

MANZÙ O DELL'ARTE NON ELOQUENTE. IL CONTESTO EUROPEO

MANZÙ OR THE INELOQUENT IN ART: THE EUROPEAN CONTEXT

ANDREA LANZAFAME
SNS Pisa, Italy
andrea.lanzafame@sns.it

Resumen: Durante los años cincuenta las obras de Giacomo Manzù siempre fueron consideradas por los críticos italianos en relación al ámbito del arte religioso. Esa interpretación parcial fue, de hecho, el origen del escaso interés por la producción profana del artista y de las opiniones generalmente negativas de los críticos. El interés insuficiente de los críticos italianos respecto a las innovaciones estilísticas de las esculturas de Manzù se opone a la reputación positiva que el artista estaba ganando en Inglaterra, donde fue valorado como uno de los mejores escultores italianos. Esa intervención, que añade informaciones complementarias a mis estudios precedentes sobre Manzù y el Arte Británico, se concentra en el contexto europeo en que el artista estaba desarrollando su nuevo estilo, confrontándose con el Realismo y la Abstracción. Esas nuevas reflexiones revelan contaminaciones y soluciones típicas de la escena artística Europea coetánea.

Palabras clave: Giacomo Manzù; Arte Británico; Piero della Francesca; Renato Guttuso; Max Bill.

Abstract: Throughout the course of the Fifties Giacomo Manzù's work has been considered by Italian critics on the basis of its summary connection with sacred art domain. This exclusive but partial interpretation brought a general lack of interest in Manzù's non-sacred outcome and was the primary reason of his sculptured *œuvres* critical misfortune. The neglectfulness of Italian critics for the stylistic development of the artist's bronzes contrasts with critical credit Manzù simultaneously had in England, where he rapidly became one of the most appreciated modern Italian sculptors. This paper, which represents a supplement to my previous studies on Manzù and British Art, focuses on the European context in which the Italian artist was developing a new style, spreading light on his experimental approach to Realism and Abstraction. These new reflections, added to my previous ones, represent a profitable opportunity to deconstruct the traditional approach to the artist's work, ascribing it to the contemporary artistic trends in Europe.

Keywords: Giacomo Manzù; British Art; Piero della Francesca; Renato Guttuso; Max Bill.

Scultura moderna. Anni Cinquanta tra Venezia e Londra

Due sono le date che hanno per gli Inglesi importanza decisiva per quanto si riferisce alla loro convinzione che non soltanto una scultura inglese di portata internazionale esisteva (del che gli insiders erano pienamente consapevoli), ma che era anche accettata. Sono l'anno 1948, allorché Henry Moore ebbe il Premio Internazionale per la scultura alla Biennale di Venezia, a l'anno 1952, allorché alla Biennale il Padiglione della Gran Bretagna espose le opere di otto giovani scultori inglesi (tra i quali Butler, Chadwick, Armitage e Paolozzi). Nel caso di Moore si sarebbe ancora potuto parlare di un artista dotato di eccezionale talento personale, che si doveva o poteva spiegare sul piano di una tradizione inglese. Ma quando si dimostrò possibile operare una scelta di giovani artisti, il cui stile era diverso e addirittura opposto ai principi di Moore, ogni indecisione fu vinta. Per usare le parole di Herbert Read nel saggio *The ambiguous Critic*: persino Parigi dovette ammettere l'esistenza di uno scultore inglese¹.

Con queste righe, che aprono *Scultura inglese moderna*, Bram Hammacher fissa al 1948 l'estremo cronologico da cui si dipana il fortunato *fil rouge* della storia delle arti plastiche inglesi del secondo dopoguerra. Mentre Henry Moore e gli scultori della *geometry of fear* si ritagliano una collocazione di tutto rispetto nel padiglione della Gran Bretagna, alle edizioni del 1948 e del 1952 della Biennale di Venezia vengono premiati anche due scultori italiani, Giacomo Manzù e Marino Marini. Nel panorama artistico dell'Italia postbellica i due artisti si collocano agli antipodi: secondo i critici Manzù rappresenta la prosecuzione di una linea anacronistica, legata sia alla tradizione lombarda che a Medardo Rosso e che si caratterizza per uno spiccato pittoricismo dai toni intimistici e romantici, quando non impressionistici; spetterebbe dunque a Marini il compito di perseguire una ricerca stilistica più attuale, di "*moderna invenzione formale*"². Anche per Giuseppe Marchiori, che pure include entrambi gli scultori nel saggio del 1953 *Scultura italiana moderna*³, la vittoria di Manzù sarebbe il riconoscimento a posteriori di un percorso che, seppur felice, è espressione di un linguaggio che non prevede ulteriori sviluppi. A seguito della stroncatura del 1948, Manzù sarà assente dalla Biennale di Venezia sino al 1956; intanto, la nuova scultura inglese riceverà ampi riconoscimenti.

L'ostilità dei critici italiani nei confronti del Manzù scultore degli anni Cinquanta è imputabile in primo luogo alla commissione vaticana per la realizzazione della porta di

¹ HAMMACHER, Abraham Marie: *Scultura inglese moderna*. Milano, 1967, p. 5.

² MARCHIORI, Giuseppe: "Due scultori: Marini e Manzù", *Il Mattino del Popolo*, 13 giugno 1948.

³ Cfr. MARCHIORI, Giuseppe: *Scultura italiana moderna*. Venezia 1953.

San Pietro, che terrà l'artista impegnato dal 1947 al 1963⁴: le vicissitudini legate al prestigioso incarico saranno infatti spasmodicamente seguite e dibattute sui rotocalchi, divenendo un vero e proprio caso mediatico⁵. La presunta vicinanza dell'artista agli ambienti ecclesiastici e “*la costruzione di un'immagine esemplare non solo di artista cattolico, ma di un cattolico inquieto e problematico*”⁶ funziona da deterrente per la fortuna critica della sua produzione di ambito profano: titoli come “*Sala del Manzù. L'angolo della santità*”⁷ e riferimenti all'arte cristiana si susseguono nella cronaca generalista, testimoniando la faziosità dei giudizi formulati in merito alle sue coeve sculture.

Le vicende della fortuna inglese di Giacomo Manzù viaggiano, negli stessi anni, su binari completamente differenti: dopo l'esordio con Marini a Battersea Park nel 1951⁸, lo scultore è protagonista di numerose mostre a Londra, presso la Hanover Gallery di Erica Brausen. Proprio alla Brausen, una delle primissime promotrici di Francis Bacon, spetta il merito di aver molto insistito sulla scultura, allestendo numerose mostre di Moore e dei più giovani Armitage, Butler, Chadwick, Paolozzi.

Non mancano le esposizioni di scultori italiani: si ricordano la mostra del 1952 che vede Marino e Manzù esporre insieme a Moore⁹, così come le esposizioni personali riservate a Marino nel 1951 e nel 1956¹⁰. Tra le presenze italiane spicca anche il nome di Renato Guttuso già a partire dal 1950¹¹; eppure è Manzù a esporre più frequentemente presso la galleria londinese, vantando ben quattro mostre personali tra il 1953 ed il 1969, più una collettiva nel 1952¹². Vanno inoltre segnalate, al di fuori della Hanover Gallery, la mostra di scultura internazionale tenutasi a Holland Park del 1954 - Manzù conquista in questo caso persino la copertina del catalogo, con il *Passo di danza* della collezione

⁴ D'ANGELO, Laura: “Le porte di Manzù”, in *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità. Con Lucio Fontana*. Roma, 2016, pp. 80-99.

⁵ D'ANGELO, Laura: “Ri-costruire l'Italia attraverso l'immagine degli artisti: il caso di Giacomo Manzù”, *Studi di Memofonte*, 11, 2013, pp. 67-84.

⁶ *Ibid.*

⁷ MORUCCHIO, B., “Sul viale del tramonto la Biennale di Venezia?”, *La Tribuna Illustrata*, 17 giugno 1956, p. 8.

⁸ Cfr. *Sculpture. An open air exhibition at Battersea Park*. Londra, 1951.

⁹ Cfr. *Paintings 1918-1930 by Jean Metzinger; New Sculpture, Paintings and Drawings by Giacometti, Moore, Marini, Manzù*. Londra, 1952.

¹⁰ Cfr. *Marino Marini. Sculpture and drawings*. Londra, 1951; *Marino Marini*. Londra, 1956.

¹¹ Cfr. *Renato Guttuso, Catherine Yarrow*. Londra, 1950.

¹² Cfr. *Giacomo Manzù*. Londra, 1953; *Giacomo Manzù*. Londra, 1956; *Giacomo Manzù. Paintings and drawings*. Torino-Londra, 1964-1965; *Giacomo Manzù*. Londra, 1969.

Behrens – e la grande retrospettiva che la Tate dedica all'artista nel 1960, a suggello di una stagione di strepitoso successo internazionale¹³.

L'immissione delle opere di Manzù nel circuito collezionistico inglese è immediata; le sculture presentate a Venezia nel 1956 provengono per buona parte da collezioni inglesi, e sono eloquenti in tal senso gli acquisti – gestiti dalla Brausen – di un disegno da parte del Victoria & Albert Museum nel 1952 e della *Susanna* della Tate Gallery nel 1953¹⁴.

Il periodo di fortuna in Inghilterra rappresenta per Manzù un'occasione per entrare in contatto con un clima culturale 'altro', profondamente peculiare ed aggiornato rispetto ai riferimenti con cui l'artista si era confrontato in passato: tralasciando le analogie stilistiche che si riscontrano con alcune delle opere degli scultori inglesi, già indagati in altra sede¹⁵, è opportuno puntualizzare che la nuova scultura inglese rappresenta a queste date una valida alternativa su cui soffermarsi e ragionare, in un momento in cui lo scultore si concentra sulla risoluzione di nuovi problemi di natura prettamente formale, virando gradualmente verso una svolta monumentale e di estrema semplificazione volumetrica rintracciabile nei bronzi di cardinali e ballerine licenziati a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta in poi.

La stampa inglese rileva il nuovo linguaggio messo a punto da Manzù alla Tate – ultimo di una serie di appuntamenti europei organizzati dal gallerista austriaco Frederich Welz tra Monaco, Francoforte, Berlino, Salisburgo, Helsinki¹⁶ – e descrive i *Cardinali* (Fig. 1) come “*as thin as cardboard cut-outs, yet Manzù can suggest great weight and volume with a few simple lines*”¹⁷. Riferendosi ai nuovi bronzi della serie, il vocabolario adoperato dagli inglesi afferisce al dominio della forma e del volume (ne sono esempio termini quali ‘*solids*’, ‘*pyramid*’, ‘*flattened*’, ‘*conical*’), spingendosi talvolta sino a derive di stampo psicoanalitico ed esistenzialista (‘*arcane power*’, ‘*psychic alliance*’); tali aspetti, che erano sfuggiti ai critici italiani, mettono in luce impreviste ma plausibili tangenze con

¹³ Cfr. *Sculpture in the open air*. Londra, 1954; *Manzù. Sculpture and drawings*. Londra, 1960.

¹⁴ Le vendite sono registrate all'interno dei registri dei conti della galleria, conservati presso gli archivi della Tate [Tate Archive; Records of the Hanover Gallery 1948-1973, TGA 863.2].

¹⁵ Per un approfondimento sulla fortuna inglese di Giacomo Manzù durante il corso degli anni Cinquanta, nonché sulle reciproche influenze tra l'artista italiano e gli scultori inglesi, si rimanda a LANZAFAME, Andrea: “Giacomo Manzù: uno scultore europeo. Londra 1952-1960”, *L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, XV, 14-15, marzo 2018, pp. 193-214.

¹⁶ A., H.: Londra: “Una grande personale di Manzù”, *Emporium*, CXXXII, 792 (ottobre 1960), p. 267.

¹⁷ STRAUSS, Michel: “Current and forthcoming exhibitions”, *The Burlington Magazine*, 102, 692 (novembre 1960), p. 497.

gli scultori della *geometry of fear* presentati a Venezia da Herbert Read a partire dal 1952 ricorrendo ad un lessico estremamente simile¹⁸. Non è dunque un caso che una copia di *The Waste Land* di T.S. Eliot, opera ampiamente citata da Read in riferimento alla scultura inglese più recente, sia stata rinvenuta tra i volumi della biblioteca dell'artista italiano; tale ritrovamento indurrebbe a ulteriori riflessioni sul reale significato da attribuire ai suoi cardinali bronzei, ridimensionando le interpretazioni che li relegano al dominio dell'arte sacra.

Dell'arte non eloquente

Confrontandosi con le opere di Manzù all'altezza del 1960 i critici inglesi tirano in ballo riferimenti che rendono conto di un artista versatile e consapevole delle tendenze più attuali. In una fase della propria carriera in cui la commissione vaticana rappresenta forse un onere, più che un onore, Manzù tenta di reinventarsi assorbendo e rielaborando, sempre mediante un suo proprio linguaggio da scultore già maturo, fonti disparate ed eterogenee. Specularmente, alcune osservazioni rintracciate sulla stampa estera tracciano un suo ritratto incongruente con l'immagine veicolata in Italia sui rotocalchi e sulla maggior parte delle riviste di settore, che ne tracciavano un ritratto di artista isolato e stilisticamente legato a modelli piuttosto inattuali.

Colpisce il riferimento a Piero della Francesca, apparso sul «Burlington Magazine» in una recensione della retrospettiva alla Tate: “*His heads and body are alive, yet they have an immobility and a passivity of expression that immediately reminds one of Piero*”¹⁹. Tale commento, da ricondurre ai *Passi di danza* (Figg. 3, 4), sorprende prima di tutto per il rimando ad un pittore, piuttosto che ad uno scultore; in secondo luogo, chiamando in causa un maestro del passato, il nome di Piero risulta insolito: da sempre Manzù era stato accostato, specialmente in Italia, alla linea donatelliana, mentre alcuni dei suoi disegni avevano richiamato alla memoria una sensibilità leonardesca²⁰.

Parlare di Piero della Francesca a Londra in quegli anni è significativo: è certamente rintracciabile un'attenzione verso l'arte italiana del passato che, come

¹⁸ READ, Herbert: “Scultura recente”, in *XXVI Biennale di Venezia*. Venezia, 1952, pp. 308-311.

¹⁹ STRAUSS, Michel: “Current and forthcoming exhibitions”, op. cit.

²⁰ Si rimanda a proposito di Donatello e la sua cerchia a MARCHIORI, Giuseppe: *Scultura italiana moderna*, op. cit., e a GENGARO, Maria Luisa: “Manzù e la scultura”, *Arte Lombarda*, 2, 1956, pp. 132-155; a proposito di Leonardo, si veda RAGGHIANI, Carlo Ludovico: *Giacomo Manzù scultore*. Milano, 1956.

testimonia la mostra *Italian Art and Britain*, allestita alla Royal Academy of Arts sempre nel 1960, non si limita al Rinascimento *tout court*. Tale nuova ondata di fortuna dell'arte italiana in Inghilterra - che ha radici ben più profonde; si pensi ad esempio all'imponente mostra del 1930, *Exhibition of Italian Art. 1200-1900*²¹ - gioca a favore degli artisti italiani contemporanei, che di fatti suscitano interesse e curiosità. Proprio sull'onda di questo revival numerosi nomi celebri dell'arte italiana vengono accostati a Manzù, da Donatello al Bernini²²; eppure Piero della Francesca rappresenta un caso a sé, sul quale è opportuno spendere qualche riflessione.

È Roger Fry a inaugurare nei primi anni del Novecento il revival pierfrancescano inglese, con una serie di lezioni tenute a Cambridge nel 1901²³; l'interpretazione che ne viene data è quella di un pittore moderno, per certi versi primitivo - del resto, di lì a poco lo stesso Fry avrebbe coniato il termine di *Post-Impressionism*²⁴ - accostandolo prima a Puvis de Chavannes, poi a Cézanne e Seurat. In Italia, negli stessi anni Roberto Longhi licenziava i suoi studi su Piero, confluiti nella monografia del 1927 - stesso anno della pubblicazione del *Cézanne* di Fry²⁵ -. Le riflessioni su Piero proseguiranno a Londra grazie a Kenneth Clark, che con Fry si occupa dell'organizzazione della mostra di arte italiana di Burlington House e che pubblica nel 1951 la prima edizione della sua monografia pierfrancescana, dedicandola a Henry Moore²⁶. Ancora una volta il pittore quattrocentesco è abbinato ad uno scultore; le analisi di Piero fornite dagli inglesi risentono in effetti del clima formalista - o modernista, che dir si voglia - di quel tempo: se anche Herbert Read appoggerà la linea di Fry, citando Piero in relazione a Cézanne e Seurat in numerosi dei suoi scritti degli anni Cinquanta²⁷, Adrian Stokes, che si occupa sia di arte italiana del Quattrocento che di scultura contemporanea, approfondisce la figura

²¹ Cfr. *Exhibition of Italian Art. 1200-1900*. Londra, 1930.

²² Tale dato emerge dallo spoglio dei quotidiani e delle riviste inglesi.

²³ Le lezioni di Fry su Piero sono state recentemente studiate e pubblicate da Caroline Elam, Cfr. ELAM, Caroline: *Roger Fry and Italian Art*. Londra, 2019.

²⁴ Cfr. FRY, Roger: *Manet and the Post-Impressionists*. Londra, 1910.

²⁵ Per Longhi su Piero, si rimanda a LONGHI, Roberto: *Piero della Francesca* [1927; 1963]. Milano, 2015; LONGHI, Roberto: "Un disegno per *La Grande Jatte* e la cultura formale di Seurat", *Paragone*, 1, 1950, pp. 40-43. Per Fry su Cézanne, si rimanda a FRY, Roger: *Cézanne. A Study of his Development*. Londra, 1927.

²⁶ Cfr. CLARK, Kenneth, *Piero della Francesca*. Londra, 1951. Henry Moore visita l'Italia per la prima volta nel 1925, grazie ad una borsa di studio della RCA; sarà più colpito da Giotto e dai pittori italiani prerinascimentali che dagli scultori.

²⁷ Si rimanda in particolare a READ Herbert: *A Concise History of Modern Painting*. Londra, 1959.

di Piero in *Stones of Rimini*, lo stesso testo in cui mette a sistema le proprie teorie sulle differenze che intercorrono tra la scultura di modellato ed il *direct carving*²⁸.

Clark evidenzia in Piero “*a feeling for reality*” e lo descrive nei termini di un ‘costruttore’, attento a relazioni ed equilibri tra spazio, masse e volumi: “*He thinks in mass rather than in line, is sparing in detail, and never indulges in rich texture for its own sake*”²⁹. Tali osservazioni sembrano avallare la lettura di Manzù fornita dagli inglesi – “*Above all, he is a creator of solids*”³⁰ –, in riferimento soprattutto alle sue opere più recenti. Inoltre, l’immobilità e la passività del volto cui si fa riferimento nella recensione del «Burlington Magazine»³¹ rimanda alla lettura di Piero fornita da Bernard Berenson – in quegli anni importante interlocutore di Fry – in *Piero della Francesca, or The Ineloquent in Art*, pubblicato in Italia nel 1950 e a Londra tra il 1953 e il 1954³². L’arte non eloquente di cui discorre Berenson si caratterizza per “*la serietà, la gravità, la dignità dei personaggi, quale stato permanente e naturale del loro essere*”, e colpisce lo spettatore per “*il fatto ch’essi [i personaggi] sono là convincentemente, in tre dimensioni e in tutto il loro peso*”, comunicando senza lasciar eccessivo spazio ad un’emotività ‘espressionista’ “*la pura esistenza delle figure ch’essa presenta*”³³.

Forse proprio a tale mancanza di eloquenza, elogiata dal critico ed al centro del dibattito artistico nell’Inghilterra degli anni Cinquanta, è dovuta la sfortuna critica di Manzù in Italia cui si contrappone il vivace interesse per i suoi bronzi a Londra. È comunque un dato di fatto che l’accostamento a Piero della Francesca posizioni Manzù al centro di un discorso attuale ed ancora irrisolto per gli inglesi – in quegli anni Piero è anche un punto di riferimento fondamentale per alcuni pittori di ambito figurativo, in particolar modo per la cerchia di artisti vicini alla Beaux Arts Gallery di Helen Lessore³⁴ –, avvicinandolo ai grandi maestri della pittura della storia dell’arte in modo inedito e nuovo: proprio alla fine degli anni Cinquanta l’artista ricomincerà a dipingere³⁵, mentre gli inglesi sono impegnati a ricercare i nessi tra le sue opere, al lavoro di Francis Bacon – che

²⁸ Cfr. STOKES, Adrian: *Stones of Rimini*. Londra, 1934.

²⁹ CLARK, Kenneth: *Piero della Francesca*, op. cit., p. 2.

³⁰ NEWTON, Eric: “Giacomo Manzù”, in *Giacomo Manzù*. Londra, 1953.

³¹ STRAUSS, Michel: “Current and forthcoming exhibitions”, op. cit.

³² Cfr. BERENSON, Bernard: *Piero della Francesca o dell’arte non eloquente* [1950]. Milano, 2015.

³³ Ivi. p. 12; p. 43.

³⁴ A tal proposito si rimanda a LESSORE, Helen: *A Partial Testament*. Londra, 1989, e a GAYFORD Martin: *Modernists and Mavericks: Bacon, Freud, Hockney and the London Painters*. Londra, 2018.

³⁵ Cfr. “Manzù ha cominciato a dipingere”, *Vita*, 26 novembre 1959, pp. 30-35. Una mostra di soli dipinti verrà organizzata alla Hanover Gallery nel 1965, in collaborazione con la galleria Galatea di Torino.

pure aveva guardato sia a Piero che a Seurat³⁶ -, e di Picasso; intanto Manzù approfondisce il suo legame con la natura morta ed i maestri del Realismo, in una ricerca che lo inserisce in una linea vicina anche a Caravaggio, Courbet e Cézanne, nonché a Renato Guttuso.

Realismi. Tra scultura e pittura

Se è vero che alla fine degli anni Cinquanta Manzù riprende il pennello in mano, bisogna ammettere che i suoi dipinti non reggono il confronto con la qualità della produzione scultorea. Il ritorno alla pittura, attività che l'artista non ha in realtà mai del tutto accantonato insieme al disegno e all'incisione, ha però all'altezza del 1960 delle ripercussioni sulla coeva produzione scultorea. Sono ancora una volta gli inglesi a rilevare tale evidenza: il rapporto tra pittura e scultura, o meglio la resa di tipologie pittoriche come la natura morta attraverso il *medium* scultoreo, sta alla base della concezione della *Sedia con frutta* (Fig. 5) presentata alla Tate: in particolare, la natura morta a grandezza naturale modellata in bronzo e posizionata sul sedile si pone come chiaro riferimento alla grande tradizione figurativa realista. Se i *Cardinali* rimandano, nella cultura figurativa inglese, all'*Innocenzo X* di Francis Bacon - e probabilmente per questo vengono interpretati in chiave satirica, e non encomiastica -, la serie *Il pittore e la modella*, avviata all'altezza del 1958, fa pensare a Picasso e si configura come un vero e proprio omaggio all'atto del dipingere, al mestiere del pittore³⁷.

La riflessione di Manzù sulla tradizione figurativa, intesa in senso strettamente 'pittorico', si impone parallelamente al processo di semplificazione dei bronzi su scala monumentale e trova pregnanti risonanze con la coeva produzione di un artista che in quegli anni rappresenta in Italia il baluardo della pittura figurativa - con annesse le derive ideologiche, politicamente schierate a sinistra, che la pittura realista del secondo dopoguerra rivendica più o meno esplicitamente -, Renato Guttuso. Le strade di Manzù e Guttuso si incrociano in modo intermittente a partire dalla fine degli anni Trenta, quando confluivano nell'impegno antifascista della rivista «*Corrente*»; alla fine degli anni Cinquanta lo scultore lascia Milano per Roma, dove frequenta più assiduamente il pittore.

³⁶ In relazione al rapporto con Piero della Francesca si veda CLAIR, Jean: "La coquille et la toile. Notes sur la perspective chez Francis Bacon", *L'ARC*, 73, 1978, pp. 12-20 ; per Georges Seurat si rimanda a HARRISON, Martin : *Francis Bacon. Incunabula*. Londra, 2008.

³⁷ Per un approfondimento sul rapporto con Bacon e Picasso, dibattuto sulle recensioni inglesi, si rimanda a LANZAFAME, Andrea: "Giacomo Manzù: uno scultore europeo. Londra 1952-1960", op. cit.

Risale al 1961 la mostra romana presso la galleria La Nuova Pesa che vede dialogare le più recenti opere di Guttuso e Manzù, in un accostamento apparentemente incongruo che risulta alla critica incomprensibile, se non addirittura ingiustificato.

L'intento della mostra è quello di rintracciare dei nessi tra i recenti sviluppi del lavoro di Manzù e di Guttuso. Entrambi sono definiti “*due degli artisti moderni più rappresentativi rimasti fedeli ad un’immagine degli uomini e delle cose*”³⁸. A giustificare la scelta dei due nomi, si pone l’accento sulla comune fedeltà al realismo e alla figurazione:

Questi due artisti sono diversissimi tra loro ed hanno seguito e seguono strade diverse, ma ciò che li unisce e ciò che questa mostra intende sottolineare è la loro comune capacità di riproporre continuamente in un’alta vibrazione poetica la presenza del reale, la fiducia nell’oggettività e nell’apparenza che è riflesso insopprimibile di una profonda fiducia nell’uomo, nei suoi sentimenti e nella sua vita³⁹.

Le opere in mostra alla Nuova Pesa evidenziano in effetti un dialogo serrato. È vero che nel 1961 la componente realista si è di molto accentuata in Manzù; la *Sedia con frutta*, che “*riassume tutta la singolare ricchezza della sua personalità per rivelarci un Manzù aggressivo, polemico, capace di radicalizzare una tesi al polo opposto delle esperienze dell’avanguardia espressionista e cubista*”⁴⁰, ne è la prova più evidente. L’istanza realista è comunque filtrata attraverso soluzioni che appaiono lontane dalla componente più *engagée* del realismo guttusiano, che emergono ad esempio nella corale celebrazione dell’uomo comune che un’opera come *La spiaggia* aveva evidenziato alla Biennale veneziana del 1956⁴¹. Eppure, alcune figurine di adolescenti presenti nel dipinto non dimenticano la lezione del *David* di Manzù, che Guttuso può ripetutamente osservare visitando l’atelier dell’artista; soprattutto se si guarda alla resa anatomica delle figure, alla magrezza evidenziata dallo sporgersi di vertebre e costole, alla postura dei ragazzini, antieroi di un *grand tableau* monumentale.

Bisogna precisare che all’altezza del 1961 anche l’opera di Guttuso si distanzia parzialmente dalla concezione di Realismo politicizzato - o ‘sociale’ - che ne aveva caratterizzato i precedenti esiti. Enrico Crispolti chiarisce che

la sua posizione di “realista”, nel senso di ritenere imprescindibile il rapporto immediato con la realtà, nell’esito di figurarne l’incontro-scontro, non si concilia con la sollecitazione dell’avanguardia, che mira a rompere in continue novità, piuttosto che in reiterati tentativi

³⁸ LEVI, Carlo: *Manzù, Guttuso*. Roma, 1961, p. 2.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ MICACCHI, Dario: “Una mostra alla Nuova Pesa, Guttuso e Manzù: un dialogo sull’uomo e sull’arte moderna”, *L’Unità*, 7 aprile 1961.

⁴¹ Cfr. *XXVIII Biennale di Venezia*. Venezia, 1956.

di contatto, con quel permanente nucleo di realtà d'esistenza, che dalla sua antica radice umanistica Guttuso rivendica⁴².

È proprio questa antica radice umanistica, evidente nell'urgenza di ripostulare con nuove 'leggi' il proprio legame col Realismo, a rendere plausibile un confronto tra le tele della nuova fase guttusiana dei "*nudi come gli oggetti nello studio: persone e cose individuate nel loro rapporto con l'ambiente, e con l'artista stesso, presenze mutevoli e condizionate a vicenda*"⁴³ e i bronzi di Manzù. I soggetti iconografici convergono in modo incontrovertibile; anche stilisticamente la resa di tali oggetti "*con semplice immediatezza di forme e luci*"⁴⁴ da parte del pittore rimanda ad un *modus operandi* scultoreo, giocato tra costruzione e semplificazione.

La *Sedia* di Manzù è accostabile alle numerose nature morte su sedia realizzate da Guttuso a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta (Fig. 6). Tra queste, *Sedia nello studio* è esposta alla McRoberts & Tunnard nel 1960, in occasione di una personale londinese del pittore: mentre Manzù incanta il pubblico della Tate con la *Sedia*, Guttuso presenta lo stesso soggetto, sul quale si è concentrato recentissimamente, in pittura. Altra natura morta guttusiana che fa pensare all'influenza di Manzù è *Nello studio* (1958); il dipinto è presentato a Milano alla Galleria del Milione nel 1959, alla quale Manzù era fortemente legato. *Interno n. 3* è databile invece 1961, ed è esposto alla Galerie Welz di Salisburgo in occasione della personale del pittore organizzata da Friedrich Welz; non è da escludere che sia Manzù in prima persona ad impegnarsi affinché il gallerista, che aveva organizzato le sue esposizioni itineranti all'estero e che gli aveva procurato la commissione per la porta del Duomo di Salisburgo nel 1955, metta in piedi la mostra.

L'opinione dei critici del tempo è generalmente unanime nel ritenere, come Filiberto Menna, che "*la figuratività non pare [...] sufficiente a stabilire tra i due artisti un denominatore comune che abbia un qualche significato critico*"⁴⁵. In realtà il binomio Manzù-Guttuso trova un inossidabile anello di congiunzione nel comune e genuino sentimento picassiano; ne sono prova le continue riprese dal lavoro grafico, pittorico e scultoreo di Picasso, fondamentale per entrambi sin dagli esordi. A partire dagli anni Trenta, entrambi hanno la possibilità di aggiornarsi sul lavoro del celebre artista in varie

⁴² CRISPOLTI, Enrico: "Il realismo esistenziale: 1959-1963", in *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, a cura di E. Crispolti, con note di A. Del Guercio sulla fortuna critica*. Milano, 1983, vol. 2, p. LXIII.

⁴³ Ivi, p. LXIV.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ MENNA, Filiberto, "Le Mostre, Guttuso e Manzù", *Tele Sera*, 12 aprile 1961.

occasioni: la collana *Arte moderna straniera*, curata da Scheiwiller – editore di Manzù stesso – parallelamente ad *Arte moderna italiana*, tra il 1932 ed il 1946 pubblica ben quattro edizioni del volumetto dedicato a Picasso, cui si affianca quello sui disegni del 1945⁴⁶. Inoltre, nel 1953 due importanti retrospettive vengono allestite sia a Roma che a Milano⁴⁷; Manzù e Guttuso possono così ragionare a posteriori sia sulla produzione picassiana più datata che sulle opere più recenti. A dimostrazione del suo ruolo di modello imprescindibile, bisogna ricordare che nel 1965 i due artisti visiteranno insieme l'atelier di Picasso.

Incursioni nell'astrazione

Come testimoniano i premi assegnati durante le Biennali di Venezia degli anni Cinquanta, il gusto della scultura moderna in Italia abbraccia in quegli anni tendenze che strizzano l'occhio più o meno apertamente all'astrazione: oltre alla presenza di Henry Moore e Barbara Hepworth tra il 1948 ed il 1952, è possibile ricordare i premi assegnati ad Alberto Viani (insieme a Marino) nel 1952 e a Jean Arp nel 1954 – in quella che verrà definita dalla critica la 'Biennale surrealista' –, per poi passare a Lynn Chadwick e Kenneth Armitage tra il 1956 ed il 1958, più complessi da incasellare in una categoria univoca⁴⁸.

Risulta ormai evidente che il processo di semplificazione formale e stilistica che coinvolge i bronzi di Manzù del periodo, tanto osteggiati in Italia quanto apprezzati all'estero, è frutto di un mirabile lavoro di riflessione e selezione condotto su modelli eterogenei afferenti a cronologie variegata, nonché del confronto con tecniche diverse. In tali dinamiche, se il peso della scultura inglese è determinante, entra in gioco anche una volontà di aggiornamento condotta su altri versanti, che porta l'artista a cimentarsi, verso la fine degli anni Sessanta, con opere pienamente astratte, che indagano il rapporto tra profili e spazio, luci e volumi, accantonando momentaneamente l'arte figurativa. In questa incursione nell'astrazione, il ruolo del formalismo di Max Bill può aver giocato un ruolo non secondario.

⁴⁶ Cfr. ZERVOS, Christian: *Pablo Picasso*. Milano, 1932; 1937; 1944; 1946; SOLMI, Sergio: *Pablo Picasso*. Milano, 1945.

⁴⁷ Cfr. *Mostra di Pablo Picasso*. Roma, 1953; *Pablo Picasso*. Milano, 1953.

⁴⁸ Per un approfondimento si rimanda ai cataloghi delle rispettive edizioni della Biennale di Venezia.

Max Bill dirige dal 1953 al 1956 la Scuola Superiore di Progettazione di Ulm, dove studia Pio, figlio di Giacomo Manzù. Sebbene Pio, in continuo contatto col padre tanto da fargli da mediatore con i galleristi stranieri, arrivi ad Ulm dopo le dimissioni di Bill, l'*imprinting* teorico dell'artista rimane comunque un riferimento fondamentale per docenti come Tomás Maldonado, con il quale il promettente designer italiano si forma.

L'andamento 'pinnacolare' del *Grande Cardinale* del 1960 permette alla superficie scultorea di delineare uno spazio interno autonomo, che domina grazie al formato monumentale quello esterno, fino a fondersi con quest'ultimo rinunciando alla terza dimensione. Tale idea non è estranea alla logica compositiva delle *Superfici colonnari infinite* di Bill (Fig. 2), "in lamiera [...], cosa che porta a un'adeguata espressione la piatta conformazione"⁴⁹. Una versione del 1953 della scultura è esposta nel padiglione svizzero della Biennale di Venezia nel 1958, nell'esatto momento in cui Manzù porta al massimo grado di semplificazione i suoi *Grandi Cardinali*.

Inoltre, nel settembre dello stesso anno viene allestita presso Villa Olmo a Como la mostra *Scultura svizzera contemporanea all'aperto*; Max Bill espone qui *Passaggio di forma* (1958). L'esposizione di Como testimonia un crescente interesse in Italia nei confronti della scultura svizzera, tendenza peraltro non dell'ultimo minuto, se si pensa che il padiglione svizzero della Biennale del 1956 aveva accolto esclusivamente opere di scultura.

Nel 1958 Marussi scrive:

Dominato da uno spirito geometrico, sul quale si inserisce una spinta architettonica, Bill si avvale delle materie più moderne, per creare grandi forme, specie di nastri che scavano lo spazio quasi a definirne un aspetto volumetrico con un giuoco mosso e ritmico⁵⁰.

Anche Valsecchi, riferendosi a Manzù, parla di 'spinte architettoniche' analizzando i bronzi esposti alla Biennale di Venezia del 1956, mentre lo 'spirito geometrico' e l' 'aspetto volumetrico' delle sue più recenti opere sono oggetto di discussione per la critica inglese. L'opera di Bill diventa per Manzù un vero e proprio modello di riferimento alla fine degli anni Sessanta, quando l'artista si scontra con il problema della resa dell'equilibrio nella forma sinusoidale. La questione, affrontata a partire dalla serie *Giulia e Mileto in carrozza* (1966), viene esplicitata nelle composizioni astrattizzanti dei *Grandi Nastri*, in cui "l'equilibrio del lungo nastro di bronzo, che si

⁴⁹ GERSTNER, Karl: "L'estetica che nasce dallo spirito della geometria", in *Max Bill. Pittore, scultore, architetto, designer*. Milano, 2006, p. 125.

⁵⁰ MARUSSI, Garibaldo: *Scultura svizzera contemporanea all'aperto*. Como, 1958.

*svolge in ampie volute, sfida i principi di gravità in un complicato gioco di strutture*⁵¹. Le serie *Nastri infiniti*, *Continuità*, e *Superfici nello spazio*, realizzate da Bill dalla fine degli anni Quaranta sino all'inizio degli Ottanta, “*modello plastico armonioso interpretato in chiave artistica*” che “*rappresenta qualcosa di simile a un nodo nello spazio, un punto di concentrazione di direzioni diverse, presenti in maniera latente*” attraverso cui “*lo spazio viene ordinato e formato in modo nuovo, dandogli una meta e una direzione*”⁵², e segnalate da Marussi nel 1958 proprio per la loro capacità di ridefinire lo spazio in termini volumetrici e ritmici, potrebbero costituire un precedente importante per i successivi esiti di Manzù scultore. La strada della semplificazione intrapresa dall'artista confluirà in ultima istanza nell'inaspettata svolta astrattizzante delle opere di fine anni Sessanta, che esibiscono un'equilibrata conquista spaziale della forma pura, presentata con spiccata eleganza.

Alla luce di tali osservazioni, risulta evidente che la vicenda artistica del Manzù maturo appaia più intricata rispetto alla lettura fornita dai critici dell'epoca, sia per quanto riguarda l'ampio ventaglio di fonti impiegate, che per intenti ed esiti. Occorre dunque rivedere l'immagine di scultore cattolico e *démodé* affibbiatagli dalla stampa generalista: come insegna Berenson, spetta probabilmente a quell'arte non eloquente il compito di lasciare un segno; quell'arte “*come in Piero della Francesca, sempre, come in lui, muta e gloriosa*”⁵³ che fa di Manzù un artista “*simultaneously classical and modern in character*”⁵⁴.

⁵¹ VELANI, Livia: *La raccolta Manzù. Catalogo delle sculture*. Roma, 1994, p. 120.

⁵² BILL, Max: “Lo spazio infinito come soggetto plastico”, in *Max Bill*, op. cit., pp. 122-123.

⁵³ BERENSON, Bernard: *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, op. cit., p. 43.

⁵⁴ STRAUSS, Michel: “Current and forthcoming exhibitions”, op. cit.



Fig. 1. *Grande Cardinale*, Giacomo Manzù, 1956, collezione privata.



Fig. 2. *Superficie infinita sotto forma di colonna*, Max Bill, 1953, collezione privata.



Fig. 3. *Passo di danza*, Giacomo Manzù, 1954, Mannheim, Städtische Kunsthalle (particolare).



Fig. 4. *Madonna di Senigallia*, Piero della Francesca, 1474 ca., Galleria Nazionale delle Marche (particolare).



Fig. 5. *Sedia con frutta*, Giacomo Manzù, 1960, collezione Manzù.



Fig. 6. *Interno con accessori di studio (damigiana, cesto e sedia)*, Renato Guttuso, 1960, collezione privata (particolare).