Rivista quadrimestrale
edita da La Nuova Italia Scientifica
con il contributo
del Consiglio Nazionale delle Ricerche

Tre fascicoli dedicati alla storia dell'arte (Serie: Arti visive) si alternano ad un fascicolo dedicato ai temi della conservazione e del restauro (Serie: Conservazione e Restauro)

Direttore responsabile: Antonio Pinelli

Comitato editoriale: Carla Carocci, Giovanni Carocci, Paolo Marconi, Antonio Pinelli

Progetto grafico: Paolo Lecci

Serie Arti visive:
Direttore: Antonio Pinelli

Comitato di redazione: Silvia Bordini, Silvia Carandini, Luciana Cassanelli, Michela di Macco, Maria Grazia Messina, Jolanda Nigro Covre, Gianna Piantoni, Orietta Rossi Pinelli, Pia Vivarelli

Serie Conservazione e Restauro:
Direttore: Paolo Marconi

Comitato di redazione: Tancredi Carunchio, Francesco Paolo Fiore, Giangiacomo Martines, Elisabetta Pallottino, Alberto Maria Racheli

Prezzo di un singolo numero: L. 19.000. Estero: L. 23.000. Abbonamento annuale 1986 (nn. 28-29, 30): L. 38.000. Estero L. 47.000.
Numero doppio: L. 38.000. Estero L. 46.000.

I fascicoli arretrati si vendono a prezzo maggiorato.

Gli abbonamenti si possono sottoscrivere mediante versamento sul ccp 77228005 intestato a La Nuova Italia Scientifica S.p.A., via Sardegna 50, 00187 Roma, o inviando un assegno bancario intestato a La Nuova Italia Scientifica S.p.A.

L'abbonamento si intende rinnovato se non disdetto entro il 31 dicembre di ogni anno.

Corrispondenza e manoscritti: via del Plebiscito 107, 00186 Roma, tel. 06/6794196

Amministrazione: La Nuova Italia Scientifica, via Sardegna 50, 00187 Roma, tel. 06/4758417 - 06/4742176

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 16721/10/3/1977

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV - 70%

Finito di stampare il 31 gennaio 1987
per i tipi delle Arti Grafiche Editoriali S.r.l., Urbino

ISSN - 0392-7202

In copertina: *Parigi, Louvre, Cratere a calice da Orvieto attribuito al pittore dei Niobidi, particolare*

30

Ricerche di Storia dell'arte

Archeologia dell'arte
Cicli perduti e procedure di ricostruzione

Lucia Faedo
Breve racconto di una caccia infruttuosa: Polignoto a Delfi
5

Sonia Maffei
Una ricostruzione impossibile: le nozze di Alessandro e Rossane di Aezione
16

Maria Monica Donato
Famosi Cives: testi, frammenti e cicli perduti a Firenze fra Tre e Quattrocento
27

Vincenzo Farinella
«Fatti di Furio Camillo»: l'esordio romano di Taddeo Zuccari
43

Giovanni Agosti
Sui teleri perduti del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia
61

Flazio Fergonzi
«Una storia d'amore»: un ciclo perduto di Arturo Martini alla Terza Biennale Romana
88

MATERIALI

Francesca Piccinini
Uno scultore quercesco-donatelliano ad Adria
99

Carla Benocci
L'archivio della Confraternita della SS. Trinità dei Pellegrini
104

SUMMARIES
111

SCUOLA NORMALE SUPERIORE - PISA - BIBLIOTECA

La Nuova Italia Scientifica

«Una storia d'amore»: un ciclo perduto di Arturo Martini alla Terza Biennale Romana

Flavio Fergonzi

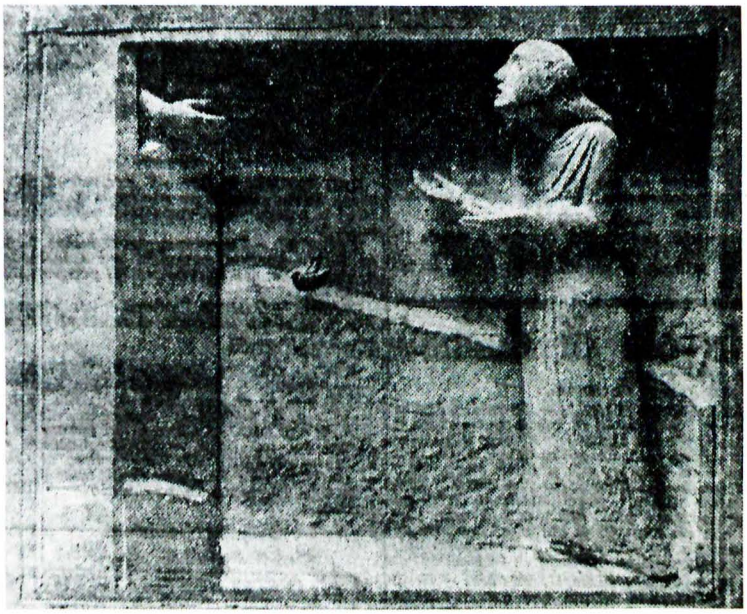
Ricostruzione di un'opera misteriosamente scomparsa nella quale lo scultore ha mostrato una ricerca formale assai lontana dalla sua consueta misura classica

Nella Mostra personale che tenne alla Terza Biennale Romana, inauguratasi nel Palazzo delle Esposizioni il 24 gennaio 1925, lo scultore Arturo Martini esponeva, accanto a busti in terracotta, statuette e due grandi opere in gesso, un ciclo di altorilievi, anch'essi modellati in gesso, di cospicue dimensioni, che portava il titolo dichiarato in Catalogo di «*Una storia d'amore*» [1]. Nessuno di questi altorilievi, contrariamente alle consuetudini dell'artista, fu più presentato in altre esposizioni e dopo la sua morte nessuna retrospettiva fu in grado di mostrarci almeno un frammento dell'insieme. Di parti oggi esistenti del ciclo non si ha notizia, né si è mai tentata una ricostruzione su base di indizi. Il tentativo di restituzione qui proposto parte da una lettura il più possibile attenta dei documenti diretti (il Catalogo dell'esposizione, le lettere dell'artista) e delle recensioni della mostra; la presenza di alcune riproduzioni fotografiche permette di ricostruire la realtà formale di alcuni frammenti dell'insieme, ma la mancanza della fotografia dell'allestimento della sala ci impedisce di conoscere alcune caratteristiche (la disposizione dei pezzi, il rapporto spaziale tra formelle e ambiente) fondamentali per una corretta valutazione del complesso. Una testimonianza un poco più tarda, redatta sotto forma di una vera e propria monografia sull'Esposizione, consente di trovare il filo conduttore della storia rappresentata nei riquadri e di inserire le immagini ritrovate in una serie logica. Delle otto formelle che componevano il ciclo è stato possibile rintracciarne, ma solo in fotografia, la metà, quattro. Una riflessione sugli elementi formali desunti dalle quattro riproduzioni ha permesso di espungere dal ciclo un rilievo oggi conservato che, per soggetto e datazione, è assai vicino alle opere considerate, ma se ne allontana per chiare ragioni stilistiche; inoltre il ritrovamento di quattro nuove immagini di un periodo martiniano assai oscuro permette di muoversi con più agio nella cronologia dei rilievi dello scultore tra il 1924 e il 1927, condizione fondamentale per una corretta valutazione dell'iter formale dell'artista. Gli altorilievi furono presto dimenticati: in ordine di tempo l'ultimo a parlare del ciclo, nel 1967, è stato Giuseppe Mazzotti, probabilmente non un testimone oculare dell'antica esposizione, ma certo molto amico dell'artista in periodi non lontani dai lavori per la Biennale Romana: egli, a distanza di più di quaranta anni, ricordava per sommi capi la storia narrata e i rapporti tra quell'opera e altre della produzione martiniana [2]. Spariti quasi subito i rilievi (nessuna delle descrizioni dello studio di Martini ne fa menzione) [3], è abbastanza normale che con lo sfumare della memoria storica sia passato l'interesse per il ciclo, divenuto, negli ultimi studi sull'artista, uno tra i tanti punti

1. Arturo Martini, L'abbandono, altorilievo della serie «Una storia d'amore», in Catalogo della Terza Biennale Romana

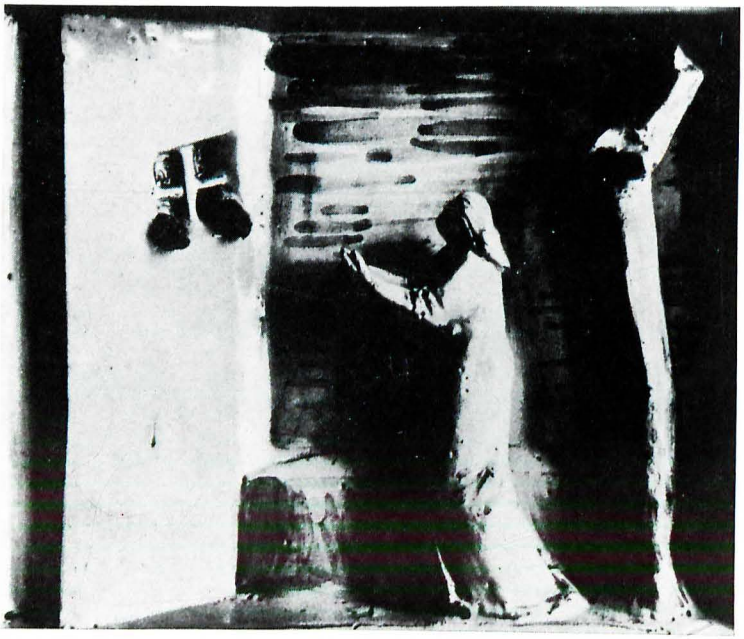
oscuri della sua carriera espositiva [4]. E, a ben pensarci, nella biografia di Martini, fatta di episodi da lui narrati e difficili da verificare, tra tanti periodi ignoti e lunghi «viaggi all'inferno» [5], anche una sala personale così misteriosa contribuiva ad alimentare il mito di un artista dai contorni indefinibili, sempre pronto a fare il vuoto sul suo passato, specialmente quando questo passato coincideva con i momenti germinali, forse ancora irrisolti, di una sua nuova stagione stilistica: com'è il caso del soggiorno romano che porterà ai rilievi della «*Storia d'amore*».

«Avrei l'intenzione di cominciare un grosso lavoro, uno solo, ma completo in tutti i sensi per l'esposizione di Roma e spero che le possibilità e il tempo non mi manchino» [6]: scrivendo alla moglie nell'autunno 1924 Martini pensa già di presentare un complesso unitario. La decisione del ciclo di rilievi si definirà lentamente e sarà testimoniata da lettere che presenteranno via via dimensioni e contenuto del-



2. Arturo Martini, altorilievo della serie «Una storia d'amore», in «L'Ambrosiano», 2 giugno 1925

l'opera. Matura così, nello studio di Anticoli Corrado, tra i comprensibili disagi fisici dell'inverno tra il '24 e il '25, l'idea di «una serie di bassorilievi, tutti riguardanti una stessa storia d'amore — forse il titolo sarà Tristano e Isotta» [7]; subito quantificati in sedici, «lavoro colossale, ognuno di un metro e mezzo per uno e venti con dieci e più figure ognuno» [8], essi diminuiscono in breve a dodici nelle intenzioni dell'artista: era troppo difficile tradurre in gesso gli esemplari, già modellati in creta, col ritmo di uno alla settimana e lavorare allo stesso tempo per Maurice Sterne, un pittore d'oltreoceano «ambizioso e celebre in America» per il quale Martini fabbrica «statue su statue che lui manda in America col suo nome» [9]. È difficile stabilire se Martini lavora con un preciso contratto con Sterne già da quella data: ma il lavoro deve essere molto impegnativo se nel febbraio 1925 lo scultore, resosi conto dell'impossibilità di riempire la sala con i rilievi, tenta un contatto con un suo collezionista di Civitavecchia per reperire all'ultimo momento una serie di pezzi più antichi [10]: i bassorilievi non saranno così che otto, affiancati dalle grandi statue del *Dormiente* e dell'*Ofelia* (i gessi ancora oggi presenti nell'inedita collezione degli eredi Becchini), da statuette in terracotta e da busti in parte già esposti alla Mostra Primaverile Fiorentina del marzo 1922, l'ultima comparsa unitaria del gruppo dei Valori Plastici. Se le opere di Civitavecchia erano stabilmente in possesso di un illuminato collezionista, tra i pochissimi disposti a pagare lo scultore per i suoi pezzi, le nuove opere erano difficilmente vendibili: i gessi non erano graditi al mercato della scultura e le sperimentazioni di un ex futurista erano poco accette all'ambiente artistico romano, assai tradizionalista. Se ne rendeva conto lo stesso Martini, intenzionato a provare almeno una fusione, convinto che «qualche bassorilievo in bronzo sarebbe di gran vantaggio alla vendita e al successo» [11] ma, fattosi mandare il denaro dalla moglie, rinunciava al programma: i soldi gli sarebbero serviti per «vivere due mesi libero, per poter affrontare e vincere con le opere la battaglia» [12]. Stupisce un simile comportamento da parte di un artista perennemente assillato dalla mancanza di denaro e col complesso di non piacere ai critici: ma nella decisione subentra l'intenzione di dare un tono particolare, grandioso e severo, alla sala, «attesissima a Roma», che «può essere la vita e la decisione della mia fortuna» [13]. Martini mirava a differenziarsi in qualche modo dalla celebratissima scultura romana dei primi anni Venti, oggetto di «un privilegio che rasenta il fanatismo» [14] secondo una avvelenata cronaca di Carrà che ne denunciava l'inattualità e lo scadimento a produzione «da giardinaggio (...) o da ninnolo per soprammobile»: la Rotonda Centrale e il grande Salone al primo piano presentavano infatti in grande maggioranza marmi e bronzi, in una gamma che andava dalle cadenze neoclassiche di Attilio Torresini e Italo Griselli al facile michelangiolismo di Francesco Parisi e di Gaetano Martinez



3. Arturo Martini, La visita al prigioniero, ceramica, già Acqui Terme, collezione Ottolenghi

fino a quell'*Ecate* di Amleto Cataldi, «figura veramente fidiaca» secondo l'entusiasta Arturo Lancellotti [15], che rappresentava il culmine delle ricerche sull'antico per un artista dalla straordinaria fortuna in quegli anni quanto dimenticato oggi.

Attesa e discussa fin da prima dell'apertura [16], la sala martiniana suscitò una reazione assai viva nei contemporanei e la suggestione dominante era data dall'insieme. «L'impressione che prova il visitatore comune entrando nella sala che la Terza Biennale Romana ha dedicato allo scultore Arturo Martini è forse analoga a quella che si prova quando si è sorpresi in aperta campagna dall'uragano» [17], così Carlo Carrà. Ma colpiva soprattutto il riferimento alla grande decorazione architettonica medievale, una volta tanto non nell'ambiguo tentativo di innestare la tendenza primitiveggiante della scultura nel solco della tradizione italiana [18], quanto nello sforzo di cogliere l'atmosfera dominante dell'ambiente. Ne parla l'autorevole Antonio Maraini: «Siamo così in pieno periodo romanico, tempi di cattedrali che ad erigerle ci si metteva tutto il popolo per generazioni, raffigurando le proprie credenze in statue e bassorilievi innumerevoli, su per la groppa degli archi, entro lo specchio delle lunette, intorno al giro dei capitelli. È a causa della loro funzione architettonica e del loro valore di massa veduta a distanza che tali sculture hanno la rozzezza grandiosa di piani e di contorni riscontrabile in quelle del Martini» [19].

Era facile a questo punto immaginare i gessi lontani dal chiuso della mostra, pensarli applicati ad inesistenti strutture architettoniche. «Può la sua arte interessare? Possono i suoi bassorilievi arricchire le groppe degli archi di un edificio o le lunette di un tempio?» [20]. La domanda, se implicava per Carlo Aloisio da Vasto una risposta negativa («questa sua solidità e questa sua forza non ci convincono»), mostrava un'attenzione verso l'insieme e una proposizione clamorosamente *ante litteram* del problema dei rapporti tra arte e decorazione architettonica che non può non stupire. Il genere letterario della recensione difficilmente dimenticava l'enumerazione dei pezzi, quasi mai rinunciava alla descrizione più attenta di uno di essi. La sala di Martini sembra a tutti qualcosa di un po' diverso, non lontano da un grande allestimento decorativo.

Accanto alle recensioni, le riproduzioni fotografiche. La prima ci viene dal Catalogo dell'Esposizione e porta il titolo de *L'abbandono* (fig. 1); un uomo e una donna si salutano, mentre una terza figura esce per metà dallo spazio della formella, nella quale si vedono solamente una gamba e un mantello a pieghe. La testa della donna, che pone le braccia intorno al capo dell'uomo inginocchiato, non è compresa entro la cornice del rilievo, ma ne esce per buon tratto e questa doveva essere una caratteristica importante dei rilievi, se è vero che la troviamo in tre dei quattro riprodotti. Il catalogo, che non porta i singoli titoli dei pezzi (ma alcuni titoli che via via elencheremo,

4. Arturo Martini, altorilievo della serie, «Una storia d'amore», in «La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», 15 aprile 1925

attribuiti dai recensori, ci inducono a pensare che essi fossero indicati in sala), ci fornisce qualche indicazione sulla disposizione dei pezzi nell'ambiente: i rilievi erano numerati alternativamente da uno a nove, con numeri dispari, per i primi cinque; poi, essendo consecutivi uno *Studio di testa* e la *Maternità*, la numerazione riprendeva per i rimanenti tre, sempre alternati, da dodici a sedici. Non si riesce ad immaginare il motivo dell'asimmetria, anche a causa dei dubbi sull'identificazione della *Maternità*, ma accettando per scontato che la numerazione si riferisse al percorso naturale dello spettatore è facile immaginare gli altorilievi a muro intervallati dalle presenze fortemente tridimensionali delle altre sculture; l'*Ofelia* e *Il dormiente*, gessi di grandi dimensioni che erano pensati per una visione da ogni lato, occupavano probabilmente il centro dello spazio, espositivo, secondo uno schema ben collaudato nelle mostre di scultura del tempo. Carrà presenta una seconda riproduzione fotografica nel suo articolo sull'«*Ambrosiano*» (fig. 2): il rilievo, senza indicazione di titolo, circondato anch'esso da una piatta e semplice cornice (le evidenti sbrecciature suggeriscono che fosse in gesso), rappresenta una scena di esterno: una donna, di evidente stilizzazione arcaicizzante, si intrattiene con un prigioniero al di là di una grata. Le sole mani attraverso le sbarre sono la testimonianza della seconda presenza umana. L'immagine, dalla inedita rarefazione spaziale, dovette necessariamente interessare Carrà: di solito le scelte per le riproduzioni, specie su quotidiani, sono abbastanza casuali ma quel rilievo veniva a testimoniare «di un concetto estetico del mondo che è il più difficile da realizzare perché basa le sue premesse sugli elementi della poesia e dell'architettura, vale a dire su degli elementi super-realistici» [21]. Il concetto era caro al pittore milanese, impegnato in una conversione naturalistica della stagione metafisica che non negasse le premesse di rigore volumetrico e di spazi; e certo non doveva essergli sfuggita, nella figura femminile in piedi, una ripresa un po' modificata della donna inginocchiata a destra del suo quadro *Le figlie di Loth*, dipinto nel 1919 ma presente, in una sua versione più tarda, nella mostra personale del pittore a pochi metri di distanza dalla sala martiniana. Lo stesso altorilievo è riprodotto, col titolo *La consolatrice e il prigioniero*, da Cipriano Efisio Oppo nel «*Tevere*» [22]: tra i problemi che il critico si riprometteva di trattare sulle pagine del giornale c'era l'opera di Martini, ma l'articolo non apparirà purtroppo mai e tra le numerosissime fotografie che compariranno nel quotidiano romano nessuna riguarderà più opere del nostro scultore. È importante osservare come questo altorilievo, certamente il più fortunato tra quelli esposti, verrà ripreso da Martini in una ceramica policroma, databile per chiare ragioni di stile e di biografia dell'artista almeno al 1927 [23], e subito entrata a far parte della collezione di Arturo Ottolenghi (fig. 3). Lionello Venturi pubblicherà questa ceramica nel 1930 [24] e ne loderà l'aspetto di creazione veloce, istintiva, accreditando la fama di un artista dal gesto irripetibile e dalla continua, asistematica evoluzione. Niente di più lontano dalla rimeditazione di uno schema realizzato anni prima, a sua volta pensato sulla scia delle ricerche della coeva pittura italiana (Carrà) e Martini, ormai alle prese con un nuovo corso stilistico, non avrà certo mostrato all'illustre critico l'archetipo da tutti dimenticato, neppure la fotografia, posto che il gesso esistesse fisicamente ancora nel nuovo studio monzese dello scultore.

Margherita Sarfatti si era attivamente interessata di Martini dai tempi della prima esperienza milanese di quest'ultimo, nei primi mesi del 1920: proprio un suo bassorilievo, *Gli amanti*, aveva scelto da esporre nella vetrina della Galleria *Arte* durante l'esposizione inaugurale (marzo 1920) del gruppo assai eterogeneo gravitante intorno al salotto di Corso Venezia, eleggendo l'opera a simbolo stilistico della «commovente primavera di sacri sforzi, di ispirazioni e di tentativi» [25] che gli artisti presenti andavano facendo; e un altro bassorilievo, la *Natività di Maria* [26], sarà il pezzo più significativo esposto da Martini alla Prima Mostra del Novecento Italiano, al Palazzo della Permanente, nel febbraio 1926. La Sarfatti, in una *Cronaca d'Arte* della «*Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*» riproduceva un altorilievo di quelli esposti alla mostra romana (fig. 4): nel riquadro due giovani nudi si abbracciano in un ambiente indefinito, mancando qualsiasi indicazione di sfondo, con lo spazio suggerito solamente dalla positura intricata dei due corpi. Il giudizio sull'artista stavolta è molto negativo e appare rivolto contro quelle peculiarità di taglio diretto, acerbo, delle figure che la fotografia ci restituisce pienamente: l'«aspirazione bellissima verso la monumentalità» era tradita, secondo la battagliera critica d'arte milanese, dall'«improvvisazione abborracciata» che dava come risultati «facilità, superficialità, e, in una parola, mancanza di solidità profonda nel carattere e nell'espressione plastica» [27]. Al di là delle valutazioni sulle singole opere e della libertà di giudizio che ad ogni esposizione la Sarfatti si riservava, qualcosa doveva es-

5. Arturo Martini, altorilievo della serie «Una storia d'amore», in «Emporium», maggio 1925

sere successo tra lei e lo scultore: che Martini, invidioso dello strapotere di Wildt nel gruppo di Novecento, abbia confessato a Natale Mazzolà che «la Sarfatti spara tutte le sue cartucce contro di me» [28] può essere considerato un ulteriore segno dei suoi complessi di persecuzione; ma è indubbio che egli troverà sempre numerose difficoltà a comparire in modo soddisfacente nel tour novecentista all'estero, una delle occasioni privilegiate di mercato del periodo.

L'argomento della incoerenza stilistica e della non padronanza del mestiere ritornano in una feroce stroncatura di Roberto Papini sull'«*Emporium*» a proposito dei rilievi esposti alla Biennale di Roma: «Quelle figure segate a piani oppure arrotondate e lisce hanno una monotonia d'espressione imbambolata che le fa sembrare calcate tutte su uno stesso stampo, ispirate tutte a modelli di cenci e di stoppa piuttosto che di carne ed ossa. La plastica è facile quando si fa della pura geometria sul piano o nello spazio, la ricerca delle forme è comoda quando la si limita alla superficie, il raggiungimento della monumentalità è agevole quando ci si condanna ad espressioni di maniera. Guardi chi vuole con quale disinvoltura il Martini se la cava nel modellare una mano, quando su una superficie piatta traccia quattro freghi paralleli a delimitare le dita, e poi dica se questa è esperienza d'arte vissuta e sofferta oppure faciloneria qualsiasi per darla ad intendere a chi crede» [29].

Una delle mani stilizzate e piatte di cui si lamenta il severo estensore di queste righe poteva essere quella del pastore che cinge la vita della sua fidanzata nell'altorilievo riprodotto nello stesso lungo articolo (fig. 5): sullo sfondo della coppia una intricata selva, popolata di animali e di drappi svolazzanti ai quali il gesso restituiva crudezza di modellato, accentuando l'arbitrio degli incastri, sembrava la traduzione visiva della dura critica papiniana. Nessun'altra recensione presenta fotografie; due ulteriori notizie le ricaviamo da lettere di Martini a Natale Mazzolà: la «*Storia d'amore*» sarebbe stata ispirata da una vicenda autobiografica martiniana e l'ambiente pastorale dei rilievi sarebbe così una trasfigurazione, neanche troppo lontana, della campagna di Anticoli e dell'atmosfera di bohème che regnava tra i numerosi artisti [30]; l'intero ciclo fu fotografato e una copia di tutte le fotografie giunse a Milano da Mazzolà, ma di queste otto riproduzioni non è stata trovata traccia [31]. Con il lontano ricordo di Mazzotti e le scarse indicazioni che Carrà forniva nella sua recensione sarebbe stato quasi impossibile ricostruire il ciclo.

Ma una importante monografia sulla mostra, scritta da Arturo Lancellotti sotto forma di bilancio delle esperienze figurative presenti al Palazzo delle Esposizioni, uscita l'anno successivo secondo una prassi consolidata per le grandi manifestazioni artistiche nazionali, permette di saperne di più sulla sala martiniana. Essa era inserita, secondo gli intendimenti de-

gli organizzatori, nel complesso delle sei mostre «futuriste», accanto ad una bella retrospettiva boccioniana, a «una sala collettiva molto gaia e divertente» [32], a tre mostre personali di Carlo Carrà, Maurice Sterne e Gordon Craig, e non era, a dispetto della sua severità così esibita, risparmiata da un décor sontuoso di stoffe disegnate da Mariano Fortuny e da lampadari in vetro muranese di Zecchin. Ma la pagina di Lancellotti dedicata all'artista trevigiano ci consente soprattutto di inserire le quattro immagini in una serie grazie ad una descrizione della storia rappresentata, descrizione che può essere stata redatta in seguito ad un colloquio diretto avuto con l'artista durante una visita all'esposizione: «Il soggetto, di carattere agreste, è chiaro: una coppia di contadini si avvia per la campagna seguita dalle pecorelle, cingendosi affettuosamente la vita: nel secondo quadro assistiamo alla dichiarazione di amore, accolta dalla donna estatica; nel terzo c'è la discussione con un altro uomo, il rivale. Poi troviamo la prova del delitto: una folla radunata intorno alla testa del rivale ucciso. Quindi l'uccisore, pentito, prega ginocchioni prima innanzi a Dio, poi innanzi alla donna del cuore che l'ascolta straziata. La condanna è l'epilogo, dalle grate della finestrella del carcere egli saluta Maria afflitta» [33].

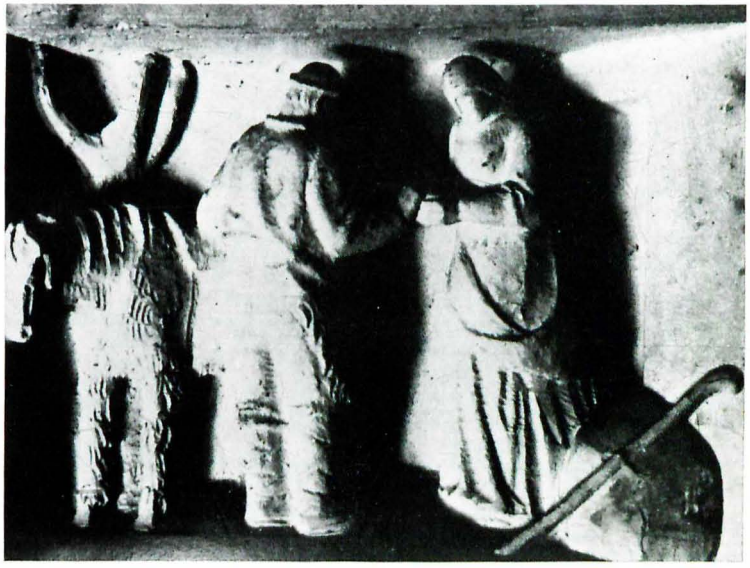
La ricostruzione, accurata e non viziata da una preconcetta valutazione negativa delle sperimentazioni martiniane (apprezzate per «le qualità del sentimento» e per «il gustoso taglio delle scene»), elenca sette altorilievi invece di otto, e neppure la più sommaria descrizione di Carrà serve ad integrare il pezzo mancante [34]. Riesce agevole comunque riferire il primo rilievo (fig. 5) alla fotografia dell'opera riprodotta da Papini sull'«*Emporium*»; il secondo (fig. 4), con buona probabilità, alla coppia di nudi scelti dalla Sarfatti per la «*Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*»; il sesto al gesso intitolato *L'abbandono* (fig. 1), riprodotto in catalogo e a tutta pagina dallo stesso Lancellotti; l'ultimo a *La consolatrice e il prigioniero* (fig. 2), la cui fotografia è presentata da Carrà e da Oppo, rispettivamente sull'«*Ambrosiano*» e sul «*Tevere*».

Un ultimo problema sembra sorgere dalla pagina di Lancellotti: la sua descrizione del quinto altorilievo («l'uccisore, pentito, prega ginocchioni innanzi a Dio») sembra avvicinarsi a un rilievo in bronzo presentato per la prima volta alla retrospettiva martiniana di Treviso del 1967 e di recente rivisto alla mostra milanese di Palazzo Reale, entrambe le volte col titolo *La carità* (fig. 6) [35]; di questo bronzo si conoscono oggi tre esemplari, ma il gesso originale fu donato da Mazzotti al Museo Civico di Treviso, dove è tuttora conservato. In esso è raffigurato un uomo, vestito con evidenti abiti pastorali, inginocchiato su un masso in atteggiamento di contrizione; il suo mantello è sostenuto da una donna, in piedi appena dietro di lui, nel volto e nell'acconciatura assai simile alla figura femminile della «*Storia d'amore*». Lo sfondo è costituito da una selva di alberi fortemente stilizzati (sono indicati solo i tronchi e i rami più grossi, tagliati a metà), da folti arbusti col caratteristico fogliame appiattito, e da un gruppo di pecore sulla sinistra. Alcune considerazioni impediscono però di associare questo gesso alla serie presa in considerazione: nella *Carità* manca la caratteristica cornice in gesso presente negli altri altorilievi; anche ipotizzando una sua distruzione il rapporto tra altezza e base, limitato alle sole zone figurate, è diverso dagli altorilievi esposti a Roma, tutti di uguale dimensione e maggiormente sviluppati in senso orizzontale. Le differenze stilistiche sono comunque le più rilevanti: confrontando con il gesso trevigiano il primo dei rilievi della Biennale Romana, possiamo notare una disuguaglianza assai importante nel modo con cui sono rese le figure umane e gli alberi, corposi e tondeggianti nel primo caso, vistosamente bidimensionali nel secondo. La cubatura spaziale è complessivamente più graduata nella *Carità*, dove il senso di profondità è suggerito dai rami che recedono dal piano di affioramento allo sfondo, dal masso posto trasversalmente e dalla positura del pastore, di indubbio effetto tridimensionale. Soluzioni non dissimili sono presenti in due bassorilievi martiniani, la già citata *Natività di Maria* e l'*Uragano* [36], presentati rispettivamente alla Prima Mostra del Novecento Italiano e alla XV Biennale di Venezia, nel febbraio e nel giugno 1926, opere in cui il problema spaziale appare risolto in modo antitetico rispetto al complicato gioco di quinte delle opere dell'anno precedente. Il rilievo trevigiano appare invece assai vicino, per stile e soggetto, ad un altro rilievo riprodotto nel Catalogo Perocco del 1966 al numero 100; dell'opera, intitolata *L'ospitalità al pastore* (fig. 7) e datata al 1925, conosciamo il materiale in cui è stata modellata, la terracotta, ma ci sono ignote la collocazione odierna e le misure. E già Raffaello Franchi, in un libro dedicato all'artista nel 1949, riproduceva l'opera ma non sapeva fornire indicazioni sull'ubicazione [37]. Se alcuni particolari analoghi, specialmente delle figure (la borsa a tracolla della donna, i pantaloni del pastore), non sono sufficienti a farci

6. Arturo Martini, La carità, bronzo, Milano, collezione privata

inserire le due formelle all'interno di un nuovo ciclo di argomento rusticano, ciclo di cui non sarebbe giunta nessuna spia nel materiale documentario relativo a quel periodo, è facile pensare però ad un ritorno in tempi brevi da parte dello scultore sul tema del rilievo narrativo: tra le formelle della «*Storia d'amore*» e i gessi del 1926 si situerebbe così una fase intermedia di ricerca, condotta sul piano della tavoletta in terracotta ma volta a rendere effetti di crescente tridimensionalità, fase per lo più perduta, di cui la *Carità* del museo di Treviso sarebbe l'unica testimonianza conservata.

Flavio Fergonzi
Scuola Normale Superiore, Pisa



7. Arturo Martini, L'ospitalità al pastore ubicazione sconosciuta

NOTE

1. Le opere esposte da Martini nella Sala N. 2 della Terza Biennale Romana, seguendo l'ordine di Catalogo, sono le seguenti: Numeri 1-3-5-7-9-12-14-16: *Una storia d'amore*; 2. *Busto di fanciulla* (assai probabilmente il gesso oggi nella collezione degli eredi Becchini, tratto dalla terracotta pubblicata da G. Perocco, *Arturo Martini, Catalogo delle sculture e delle ceramiche,* Venezia, 1966, al numero 73, figura 61, da ora in poi *Cat. Per.* 73; 61); 4. *Marinella (Cat. Per 55*; 45, terracotta, col titolo *Studio giovanile* ma esposta alla mostra Arturo Martini, Treviso, 1967 (da ora in poi Treviso 1967) al numero 39 col titolo *Marinella*, indicato in collezione privata padovana); 6. *Busto di fanciulla ebrea*, gesso (*Cat. Per.* 81; 65); *La moglie e il poeta*, gesso (*Cat. Per.* 80; 64). 10. *Studio di testa* (di identificazione assai difficile: un legno inedito della collezione Becchini, da me visto solo in fotografia, potrebbe corrispondere, per provenienza e stile, al pezzo esposto); 11. *Maternità* (opera anch'essa molto problematica: può essere la terracotta di collezione privata pubblicata da M. De Micheli e C. Gian Ferrari in *Arturo Martini, Catalogo della mostra,* Milano, 1985, da ora in poi Milano 1985, numero 6, p. 42; ma una *Maternità* in gesso, probabilmente di piccole dimensioni, era già stata esposta alla *Mostra degli Artisti Dissidenti di Cà Pesaro*, Galleria Geri-Boralevi, Venezia, luglio 1920); 13. *Il poeta Cecov* (*Cat. Per.* 66; 53); 15. *La figlia del pescatore* (terracotta, *Cat. Per.* 70; 56); 17. *Fanciulla col passero* (gesso, *Cat. Per.* 84; 68); 18. *Madonna con bambino* (probabilmente la terracotta in *Cat. Per.* 92; 73); 19. *Leda* (non certo la *Leda col cigno* in pietra serena (*Cat. Per.* 178; 141) eseguita con l'aiuto degli allievi della Scuola d'Arte Applicata di Monza ed esposta come statua da giardino alla Quarta Esposizione Triennale Internazionale delle Arti Decorative Moderne a Monza nel 1930 (*Catalogo Ufficiale della Quarta Esposizione Triennale Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne*, Milano, 1930, p. 281); può essere invece la *Leda* pubblicata la prima volta in Milano 1985, numero 12, p. 47, indicata come bozzetto in gesso; o, assai più probabilmente, la grande *Leda*, oggi perduta, che lo stesso scultore vedeva uscire dal legno, nel luglio 1922, «bella come una cosa antica, raffinatissima e nello stesso tempo agreste come il soggetto l'esige e desidera» (A. Martini, *Le lettere 1909-1947*, Firenze, 1967, da ora in poi Lettere, p. 134); 20. *Ofelia* (gesso, *Cat. Per.* 77; 62). Esiste tuttavia ancora qualche incertezza sulla corrispondenza tra il numero dei pezzi indicati in catalogo e quelli realmente presenti in sala: se l'osservazione di Giuseppe Mazzotti, apposta in nota all'epistolario martiniano che «il catalogo dell'Esposizione indica 24 opere e tace dei bassorilievi della Storia d'amore» (Lettere, p. 152) appare dettata da pura fantasia, la testimonianza diretta dello scultore («mi sono compromesso con ben 22 lavori», ivi) può essere veritiera, poiché da una fonte coeva apprendiamo della presenza in mostra di «due contadini danzanti in terracotta colorata (...), massicce figure che paion tagliate con l'accetta» (A. Lancellotti, *La Terza Biennale Romana,* Roma, s.d. ma 1926, p. 32), chiaramente identificabili col gesso *Gli amanti* (*Cat. Per.* 62; 50) e presente in Milano 1985, numero 4, p. 40, in una versione in terracotta policroma dal titolo *L'addio*, pezzo non indicato nel Catalogo della Terza Biennale Romana.

2. G. Mazzotti, in Treviso 1967, p.n.n. «Una coppia di contadini se ne va lietamente per la campagna seguita dalle pecorelle. Il giovane confessa il suo amore alla fanciulla che l'ascolta rapita, poi anche qui interviene il rivale con conseguente diverbio e delitto che l'assassino racconta alla sciagurata fanciulla. Lo attende la giusta condanna». Mazzotti inserisce la serie martiniana esposta a Roma tra due altre serie di analogo contenuto. La prima, intitolata *Istoria d'amore a Nippo*, risale al 1915 ed è formata da sette incisioni «su fondo dorato, ottenuto con un impasto di olio di lino con polvere d'oro steso sulla matrice mediante un rullo, con una tecnica del tutto particolare dell'artista» (M. Masau Dan, in Catalogo della mostra *Incisori del Novecento nelle Venezia tra avanguardia e tradizione,* Verona, 1983, p. 65), incisioni tirate in una sola copia e unite in un album dallo stesso Martini con dedica agli amici Maria e Natale Mazzolà. La terza serie di otto stampe, realizzata secondo Mazzotti a Vado Ligure nel 1926, ha come motivo conduttore il progressivo degrado morale di una ragazza uscita di collegio, sedotta, poi costretta a prostituirsi. Parte delle stampe furono pubblicate da Edoardo Persico nel 1930 (E. P., *Alcune stampe di Arturo Martini*, «La Casa Bella», 26, Milano, febbraio 1930, pp. 39-44); una riproduzione integrale si ebbe soltanto sei anni dopo la realizzazione (*Storia di una donna — Romanzo d'amore di Arturo Martini*, «L'Italia Letteraria», Roma, 27 novembre 1932) accompagnata da un pezzo non firmato che riportava una dichiarazione di poetica cinematografica dello scultore («Da un breve tratto di pellicola girato secondo preoccupazioni meramente plastiche e non contenutistiche, deriverà alla fantasia del direttore l'ineluttabilità umana della storia che il personaggio raffigurato ha da vivere» ivi), di cui le stampe dovevano essere una approssimativa traduzione grafica.

3. Cfr., per lo studio monzese, G. Titta Rosa, *Visita a Martini*, «La Stampa», Torino, 13 Gennaio 1930, e, per lo studio di Vado Ligure, E. Mazza, *Artisti d'oggi: colloquio con lo scultore Arturo Martini*, «Il Secolo XIX», Genova, 5 luglio 1933, e O. Vergani, *Vita quotidiana degli artisti italiani: Arturo Martini o l'ordine nel disordine,* «Il Corriere della Sera», Milano, 4 novembre 1934.

4. Si vedano ad esempio F. Bellonzi, *Arturo Martini*, Roma, 1975, p. 33; e C. Gian Ferrari, *Biografia*, in Milano, 1985, p. 32.

5. Fu Alberto Savinio, presentando l'artista alla Fiorentina Primaverile del '22, a parlare di «demone del moto» come protagonista dell'errabonda biografia martiniana, specialmente misteriosa per il periodo che andava dalle apparizioni futuriste alla militanza nel gruppo dei Valori Plastici (Cfr. A. Savinio, *Arturo Martini, Catalogo della Mostra Fiorentina Primaverile,* Firenze, 1922, pp. 142-143). Il mistero della biografia martiniana era già stato accennato da C. Carrà, *Arturo Martini, Catalogo dell'Esposizione Personale alla Galleria Arte,* Milano, 1920, ora in Id., *Tutti gli scritti*, Milano, 1978, p. 474, con il riferimento ad un viaggio europeo conclusosi con un improbabile soggiorno in Russia dove lo scultore avrebbe scolpito «una serie di romantici Pierrots colorati vivacemente alla guisa delle sculture primitive»; e lo stesso motivo sarà ripreso, in chiave scherzosa, da Lionello Venturi dieci anni dopo, quando affermava che dello scultore «posso garantirvi l'esattezza delle informazioni: le ha date il Martini in persona, con la migliore buona volontà e buona fede; per il resto bisogna rimettersi alla Provvidenza (L. Venturi, *Arturo Martini*, «L'Arte», novembre 1930, p. 561).

6. Lettere, pp. 146-147.

7. Ibidem, p. 147-148.

8. Ibidem, p. 148.

9. Ibidem, p. 158. Martini conobbe Maurice Sterne

nell'estate del 1924, appena giunto ad Anticoli Corrado. Non è dato sapere se la statua alla quale lavoravano i due artisti, finita in creta nell'ottobre dello stesso anno e da tradurre in gesso per l'inverno (Lettere, p. 147) fosse eseguita come bozzetto per il Concorso al Monumento ai Pionieri d'America a Worchester, che Sterne vinse e per la costruzione del quale Martini prestò un'attivissima collaborazione negli anni a venire. Un vero e proprio contratto di lavoro non doveva ancora essere stipulato a quella data se le 750 lire mensili di cui Martini fa accenno alla moglie (Lettere, p. 146) sono relative a un'opera conclusa ed esiste solo «una promessa di un'altro lavoro». Il contratto per l'esecuzione in pietra dei rilievi in grandezza definitiva risale a tre anni più tardi, all'ottobre 1927 (Lettere ,p. 213). Per un inquadramento storico della vicenda si vedano G. Mazzotti, *Arturo Martini, Monumento ai Pionieri d'America* in «Agorà», n. 11, Torino, novembre 1947, p.n.n. e J. Recupero, *Arturo Martini: grandezza e destino* in U. Parricchi (a cura di) *Un paese immaginario; Anticoli Corrado*, Roma, 1984, pp. 175-224.

10. La notizia è in Lettere, p. 153. Si sa molto poco sui rapporti tra Arturo Martini e i suoi rari collezionisti dell'area romana negli anni Venti. Ancor prima del contratto stipulato con Mario Broglio, direttore dei *Valori Plastici*, nel marzo 1921, in cui Martini pattuiva, tramite Mario Girardon, un mensile di 300 lire per la consegna di un'opera al mese (Lettere, p. 81), lo scultore riceveva un assegno, anch'esso mensile, da un collezionista di Civitavecchia di nome Vignatelli «grande mio ammiratore e convinto nella mia arte, ma soprattuto un onest'uomo». Il contratto con Becchini, che acquisterà gessi di grandi dimensioni fino a costituire un complesso di raccolta scultorea d'avanguardia certamente unico in Italia a quella data, dovrebbe essere stato stipulato verso la fine dell'esperienza martiniana nell'orbita dei *Valori Plastici*, intorno alla metà del 1922, a giudicare dalle opere presenti in collezione, la più antica delle quali appare *Il dormiente*, realizzato tra il marzo 1921 (dopo la mostra itinerante del gruppo dei *Valori Plastici* in Germania, si confronti il Catalogo, unico reperito del tour, dell'esposizione alla *Kestner Gesellschaft* di Hannover, Hannover, 1921, dove il gesso non è nominato) e i primi mesi del 1922, prima dell'esposizione alla Primaverile Fiorentina.

11. Lettere, p. 151.

12. Ibidem, p. 156.

13. Ibidem, p. 155 e p. 148.

14. C. Carrà, *Alla Terza Biennale Romana*, «L'Ambrosiano», Milano, 24 marzo 1925.

15. A. Lancellotti, cit., p. 97.

16. Si vedano A.M. (Antonio Maraini), *La III Biennale Romana: in attesa dell'inaugurazione*, «La Tribuna», Roma, 14 marzo 1925; s.a., *Domani sarà inaugurata la Terza Biennale Romana*, «Il Tevere», Roma, 23 marzo 1925.

17. C. Carrà, *Alla III Biennale Romana — Arturo Martini*, «L'Ambrosiano», Milano, 2 giugno 1925.

18. Nell'immensa campionatura possibile sono notevoli i giudizi di Ugo Ojetti a proposito proprio delle opere martiniane: dalla posizione espressa intorno alla *Monaca* (*Cat. Per.* 52; 43), esposta nel 1919 a Venezia («...le gravi masse delle vesti e del manto sono distribuite con sapienza. Ma dalla scultura romanica, che gli deve essere cara, egli può ancora molto imparare». U. Ojetti, *Le mostre di Palazzo Pesaro a Venezia*, «Il Corriere della Sera», 19 agosto 1919, poi in *I nani tra le colonne*, Milano, 1920, p. 223), al giudizio sui rilievi esposti alla Terza Biennale Romana (Id., *L'Esposizione di Roma*, «Il Corriere della Sera», 25 aprile 1925), alla posizione entusiasta di fronte alle figure del monumento ai Caduti di Vado Ligure (Id., *Il Monumento ai Caduti di Vado Ligure*, Dedalo, Milano-Roma, VI, 1925-1926, pp. 270-272.

19. A. Maraini, *La III Biennale di Belle Arti: gli italiani*, «La Tribuna», Roma, 24 marzo 1925. Sulle prese di posizione di Antonio Maraini, apprezzato e prestigioso scultore fin dall'anteguerra, intorno al problema della plastica italiana si vedano le indicazioni, talvolta duramente polemiche, di rinnovato e lindo classicismo in A. Maraini, *Cinque sculture recenti di Libero Andreotti*, «Vita d'Arte», X, 1917, pp. 145-148; Id., *Archipienko e Beltran Masses*, «La Tribuna», Roma, 30 maggio 1920; Id., *La Primaverile Fiorentina: alcuni espositori*, «La Tribuna», Roma, 9 aprile 1922; Id., *La XIII Biennale Veneziana, Primi spunti critici*, «La Tribuna», Roma, 5 maggio 1922.

20. C. Aloisio da Vasto, *La III Biennale Romana*, in «Le Arti Belle», Annuario 1925, pp. 125-126.

21. C. Carrà. *Alla Terza Biennale Romana — Arturo Martini*, cit.

22. C. E. Oppo, *L'inaugurazione della Terza Biennale Romana — Battute d'ingresso*, «Il Tevere», Roma, 25 marzo 1925.

23. Martini cominciò a fornire modelli per ceramica alla ditta «Fenice» di Albissola, colorati dal direttore artistico della fabbrica, Manilo Trucco, verso la fine del 1926 (la prima, «un meschino presepio commessomi dal comitato dell'esposizione di Monza», cfr. Lettere, p. 191, non era ancora realizzata nell'agosto di quell'anno). All'Oratorio Ligure della Biennale di Monza del 1927 saranno presenti un *Presepio* e una *Via Crucis* (*Cat. Per.* 592; 544 per il *Presepio*; la serie intera della *Via Crucis* fu esposta in Treviso 1967, numeri 210-215 di catalogo), pezzi ancora improntati da quella durezza di incastri tra i piani e da quella semplificazione di volumi tipici della fase romana dell'artista, caratteristica ancora presente in alcune fra le opere esposte alla Galleria Pesaro nel novembre 1927 (ad esempio nella *Fuga in Egitto* o nell'*Orfeo*, ceramiche la cui presenza in mostra è attestata nel *Catalogo della mostra individuale del pittore Andor de Hubai e dello scultore Arturo Martini*, Galleria Pesaro, Milano, 1927, numeri 11 e 15). *La visita al prigioniero* (*Cat. Per.* 648; 601) sembra appartenere ad una fase più avanzata, e assai significativo è il confronto con l'altorilievo esposto alla Biennale Romana: al posto della fissità che la rigida partitura geometrica imponeva al gesso, qui domina un taglio compositivo più sciolto, l'orizzonte si allarga con l'aggiunta dei particolari naturalistici dell'albero sulla destra, dell'erba e del cielo segnati da libere pennellate; la veste della donna è risolta in una ricaduta ingolfata di pieghe assai lontana dalla cadenza regolarissima del prototipo romano.

24. *La visita al prigioniero* era riprodotta da L. Venturi, cit., p. 563, accanto al *S. Sebastiano* e alla *Fuga in Egitto*, opere leggermente anteriori, esposte alla Mostra Personale da Lino Pesaro nel novembre 1927. L'illustre critico torinese, che apprezzava le ceramiche dell'artista come «saggi della capacità di farsi bambino e popolo (...), incantevoli per la capacità di trasfigurare in una compiuta leggenda un semplice gesto», leggeva l'altorilievo con parametri quasi pittorici: «Un albero mozzo, una donna lamentevole, due mani di prigioniero e qualche sfregazzo di nube: niente meno! alla scena popolare partecipano cielo e terra» (Ibidem, p. 575). La derivazione de *La visita al prigioniero* da uno dei rilievi della Terza Biennale Romana è stata di recente sostenuta da G. Vianello in catalogo *Arturo Martini, Terrecotte e ceramiche*, Milano, 1985, p. 12.

25. M. G. S. (Margherita Grassini Sarfatti), *Cronache d'arte — La nuova Galleria «Arte»*, «Il Popolo d'Italia», 3 aprile 1920. Il bassorilievo, di cui la Sarfatti lodava i valori di «candida fioritura» oggi coperti da una pesante patinatura ocra, è stato riesposto per la

prima volta in Treviso 1967, numero 41.

26. *Cat. Per.* 104, 86.

27. M. Sarfatti, *Pittori e scultori alla Terza Biennale in Roma* «La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», III, 4, 15 aprile 1925, p. 41.

28. Lettere, p. 180.

29. R. Papini, *Vecchio e nuovo alla Terza Biennale Romana*, «Emporium», LXI, Bergamo, maggio 1925, p. 288.

30. «Ritornato qui mezzo morto e senza soldi, mi sono rimesso al lavoro e come ho fatto in passato la "Storia d'amore", così questa volta ho fatto una serie di bassi rilievi che ora esporrò a Roma dove mi fu offerta una sala alla Biennale e dove furono da tre giorni consegnati. Naturalmente il romanzo non è quello che vi ho raccontato, ma quello vissuto da me stranissimo e pieno di avvenimenti, so che a un dato momento c'è entrata anche la pistola e mille altre facezie che voi potete ben immaginare». (Lettere, p. 159).

31. Ibidem, p. 161.

32. Lancellotti, cit., p. 3.

33. Ibidem, p. 31.

34. Carrà, *Alla Terza Biennale*, cit.: «Nel primo altorilievo vi è rappresentata in maniera idilliaca una coppia di contadini che si avvia per la campagna seguita dalle pecorelle; nel secondo il giovane dice il suo amore alla donna che l'ascolta estatica; nel terzo l'uomo discute col suo rivale. Poi segue il delitto. Nel quinto l'uccisore narra alla donna il suo misfatto. Indi segue la condanna e l'epilogo».

35. Treviso 1967, numero 61; Milano, 1985, numero 18, p. 55.

36. *Cat. Per.* 122; 103. L'opera era presente alla Biennale di Venezia del 1926 col titolo *La Tempesta* (Cfr. *Catalogo della XV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, MCMXXVI, p. 71, e per l'identificazione fotografica, U. Nebbia, *La XV Esposizione internazionale della Città di Venezia*, Bergamo, 1926, tav. 137).

37. R. Franchi, *Arturo Martini*, Firenze, 1949, tavole non numerate. Intendo ringraziare, per l'esecuzione delle difficili fotografie, il gabinetto fotografico dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze, della Scuola Normale Superiore di Pisa, della Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano e la cortese disponibilità di Mario Diegoli e Alberto Santagostino.