concrezione Umana* di Arp (Fig. 6) e di *Forma in tensione* (Fig. 7) della Hepworth, o in mattoncini di terracotta, come si rileva nelle fotografie che ritraggono l'allestimento di *Leone* di Arturo Martini (Fig. 8) e quello di *Donna che lava* di Renoir (Fig. 9). Oltre al materiale, anche le forme e le dimensioni dei plinti variavano a seconda delle sculture e degli angoli del giardino che le accoglievano. Purtroppo, però, le immagini proposte non ci offrono la possibilità di ricostruire per intero l'allestimento e di comprenderne a pieno le scelte espositive. Un'altra soluzione fu adottata per il gruppo scultoreo *Rissa* di Agenore Fabbri che, privo di alcun supporto, venne posto a diretto contatto con il prato (Fig. 10).

Lo sforzo organizzativo della *Seconda rassegna Internazionale di Scultura all'aperto* di Varese è sicuramente maggiore rispetto alla prima e, come afferma Prina, «mediamente alta è la qualità dei prestiti, provenienti in buona parte da prestigiosi musei o da collezioni celebri»²⁰. Per citare qualche esempio, la celebre opera di Boccioni *Forme uniche nella continuità dello spazio* (Fig. 11), data in prestito dalla Galleria d'Arte Moderna di Milano; *l'Ecce Puer* di Medardo Rosso (Fig. 12) e un *Mobile* di Calder (Fig. 13) provenivano dalla Galleria d'Arte Moderna di Venezia, mentre le opere di Picasso dal Musée Picasso di Parigi.

Nonostante i notevoli sforzi, la risonanza mediatica dell'evento e il successo di pubblico, non mancheranno le polemiche e gli effettivi intoppi, sia nella fase organizzativa, sia nell'allestimento e gestione dell'esposizione. Critiche vennero, per esempio, dagli artisti che avevano preso parte alla prima rassegna e che non erano stati confermati in questa occasione: la polemica si accese soprattutto in relazione a quegli scultori che a Varese erano "di casa"; Butti, Pogliaghi e Tavernari.

¹⁹ VITALI (1953, 6).

²⁰ PRINA (2000, 130).

Non mancheranno, inoltre, le polemiche legate al notevole sforzo economico che l'organizzazione di questa seconda edizione significò per le istituzioni locali coinvolte, e neppure gli attacchi sulla carta stampata in relazione alle scelte degli organizzatori e alla funzione di una manifestazione così caratterizzata. Sono, forse, questi ultimi i fattori da tenere maggiormente in considerazione per la formulazione di un giudizio conclusivo; essi danno la possibilità di comprendere quanto, negli anni Cinquanta, fossero ancora forti, in provincia e non solo, le reticenze nei confronti di eventi espositivi di questo genere, ossia quanto ancora fossero rilevanti le resistenze nei confronti dei linguaggi propriamente contemporanei²¹. Nonostante le vicissitudini e le polemiche legate all'organizzazione e allo svolgimento delle due esposizioni, non si può non tener conto della rilevanza che esse hanno avuto nel panorama degli allestimenti di scultura contemporanea in spazi aperti in Italia. La prima edizione della *Mostra internazionale di scultura di Villa Mirabello* del 1949 rappresenta, in assoluto, la prima vera esperienza di allestimento di sculture all'aperto in Italia e segue, solo di un anno, l'esposizione londinese di Battersea Park. È però la seconda edizione ad assumere una posizione di maggior rilievo, soprattutto in ambito internazionale, grazie ad un livello di presenze più significativo rispetto a quello della prima mostra varesina. L'edizione del 1953 poteva vantare la presenza di artisti internazionali, quali, tra i tanti, i citati Arp, Moore, Picasso, Matisse, Boccioni, Martini, Manzù, Fontana. Molti di questi nomi torneranno qualche anno dopo, esattamente nel 1957, ad essere protagonisti di quella che, sulla base di tali premesse, rientra a pieno titolo tra le prime esposizioni di scultura contemporanea all'aperto in Italia: *Scultura Italiana del XX secolo*, curata da Giovanni Carandente ed allestita nel giardino di Villa Mazzini a Messina.

Va ricordato che le prime esposizioni di scultura contemporanea in spazi aperti sono ricollegabili ad una procedura di allestimento che tende ad ambientare il corpo scultoreo in quello della natura: esse, certamente, rappresentano un importante momento di riflessione sul rapporto tra l'opera d'arte plastica contemporanea e lo spazio nel quale esse si inseriscono. Una riflessione che, come detto in apertura, è stata anche uno dei nodi fondamentali attorno ai quali si è concentrata l'attenzione degli organizzatori della prima edizione della manifestazione tenutasi a Varese e che certamente ha impegnato Giovanni Carandente nel progetto di allestimento della mostra messinese.

L'esposizione di scultura contemporanea allestita nel giardino di Villa Mazzini, e inserita nel quadro delle manifestazioni artistiche e culturali che hanno avuto luogo in

²¹ Il dibattito critico relativo alle prime due edizioni della *Mostra Internazionale di scultura all'aperto* di Varese è interamente ricostruito in PRINA (2000, 125-130).

occasione dell'*Agosto Messinese* del 1957, fu patrocinata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, allora diretta da Palma Bucarelli, e dal Ministero della Pubblica Istruzione. Come si legge in apertura del catalogo, la presidenza del Comitato esecutivo era stata affidata al noto avvocato messinese Salvatore Pugliatti, divenuto in quegli anni Rettore dell'Università di Messina, da tempo punto di riferimento della vita culturale e artistica messinese. Direttore della mostra fu nominato Giovanni Carandente, al tempo giovane storico e critico d'arte, il quale si occupò, tra l'altro, della redazione del testo del catalogo. Carandente aveva lavorato presso la Soprintendenza siciliana dal 1951 al 1954 e in quegli anni aveva collaborato, oltre alla realizzazione della mostra messinese dedicata ad Antonello nel 1953, anche all'allestimento di Palazzo Abatellis a Palermo, realizzato nello stesso anno. Dal 1954 era stato nominato ispettore del settore mostre della Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma, dove lavorerà fino al 1960²². Aveva, dunque, maturato un'esperienza lavorativa significativa in ambito siciliano che, unita all'incarico presso la Galleria d'arte Moderna di Roma, faceva di lui lo storico dell'arte consono a ricoprire il ruolo di direttore dell'esposizione messinese. È dunque probabile che sia stato lo stesso Carandente a scegliere di organizzare, per i suoi rapporti con istituzioni museali italiane e internazionali, una mostra dedicata alla scultura italiana contemporanea e di allestirla nel giardino comunale di Villa Mazzini.

Il giardino di Villa Mazzini è situato in una posizione felicissima della città, immerso in uno scenario naturale di indubbia bellezza, che si affaccia sullo Stretto. Tra i vialetti e le aiuole del giardino vennero sistemate nell'agosto del 1957 le numerose sculture presenti in mostra: dell'allestimento, oltre a Giovanni Carandente, si occuparono l'architetto Filippo Rovigo e il pittore messinese Felice Canonico. Nella documentazione conservata presso l'archivio spoletino della Biblioteca Giovanni Carandente e quella donata nel 2010 dalla famiglia Carandente all'Archivio della Quadriennale di Roma, non sono presenti né disegni, né veri e propri progetti dell'allestimento, com'è per i materiali conservati nell'Archivio del Comune di Messina, ove non v'è traccia di una documentazione che si riferisca alla progettazione della mostra, tanto meno le fotografie che possono offrirci dettagli delle soluzioni adottate: manca una veduta d'insieme delle sculture collocate nel giardino di Villa Mazzini. Per la ricostruzione dell'itinerario espositivo secondo le scelte operate da Carandente, dobbiamo quindi riferirci esclusivamente al percorso storico-critico da lui descritto nel testo del catalogo.

²² Le informazioni qui riportate sono tratte dalla relazione redatta dallo stesso Carandente e conservata nell'archivio della Biblioteca Giovanni Carandente, donato alla città di Spoleto, ora allestito a Palazzo Collicola ed in fase di riordino.

La mostra vuole essere, come dichiarato dallo stesso curatore, il “racconto” dei linguaggi della scultura italiana che si sono succeduti nel corso dei primi cinque decenni del XX secolo. Per tale ragione, la traccia ha inizio con le opere di Modigliani e di Boccioni. Sostanzialmente diversi, i due scultori sono considerati, dal curatore, i primi interpreti della scultura italiana contemporanea: Modigliani sarà attento alla scultura negli anni del suo arrivo a Parigi, nel 1906, curiosità che renderà esplicita con le sculture realizzate tra il 1911 e il 1914. Sono gli anni cruciali ove, sul nodo posto dagli espressionisti, si svilupperanno altre esperienze, dai Cubisti all’astrattismo. L’artista livornese guarda ad una forma attinta al profondo senso dell’arcaico, dal quale deriva opere di eccezionale bellezza, ritrovando, sostiene Carandente, «i riflessi dell’antica scultura pisana, dei levigati totem dell’arte negra, delle sculture gotiche francesi»²³. Boccioni sposterà il suo interesse verso la scultura dal 1912, anno nel quale redige e pubblica il *Manifesto della Scultura Futurista*. Della sua produzione scultorea restano pochissimi esempi, ma che ci fanno partecipi di un suo estendere l’attenzione ad una nuova concezione, quella che definirà “dinamismo plastico interiore”. Nella sua pratica scultorea, documentata dalle fotografie dell’epoca, si leggono le sue curiosità ora attente sia alla scultura cubista, sia alle prove di Medardo Rosso eseguite dopo il suo rientro in Italia, nel 1914.

«Il primo grande capitolo s’intitola al nome di Arturo Martini»²⁴ – scrive Carandente – e continua perciò con Martini il viaggio nella scultura italiana contemporanea, con a fianco le opere di Marino Marini e di Giacomo Manzù, i due scultori che sono stati capaci «di ricomporre quella tradizione, proprio dove il Martini l’aveva dissolta»²⁵. Di Martini erano state scelte due sculture datate al 1934: *La Sete*, opera in pietra, prestata in occasione della mostra dalla Galleria civica d’arte moderna di Milano, e *La Zingara*, realizzata in bronzo e proveniente da una collezione privata. Le sculture di Marini erano invece: il bronzo *Giocoliere* del 1940 e il *Cavallo e cavaliere* in legno policromo del 1953; tale opera fu poi indicata da Carandente per la copertina del catalogo della mostra messinese. Di Manzù sono esposte due imponenti opere in bronzo: *Il Cardinale Lercaro* del 1952, allora e ancora oggi esposto nella basilica di San Petronio a Bologna, e *Il grande passo di danza* del 1957.

In questo tracciato, segnato dall’attenzione alla figura, s’inseriscono le esperienze di artisti come la Raphael, che espose *La Sognatrice* e *Niobe*, Fazzini presente con *Il ragazzo dei gabbiani* e *Sibilla*, prestata anch’essa dalla Galleria civica d’arte moderna di Milano,

²³ CARANDENTE (1957, 2).

²⁴ CARANDENTE (1957, 3).

²⁵ CARANDENTE (1957, 4).

Minguzzi con i due bronzi *Contorsionista* e *Il Gallo*, e Agenore Fabbri con le sculture in terracotta *Passo di danza* e *Rissa di cani*, entrambe del 1952 e all'epoca dell'esposizione ancora di proprietà dell'artista. A ciascuno di questi scultori Carandente dedica poche righe, nelle quali sintetizza le peculiarità artistiche e quindi della loro scultura. Le vicende di Marini e Manzù sono, nella visione del curatore, indissolubilmente legate; nonostante le linee direttrici della loro ricerca artistica e del loro lavoro siano – anche secondo Carandente – sostanzialmente divergenti, «hanno saputo ricomporre quella tradizione, lì ove Martini l'aveva dissolta»²⁶ e per tale ragione devono essere considerati i due più grandi scultori all'epoca viventi.

L'itinerario disegnato da Carandente non prescinde dall'analisi dagli eventi storici, considerati in relazione all'evolversi dei linguaggi artistici. In esso si fa riferimento al momento della ripresa dell'attività plastica in Italia in seguito ai tragici eventi segnati dalla Seconda guerra mondiale, come un punto di snodo fondamentale nell'evoluzione della scultura di numerosi artisti italiani²⁷. Molti di questi artisti, a metà degli anni Quaranta, avevano già maturato notevoli esperienze, perché ampiamente presenti nelle manifestazioni degli anni Venti e Trenta. In questa direzione vanno letti i cambiamenti registrati nelle esperienze scultoree sia di Mirko Basaldella, quanto di Consagra, che si allontanano dalla figurazione, in direzione dell'astrattismo. Tra le fila degli scultori astratti, il curatore inserisce i nomi di Franchina e di Lardera; quest'ultimo, dopo il viaggio del 1947 a Parigi, nel corso del quale aveva sperimentato l'astrattismo geometrico, proseguì la sua ricerca, giungendo così a maturare una personale visione che lo condurrà verso una scultura astratta «prima bidimensionale, poi attuata nelle infinite dimensioni dello spazio»²⁸. Opposte sono le scelte operate in quegli stessi anni da scultori come Mazzacurati e Mazzullo, entrambi propensi verso una figurazione posta nel solco del realismo. Un discorso a parte è quello dedicato alla scultura di Fontana, la cui opera tende – secondo l'analisi di Carandente – «ad ampi squarci della fantasia, essendo passato dalla scultura astratta bidimensionale, ad una estrosa concezione cromatica, attraverso le ceramiche smaltate, e poi addirittura all'anarchia della scultura spaziale»²⁹. In merito alla partecipazione di Fontana alla mostra messinese, nella citata documentazione conservata nell'Archivio della Biblioteca Carandente, v'è uno scritto, datato al giugno 1985, dal titolo *Un ricordo di Fontana*, a firma dello storico dell'arte. Il testo contiene il racconto del primo

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Per una panoramica più dettagliata dell'attività degli scultori italiani nel secondo dopoguerra si veda: DE MICHELI (1958).

²⁸ CARANDENTE (1957, 4)

²⁹ CARANDENTE (1957, 6).

incontro con l'artista, che avvenne nel 1957 mentre si stava già lavorando all'organizzazione della mostra messinese; il motivo dell'incontro era proprio la partecipazione di Fontana all'esposizione. La stesura di questo testo, ad oggi sostanzialmente inedito, dà a Carandente l'occasione di tornare e riprendere, quasi dopo trent'anni, ed elaborare una significativa riflessione sul lavoro da lui svolto, in qualità di curatore. Per tale ragione mi sembra importante riportare una parte del testo, in merito all'allestimento in un luogo aperto e, più in generale, al progetto della mostra:

Quella volta, la mostra di scultura moderna doveva svolgersi all'aperto, nel suggestivo Giardino Comunale, con lo sfondo della falce del porto e del mare dello Stretto, uno scenario indimenticabile. Il progetto era ambizioso: avendo considerato Medardo Rosso, più che il primo dei moderni, l'ultimo della tradizione naturalistica pur nel rinnovato problema della luce che modella le forme, facevo partire la mostra da Modigliani e da Boccioni. Con due inserti insoliti, dell'allora disatteso episodio romano di Roberto Melli e dell'ancor oggi dimenticato Ernesto de Fiori, da romano fattosi nordico, giungevo dalle avanguardie direttamente a Arturo Martini³⁰.

Poche righe che riassumono l'intero percorso della mostra e rendono conto di alcune delle scelte operate dal curatore: l'esclusione di Medardo Rosso. Carandente la motiva per il suo legame con la cultura figurativa di fine dell'Ottocento.

A proposito delle scelte di allestimento, le uniche indicazioni ci sono fornite dalla documentazione e dalle illustrazioni pubblicate nel numero speciale della rivista «Mezzagosto Messinese» dello stesso anno, nonché da quelle pubblicate a corredo degli articoli dei quotidiani locali o dalle immagini poste in appendice al catalogo. Esse ci indicano, per esempio, che le due *Teste femminili* di Modigliani erano state inserite in teche trasparenti e poste sul versante della Villa che affaccia sullo Stretto, in modo che il blu del mare gli facesse da velario. La scelta fu probabilmente vincolata dalla necessità di proteggere quelle sculture realizzate in «tenera pietra d'Euville, che anche la leggera pressione dell'unghia scalfisce»³¹. La *Scultura* (Fig. 14), una delle opere di Lardera, venne invece posta in cima al ninfeo del giardino e di notte, illuminata da una luce rossa. Oltre alla scultura di Fontana, anche l'opera *Cavallo e Cavaliere* (Fig. 15) di Marini venne posta a diretto contatto con il prato della Villa Mazzini e lo stesso sarà per *Metallurgica* (Fig. 16) di Franchina; il *Personaggio d'oriente* di Mirko (Fig. 17) poggiava, invece, sui ciottoli del viale che l'accoglieva, così come la *Forma sospesa* di Meli (Fig. 18), mentre *La Danzatrice*

³⁰ Il testo riportato si riferisce allo scritto di G. Carandente: *Un ricordo di Fontana*, giugno 1985. Esso è contenuto in uno dei faldoni non ancora ordinati del citato archivio della Biblioteca Giovanni Carandente di Spoleto.

³¹ CARANDENTE (1957, 2).

(Fig. 19) dello scultore messinese Mazzullo fu allestita su un basamento quadrato, stessa sistemazione che toccò a quasi tutte le altre sculture.

Il catalogo ci consente di riflettere anche in merito agli artisti invitati alla mostra; si fa presto a notare una cospicua presenza di scultori siciliani, se ne contano ben nove. La gran parte, alla data del 1957, aveva già trascorso diversi anni lontano dall'Isola ed era inserita negli ambienti artistici italiani maggiormente noti.

La mostra ebbe una risonanza rilevante sulla stampa locale e nazionale, e uno degli aspetti sui quali si concentrò maggiormente l'attenzione di giornalisti e critici d'arte, nell'elaborazione di un giudizio critico, è stato l'allestimento. L'inviato del giornale romano «Il Tempo» sostenne, per esempio, che l'inserimento delle sculture nel giardino di Villa Mazzini, generava un rapporto dal quale traggono «giovanamento sia il contenitore, sia il contenuto»; dimensione incrementata dall'efficace illuminazione. Ecco quanto scrive:

Di notte, quando la mostra si accende di luci, come in un sogno fatato, il *Torso* del Viani e le sculture di Mirko risplendono tra gli alberi come apparizioni. Il pregio di questa inconsueta iniziativa sta in questo doppio fascino della presentazione, al sole di giorno, modulato da tutte le fresche ombre dei grandi alberi del parco, e di notte, nel più irreal e più suggestivo dei giochi luminosi.

Di tutt'altro avviso è l'analisi di Marco Valsecchi che, pur riconoscendo la complessità e il valore della mostra, nutre qualche riserva sulla scelta dell'allestimento. Egli sostiene che l'esposizione all'aperto non sia adatta a molte delle sculture presenti, e non per un fatto di fragilità materiale, ma più per una questione di valori plastici che si disperdono nell'abbagliante luce diurna.

La scelta di collocare l'esposizione all'interno del giardino della villa diede, inoltre, adito a critiche che esulano dall'ambito dell'analisi dei criteri d'allestimento. Il 5 settembre venne pubblicata sul «Giornale di Sicilia» una lettera firmata da un gruppo di cittadini, scritta con l'intenzione di rendere pubblico tutto il risentimento nei confronti degli organizzatori della mostra, colpevoli, secondo il loro parere, della "requisizione" dell'unico parco esistente nella città di Messina. L'appello dei cittadini messinesi si concludeva con l'invito rivolto all'Amministrazione comunale di scegliere, per l'organizzazione delle successive esposizioni d'arte, luoghi più adatti. Le critiche, però, non si esauriscono in questa lettera di protesta da parte di un gruppo di cittadini; negli stessi giorni, infatti, appare sulle pagine della «Tribuna del Mezzogiorno» un articolo che evidenzia tutti i limiti della mostra e condanna duramente gli organizzatori dell'*Agosto Messinese*. L'accusa che veniva mossa era di aver dato spazio, nel tentativo di innalzare il livello culturale dei festeggiamenti, a manifestazioni che si sono dimostrate inadeguate al clima e alle finalità dei tradizionali

eventi estivi, il cui elemento distintivo era stato da sempre la “popolarità”. Appelli alla popolarità o altre forme di giudizio, dietro le quali si scorgono i risentimenti di esclusi o il populismo imperante in quegli anni, si commentano da sole. Essi rivelano una mancanza di attenzione nella comunicazione degli obiettivi e delle finalità di tale evento al grande pubblico dei cittadini messinesi, poco abituati ai linguaggi dell’arte contemporanea.

Continuando la disamina dei giudizi critici è opportuno soffermarsi sulla recensione scritta dall’allora giovanissimo Enrico Crispolti, apparsa sulle pagine del quotidiano «Nuova Repubblica» di Firenze. Egli tenta di mettere in evidenza le criticità della mostra, al netto degli obiettivi che essa raggiunge. Avvia, dunque, la sua riflessione chiedendosi se effettivamente la mostra riesca a rappresentare i valori e le problematiche della scultura contemporanea italiana, chiarendo così le sue perplessità: «Mi sembra lecito rispondere affermativamente, purché subito si precisi che l’esposizione promuove efficacemente una presa di coscienza dei valori più recenti, molto più che indicare sufficientemente un vero e proprio panorama di mezzo secolo di scultura italiana».

Crispolti sostiene, dunque, che la mostra sia un’espressione efficace del dibattito sull’arte plastica dell’ultimo decennio, ma che ciò non possa essere affermato anche per gli anni precedenti. Mancano infatti nell’esposizione messinese artisti come Bistolfi, Wildt, Romanelli e Andreotti, e manca soprattutto Medardo Rosso, l’artista che per primo si era confrontato con la problematica del linguaggio scultoreo contemporaneo. In relazione all’allestimento, egli sostiene che la maggiore novità dell’esposizione messinese sia la spettacolare illuminazione.

Sulla linea di quanto sostenuto da Crispolti si inserisce la recensione di Renato Giani, comparsa sulla rivista mensile «Il taccuino delle arti» nel settembre 1957: quest’ultimo ribadisce la necessità e l’utilità di una mostra che renda conto della scultura italiana degli ultimi decenni. Giani, inoltre, si augura vivamente di poter rivedere la mostra in città più grandi e in luoghi più frequentati e idonei a tali manifestazioni; molte sculture infatti, secondo il suo giudizio, non reggono il peso di un’esposizione *en plein air*³².

L’esposizione, come auspicato, non si esaurì con l’allestimento nel giardino di Villa Mazzini: essa venne infatti riproposta, prima a Roma, nelle sale della Galleria Nazionale

³² Gli articoli dei giornali ai quali si fa riferimento sono in parte inseriti nel fascicolo «51 C Mostra: Scultura italiana del XX secolo» conservato presso l’Archivio Bioiconografico della Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea di Roma e in parte nell’Emeroteca del comune di Messina. Di seguito i titoli degli articoli citati: *Statue lungo le rive del mare. Da Amedeo Modigliani al futurista Boccioni fino ai contemporanei*, in «Il Tempo», Roma, 14 agosto 1957; *La requisizione di Villa Mazzini*, in «Giornale di Sicilia», Messina, 5 settembre 1957; *Per elevare il tono dei festeggiamenti venne realizzata la “Mostra della scultura”*, in «La Tribuna del Mezzogiorno», Messina 1957; E. Crispolti, *La mostra di Messina-Scultura contemporanea*, in «La Nuova Repubblica», Firenze, 6 ottobre 1957.

d'Arte Moderna, e poi a Bologna, all'interno di Palazzo d'Accursio. Il fatto che la mostra riuscì poi a trovare riscontri positivi, anche se in questi due allestimenti inciderà l'aver scelto il tradizionale allestimento all'interno di uno spazio museale, può essere considerato una conferma del valore artistico e scientifico dell'iniziativa.

È in questa prospettiva, dunque, che la mostra messinese rappresenta il primo momento espositivo ove prevale la scelta di far dialogare le forme plastiche con un effettivo spazio della vita. L'occasione di impaginare un'esposizione di scultura italiana contemporanea per Carandente significava principalmente la possibilità di raccontare la vivacità del dibattito artistico in Italia, segnato da numerosi e diversificati linguaggi. «Di siffatta varietà – scrive nella chiusa del testo in catalogo – e attraverso i suoi valori essenziali, vuole essere documento questa Mostra, che è la prima che si tenti in Italia o altrove di tali proporzioni»³³.

Paola Torre
Università di Siena
Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali
Patorre18@gmail.com

³³ CARANDENTE (1957, 6).



Fig. 1. Alberto Viani, *Nudo*, 1943, gesso (Tratta dal catalogo della mostra *Premio di scultura Città di Varese*, Villa Mirabello, 1949).



Fig. 2. Marcello Mascherini, *Le tre Grazie*, bronzo (Tratta dal catalogo della mostra *Premio di scultura Città di Varese*, Villa Mirabello, 1949).

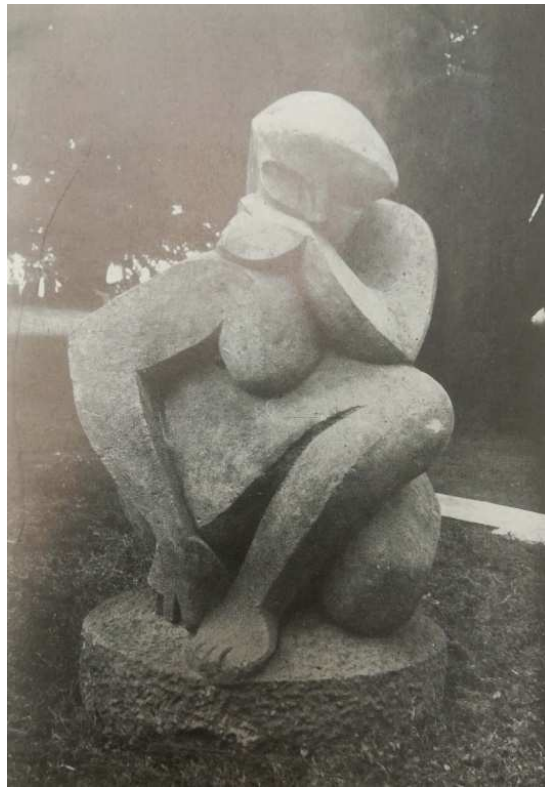


Fig. 3. Marino Mazzacurati, *Scultura per giardino*, gesso (Tratta dal catalogo della mostra *Premio di scultura Città di Varese*, Villa Mirabello, 1949).

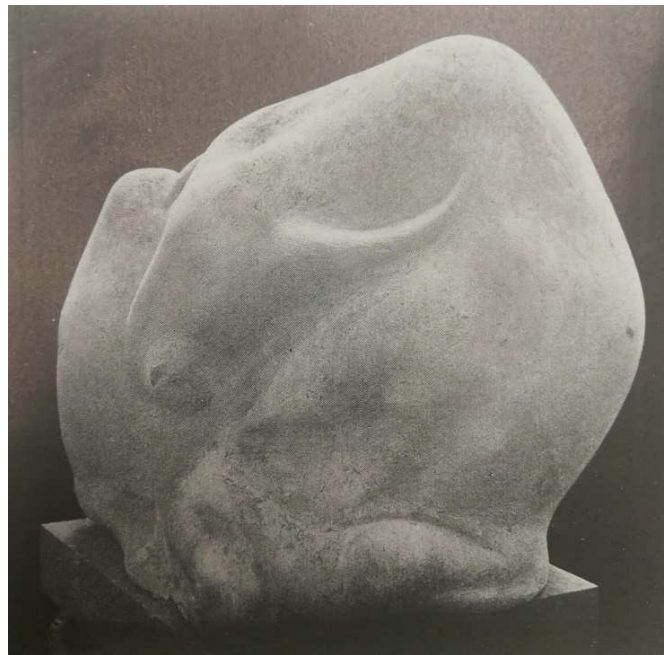


Fig. 4. Emilio Greco, *Bove*, 1948, bronzo, cm 80x90x70 Museo Emilio Greco, Roma. (Tratta dal catalogo della mostra *Premio di scultura Città di Varese*, Villa Mirabello, 1949).



Fig. 5. Arturo Martini, *Donna al sole*, 1930, terracotta, Casa Museo Remo Brindisi, Bologna (Tratta dal catalogo della mostra *Premio di scultura Città di Varese*, Villa Mirabello, 1949).



Fig. 6. Jean Arp, *Concrezione umana*, 1935, bronzo (Tratta dal catalogo della mostra *Premio di scultura Città di Varese*, Villa Mirabello, 1949).



Fig. 7. Barbara Hepworth, *Forma in tensione*, 1951, marmo blu (Tratta dal catalogo della mostra *Premio di scultura Città di Varese*, Villa Mirabello, 1949).



Fig. 8. Arturo Martini, *Leoni di Monterosso*, bronzo, Acqui Terme, Villa Ottolenghi (Tratta dal catalogo della mostra *Premio di scultura Città di Varese*, Villa Mirabello, 1949).

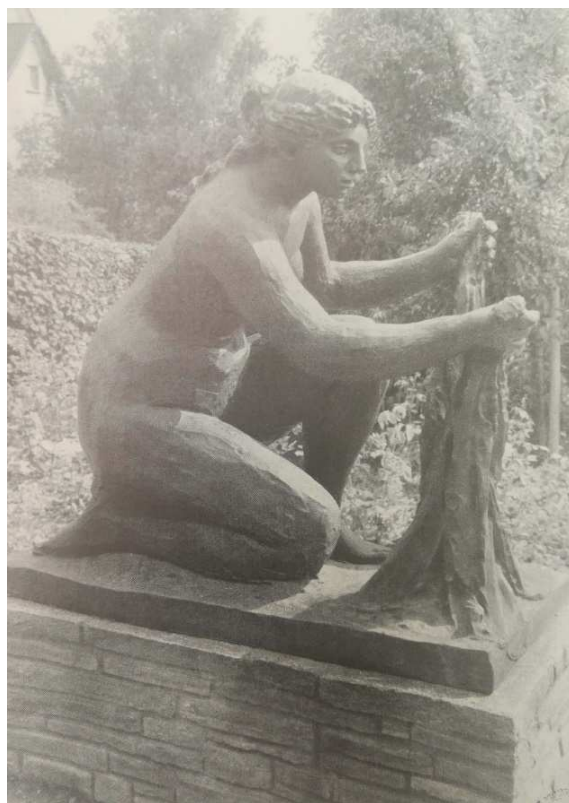


Fig. 9. Pierre Auguste Renoir, *Donna che lava*, 1917, bronzo, Zurigo, Coll. Werner Bär (Tratta dal catalogo della mostra *Premio di scultura Città di Varese*, Villa Mirabello, 1949).



Fig. 10. Agenore Fabbri, *Rissa*, 1952, terracotta policroma (Tratta dal catalogo della mostra *Premio di scultura Città di Varese*, Villa Mirabello, 1949).



Fig. 11. Umberto Boccioni, *Forme uniche nella continuità dello spazio*, 1913, bronzo, cm 110x89,5x40, Milano, Civica Galleria d'arte Moderna (Tratta dal catalogo della mostra *Premio di scultura Città di Varese*, Villa Mirabello, 1949).



Fig. 12. Medardo Rosso, *Ecce Puer*, 1920, bronzo, cm 47x34x30, Venezia, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Tratta dal catalogo della mostra *Premio di scultura Città di Varese*, Villa Mirabello, 1949).



Fig. 13. Alexander Calder, *Mobile*, 1953, ferro colorato, Venezia, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Tratta dal catalogo della mostra *Premio di scultura Città di Varese*, Villa Mirabello, 1949).

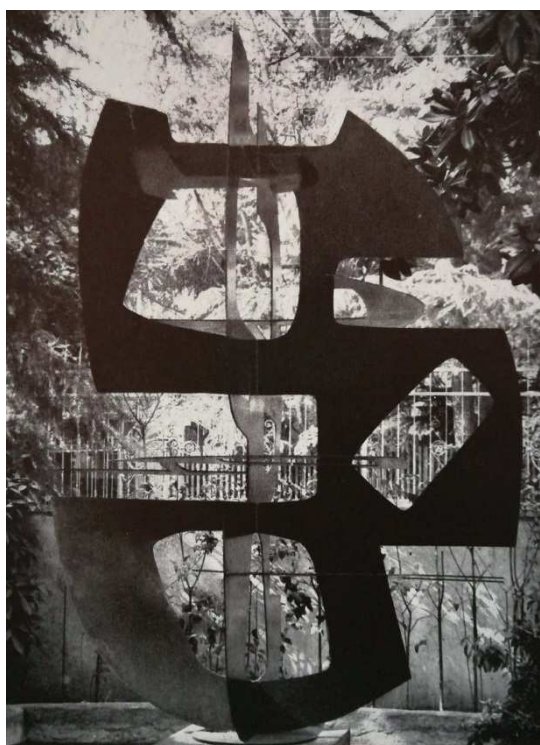


Fig. 14. Berto Lardera, *Sculptura*, 1952, ferro, m 3, Legnano, Coll. Franco Pensotti (Tratta dal catalogo della mostra *Scultura italiana del XX secolo*, Villa Mazzini, 1957).



Fig. 15. Marino Marini, *Cavallo e Cavaliere*, 1953-54, legno policroma, m 2,13x2,05x1,21 (Tratta dal catalogo della mostra *Scultura italiana del XX secolo*, Villa Mazzini, 1957).



Fig. 16. Nino Franchina, *Metallurgica*, 1953, ferro e lamiera policroma, m 3x2 (Tratta dal catalogo della mostra *Scultura italiana del XX secolo*, Villa Mazzini, 1957).



Fig. 17. Mirko Basaldella, *Personaggio d'Oriente*, 1957, cemento e lamina d'ottone, m 2,22x0,60 (Tratta dal catalogo della mostra *Scultura italiana del XX secolo*, Villa Mazzini, 1957).



Fig. 18. Salvatore Meli, *Forma sospesa*, 1957, ceramica colorata, m 2,44 (Tratta dal catalogo della mostra *Scultura italiana del XX secolo*, Villa Mazzini, 1957).



Fig. 19. Giuseppe Mazzullo, *La danzatrice*, 1952, bronzo, m 0,70 (Tratta dal catalogo della mostra *Scultura italiana del XX secolo*, Villa Mazzini, 1957).

Riferimenti bibliografici

ARGAN 1949

G. C. Argan (a cura di), *Premio di scultura città di Varese*, Catalogo della mostra (Varese, Villa Mirabello, 10 settembre – 2 ottobre 1949), Varese.

BAUDOUIN 1950

F. Baudouin (a cura di), *Exposition internationale en plein air de sculpture 1900-1950*, Catalogo della mostra (Anversa, Parc Middelheim, luglio – settembre 1950), Anversa.

BIGNARDI 2013

M. Bignardi, *Praticare la città. Arte ambientale, prospettive della ricerca e metodologie d'intervento*, Napoli.

BIGNARDI 2017

M. Bignardi, *Autoritratto urbano. Luoghi tra visione e progetto*, Milano.

CARANDENTE 1957

G. Carandente (a cura di), *Mostra all'aperto della scultura italiana del XX Secolo*, Catalogo della mostra (Messina, Giardino di Villa Mazzini, 1 agosto – 15 settembre 1957), Roma.

CRESCENTINI – CRISPOLTI – ROSSI 2011

M. Crescentini, E. Crispolti, P. Rossi, *Arte / Architettura / Città / forum, progetti e altro*, Roma.

DE MICHELI 1958

M. De Micheli, *Scultura italiana del dopoguerra*, Milano.

MARCHIORI 1949

G. Marchiori (a cura di), *Mostra di Scultura Contemporanea*, Catalogo della mostra (Venezia, Giardino del Palazzo Venier dei Leoni, 1949), Venezia.

MCDOWELL 2012

F. McDowell, 'At the Exhibition': the 1948 open-air sculpture exhibition, Battersea Park, in *British fashion magazine*, «Sculpture Journal» XXI/2 169-181.

POWELL 2015

J. Powell, *Henry Moore and 'Sculpture in the Open Air': Exhibitions in London's Parks*, www.tate.org.uk

PRINA 2000

R. Prina, *Le due mostre di scultura all'aperto a Varese, 1949-1953*, in F. D'Amico (a cura di), *Quaderni di scultura contemporanea n.3*, Roma, 123-149.

RABE 2012

M. Rabe, *Wenn Plastik im Freien steht*, www.zeit.de

STRACHAN 1984

W. J. Strachan, *Open air sculpture in Britain: a comprehensive guide*, Londra.

STRINGA 2015

N. Stringa, *Venezia '900, il secolo delle mostre*,
<http://www.journals.openedition.org/laboratoireitalien>

VILLANUEVA 1980

C.R. Villanueva, *Textos Escogidos*, Centro de Información y Documentación, Facultad de Arquitectura e Urbanística, Universidad Central de Caracas.

VITALI 1953

L. Vitali (a cura di), *Varese Villa Mirabello 1953*, Catalogo della mostra (Varese, Villa Mirabello, 1953), Varese