

BRITISH SCULPTORS '72

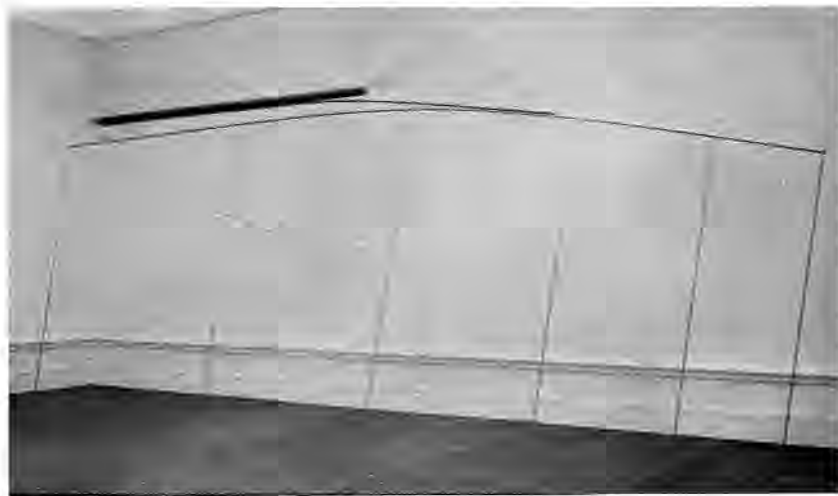
alla Royal Academy of Arts di Londra dall'8 gennaio al 5 marzo 1972

CHARLES SPENCER

Noi inglesi siamo così orgogliosamente sorpresi di avere una scultura moderna, da essere persuasi che essa sia particolarmente significativa. Secondo me è il fenomeno, non il contenuto, che è straordinario. Di fronte ai sommi della scultura del XX sec. è difficile affermare una superiorità inglese. Tuttavia la semplice esistenza di una vigorosa scuola di scultori inglesi e di alcune figure di fama internazionale resta un fatto notevole. A parte frammenti preistorici come Stonehenge, qualche opera celtica-cristiana, poche opere medievali e qualche attraente decorazione rinascimentale, non esiste affatto una tradizione della scultura inglese. Si può dire che qualsiasi talento gli inglesi abbiano avuto per la forma e il disegno, esso sia fluito nella Rivoluzione Industriale e nelle grandi conquiste tecniche e scientifiche dei secoli XVIII e XIX. D'altra parte gli artisti italiani potrebbero indicare in un passato sculturale troppo grande un peso ugualmente disastroso.

L'emergere di Henry Moore tra le due guerre fu così un miracolo quasi inesplicabile. Sebbene influenzato dall'arte greca e precolumbiana, e non poco da Michelangelo, c'è qualcosa di tipicamente inglese, o più esattamente Yorkshire (sia lui che Barbara Hepworth e un gran numero di giovani scultori vengono da questa contea), nella sua interpretazione lirica del paesaggio e della natura. L'anno climaterico della scultura inglese moderna è il 1948, quando Moore, primo fra gli inglesi, vinse il primo premio per la scultura alla Biennale di Venezia. Fu una sorpresa per tutti, specie per i francesi che già si aspettavano il lauro per Henri Laurens. La partecipazione di Moore nacque da un ripensamento; la prima Biennale del dopoguerra era stata convocata in fretta e il British Council aveva dirottato a Venezia una mostra di Turner già organizzata; all'ultimo momento fu deciso di aggiungere un gruppo di sculture di Moore, allora poco noto all'estero. Il risultato disorientò quanti si aspettavano che gli inglesi disponessero al massimo di un vecchio maestro, non certo di uno vivente.

Oltre a lanciare Moore nella sua carriera internazionale, questo successo fornì all'arte inglese, a cui mancava da tempo un genio universale e popolare, una spinta storica. Abbiamo dovuto aspettare l'apparizione di Francis Bacon per una affermazione di egual misura. In particolare Moore dimostrò per la prima volta che noi avevamo talento per la scultura e iniettò un nuovo senso di orgoglio che contribuì ad esorcizzare un complesso di inferiorità profondamente radi-



Nigel Hall; *Untitled*, 1971

cato. Questa nuova fiducia fu abilmente sfruttata dal British Council che più di ogni mercante privato ha informato l'opinione mondiale sull'arte inglese. Per la Biennale di Venezia del 1950 fu fatto un altro tentativo di unire passato e presente, i dipinti di Constable e le sculture della Hepworth. Due anni dopo fu deciso con maggiore audacia di mandare a Venezia i lavori di otto scultori poco noti - Adams, Armitage, Butler, Chadwick, Clarke, Meadows, Paolozzi e Turnbull. Il plauso che ricevettero, particolarmente dai critici inglesi, e il conseguente successo, specie in America, ebbero qualche effetto pericoloso sui singoli artisti e sull'intera scena britannica. Soltanto Adams, Paolozzi e Turnbull ne uscirono relativamente indenni, e fu solo per l'influenza di Caro, agli inizi degli anni '60, che furono stabiliti nuovi valori critici.

Sin dal 1952, alcuni di questi scultori sono stati ripresentati a Venezia e alcuni altri hanno esposto sia a Venezia che nelle maggiori manifestazioni internazionali come San Paolo, Tokyo e Parigi. Queste presentazioni di solito sono state seguite da mostre itineranti e quindi da ordinazioni e mostre commerciali.

Se Moore domina la scultura inglese di questo secolo, ciò avviene più come successo materiale e mondiale che come influenza germinale. Ha dimostrato che un inglese vivente può diventare uno scultore di fama internazionale, ricco e criticamente apprezzato; ma in realtà non ha avuto alcuna influenza stilistica sui giovani artisti, sebbene alcuni di essi abbiano lavorato come suoi assistenti. C'è stata piuttosto una reazione inevitabile contro il suo status di Grande Maestro. Per esempio, quando Moore annunciò di donare alcune sue opere alla Tate Gallery, a condizione che fossero collocate a parte ed esposte permanentemente - cioè, in perpetuo - un gruppo di artisti più giovani protestarono contro questa apparente dittatura sul gusto e sul giudizio futuro.

La mostra *British Sculpture '72* alla Royal Academy di Londra è interessante per più aspetti, anche se a mio parere offre risultati e promesse disuguali. È stato fatto rilevare che si tratta della prima mostra d'inverno alla Academy che abbia compreso artisti viventi, e la prima in duecento anni che si possa definire moderna o sperimentale. Ma la vera ragione per cui si è tenuta la mostra sta nel declino di altre manifestazioni più appropriate e avanzate. Infatti è la prima raccolta di scultura inglese contemporanea ad essere esposta da parecchi anni; fino a poco tempo fa si tenevano regolari mostre

all'aperto nei parchi di Londra e collettive sui giovani scultori alla Whitechapel Gallery; grandi sculture moderne trovavano posto negli Arts Festivals organizzati a Londra e nelle nuove città satelliti. Questi sbocchi sono scomparsi da tempo. Col risultato che molti scultori noti non espongono da anni, mentre le gallerie commerciali trattano piccoli oggetti.

È su questo sfondo che Bryan Kneale, noto scultore della generazione di mezzo, ha accettato di organizzare questa mostra alla Burlington House - quartiere generale a Piccadilly della Royal Academy. L'ambiente si presenta magnificamente, trasformando un interno barocco in una serie di prospettive palladiane. Si è permesso agli espositori di scegliere le sale o le aree per le quali realizzare opere specifiche; l'installazione e l'illuminazione hanno facilitato una presentazione ideale. È significativo che tale compito sia stato affidato a Lillian Somerville, commissario per Venezia fino alle sue recenti dimissioni e artefice in buona misura del lancio e del successo della scultura inglese del dopoguerra.

La mostra comprende 24 scultori, considerando Moore e Barbara Hepworth *hors de combat*, per così dire, a causa dell'età e della fama. E però rappresentata ogni successiva generazione. Del gruppo di Venezia del 1952 troviamo Adams, Meadows, Armitage, Clarke e Paolozzi (tutti oltre i 45 anni). Quindi un gruppo leggermente più giovane - Fullard, Dalwood, Brown, Clatworthy, Kneale, Wall (quarantenni); Brazdys, King, Evans, Tucker, Sandle, Sanderson, Panting, Pye, Piche (trentenni); infine Draper, Nigel Hall Naylor, Blackman (prossimi ai trentenni). Come abbiamo detto, non c'è alcuna tradizione propria nella scultura inglese. Nella introduzione al catalogo Bryan Robertson afferma che «i nostri scultori contemporanei hanno goduto pertanto della libertà e dello stimolo a costruirsi una propria tradizione e a seguire ogni loro impulso alla scultura». All'Academy questo salta agli occhi: dei 24 artisti qui riuniti, tre hanno lavorato come assistenti di Moore (Meadows, King, Piche) e uno della Hepworth (Wall); ma l'influenza di queste fonti è praticamente trascurabile. È tuttavia anacronistico che in questa mostra sia assente lo scultore inglese più noto dopo Moore, il solo che abbia avuto una notevole influenza sugli sviluppi recenti: Anthony Caro. Pare che Caro abbia rifiutato di partecipare, vuoi per non fraternizzare con l'Academy, vuoi per ripulsa delle collettive. Il contributo di Caro alla scultura inglese agli inizi degli anni '60 è stata sia una reazione

a Moore (di cui è stato assistente) che un modo di veicolare le idee americane, specie quelle di David Smith. Caro abbandonò allora le sue prime prove sulla forma umana, insieme con la pedanteria del piedestallo, per volgersi all'acciaio saldato o bullonato e all'uso del colore. Se l'impronta di Caro non potrà mai essere cancellata, la sua diretta influenza è diminuita, e la scena generale si è riconvertita all'individualismo indicato da Robertson.

La collettiva alla Royal Academy suggerisce alcune generalizzazioni. Ci sono gli artisti umanisti o narrativi, la cui ispirazione resta la figura o il comportamento umano; Armittage stilizza le membra umane o una sezione del corpo in pose ataviche, sperando certo che queste si impongano per senso maestoso o misterioso; Ralph Brown descrive romanticamente l'amore fisico con corpi trattati come nature morte; Clarke gioca con ritmi serpentinati, un altro esile trompe-l'oeil dove sembra contare solo il gioco coi materiali; George Fullard è più originale, i suoi collages falsamente naïfs esprimono una gioia infantile di battelli e mare; Bernard Meadows unisce con difficoltà i paesaggi del corpo umano di Moore con lo stile metaforico ormai consueto della forma umana mutilata. Hubert Dalwood è il più incisivo di questo gruppo: celtica d'origine, la sua immaginazione esprime le immagini ieratiche del passato e l'amore per la natura. La sua vasta costruzione lignea *Arbor* è basata su forme stilizzate di pianta che rimandano a un misterioso complesso architettonico. (Per inciso, c'è una bella mostra di *maquettes* alla Redfern Gallery che dimostra come molti di questi artisti siano più a loro agio in piccola scala. Il modello di Dalwood è dipinto, ed è più riuscito, a mio parere, del grande pezzo tutto bianco dell'Academy). Dalwood si avvicina a quegli artisti che interpretano la natura con fantasia quasi surrealistica. Dato il temperamento inglese, quale si offre spesso in letteratura, fa meraviglia che non ve ne siano di più. L'opera meglio realizzata è *Monumentum pro Gesualdo* di Michael Sandle. Possiede un senso di potenza primordiale, ancora basata su quei comici ingrandimenti della natura che troviamo in *Alice nel paese delle meraviglie* e nei disegni assurdi di Edward Lear - e in qualche misura in Walt Disney. Gli incubi più violenti di Piche sono forzati e meno convincenti; le sue strutture scheletriche o intestinali, gocciolate di rosso, rimandano agli organi e alla figura umana. Siamo agli antipodi dei nuclei di acciaio levigati di Pye e Brazdys; Pye combina la razionalità e l'e-

quilibrio della struttura del corpo con l'irrazionalità dei gesti; Brazdys, lituano-americano, è più apertamente sessuale ed erotico dei suoi colleghi inglesi: le sue belle forme levigate accarezzano ed esplorano, riflettendo se stesse in modo narcisistico come tutti gli amanti. Il lavoro di Bryan Kneale è un esempio di neutralità inglese; al pari di Brazdys, lavora con acciaio inossidabile e costruzioni levigate che rassomigliano a versioni ingrandite di quegli antichi strumenti metallici tanto di moda oggi. L'apporto più teatrale al Burlington House è indubbiamente il *Thunder and Lightning with Flies and Jack Kennedy* di Paolozzi.

Consiste di due vaste accumulazioni di forme apparentemente non correlate e di materiali vari, come i blocchi tipici dei macchinari di Paolozzi, o rifiuti industriali. L'ordinato senso informale è piacevole, ricco di sprazzi non molto inglesi (l'autore è nato in Scozia da genitori italiani), ma le sue intenzioni - siano satiriche come in Dada o analitiche come nel Surrealismo - certamente mi sfuggono.

I formalisti (tra cui avrebbe dovuto figurare Caro) sono capeggiati dal veterano Robert Adams, un costruttivista austero ed elegante, l'unico della sua generazione a mantenere una produzione costante e una crescente reputazione; lavora sempre con metallo, con forme relativamente piccole, raggiungendo personali modi poetici in ingegnose regolazioni geometriche.

Brian Wall conta anch'egli uno sviluppo costante; il suo lavoro è ugualmente geometrico ma in scala più grande, con temi pubblici più che privati. Le *Standing Figures* di Clatworthy ricordano le strutture minimali di William Turnbull (purtroppo assente dalla mostra), ma senza le profonde risonanze che le opere di questa forma così limitata richiedono. Il contributo di Garth Evans, *Breakdown*, un vasto assemblaggio di elementi d'acciaio inchiodati, occupa l'area di un intero piano e non si può praticamente vedere, almeno in questo allestimento. Lo stesso può essere detto per la struttura piatta, a forma di tavolo, tutta dipinta di verde, di Philip King, che occupa un'intera sala. King è uno scultore fra i più dotati, ma questo lavoro è deludente, o perché di transizione, o perché è un tentativo errato di conformarsi a un dato spazio. William Tucker è un altro importante giovane artista; le sue gabbie minimali d'acciaio hanno un'eleganza naturale e l'innegabile intelligenza dell'autore; ma ancora una volta l'allestimento sembra opprimere le forme. C'è un aspetto decisamente formale

nelle variazioni intitolate *New York* di Christopher Sanderson, ma ci sono anche elementi di struttura architettonica e di linguaggio privato che confondono il risultato. Tra gli artisti più giovani Nigel Hall è il più promettente; lavora con barre d'alluminio o di plastica dipinta, eleganti strutture lineari che, sospese o bilanciate, creano una forte tensione non comune nel genere tutto inglese di riservatezza. Il suo strumento è lo spazio più che la forma o la struttura. Le proiezioni parietali di Kenneth Draper sono meno convincenti, proprio perché sono esagerate più che riservate. Anch'egli evita il piedestallo o la gravità, ma la rozza legnosità (fattuale e metaforica) del risultato diventa oppressiva più che attraente. John Panting, un altro giovane dotato, è soffocato tra la teatralità di Paolozzi e il razionalismo monumentale di Wall. Apporta un'opera elegantemente minimale, una sottile cornice d'acciaio grigio che definisce lo spazio con quieta armonia, ma che in questo allestimento ha poca risonanza.

Non è senza significato che i due partecipanti più giovani, entrambi quasi sconosciuti al pubblico, abbiano tentato soluzioni informali. Rappresentano entrambi una rottura positiva con l'interpretazione della natura imposta da Moore, o con l'armonia tutta umana di Caro. Martin Naylor crea una sorta di natura morta scultorea, di banconi, di tavoli da disegno e strutture meno determinate che rimandano ad utensili da lavoro. Queste opere dai titoli stranamente emotivi toccano un sobrio gusto teatrale con elegante cura nelle proporzioni dei materiali.

...Verso una dichiarazione economica di Carl Plackman, polemico nel contenuto, è un assemblaggio di oggetti apparentemente sconnessi, una sorta di disordine organizzato, in cui gli elementi formali consistono in un gruppo di vecchie macchine fotografiche a treppiede e una fila di griglie metalliche. Più aggressiva e forse più sentita del lavoro di Naylor, quest'opera è stata anche la sola che a Burlington House abbia sollecitato la partecipazione del pubblico.

A prescindere dall'assenza di alcuni scultori molto noti, è interessante considerare il disinteresse degli inglesi per molti temi della scultura contemporanea che da noi quasi non esistono. Le forme erotiche o pornografiche, non insolite in Germania o in Sud America, sono senz'altro assenti. Il senso di humour - sia esso satirico, burlesco o irritante - è limitato, nulla di simile a Enrico Baj o a Joseph Beuys, per esempio. C'è poca aggressività o senso rivoluzionario, sia politico che sociale o estetico; invero manca ogni risultato sferzante della vivacità di spirito. Quella britannica è una società civile e del tutto soddisfatta. Nessun *earthworks*, nessuna *air art*, nessuna arte autodistruttiva o effimera (viene alla mente il nome di Barry Flanagan, che però è assente). Nessun esperimento ludico con film, videotapes, televisione, luce, movimento; nessun environment alla Oiticica o alla Patella o Accardi; nessun uso delle forme viventi come fanno l'americano Sonfist o l'argentino Benedit. In Inghilterra ci sono piccole sacche di queste attività, ma così segrete e da iniziati da restare inoperanti. Tuttavia ognuno va giudicato per quel che è, non per quel che vorremmo fosse. Quella britannica è una democrazia razionale, tollerante e civile; tutta ordine, civiltà, cortesia, rispetto, impersonalità e freddezza. L'arte inglese, eccettuato ovviamente Bacon, è per lo più solida, quadrata; romantica come il roast-beef, tradizionale e digeribile come la cucina inglese.



Martin Naylor: *Clown (Mort-Main)*, 1970-1