

La scultura alla Biennale di Venezia del 1950. Note di mercato e di critica dai registri di vendita e dalla coeva rassegna stampa

ABSTRACT: The contribution aims to consider the dimension of sculpture at the Venice Biennial in 1950. It is an emblematic case study aiming to analyze sculptural research dynamics immediately after World War II in relation to its critical reception and, specifically, to this segment of the art market.

The essay describes the literature about sculpture in the post war Biennials and previous studies which investigate the problem of the sales, analyzing original sources and documents. Along with the catalogue, many other materials kept by Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) were considered, including copies of the sales registers compiled by head of Ufficio vendite Ettore Gian Ferrari, minutes of the commission for the visual arts chaired by Rodolfo Pallucchini and coeval press review. The study is a first analysis about the logic behind the market of contemporary sculpture, in a decade that saw the rising of a new concept of sculpture that overcome the traditional meaning of sculpture which still had its roots in the 19th Century.

I. INTRODUZIONE

Sebbene la scultura abbia avuto nel tempo un ruolo determinante nello scenario delle arti visive, essa continua ad interessare un numero minoritario di storici e critici in confronto alla pittura o, più ancora, all'architettura¹. Con scultura si intende un modello di arte tridimen-

¹ A dimostrazione di questa affermazione si riportano i risultati di un esperimento condotto effettuando una ricerca per parole chiave in Google Scholar, noto motore di ricerca per la letteratura scientifica. Cercando in lingua inglese i termini *sculpture*, *painting*, *architecture* dal 1800 al 2020, adottando intervalli temporali di 50 anni è stato possibile ricavare indicazioni oggettive sulla frequenza delle tre discipline all'interno della letteratura scientifica degli intervalli considerati. La somma dei risultati per i periodi 1800-1849, 1850-1899, 1900-1949, 1950-1999, 2000-2020 restituisce un totale complessivo di 7.364.390 risultati. All'in-

sionale il cui statuto, senso estetico, significato e procedimento tecnico è cambiato profondamente nel corso dei secoli, come ben dimostrato in *Estetica della scultura* (2003), volume curato da Luigi Russo per la collana *Aesthetica* in cui è illustrata l'evoluzione del dibattito sulla condizione della disciplina dall'antichità classica in poi.

Secondo tale impostazione il concetto di scultura, per come è andato ad evolversi nel tempo, va inteso in senso dinamico. Allo stato attuale il termine consente l'inclusione di un ventaglio molto ampio di esperienze estetiche di differente natura e significato, purché validate dalla comunità di operatori del settore che compongono il sistema dell'arte. Dagli anni Settanta ad oggi la scultura (o "plastica", se si preferisce un termine più diffuso in ambito francese e tedesco) ha divorato quasi tutte le pratiche che oggi sono comunemente comprese nel grande alveo dell'arte contemporanea: dal *readymade* alla *land-art* passando per le più disparate pratiche artistiche recenti. Tutto ciò si è visto in molte importanti esposizioni a partire dalla fine degli anni Ottanta² oltre che nel programma delle maggiori biennali internazionali. Questo ha condotto al paradosso di una quasi coincidenza tra arte contemporanea *tout-court* e scultura contemporanea propriamente intesa.

Una visione della scultura così aperta ed inclusiva parte da molto lontano, dalle radici moderniste del XX secolo, così come sono sintetizzate nel lavoro pionieristico della critica tedesca Carola Giedion-Welcker³ sulla scultura moderna che arrivava persino a preconizzare un'età d'oro della scultura. Una posizione che si basava sulla lettura di sintomi quali il diffondersi di mostre *open air*. È però con l'imporsi delle riflessioni di Rosalind Krauss (1977; 1979) in ambito post-moderno tra la fine degli anni Settanta ed i primi anni Ottanta che la scultura contemporanea raggiunge la sua dimensione "espansa" e più inclusiva. Tale impostazione è ancora valida all'alba del nuovo millennio così come si può agevolmente desumere dal panorama delle grandi Biennali europee o da lavori come *Sculpture today* di Judith Collins (2007).

terno di questo campione la ricerca della parola *sculpture* ha rappresentato l'11% del totale di articoli trovati, *painting* il 35%, *architecture* il 54%. Gli stessi termini riportati in italiano si traducono in percentuali pari al 13%, al 22% e al 65%. È, quindi, significativamente maggiore la percentuale di risultati di architettura ma si mantiene il rapporto gerarchico tra le tre discipline. Esaminando i dati lungo una prospettiva diacronica i cinquantenni presi in considerazione mantengono sempre lo stesso rapporto gerarchico pur variando nelle percentuali. L'esperimento qui sinteticamente descritto è stato tentato dallo scrivente a più riprese a partire dal 2012 e su numerose banche date occidentali, sia per quanto riguarda le riviste scientifiche, sia per quanto riguarda il patrimonio bibliotecario, usando come variabili linguistiche la lingua francese e quella tedesca e come varianti di significato le traduzioni dei termini "scultura" e "plastica". La gerarchia dei risultati non varia anche interrogando banche dati scientifiche particolarmente utilizzate dal settore delle arti visive come JSTOR. I dati sono aggiornati alle ore 18:20 del 5 novembre 2020.

² Tra tutte si vedano: *Magiciens* (1989); *Unmonumental* (2007); *Biennale* (2010); per le quali si rimanda ai rispettivi cataloghi: MARTIN (1989); FLOOD-GIONI-HOPTMANN (2007); CAVALLUCCI (2010).

³ Si vedano i primi contributi degli anni Trenta e il più noto testo del 1955 che espande e aggiorna *Modern Plastic Art* del 1937. GIEDION-WELCKER (1935; 1937; 1955).

La condizione della scultura nella contemporaneità, come dovrebbe risultare da questo preambolo iniziale, appare di una complessità tale da richiedere un osservatorio adeguato ad indagare le diverse variabili in gioco, ossia un contesto che consenta di ricavare dati di varia natura e di investigare trasversalmente sul sistema della scultura, ricavando dati sulla qualità dell'opera da una pluralità di punti di vista, a partire dalla prospettiva del creatore fino a quella del consumatore finale (collezionista, lettore, visitatore) passando per tutte le diverse categorie di mediatori che fanno parte del sistema.

Con ciò si intende un caso studio che abbia il pregio di un contesto circoscritto e al tempo stesso caratterizzato da storicità, periodicità e varietà di soggetti partecipanti. Il tempo e il luogo in cui l'incontro tra la domanda e l'offerta dell'opera d'arte si è manifestata in maniera tale da permettere osservazioni significative sono il dopoguerra e la Biennale veneziana, intesa come scenario organizzativo, espositivo e mercantile, per quanto si tratti di uno scenario per certi versi ancora poco sensibile alle innovazioni percepite dalla critica d'avanguardia. Essa è, comunque, l'unica istituzione a vantare una storia espositiva sufficientemente coerente lunga e ricca da permettere di misurare l'evoluzione della condizione dei vari linguaggi artistici. Dal 1895 la Biennale veneziana è un'organizzazione capace di sopravvivere quasi ininterrottamente alle guerre, alle dittature, alla burocrazia e alla cattiva politica (di cui pure si è nutrita in maniera simbiotica) così come ai grandi cambiamenti della cultura e della società. La stabilità e la capacità di adattarsi mantenendo fede all'impostazione per nazioni voluta dai suoi fondatori, rendono la Biennale un luogo eccezionalmente utile per compiere studi di taglio diacronico o longitudinale⁴. E nonostante la (poca) scultura del dopoguerra esposta in mostra alle Biennali fosse ancora in massima parte legata alla statuaria più tradizionale, i problemi della scultura di allora non sono poi troppo dissimili da quelli degli artisti plastici di oggi.

Con tale premessa si è scelto di volgere lo sguardo alle Biennali di Venezia del dopoguerra curate da Rodolfo Pallucchini e in particolare alla XXV edizione del 1950 per la centralità di questa esibizione rispetto al dibattito allora in corso su questa disciplina. Per l'omogeneità di impianto delle edizioni da lui organizzate tra 1948 e 1956 queste esposizioni rispondono alle

⁴ Va però detto che la trasformazione di alcune parti dell'impianto espositivo nel corso dei decenni, il coinvolgimento istituzionale del governo italiano e di quelli stranieri, l'episodicità di alcune partecipazioni nazionali, la tardiva inclusione delle nazioni meno avanzate sul piano economico, possono costituire degli ostacoli nell'impostazione di un caso studio. Nondimeno, è possibile isolare dei segmenti di vita dell'istituzione in questione caratterizzati da stabilità della formula e durata non trascurabile, tali da permettere osservazioni sufficientemente affidabili su comportamenti e scelte degli attori coinvolti. Con questo si intende dire che uno studio sistematico della scultura esibita alle Biennali veneziane può fare luce intorno a certi meccanismi che soggiacciono al funzionamento del sistema dell'arte, purché si abbia la premura di adoperare le lenti della sociologia della cultura, dell'economia dell'arte, dell'organizzazione delle imprese artistiche, oltre ai tradizionali strumenti di cui si avvalgono gli storici e i critici dell'arte. Per quanto riguarda la metodologia il riferimento è stato YIN (1994).

esigenze di circoscrizione indicate in precedenza e sono caratterizzate dall'abbondante documentazione conservata presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee⁵. Una peculiarità di queste edizioni, rispetto alle Biennali del decennio precedente è data dalla maggiore apertura (almeno sul fronte programmatico) verso una pluralità di linguaggi e verso le nazioni straniere, vedendo ridotta, per contro, la competitività esasperata tipica delle edizioni di Maraini organizzate durante gli anni del regime⁶. È inoltre del massimo interesse il fatto che queste Biennali abbiano avuto un Ufficio vendite diretto con sostanziale continuità, capace quindi di fornire dati preziosi su un mercato altrimenti caratterizzato da opacità e asimmetrie informative⁷.

È dall'osservazione al negativo della macchina organizzativa e dalle strategie adottate da artisti, mercanti, collezionisti, critici, giornalisti, che si possono ricavare dati utili a sostegno dell'ipotesi per cui l'arte scultorea si sia rivelata meno adatta, quantomeno in quel determinato frangente storico, ad incontrare il successo commerciale che fu invece corrisposto alla pittura. L'ipotesi alla base di questa ricerca è che l'osservazione delle Biennali del dopoguerra possa consentire di ricavare evidenze sistematiche di un minore investimento in scultura, rispetto ad altre forme di espressione artistica come la pittura.

2. FORTUNA CRITICA

Il filone di studi storici sulla Biennale di Venezia ha beneficiato di una spinta particolare in occasione del centenario dell'istituzione portando, dal 1995 in poi, ad un incremento della letteratura disponibile⁸. Una sintesi complessiva sui fatti della prima esposizione del dopoguerra si può leggere nel saggio di Gabriella Belli pubblicato in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto* (Belli 1995) così come nell'articolo di Paolo Rizzi su «Arte Documento» (1999). Tornando indietro nel tempo, il giornalista e critico trentino Silvio Branzi risulta tra i primi testimoni dell'epoca ad aver ripercorso la storia delle Biennali veneziane del dopoguerra. Scrisse, infatti, un articolo pubblicato sulla rivista *D'Arts* nel 1964 tracciando un primo profilo storico delle otto edizioni dal 1948 in poi (Branzi 1964). Già in quegli anni Branzi, attento

⁵ Da qui in avanti abbreviato in ASAC.

⁶ «L'arte invita tutti gli uomini, oltre le frontiere nazionali, oltre le barriere ideologiche ad un linguaggio che dovrebbe unirli in una umanistica intesa e universale famiglia contro ogni babelica disunione e disarmonia». Le parole sono del Commissario Giovanni Ponti (BIENNALE 1948, VII).

⁷ Sui temi del mercato, della struttura del sistema dell'arte, il testo di ZORLONI (2016) si presenta come utile introduzione a questi argomenti.

⁸ Il punto di partenza rimane in ogni caso il lavoro di Enzo di Martino che si è concretizzato in tre pubblicazioni molto conosciute e diffuse. Cfr. RIZZI – DI MARTINO (1982); DI MARTINO (1995; 2013).

osservatore della rassegna internazionale, aveva rilevato come le prime due Biennali organizzate da Pallucchini dopo la caduta del regime annoverassero tra i loro scopi anche la funzione di restituire rappresentanza alla moltitudine di artisti che negli anni della dittatura si erano visti ridotti al silenzio. Perciò alle Biennali 1948 e 1950, la lista degli espositori italiani fu particolarmente lunga. Alla grande partecipazione di espositori e al buon successo di pubblico si accompagnò anche una ricca copertura da parte di quotidiani e periodici italiani e stranieri assieme ad una nutrita scia di polemiche riguardanti le opere esposte, i metodi selettivi, le strategie espositive ed il significato stesso dell'esposizione.

Un'analisi mirata sul tema della scultura alla Biennale di Venezia si legge nel breve saggio di Flavio Fergonzi (1995) che ripercorre la storia delle esposizioni partendo dalla genesi dell'organizzazione fino alla XXIV edizione del 1948 elencando i momenti salienti sotto il profilo delle opere presentate. Sul solco della ricerca di Fergonzi è l'articolo di Mattia Patti (2008) che si concentra sulle partecipazioni più significative degli scultori stranieri alle Biennali dal 1950 al 1956. I ricercatori contemporanei hanno indagato anche altri aspetti della scultura alle Biennali del dopoguerra come la scultura sacra o la scultura britannica, forse quella che più di altri seppe attirare l'attenzione grazie all'innovazione dei suoi massimi esponenti. La scultura sacra è infatti oggetto di un articolo di Brigida Mascitti (2013) pubblicato sulla rivista *Economia della cultura* mentre la scultura del padiglione inglese è stata raccontata nel saggio di Emanuela Pezzetta (2017) apparso nel volume *Crocevia Biennale*.

Sotto il profilo della critica il dopoguerra si rivelò un periodo piuttosto vivace, come testimoniato da Ludovico Ragghianti nel 1948⁹, e non solo per quanto riguardava la scultura. Mentre la penna autorevole di Croce (1949) continuava ad influenzare il dibattito nazionale la Biennale fornisce ad un artista come Corrado Cagli il pretesto per una "Critica alla critica" scagliata dalle colonne di «Milano sera» in cui peraltro si attaccava Roberto Longhi, reo di avere affermato di non essere interessato alla scultura contemporanea¹⁰. A dispetto del disin-

⁹ Sullo scenario della critica d'arte vedi RAGGHIANI (1948).

¹⁰ È interessante leggere le parole del CAGLI (1948). «Unico aspetto negativo della Biennale di Venezia è stata l'assegnazione dei premi dati o a vanvera o a mo' di mancia. Molti si son domandati con quale criterio il maggior premio di pittura sia andato a Braque piuttosto che a Picasso e per quale motivo il maggior premio di scultura non sia andato a Marino come sarebbe apparso naturale se con quel premio si fosse voluto presentare in campo internazionale uno scultore di classe veramente internazionale. Giudici come Longhi e come Venturi, gente esperta nei loro campi ma totalmente al buio nel nostro, giudicherebbero con maggiore competenza le biennali del tempo di Caravaggio l'uno del tempo di Cézanne l'altro, e noi pittori non soltanto dovremmo sopportare l'incredibile bestialità reazionaria di quasi tutti i critici d'arte italiani ma dovremmo anche essere incapaci di distinguere tra la funzione del critico e quella dello storico. Il Longhi in sede di giuria alla Biennale, quando si è trattato di assegnare i premi di scultura si è astenuto dal votare dopo aver dichiarato che la scultura contemporanea non lo interessa, ma chi conosca il Longhi non dubi-

teresse, se non dell'ostilità totale di Longhi, lo *Zeitgeist* del dopoguerra si può definire favorevole al dibattito sulla scultura, complice anche la ristampa o riedizione di testi capitali per l'estetica della disciplina. Nel 1945 furono ristampati a cura di Enrico Somarè e Augusto Donaudy gli scritti di critica d'arte sui contemporanei di Charles Baudelaire contenenti la celebre requisitoria (con annessa palinodia) sulla noiosità della scultura¹¹. Nel 1945 uscì anche la prima edizione di *Scultura lingua morta* di Arturo Martini (1945), che nel 1948 venne rieditato permettendone una più ampia diffusione; intanto un altro testo fondamentale della scultura italiana del Novecento (l'*Arte del marmo* di Adolfo Wildt, pubblicato originariamente nel 1921) veniva ristampato (1948), seguito un anno più tardi dalla traduzione italiana del *Problema della forma* di Adolf Hildebrand (1949), caposaldo assoluto nell'evoluzione dell'estetica inerente la plastica contemporanea.

Alla Biennale del 1948 c'erano quindi tutte le premesse per supporre che la scultura si mostrasse in difficoltà. Invece la roboante esposizione di Henry Moore al padiglione inglese curata da Herbert Read (1948), la drammatica retrospettiva di Arturo Martini presentata in catalogo da Umbro Apollonio (1948), la chiacchierata esposizione della collezione Guggenheim con testo a firma di Giulio Carlo Argan (1948) e le molto lodate partecipazioni di Marino Marini e Giacomo Manzù fornirono materiale a sufficienza per impressionare positivamente gli osservatori più disparati, tra i quali il fotoreporter Orio Vergani (1948) e il critico, giornalista e collezionista piemontese Alberto Rossi (1948). In totale, non meno di cento articoli sul tema della scultura vennero pubblicati in occasione di questa Biennale¹², numero che si rivelò anche più ampio nelle Biennali successive di Pallucchini.

Oltre alla ristampa del *Problema della forma* il periodo successivo alla XXIV Biennale vide i contributi di Agnoldomenico Pica (1949) (*Impopolarità della scultura*) su «Domus», di Cesare Brandi (*Periplo della scultura moderna*, pubblicato su «L'immagine»¹³), di Giulio Carlo Argan (1950) (*Difficoltà della scultura*) e di Corrado Maltese (1950) (*Introduzione alla scultura moderna*). Tra «morte», «impopolarità» e «difficoltà» la scultura appare ai maggiori critici dell'epoca in crisi, nonostante la clamorosa qualità vista in mostra a Venezia (Fabi 2013).

terà per un secondo che anche l'interesse del nostro maggiore storico dell'arte per la pittura italiana contemporanea è limitato a Morandi nel caso migliore e a Sciltian nel caso peggiore. E ancora Longhi e Venturi sono esempi di civiltà e di cultura se li paragonate ai critici ufficiali dei giornali italiani, autori di libelli ricattatori come il Bartolini, vecchia penna un tempo al soldo del «Tevere» e di «Quadrivio» giornali di teutonica memoria o autori di zibaldoni incompetenti e aprioristici come il Guzzi o come il Bertocchi, o autori di saggetti cinici e retrivi come il Borgese, qui a Milano».

¹¹ Per un'aggiornata disamina dell'evoluzione del dibattito critico sulle posizioni di Baudelaire in merito alla scultura v. PIZZORUSSO (2019, 50-61).

¹² Tutto ciò è ampiamente dimostrato dai circa 1000 articoli tratti da quotidiani e periodici contenuti nelle nove scatole conservate all'ASAC.

¹³ BRANDI (1949a, 1949b, 1949c, 1950).

Perciò la Biennale del 1950 nacque, si svolse e si concluse in un clima di sostanziale sfiducia nei riguardi della scultura contemporanea.

3. IL PIANO ESPOSITIVO

Il catalogo¹⁴ delle Biennali veneziane è una testimonianza storica di non trascurabile interesse per la regolarità con cui fu pubblicato nel corso del tempo, per la diffusione che ebbe tra il pubblico nelle varie edizioni e in seno alle biblioteche pubbliche di tutto il mondo, oltre che per il prestigio che conferiva ai protagonisti della rassegna in esso menzionati (Migliore 2012)¹⁵. Il catalogo della Biennale è stato un prodotto editoriale capace di incarnare «l'epoca, lo spirito e l'arte» di cui oggi costituisce testimonianza storica (Masala 2019, 42). Come nelle edizioni precedenti, il catalogo della XXV Biennale del 1950 introduceva la Presidenza ed il Comitato direttivo dell'Ente autonomo "La Biennale" di Venezia (presieduta dal Commissario straordinario Giovanni Ponti, anche Presidente dell'esposizione), la Commissione per l'arte figurativa, il Collegio dei sindaci dell'ente, gli Uffici di segreteria della Biennale. Interessa, in particolar modo, la composizione della Commissione, presieduta da Giovanni Ponti e composta dai membri Nino Barbantini, Carlo Carrà, Felice Casorati, Giuseppe Fiocco, Leoncillo Leonardi, Roberto Longhi, Giacomo Manzù, Marino Marini, Giorgio Morandi, Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti e Lionello Venturi¹⁶.

Già nella prefazione Giovanni Ponti sottolineava l'incremento della partecipazione di stati stranieri da 14 a 22 rispetto al 1948, tra cui alcune alla prima partecipazione assoluta, ed

¹⁴ BIENNALE (1950). L'edizione presa in considerazione è la prima e fu pubblicata l'8 giugno 1950. Il catalogo fornisce una prima introduzione alla natura complessa della macchina organizzativa dell'esposizione. Il catalogo del secondo dopoguerra è in linea con i cataloghi delle Biennali precedenti al termine della Seconda guerra mondiale: organigramma, prefazione, introduzione, regolamento, sale e illustrazioni sono sezioni che ricorrono secondo uno schema consolidato che consentiva al pubblico dell'epoca di sentirsi meno disorientato di fronte alla mole dell'esposizione.

¹⁵ È uno studio di carattere semiotico in cui si ripercorre l'evoluzione, da semplice listino alla sofisticata dimensione editoriale di oggi.

¹⁶ Gli uffici di segreteria comprendevano il segretario generale Rodolfo Pallucchini, il Direttore amministrativo Giovanni Piccini, il Consulente Romolo Bazzoni, il Capo dell'Ufficio stampa e Propaganda Elio Zorzi, il Capo Ufficio Amministrativo Deuglesse Grassi, l'Ispettore capo dell'Ufficio Trasporti ed organizzazioni varie Giulio Baradel, il Conservatore dell'Archivio Storico d'arte contemporanea Umbro Apollonio e il Direttore di segreteria Mario Novello. La curatela del catalogo è attribuita ad Apollonio mentre l'architetto Carlo Scarpa è accreditato per aver curato la sistemazione di alcuni elementi del Palazzo Centrale. A completare l'elenco le figure del mercante Ettore Gianferrari, Direttore dell'ufficio vendite e l'editore Bruno Alfieri accreditato per la stampa del catalogo.

evidenziava gli indirizzi della Biennale in continuità con la XXIV edizione: l'indirizzo culturale intendeva continuare ad educare il pubblico all'arte contemporanea mentre l'indirizzo documentario si legava alla necessità di testimoniare in maniera antologica le forze artistiche più eminenti (italiane ed estere) fornendo una sintesi delle varie tendenze.

Nella sua introduzione Pallucchini dava invece conto della sostanziale riconferma della Commissione organizzatrice spiegando come all'introduzione di due nuovi scultori in qualità di rappresentanti sindacali si fosse aggiunta la sostituzione del dimissionario pittore Pio Semeghini (per motivi di salute) con Giuseppe Fiocco. Veniva anche sottolineata la collegialità delle sedute¹⁷ e la necessità di operare in un contesto di democrazia formale ed effettiva che prendesse decisamente le distanze dagli anni del regime. Anche il segretario menzionava i criteri fondamentali adottati dalla commissione in continuità con la precedente edizione aggiungendo un riferimento al tentativo di uniformare i metodi di presentazione delle partecipazioni straniere privilegiando mostre dedicate a pochi e selezionati artisti. A dispetto dell'istanza selezionatrice delle presenze locali che si traduceva in una riduzione degli inviti da 407 a 297 il segretario concludeva il discorso lamentando le pressioni ricevute a favore di inclusioni di ogni genere, senza però entrare nel dettaglio di tali richieste.

Per quanto concerneva la scultura, sul piano espositivo nell'introduzione si dava conto della retrospettiva storica su Medardo Rosso (presente con quasi tutte le sue opere) definito dal segretario «forse il maggiore dell'Ottocento italiano ed europeo» (Biennale 1950, 12). Al genio di Rosso, morto a Milano nel 1928 era infatti dedicata la sala VIII; il critico Nino Barbantini, gli artisti Carlo Carrà, Giacomo Manzù, il figlio dello scultore Francesco Rosso, l'avvocato e collezionista Mario Vianello Chiodo figuravano Commissari della mostra con Barbantini a firmare il saggio in catalogo dove erano anche elencate 24 sculture (tra bronzi, cere e gessi) e 26 disegni¹⁸.

Oltre alla mostra sul futurismo, si registrava alla sala III la retrospettiva dell'italo-tedesco Ernesto De Fiori (scomparso cinque anni prima a San Paolo del Brasile), di cui veniva sottolineata «il carattere audacemente moderno» e la capacità di risoluzione di alcuni problemi formali¹⁹.

¹⁷ Sedute che si svolsero a settembre, ottobre, novembre 1949 e gennaio 1950, come riportato dallo stesso Pallucchini e come si desume dall'elenco delle riunioni conservate in un foglio dattiloscritto conservato all'ASAC. Cfr. I quattro verbali delle sedute della commissione A.F. XXV B 1950, in ASAC, *Arti Visive*, 32.

¹⁸ Tutti i disegni erano in prestito dalla collezione di Francesco Rosso a Barzio, come anche undici delle sculture esposte. Le restanti appartenevano alle maggiori collezioni pubbliche italiane (10), eccetto che per due pezzi del collezionista Gianni Mattioli ed uno della collezione Maria e Marcella Vianello Chiodo, sorelle di Mario. Barbantini nel testo parla di «portata pratica e poetica incalcolabile» ottenuta con «sculture mai viste prime».

¹⁹ I commissari della mostra sono il giornalista Pietro Maria Bardi (anche autore del testo), l'artista Carlo Carrà

Era poi nominata la partecipazione del ferrarese Roberto Melli, autore nel 1918 di una riflessione²⁰ sulla scultura che anticipava di diversi anni le tensioni esternate da Martini in *Scultura lingua morta*. Melli esponeva alla sala XXVI le quattro uniche sculture della sua carriera oltre a dieci dipinti.

Mancavano però mostre personali di scultori viventi al Palazzo centrale dove erano prevalentemente esposti gli artisti italiani: la protesta degli scultori²¹ (Frattani 1950) non si fece attendere e fu sottoscritta da ben 24 espositori.

Un'idea della distribuzione degli scultori italiani nelle sale del Palazzo centrale si può oggi ricavare dalle pagine del catalogo in cui venivano elencate le opere a mo' di listino, e da cui si evince oltre alla condizione di promiscuità e subordinazione tra pittori e scultori anche la ridotta presenza femminile tra gli scultori²². Secondo il segretario l'arte internazionale era adeguatamente descritta anche in veste retrospettiva; per quanto concerneva i contemporanei erano menzionati da Pallucchini gli inviti al pittore Jacques Villon (anche noto con il vero

e l'editore Giovanni Scheiwiller. Il catalogo menziona tredici sculture di cui la maggior parte in bronzo, una solo in legno, due terracotte e una pietra; completano l'allestimento 4 acquerelli e 16 disegni. Le sculture sono in maggioranza provenienti da collezioni private mentre tra le istituzioni pubbliche si registra la presenza dei musei di Rotterdam, Amburgo, Düsseldorf, Vienna.

²⁰ Si intende *La prima rinneazione della scultura apparsa* in «Valori plastici»: Cfr. MELLI (1918, 13-16); per una riflessione sulla mancanza di attenzione nei riguardi della scultura tra le pagine di «Valori Plastici» si veda inoltre FIORILLO (2019, 46-60).

²¹ Tra i firmatari: Lucio Fontana, Agenore Fabbri, Franco Garelli, Salvatore Messina, Luciano Minguzzi, Umberto Milani, Carmelo Cappello, Carlo Sergio Signori, Emilio Greco, Umberto Mastroianni, Claudia Formica, Nino Franchina, Gabriele Mucchi, Marcello Mascherini, Alberto Viani, Roberto Bertagnin, Franco Cannilla, Giuseppe Mazzullo, Tommaso Bertolino, Luigi Pavanati, Giuseppe Romanelli, Bruno De Toffoli, Guido Manarin e Otello Bertazzolo.

²² Una di queste, la piemontese Claudia Formica, esponeva un bronzo alla sala XV, mentre la scultrice di origini lituane Antonietta Raphaël De Simeon, presenziava con tre gessi in sala XXX. Nella stessa stanza faceva compagnia al suo lavoro una terracotta policroma di Fabbri e un porfido di Bertagnin. Mascherini era menzionato in catalogo per tre bronzi esposti in sala XXXVII vicino alla sala XXXIX in cui era Fontana, capofila della protesta, con tre ceramiche che avranno un buon riscontro di vendite. Minguzzi risultava alla sala XL con tre pezzi (una terracotta, un bronzo e una pietra) insieme a un marmo di Cappello, due ceramiche di Fausto Melotti, un legno di Genni (al secolo Jenny Wiegmann Mucchi, scultrice berlinese naturalizzata italiana), uno di Eugenio Tivolari, due di Guido Gambone. I gessi singoli di Messina, Milani ed i tre di Viani erano invece riportati alla sala XLIII. Alla XLIV si trovava un legno di Cannilla, un marmo di Signori e tre ceramiche di Leoncillo Leonardi che abbiamo visto essere anche membro della commissione espresso dal sindacato nonché il più giovane dei membri. In sala XLVI veniva menzionato un gesso di De Toffoli, mentre alla XLVII si trovavano un cemento colorato di Venturino Venturi, due ceramiche di Pietro Cascella, tre del fratello Andrea, altre due ceramiche di Leoncillo Leonardi. Due legni e un bronzo, rispettivamente di Marino Mazzacurati e di Franchina occupavano invece gli ambienti della sala XLV. Infine, per concludere con gli italiani, un rame di Berto Lardera punteggiava la sala XLVIII.

nome di Gaston Duchamp) ed Henri Laurens, entrambi di scuola cubista. Queste due personali, insieme alla retrospettiva di Kandinsky e ad una piccola mostra di scultura contemporanea (allestita negli spazi del padiglione polacco e nei giardini) erano, a detta del segretario, necessarie ad assolvere il compito informativo della Biennale.

La piccola mostra sulla scultura avrebbe però dovuto avere ben altro presto, in quanto mirava a rappresentare le tendenze contemporanee nel campo della plastica internazionale in maniera esaustiva, affrontando le diverse tendenze e la sua presunta crisi tanto discussa in seno alla critica italiana. A rispondere all'appello furono però solo il francese Jean Arp, lo statunitense Alexander Calder (con una sola opera) ed il russo naturalizzato francese Ossip Zadkine (Pezzetta 2013, 36-63). Commissari della mostra furono critici del calibro di Giulio Carlo Argan, Giuseppe Marchiori, Lionello Venturi, artisti di peso internazionale come gli scultori Alberto Giacometti, Marino Marini ed il pittore astratto Alberto Magnelli. Argan, nel testo di accompagnamento, spiegava che «lo scopo di questa mostra è di raccogliere alcuni tra i documenti più interessanti nel campo della plastica» (Biennale 1950, 394) senza riferirsi ad una corrente o a gruppi in particolare ma senza accettare indiscriminatamente il termine cronologico come unico discrimine selettivo. Per moderno la commissione intendeva tutte quelle proposte che «muovendo dalla constatazione di una crisi della scultura» facessero istanza di superamento di tale crisi per mezzo di «un processo evolutivo o di rinnovamento» anziché adattarsi su posizioni di tipo tradizionali.

A dispetto di una posizione tanto strutturata e delle migliori intenzioni di dare una visione esaustiva delle proposte più aggiornate in ambito di scultura contemporanea le opere in mostra non furono molte: partecipò con quattro bronzi ed una pietra Jean Arp, mentre Ossip Zadkine presenziò con un legno policromo, un gesso ed un bronzo. Henri Laurens espose 36 lavori, tra cui 28 sculture di grandi e piccole dimensioni. Le 14 sculture di grandi dimensioni erano 7 piombi, 2 bronzi, 2 pietre e due gessi datati tra il 1932 ed il 1949. Le 14 piccole statuette erano terrecotte, fatta eccezione per tre bronzi ed un marmo. L'artista era l'unico dei tre a beneficiare in catalogo anche di una presentazione autonoma con testo di Valentino Martinnelli.

Decisamente migliore la situazione descritta nei padiglioni stranieri dove la presenza della scultrice astratta Barbara Hepworth per la Gran Bretagna (a fianco della retrospettiva di Turner ed alla mostra del post-impressionista Matthew Smith) costituiva forse l'evento più sentito. La scultura britannica aveva fatto breccia nel dibattito critico e giornalistico italiano due anni prima grazie alla presenza di Henry Moore e pertanto le aspettative erano significative, dato il clamore mediatico della precedente esposizione. A presentarla in catalogo era David Lewis che le dedicava due pagine di critica. Vi venivano menzionati 23 pezzi di scultura (tra marmi e legni) e 37 disegni, a testimonianza di come gli ordinatori del padiglione avessero scelto di puntare su pochi ma ben selezionati artisti.

La Francia ospitava un numero più ampio di artisti: oltre alla retrospettiva di Bonnard

erano in mostra personali dei veterani Utrillo e Matisse ed un gruppo di sette artisti di generazione successiva. Gli scultori presentati erano Henri-Georges Adam, Robert Couturier e Marcel Gimond ma si deve tenere conto anche dell'apporto francese alla mostra *mes* presso il padiglione della Polonia (la nazione era assente a questa edizione). I vicini del Belgio presentavano con sette artisti, tra cui Constant Permeke con 64 opere tra dipinti e disegni (ma nessuna scultura), così come scarsa era la presenza di opere plastiche nel padiglione neerlandese (un pezzo di Mari Andriessen).

La Germania risorgeva dopo otto anni di assenza da Venezia con una importante retrospettiva sul *Blaue Reiter* e sullo scultore degenerato Ernst Barlach, scomparso nel 1938. Pallucchini nel descriverla pose l'accento sulle ritrovate istanze progressiste dei tedeschi in arte e sull'astrattismo in particolare, che tornavano ad essere espresse dopo la buia parentesi nazista. Stando al catalogo, Barlach era rappresentato con 34 opere tra sculture e disegni. Tra questi 8 erano i legni, materiale prediletto soprattutto nella fase iniziale della carriera dell'artista.

Per l'Austria, che ritrovava autonomia anche in ambito culturale dopo la drammatica parentesi nazista, Pallucchini citava la personale del pittore Herbert Boeckl e le mostre degli scultori Fritz Wotruba e di Hans Leinfellner²³. L'edizione vide molte nuove partecipazioni extraeuropee, come il Brasile, grazie allo sforzo del Museo d'Arte moderna di San Paulo. Dalla consultazione degli annali sappiamo che furono esposte 50 opere tra cui 2 dello scultore di origini italiane Bruno Giorgi, 2 sculture di Victor Brecheret e 5 di Flavio De Carvalho.

Una sintetica lista delle partecipazioni straniere chiudeva il testo introduttivo alla Biennale nel catalogo: Danimarca, Grecia, Irlanda, Israele, Jugoslavia, Messico, Portogallo, Stati Uniti, Svezia, Sud Africa e Svizzera²⁴ venivano menzionate in modo tutto sommato sintetico, se non sbrigativo.

4. LA RASSEGNA STAMPA

All'ASAC sono conservate quindici scatole dedicate alla rassegna stampa della Biennale 1950

²³ Il padiglione austriaco conteneva in realtà un numero ben maggiore di presenze, molte delle quali risultavano importanti per il discorso sulla scultura. Il catalogo riportava una mostra di arte plastica e grafica curata da Otto Benesch in cui figuravano una quarantina di pezzi tra pietre, terrecotte, gessi, marmi e bronzi. Wander Bertoni era rappresentato con quattro opere, Maria Bilger con cinque terrecotte più un ulteriore gruppo di sei terrecotte, Gottfried Buchberger con un gesso, Heinz Leifellner con sette terrecotte, un marmo e un bronzo, Walter Ritter con due pietre artificiali, Franz Santifaller con un bronzo, Gerhard Swoboda con una pietra calcarea, Alexander Wahl con tre serpentini e infine Fritz Wotruba (che da Benesch è indicato come il capofila delle tendenze plastiche austriache) con nove bronzi.

²⁴ L'opera dello scultore Ernesto Suter viene esposta nel padiglione svizzero. Gli è riservata una delle rare immagini di sculture pubblicate nel catalogo: una *Susanna* del 1948/50 in bronzo.

in cui sono raccolti circa mille ritagli di giornali, in massima parte italiani provenienti da quotidiani locali e periodici²⁵. Tra gli autori pochi gli artisti rispetto al passato ed un solo scultore: Leoncillo Leonardi. Tra i critici d'arte "puri" figurano invece i nomi di Gillo Dorfles e Luigi Carluccio che anni dopo sarebbe stato nominato Direttore del Settore Arti Visive della Biennale veneziana.

In diversi articoli di giornale la scultura viene raccontata per le sue difficoltà secondo lo schema già definito dalla critica specializzata: nel fare un bilancio a margine della chiusura della manifestazione Guido Ballo (1950) (critico d'arte, docente a Brera ed intimo frequentatore di artisti milanesi come Arnaldo Pomodoro o Luigi Fontana) scrisse sull'«Avanti» un pezzo intitolato *Non vi sembra che quest'anno la scultura fosse in castigo?* Ma il toscano Emilio Tolaini (1950) aveva già evidenziato a giugno di quell'anno il problema della condizione della scultura sulle colonne della «Gazzetta di Livorno» definendola «assente ingiustificata». Garibaldo Marussi (1950), figlio del Giovanni Marussi scultore e insegnante di scultura all'Accademia di Brera, parafrasò Argan sulla «Fiera Letteraria» parlando del presunto «stato di mora» della scultura italiana. Anche il pittore e critico militante Mario Lepore (1950), titolò su «Milano sera» *Povera e nuda la scultura a Venezia* e similmente il campano Piero Girace (1950) la definì «Parente povera» sul quotidiano napoletano «Roma». Persino Attilio Bertolucci (1950), poeta ed intellettuale parmense che già aveva seguito la Biennale 1948 si domandò se non avesse poi avuto ragione Martini a definirla «arte morta»²⁶. Mentre Luigi Carluccio (1950) titolava *Vita difficile della scultura* sul «Popolo nuovo» di Torino, intanto il critico d'arte romano Marcello Venturoli (1950) parlava di «statue incomprensibili». Quando non erano di carattere negativo, il carattere rimaneva sempre ironico o provocatorio: brillante appariva il testo del cronista sportivo, nonché primo fotoreporter italiano, Orio Vergani (1950), intitolato *Il vecchio scultore rimpiange i calzoncini*²⁷; addirittura pungente era la satira di

²⁵ Cfr. ASAC, Rassegna stampa, Biennale 1950. Ogni scatola è stata consultata per cercare tutti gli articoli sulla scultura che costituissero documento iconografico, critico o economico rappresentativo del tema in questione. Solo una delle quindici scatole contiene ritagli della stampa estera. Tra gli autori che si occuparono della scultura e della sua condizione alla XXV Biennale si contano i nomi di Guido Ballo, Marziano Bernardi, Attilio Bertolucci, Leonardo Borgese (sotto lo pseudonimo di Polignoto), Luigi Carluccio, Nicola Ciarletta, Gillo Dorfles, Gino Frattani, Piero Girace, Caterina Lelj, Leoncillo Leonardi, Mario Lepore, Arturo Manzano, Garibaldo Marussi, Renzo Menegazzo, Alberto Rossi (primo premio per la critica), Alberico Sala, Emilio Tolaini, Marcello Venturoli, Orio Vergani, Giambattista Vicari. Tra questi si segnalano Attilio Bertolucci e Alberto Rossi per avere ottenuto risultati di rilievo nell'ambito del premio della critica istituito dalla Biennale 1950. Bertolucci si classificò al secondo posto, Rossi vinse invece il primo premio destinato alla categoria dei quotidiani italiani.

²⁶ Queste esperienze critiche frutteranno a Bertolucci la possibilità di collaborare successivamente alla rivista «Paragone» di Roberto Longhi.

²⁷ Nel 1950 Vergani iniziò anche a scrivere per il periodico *La Biennale* fondato proprio in occasione della Biennale 1950.

Polignoto (1950) (pseudonimo del giornalista napoletano Leonardo Borgese «L'Europeo») nell'articolo intitolato *Il sistema Alfieri per capire la scultura*. Emblematico anche *La rivolta scultorea ha bucato il vuoto* articolo del giornalista Giambattista Vicari (1950) pubblicato su «Momento» di Roma, come anche *E ci sono sculture con le istruzioni per l'uso*. Un rarissimo titolo positivo è quello scritto dal friulano Arturo Manzano (1950) sulle pagine del «Messaggero Veneto» di Udine: *Anche senza fare il chiasso della pittura gli accenni della scultura son di forte modernità*.

Forse, il documento giornalistico più rilevante è il trafiletto apparso sul «Notiziario del sindacato nazionale artisti pittori scultori grafici e scenografi» intitolato *Una protesta degli scultori*²⁸ (Frattani 1950) cui si è accennato innanzi, ove si legge:

I seguenti scultori, che espongono alla XXV Biennale d'arte figurativa visto il criterio con cui gli organizzatori della stessa hanno disposto la scultura, concepandola come suppellettile riempitiva per una decorazione logistica delle sale, fanno atto di vivissima protesta presso gli organi nazionali interessati. Chiedono che per le prossime Biennali si riservi una sala particolare per la scultura (per ogni singolo artista invitato con un numero di opere atte a delineare sufficientemente il pensiero dello stesso), come è già stato fatto per la pittura. Protestano inoltre per l'eccessiva contrazione di inviti ed accettazioni riguardo opere di scultura che ostacolano una possibile valorizzazione delle forze vive della scultura italiana.

L'articolo apparve in giugno firmato da 24 espositori, molti dei quali anche già ben considerati dalla critica, sia sul fronte figurativo che su quello astratto.

Vi furono poi articoli di carattere reazionario che appiattirono il discorso estetico sovrapponendolo a quello politico e identificando l'astrattismo come proposta di sinistra. In generale, apparve più diffusa la scarsa o nulla comprensione delle proposte astratte o non figurative, in particolare quelle degli artisti reduci dall'esperienza del Fronte nuovo delle arti come Alberto Viani, Leoncillo Leonardi e Nino Franchina²⁹ che si concentrarono nelle sale orientali del palazzo. In questo senso vanno letti i numerosi articoli dedicati alle retrospettive di Ernesto di Fiori alla rotonda e di Medardo Rosso³⁰ all'VIII sala; tra le due la mostra dello scultore italo-

²⁸ Il documento è firmato da: «L. Fontana – A. Fabbri – F. Garelli – M. Salvatore – L. Minguzzi – U. Milani – C. Cappello – C. Signori – E. Greco – U. Mastroianni – C. Formica – N. Franchina – G. Mucchi – M. Mascherini – A. Viani – R. Bertagnin – F. Cannilla – G. Mazzullo – T. Bertolino – L. Pavanati – G. Romanelli – B. De Toffoli – G. Manarin – O. Bertazzolo»

²⁹ La storia di questo movimento alla Biennale precedente è stata ricostruita da Di Martino. Il gruppo, legato alla figura del critico Giuseppe Marchiori, imploderà molto rapidamente e alla Biennale del 1950 gli scultori coinvolti si presenteranno in maniera indipendente frammentati in almeno due grandi correnti formali. DI MARTINO (1988).

³⁰ Si segnala tra tutti il contributo di Leoncillo Leonardi che in questa Biennale agì da commissario, cronista,

tedesco ricevette recensioni molto disomogenee, mentre la mostra di Rosso ebbe il merito di mettere tutti d'accordo per l'alta qualità delle opere esposte.

Quanto al principale evento sulla plastica internazionale, la mostra *Scultori d'oggi* con le opere di Arp, Laurens e Zadkine, pur viziata da una genesi travagliata e parzialmente sconosciuta dallo stesso Pallucchini, non mancò di attirare il giudizio di Gillo Dorfles (1950) che ne scrisse dalle colonne della rivista «AZ» rilevandone molto bene qualità e limiti; Caterina Lelj (1950) su «Omnibus» dimostrò invece di aver compreso poco e male il senso dell'esposizione mentre posizioni più equilibrate arrivarono da Renzo Menegazzo (1950) sul quotidiano padovano «Gazzetta Veneta» e da Marziano Bernardi (1950) sulla torinese «Gazzetta del Popolo».

Nello scenario della critica italiana, oltre ai nomi più o meno noti degli autori già menzionati, si affacciavano giovani come Corrado Maltese (classe 1921), ed iniziavano ad imporsi professionisti in rampa di lancio della generazione nata intorno al 1910. Tra questi insieme ad Apollonio, Dorfles, Argan, Pallucchini e Brandi, il più anziano risultava essere era il Marchiori unico tra i nati intorno al 1900 forse per effetto del ricambio imposto dal ricambio conseguente alla caduta del regime. Longhi, Venturi, Fiocco e Barbantini appartenevano invece alla generazione del decennio precedente che sembra essere la meno interessata ai problemi della scultura contemporanea. Lo scarso *appeal* dell'argomento per i maggiori critici del tempo è ad ogni modo testimoniato dal silenzio degli autori che sembra emergere dalle scatole dell'ASAC.

5. IL REGISTRO DELLE VENDITE

In tema di vendite il principale contributo e punto di riferimento è stato per molto tempo il saggio di Claudia Gian Ferrari (1995) a cui si è affiancato un recente contributo sugli acquisti pubblici effettuati da Palma Bucarelli per conto della Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma a Valle Giulia (Cicalini 2019). In un'intervista tardiva (1978) rilasciata per il Notiziario de «L'eco della stampa» Gian Ferrari precisa le circostanze per cui venne incaricato dalla Biennale come Direttore dell'Ufficio vendite. Era il 1941 quando si propose di organizzare un Ufficio vendite alla Triennale di Milano ed il segretario del Sindacato³¹ vedendo i buoni risultati della Biennale decise di tentare l'esperimento anche a Venezia. L'edizione 1944 non vide mai la luce per i motivi che sono stati ben ricostruiti nel saggio *Biennali di guerra* (Tomasella 2001) ma il rapporto tra Pallucchini e la Biennale riprese anche nel secondo dopoguerra dopo la parentesi dell'assegnazione a Barbaroux, come riportata dal carteggio intercorso tra il mercante

espositore: LEONARDI (1950).

³¹ Antonio Maraini, era anche segretario della Biennale dal 1926 quando aveva sostituito Vittorio Pica.

ed alcuni referenti della Biennale³². Il carteggio è citato dallo stesso mercante nelle memorie che egli volle indirizzare al Presidente dell'Ente nel 1952 ricostruendo nel dettaglio certe dinamiche relative all'incarico da lui ricoperto³³. In una di queste lettere è rappresentata una tabella delle condizioni economiche a cui furono sottoposti i responsabili dell'Ufficio vendite dal 1948 al 1954, nella quale si mettevano a confronto le condizioni contrattuali di Barbaroux nel 1948 con quelle del Gian Ferrari negli anni successivi. La tabella evidenziava le performance di fatturato relativa alle vendite: 19,5 milioni di Lire nel 1948 più che raddoppiati a 47,8 milioni con la gestione Gian Ferrari nel 1950 a fronte di un aumento dei biglietti salito da 200 a 300 Lire.

Un altro foglio di statistiche riportava i gusti del pubblico negli acquisti indicando una preferenza del 30% per le opere di arte astratta e il 70% per le opere figurative annotando inoltre come «nel decennio precedente l'ultima guerra la maggior parte degli acquisti veniva fatta da Enti pubblici (Ministeri, Comuni, Provincie, Federazioni, oltre che dai Musei) secondo ben determinate direttive. Oggi la situazione è capovolta»³⁴. Infatti nel 1948 la Biennale si era chiusa con 216.471 visitatori, 14,5 milioni di acquisti da privati e 7,3 di acquisti pubblici, per un totale di 21.8 milioni di Lire in termini di fatturato. L'edizione 1950 vide solo 171.414 visitatori ma un incremento sia degli acquisti privati (38,3 milioni) che degli acquisti pubblici (21,4 milioni) per un totale di 59,8 milioni³⁵.

Un altro foglio³⁶ di statistiche sulle opere vendute, datato 29 novembre 1950, riporta il numero delle vendite tra opere italiane e straniere distinguendo tra pitture, sculture, disegni e stampe. I dipinti rappresentano il 66% (255 opere, di cui 226 italiani e 29 stranieri) sul totale delle opere. Le sculture ammontano al 4% del venduto cioè ad appena 14 opere, di cui 11

³² Il 9 febbraio 1952 una lettera di elogio sottoscritta dal Presidente della Biennale Giovanni Ponti e sottoscritta anche dal Direttore amministrativo Giovanni Piccini, dal Consulente Romolo Bazzoni e dal Segretario Generale Roberto Pallucchini venne indirizzata al mercante Ettore Gian Ferrari. La lettera fa luce su alcuni retroscena utili a comprendere i rapporti tra l'Ufficio e l'Ente: «La presidenza della Biennale d'arte di Venezia dichiara che il Signor Cav. Ettore Gian Ferrari ha assunto e diretto l'Ufficio vendite dell'Esposizione negli anni 1942 e 1950. Durante i due esercizi [...] diede prova di una straordinaria capacità professionale sia per il tatto che lo distingue nella trattazione degli affari, sia per la conoscenza che egli ha con molti artisti espositori, sia per la vasta clientela di amatori d'arte che gli è veramente affezionata e sulla quale può veramente influire» (lettera ad Ettore Gian Ferrari, Venezia, 9 febbraio 1952, in ASAC, 27a Biennale di Venezia, Serie 3.7 Ufficio vendite. Memoria per il Presidente. Allegato 1).

³³ Nella risposta si legge che, nonostante l'ottima prestazione ottenuta nel 1950, egli non fu riconfermato e dovette andare a gara contro un competitore (di cui non cita l'identità). A suo dire la prima gara fu annullata per un tentativo di corruzione da parte dell'avversario. Il mercante racconta che, decisi a vincere ad ogni costo, vinse la nuova gara ma con disastrose condizioni (una percentuale dell'1%).

³⁴ Lettera ad Ettore Gian Ferrari, Venezia, 9 febbraio 1952, in ASAC, 27a Biennale di Venezia, Serie 3.7 Ufficio vendite. Memoria per il Presidente.

³⁵ Cfr. ASAC in "Dati statistici", *Arti visive*, miscellanea, b.010.

³⁶ Cfr. "Dati riguardanti le vendite alla XXV Biennale" ASAC in *Arti Visive*, *Esposizioni Biennali*, b. 077.

firmate da italiani e tre da stranieri. I disegni, infine, contano per il 30% ossia un totale di 117 vendite (di cui 96 di artisti italiani, 21 di stranieri). Complessivamente le opere italiane rappresentano l'85% del venduto mentre quelle straniere rappresentano il 15%³⁷.

Il registro vendite³⁸ della XXV Biennale è il documento che contiene l'ordine progressivo e la data delle vendite, il nome e l'indirizzo degli acquirenti, oltre che le informazioni sulla collocazione delle opere in seno al piano espositivo della Biennale. Le 14 vendite di scultura menzionate in precedenza furono qui annotate in un periodo compreso tra il 9 giugno 1950 ed il 3 dicembre dello stesso anno, quando l'ultima vendita assoluta (*I figli della luna* di Carmelo Cappello) fu registrata con il numero progressivo 576. Dodici gli espositori a vendere almeno un pezzo: Adriano Alloati, Jean Arp, Luigi Brogini, Carmelo Cappello, Antonio Carestiatto, Lucio Fontana, Barbara Hepworth, Berto Lardera, Leoncillo Leonardi, Medardo Rosso, Filippo Tallone e Fritz Wotruba. Si tenga conto che alla Biennale precedente l'ufficio di Barbaroux era riuscito a vendere 26 sculture, tra cui una sola scultura straniera, ovvero l'acquisto tardivo della Galleria Arte Moderna di Roma del *Gruppo di famiglia* di Henry Moore³⁹.

Il registro riportava le tre vendite di Lucio Fontana, ossia il totale delle opere esposte, a clienti privati. Il suo *Cristo* del 1950, ceramica riflessata esposta alla sala XXIX del Palazzo centrale, fu venduto a 150 mila Lire (unica opera, tra le sculture oggetto di riproduzione fotografica in catalogo, a trovare collocazione). Il confronto con i documenti assicurativi ci informa che le tre opere esposte erano assicurate per un totale del valore di 120 mila Lire mentre la somma delle tre vendite arrivò a 350 mila Lire⁴⁰, che fanno di lui lo scultore italiano vivente ad aver tratto maggiore profitto dalle vendite delle sue opere in questa Biennale, oltre che l'unico ad aver venduto più di un'opera.

Barbara Hepworth guidava la classifica assoluta delle vendite di scultura con l'opera intitolata *The Cosdon Head*, scultura comprata a 1,3 milioni di Lire dal *British Council*, seguita da Jean Arp che vendette alla Galleria nazionale di arte moderna di Valle Giulia diretta da Palma Bucarelli *Coppa chimerica* per 1 milione di Lire. Il Conte Cini, acquistando *La grande rieuse* per 500 mila Lire, stabilì il record per la scultura più costosa acquistata da un privato alla Biennale del 1950. È anche l'unica scultura venduta di uno scultore scomparso in quell'occasione.

Sequivano nel registro altri acquisti pubblici: Alloati vendette alla Presidenza della Camera dei deputati *Studio* per 350 mila Lire, Cappello fu il secondo artista acquistato dalla

³⁷ L'attendibilità della statistica è da verificare poiché i numeri non sembrano coincidere perfettamente con la compilazione definitiva del registro di vendita ma fornisce comunque un primo termine di orientamento.

³⁸ Cfr. ASAC, 3.7.1 Serie Ufficio vendite, registri delle vendite, segnature reg. 45 25.a Biennale.

³⁹ Cfr. ASAC, 3.7.1 Serie Ufficio vendite, registri delle vendite, segnature reg. 43 24.a Biennale.

⁴⁰ Cfr. ASAC, 3.8.1 Ufficio trasporti, b. 080.

Galleria nazionale di Valle Giulia con la citata opera *I figli della luna* a 250 mila Lire. Lardera cedette a Peggy Guggenheim *Scultura* per 200 mila Lire mentre Lucio Fontana vendette ad un privato italiano, il Dr. Giorgio Ugolini di Pesaro, per 150 mila Lire il *Cristo* in ceramica riflessata. La stessa Biennale acquistò due opere, una *Sedia con cappotto* del commissario in quota sindacati ed espositore Leoncillo Leonardi a 125 mila Lire insieme ad un *Nudino* del 1937 firmato da Luigi Broggin per 120 mila Lire. Il terzo straniero a comparire nella lista delle vendite fu l'austriaco Fritz Wotruba, la cui opera fu comprata dall'avvocato Guido Tadini a sole 75 mila Lire. La classifica delle vendite si concludeva con due ulteriori vendite pubbliche da parte di Filippo Tallone (alla Biennale) e di Antonio Carestiato (alla Presidenza della Repubblica italiana) per rispettive 60 e 30 mila Lire.

6. DISCUSSIONE DEI DATI

Alla Biennale di Venezia esposero 921 artisti, 599 pittori, 149 scultori, 107 tra incisori e disegnatori e 66 "artefici" con gli scultori a rappresentare il 16% sul totale degli espositori. Le opere esposte furono 3342, di cui 2104 dipinti, 507 sculture, 655 tra incisione e disegni, 96 oggetti di arte decorativa. Le sculture rappresentavano il 15% delle opere esposte (cfr. Biennale 1950), I padiglioni stranieri presentarono in media 14 artisti e tra questi 3 scultori; ad abbassare la media furono: Argentina, Belgio, Irlanda, Messico, USA ed Israele che non esposero sculture. Anche Germania, Portogallo, Paesi Bassi e Grecia rimasero sotto alla media del 20% di scultori rispetto al totale degli artisti esposti. Si distinsero Danimarca e Gran Bretagna, per aver raggiunto la soglia del 33,3%, la Francia con il 40%, la Svizzera con il 50%. Guidava la statistica la Jugoslavia con 5 scultori su 9 artisti (pari al 55,6%).

Ad una prima analisi, escludendo gli estremi, non sembra di poter riconoscere che le forme di governo o il sistema economico di una nazione possano avere avuto un effetto immediatamente riconoscibile sulle scelte espositive tra pittura e scultura. Tuttavia, un indicatore degno di nota si ricava riaggregando i dati su base continentale, per cui Europa ed Africa risultano avere i tassi di partecipazione di scultori più alti (23,1 e 22,3%), mentre i continenti più distanti come Sud America (15,74%), Nord America (0%) e Asia (0%) avevano percentuali minori o inesistenti. Se rilevato anche in altre manifestazioni del periodo una simile statistica potrebbe indurre ad ipotizzare che le statistiche di presenza sono influenzate da ostacoli di natura logistica ed economica oltre che dal valore, simbolico culturale e politico delle opere d'arte in esposizione.

L'apparato iconografico del catalogo conteneva 116 illustrazioni in bianco e nero, di cui solo 24 rappresentavano sculture ed altri tipi di opere non pittoriche (tra cui medaglie, vasi, vetri, merletti e oggetti vari di arte applicata, in massima parte esposti al Padiglione Venezia).

Le sculture vere e proprie, secondo gli standard di inclusione dell'epoca, erano 17 e rappresentavano appena il 15% sul totale delle immagini. Escludendo gli oggetti di arte applicata le percentuali di immagini dedicate alla pittura e alla scultura erano dell'84% e del 16%. Nel complesso le scelte editoriali premiarono le sculture in bronzo (53%), le ceramiche e le terrecotte (29%), i legni (12%). Quasi trascurabile ai fini statistici la singola cera di Medardo Rosso, mentre risulta essere una scelta rilevante l'esclusione dal catalogo di sculture in pietra o marmo, in cemento, in rame o altre sculture in metallo che pure erano esposte in mostra. Per quanto riguarda il linguaggio adottato si riconoscono oggi tre filoni essenziali anche se il linguaggio più rappresentato fu indiscutibilmente quello figurativo seppure nelle sue diverse gradazioni. Il 65% delle immagini era composto da riproduzioni di opere che andavano dal figurativo meno tradizionalista (il 47%) a quello più paludato (il 18%) comunque espresso da artisti scomparsi o di generazione più lontana. Le esperienze cubiste, astrattiste, informali, o comunque le proposte più radicali e progressiste componevano complessivamente il 29% del totale, ossia appena 5 immagini delle 17 totali rappresentanti l'arte plastica. Tuttavia, tra le immagini in catalogo, l'unica autentica espressione di astrattismo in scultura era quella espressa da Barbara Hepworth con la pulitissima *Scultura ovale* del 1943, un faggio con pittura bianca da collezione privata britannica. In termini di rappresentazioni nazionali le immagini riflettevano la sproporzione tra italiani e stranieri: si contano 8 immagini di opere eseguite da artisti italiani (Greco, Fontana, Leoncillo, Andreose, Rosso, Mascherini, Broggin, Gerardi) contro 9 immagini di artisti esteri (Leinfellner, Barlach, Hepworth, Suter, De Fiori, Arp, Bakic, Zadkine, Laurens). Incrociando i dati sulle nazionalità degli autori e sulle tipologie di linguaggi adottati si registra anche come i linguaggi più progressisti siano stati interpretati da artisti stranieri (in particolare astrattismo e cubismo per un totale di 4 su 9 immagini pari al 44%), mentre le espressioni italiane in questo campo erano proporzionalmente minori (ossia 2 su 8, pari al 25%).

La commissione per le arti figurative composta da Barbantini, Carrà, Casorati, Fiocco, Leonardi, Longhi, Manzù, Marini, Morandi, Pallucchini, Ragghianti e Lionello Venturi era poco diversa dalla Commissione del 1948 (cfr. Biennale 1948). I dati demografici dei membri hanno evidenziato una commissione composta da soli maschi provenienti dal nord (8 su 12) o dal centro Italia. Tra tutti si segnalavano per carattere internazionale il profilo di Lionello Venturi, emigrato nel 1931 a Parigi e rientrato nel 1945 a Roma da New York⁴¹. Nella commissione non risultavano rappresentati artisti e critici del sud. Quanto al genere dovettero passare almeno due lustri per avere traccia di una donna nella commissione. In termini di carriere rappresentate, gli scranni da commissario erano egualmente ripartiti tra artisti e critici; tra gli artisti si contavano in egual misura pittori (ma nati tutti prima del 1890) e scultori (tutti nati dopo il 1901). I giovani scultori si distinguevano per la provenienza dal centro mentre tutti i

⁴¹ Lionello Venturi fu uno dei dodici accademici italiani a rifiutare di prestare giuramento al regime.

pittori venivano dal Nord del paese.

Maggiormente equilibrata era l'estrazione dei critici: più eterogenei per estrazione e per necessità professionale (gli accademici in particolare) essi erano abituati a spostarsi in funzione delle cattedre universitarie disponibili. I critici, che continuarono a rappresentare il cinquanta per cento dell'intera commissione come nel 1948, avevano un'età media di 55 anni contro la media di 51 anni degli artisti. La grande discrepanza era però tra i pittori (età media 61 anni) e gli scultori (41 anni) che mostravano una distanza significativa in termini di curriculum, esperienza, forma mentis e, naturalmente, potere.

Le 14 vendite di scultura produssero un fatturato totale di 4,3 milioni di Lire, cioè appena il 10% delle vendite complessive. Di queste vendite di scultura il 54% del volume derivò dalla vendita di opere straniere contro il 46% delle opere italiane. In termini di pezzi assoluti le sculture rappresentarono il 4% dei pezzi totali venduti contro il 66% di dipinti ed il 30% di disegni e stampe, statistiche che rimangono pressoché costanti anche disaggregando i dati tra espositori italiani e stranieri. Con 3.2 milioni di fatturato (pari al 74% del fatturato complessivo per le vendite di scultura) ottenuto da vendite ad amministrazioni pubbliche è evidente che la situazione della scultura sia profondamente legata al finanziamento pubblico.

Quanto si evince dai dati relativi a questa Biennale è che il prezzo medio di vendita per opere di scultori viventi fu 300 mila Lire e che il prezzo medio delle sculture degli italiani viventi fu di 150 mila Lire contro la media di 790 mila Lire delle vendite di opere firmate da scultori stranieri. Ad alzare la media delle vendite straniere fu certamente il collezionismo pubblico con gli acquisti della Galleria Nazionale d'arte moderna e del British Council a guidare l'elenco. Si osserva inoltre che molte delle opere effettivamente vendute furono prodotte da artisti che beneficiarono della riproduzione in catalogo.

Con il 10% circa di articoli in rassegna stampa riguardanti la scultura si dà per confermata la marginalità della scultura in seno all'opinione pubblica italiana all'altezza della Biennale del 1950, come già rilevava anche Pezzetta in un precedente studio⁴². Tra tutti gli articoli si ritiene di dover attribuir particolare importanza al trafiletto riguardante la protesta sindacale per le cattive condizioni espositive degli scultori, tenuto conto che degli 84 scultori italiani in mostra parteciparono a tale protesta soltanto 23 scultori (cioè il 27 %) ed un pittore. Rinunciarono o non furono invitati alla firma della protesta astrattisti, realisti, giovani ed anziani. La vicenda testimonia, da una parte le difficoltà dei sindacati a prevenire una situazione di squilibrio ormai strutturale, dall'altra della complessità di legare tra loro le parti sociali coinvolte. I premi della Biennale, comminati ex-equo a Marcello Mascherini e Luciano Minguzzi per la scultura italiana e a Fritz Wotruba per la scultura straniera raccontano delle difficoltà del mondo culturale italiano del tempo a sostenere senza equivoci l'adesione degli italiani alle ricerche più

⁴² PEZZETTA (2013, 9): «[...]ha fatto emergere una diffusa disaffezione per la scultura italiana, spesso sacrificata nelle sale della Biennale per dare maggiore visibilità della pittura».

aggiornate nel campo della scultura contemporanea. Tale resistenza è ampiamente documentata dai verbali delle commissioni contenenti i dettagli sulla genesi della mostra degli *Scultori d'oggi*, in cui l'atteggiamento apertamente ostile verso la scultura astratta, se non per la scultura in senso assoluto, si rivelò tramite le posizioni contrapposte di Lionello Venturi e Roberto Longhi. Il disallineamento tra la politica della Biennale e le esigenze della scultura contemporanea è un dato che trova conferma nella carenza di opere di scultura astratta all'interno dell'apparato iconografico del catalogo. Con ciò non si intende dire che la Biennale costituisca un caso isolato, per sostenerlo servirà un'ulteriore analisi di esposizioni coeve, ma semmai che la Biennale del 1950 costituisce il caso esemplare di una macchina organizzativa che ha sistematicamente trascurato alcuni artisti ed opere. Le relazioni tra le immagini di scultura pubblicate nel catalogo ed il successo nelle vendite degli artisti consentono di trarre delle conclusioni solo parziali.

Si è detto che tra i commissari della mostra *Scultori d'oggi*, figurava in quota critici assieme a Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan il nome di Giuseppe Marchiori, il quale è certamente uno dei critici che più si è dimostrato «assiduo nell'affrontare storia e temi e individualità della scultura contemporanea nel secondo dopoguerra» (Fergonzi 1993, 37). Su di lui è stato pubblicato uno studio recente e molto puntuale di Nicola Gasparetto (2017) che indaga bene gli anni della formazione fino al 1946; la carriera di Marchiori, raffinatissimo autodidatta nell'ambito della critica d'arte, prende una svolta importante nel 1946 con le vicende del Fronte Nuovo delle Arti che lo vedono deus ex machina del gruppo. In seguito, l'intellettuale di Lendinara maturerà una consapevolezza sempre più evidente nel dominio della scultura (avvantaggiata da una comprensione tecnica e da frequentazioni assidue di artisti e fonderie), che si renderà palese a partire da *Scultura italiana moderna*, datato 1953.

Quanto ad Argan, firmatario del testo in catalogo, si reputa necessario approfondire la sua posizione della scultura che, scrive, si era andata configurando nel corso dell'Ottocento come presidio ultimo della tradizione, nella forma e nei contenuti, così come nella tecnica. A sostegno della sua posizione Argan citava l'esempio tutto sommato tradizionalista di Maillol, le ricerche innovative in ambito plastico recate dai pittori, l'attaccamento quasi rituale degli scultori al procedimento per levare investito da Michelangelo della massima dignità. Per Argan i pionieri della nuova plastica erano quindi in massima parte pittori come Daumier, Degas, Renoir, Matisse, Picasso, Braque, Gris e Modigliani, in quanto capaci di rinunciare alla «rappresentatività plastica, statica, classica, monumentale» e in sostanza a tutte quelle caratteristiche che conferivano alla scultura carattere eterno, stabile e immutabile.

Le scelte che vennero privilegiate nella mostra furono quelle che inseguivano la «costruttività della forma» e la «silenziosa ricerca» anziché la «rappresentatività» o la «grande oratoria» (Biennale 1950, 395). Tale azione positiva, spiegava Argan, non poteva che condurre verso la «materia» o verso la «pura spazialità». Nel primo caso il riferimento era al lavoro di

Brancusi, Arp o Moore (sebbene quest'ultimo fosse ancora legato alla figura umana), nel secondo il riferimento andava a Pevsner (generatore di moto) e Calder (costruttore di «strumenti» sensibili allo spazio). La riscoperta della potenza intrinseca della forma passava, secondo il critico, attraverso il dialogo con «l'arte primitiva, negra o preistorica». Grazie a tale dialogo la scultura seppe rompere chiaramente con la tradizione all'inizio del XX secolo recuperando il senso dell'essenzialità. Argan concludeva evocando *La scultura lingua morta* di Arturo Martini, testo essenziale nel dibattito dell'epoca, sottolineando che morta era, semmai, la statuaria.

Per quanto riguarda lo scenario della scultura internazionale della scultura, il discorso si trova ben sintetizzato da una voce coeva nella prefazione che Giedion-Welcker inserì nella nuova edizione del libro *Contemporary Sculpture, An Evolution in Time and Space* (1955). Insistendo in particolare sulle esposizioni *open air*, vero punto di non ritorno della plastica del XX secolo, la studiosa coglieva bene bene la nuova relazione della scultura con lo spazio aperto, non solo urbano. Tutto ciò sembra mancare in *Scultori d'oggi* che, mancando il bersaglio teorico di una ineludibile riflessione sul rapporto tra scultura e ambiente, quello esterno in particolare, risulta oggi un momento espositivo non perfettamente allineato rispetto alla temperie generale che investiva la plastica tra Europa e America in quegli anni.

Le mostre all'aperto sancivano, a quel punto, la prima vera presa di contatto della scultura contemporanea, al netto di tutte le esperienze derivate dalle innovazioni in pittura, in direzione di quella scultura “espansa” e in campo aperto che abbiamo visto definirsi con precisa indeterminatezza nel corso degli ultimi cinquant'anni. Tutto ciò sarebbe avvenuto nel corso dei primi anni Cinquanta con il proliferare di mostre *open air* e Biennali in Olanda, Germania, Regno Unito, Stati Uniti e Italia di cui Paola Torre ha dato conto in un articolo pubblicato su questa stessa rivista (2018).

7. CONCLUSIONI E SVILUPPI FUTURI

L'analisi longitudinale di un evento internazionale come la Biennale del 1950 è stata funzionale ad individuare alcune tra le variabili più significative nel determinare la rilevanza delle presenze plastiche in seno a tale esposizione. Indirizzata da una letteratura in materia che segnalava un problema di disomogeneità nel trattamento della scultura da parte della critica, il saggio ha permesso di rilevare il sistematico svantaggio del linguaggio plastico nei confronti delle altre forme espressive presenti alla XXV Biennale (essenzialmente pittura e bianco e nero). Lo svantaggio competitivo degli scultori si registra da una eterogenea varietà di fonti: le statistiche sulle partecipazioni italiane e straniere, la rappresentazione in catalogo delle opere di scultura, il numero di articoli pubblicati e conservati nella rassegna stampa dell'ASAC, i dati

ricavati dal registro di vendita. Ai dati oggettivi si sommano i dati qualitativi, il significato storico delle esposizioni di scultura, degli acquisti, del dibattito sulla scultura intorno al 1950 con tutti i silenzi da parte di critici molto importanti. Per non dire della protesta dei ventiquattro scultori, che rappresentò un momento cruciale, per quanto poco ricordato, delle difficoltà percepite da una categoria tra le più esposte nell'ambito del settore delle arti visive.

È emerso uno scenario complesso ed ambiguo, modellato solo in parte dalla impropria interpretazione delle parole contenute in *Scultura lingua morta* da parte di critica, pubblico, collezionisti ed artisti, ma piuttosto radicato in un'asimmetria di giudizio che sembra avere ragioni anzitutto commerciali anziché estetiche. I limiti di un simile lavoro sono evidentemente insiti nell'analisi di un campione limitato che potrebbe essere esteso diacronicamente o longitudinalmente, approfondendo in particolare il tema dei silenzi e della rarità di documenti che testimoniano gli allestimenti espositivi, così importanti nell'economia della plastica.

Nicola Valentini

nicola.valentini@unife.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

APOLLONIO 1948

U. Apollonio, *Arturo Martini (1899-1947) Mostra retrospettiva*, in BIENNALE 1948, 23-26.

ARGAN 1948

G. C. Argan, *La Collezione Peggy Guggenheim*, in BIENNALE 1948, 319-321.

ARGAN 1950

G. C. Argan, *Difficoltà della scultura*, «Letteratura ed arte contemporanea» 26-7.

BALLO 1950

G. Ballo, *Non vi sembra che quest'anno la scultura fosse in castigo?*, «L'Avanti», 3 ottobre.

BERTOLUCCI 1950

A. Bertolucci, *Che Martini avesse ragione chiamandola arte morta?*, «La Gazzetta di Parma», 8 agosto.

BELLI 1995

G. Belli, *Millenovecentoquarantotto e dintorni*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Milano, 91-94.

BERNARDI 1950

M. Bernardi, *Scultori d'oggi alla Biennale*, «Gazzetta del Popolo», s.d..

BIENNALE 1948

XXIV Biennale di Venezia, Catalogo, Venezia.

BIENNALE 1950²

XXV Biennale di Venezia, Catalogo, Venezia.

BRANDI 1949a

C. Brandi, *Periplo della scultura moderna: Manzù*, «L'immagine» II/13 219-224.

BRANDI 1949b

C. Brandi, *Periplo della scultura moderna (I)*, «L'immagine» II/11 58-65.

BRANDI 1949C

C. Brandi, *Secondo frammento dell'“Arcadio o della scultura”: la Moda*, «L'immagine» II/12 159-164.

BRANDI 1950

C. Brandi, *Periplo della scultura moderna: Marino Marini*, in «L'immagine» II/16 541-547.

BRANZI 1964

S. Branzi, *Le Biennali del dopoguerra*, «D'Ars» V/3 16-19.

CAGLI 1948

C. Cagli, *Critica alla critica*, «Milano Sera», 9 luglio.

CARLUCCIO 1950

L. Carluccio, *Vita difficile della scultura*, «Il Popolo Nuovo», 18 luglio.

CAVALLUCCI 2010

F. Cavallucci (a cura di), *Post Monument. XIV Biennale internazionale di scultura di Carrara*, catalogo della mostra (26 giugno-31 ottobre 2010), Cinisello Balsamo.

CICALINI 2019

G. Cicalini, *Palma Bucarelli e la Biennale di Venezia (1948-1968). Acquisizioni della Direttrice per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, in *Storie della Biennale di Venezia*, Venezia, 123-147.

COLLINS 2007

J. Collins, *Sculpture Today*, London, New York.

CROCE 1949

B. Croce, *Estetica e critica d'arte*, «Il Messaggero», 16 settembre.

DI MARTINO 1988

E. Di Martino, *Il fronte nuovo delle arti alla Biennale di Venezia del 1948*, Milano.

DI MARTINO 1995

E. Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895-1995. Cento anni di arte e cultura*, Milano.

DI MARTINO 2013

E. Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895-2013*, Torino.

DORFLES 1950

G. Dorfles, *Scultori d'oggi*, «AZ» II/5 3.

FABI 2013

C. Fabi, *Divulgazione della scultura nel secondo dopoguerra: opere e artisti dentro e fuori dai rotocalchi*, «Studi di Memofonte» 11 25-46.

FERGONZI 1993

F. Fergonzi, *Marchiori e la scultura*, in Salvagnini, *Giuseppe Marchiori e il suo tempo. Mezzo secolo di cultura artistica e letteraria europea visto da un critico d'arte*, 37-45.

FERGONZI 1995

F. Fergonzi, *La scultura alla Biennale di Venezia (1895-1948)*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Milano, 103-110.

FIORILLO 2019

A.P. Fiorillo, *Rappel! Arte tra le due guerre*, Milano-Udine, 46-60.

FLOOD-GIONI-HOPTMAN 2007

R. Flood – M. Gioni – L. Hoptman, *Unmonumental: The Object in the 21st Century*, catalogo della mostra (29 novembre 2007 – 23 marzo 2008, New York), London-New York.

FRATTANI 1950

G. Frattani, *Una protesta degli scultori*, «Notiziario del sindacato nazionale artisti pittori scultori grafici e scenografi», luglio-agosto.

GASPARETTO 2017

N. Gasparetto, *L'Anonimo del Novecento. Giuseppe Marchiori dagli esordi all'affermazione nella critica d'arte*, Adria.

GIAN FERRARI 1995

C. Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950. Appunti per una storia del gusto attraverso l'analisi del mercato*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Milano, 69-90.

GIEDION-WELCKER 1935

C. Giedion-Welcker, *New Roads in Modern Sculpture*, «Transition» 23 198-201.

GIEDION-WELCKER 1937

C. Giedion-Welcker, *Modern Plastic Art, Elements of Reality, Volume and Disintegration*, Zurich.

GIEDION-WELCKER 1955

C. Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture, An Evolution in Time and Space*, New York.

GIRACE 1950

P. Girace, "Parente povera" la scultura italiana, «Roma», 11 Agosto.

HILDEBRAND 1949

A. Hildebrand, *Il problema della forma*, trad. it. Messina-Firenze (Strassburg 1893).

KRAUSS 1977

R. Krauss, *Passages in modern sculpture*, London.

KRAUSS 1979

R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, «October» 8 30-44.

GIAN FERRARI 1978

Intervista a Ettore Gian Ferrari, «L'Eco Della Stampa», s.d.

LELJ 1950

C. Lelj, *Tre scultori nordici*, «Omnibus», 17 Settembre.

LEONARDI 1950

L. Leonardi, *Medardo Rosso alla XXV Biennale*, «Mondo nostro», 5 luglio.

LEPORE 1950

M. Lepore, *Povera e nuda la scultura a Venezia*, «Milano sera», 15 settembre.

MARTIN 1989

J.-H. Martin (a cura di), *Magiciens de la Terre*, catalogo della mostra (Paris, 18 maggio – 14 agosto 1989), Paris.

MALTESE 1950

C. Maltese, *Introduzione alla scultura moderna*, «Ulisse» II/12 681-688.

MANZANO 1950

A. Manzano, *Anche senza fare il chiasso della pittura gli accenti della scultura son di forte modernità*, «Messaggero veneto», 30 settembre.

MANZONI 1950

Manzoni, *E ci sono sculture con le istruzioni per l'uso*, «Stampa Sera», 26 Giugno.

MARTINI 1945

A. Martini, *La scultura lingua morta. Prima raccolta di pensieri*. Venezia.

MARTINI 1948²

A. Martini, *La scultura lingua morta. Pensieri*, Verona (Venezia 1945).

MARUSSI 1950

G. Marussi, *Stato di mora per la scultura italiana*, «Fiera letteraria», 22 Giugno.

MASALA 2019

A. Masala, *Nota sui cataloghi della Biennale*, in S. Portinari – N. Stringa (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, Venezia, 433-438.

MASCITTI 2013

B. Mascitti, *Gli scultori italiani e l'arte sacra alle Biennali di Venezia (1948-1968)*, «Economia della Cultura» XXIII/1 33-45.

MELLI 1918

R. Melli, *Prima rinnegazione della scultura*, «Valori plastici» I/1 13-16.

MENEGAZZO 1950

R. Menegazzo, *Scultori d'oggi alla Biennale*, «Gazzetta veneta», 21 Settembre.

MIGLIORE 2012

T. Migliore, *Biennale di Venezia. "Il catalogo è questo"*, Roma.

PALLUCCHINI 2011

R. Pallucchini, *Scritti sull'arte contemporanea*, Verona.

PATTI 2008

M. Patti, *Verso nuovi orizzonti. La scultura internazionale alle Biennali di Venezia 1948 - 1952*, «Quaderni di scultura contemporanea» 8 22-43.

PALLUCCHINI 1950

R. Pallucchini, *Introduzione*, in BIENNALE 1950.

PEZZETTA 2013

E. Pezzetta, *Episodi della scultura italiana, 1948-1950. Marino Marini, Alberto Viani, Luciano Minguzzi*, Università degli Studi di Udine, Dissertazione dottorale.

PEZZETTA 2017

E. Pezzetta, *Sculture britanniche alla Biennale di Venezia nel secondo dopoguerra: fonti visive per il rinnovamento della scultura italiana*, in F. Castellani – E. Charans (a cura di), *Crocevia Biennale*, Milano, 99–108.

PICA 1949

A. Pica, *Impopolarità della scultura*, «Domus» 240 6-27.

PIZZORUSSO 2019

C. Pizzorusso, *Baudelaire e la noia della scultura*, «Studi di scultura» 2 50-61.

POLIGNOTO 1950

Polignoto, *Il sistema Alfieri per capire la scultura*, «L'Europeo», 6 agosto.

RAGGHIANI 1948

C.L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Torino.

READ 1948

H. Read, *Henry Moore*, in BIENNALE 1948, 274-280.

RIZZI 1999

P. Rizzi, *Un capolavoro di Pallucchini: la Biennale del 1948*, «Arte Documento» 13 55-57.

RIZZI – DI MARTINO 1982

P. Rizzi – E. Di Martino, *Storia della Biennale 1895-1982*, Milano.

ROSSI 1948

A. Rossi, *Respiro della scultura nuova*, «La Stampa», 10 agosto.

RUSSO 2003

L. Russo (a cura di), *Estetica della scultura*, Palermo.

SOMARÈ-DONAUDY 1945

E. Somarè – A. Donaudy (a cura di), *C. Baudelaire. Riflessioni sui miei contemporanei*, 2 voll., Milano.

TOLAINI 1950

E. Tolaini, *La scultura italiana assente ingiustificata*, «La Gazzetta di Livorno», 18 giugno.

TOMASELLA 2001

G. Tomasella, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto*, Padova.

TORRE 2018

P. Torre, *Sculture nel verde. Le prime esposizioni all'aperto di scultura contemporanea: le esperienze italiane in relazione alla scena europea (1948 – 1957)*, «AOFL» XIII 199-228.

VENTUROLI 1950

M. Venturoli, *Le statue incomprensibili*, «Vie nuove», 6 agosto.

VERGANI 1948

O. Vergani, *La scultura parente povera*, «Il Messaggero», 24 luglio.

VERGANI 1950

O. Vergani, *Il vecchio scultore rimpiange i calzoni*, «Corriere d'informazione», 4 luglio.

VICARI 1950

G. Vicari, *La rivolta scultorea ha bucato il vuoto*, «Il momento», 24 settembre.

WILDT 1948²

A. Wildt, *L'arte del marmo* (1921), Milano.

YIN 1994

R.K. Yin, *Case study research. Design and methods*, Thousand Oaks.

ZORLONI 2016

A. Zorloni, *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati strategie e star system*, Milano.