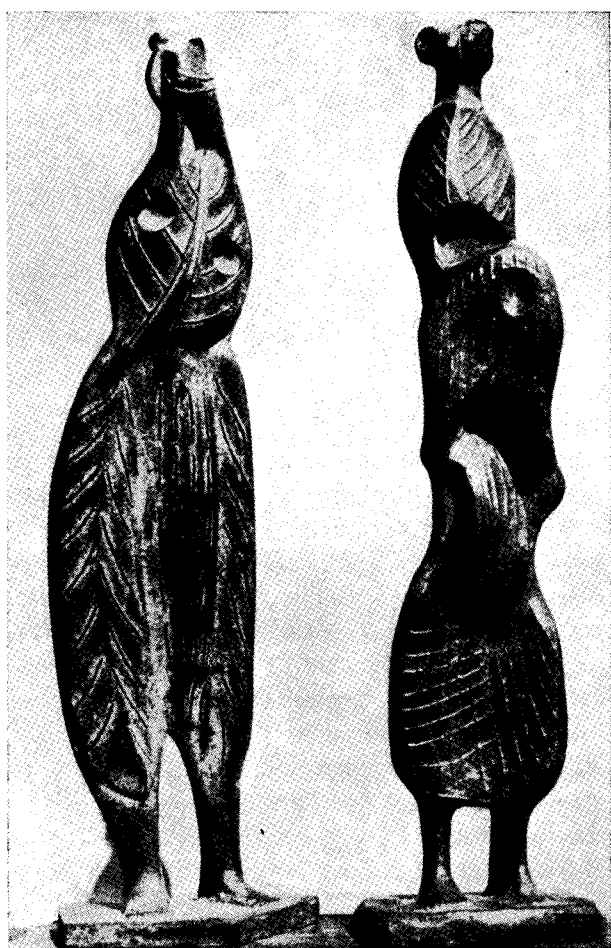


Scultura di Henry Moore

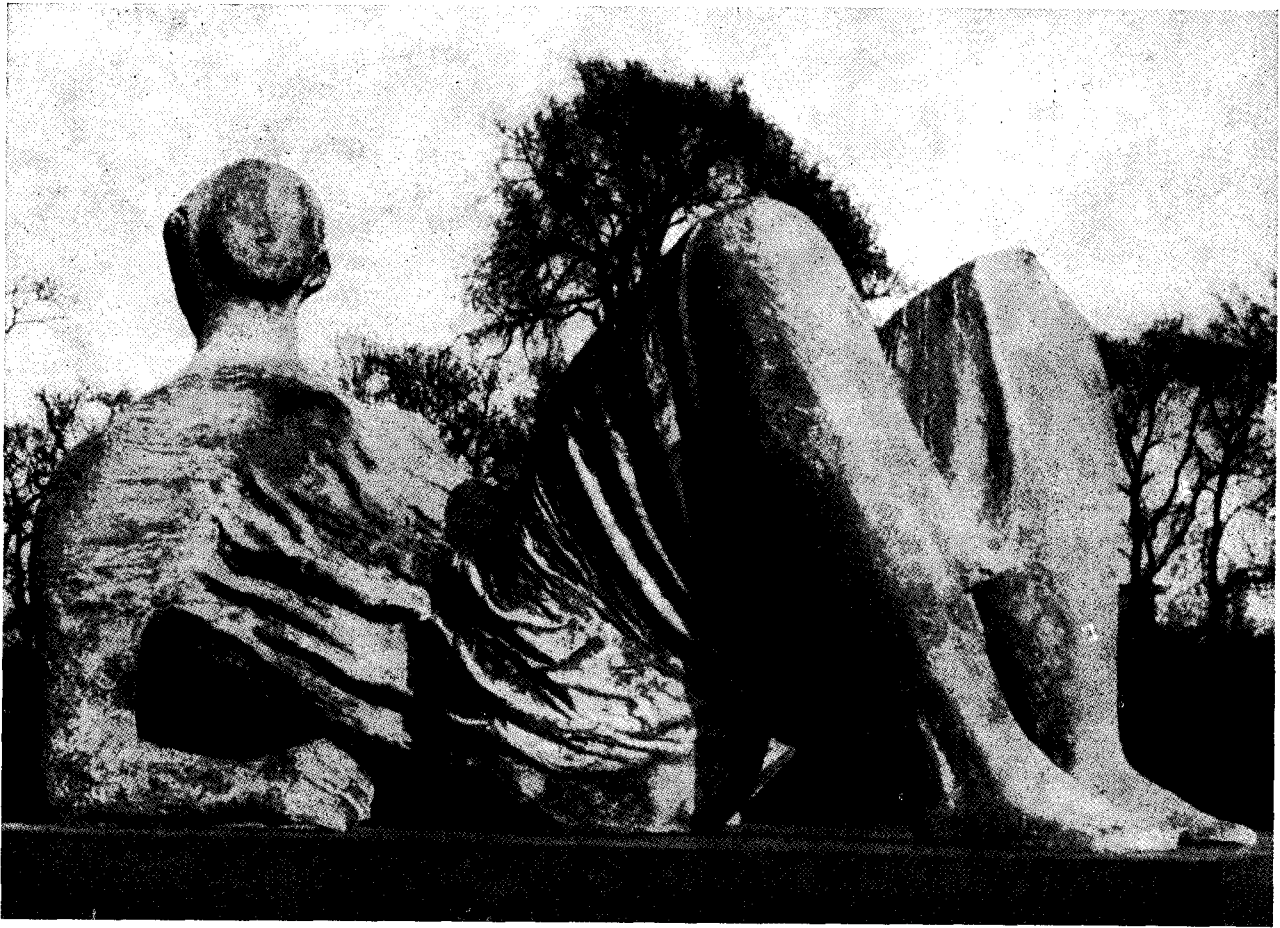


H. MOORE: *Figure composte con forme a foglia* (bronzo).

Nella scultura, non solo in quella di Moore, è essenziale il colore; e il variare dei toni di colore a ogni spostamento dell'occhio.

Tra gennaio e febbraio di quest'anno è rimasta aperta a Roma una mostra dello scultore inglese Henry Moore: che è noto agli amatori d'arte in Italia per aver ricevuto a Venezia nella Biennale d'arte del 1948 il premio internazionale per la scultura. Citiamo questo premio, uno dei più importanti dati a Moore, perchè avvenne allora il primo incontro degli italiani con lui; e poi perchè fu quella la famosa Biennale in cui il pubblico italiano colto prendeva contatto con l'arte europea, riacciando così una conversazione che, senza timore d'esagerazione, era rimasta interrotta da ben un secolo. Ci toccava infatti di scavalcare non solo gli anni della guerra e il ventennio d'oscurantismo nazionalista: ma pure il provincialismo bigotto dell'Italia anticlericale, quindi tutto il periodo che va dal Risorgimento alla prima guerra mondiale. Proprio nella Biennale del 1948, ricordiamolo tra parentesi, comparvero da noi per la prima volta in compendiosa antologia gli Impressionisti francesi, che erano dominio comune della cultura europea già da un cinquantennio, mentre la cultura fascista li ignorava intenzionalmente per la preoccupazione di preferire loro i nostri Macchiaioli. Nacque da quella prima presentazione — che parve allora un fatto straordinario anche se adesso siamo portati a giudicarla lacunosa e a sottolinearne le insufficienze — una volgarizzazione riuscitissima: sicchè in pochi anni i nomi e le opere degli Impressionisti sono divenuti familiari a noi tutti, tanto era matura a riceverli anche la sensibilità meno preparata.

In quella Biennale della riscoperta, a contrasto con gli Impressionisti vecchi ormai quasi di un secolo, Moore rappresentava la generazione contemporanea (aveva allora esattamente cinquant'anni, essendo nato a Castleford, nello Yorkshire, nel 1898, da famiglia di minatori): e ne esprimeva soprattutto una voce, quella inglese, rimasta più o meno sempre appartata da noi. Infatti, sebbene una silenziosa e discreta conversazione tra arte inglese e arte del continente non sia mancata mai, essa non ha accennato per nulla a risolversi in quella specie d'internazionalizzazione della vita artistica che nell'Europa continentale è un fatto compiuto fin dagli inizi del secolo (la capitale di questa Europa artistica è Parigi, con un riconoscimento pacifico che ha anticipato di molti decenni i tentativi di unificazione politica europea).



H. MOORE: *Figura vestita distesa* (gesso).

Abbandonate in un libero paesaggio, queste figure ne raccolgono l'ampiezza e la solitudine.

Moore rimane dichiaratamente nella tradizione figurativa inglese. Questo fatto gli consente di seguire con assoluto distacco le vicende della scultura moderna d'altri paesi, e di alimentarsi con pari obiettività a Picasso come agli scultori medievali, a Rodin e a Brancusi, a Michelangelo e ai greci arcaici o agli egiziani.

Un'osservazione corrente, di cui vale la pena di intendere tutto il vero significato, è che Moore tratta con rispetto profondo le diverse specie di materiale plastico delle sue sculture. Si suole giustificare questo atteggiamento, nel linguaggio laboriosamente riflesso con cui artisti e critici discorrono oggi dei fatti espressivi, mediante considerazioni metafisiche circa il rapporto tra la scultura e l'ambiente dov'è collocata, tra il pieno della materia plastica e i suoi vuoti o l'aria circostante, e infine tra l'interno della scultura e la sua superficie. Partendo da quest'ultima osservazione, che cioè la

scultura non stia tutta e sola sui piani della superficie lavorata ma pure e soprattutto nell'intimo della massa da plasmare, si arriva a demolire per intero il concetto neoclassico secondo cui l'opera d'arte figurativa si risolve nella chiara definizione dei contorni. Tenendo presente qual'è stata l'oppressione spirituale che l'Illuminismo neoclassico ha esercitato per due secoli, (il Neoclassicismo: l'arte di tutte le dittature!), questo risultato polemico non è senza importanza. Positivamente esso viene a significare per l'artista, e quindi pure per noi, un rapporto più immediato con la sua opera: che dev'essere lungamente preparata attraverso abbozzi e disegni (i disegni dei grandi scultori sono diventati un capitolo molto interessante della grafica contemporanea) ma richiede di venir eseguita direttamente sul materiale definitivo, senza la mediazione del modello in gesso o in creta o qualche altra materia provvisoria. Oggi insomma non ha più

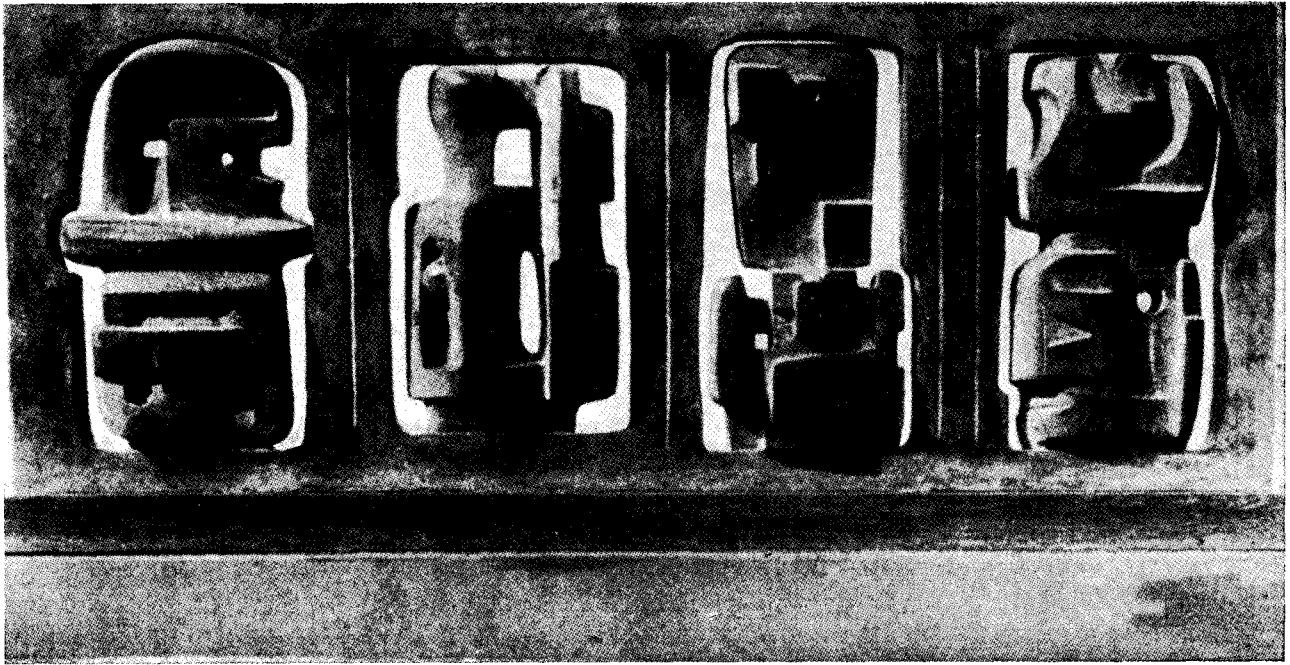
sensu riprodurre una medesima statua in legno in marmo in metallo, oppure con proporzioni raddoppiate o dimezzate: l'opera d'arte non è una forma astratta suscettibile di parecchie moltiplicazioni concrete, ma un fatto essenzialmente singolare ed irripetibile; in essa non ha luogo alcuna distinzione tra l'universale (il modello) e l'individuo (la copia definitiva), ma tutto deve essere rigorosamente universale e definitivo al medesimo tempo.

Questi discorsi generici hanno in Moore un'applicazione affatto nuova. Le apparenti pesantezze e brutalità della sua scultura (solo apparenti, è chiaro, e non varrebbe la spesa di dirlo: ma di fronte ad opere così duramente impegnate è ben difficile liberarsi da una discussione a bassa voce con i nostri interlocutori quotidiani) servono per entrare con fermezza all'interno delle cose, e rinchiudersi dentro, per poi di lì riespandersi al di fuori nell'atto dell'espressione. Tale atteggiamento è abituale, almeno nelle intenzioni o nelle velleità, agli scultori post-impressionistici: ed è stato sostanzialmente teorizzato dal Cubismo. Ma Moore, che è uno spirito straordinariamente consapevole di quel che fa (e che sa esprimere con rara chiarezza anche a parole il suo operare d'artista) ha delle proprie sculture un possesso dall'interno, non più incoativo e sperimentale ma riposato possente rispettoso. S'è nominato poco fa Picasso, e si faceva implicita menzione di lui accennando al Cubismo: ma non possono valere a paragone i suoi tagli da laboratorio, dove solo la genialità e l'acutezza polemica riescono a mascherare l'arbitrio; o le sue violenze, forse confessate anche troppo quasi a modo di difesa. Picasso, che pure è un artista passionale all'estremo, riesce sempre estraneo ai suoi oggetti, perchè infonde in essi se medesimo ed esclusivamente se medesimo senza vera capacità di dialogo, politicizzando la realtà di cui discorre fino ad alterarla irrimediabilmente. Nessun paragone è possibile dunque con Moore: non perchè le cosiddette deformazioni siano più vive in Picasso, scultore pittore o ceramista o che altro sia; anzi, al contrario. Moore, possedendo dall'interno i suoi personaggi di legno di bronzo di pietra, li trasforma in modo assai più radicale e li porta ben più lontano: ma al tempo stesso li rispetta, li armonizza col mondo, li compone in ordine interiore, partecipando loro in qualche misura la pace monumentale delle opere classiche.

Appunto questa consuetudine con l'interno degli oggetti (o piuttosto — non è per complicare le cose — con l'interno delle loro presenze corporee, o con la vita spirituale che irradia da un corpo vivo), questa consuetudine consente a Moore di trattare la materia plastica secondo la sua natura più vera: e di ritrovare nella intimità della materia usata — quindi nella sua saldezza, nei suoi riflessi, nella porosità, nelle venature, nel colore, soprattutto nel colore — le note genuine e quotidiane delle cose che esprime. Precisiamo ancora. Non si può dire propriamente che Moore discorra delle cose, cioè che la sua scultura sia un fatto espressivo riguardante alcune persone o alcuni animali o qualche altro oggetto sensibile; ma piuttosto che essa è espressione diretta delle cose medesime: discorso svolto dal loro interno e non resa obiettiva di chi rimanga all'esterno.

Pare che oggi non si badi più a dare il duplicato degli oggetti: o che anzi si tenda ad evitarlo. Forse nessun artista vero l'ha mai cercato di proposito, ma gli risultava *per accidens*, essendo la verosimiglianza un po' l'occasione e un poco la causa materiale del fatto espressivo. Ad ogni modo Moore non accenna nemmeno a voler dare una replica, sia pure interpretativa, delle cose che ha di fronte a sé. Egli entra dentro alle cose che incontra o che evoca, in modo che esse stesse, avendo acquistato finalmente un'anima, possano esprimersi da quel centro personale che le ha pervase.

Indubbiamente questo senso di simpatia e di comunanza cosmica suppone un concetto religioso del mondo, che varrebbe la pena di definire da vicino: e che in Moore sembra diverso da quello cristiano, di un mondo creato per amore e riscattato da un intervento trascendente di Dio. Gli esseri che animano i suoi paesaggi (perchè di paesaggio si tratta, per ognuna di queste sculture: anche se nelle sale di una mostra bisogna coglierlo indirettamente e per via d'allusioni) hanno in se medesimi e nel dialogo con l'ambiente le ragioni della loro vocazione o destino: la loro religiosità è quella, fantastica e fabulatoria, di una moderna mitologia. Non però le grandi mitologie commerciali della società contemporanea, abitualmente ambientate in città e divoratrici della solitudine compestre: ma una mitologia tutta privata e nuova, appena accennata per sommi capi benchè vissuta con estrema sensibilità. È tuttavia ancora difficile svolgere un'analisi religiosa che



H. MOORE: *Balustrata per l'edificio del Time-Life di Londra* (bronzo).

colga pienamente il centro della poetica di Moore, sorpassando il limite sempre troppo generico delle impressioni immediate: la conversazione che Moore ha avviato comincia solo adesso ad essere trascritta in linguaggio approssimativamente concorde, che realizzi al di là delle emozioni estetiche il fondo ideologico del suo discorso. Possono riuscire utili a questo fine, per il visitatore della mostra romana, le proiezioni di diapositive che mettono sotto gli occhi l'ambiente di lavoro dello scultore. La sua villa a Perry Green domina dall'alto un paesaggio amplissimo, dove si raccordano come elementi di un'unica vicenda naturale ed umana i dorsi delle colline sottostanti, i bracci di mare, i grandi spazi d'aria, i centri urbani, le nuvole, i vapori nebbiosi. È un paesaggio ancora primitivo, che l'uomo rielabora vigorosamente, assorbendone a propria volta la forza e la grandezza interiore. Così si capisce subito in che senso e fino a che punto Moore desidera che le sue sculture siano collocate all'aria aperta: « Mi piacerebbe avere una delle mie sculture posta in un paesaggio, magari in un qualunque paesaggio, piuttosto che in, o sul più bell'edificio che io conosca ».

Quale che sia il suo rapporto al paesaggio, la scultura è, per sua essenza, nata a dire atteggi-

menti e movimenti umani. Solo allora il dialogo con l'ambiente non è dispersivo, e non si vanifica in una prestazione decorativa. Questa virtù è presente nell'opera di Moore nella misura piena che richiama l'arte classica. La virtù di dire, non l'eleganza del corpo umano — è chiaro — e nemmeno la sua disponibilità a idealizzazioni; come neanche la sua pesantezza o volgarità: ma pienamente la sua sostanza umana, la sua capacità di svolgere gesti e discorsi in un mondo di uomini liberi e autorevoli.

Un'ultima osservazione: nella scultura di Moore ha importanza estrema il colore. Si veda ad esempio (ma il discorso vale assolutamente per tutte le sue sculture) la balaustra intagliata con *maquettes* (1952-53) per il *Time-Life Building* di Londra: che fa pensare al colore ben più di qualche quadro esteriormente analogo dipinto da Sironi in quel medesimo giro di anni. A questo proposito i disegni, con le loro tinteggiature elementari ma esattissime, sono chiaramente dimostrativi e integrano bene il discorso delle sculture: le quali, mancando della loro collocazione naturale all'aria aperta, hanno bisogno nell'accogliente astrattezza d'una galleria d'arte di un complemento che rechi a evidenza la loro lettura.

Saverio Corradino