

«Nudi trasfigurati da una strana metamorfosi» La scultura di Alberto Viani intorno alla metà degli anni Quaranta

Emanuele Greco
Università degli Studi di Firenze, Italia

Abstract The essay examines a group of Alberto Viani's sculptures, created around the mid-1940s, and characterized by a surrealist declination of the theme of 'metamorphosis'. In this surrealist context, the theme of 'metamorphosis' is interpreted as a hybridization of the human figure with the vegetal, animal and mechanical world. Moreover, the essay intends, on one hand to identify the various visual sources used by the sculptor, on the other, it aims to define the importance of the theme of 'metamorphosis' itself. In particular it reflects on the interpretations proposed by the different artists studied by the sculptor (such as Hans Arp, Pablo Picasso, André Masson, Renato Bioroli), and the role they played on the imaginative freedom, in an abstract sense, of Viani's oeuvre.

Keywords Viani. Picasso. Arp. Masson. Bioroli. Metamorphosis. Forties. Biomorphic Abstraction.

Sommario 1 Il 'corpus parentetico' di Viani. – 2 Viani assistente di Martini in crisi. – 3 Viani e la «metamorfosi della visione». – 4 Fonti metamorfiche per Viani intorno alla metà degli anni Quaranta. – 4.1 Picasso surrealista. – 4.2 Arp scultore. – 4.3 Le metamorfosi di Masson e di Bioroli.

1 Il 'corpus parentetico' di Viani

Nel catalogo della retrospettiva di Alberto Viani (1906-89), tenutasi a Mantova nell'autunno del 1990, Pier Carlo Santini tentava di delineare per la prima volta l'intero percorso dello scultore, classificandone sistematicamente tutta la produzione plastica in una sorta di catalogo generale - non privo di errori e imprecisioni -, cui seguiva anche un'iniziale schedatura dei disegni e delle armature in ferro realizzati dall'autore.

Nel percorso di Viani, «di continuità che è insieme però di svolgimento»,¹ Santini individuava una fase, collocabile tra il 1944 e il 1946, che definiva 'parentetica', in quanto, a detta dello studioso, l'artista tornava senza un apparente motivo, dopo l'importante prima personale svoltasi alla Piccola Galleria di Venezia nell'estate del 1944, a porsi il

problema della propria identità di scultore. In quella fase, Santini individuava un corpus di opere (Santini 32-40), che indicava appunto come 'parentetico', in quanto costituito da sculture nettamente distinte dalle precedenti per una maggiore tensione astratta. E aggiungeva: «qui, come poi succederà ripetutamente più tardi, l'andamento plastico svela discrepanze, accentuazioni, articolazioni, moti assai più evidenti e marcati».² Come rilevava ancora lo studioso, la difficoltà maggiore di questo corpus di opere risiedeva nel fatto che la quasi totalità dei gessi era andata dispersa o distrutta, sebbene alcuni fossero stati pubblicati nella prima monografia edita dalla Galleria della Spiga nel 1946, mentre almeno uno compariva nella sala del Fronte Nuovo delle Arti alla Biennale di Venezia del 1948.

¹ Santini 1990, 18. Per fare riferimento alle opere di Viani, da qui in avanti sarà indicato tra parentesi Santini seguito dal numero di catalogo.

² Santini 1990, 20.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-09-10
Accepted 2023-10-16
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Greco | 4.0



Citation Greco, E. (2023). «Nudi trasfigurati da una strana metamorfosi». La scultura di Alberto Viani intorno alla metà degli anni Quaranta. *Venezia Arti*, 32, 105-120.

Il corpus individuato da Santini, a cui si potrebbero aggiungere per completezza altre opere fino al 1948 (Santini 41-2, 46-8), rappresenta effettivamente una nuova fase di libertà immaginativa per l'artista, da cui egli sarebbe poi uscito con sculture dai profili spigolosi (Santini 49-53) intorno al 1950, e infine con un ritorno a una maggiore compattezza delle forme, di derivazione 'classica', che vedrà la sua più nota e fortunata realizzazione nella *Cariatide* del 1951 (Santini 57).

Contrariamente, almeno in parte, a ciò che afferma Santini, già nella monografia del 1946, il critico e sodale Giuseppe Marchiori,³ ripercorrendo il breve ma già intenso *iter* dello scultore - o almeno quello al tempo noto, ovvero dalla fine degli anni Trenta al 1946 -,⁴ individuava nella recentissima fase dell'artista, incarnata da opere come *Nudo* in marmo (Santini 42) [fig. 1] e *Nudo* in gesso (Santini 37) [fig. 2], entrambe del 1946,⁵ un cambiamento netto rispetto ai due periodi precedenti. Secondo Marchiori, infatti, la prima fase di Viani, identificabile con opere come *Torso virile* del 1939 (forse Santini 16), *Nudo femminile* del 1940 (forse Santini 15) e *Nudo* del 1941 (Santini 18), era impostata sulla scoperta di un modulo arcaico che sintetizzava la scultura come blocco monolitico. Nella seconda, invece, di cui esempi significativi erano *Torso femminile* del 1943 (forse Santini 26), *Torso* in marmo del 1945 (Santini 43) e *Nudo femminile seduto* in bronzo (Santini 21), si assisteva al superamento di questo schema attraverso l'invenzione del torso femminile, caratterizzato da una linea sinuosa che ne delineava la purezza essenziale del profilo. Nella terza fase, infine, si verificava un cambiamento decisivo: la trasformazione dei soggetti raffigurati fino ad allora, ovvero le figure umane, in qualcosa di totalmente differenti e inedito, che poteva avere natura simbolica o

animale, attraverso un processo di metamorfosi. Affermava infatti Marchiori:

S'è accennato più in su a forme monumentali: e tali sono queste architetture di sogni evocati per assunto analogico. Nudi che fioriscono e si espandono, e pur stanno in un equilibrio che non si trova in nessun'altra statua: nudi trasfigurati da una strana metamorfosi in simboli astratti e sessuali, e che occupano lo spazio con prepotente insolenza di grandi 'macchine' animali.⁶

Un concetto che Marchiori, sulla scia della riscoperta del pensiero di Henri Focillon,⁷ avrebbe ribadito pensando a opere di Viani dal 1945 in poi [fig. 3]⁸ in due scritti tra loro molto simili, uno in francese e l'altro in italiano, rispettivamente del 1950 e del 1953, dove centrale risultava proprio il concetto di 'metamorfosi' delle forme scultoree che da umane diventavano minerali e vegetali. Scriveva infatti nel 1950:

Ensuite, ce torse nu, cette 'figure' modelée d'après les Grecs, devient le point de départ vers une dernière métamorphose, qui aboutit à des formes minérales ou végétales, mais toujours dans le plan des compositions monumentales.⁹

E ancora similmente nel 1953:

Più avanti, il torso nudo, questa figura modellata sull'antico, ma con quale attenta sensibilità, asurge a forma monumentale, a composizione di masse di volumi, a piani diversi, contrapposti, e compie l'ultima metamorfosi, nella limpida fantasia dello scultore, fino a diventare, per analogia, forma minerale o vegetale, in ogni caso concreta, espressione concreta di una realtà poetica.¹⁰

3 Sul rapporto tra Marchiori e Viani si veda Del Puppo 2001. Su Marchiori e la scultura Fergonzi 1993.

4 Come è stato appurato da studi ormai storici, già agli inizi degli anni Trenta Viani aveva prodotto alcune interessanti sculture, oggi note solo in fotografia. Cf. Nonveiller 1992; Bianchi 2006.

5 Santini ritiene che il gesso dell'opera *Nudo* (Santini 42), poi esposta alla Biennale di Venezia del 1948, risalga al 1945.

6 Marchiori 1946, 25.

7 Nella monografia di Viani del 1950, Marchiori cita più volte *Vie des formes* (1934) di Henri Focillon. In particolare egli riporta il brano di chiusura del volume, dove è presente il concetto di *métamorphoses*: «Il [Viani] sait bien que 'dans ces mondes imaginaires, dont l'artiste est le géomètre et le mécanicien, le physicien et le chimiste, le psychologue et l'historien, la forme, par le jeu des métamorphoses, va perpétuellement de sa nécessité à sa liberté'». Cf. Marchiori 1950, s.n. La citazione è ripresa da Focillon 1934, 95.

8 Le opere che Marchiori ricorda in questi due testi sono: *Nudo seduto* del 1948 (forse Santini 48), due *Nudi* del 1948 (Santini 46 e 47), due *Nudi* del 1949 (Santini 51 e forse 49), e *Nudo seduto* del 1949 (Santini 50).

9 Marchiori 1950, s.n.

10 Marchiori 1953, 38.



Figura 1 Alberto Viani, *Nudo*. 1946. Marmo, h 101 cm. Già collezione Vittorio Meneghelli, Johannesburg. Da Santini 1990, fig. 42, 83

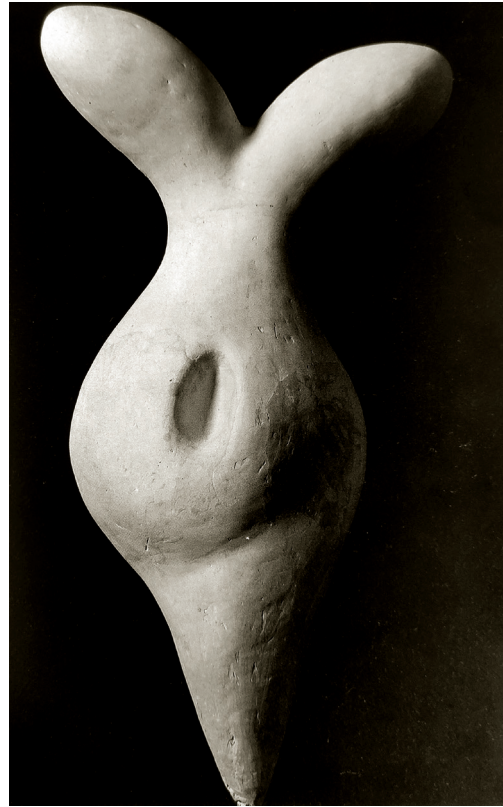


Figura 2 Alberto Viani, *Nudo*. 1946. Gesso, h 150 cm. Opera distrutta. Da Santini 1990, fig. 37, 77

2 Viani assistente di Martini in crisi

Se si considera attendibile la testimonianza di Marchiori del 1946,¹¹ le 'prime' opere plastiche di Viani a fine anni Trenta, identificate con il *Torso virile* del 1939 (Santini 16) e il *Torso femminile* del 1940 (Santini 15), sembrerebbero ancora profondamente influenzate dalla lezione di Arturo Martini, lo stesso scultore che il giovane artista si era scelto come maestro fin dagli anni formativi all'Accademia veneziana, tra il 1929 e il 1933. Certamente durante la fase di apparente inattività, tra il 1934 e il 1938, Viani aveva avuto modo di documentarsi e sperimentare, soprattutto nell'attività grafica - ma forse anche nella plastica -, un linguaggio più libero, che affondava le radici nella ricerca surrealista. Infatti, a partire dal 1937 lo scultore, insieme al pittore Giuseppe Santomaso, iniziò a frequentare lo stimolante circolo culturale del Cavallino, animato dall'editore, gallerista e collezionista Carlo Cardazzo, il

quale nella sua abitazione veneziana conservava una fornita biblioteca orientata in particolare al Surrealismo.¹² Dal dicembre del 1939, Viani aveva iniziato a occuparsi della veste grafica delle prime edizioni del Cavallino. Se il logo della casa editrice era probabilmente di Giuseppe Cesetti, il raffinato corsivo di gusto 'infantile', che avrebbe contraddistinto le copertine delle prime pubblicazioni, era sicuramente opera di Viani. Inoltre Cardazzo aveva affidato all'artista la realizzazione del frontespizio per *I sette giorni* di Massimo Bontempelli [fig. 4],¹³ un testo pubblicato nel *Numero Unico del Cavallino* del marzo del 1940,¹⁴ di cui Viani creò anche la copertina con una soluzione grafica vicina a quelle di Joan Miró; pubblicazione che rappresenterà il più importante lavoro editoriale della casa editrice negli anni Quaranta. Per quel testo ironico e fantastico di Bontempelli, l'artista realizzò un disegno dalle evidenti

¹¹ Cf. Marchiori 1946.

¹² Cf. Bianchi 2006, 25 nota 12.

¹³ Cf. Bianchi 2006, 25 nota 8.

¹⁴ *Numero Unico del Cavallino* 1940.

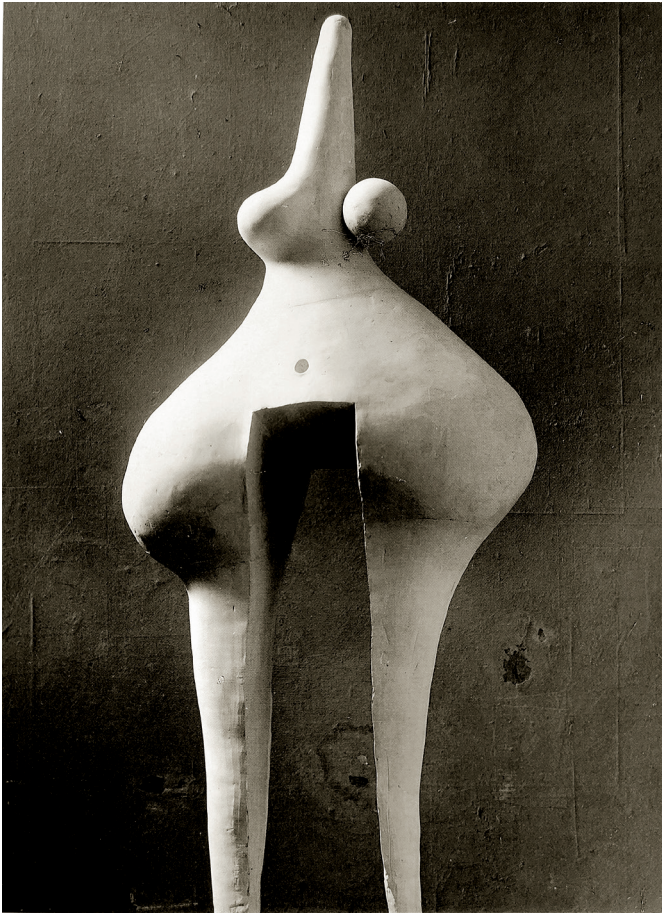


Figura 3 Alberto Viani, *Nudo*. 1948. Gesso, h 200 cm. Opera distrutta. Da Santini 1990, fig. 46, 87

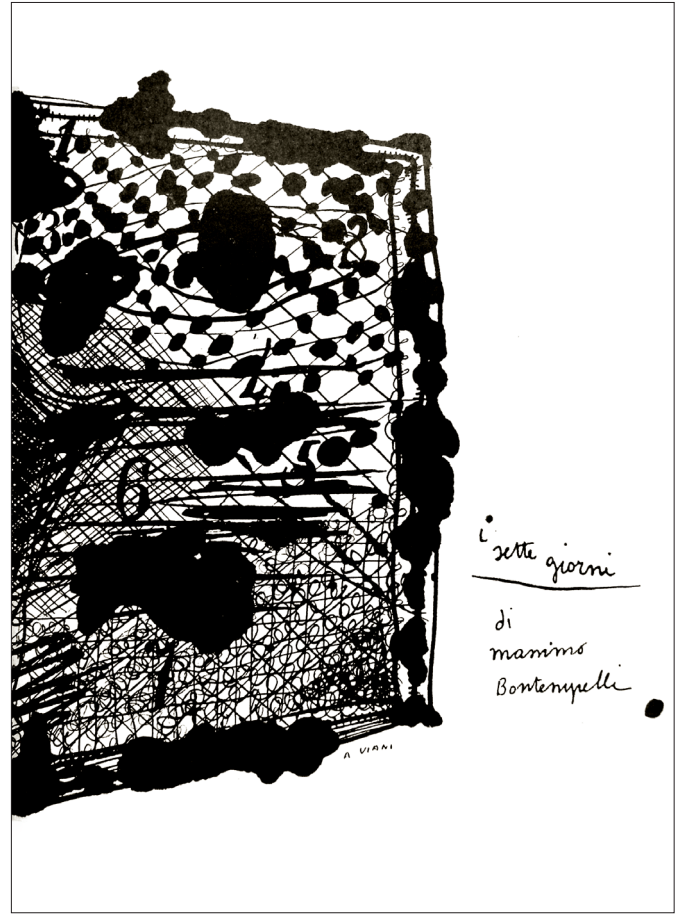


Figura 4 Alberto Viani, illustrazione per *I sette giorni* di Massimo Bontempelli. 1940. Da *Numero Unico del Cavallino* 1940, 35

suggerzioni surrealiste con macchie specchianti, segni e spirali.

Appare chiaro come allora nell'artista fossero presenti varie tendenze di ricerca espressiva. Mentre nella grafica e nel disegno egli si sentiva libero di sperimentare fino a far proprie le tecniche dell'automatismo surrealista, per quanto riguarda la scultura, invece, si sentiva ancora legato a una tradizione che, seppur moderna e anti-accademica come poteva essere quella martiniana, egli aveva scelto e da cui non intendeva distaccarsi, forse per non smarrire la propria identità di scultore.

Non sembrerà strano, quindi, che le sculture realizzate da Viani tra la fine degli anni Trenta e gli inizi dei Quaranta abbiano ancora come principali interlocutori le opere di Martini, che proprio

in quegli anni frequentava assiduamente Venezia.¹⁵ Inoltre, ottenuta la cattedra all'Accademia di Belle Arti già alla fine di dicembre del 1941 - le sue lezioni però inizieranno solo nel novembre del 1942 -, Martini rimarrà stabilmente nella città lagunare fino al suo allontanamento, avvenuto per epurazione dopo la Liberazione, nell'estate del 1945. In questi anni, quindi, Viani ebbe modo di frequentare le lezioni di Martini, con il quale instaurò un rapporto sempre più stretto, guadagnandosi presto la sua stima, che culminerà con la chiamata come assistente alla cattedra di Scultura nell'ottobre del 1944; cattedra che egli poi ricoprirà, in qualità di supplente, anche dopo la scomparsa del maestro, fino al settembre del 1947.¹⁶ La più alta manifestazione di apprezzamento è in ogni caso la poesia che Martini dedicò allo scultore per la

¹⁵ Sul clima a Venezia nei primi anni Quaranta si veda Nonveiller 1999.

¹⁶ Cf. Appella 2006; Pezzetta 2016, 156.

sua prima personale nel 1944,¹⁷ testo, poi, ripubblicato nella monografia del 1946.¹⁸

In quel periodo, inoltre, l'esempio di Martini poteva risultare ancora più stimolante e fruttuoso per Viani, poiché l'artista stava attraversando la fase più critica di quella 'crisi',¹⁹ iniziata nel 1939 dopo alcune straordinarie fatiche monumentali, che lo spingeva a interrogarsi sul significato e il valore artistico della scultura, e allo stesso tempo lo incitava a ricercare un rinnovamento nel linguaggio plastico che potesse liberare la scultura dalla statuaria, che egli sentiva adesso come inadeguata. Viani, quindi, partecipava da vicino alla crisi del maestro, e nel frattempo era coinvolto nel dibattito che si andava man mano instaurando tra Martini e il giovane pittore e assistente Mario Deluigi²⁰ su tematiche quali il volume, la forma, la luce, l'ombra. Questa crisi, come è noto, porterà Martini alla stesura di *La scultura lingua morta*,²¹ un testo teorico e critico intenso, pubblicato per la prima volta a Venezia nel maggio del 1945.

Al momento del ritorno all'attività scultorea, nel 1939, Viani si concentrava sulla figura umana, ripresa come un frammento - ma in sé completo - dalla tradizione greca del periodo arcaico o cicladico, che egli tendeva a far diventare, attraverso un processo astrattivo, una forma ideale e assoluta. In questo frangente, l'esempio di Martini diventava utile per Viani, perché proprio dall'opera di quest'ultimo egli poteva cogliere la dimensione umanistica del fare scultura, sebbene egli sentisse più forte e netto, rispetto al maestro, il distacco dall'antico. Questo atteggiamento permetteva a Viani da un lato un accostamento più testuale e filologico ai *kouroi* arcaici, dall'altro una maggiore libertà di rivisitarli. Inoltre, da qui nasceva l'esigenza di confrontarsi non solo con l'antichità classica ma anche con altre esperienze, comprese quelle d'avanguardia, tenendo ferma però la direzione della propria ricerca.

Torso virile del 1939 (Santini 16) e *Torso femminile* del 1940 (Santini 15), opere di ascendenza cicladica contrassegnate da forti segni incavati, sembravano rimandare alla stessa modalità di creazione scultorea dei greci arcaici, su cui anche Martini stava riflettendo in quegli stessi

anni. «Le prime sculture - affermava lo scultore nel colloquio con Gino Scarpa del 24 agosto del 1944 - [...] avevano la punteggiatura con carattere di scrittura. Ma anche i greci avevano capito. Nel segnare le coste [costole] senza bisogno di passaggi (greci arcaici)». E ancora: «La Grecia in nome della bellezza carnale, distrusse, rovinò questo principio costruttivo, che per me in tutte le arti è essenziale». E finiva così per definire come «arcaiche opere che hanno il principio costruttivo molto visibile, cioè di scrittura».²² Anche *Torso virile* del 1941 (Santini 14) risultava ispirato alla scultura arcaica e allo stesso tempo riprendeva indicazioni costruttive di Martini. Il torso, infatti, le cui attaccature del collo e delle braccia erano perfettamente arrotondate, sembrava seguire i contorni di un volto immaginario, con un particolare effetto di lievitazione volumetrica e luminosa, che pareva trovare una rispondenza nelle riflessioni di Martini riguardo all'idea di modellazione per «spinta interna».²³

Tra il 1942 e il 1943, stimolato nella ricerca dal confronto con Martini, Viani iniziava ad avvicinarsi alle correnti d'avanguardia, soprattutto al Surrealismo e a Picasso. Questo accostamento non dava luogo a repentine svolte nel lavoro dello scultore, bensì all'assimilazione di alcune soluzioni plastiche d'avanguardia all'interno delle sue ricerche, che erano partite, come si è visto, dallo studio della scultura arcaica filtrata attraverso la lezione martiniana. Del resto era stato proprio Martini, fin dalle sue prime lezioni all'Accademia, a esortare gli allievi che lavoravano a un nudo ad ampliare il loro immaginario scultoreo verso nuove suggestioni e analogie. Aveva detto agli studenti:

Non badate mai che questo sia un nudo. Se no questo vi preoccupa, e vi toglie tutte le possibilità poetiche. Ma immaginate invece che questa forma che v'imprigiona sia un vostro viaggio, dove incontri cascate, pianure, cielo, acque, ecc. Così voi troverete per la prima volta l'indipendenza dalla riproduzione. E quindi estrema varietà di espressione.²⁴

Era tuttavia soltanto nel 1943, con *Nudo (Torso femminile)* (Santini 28) e *Nudo femminile* (Santini

¹⁷ Martini 1944.

¹⁸ È da notare che tra gli autori presenti con un testo nella monografia del 1946, escludendo lo stesso Martini, solo Pallucchini faceva ancora riferimento allo scultore trevigiano e a una linea plastica veneta per Viani, mentre tutti gli altri preferivano raffronti internazionali: da Picasso a Moore, da Brancusi ad Arp. Sul complesso rapporto tra Pallucchini e Martini si veda Del Puppo 2019.

¹⁹ Sull'ultimo Martini si veda Stringa 1989; 1999. In special modo sulla crisi di Martini: Crispolti 1989; 1999.

²⁰ Cf. Barbero 1991.

²¹ Martini 2001.

²² Martini 1997, 126.

²³ Martini 1997, 48.

²⁴ Martini 1997, 123.

26), che Viani raggiungeva una maggiore idealizzazione delle figure, attraverso una forte astrazione delle forme, caratterizzate dalla continuità sinuosa dei profili e da un graduale trapasso luminoso dei piani. La trasparenza e la luminosità dell'immagine che lo scultore stava raggiungendo nelle proprie opere sembrava costituire una risposta alla problematica dell'ombra sollevata da Martini, il quale sosteneva per la scultura l'equivalenza tra i pieni e la luce, i vuoti e l'ombra. Per lo scultore, infatti, come avrebbe specificato meglio in *La scultura lingua morta*,²⁵ i vuoti e l'ombra sarebbero dovuti diventare un elemento costruttivo e attivo dell'opera plastica.

In quel periodo, infatti, nel pieno del suo rivelato teorico sul destino della scultura, Martini era ancora fiducioso che si potesse creare una nuova forma di scultura, allo stesso tempo indipendente e umana, sebbene non astratta.²⁶ In questa ricerca, tuttavia, il ruolo dell'artista sarebbe stato solo quello di offrire qualche spunto formale, come confidava a Scarpa il 19 agosto del 1944, il giorno

dell'inaugurazione della mostra di Viani alla Piccola Galleria.²⁷ La soluzione per una nuova scultura, perciò, l'avrebbero dovuta trovare i giovani talentuosi,²⁸ tra cui Martini annoverava proprio Viani. In ogni caso egli non nascondeva la preoccupazione che certe ricerche del giovane scultore potessero arrivare a derive astratte, come sembra di intuire da una confidenza a Scarpa nel settembre del 1944: «Alberto Viani (il suo assistente all'Accademia) con queste forme offende un'immagine (il nudo delle donne) che per me è bellezza».²⁹

Ma l'apparenza non-figurativa fu proprio l'approdo a cui Viani, sollecitato dalla crisi - sostanzialmente senza uscita - di Martini, arrivò nella sua ricerca scultorea intorno alla metà degli anni Quaranta. Infatti, pur non tradendo l'insegnamento umanistico, egli restituì all'immagine umana una nuova vitalità evocativa, trasformandola in un idolo o in una sorta di archetipo emblematico.³⁰ Ma per arrivare a ciò, Viani ebbe la necessità di guardare a quegli esempi artistici che Martini aveva rifiutato.

3 Viani e la «metamorfosi della visione»

Intorno alla metà degli anni Sessanta, forse in previsione della sua personale alla rassegna artistica internazionale *Alternative Attuali 3*, che si sarebbe tenuta al Castello Spagnolo a L'Aquila nell'estate 1968, Viani inviava un breve testo aforistico all'amico critico, nonché curatore dell'esposizione, Enrico Crispolti,³¹ intitolato *Riflessioni dichiarazioni sulla mia scultura*.³² Redatto in due semplici foglietti manoscritti, esso si presenta come una rarissima dichiarazione di poetica dell'artista, che, sebbene fosse un appassionato lettore e studioso di vari ambiti, era assai restio a scrivere del proprio lavoro, se non nelle lettere confidenziali ad amici artisti, critici e collezionisti. Il testo, di cui si possono ritrovare alcuni argomenti in almeno uno dei quaderni dello scultore,³³ sarà sostanzialmente rielaborato

dall'artista e pubblicato con il titolo «L'operazione scultura» sulla rivista *Retina* nel 1982.³⁴

Degli otto punti principali di cui tratta lo scritto, particolarmente significativo è l'aforisma in cui l'autore pone il concetto di 'metamorfosi' all'origine del proprio lavoro. Affermava infatti Viani: «Metamorfosi della visione: quando l'opera è finita la ritrovi nei disegni che l'hanno preceduta».³⁵ Un concetto che lo scultore avrebbe rielaborato più articolatamente nel 1969, in un suo intervento per i duecento anni dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, in cui avrebbe dichiarato:

Le mie cose nascono sempre dal disegno, che è cosa mentale e proprio il segno della classicità, e sono sempre realizzate in gesso. L'esemplare

25 Cf. Martini 2001, 36-7; 50-1.

26 Martini rifiutava l'astrazione intesa come concettualità dell'arte, sebbene nei colloqui con Scarpa non avesse escluso che le prime sculture nuove potessero avere forme astratte. Cf. Crispolti 1989, 36-8; Martini 1997, 238.

27 Martini 1997, 95.

28 Martini 1997, 124.

29 Martini 1997, 228.

30 Cf. Crispolti 1992.

31 Il rapporto tra Viani e Crispolti fu particolarmente intenso e fecondo, soprattutto tra gli anni Cinquanta e Sessanta, come dimostra, tra l'altro, il fitto scambio epistolare che copre un arco temporale che va dal 1955 al 1978. Di questo carteggio è in preparazione, da parte di chi scrive, un'edizione critica.

32 La trascrizione del testo è stata pubblicata in Crispolti 1996.

33 Cf. Viani 2006.

34 Viani 1982.

35 Parole di Viani riportate in Crispolti 1996, 27.

in gesso è la matrice della metamorfosi che subisce questa forma pura e finita nelle varie materie in cui si incarna: marmo o bronzo e che è la sua 'apertura' al tempo.³⁶

Come ha notato Crispolti, Viani instaurava un dialogo immaginativo continuo con i propri selezionatissimi archetipi (tra cui, in primo luogo, il torso, maschile e femminile, e il nudo muliebre) che, attraverso l'atto automaieutico del disegno, gli apparivano nelle loro infinite possibilità di trasformazione

come in un processo metamorfico della forma.³⁷ L'opera, realizzata da Viani dopo una lunga e complessa messa a punto disegnativa - e perciò mentale - dell'immagine, era quindi il traguardo assoluto, inteso cioè come una delle possibilità di questa continua metamorfosi dell'archetipo iconico-formale. Ma la realizzazione dell'opera non era, per l'artista, la conclusione definitiva del processo creativo. Il dialogo immaginativo con l'archetipo poteva, infatti, proseguire anche a distanza di tempo, alimentando una continua metamorfosi della forma possibile.

4 Fonti metamorfiche per Viani intorno alla metà degli anni Quaranta

Se per Viani la 'metamorfosi della visione', intesa come possibilità immaginativa, è alla base del proprio atto creativo, interessante è indagare da dove provenga il concetto stesso di metamorfosi entrato poi nella poetica dell'artista.

Un indizio interessante si ricava da una lettera che Viani scrisse a Sergio Bettini il 13 maggio del 1946, in previsione del testo che il critico stava allora completando per la monografia dello scultore pubblicata quell'anno. Nella lettera, cui erano allegate alcune fotografie di opere recenti, Viani descriveva brevemente le proprie modalità di lavoro, accennando anche alle fonti della sua scultura. L'artista infatti affermava:

In queste cose ci sono tutti i miei amori: c'è il mito e la poesia ermetica - gli idoli e i surrealisti (Arp, Miró...) - la Grecia e Picasso.³⁸

Se la cultura greca (in cui può rientrare dalla plastica cicladica a quella arcaica, dall'arte classica all'ellenistica) può apparire tutto sommato un rimando artistico ovvio, soprattutto per uno scultore, più significativo è l'accenno al Surrealismo, in particolare all'ala 'organica' di questo movimento, di cui Viani ricorda infatti le figure di Arp e Miró, a cui si unisce la personalità poliedrica di Picasso, che però andrà inteso proprio per la sua fase surrealista. Ulteriore conferma dell'importanza del Surrealismo per l'immaginazione creativa dell'artista in questi anni è fornita da Renato

Birolli, pittore e caro amico dello scultore almeno dal 1943 al 1959, anno della sua prematura scomparsa. Infatti, se nel testo dedicato a Viani per il volume *Arte italiana del nostro tempo*, curato da Stefano Cairola e uscito nel giugno del 1946, il pittore si affrettava a «togliere di mezzo ogni sospetto di surrealismo»,³⁹ poco dopo, in occasione della stesura della testimonianza per la già ricordata monografia del 1946, egli si sarebbe dovuto ricredere su questo punto, perché, come emerge indirettamente da uno scambio epistolare,⁴⁰ sarebbe stato lo stesso scultore a dichiarargli di provenire dal Surrealismo, tanto da indurlo ad accostare il lavoro di Viani a quello, tra gli altri, di Arp, Picasso e Masson.⁴¹

Ed era quindi all'immaginario surrealista della metamorfosi, ovvero della trasformazione libera e continua dell'umano nell'animale o nel vegetale,⁴² esperito soprattutto attraverso il medium a lui più congeniale del disegno, che lo scultore si avvicinava, intorno alla metà degli anni Quaranta, per allargare i propri orizzonti artistici e in un certo senso 'salvare' il destino della scultura dalla drammatica impasse denunciata da Martini. Se è vero che Viani si era interessato all'opera di alcuni surrealisti fin dagli anni Trenta, solo adesso, però, dopo averne acquisito graficamente le soluzioni a lui affini, egli si sentiva pronto per trasportarle nella plastica, in quelle che saranno appunto le prime opere del suo corpus parentetico.

³⁶ Viani 1969.

³⁷ Cf. Crispolti 1996, 36.

³⁸ Lettera di A. Viani a S. Bettini, 13 maggio 1946, citata in Agazzi 2006, 31-2.

³⁹ Birolli 1946a, 102.

⁴⁰ Cf. ACB (Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto G.P. Viesseux, Firenze), Fondo Birolli, Renato, lettera di R. Birolli ad A. Viani, 8 settembre 1946.

⁴¹ Cf. Birolli 1946b, 19.

⁴² Per uno sguardo generale sull'argomento si veda Lichtenstern 1992, 167-206.

4.1 Picasso surrealista

Negli anni Cinquanta, descrivendo l'ultima fase di Viani, quella in cui si verificava un cambiamento decisivo del linguaggio, Marchiori indicava come primaria fonte di riferimento per l'artista l'opera surrealista di Picasso, «l'inventore dei monumenti inutili».⁴³

In particolare, come traspare anche dall'indicazione di Marchiori, Viani era appassionato dei disegni, dei dipinti e delle sculture di Picasso che erano scaturiti dal *Carnet de Dinard* dell'estate-autunno 1928, l'album di disegni e appunti in cui l'artista spagnolo aveva studiato, in maniera più concreta e scultorea rispetto sia al *Carnet de Paris* (primavera 1928) sia ai *Cahiers de Cannes* (estate 1927), monumentali figure pneumatiche per un progetto, mai realizzato, di scultura funeraria in memoria dell'amico poeta Guillaume Apollinaire, da collocare nel cimitero parigino di Père Lachaise.⁴⁴

Tutte queste figure assemblate di Picasso sembravano rifarsi, dal punto di vista immaginativo, a un processo metamorfico: si trattava infatti, in molti casi, di figure antropomorfe composte da elementi eterogenei, spesso di origine naturale o animale (sassi, legni, ossa) oppure meccanici (solidi geometrici). In altri casi, queste figure antropomorfe disarticolate, sovente caratterizzate da una forte carica erotica e composte da parti di corpo riconoscibili (occhi, testa, torso, seni, glutei, gambe, braccia, ombelico), sembravano trasformarsi in fantastiche fiere feroci dalle fauci spalancate. L'identificazione di un immaginario metamorfico utilizzato da Picasso in questa serie di opere, o comunque in opere di questa fase, era confermato dal ricorrere del titolo 'metamorfosi' per vari lavori. Inoltre il tema della metamorfosi, inteso in un'ottica di confronto con l'antico, affascinerà particolarmente l'artista tanto da illustrare con trenta incisioni *Le Metamorfosi* di Ovidio, nel 1931.⁴⁵

Per quanto riguarda le fonti utilizzate da Viani, risulta difficile indicare con precisione su quali egli si sia effettivamente basato, perché l'artista, oltre a possedere una ricca collezione di libri, aveva la possibilità di accedere a molte altre

biblioteche assai fornite, tra cui quella di Cardazzo e soprattutto quella di Marchiori.

Come riferisce Giorgio Nonveiller, fin dagli inizi degli anni Trenta Viani aveva iniziato ad acquistare riviste, specialmente i *Cahiers d'Art*, che riproducevano opere di Picasso⁴⁶ ma anche libri e cataloghi sull'artista, tra cui *Picasso: Forty Years of His Art*, del 1939, di Alfred Barr, e la monografia *Picasso*, del 1940, di Jean Cassou, che, sebbene non riproducessero molti lavori del periodo surrealista, presentavano due opere nel cui titolo compariva il termine 'metamorfosi', ovvero *Project for a Monument (Métamorphose)* del 1930, riprodotto in Barr,⁴⁷ e il dipinto *Métamorphose* del 1929 [fig. 5], pubblicato in Cassou.⁴⁸ Inoltre, come ricorda ancora Nonveiller, Viani amava una serie di disegni e di dipinti di Picasso risalenti al 1932, come il carboncino della *Femme nue endormie* o il dipinto 'scultoreo' *Femme nue couchée*, pubblicato, tra l'altro, in un articolo di Man Ray presente nel numero speciale di *Cahiers d'Art* del 1935 dedicato a Picasso.⁴⁹

Per quanto riguarda i *Cahiers de Cannes*, i *Carnet de Dinard* e altre opere derivate dallo studio per il monumento ad Apollinaire, Viani avrebbe potuto trovarne alcune riproduzioni in vari articoli di Christian Zervos sui *Cahiers d'Art* pubblicati tra il 1928 e il 1929. In particolare nell'articolo del 1928, intitolato *Sculptures des peintres d'aujourd'hui*, l'autore riproduceva proprio il bozzetto in gesso del monumento, intitolato *Métamorphose (Personnage féminin)*, del 1928;⁵⁰ mentre negli altri, pubblicati in tre fascicoli della rivista nel 1929, erano riprodotti soprattutto dipinti e disegni.⁵¹

Anche l'attività propriamente scultorea dell'artista spagnolo poteva facilmente essere conosciuta e studiata da Viani sia tramite i *Cahiers d'Art*, sia tramite la rivista *Minotaure*, dove proprio nel primo numero del 1933 era pubblicato l'articolo di André Breton, «Picasso dans son élément», in cui una parte significativa era dedicata all'atelier di sculture di Picasso, illustrata da suggestive fotografie di Brassai. Nello stesso numero della

⁴³ Marchiori 1953, 39.

⁴⁴ Cf. Spies 1995; Bois 2008.

⁴⁵ Cf. Ovide 1931; Zervos 1931a.

⁴⁶ Dei *Cahiers d'Art*, Viani possedeva tra l'altro il nr. 4-5 del 1937, dedicato a *Guernica* di Picasso, e l'articolo di Christian Zervos, «Tableaux magiques de Picasso» estratto dal fascicolo nr. 3-10 del 1938, con opere del periodo surrealista. Cf. Nonveiller 1992, 95 nota 21.

⁴⁷ Cf. Barr 1939, fig. 234.

⁴⁸ Cf. Cassou 1940, 136. L'opera era stata pubblicata, priva di titolo, anche in Zervos 1929b, 249.

⁴⁹ Cf. Ray 1935, 205.

⁵⁰ Cf. Zervos 1928, 289.

⁵¹ Cf. Zervos 1929a; 1929b; 1929c.

rivista, inoltre, erano pubblicati altri disegni di Picasso, ovvero la serie *Crucifixions (dessins d'après Grünewald)* e *Une Anatomie*, in cui erano raffigurate monumentali figure pneumatiche che avrebbero potuto interessare il giovane scultore.⁵² Tra le possibili fonti è da ricordare anche la piccola monografia in italiano dedicata da Enrico Prampolini all'attività scultorea di Picasso nel 1944. Nel volume l'autore, oltre a conferire particolare risalto al periodo di Dinard e alle opere posteriori al 1928, offriva un'interessante lettura 'panteistica' delle opere plastiche di Picasso, incentrate su un

processo metamorfico:

Le sue sculture, nelle loro prodigiose metamorfosi, partono dalla natura e - attraverso magiche soste intorno ai valori plastici della figura umana - ritornano alla natura.⁵³

Molte delle opere di Picasso pubblicate nel libretto avrebbe potuto interessare particolarmente le ricerche scultoree di Viani, tra cui un dipinto intitolato *Metamorfosi* del 1927, e il già ricordato gesso *Metamorfosi* del 1928 [fig. 6].

4.2 Arp scultore

Sollecitato da vari critici a indicare le fonti della sua opera, Viani ha più volte ammesso di non sapere consciamente cosa 'doveva' agli artisti antichi né ai contemporanei, perché la sua scultura proveniva dalla 'cultura', dal dialogo profondo tra passato e presente. Nonostante questo, l'artista ha sempre e onestamente riconosciuto, tra le varie fonti, l'importanza dell'opera di Arp, il «'patriarca' della moderna scultura»,⁵⁴ per la maturazione del proprio linguaggio plastico,⁵⁵ in particolare intorno alla metà degli anni Quaranta. Questa ammissione da parte di Viani ha probabilmente alimentato nel tempo quel *topos* critico secondo il quale Arp avrebbe avuto un'influenza decisiva ed esclusiva sull'opera matura dello scultore, facendolo apparire come una sorta di 'emulo' dell'alsaziano.⁵⁶

Secondo Nonveiller, Arp era noto a Viani almeno fin dal 1933,⁵⁷ quando cioè lo scultore acquistò la prima edizione di *Le surréalisme et la peinture* di André Breton, dove figuravano però non le sculture 'a tutto tondo' - che furono una fonte iconografica preminente per l'artista italiano -, ma solo i *Reliefs* realizzati da Arp tra il 1924 e il 1927, tra cui *Femme* del 1927 e *Nature morte: table, montagne, ancres et nombril* del 1926, particolarmente apprezzata dallo stesso Breton.⁵⁸ Simili rilievi potrebbero essere stati visti direttamente da Viani anche nell'unica mostra italiana in cui furono esposte opere di Arp tra le due guerre, una collettiva tenutasi nel marzo del 1938 alla Galleria Il Milione a Milano dove, oltre alle opere dell'artista,

figuravano anche quelle di Domela, Kandinsky, Magnelli, Seligmann, Taeuber-Arp e Vézelay.⁵⁹

Furono però sicuramente le sculture biomorfiche 'a tutto tondo' di Arp, realizzate a partire dagli anni Trenta, a interessare maggiormente Viani, in particolare intorno agli anni della guerra, quando l'artista stava cercando nuove possibilità per la propria scultura. Infatti, le opere 'a tutto tondo' di Arp sono caratterizzate da forme organiche che si ispirano al processo di crescita spontanea della natura. Esse presentano quindi la forza germinale di organismi viventi e allo stesso tempo lo splendore di oggetti inanimati, in una sorta di continua metamorfosi delle forme che spesso è indicata dall'artista con titoli ironici e descrittivi, come in *Métamorphose (coquille - cygne - balance-toi)* del 1935. In queste sculture il soggetto evocato dal titolo può talvolta perdere la propria identità o funzione d'uso per acquisirne un'altra, secondo una poetica immaginativa dai tratti giocosi tipicamente dada. Pur nella diversità di visione poetica, quindi, a Viani potevano interessare in particolare le varie versioni di sculture aventi per titolo *Concrétion humaine*, realizzate da Arp a partire dai primi anni Trenta. Queste sculture, infatti, erano ancora incentrate su un orizzonte di immaginario umano - sempre preferito da Viani -, ma allo stesso tempo apparivano come oggetti naturali distanti dalle forme della statuaria 'classica', poiché si articolavano al loro interno come organismi

⁵² Cf. Breton 1933; la parte relativa all'*Atelier de Sculpture* è alle pp. 15-29. *Crucifixions (dessins d'après Grünewald)* e *Une Anatomie (dessins)* di Picasso erano pubblicati rispettivamente alle pp. 30-2 e 33-7.

⁵³ Prampolini 1944, 9.

⁵⁴ ACAC (Archivio Crispolti Arte Contemporanea, Roma), lettera di A. Viani a E. Crispolti, 11 settembre 1957.

⁵⁵ Cf. Rizzi 1966; Milani 1981, 79.

⁵⁶ Sul rapporto tra Arp e Viani si veda Greco 2020.

⁵⁷ Nonveiller 1992, 89.

⁵⁸ Cf. Breton 2010, 66-7..

⁵⁹ Cf. Arp, Domela, Kandinsky 1938.



Figura 5 Pablo Picasso, *Métamorphose*, 1929.
Da Cassou 1940, 136



Figura 6 Pablo Picasso, *Metamorfosi [Métamorphose]*, 1928.
Da Prampolini 1944, fig. 9, 25

germinanti spontaneamente l'uno dall'altro. Queste opere potevano quindi offrire all'artista un esempio per rifondare il linguaggio scultoreo, aprendolo a una vasta possibilità immaginativa legata, metamorficamente, soprattutto al mondo della natura, rimanendo però ancora nella raffigurazione, seppur ideale, dell'uomo. In fondo l'esempio di Arp poteva rappresentare, nell'ottica di Viani, quella possibilità di 'liberazione' immaginativa della forma di cui, come si è detto, aveva parlato Martini nelle sue lezioni all'Accademia, quando aveva invitato gli allievi che stavano eseguendo un nudo a immaginare che non si trattasse di una figura umana, bensì di «cascate, pianure, cielo, acque».⁶⁰

Difficile individuare quali sculture a 'tutto tondo' di Arp Viani possa aver visto, poiché pochissime

risultano quelle pubblicate sulle riviste francesi del tempo. Alcune opere dell'artista apparvero in particolare sui *Cahiers d'Art* tra il 1931 e il 1934. Più precisamente nel 1931, a commento di un articolo dello stesso Arp dedicato all'arte astratta, fu riprodotta *Main, fruits* del 1931, un'opera in legno con forme analoghe a quelle dei rilievi ma fissata su un supporto orizzontale, mentre in un saggio di Zervos, dedicato agli artisti della nuova generazione, furono pubblicate cinque opere in legno di Arp, tra cui il rilievo verticale *Composition*, e quattro sculture composte da forme geometriche poste su supporti orizzontali, *Cloche et nombrils*, *Personnages*, *Cravate et nombril*, *Feuilles*, tutti del 1931.⁶¹ Nel 1933 furono pubblicate due fotografie dell'iconica scultura multiparte in gesso - con elementi addossati mobili - *Trois objets désagréables*

⁶⁰ Martini 1997, 123.

⁶¹ Cf. Arp 1931; Zervos 1931b.

sur une figure, del 1930, presentata come una nuova svolta plastica dell'artista.⁶² L'anno successivo, invece, una *Concrétion humaine* del 1934 [fig. 7] appariva in un articolo di Jan Brzękowski dedicato a quattro autori, in cui si assisteva a un nuovo cambiamento: l'opera, composta da parti mobili addossate a una base, era adesso fusa in un'unica scultura che si elevava e rigonfiava sinuosamente in forme ondulate.⁶³

Sulla rivista surrealista *Minotaure* invece furono pubblicati, tra il 1933 e il 1939, solo otto lavori di Arp. In particolare, nel 1935, fu riprodotta una piccola opera su carta dedicata a Tzara, nel 1936 un assemblaggio di oggetti in legno intitolato *Trousse du naufragé* del 1921, e una scultura in carta di giornale e cartapesta dal titolo *Mutilé et apatride* del 1936, mentre soltanto nel nr. 10

del 1937 fu pubblicata una delle prime *Concrétion humaine* [fig. 8], riprodotta tramite una ripresa dall'alto in modo da offrire una vista dei contorni sinuosi, cui seguirono nel numero successivo quattro *Papiers déchirés*.⁶⁴

Altri gessi multipartiti, probabilmente *Nombril et deux idées (en trois pièces)* e *Configuration*, entrambi del 1932, furono pubblicati sul secondo numero di *Abstraction, création, art non-figuratif* del 1933.⁶⁵ Inoltre nel catalogo della mostra *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, a cura di Alfred Barr e Georges Hugnet, tenutasi al Museum of Modern Art di New York tra il 1936 e il 1937 - di cui una copia era presente nella biblioteca di casa Cardazzo -⁶⁶ erano riprodotte otto opere di Arp, tra cui soprattutto disegni, rilievi e collages, ma anche la scultura 'a tutto tondo' in gesso intitolata *Concrétion humaine*, del 1935.⁶⁷

4.3 Le metamorfosi di Masson e di Birolli

È stato Renato Birolli, nel suo scritto per la monografia di Viani del 1946, il primo a proporre ipoteticamente l'esempio di André Masson, e in particolare del suo ciclo di opere *Métamorphoses*, come una possibile fonte per lo scultore.⁶⁸ Per Masson, come ha individuato Carmine Benincasa, la metamorfosi rappresenta il dinamismo primario dell'energia dell'essere, ed è il principio informativo della propria iconografia di matrice surrealista. Essa è caratterizzata da un continuo movimento in cui il mitologico si unisce all'onirico, l'organico al vegetale, in un processo di forte erotizzazione di forze e di forme.⁶⁹

Secondo una testimonianza di Daniel-Henry Kahnweiler, Masson aveva intitolato per la prima volta *Métamorphose* una sua scultura - la prima opera plastica da lui realizzata - perché era interessato al tema della trasformazione dell'essere umano in un animale, in un vegetale o in un minerale.⁷⁰ È suggestivo notare che nel già ricordato

Fantastic Art, Dada, Surrealism, tra le altre opere dell'autore, è riprodotta proprio una scultura in gesso intitolata *Métamorphose*, del 1928 [fig. 9],⁷¹ forse proprio quella di cui parlava il gallerista. Inoltre, potrebbero essere stati interessanti per Viani anche gli essenziali disegni di Masson appartenenti al ciclo *Massacres*: disegni rappresentanti violente scene di gruppi di figure, riprese in varie pose, e pubblicati nel primo numero di *Minotaure* del 1933, lo stesso dove erano riprodotti lavori surrealisti di Picasso. Nella stessa rivista, inoltre, erano pubblicate altre opere di Masson, tra cui alcuni disegni nel fascicolo nr. 11 del 1938, mentre nel successivo, del 1939, oltre alla copertina realizzata dall'artista, era presente il dipinto *Métamorphose des amants* del 1938, che illustrava, insieme a *Le fauteuil Louis XVI*, un significativo articolo di Breton sul pittore.⁷² In quel testo, intitolato «Prestige d'André Masson», l'autore evidenziava la forte carica erotica della pittura di Masson,

62 Cf. Hans Arp 1933.

63 Cf. Brzękowski 1934.

64 Cf. Eluard 1934-35, 12 [Arp, (*Tristan Tzara: "Cinéma calendrier du cœur abstrait Maisons"*), 1920]; Tériade 1936, 8. L'opera *Senza titolo (Concrétion humaine)* è riprodotta nel nr. 10, del 1937, a p. 33; mentre i quattro *papiers déchirés (Papier déchiré et interprété; Papier déchiré et interprété; Dessin déchiré; Papier déchiré et interprété)* sono pubblicati nel nr. 11, del 1938, a p. 57.

65 Le opere sono pubblicate in *Abstraction, création, art non-figuratif*, del 1933, a p. 2. Per l'identificazione delle opere di Arp si veda Craft 2019, 50 nota 157. Inoltre, nel primo numero della stessa rivista, del 1932, sono riprodotti di Arp anche un collage del 1927 e un rilievo del 1928.

66 Cf. Bianchi 2006, 25 nota 12.

67 Cf. Barr, Hugnet 1936, fig. 288.

68 Cf. Birolli 1946b, 19.

69 Cf. Benincasa 1981, 13-14.

70 La testimonianza è riportata in Bois 2008, 166.

71 Cf. Barr, Hugnet 1936, fig. 423.

72 Le opere del ciclo *Massacres* sono pubblicate nel primo numero della rivista, del 1933, tra p. 57 e 61. I *Dessins d'André Masson* sono invece riprodotti nel fascicolo 11 del 1938, tra p. 57 e 60. Le altre due opere sono presenti in Breton 1939.



HANS ARP, CONCRÉTION HUMAINE, SCULPTURE (1934).

LES QUATRE NOMS

HANS ARP - GHIKA - JEAN HELION - S. H. TAEUBER - ARP
A propos de leur exposition à la galerie des "Cahiers d'Art"

Au premier abord, l'œuvre de ces quatre artistes semble n'avoir que très peu de traits communs. Néanmoins, ce n'est pas le hasard d'une exposition qui les a unis ensemble. Une volonté consciente de ses faits les a juxtaposés pour exprimer non pas quelques recherches, mais certaines réalisations, dont chacune est différente, puisque utilisant d'autres chemins et disposant de moyens propres.

La peinture 1934 n'est ressemblante pas à celle d'il y a dix ou même cinq ans. La ligne générale de l'époque 1918-1920, où les mouvements ont groupé les artistes, n'existe plus. Les peintres, qui n'ont pas abandonné la course, ont dépassé le mouvement général. Ils se situent eux-mêmes dans l'art de l'époque, sans se servir de troupes de sauvages et sans s'y mêler. C'est le cas de Hans Arp, de Ghika, de Jean Helion et de M^{me} Taeuber-Arp.

Ayant puissamment contribué à l'évolution de l'art au cours de ces dernières années par le rôle qu'il a joué dans le mouvement dadaïste et surréaliste — Arp occupe dans la peinture contemporaine une place tout à fait particulière. L'art de Arp ne peut entrer dans les cadres d'aucun mouvement artistique de l'heure actuelle, il enfonce les portes d'aujourd'hui pour ouvrir la fenêtre de demain au vent du large. C'est pourquoi Arp n'est ni dadaïste, ni surréaliste, ni abstrait — tout en l'étant aussi. Il a gardé la mémoire de ces buts artistiques réalisés au cours de son évolution, il les réalise et surréaliste même en accumulant le produit de son imagination et de son évolution créatrice.

Arp est séduit par les contrastes de formes et de couleurs, par les contrastes des formes linéaires, plongées dans l'infini de l'espace. Les reliefs de Arp vivent par la juxtaposition du gris-infini ou blanc-infini au noir-infini. Ses sculptures en bois sont nées de la volonté de mêmes contrastes : de formes nettement déterminées et de l'espace. Au cours de son travail, Arp est néanmoins tenté par quelques

souvenirs, images ou pensées, qu'il tâche d'introduire aussi dans ses sculptures, ce qui ne finisse pas du tout le mécanisme de la création artistique, puisque cela n'exprime que la réalité psychique. Par ce côté de sa méthode, Arp se rattache à la doctrine surréaliste, non pas celle des peintres surréalistes, mais celle de l'écriture mécanographique, proclamée par Breton.

L'œuvre de Arp est néanmoins loin de cet enchevêtrement, de cette irréalité qui caractérise le surréalisme pictural. Les sculptures de Arp sont, d'autre part, assez loin de ce qu'on dénomme d'habitude l'art abstrait. En chassant l'objet de ses sculptures, il n'est pas tombé dans le géométrisme cubiste ou néoplastic. Arp a inventé la sculpture à géométrie. Le monde de ces formes aux lignes sobresantes quoique si éloignées de la beauté officielle, ces souvenirs picturaux, que Arp aime à nommer monochromes, sombres, osseux ou fourchettes, est une émanation de l'âme branchée sur l'atmosphère. Arp, exulte d'un cosme métaphysique, mais n'emportant pas le bagage détestable du sublime, et relié à la réalité de ce monde monochrom et nombreux, établit des communications nouvelles avec Mars.

Les moulages de Hans Arp entrent dans le monde blanc, blanc-bleu, comme les rêves vierges nuitamment agités dans les draps. Leur beauté blanche est sensuelle comme la femme, et si réelle qu'elle devient presque tangible. Les moulages de Arp constituent le début d'une nouvelle période dans l'évolution de cet artiste et peut-être de la sculpture actuelle.

Quoique si près de la puissante individualité de Arp, M^{me} Taeuber-Arp a su se garder de subir son influence. Tout en continuant ses recherches, séduite par la joie de la discipline, comme un moine

197



LE FRIK POLLET

KURT SCHWITTERS



FIGURE 1937

DENYS MONOD



HANS ARP



KEES VAN DONGEN

KEES VAN DONGEN

Figura 7 Hans Arp, *Concrétion humaine*. 1934. Da Brzękowski 1934, 197

Figura 8 Pagina della rivista *Minotaure* del 1937 con riprodotta in basso a sinistra un'opera senza titolo [*Concrétion humaine*] e senza data di Hans Arp. Da *Minotaure*, 4(10) 1937, 33

ricordando, in particolare, l'importanza del tema della metamorfosi per l'artista. Affermava infatti Breton:

Mais cet esprit est aussi délié d'eux de tout l'irrésistible appel de la vie, cette vie qu'il est le seul peintre à toujours vouloir surprendre à sa source et qui l'amène à se pencher électivement sur les *métamorphoses*.

E aggiungeva ancora:

La peinture d'André Masson n'a cessé de procéder de ces phénomènes de germination et d'éclosion saisis à l'instant où la feuille et l'aile, qui commencent à peine à se déplier, se parent du plus troublant, du plus éphémère, du plus magique des lustres.⁷³

⁷³ Breton 1939, 13.

⁷⁴ Cf. *Metamorfosi* 1937. I disegni, con alcune serie inedite, e il testo di Bini sono stati ripubblicati nel 1976 in un volume corredo da altri scritti critici. Cf. Birolli 1976.



427 Mesens: Mask for insulting esthetes, 1929



423 Masson: Metamorphosis, 1928

Figura 9 Pagina del catalogo *Fantastic Art, Dada, Surrealism* del 1936, con a destra la riproduzione dell'opera in gesso *Metamorphosis [Métamorphose]* del 1928 di André Masson. Da Barr, Hugnet 1936, fig. 423

il concetto artistico di forma, intesa da Birolli come un elemento che chiude, spezza e isola, e a cui egli contrapponeva l'idea di ritmo in cui sono racchiusi, in pittura, il segno e il colore. Alla base c'era la necessità del pittore, ma comune a una parte della generazione artistica degli anni Trenta, di riscrivere la storia come metamorfosi di esperienze artistiche in movimento, invece di leggerla per forme rigide, con un metodo di filiazione storica. Per questo il testo di Bini si apriva con una citazione da una lettera di Birolli scritta dopo una visita al Louvre nell'ottobre del 1936, in cui l'artista creava un parallelismo spirituale, arbitrario dal punto di vista storico-artistico, tra le opere di Delacroix e Renoir, e quelle di Velázquez e Manet, giustificandole in questo modo:

Se la filiazione storica presuppone la conoscenza determinata della cosa, la filiazione per ca-

tegorie universali ne presuppone l'intelligenza indeterminata. Un anelito profetico e non un ragionamento. E poiché non v'è profezia senza lo sconfinamento dalle cose limitate, vien fatto di pensare che al caso dell'arte presieda qualcosa di centrico in perpetuo movimento verso zone periferiche, attraverso un processo che dirò di metamorfosi.⁷⁵

Come evidenziavano del resto gli stessi disegni riprodotti, privi di chiarezza e forma definita, ciò che affascinava Birolli era l'amorfo, la potenza germinante, in quanto, come ribadiva Bini «le verità, come tutte le cose nucleari, protozoo, seme, ecc. sono amorfe. Se così non fosse o se fosse il contrario, sarebbero verità condizionate».⁷⁶ E spiegava ancora Birolli:

L'amorfo non si iscrive in alcuna figura. Le-

⁷⁵ Parole di Birolli riportate in Bini 1937, s.n.

⁷⁶ Bini 1937, s.n.

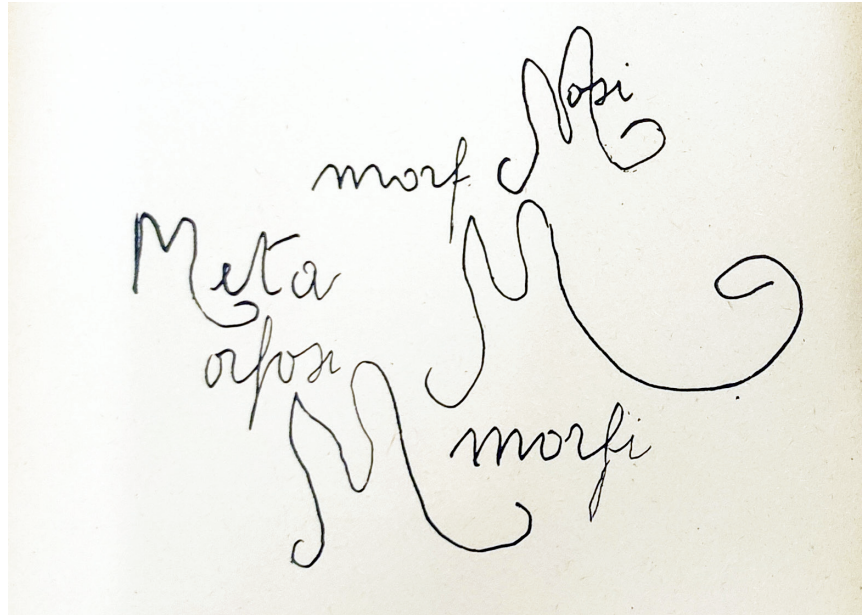


Figura 10
Renato Birolli, scritta riprodotta
nella pagina di guardia
del volume *Metamorfosi* del 1937

onardo - ecco chiarito il problema delle 'macchie' - voleva affermare che l'amorfo contiene tutte le forme, senza essere precisato in una purchessia.⁷⁷

Dal punto di vista grafico, Viani rimase probabilmente affascinato dalla scritta infantile e frammentata sulla pagina di guardia prima del frontespizio del libro [fig. 10], eseguita da Birolli - che trova alcune affinità con la già ricordata scritta realizzata dall'artista per il *Numero Unico del Cavallino* del 1940 -, ma non pare probabile che egli possa aver tratto particolare ispirazione dai disegni del pittore veronese. Infatti, le modalità di realizzazione grafica dei due artisti sembrano molto distanti tra loro: espressionisti, convulsi, fremmenti, i disegni di Birolli; essenziali, meditati, razionali, quelli di Viani. Nonostante questo, però, il concetto di metamorfosi come ricerca dell'amorfo, ovvero di un magma contenente in sé ancora tutte le possibilità fenomenologiche della forma a cui l'artista era libero di attingere senza limiti, poteva rappresentare per Viani una fonte di poetica atta a superare quella difficoltà della scultura denunciata da Martini. Sebbene non sia noto se lo scultore conoscesse il volume *Metamorfosi*, è certo invece che egli lesse con interesse i *Sedici taccuini*, pubblicati nell'aprile del 1943 da Birolli, un artista che Viani stimò profondamente,

ritenendone brillante il modo di pensare, di dipingere e di scrivere.⁷⁸

In quel testo, che raccoglieva le riflessioni appuntate nei taccuini del pittore dal marzo del 1936 al giugno del 1942, oltre a dieci disegni, erano contenuti alcuni pensieri dell'autore sul concetto di amorfo poi sviluppati nel volume sulle *Metamorfosi*. Già ad apertura del testo, nel taccuino del marzo-aprile del 1936, Birolli affermava:

Il mio quadro agli inizi è come un seme. Amorfo rispetto alla futura pianta. Una pittura al suo nascere è un cumulo di forze incorrotte, dense, a forte peso specifico. Difficile è distenderle in una spazialità che non menomi la forza iniziale. Direi che sugli inizi la plastica non ha alcun fine figurativo. L'immaginazione non compie ancora sforzi logici. Non cerca di infingersi qualcosa.⁷⁹

E ancora confessava, nel settembre 1936:

C'è un punto che non oso guardare fino in fondo: l'*Amorfismo*. [...] Eppure, quale risorsa per la pittura. Quale fulgente precipizio nella massa e nel coagulo. E quale terreno per una forma finalmente libera. Nessun colore soggiogato da una forma a-priori. Se mai una tensione universale a tutte le forme.⁸⁰

⁷⁷ Parole di Birolli riportate in Bini 1937, s.n.

⁷⁸ Cf. ACB, Fondo Birolli, Renato, lettere di A. Viani a R. Birolli, «Sabato Santo [24 aprile] 43», e 3 maggio 1943.

⁷⁹ Birolli 1943, 17.

⁸⁰ Birolli 1943, 42-3.

Ma questa libertà immaginativa propria dell'amorfo doveva essere regolata dalla facoltà ragionativa dell'artista, intesa come «mantenere vivo e aderente al problema della rappresentazione il senso e il concetto della cosa». ⁸¹ Si trattava quindi di un ampliamento delle possibilità di creazione che non escludeva le forme del passato, come affermava

Birolli nell'aprile-maggio 1936: «In metamorfosi devono apparire nuove forme senza la morte delle forme preesistenti». ⁸²

Si trattava quindi di una nuova possibilità di ricerca che poteva accrescere, senza conflitto, la poetica di matrice umanistica di Viani.

Bibliografia

- Agazzi, M. (2006). «1946, Alberto Viani e Sergio Bettini. Scultura e fotografia». Stringa, N. (a cura di), *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*. Padova, 31-4, 374-5.
- Appella, G. (2006). «Vita, opere, fortuna critica». Appella, G. (a cura di), Alberto Viani. *Opere dal 1939 al 1984 = Catalogo della mostra* (Matera, Circolo La Scaletta, 24 giugno-15 ottobre 2006). Roma, 141-249.
- Arp, H. (1931). «A propos d'art abstrait». *Cahiers d'Art*, 6(7-8), 357-8.
- Arp, Domela, Kandinsky (1938). «Arp, Domela, Kandinsky, Magnelli, Seligmann, Taeuber-Arp, Vézelay». *Bollettino della Galleria del Milione*, 58.
- Barbero, L.M. (a cura di) (1991). *Mario Deluigi 1901-1978 = Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria d'Arte moderna di Ca' Pesaro, 25 maggio-21 luglio 1991). Milano.
- Barr, A.H. Jr.; Hugnet, G. (eds) (1936). *Fantastic Art, Dada, Surrealism = Catalogo della mostra* (New York, Museum of Modern Art, dicembre 1936-gennaio 1937). New York.
- Barr, A.H. Jr. (1939). *Picasso Forty Years of His Art*. New York.
- Benincasa, C. (1981). «Dal labirinto cosmico al desiderio». Benincasa, C. (a cura di), *André Masson: opere dal 1920 al 1970 = Catalogo della mostra* (Firenze, Orsanmichele, 11 aprile-7 giugno 1981). Firenze, 9-21.
- Bianchi, G. (2006). «Non so quello che devo agli antichi né quello che devo ai contemporanei». Appella, G. (a cura di), Alberto Viani. *Opere dal 1939 al 1984 = Catalogo della mostra* (Matera, Circolo La Scaletta, 24 giugno-15 ottobre 2006). Roma, 17-27.
- Bini, S. (1937). s.t. *Metamorfosi: 46 disegni di Renato Birolli, 6 pagine di Sandro Bini*. Milano.
- Birolli, R. (1943). *Sedici Tacchini*. Con dieci disegni e una nota di U. Apollonio. Milano.
- Birolli, R. (1946a). «Alberto Viani». Cairola, S. (a cura di), *Arte italiana del nostro tempo*. Bergamo, 101-2.
- Birolli, R. (1946b). s.t. *Sculture di Alberto Viani*. Milano, 17-20.
- Birolli, R. (1976). *Metamorfosi*. Torino.
- Bois, Y.A. (a cura di) (2008). *Picasso 1917-1937. L'arlecchino dell'arte = Catalogo della mostra* (Roma, Complesso del Vittoriano, 19 ottobre 2008-8 febbraio 2009). Milano.
- Breton, A. (1933). «Picasso dans son élément». *Minotaure*, 1(1), 8-29.
- Breton, A. (1939). «Prestige d'André Masson». *Minotaure*, 6(12-13), 13-15.
- Breton, A. (2010). *Il surrealismo e la pittura*. Trad. di A. Sanna. Milano. Trad. di: *Le surréalisme et la peinture*. Paris, 1928.
- Brzękowski, J. (1934). «Les quatre noms: Hans Arp; Ghika; Jean Hélion; S.H. Taeuber». *Cahiers d'Art*, 9(5-8), 197-200.
- Cassou, J. (1940). *Picasso*. Paris.
- Craft, C. (2019). «La natura e le nature di Arp». Craft, C. (a cura di), *La natura di Arp = Catalogo della mostra* (Dallas, Nasher Sculpture Center, 15 settembre 2018-6 gennaio 2019; Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 12 aprile-2 settembre 2019). Venezia, 3-50.
- Crispolti, E. (1989). «Frammenti su una 'stagione all'inferno'». Stringa, N. (a cura di), *Arturo Martini. Opere degli anni Quaranta = Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria della Fondazione Bevilacqua La Masa, 10 giugno-5 agosto 1989). Milano 25-43.
- Crispolti, E. (1992). «Archetipi umanistici». Crispolti, E. (a cura di), *Aliventi Arp Viani. L'immaginario organico = Catalogo della mostra* (Firenze, Forte del Belvedere, 21 giugno-4 ottobre 1992). Cinisello Balsamo, 113-17.
- Crispolti, E. (1996). «Qualche notazione sulla 'poetica' di Viani». Nonveiller, G. (a cura di), *Alberto Viani. I disegni = Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria della Fondazione Bevilacqua La Masa, 15 dicembre 1996-14 gennaio 1997). Milano, 27-37.
- Crispolti, E. (1999). «Per una riflessione ulteriore sull'ultimo Martini». Stringa, N. (a cura di), *Arturo Martini. La scultura interrogata. Opere dal 1937 al 1947 = Catalogo della mostra* (Pallanza, Museo del Paesaggio, 5 settembre-31 ottobre 1999). Venezia, 3-7.
- Del Puppo, A. (2001). s.v. «Alberto Viani». Salvagnini, S. (a cura di), *Da Rossi a Morandi, da Viani ad Arp. Giuseppe Marchiori critico d'arte = Catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 10 novembre 2001-14 gennaio 2002). Venezia, 202-3.
- Del Puppo, A. (2019). «Martini, Pallucchini e le difficoltà della scultura in un inedito del 1944». Lorenzini, C. (a cura di), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*. Udine, 161-72.
- Eluard, P. (1934-35). «Physique de la poésie». *Minotaure*, 2(6), 6-12.
- Fergonzi, F. (1993). «Marchiori e la scultura». Salvagnini, S. (a cura di), *Giuseppe Marchiori e il suo tempo*

⁸¹ Birolli 1943, 61.

⁸² Birolli 1943, 22.

- = *Catalogo della mostra* (Rovigo, Palazzo Roncale, 5-28 novembre 1993). Padova, 37-45.
- Focillon, H. (1934). *Vie des formes*. Paris.
- Greco, E. (2020). «Arp and the Italian Sculptors. His Artistic Dialogue with Alberto Viani as a Case Study». E. Tamaschke, E.; Teuscher, J.; Würtenberger, L. (a cura di), *Hans Arp & Other Masters of 20th Century Sculpture*. Berlin, 89-107.
- Hans Arp (1933). «Hans Arp [nouvelles sculptures]». *Cahiers d'Art*, 8(5-6), 236.
- Lichtenstern, C. (1992). *Metamorphose: Vom Mythos zum Prozessdenken: Ovid-Rezeption, surrealistische Ästhetik, Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst*. Weinheim.
- Marchiori, G. (1946). s.t. *Sculture di Alberto Viani*. Milano, 21-5.
- Marchiori, G. (1950). *Viani*. Paris.
- Marchiori, G. (1953). *Scultura italiana moderna*. Venezia.
- Martini, A. (1944). «A un giovane scultore in occasione della sua prima mostra». *Bollettino della Piccola Galleria*, 2, 19 agosto-8 settembre.
- Martini, A. [1945] (2001). *La scultura lingua morta e altri scritti*. A cura di E. Pontiggia. Milano.
- Martini A. (1997). *Colloqui sulla scultura, 1944-1945, raccolti da Gino Scarpa*. A cura di N. Stringa. Treviso.
- Metamorfosi (1937). *Metamorfosi: 46 disegni di Renato Birolli, 6 pagine di Sandro Bini*. Milano.
- Milani, M. (1981). «Alberto Viani». *L'informatore librario*, gennaio-febbraio, 78-9.
- Nonveiller, G. (1992). «La formazione e le fonti della scultura di Alberto Viani». *Venezia Arti*, 6(6), 85-96.
- Nonveiller, G. (1999). «A Venezia, nei primi anni Quaranta, tra Martini, Deluigi e Viani». Del Carlo, E. (a cura di), *Quaderni della Donazione Eugenio da Venezia*, 5, 31-67.
- Numero Unico del Cavallino* (1940). Numero monografico. Venezia.
- Ovide (1931). *Les Métamorphoses, avec eaux-fortes originales de Pablo Picasso*. Lausanne.
- Pezzetta, E. (2016). «Alberto Viani e la cattedra di scultura. Un percorso dagli anni Quaranta agli anni Settanta attraverso i tabelloni didattici». Salvagnini, S. (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento*, Crocetta del Montello, 155-70.
- Prampolini, E. (1944). *Picasso scultore*. Roma.
- Ray, M. (1935). «Dictionnaire panoramique de Pablo Picasso». *Cahiers d'Art*, 10(7-10), 205-7.
- Rizzi, P. (1966). «Una scultura all'anno basta ad Alberto Viani». *Il Gazzettino*, 3 marzo.
- Santini, P.C. (1990). «Percorso di Viani». Santini, P.C. (a cura di), *Alberto Viani = Catalogo della mostra* (Mantova, Centro Internazionale d'Arte e Cultura di Palazzo Te, 23 settembre-23 novembre 1990). Milano, 15-39.
- Spies, W. (a cura di) (1995). *Pablo Picasso: Wege zur Skulptur; die Carnets Paris und Dinard von 1928 = Catalogo della mostra* (Duisburg, W. Lehmbruck Museum, 29 gennaio-2 aprile 1995; Hamburg, Kunsthalte, 16 giugno-13 agosto 1995). München.
- Stringa, N. (a cura di) (1989). *Arturo Martini. Opere degli anni Quaranta = Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria della Fondazione Bevilacqua La Masa, 10 giugno-5 agosto 1989). Milano.
- Stringa, N. (a cura di) (1999). *Arturo Martini. La scultura interrogata. Opere dal 1937 al 1947 = Catalogo della mostra* (Pallanza, Museo del Paesaggio, 5 settembre-31 ottobre 1999). Venezia.
- Tériade, E. (1936). «La Peinture surréaliste». *Minotaure*, 3(8), 5-17.
- Viani, A. (1969). s.t. *Momenti del marmo. Scritti per i duecento anni dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*. Roma, 278.
- Viani, A. (1982). «L'operazione scultura». *Retina. Revue des artistes*, 1, 109.
- Viani, A. (2006). *Pensieri sull'arte*. A cura di E. Bordignon Favero. Venezia.
- Zervos, C. (1928). «Sculptures des peintres d'aujourd'hui». *Cahiers d'Art*, 3(7), 277-89.
- Zervos, C. (1929a). «Picasso en Dinard, été 1928». *Cahiers d'Art*, 4(1), 5-20.
- Zervos, C. (1929b). «Les dernières oeuvres de Picasso». *Cahiers d'Art*, 4(6), 233-50.
- Zervos, C. (1929c). «Projets de Picasso pour un monument». *Cahiers d'Art*, 4(8-9), 342-54.
- Zervos, C. (1931a). «Les Métamorphoses d'Ovide illustrées par Picasso». *Cahiers d'Art*, 6(7-8), 369.
- Zervos, C. (1931b). «La nouvelle génération». *Cahiers d'Art*, 6(9-10), 399-431.