

ANNALI
DELLA
SCUOLA NORMALE
SUPERIORE DI PISA

CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

SERIE III

VOL. XVI, 3

PISA 1986

SOMMARIO

- | | | |
|---|--|--------|
| L. BURELLI | Sparta, il denaro e i depositi in Arcadia | p. 603 |
| B. TRIPODI | L'ambasceria di Alessandro I di Macedonia ad Atene
nella tradizione erodotea (HDT., 8, 136-144) | p. 621 |
| M. DREHER | La dissoluzione della <i>polis</i> di Leontini dopo la pace di
Gela (424 a. C.) | p. 637 |
| M. WAELKENS | Marmi e sarcofagi frigi | p. 661 |
| G. FIRPO | Antioco IV di Commagene e la <i>moira</i> dell'imperatore Gaio
(Caligola) | p. 679 |
| T. RITTI | Un epigramma del tardo impero da Hierapolis | p. 691 |
| M. MANFREDINI | Un antigrafo del codice plutarco Vaticano Gr. 1007:
il Paris. Gr. 1673 | p. 717 |
| C. FRANZONI | Inter christianorum sacra statua Herculis | p. 725 |
| C. BARACCHINI - M. T. FILIERI - C. FERRI - G. GHILARDUCCI | Pittori a Lucca
tra '400 e '500. 1. Annotazioni in margine. 2. Notizie biografiche | p. 743 |
| M. LUZZATI - M. SBRILLI | Massimiliano d'Asburgo e la politica di Fi-
renze in una lettera inedita di Niccolò Machiavelli ad Ala-
manno Salviati (28 settembre 1509) | p. 825 |
| L. BARWICK | The Raccolta Barbi of the Scuola Normale Superiore di
Pisa | p. 855 |
| F. FERGONZI | Arturo Martini e le ricerche sulla terracotta nei primi
anni Trenta | p. 895 |

ARTURO MARTINI E LE RICERCHE SULLA TERRACOTTA NEI PRIMI ANNI TRENTA

Le cinque grandi terracotte che Arturo Martini esponeva nella Mostra Individuale alla XVIII Biennale di Venezia del 1932¹ rappresentano, oltre ad uno dei risultati formali più innovatori del linguaggio d'impaginazione scenografica della

¹ I pezzi esposti sono, seguendo l'ordine del *Catalogo della XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia, 1932, 115, *L'Aviatore*, pubblicato in G. PEROCCO, *Catalogo delle sculture e delle ceramiche*, Venezia 1966 (da ora in poi *Cat. Per.*), al numero 219, figg. 178, 179; *Gare invernali* (*Cat. Per.* 217, fig. 177); *Il Sogno* (*Cat. Per.* 215, fig. 174); *Veglia* (*Cat. Per.* 216, fig. 176); *Chiaro di luna* (*Cat. Per.* 214, fig. 173). Le opere, non più apparse in mostre pubbliche vivo l'artista, terminata la serie delle recensioni all'esposizione veneziana, furono presto dimenticate dalla critica, che, di carattere per lo più giornalistico, era impegnata a seguire Martini nelle continue invenzioni formali e non a ricapitolarne stagioni stilistiche (sul ruolo negativo della stampa contemporanea sul problema martiniano si veda il ricordo di F. MESSINA, *Poveri giorni*, Milano 1974, 337, ma già L. VITALI, *Domus*, maggio 1933, 271 aveva parlato degli effetti della moda dello scultore anche al di fuori dell'ambiente propriamente artistico). Doverose eccezioni sono il libro di G. Lo DUCA, *Arturo Martini*, Milano 1933, che, a sostegno della complessiva lettura dello scultore come interprete del lirico e dell'attonito, riproduceva quattro delle cinque terracotte e quello di M. BONTEPELLI, *Arturo Martini*, Milano 1939, in cui lo scrittore individuava nel dato «elementare e primigenio» della contemplazione una delle costanti creative del «timido Martini». Nel secondo dopoguerra tre di queste opere furono esposte alla Biennale del 1948 in una sala dedicata all'artista da poco scomparso: si delineò da allora la duplice e in certo senso ambigua possibilità di ricezione che già aveva individuato il giovane F. ARCANGELI, *Arturo Martini*, *Rinascita*, 3.4.1947: «Guardate il suo Sogno: è un'opera senz'altro notevole e immaginosa, ma quel tono lunare s'incrina segretamente nel farsi verità; e perciò la decisione non vi è assoluta tra il rigore della camera incantata di Carrà e una trovata di scenografia». U. APOLLONIO, *Arturo Martini*, *Emporium*, CVII, lug.-ago. 1948, 70, sottolineava i caratteri di «audacia rappresentativa» e di «indipendenza di concepimento» nei rischi di una così originale impostazione plastica, mentre sul carattere pittorico delle composizioni ritornava, con accenti fortemente positivi, G. MARCHIORI, in *Mostre retrospective alla XXIV Biennale*, *Il mattino del popolo*, 29.8.1948, in aperto contrasto con il recupero martiniano attuato da Argan e Brandi su una linea di puri volumi. La fortuna delle cinque opere crebbe da allora nonostante le rarissime occasioni di vederle in Italia: esse contribuivano ad alimentare il mito dell'«artista inimitabile, per quel tanto di popolare, di sentimentale e di spericolato che gli è connaturale: ci voleva la sua carica di innocenza per

scultura del periodo, uno dei punti d'arrivo più avanzati delle realizzazioni in terracotta dell'artista; esse però, che oggi ci appaiono pensate per una esecuzione in cui proprio le calde tonalità della terra refrattaria conferissero quegli effetti sognanti che colpiscono i contemporanei, dovevano, nei desideri dello scultore, essere grandi pietre. In una lettera, spedita da Vado Ligure 1931 a Natale Mazzolà, Martini informava l'amico dei programmi immediati dell'estate:

Domani partirò per Finalmarina dove c'è la cava delle pietre per lavorare addirittura sul posto a statue grandissime questo sarà il mio riposo estivo. C'è l'Esposizione di Venezia ormai e sto preparandomi per il colpo definitivo.

Roma diventerà una mosca. Fai bene a prenderti il riposo estivo mentre io, con la *signora gloria*, devo fare della mia vita un ergastolo².

Nel momento di grande fervore creativo immediatamente seguito al Primo Premio di Scultura vinto alla Quadriennale di Roma chiusa da pochi mesi, l'idea di lavorare alla grande pietra assomma in sé un desiderio e una ottenuta conquista: il desiderio di autorivendicarsi come scultore di pezzi monumentali, eroicizzante e spavaldo, capace di stupire con opere di difficoltosa fattura per le dimensioni e per la durezza del materiale; la conquista di poter finalmente lavorare per commissioni precise e redditizie, superando quella situazione che lo costringeva per vivere a

fare delle ceramichine tutta la vita, o vendere a qualche amico per trecento lire una testa, e qualche volta anche in bronzo, o fare il professore³,

poter concepire una creazione come il *Chiaro di Luna*» (G. PEROCO, *Arturo Martini*, Roma 1962, 25), e parimenti l'aspetto della modernità delle ricerche dello scultore, sottolineato particolarmente da F. BELLONZI, *Arturo Martini*, Roma 1975; fortuna che continuava fino ad arrivare al pubblico che, all'esposizione parigina dei *Réalismes* del 1980, «davanti alla grande terracotta martiniana del *Sogno*, affascinato da tanta fluida bellezza, si domandava stupito da dove venisse fuori quello straordinario scultore» secondo quanto ricorda M. DE MICHELI, *Sotto il segno della scultura*, saggio introduttivo al Catalogo della Mostra *Arturo Martini*, Milano 1985.

² Lettera a N. Mazzolà, 4.7.1931, in A. MARTINI, *Le lettere 1907-1947*, Firenze 1967, 238.

³ Lettera ad Ugo Ogetti, 3.4.1930, in MARTINI, cit., 228

nel vano inseguimento di un monumento pubblico che gli sfuggiva anche nell'occasione, aperta a un gran numero di artisti, del programma decorativo del Foro Mussolini di Enrico Del Debbio. Il motivo, persistente negli iterati lamenti epistolari martiniani degli anni Venti, era ritornato in un recente e movimentato scambio di lettere con Ugo Ojetti, arricchito di un interessante elemento di consapevolezza della propria poetica statuaria:

Tutti lavorano, io solo non lavoro, e dire che di monumenti se n'è fatti in Italia, pensi che al mio paese hanno preferito per fare la statua del Foro Mussolini una donna a me — e così sempre — quindi vede non è mia fisima, e che trovino che io sono strambo, e che non so fare le statue con i muscoli a posto, le so fare e come, e se tante volte sembrano un po' ardite anche questo non è colpa mia; all'estero quando si parla di scultura italiana avrà visto che si riproduce la mia ⁴.

⁴ *Ibidem*. La corrispondenza tra lo scultore e il critico d'arte milanese si situa, nell'ambito dei contatti martiniani, come l'unico col mondo della cultura artistica ufficiale almeno fino al 1925. Ojetti aveva manifestato, fin dai tempi dell'apparizione di Martini alla Mostra Bevilacqua La Masa di Venezia del 1919, un'attenzione particolare verso l'originale sintesi purovolumetrica e romanica del grande gesso della *Monaca* (U. OJETTI, *Le mostre di Palazzo Pesaro a Venezia*, Corriere della Sera, 19.8.1919, (= *I nani tra le colonne*, Milano 1920, 223)) in un'ottica di contrapposizione alle incertezze della plastica contemporanea. Contrapposizione che verrà ribadita nella favorevole presentazione sulla prestigiosa rivista Dedalo del *Monumento ai Caduti* di Vado Ligure, in cui « egli dichiara bene la nobiltà della nostra vittoria, l'umanità della pace che dovrà pure, un giorno o l'altro, seguirla » (U. OJETTI, *Il Monumento ai Caduti di Vado Ligure*, Dedalo, sett. 1925), in una rubrica da tempo polemicamente orientata alla denuncia delle brutture dei monumenti alla Vittoria. Sempre Ojetti fu una delle poche voci positive tra i recensori all'importante mostra personale che Martini tenne, dopo tre anni di silenzio espositivo, alla Terza Biennale Romana del 1925 (U. OJETTI, *L'Esposizione di Roma*, Corriere della Sera, 25.4.1925): il critico riscontrava negli otto bassorilievi della *Storia d'amore* destinati a inaugurare la stagione più espressionista dello scultore, l'ingresso di un nuovo vitalismo, di matrice ancora una volta scopertamente romanica, « nei suoi studi di pesi e contrappesi, nei suoi tondi schemi di statue che tendevano anch'essi al manichino caro a Carrà », mentre intravedeva futuri sviluppi nei caldi valori cromatici della terracotta *La figlia del pescatore*. Ojetti, che si era già attivamente interessato per favorire una presenza di Martini alla Biennale veneziana del 1922 (MARTINI cit., 105), venne ad assumere un ruolo di primo piano nella vicenda che, con l'aiuto di un gruppo di amici trevigiani, avrebbe dovuto portare l'artista all'erezione di un monumento ai caduti a Treviso. La complicata manovra, a colpi di richieste di appoggio di cui si fecero latori personalità quali Gino Coletti, Arturo Malossi, Giovanni Comisso, durante le quali Martini avrà modo di esprimere un sincero giudizio sul critico milanese (« Ojetti è un uomo che se ne frega di tutto, piuttosto che contraddire un comitato che ha già scelto una piazza morirebbe! Volete che lui polemizzi in casa d'altri, spero di no altrimenti vi giudico grandi poeti »), si concluse

Di contro alle disgrazie economiche di data ancora recente, si aggiungeva al cospicuo premio di centomila lire della Quadriennale il guadagno della « combinazione Battaglia »: Natale Mazzolà, dirimendo le controversie sorte tra il fonditore milanese e lo scultore, acquistava le traduzioni in bronzo della *Pisana*, della *Lilian Gish* e della *Testa di pastore*⁵. Martini inaugurava così un periodo di redditizie fusioni di pezzi anche non recenti: la situazione si complicherà nel giro di qualche anno per l'intervento di mediazione non disinteressata di due galleristi, Rino Valdameri e Vittorio Barbaroux, e porterà addirittura ad un progetto di azione legale contro di essi ad opera dello stesso artista che aveva coscienza precisa della svalutazione non tanto sul piano dell'immagine, quanto su quello propriamente mercantile per una eccessiva riproduzione in bronzo di opere anche di piccole dimensioni⁶. Lo scultore aveva già tradotto di sua mano la stessa *Pisana* in pietra di Vicenza: la venderà nel giugno 1931 ad Arturo Ottolenghi⁷, e poco prima dovrebbe collocarsi la vendita della versione in terracotta patinata all'ingegnere Alberto Della Ragione.

con un nulla di fatto. Martini continuò a cercare con affanno il suo appoggio, sia mandandogli con continuità fotografie delle proprie opere, sia facendo pressioni per cercare di ottenere vendite (MARTINI cit., 216). Grazie ad Ogetti Martini ottenne nel 1928 il posto di insegnante di Plastica Decorativa alla Scuola Superiore d'Arte Applicata di Monza.

⁵ MARTINI cit., 235, nota 1. Natale Mazzolà, brillante avvocato trevigiano trasferitosi a Milano subito dopo la fine della Prima Guerra, legato all'artista da un intenso e duraturo rapporto di amicizia testimoniato a partire dal 1913 (« Ricordo, come fosse ora, quella mattina del settembre 1913 che tu e Martini apparisti nel cortile di casa mia e io vi conobbi, e l'amicizia è durata per tutta la vita ». Lettera di L. Mazzolà a G. Comisso del 10.6.1968 in *Trecento lettere di Giovanni Comisso a Maria e Natale Mazzolà*, Treviso 1972, XV), costituì per Martini, insieme alla moglie Maria Calzavara, un punto di riferimento irrinunciabile e per il quasi continuo aiuto legale offerto allo scultore durante la decennale carriera, e per la prospettiva di mantenimento, a distanza di luoghi, di un consorzio umano di singolare intensità, alimentato dalla memoria costante della marca trevigiana. (Per questo aspetto, e per l'importante mediazione di Giovanni Comisso si veda la bella introduzione di E. Demattè a *Trecento lettere* cit., e il cap. *L'amico Martini* in N. NALDINI, *Vita di Giovanni Comisso*, Torino 1985, 12-16).

⁶ In una lettera a Natale Mazzolà del 10.1.1935 (MARTINI, cit., 280-281) Martini prendeva di petto la questione dei rapporti con la Galleria Milano: « Non intendo che le mie opere grandi vengano riprodotte e le piccole al massimo due copie perché la riproduzione eccessiva rovina il mercato vita natural durante »; rivendicava, nella stessa occasione, presentando un panorama che si indovina improntato da cogenti obblighi mercantili, la propria indisponibilità a consegnare il tipo richiesto di scultura, « cosa impossibile per un artista il quale non ritorna e non si ripete mai ».

⁷ MARTINI cit., 235, nota 2.

Di un'altra opera fortunata, la *Donna al sole* della Quadriennale, usciranno in breve diverse repliche: una terracotta, ora al Museo Middelheim di Anversa, due pietre in collezioni private milanesi⁸. È notevole, e in certo senso più significativo dell'apparente indifferenza al materiale e della disponibilità pressoché totale a replicare o fondere lo stesso pezzo, il fatto che proprio grazie al nuovo senso cromatico che veniva ad assumere la statua martiniana le traduzioni uscissero dall'ambito dei materiali tradizionali (bronzo e marmo) e fossero richieste dai collezionisti nelle materie preferite dall'artista, il gesso, la terracotta o la pietra.

Non solo grazie alle repliche miglioravano le condizioni economiche dello scultore. Proprio del 1931 è la reale occasione di cimentarsi alla realizzazione di un monumento pubblico di un certo prestigio: si tratta dell'altorilievo dell'*Annunciazione* (tav. LXIII), destinato ad adornare la fronte del portico addossato alla Torre dei Caduti nella piacentiniana Piazza della Vittoria a Brescia. La grande terracotta martiniana faceva parte di un programma scultoreo tra i cui autori si segnalavano i nomi prestigiosi di Arturo Dazzi, Romano Romanelli, Antonio Maraini⁹: rispetto alle forme « concise e salde », di

⁸ Sono, in *Cat. Per. cit.*, rispettivamente i numeri 247, 248, 249, opere datate agli anni 1932 e 1933; la terracotta del Museo Middelheim ha dimensioni leggermente maggiori rispetto a quella esposta a Roma nel 1931 ed acquistata da Roberto Papi già prima della Mostra a Palazzo Feroni del gennaio 1932.

⁹ Arricchivano la piazza, uno dei più celebrati esempi di intervento piacentiniano su un centro storico (si veda la presentazione dello stesso M. PIACENTINI, *Il nuovo centro di Brescia*, L'Illustrazione Italiana, 30.10.1932) oltre all'opera di Martini, un colosso di sette metri di Arturo Dazzi, l'*Era Fascista*, che, nella palmare suggestione michelangiolesca, (« balza in avanti in un senso di inarrestabile movimento, lo sguardo fiso ad una sicura meta ») (R. PACINI, *La sistemazione del centro di Brescia*, Architettura, XI, Dic. 1932, 649-671), rappresentava certamente al tempo il campione più vistoso della statuarìa civile di regime, nella fedeltà al « sentimento architettonico (...) nel quale sta la salvezza della scultura moderna », e nello sforzo di eguagliare « le celebri statue che sulle antiche piazze di Firenze, di Bologna e d'altre città italiane, innalzarono artisti d'altri tempi » (PACINI, cit.); il grande bassorilievo bronzeo del *Duce a cavallo*, posto sul fronte della Torre della Rivoluzione, opera di Romano Romanelli; l'Arengo, scolpito in porfido di Tolmezzo con scene della storia di Brescia da Antonio Maraini. Si unirono al complesso gli sforzi, di intenzione più decorativa, di Alfredo Biagini, che eseguì il leone bronzeo per il palazzo delle Assicurazioni Generali, di Giuseppe Vigni, che scolpì il leone di marmo per la facciata del Palazzo della RAS, di Alessandro Nagni, cui si dovevano le teste delle Vittorie sugli imposti dell'arco d'ingresso della Loggia dei Mercanti. Su tutto il complesso cf. anche U. OJETTI, *A Brescia, la Piazza della Vittoria*, Corriere della Sera, 1.11.1932; C. DUGNANI,

« sobrietà eloquente e composta » delle vicine realizzazioni plastiche, l'opera di Martini appariva di una « tenerezza e scioltrezza nuova » anche all'occasionale recensore dell'*Emporium*¹⁰; certamente instaurava un rapporto inusuale sia dal punto di vista cromatico (tra il rosso della terracotta e le lastre di grigio Cornabò del rivestimento del palazzo) sia dal punto di vista plastico (per la scarsa invadenza degli oggetti rispetto al piano d'emergenza del bassorilievo) tra scultura e architettura. Colpiva soprattutto i contemporanei, e lo espresse a chiare lettere Ogetti¹¹, lo stravolgimento dell'iconografia tradizionale dell'Annunciazione: l'Angelo, un giovane nudo, si avvicinava ad una Vergine folgorata, che lasciava cadere sulle ginocchia il cestello dei fusi; le due forme, corpose e allungate, si incassavano con un gioco teatrale pericolosamente ai limiti dell'ironia in un fondale dalla fitta vegetazione arborea. Alla scultura Martini lavorò nei primi mesi del 1931: il 15 maggio era finita e lo scultore ne attendeva un giudizio¹², si può supporre dallo stesso Piacentini con cui era entrato in contatto grazie ad un collezionista di Acqui Terme, il conte Arturo Ottolenghi e a sua moglie, la scultrice Herta Wedekind. Contatti epistolari tra Ottolenghi e Martini si riscontrano a partire dall'aprile dello stesso anno¹³: l'artista troverà così per un lungo periodo un collezionista fisso con l'intenzione di arredare il giardino e la villa della Tenuta Monterosso di pezzi scultorei di grandi dimensioni. Si avrà l'esecuzione, nell'estate trascorsa a Finale Ligure cui si accennava nel brano di lettera iniziale, oltre che della versione in pietra della *Pisana*, della prima versione di un'opera da utilizzare come vera da pozzo per il giardino e della grande pietra del *Sonno*¹⁴; Martini tentava poi, in un successivo soggiorno a

Brescia, Il Popolo d'Italia, 23.10.1932; G. NICODEMI, *La Piazza della Vittoria a Brescia*, *Emporium*, LXXIX, Mar. 1934, 143-151.

¹⁰ NICODEMI cit., 150.

¹¹ « Su un pilastro del portico è infisso un rilievo in terracotta d'Arturo Martini, non so perché, con l'Annunciazione: ottimo ne è il chiaroscuro e nuovo l'atteggiamento della Vergine seduta. Ma la novità dell'Angelo nudo, con quelle equivoche forme d'androgine, non so se offenda la liturgia; certo induce più alla stupefazione che alla devozione ». (U. OJETTI, *A Brescia* cit.).

¹² MARTINI cit., 236.

¹³ *Ibidem*, 235.

¹⁴ *Cat. Per.* 264, fig. 224. Cf. lettera ad A. B. Ottolenghi, MARTINI, cit., 237: « Veramente io stavo da mesi picchiando una pietra durissima per levare

Crusinallo, vicino ad Omegna, l'esecuzione di una seconda vera da pozzo con due figure separate. Lo splendido gruppo dell'*Adamo ed Eva* presto installato a Villa Ottolenghi non è però lo stesso cui lo scultore si accinse baldanzoso nel settembre, aggredendo la pietra bellissima « tanto di forma come di colore »¹⁵: in due telegrammi e in una lettera da Crusinallo Martini avvertiva Arturo Ottolenghi prima delle difficoltà a scolpire il « granito durissimo », cercando di alzarne il prezzo a cinquantamila lire¹⁶, poi dell'impossibilità a portare a termine l'impresa: « il granito è troppo duro, e avrei dovuto perdere quattro mesi, cosa impossibile perché nella cava nevica ». Il modello era già pronto, si poteva « farlo eseguire in un altro materiale o decidere per una cosa più ragionevole »¹⁷. A questo punto le testimonianze epistolari si interrompono: riprenderanno, a scultura ormai ultimata, quando Martini ne annunciava l'imballaggio e avvertiva delle modalità di allestimento del pozzo così che « tutto andrà a posto per illuminare il cielo »¹⁸.

È quindi problematico, per tornare alla questione iniziale, riuscire a definire se fosse stato l'impatto negativo con i grandi lavori in pietra, la discussione avuta con Antonio Maraini nel luglio 1931 sulla scelta della sala per la successiva Biennale¹⁹ o piuttosto una rimediazione sulla fortuna critica, recente e vistosa, dei suoi lavori in terracotta, fortuna confermata alla Mostra del Sindacato Regionale di Belle Arti di Torino

una figura femminile nel sonno e ora che sto per completarla glielo comunico e le comunicherò il giorno che lei potrà vederla. Vorrei metterla a posto io stesso e crearle l'architettura della stessa pietra, o se Piacentini la collocasse a posto sarei felicissimo. La figura misura due metri ». La ricerca per il blocco era cominciata a maggio: « La pietra per scolpire la statua del Sonno direttamente ad Acqui si potrà trovare? Qui a Finalmarina c'è una pietra magnifica ma si può ottenere solo fino a tre metri e credo che potrebbe bastare » (*ibidem*, 236). Il lavoro non era ancora concluso nell'ottobre, perché Martini chiedeva per lettera ad Ottolenghi « se devo proseguire la figura dormiente » (*ibidem*, 244).

¹⁵ MARTINI, cit., 240.

¹⁶ *Ibidem*, 241.

¹⁷ *Ibidem*, 242.

¹⁸ *Ibidem*, 237. La lettera, datata da Natale Mazzolà, curatore dell'epistolario, al 1931, va evidentemente posta dopo il settembre, al ritorno dello scultore dalle cave di Crusinallo. Non può riferirsi all'allestimento della figura destinata alla prima idea del pozzo, perché questa scultura non fu mai ritirata da Arturo Ottolenghi (cf. lettera a p. 241).

¹⁹ « Domani andrò a Venezia. Maraini mi ha chiamato per la scelta della sala e ne approfitterò per fare un viaggio di raccoglimento » (MARTINI, cit., 239).

dal successo dell'esposizione della *Lupa*²⁰, che « Venturi e gli altri trovarono superiore a tutte le statue di Roma »²¹, a portarlo alla scelta di lavorare in terracotta per Venezia, riproponendo su basi nuove il rapporto tra formato e materia. La prima testimonianza viene da una lettera spedita al solito Mazzolà da Vado: Martini quindi lavorava già in quel grande studio-forno fornitogli dalla ILVA Refrattari, di cui darà, nei Colloqui con Gino Scarpa, uno schizzo unito ad un suggestivo ricordo di lavoro²²:

Caro Lino, tienimi lontano dai pensieri che turbino la mia presente tranquillità, essendo intento alla preparazione della più grande avanzata. Sto lavorando a cose che credo porteranno sompiglio e vittoria a me, ma mi occorre in questa veloce creazione tranquillità e sicurezza di spirito²³.

Sarebbe agevole ritrovare, nella contrapposizione tra la veloce creazione sulla terracotta e la lenta opera intorno alla pietra, due modi di lavoro a loro volta spie di due poetiche antitetiche, delle quali Martini avrebbe condiviso pienamente la prima, legandola alle sue realizzazioni più alte perché più immediate e fantasiose: significherebbe proseguire sulla linea sapientemente tracciata da Lionello Venturi nell'articolo celebre del 1930, di lettura più pittorica che non precisamente plastica²⁴. È invece significativo parallelizzare le due esperien-

²⁰ *Cat. Per.* 208, fig. 162. Una recensione fortemente positiva e orientata a sottolineare l'aspetto di tragica sensualità del pezzo è di E. ZANZI, *La « lupa ferita » di Arturo Martini*, *Gazzetta del Popolo*, 16.5.1931.

²¹ Lettera ad A. Ottolenghi, [15] maggio 1931, MARTINI, cit., 236.

²² « A Vado ho trovato dei direttori di fabbrica che facevano scoppiare le terracotte. Allora il dottor Fusconi, direttore della ILVA, mi disse — Ti faccio io un forno, ti apro una porta a muro. In questo locale con tutte le bocchette per terra io potevo fare quattro o cinque terracotte, poi uscivo, muravano la porta e le cuocivano. Così ho fatto per molti lavori. Prima, nel trasporto da casa al forno, le grandi terracotte che pesavano quintali si rompevano ». GINO SCARPA, *Colloqui con Arturo Martini*, Milano 1968, 155.

²³ MARTINI, cit., 244.

²⁴ L. Venturi pubblicò un fondamentale articolo sulla figura di Martini (L. VENTURI, *Arturo Martini*, *L'Arte*, nov. 1930, 556-577), in cui, partendo dalla protesta contro l'indifferenza e l'ostracismo che i responsabili « dei lavori pubblici di scultura », ormai da un decennio, manifestavano verso l'artista anche per ragioni slegate dalla qualità dei suoi pezzi (« Si ammettono le sculture di Arturo Martini ma si detesta l'uomo. Ed è vero che Arturo Martini ha un cattivo carattere. Proprio questo è l'errore »), ricapitolava gli ultimi anni dell'attività dello scultore. Coglieva un passaggio fondamentale dai « miti plastici » in riferimento a Maillol (ma già Maillol, nel sistema venturiano,

ze mettendone in luce le reciproche interazioni: non abituato a lavorare su materiali duri, lo scultore era costretto ad inventare, nella scarsa gamma di pose che la pietra consente alle figure, una ricerca di effetti luminosi della materia attraverso livelli diversi di rifinitura (è il caso del contrasto tra l'incarnato della *Pisana* e la rudezza esibita del supporto); oppure un senso nuovo di monumentalità statica, come nel *Sonno*, in cui la forma semplice e squadrata riporta a quella suggestione apertamente romanica che riconobbero in essa, esposta nella grande Galleria delle Nicchie alla Quadriennale Romana del 1935, Emilio Cecchi e Libero De Libero²⁵. Una simile economia di soluzioni plastiche non può, per contro, non avere influito sulla definizione così limpida delle partiture spaziali quale si riscontra nelle migliori grandi terracotte contemporanee, il *Chiaro di luna* o le *Gare invernali*.

L'undici novembre il *Sogno* (tav. LXIV, il primo degli alto-rilievi esposti alla Biennale del 1932, era pronto: era nato fortunato « con mille compratori intorno, compresa mia moglie »²⁶ e fu venduto subito ad Arturo Ottolenghi « per sostenere le spese

lungi dall'essere un « plastico nel senso classico (...) ha impresso la sensibilità del piano impressionistico nel blocco (...) di ordine cromatico » alla *Pisana*, di « un rigore assoluto, di una semplicità esasperata, eppure vibrante, sensibile, sensuale », nel segno di una crescente attenzione ai valori pittorici. Valori che il critico trovava continuati e nell'immediatezza di segno del Martini ceramista (« un albero mozzo, una donna lamentevole, due mani di prigioniero e qualche sfregazzo di nube: niente meno! »), e nella precisa individuazione psicologica dei ritratti della *Scoccombrina* e della *Bambina*, in cui « l'espressione è viva, tutta tocchi e arricciature improvvise ». Sui rapporti tra Lionello Venturi e lo scultore, ancora molto misteriosi, restano alcune lettere martiniane non spedite e raccolte nell'epistolario che testimoniano, nel tono di complessiva deferenza, una serie di contatti iniziati ben prima del 1929, data a cui risale la richiesta martiniana al critico di « unirsi in grande stile nel lancio della mia opera a Parigi » (MARTINI, cit., 222). Nello stesso anno Venturi acquistò la grande *Maternità* lignea, definita con entusiasmo « una cariatide tragica per una cattedrale romanica », donata nel 1932 alla Galleria d'Arte Moderna di Torino (cf. MARTINI, cit., 259).

²⁵ E. CECCHI, *La Seconda Quadriennale*, Circoli, mag. 1935 (= *Note alla Seconda Quadriennale*, Roma 1935; L. DE LIBERO, *Stato dell'arte contemporanea alla Seconda Quadriennale*, Il Broletto, mar. 1935). Sul motivo, ormai topico, della scultura romanica come fonte per Martini, sono notevoli, oltre alle precoci notazioni di U. Ogetti, le reazioni all'esposizione del *Figliol Prodigio* alla Seconda Mostra del Novecento Italiano del 1929, che danno la misura delle possibili diverse valutazioni del fenomeno (P. TORRIANO, *La Seconda Mostra del Novecento Italiano*, L'Illustrazione Italiana, 22.3.1929, 532; V. COSTANTINI, *II Mostra del Novecento Italiano*, La Fiera Letteraria, 7.4.1929; S. VOLTA, *Chiosa al Novecento*, Il Selvaggio, 15-3.1929).

²⁶ Lettera ad A. Ottolenghi, 11.11.1931, in MARTINI, cit., 245.

non indifferenti per fare un'esposizione come quella di Venezia »²⁷ come spiegherà Martini ad Ugo Ojetti che si era interessato per l'acquisto. Il *Sogno* fu la terracotta martiniana più amata dai contemporanei e per le evidentissime doti del modellato anatomico della giovane dormiente e per il carattere pianamente narrativo dell'intera composizione, in cui già Alberto Francini, critico dell'*Italia Letteraria*, riconosceva un'opera « più tradizionale e pacata nell'inscenatura e più canonica nella modellazione come per concedere qualche cosa ai meno aperti al palpito dell'arte »²⁸; ma Ugo Nebbia la trovava « vivente per virtù così evidenti, e, bisogna dirlo, così profonde di vera arte che è facile, dopo di esso, riconciliarsi con qualsiasi inquietudine dello spirito singolare di questo scultore »²⁹. La novità scenografica di un interno riprodotto in grandi dimensioni, con tanto di mura e di oggetti, non turbava le qualità a lungo attese di realismo e di espressione; riusciva anzi agevole, nella complessiva quotidianità della scena, fermarsi sugli aspetti più dichiaratamente sentimentali, scatenando nei recensori le più libere letture psicologiche³⁰.

Il lavoro agli altorilievi continuò per tutto l'inverno tra il '31 e il '32 confermato nel segno del successo delle terracotte dai buoni risultati di vendita e di critica dell'esposizione che lo scultore tenne insieme a Primo Conti all'esordiente Galleria di Palazzo Ferroni a Firenze. La mostra era stata voluta da un importante cliente di Martini, il poeta Roberto Papi, che acquistava nello stesso periodo i pezzi prestigiosi della *Donna al sole* e della *Sposa Felice*³¹, e dell'antiquario Bellini, in un programma di svecchiamento dell'ambiente artistico fiorentino.

In un allestimento suggestivo (Bardi parlerà di « scenario, messinscena, masse, attori, di quelli da teatro perlomeno gre-

²⁷ MARTINI, cit., 252.

²⁸ U. NEBBIA, *La diciottesima Biennale*, Emporium, LXXV, giu. 1932, 381.

²⁹ A. FRANCINI, *Alla XVIII Biennale di Venezia. Scultura italiana di ieri e di oggi*, L'Italia Letteraria, 26.6.1932.

³⁰ Così, ad es. A. PINGHELLI, *Arturo Martini è pronto per la XVIII Biennale*, Giornale di Genova, 20.3.1932: « È così grande la serenità di cui è soffuso il bell'ovale del volto che viene fatto di cercare affannosamente nel ripostiglio della mente le nostre immagini più care che vorremmo, almeno nelle tregue della vita, nel sonno, confortatrici di questo nostro tormentoso andare ».

³¹ *Cat. Per.* 197, fig. 161; 192, figg. 156-157.

co »³²), accanto alla *Donna al sole* Martini propose i grandi pezzi della *Girl* e della *Pisana* allo stato di frammento³³, ceduta poi a Massimo Bontempelli. All'immagine di artista caro alla sostanza materiale della terracotta ci riporta la scelta dei pezzi di fisicizzante e quasi erotica evidenza (la *Girl* sembrava un tentativo, peraltro di dichiarata ironia, di accentuare l'aspetto di artista carnale e tutto all'oggi)³⁴. Ma una spia molto bella è anche nella lettera con cui Martini accompagnava la spedizione della *Pisana* a Bontempelli nella sua villa di Frascati: per il pezzo, molto probabilmente la prima prova di cottura del celebre nudo, una creta rossa senza il volto, parte delle braccia e delle gambe, « opera unica e ferma e una delle realizzazioni più sensibili della mia operosità », lo scultore raccomandava una luce che fosse « tenue e calda com'è il nudo tremendo di questa donna » che « anche la crepatura del fuoco non disturba »³⁵, in una attenzione quasi esclusiva per i valori epidermici e cromatici della figura³⁶.

L'esposizione fiorentina presentava anche piccole terracotte, per la prima volta nella carriera dell'artista³⁷. La scelta

³² P. M. BARDI, *Mostre fiorentine*, L'Ambrosiano, 27.1.1932.

³³ *Cat. Per.* 218, fig. 175; 173, fig. 140.

³⁴ Si vedano, per dare la temperatura delle reazioni più scontate al senso erotico di alcuni soggetti martiniani, le terrificanti quartine inserite nell'articolo di A. DEL MASSA, *Mostra a Palazzo Ferroni*, Il Brivido 21.1.1932. Sul tema dell'erotismo martiniano, di recente tornato in discussione con l'epigrafe « In arte ogni castità è impotenza » tratta da A. MARTINI, *Il trucco di Michelangelo*, L'Illustrazione Italiana, 4.4.1948 (= A. MARTINI, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di M. De Micheli, Milano 1982, 133), posto da M. De Micheli e C. Gianferrari come introito al Catalogo della Mostra *Arturo Martini*, 1985, cit., cf. la rettifica in senso di « sconfinato e pudico calore » di G. TESTORI, in *Quelle caste sculture*, Corriere della Sera, 27.2.1985. Sull'erotismo martiniano già M. SARFATTI, *Gli scultori italiani al convegno di Roma*, La Nuova Antologia, 16.1.1931 e D. TERRA, *Appunti schietti sulla I Quadriennale d'Arte Nazionale*, Il Saggiatore, Roma 1931, 62-63, si erano pronunciati in termini entusiastici, sottolineando l'effetto di calore quasi corporeo della terracotta impiegata.

³⁵ MARTINI, cit., 253.

³⁶ Ripensando, nel 1939, al frammento in terracotta, Bontempelli dirà che esso « respira assai meglio, a mio gusto, di quella compiuta e regolare che è la *Pisana* ufficiale » (M. BONTEMPELLI, *Arturo Martini* cit., 5).

³⁷ Vi erano esposte le seguenti opere: *La Girl* (*Cat. Per.* 218, fig. 175); *Torso* (*Cat. Per.* 165, fig. 136); *Atleta*; *La lupa* (terracotta; *Cat. Per.* 208, fig. 162); *Giovane ebrea* (*Cat. Per.* 240, fig. 197); *La Pisana* (frammento; *Cat. Per.* 173, fig. 140); *Ofelia* (*Cat. Per.* 230, fig. 193); *Collegio* (terracotta; *Cat. Per.* 144, fig. 113); *La moglie del pescatore* (terracotta (*Cat. Per.* 210, fig. 167)); *Chiaro di Luna* (forse un bozzetto dell'opera presentata in Biennale); *Riposo*; *La madre dell'ubriaco*; *La vedova* (*Cat. Per.* 225, non illustrato); *Tragedia*

spaziava dalle scene ambientate a teatrino, con pareti, finestre, figurine che popolavano spazi minimi, a più tradizionali stuette a tutto tondo, o raggruppate in affollati insiemi come il *Collegio* o animate da patetismi quasi caricaturali come l'*Ofelia*, a pezzi di dichiarata libertà inventiva: nel *Torso di giovinetto* (tav. LXV, 1) l'elaborazione di uno studio anatomico per il *Pastore* della Quadriennale³⁸ portava ad una proposizione fortemente antivolumetrica del tema del torso, di rinnovata fortuna novecentista, enfatizzandone, nell'abolizione della faccia anteriore e nella complessiva impressione di fragile guscio di creta, il carattere di ricerca condotta sulla superficie.

Un importante articolo di Elio Vittorini chiariva, per l'occasione, i difficili rapporti esistenti tra pezzi piccoli e grandi: il giovane scrittore, non nuovo a corrispondenze di avvenimenti artistici per l'*Ambrosiano* e l'*Italia Letteraria*, polemizzava contro chi « si ferma incantato dinanzi alle piccole terracotte che questa mostra corredano » ma che « allo scultore si riferiscono come disegni ad un pittore: sono svagamenti intellettuali, prodotti culturacei, eccetera »³⁹. E, fermandosi su due piccole composizioni (la *Moglie del marinaio* e l'*Avvenimento* (tav. LXV, 2)), evitava abilmente un giudizio sul loro intrinseco valore artistico: « sono motivi di arte perché di poesia ma esprimono piuttosto un gusto che una creazione », per riflettere sul complesso rapporto tra eccitamento letterario e traduzione plastica dei soggetti⁴⁰. Vittorini sottolineava invece il motivo del Martini scultore-mago « che fa nascere la scultura dalle sue mani di figurinaio come nascono felicità e poesia », motivo ormai tipico e alimentato dall'artista in dichiarazioni pubbliche ed interviste⁴¹ nelle quali, proprio in quegli anni, cominciava a comparire la leggenda di una infanzia segnata dalla scoperta emozionante della creta. La terracotta è dun-

(*Cat. Per.* 254, col titolo *L'avvenimento*, fig. 215); *Ragazzo* (forse il *Busto di giovane*, *Cat. Per.* 153, fig. 135); *La donna al sole* (*Cat. Per.* 197, fig. 161).

³⁸ *Cat. Per.* 199, fig. 163.

³⁹ E. VITTORINI, *Sculture di Martini*, *L'Italia Letteraria*, 7.2.1932.

⁴⁰ « Nessuno s'avvede che l'eccitamento fu letterario: che l'artista si è lasciato trasportare dalle sue letture, talvolta buone, talvolta cattive, e in quel clima libresco ha lavorato ». E. VITTORINI, cit.

⁴¹ Cf., ad esempio, F. CAPPI, *Lo scultore Arturo Martini*, *Il Regime Fascista*, 9.2.1933; P. TORRIANO, *Arturo Martini*, Casabella, feb. 1933. Sullo stesso tema ritornerà, negli avanzati anni Quaranta, in un colloquio con Gino Scarpa (G. SCARPA, *Colloqui con Arturo Martini*, Milano 1968, 140-141).

que letta, proprio per la sua docilità e la capacità di tradurre l'impeto del momento, come il tramite privilegiato della creazione pura martiniana. Ma anche nelle grandi sculture la suggestione della materia è presente e agisce sul critico fino all'interpretazione, fortemente antirealistica, di un artista che « non vede che il nudo, entità terrestre della parola infinito »⁴². Martini, sganciato così dai referenti internazionali (Barlach, Maillol, Lipchitz, Laurens, « il nostro amico Archipenko ») della vecchia interpretazione di Carrà⁴³, è posto, senza più il bisogno di illustri paralleli che ne sancissero la posizione di avanguardia nel panorama europeo, agli antipodi delle figure tormentate di De Fiori; esprime, al contrario, una intuizione del mondo attraverso

quel senso fallico che fu dei Greci, e dopo i Greci s'era completamente perduto, succhiato, attraverso il medioevo, dai vasi sottili dello spiritualismo⁴⁴.

Una lettura che, se si manifestava del tutto estranea rispetto alla prospettiva di redivivo medioevo che proprio in Martini Ogetti aveva intravisto fin dai tempi dell'esposizione della *Monaca* a Palazzo Pesaro nel 1919, sganciava l'artista dai parametri con cui era stata dai più interpretata la rinascita della scultura italiana alla fine degli anni Venti: in una persistenza, cioè, di un realismo volumetrico di tinta anticheggiante e romana di cui proprio il Martini più composto da un lato, il Romanelli dei ritratti da un altro, erano i campioni più promettenti.

Martini aveva certamente coscienza di quanto simili attese potessero essere tradite da una propria ripresentazione alla Biennale così diversa dall'immagine che aveva fornito di sé l'anno precedente a Roma: lo sorreggevano comunque la sicurezza di essersi « superato di molto »⁴⁵ e la convinzione di proporsi rinnovato. La sala personale dello scultore era presentata in catalogo da una nota anonima, informativa e fredda, in cui lo si definiva « esaltatore d'ogni movimento artistico

⁴² E. VITTORINI, cit.

⁴³ C. CARRÀ, *Arturo Martini. Prefazione al Catalogo della Mostra Personale alla Galleria Arte, Milano, 1920.*

⁴⁴ E. VITTORINI, cit.

⁴⁵ MARTINI, cit., 269.

d'avanguardia e, come tale, nemico d'ogni passatismo e d'ogni convenzionalismo »⁴⁶, riferendolo ad una generica militanza futurista e all'esperienza dei Valori Plastici, certo di scarso aiuto ad orientare i visitatori su quanto si vedeva esposto: alle pareti i rilievi del *Sogno*, della *Veglia*, del *Chiaro di luna* e le due statue delle *Gare invernali*, al centro la grande terracotta dell'*Aviatore*, il pezzo di impianto certamente più tradizionale ma ricco di preziose indicazioni per lo sviluppo del registro eroico martiniano, dalla posa tesa e antiaccademica, al trattamento poco realistico della muscolatura della schiena dai forti aggetti, all'anticonformismo della resa del soggetto, di cui non pochi lamentavano l'incongrua nudità. Per quelle sculture, visitate ancora in studio un mese prima dell'apertura dell'esposizione da Antonio Pinghelli, critico d'arte del *Giornale di Genova* e descritte sia con l'imbarazzo di chi si ferma al tentativo di comprenderne il significato (è il caso delle *Gare invernali*), sia con l'adesione sentimentale di chi cade nel gioco di suggestione di opere abitate da figure vere⁴⁷, le recensioni furono spesso pesantemente negative. « A Venezia visto come mi hanno massacrato »⁴⁸ sarà l'amaro commento dello scultore in una lettera a Giovanni Mazzotti, e sull'incomprensione destinata alle *Gare invernali* tornerà in una lettera, poi non spedita, a Lionello Venturi in cui, mandandogli la fotografia dell'opera, la definiva « il mio capolavoro »⁴⁹.

Dalla prima Biennale del secondo dopoguerra, in cui

⁴⁶ *Catalogo Ufficiale della XVIII Biennale...* cit., 115.

⁴⁷ A. PINGHELLI, 1932, cit.

⁴⁸ MARTINI, cit., 269.

⁴⁹ *Ibidem*, 259. Ha certamente un suo significato la scelta di mandare al celebre storico dell'arte, allora residente a Parigi, la fotografia dell'opera più strana ed ermetica, quasi la rivendicazione di una propria avanguardia interiore rispetto all'accettazione pressoché entusiastica dei suoi ultimi lavori che anche la critica meno intelligente stava attuando. Sulle *Gare invernali*, interpretate dai recensori come una facile contrapposizione tra tipo nordico (la donna in pelliccia) e tipo mediterraneo (il giovane nudo) Martini tornerà nei *Colloqui* con Scarpa, svelandone in parte fonti e significato: « *Gare invernali*. Nascono da un mito di Tutankamen. La loro nobiltà deriva dalla solitudine degli antichi; io li vedo in una tomba, quelli là. Molte opere nascono dal mito del chiuso. Il mistero di una stanza che è stata chiusa per quarantamila anni. Questo mio istinto della solitudine è di un ordine stranissimo: credo che quelle forme d'incanto siano state fatte là dentro. Tra le due figure c'è un rapporto di forma per rigidità; i se già informigolà (intorpiditi per formicolio). Io ho imitati gli egizi in modo che i miei due si sono imbalsamati anche loro » (G. SCARPA, *Colloqui* cit., 262).

il *Chiaro di luna*, nell'allestimento di Albini, si presentava come uno dei testi più problematici dell'arte italiana del recente passato, ai fasti recenti della mostra parigina dei *Réa-lismes* la fortuna dei grandi altorilievi in terracotta sarà invece grandissima: la compendierà bene Fortunato Bellonzi nella lettura dell'opera in certo modo più rappresentativa, quel *Chiaro di luna*, oggi al Museo Middelheim, che

porta un mondo remoto di favola, una memoria dell'Etruria misteriosa nel vivo del nostro tempo, sollevando ad altezze inusitate di lirismo una spazialità espansa che è la ragione ultima dell'opera ed è insieme una ricerca ansiosa di luce ed una proiezione di affetti così avvertibili che quasi si indovinano i pensieri delle due donne, e con essi il cielo cui tendono le teste appena turgide, nelle bocche piccole e negli occhi abbacinati. La balaustra, di cui furono già osservati l'andamento irregolare, l'assenza di verticalità rigida, oscillante com'è, e malsicura, dei suoi intervalli tra colonna e colonna, ha perduto di peso quanto basta per farla partecipare a quella sospensione romantica tra veglia e sogno in cui risiede il perché dell'immagine⁵⁰.

Analisi che, nella interazione di parametri pittorici (Bellonzi continuerà esaltando la « semplicità delle vesti percorse da rivoli di luce invece che di pieghe ») e di suggestioni della memoria di precedenti etruschi riporta l'attenzione su possibilità nuove, luministiche da un lato, evocative da un altro, rappresentate dall'uso della terracotta. Proprio contro questo uso antiscultoreo e intellettualistico della materia impiegata si scaglia Lamberto Vitali nella sua recensione su *Domus*: per lui Martini è in decadenza, confonde pittura e scultura, si lascia prendere da incontrollate nostalgie del passato, non s'adegua alla coscienza volumetrica semplice e raffinata che dovrebbe avere l'opera plastica⁵¹. E se il già citato Alberto Francini trovava come nota distintiva dello scultore rispetto alla moda della terracotta « questa sua facoltà d'invenzione,

⁵⁰ F. BELLONZI, *Arturo Martini*, Roma 1975, 40-41.

⁵¹ « Arturo Martini, scultore dall'ingegno irrequieto, capace di architettare come pochi una grande figura o un gruppo di grandi figure, dopo aver suscitato cordiali speranze, mostra sempre di più quali siano i difetti di impostazione della sua arte, che si sono aggravati anziché attenuarsi. In lui riaffiorano ricordi culturali delle grandi epoche passate, nascoste nostalgie d'arte allemanica, com'è vivo il bisogno di dar vita a soggetti che s'addicono più alla pittura che alla scultura ». (L. VITALI, *Arte Italiana alla Biennale di Venezia, Domus*, giu. 1932, 346.

questa sua fantasia, questo suo estro cui la plastica è messa al servizio, e risponde, e s'adegua fluente, semplice, riassuntiva, essenziale, efficacissima », e denunciava le sofisticherie dei dibattiti circa i limiti dell'arte scultorea, « problemi mai risolti perché ai fini dell'arte inesistenti »⁵², Ugo Ojetti contrapponeva le ineguagliate doti di invenzione al « virtuosismo pittorico degli effetti di lume e d'ombra », ottenuti attraverso « la terra ruvida, d'un rosso gagliardo », al « ricorrere ad una specie di scenografia, mura, balconi, tende, finestre, e fin qualche pennellata di chiaro su le parti interne, che ha ben poco a spartire con la scultura, quale lo stesso Martini sa intenderla nelle opere più pacate »⁵³. Quanto poi il « pittorico » di Martini fosse legato, nel gusto del tempo, oltre che all'ambiguità degli altorilievi di grande formato e alla scelta di una poetica, quella della « stupefazione », come la lesse Crispolti⁵⁴, insolita per la scultura, anche all'adozione di un materiale ad un tempo povero e rustico, lo prova la drastica presa di posizione di Ojetti contro la moda martiniana « che ha suscitato ammiratori a dozzine, e traviato anche chi aveva trovato una sua strada »: Marino Marini, ad esempio, che da « modellatore energico, pigro e sensuale, adesso s'è dato anch'egli a modellare in terra, alla brava, a dare occhi d'aragosta al suo stecchito *Giocoliere*, e goffe forme alla sua *Bagnante* ». Ojetti segnalava i danni della terracotta saggiando, nelle tecniche nuove di esecuzione, la distanza dai procedimenti tradizionali:

S'aggiunge che molti di costoro, e forse lo stesso Martini, modellano non in terra da cuocere ma in argilla o in plastilina e la calcano in gesso, e poi colano nella forma buona la terra invece della cera da bronzo, e fanno cuocere questa terra. Ad agire così hanno, immagino, due ragioni: che la terra costa meno del bronzo e che il regolamento della Biennale esclude i gessi. Ma le sculture in terracotta, da quelle etrusche di venticinque o ventisei secoli addietro fino a quelle francesi del settecento, sono sempre state direttamente modellate in terra da forno. Certo in Martini l'osservazione dal vivo segue l'invenzione, se pur la segue, perché talune delle sue sculture a tutto tondo e dei suoi altirilievi sembrano

⁵² A. FRANCINI, 1932, cit.

⁵³ U. OJETTI, *La XVIII Biennale a Venezia: gli scultori italiani, Andreotti e Martini*, Corriere della Sera, 12.5.1932.

⁵⁴ E. CRISPOLTI, *Memoria per Arturo Martini*, La Biennale di Venezia, 31, apr.-giu. 1958, 19.

create di foga sull'accomodato ricordo del vero. In altri scultori l'invenzione porta già un'impronta di stile o, più semplicemente, di tradizione⁵⁵.

E Carrà, captando da attento recettore di novità artistiche dalle colonne dell'*Ambrosiano* il problema della scelta di una tecnica come punto stilistico nodale dell'Esposizione, lamentava il degrado della scultura a « materia rusticale »⁵⁶, allineandosi al coro di auspici per un ritorno a ricerche più tradizionali.

Le terracotte esposte nella Biennale del 1932 erano in una percentuale mai vista, e spaziavano in ambiti stilistici tra loro diversissimi. Nelle sale iniziali, dedicate al recupero retrospettivo di maestri del secondo Ottocento italiano e del primo Novecento⁵⁷, la mostra di Vincenzo Gemito era presentata in Catalogo da uno scritto di Sergio Ortolani, che manifestava una preferenza non poco sorprendente:

Plastico, il suo interesse era tutto per l'uomo. Pittore, in una età di pittori, egli cercava il brivido dell'espressione nel chiaroscuro fuggente che s'insinua, e vela quasi, come un nobile sguardo, la forma dei volti. E li riscalda d'un colore come di carne. Difatti, i bronzi ricalcati poi da queste crete impastate e accarezzate dalla mano dell'artefice, fatte rosee dalla cottura, molto hanno perso al confronto⁵⁸.

Posizione che si allinea a quanto Raffaello Giolli andava leggendo sul *Poligono*, presentando un *Frammento di testa* dello scultore napoletano della collezione Guarnati di Parigi: vi ritrovava una « sensazione di tremenda umanità » che, sugge-

⁵⁵ U. OJETTI, *La XVIII Biennale* cit.

⁵⁶ C. CARRÀ, *la scultura alla XVIII Biennale di Venezia, L'Ambrosiano*, 22.6.1932.

⁵⁷ Il ciclo di mostre comprendeva una *Individuale Retrospettiva di Giovanni Boldini* (sala 3); una di *Romolo Romani*, con una interessante presentazione di M. Sarfatti che attribuiva all'artista milanese, fin dal 1907, la ricerca di « una legge che sarà più tardi riconosciuta dall'arte moderna: la legge musicale e geometrica della formazione della materia, secondo il ritmo della visione e della composizione espressiva interiore » (M. SARFATTI, *Romolo Romani, Catalogo della XVIII Esposizione Biennale* cit., 38); una grande sala, la quinta, dedicata a *Trent'anni di arte veneziana (1870-1900)*; una retrospettiva di *Francesco Paolo Michetti*, con una pagina biografica di U. Ojetti, che collegava il pittore napoletano alla tradizione meridionale del Seicento, da Stanzone a Preti; la mostra di sculture e disegni di *Vincenzo Gemito*.

⁵⁸ S. ORTOLANI, *Mostra individuale retrospettiva di Vincenzo Gemito 1852-1929*, in *Catalogo della XVIII esposizione Biennale*, cit.

rita per via quasi tattile dalla « carne calda ed ermetica nei chiaroscuri delle palpitanti narici e delle turgide labbra »⁵⁹, giungeva a collocare *Gemito* non lontano dagli esiti più alti di arte novecentesca, lontana dalle pesantezze monumentali di tanta scultura contemporanea. Posizioni che trovavano eco nei più disparati recensori dell'esposizione veneziana, da chi, come Carrà, trovava « indimenticabile la *Testa di Michetti* »⁶⁰, l'esempio forse più eloquente di una terracotta dalla straordinaria vitalità pittorica, a chi, come Piero Torriano, risaliva nel trovare le fonti della virtù di modellazione « alla plastica impressionista, in uso nell'arte italica fin dal tempo degli Etruschi »⁶¹, forzando *Gemito* all'interno di un dibattito su un tema scottante del contemporaneo e innestandolo, con la stessa operazione che Edoardo Persico farà a proposito dell'Ottocento lombardo, nella zona di persistenza del migliore Ottocento nella cultura figurativa del tempo.

Il cospicuo corredo illustrativo all'articolo che Ugo Nebbia scrisse come di consueto per *l'Emporium* presentava la fotografia a tutta pagina del *Cantastorie* di Italo Griselli⁶², una figura in cui il braccio spezzato, il minuto realismo dei tratti, l'uso della terracotta spingevano a ritrovare una palmaria suggestione da oggetto di scavo: era, in Biennale, la scultura forse più orientata in questo senso e la riproduzione fotografica in grande, destinata unicamente oltre ad essa, al *Sogno* di Martini, dà la testimonianza di quanto fosse portante una simile suggestione. Accanto ai pezzi più anticheggianti altre direzioni parevano sperimentate dagli artisti: Dante Morozzi, ceramista di formazione, presentava una serie di terracotte invetriate destinate per la prima volta a far parte di una esposizione al rango di opere d'arte pura⁶³; Francesco Messina, abdicando temporaneamente dal ruolo di prestigioso bronzista con cui amerà presentarsi in quasi tutte le sue uscite importanti, esponeva una serie di statuette in

⁵⁹ R. GIOLLI, *Vincenzo Gemito*, Poligono, V, I, gen. 1931, 34.

⁶⁰ C. CARRÀ, *La scultura alla XVIII Biennale* cit.

⁶¹ P. TORRIANO, *La XVIII Biennale Veneziana*, IV, *La scultura italiana*, *L'Illustrazione Italiana*, 14.8.1932, 212-215.

⁶² U. NEBBIA, 1932, cit., 390.

⁶³ *Mostra individuale di D. Morozzi*, sala 14 in *Catalogo della XVIII Biennale* cit., 66.

terracotta⁶⁴; Michele Guerrisi e Italo Griselli innestavano nei moduli novecentisti della *Ragazza che cammina* e del *Frammento* (in realtà un ben composto nudo dalle forme opulente) la vitalità epidermica della materia trattata in un modo un poco grezzo.

Un protagonista del discorso di ricerche tecniche del tempo è Marino Marini: presente in Biennale con quattro terracotte (un *Giocoliere*, una *Bagnante*, due *Teste*) e con la prima versione in legno dell'*Ersilia*⁶⁵, l'artista pistoiese conduceva da alcuni anni, a partire dai tentativi di plastica dai piani morbidamente modellati del *Prete* (una cera esposta alla Seconda Mostra del Novecento Italiano) e del *Cieco* (la cui fusione in bronzo era stata di recente acquistata dalla Galleria d'Arte Moderna di Firenze) una ricerca volta verso volumi semplificati, e, parallelamente, verso valori pittoreschi della superficie ottenuti con graffi, interventi di colore, abrasioni a freddo così da mimare l'intervento del tempo sull'opera d'arte. Questo primo mutamento di poetica di Marini, interpretato sia in chiave di assunzione consapevole del modello etrusco, nella via di opposizione, nativamente toscana, all'accademismo novecentista⁶⁶, sia ad un processo di genesi più interiore che in aria di ambizioni purovolumetriche dell'immediato secondo dopoguerra Raffaele Cerrieri metteva in rilievo⁶⁷, proprio per la palmare dichiarazione di intenti arcaistici permette di misurare fortuna e problematicità di ricezione di questo aspetto della terracotta. Carrà, recensendo sull'*Ambrosiano* la mostra personale di dipinti e di sculture

⁶⁴ Le terracotte di Messina, esposte nella sala 46, erano: *Ritratto di mia madre*; *Testa di giovane*; *Pugilatore seduto*; *Pugilatore caduto*; *Dama con ventaglio*; *Torso di Venere*.

⁶⁵ *Catalogo della XVIII Biennale* cit., 106. Mostra degli Italiani a Parigi.

⁶⁶ Si veda A. BUSIGNANI, *Marino Marini*, Firenze, 1968, 10: « Urnette e canopi (...) avranno significato soprattutto per Marino una realtà concreta e terragna, più autentica di Rodin e di Maillol, da opporre alle esercitazioni « novecentiste » verso cui andava piegando l'arte italiana. Ma già L. VITALI, *Marini*, Firenze, 1946; F. SAPORI, *Scultura italiana moderna*, Roma 1949, 48; U. APOLLONIO, *Marino Marini*, Milano, 1953, avevano sottolineato, pur in termini diversi, il ruolo portante del richiamo al mondo etrusco.

⁶⁷ R. CARRIERI, *Marino Marini*, Milano 1948, 6: « Gli chiedo della sua infanzia. Mi mostra le mani, le gira in tondo come il tornitore di buccheri intento a far tondo il bucchero. Vuol dire chiuso. 'Ero chiuso come un ciottolo'. [...] Toccare, ed ecco che le mani esprimono perfettamente l'idea del contatto, dell'aderenza e presenza. È la forma che si rivela. La forma che entra attraverso le dita e diventa corpo nel corpo ».

tenuta da Marini alla Galleria Milano nel febbraio del 1932, leggeva nelle *Teste* esposte, le stesse presenti all'esposizione di Venezia e nell'autunno alla fortunata mostra inaugurale alla Galleria Sabatello di Roma un « abbandono progressivo delle preoccupazioni neoclassiche e archeologiche che ancora inquinavano in parte le sue sculture precedenti »⁶⁸. Il confronto veniva evidentemente impostato con quanto di Marini si era visto l'anno precedente alla Prima Quadriennale Romana: un *Frammento di nudo* e una *Testa femminile* in terracotta che un gioco un po' scoperto di fratture avvicinava ad un pezzo di scavo, in particolare ad un canopo etrusco; in cui, soprattutto, la genericità dei tratti non era ancora sostenuta dalla rinuncia ad espedienti di definizione lineare dei particolari. Le recensioni furono per lo più positive: si individuava in Marini l'esponente di una nuova e sceltissima sensibilità scultorea. Nino Bertocchi, sull'*Italia Letteraria*, vedeva nelle opere esposte « il palpito vivace della forma » che lo scultore componeva in « arabeschi equilibratissimi, in virtù di una raffinata sensibilità plastica, e di una forza realizzatrice che gli permettono di conseguire la solidità dell'insieme in uno con la levità e la precisione del particolare »⁶⁹; e Piero Torriano vi leggeva « un modo di intendere gli uomini: senza ammenicoli retorici, sociali o sentimentali, senza particolarità aneddotiche, senza lenocini né vezzi esteriori »⁷⁰. L'etrusco rimandava ormai direttamente all'« italico indefinito » nel tempo e, in certo modo, spersonalizzato. *L'Ersilia*, le *Teste* del 1932 potevano apparire, e così dunque le lesse Carrà, meno anonime, più umane: ma si poteva insistere sull'aspetto complementare, quello del ricordo culturale, su cui si fermerà Ernesto Nathan Rogers, recensendo la stessa mostra milanese:

Per troppo amore di stile sorgono, come dai profondi strati della coscienza, reminescenze culturali che cercano di sopraffare il logico equilibrio, per far degenerare lo stile nello stilismo⁷¹;

⁶⁸ C. CARRÀ, *Esposizioni milanesi*, L'Ambrosiano, 10.2.1932.

⁶⁹ N. BERTOCCHI, *Alla I Quadriennale, XII, Altri scultori e pittori*, L'Italia Letteraria, 5.4.1931.

⁷⁰ P. TORRIANO, *La Prima Quadriennale d'Arte Nazionale a Roma*, L'Illustrazione Italiana, 11.1.1931.

⁷¹ E. N. ROGERS, *Mostre milanesi. Marino Marini*, L'Italia Letteraria, 17.4.1932.

o della tendenza decorativistica della patina, come leggeva Alberto Francini⁷² accomunando lo scultore pistoiese alle ceramiche di Dante Morozzi e prendendo così decisamente la distanza da quel fenomeno di commistione di arte pura e decorativa che aveva trovato il suo terreno di sviluppo partendo dagli allestimenti delle Triennali.

Una radice malata si manifestava, nelle parole degli scrittori d'arte del tempo, nella scultura: il binomio manierismo della terracotta-intellettualismo della matrice etrusca si installava come uno dei cliché negativi nel giudizio delle opere. Questa presa di distanza, se continuava da un lato la contrapposizione tra « sanità » del buon modellato e « malattia » dell'artificio stilistico, collaudatissimo metro di valutazione di tutto il decennio precedente, individuava però precisamente un tema costante degli anni a venire di alcuni artisti: l'attenzione alla materia, nei suoi valori di grana compositiva e di tonalità cromatica; l'uso di materie scultoree povere (la terra, il gesso, la cera, il cemento) non più come forzoso ripiego di fronte ai costi dei materiali nobili, ma come presa di posizione polemica contro la plastica tradizionale; il rimando diretto verso il mondo etrusco che si situava tra il recupero di una coscienza italica preromana e una esigenza di realismo profondamente diversa dai ritorni ottocenteschi.

Dopo il successo mariniano alla Seconda Quadriennale Romana del 1935 un libro di Paul Fierens tornava sui temi accennati: sottolineava la passione dell'artista per « il reale, il concreto, che si disciplina e si compone col pensiero »; ritrovava nella terracotta « il voto di castità della plastica italiana » che si liberava così « dai virtuosismi, dagli eccessi materialistici, pesante eredità del passato »⁷³ per una nuova purezza di intenti e di forme. Marino aveva esposto, nella sala personale concessagli alla mostra romana, un gruppo di quindici lavori di aperta rottura con la scultura tradizionale e per la polichromia insistita dei ritratti in gesso e in terracotta e per la novità delle deformazioni: un giovane critico, Francesco Calari, impegnato sul fronte di un'arte fascista ad un tempo

⁷² A. FRANCINI, 1932, cit.

⁷³ P. FIERENS, *Marino Marini*, Parigi-Milano, 1936, 3.

moderna e ortodossa, accusava Marini di cerebralismo e di degenerazione stilistica, denunciava « l'indagine psicologica scarmigliata che si legge paradossalmente sulle epidermidi »⁷⁴. Non era un caso isolato: due dirette prese di posizione contro il libro di Fierens e sul problema della terracotta quale si andava delineando nella plastica italiana furono in breve espresse da Lamberto Vitali e da Carlo Ludovico Ragghianti. Vitali, nella bella presentazione del *Marino Marini* edito dalla Hoepli per la serie di monografie diretta da Giovanni Scheiwiller, separava nettamente lo scultore dalle opere che stavano « sfociando in una specie di manierismo della facile moda della terracotta »⁷⁵, per inserirlo in una più importante linea di gusto plastico, quella di Medardo Rosso, scultore, prima ancora che di postulati impressionisti, di « evocazioni medianiche, sorrisi ermetici in cui si specchiano volti d'antiche terracotte italice », nella contrapposizione decisa, in nome di un chiaro criterio di valutazione qualitativa, a quanto di attardato e velleitario vi fosse nel risorgente realismo dei monumenti fascisti. Il giudizio sullo scultore pistoiese si chiariva nel rapporto tra antico e presente in un penetrante excursus sulla plastica del Novecento: se l'esigenza di « purismo risolutamente ortodosso » dell'epoca dei Valori Plastici ha portato gli scultori « alla scoperta e allo studio di certe opere dell'antichità anche remotissima », all'oggi dava prova di vitalità solo chi sapeva valersi di un insegnamento per superarlo. Nell'ambito dell'amore per l'antico il « rossismo di innesto », per usare la felice espressione di Vitali, è il riconoscimento più alto dei valori della materia: significa, per Marini, avere riconosciuto in Medardo Rosso una linea di

⁷⁴ F. CALLARI, *Seconda Quadriennale d'arte nazionale-studio critico*, Roma 1935, 57. Marino Marini, che nella dichiarazione in *Catalogo della Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale* scriveva: « Arte è allucinazione perfetta, tutte le verità della natura attraverso questa ne subiscono la trasformazione », esponeva nella sala XXI: *Ritratto di Donna Marina Torlonia* (cera); *Autoritratto* (gesso dipinto); *Ritratto del pittore Funi* (gesso dipinto); *Ritratto del pittore Borra* (bronzo); *Ritratto Signorina Baslini* (gesso dipinto); *Ritratto di Donna Allen Tusca* (cera); *Giovane coricata* (pietra); *Pugile* (frammento in bronzo); *Bagnante* (pietra); *Nuotatore* (legno); *Gaby* (pietra); *Musicista* (marmo); *Icaro* (legno); *Ritratto di Paola Feroni* (terracotta); *Giovane* (gesso).

⁷⁵ L. VITALI, *Marino Marini*, Milano 1937, 15.

apparizioni primordiali che gli affettuosi riflessi delle cere e le patine misteriose dei bronzi pulsanti di seminascolte venature auree suscitano magicamente ⁷⁶.

Significa soprattutto essersi allineato alle posizioni più alte di una poetica che solo Giacomo Manzù, con le cere del 1935-36 (il *Ritratto della moglie*, 1935; la *Maschera Rosa*, 1936; il *Ritratto di Carla*, 1936; la *Testa di donna*, 1936) ⁷⁷, sembrava incarnare, in cui le suggestioni rossiane trapassavano in più raffinate indicazioni psicologiche. Una conferma è data dalla precoce e intelligente presentazione che Vitali aveva fatto delle opere realizzate da Manzù per la Cappella dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, da poco tempo progettata da Giovanni Muzio: nei pezzi più convincenti, i bassorilievi in pietra e una statua di rame, era proprio « il ricordo dei sarcofagi etruschi » ad essere modernamente tradotto, senza compiacimenti arcaistici « con un senso di elementare stupore e di sottile eleganza » ⁷⁸. Ragghianti, recensendo sulla *Critica d'Arte* il libro di Fierens si poneva in una dimensione fortemente critica contro il Marino dei « frammenti di fredda sti-

⁷⁶ L. VITALI, cit., 8-9. La mostra personale retrospettiva di Medardo Rosso alla Prima Quadriennale Nazionale d'Arte del 1931, e la donazione per l'occasione fatta dal figlio dello scultore al Museo Mussolini di un cospicuo numero di opere del padre, consacrarono definitivamente la battaglia della rivendicazione dell'opera rossiana che, dalle celebri pagine di A. Soffici sulla *Voce*, già raccolte in A. SOFFICI, *Scoperte e massacri*, Firenze 1919, 73-85, attraverso l'esposizione alla galleria Bottega di Poesia nel 1923 e l'apparizione un poco sorprendente alla Prima Mostra del Novecento Italiano, aveva assunto toni ormai pesantemente nazionalistici, nella schematica contrapposizione di un impressionismo nostrale, maturato per varie vie dalla tradizione, a quello velleitario e incompleto di Rodin (si veda, ad esempio, M. SARFATTI, *Segni, colori e luci*, Bologna, 104-118). Le prese di posizione di fronte alla presenza delle opere di Rosso alla Quadriennale danno bene la temperatura dell'arco di accettazione possibile per l'opera dello scultore, dall'esaltazione di un protagonista del primo Novecento già museificato, alle perplessità davanti ad una possibile applicazione dei principi dell'impressionismo in scultura (M. SARFATTI, *Gli scultori italiani* cit.; N. BERTOCCHI, *Alla I Quadriennale: Medardo Rosso*, L'Italia Letteraria, 12.4.1931; U. OJETTI, *Quadriennale, Spadini e Rosso*, Corriere della Sera, 4.1.1931; C. CARRÀ, *La scultura alla Quadriennale: terzo rapporto*, L'Ambrosiano, 21.1.1931; P. TORRIANO, *La scultura alla Quadriennale: Medardo Rosso*, La Casabella, apr. 1931; M. BERNARDI, *Inattualità di Rosso*, La Stampa, 27.1.1931). La posizione di Lamberto Vitali riguardo al tema dell'attualità di Rosso verrà ribadita, in un senso di difficile aggancio al presente della lezione rossiana, nel bell'articolo L. VITALI, *Medardo Rosso, l'impressionismo plastico*, Emporium, LXXVII, apr. 1938, 193-198.

⁷⁷ C. L. RAGGHIANI, *Manzù*, Milano 1957, tavv. 5-8.

⁷⁸ L. VITALI, *Sculture di Manzù*, Domus, feb. 1933, 68.

lizzazione arcaistica»; li riteneva non necessari alla trasparenza dell'immagine, sordi rispetto all'ispirazione. La censura si accompagnava direttamente alla critica contro

la prontezza quasi aggressiva nel correre dietro non solo alle impressioni, ma anche alle suggestioni stesse della materia e delle sue intrinseche possibilità (com'era netto nelle terracotte), per cui si aveva il caso, all'ultima Quadriennale, di cessioni poco sorvegliate, non più controllate, come nelle opere più limpidamente raggiunte, alle possibilità allora scoperte di un mezzo ⁷⁹.

Il pericolo di uno sbilanciamento verso l'esibizione fine a sé stessa dei valori materici dell'opera d'arte era, per Ragghianti, comune a quella generazione di artisti; sarà Giacomo Manzù a costituire l'esempio più importante di equilibrio tra ricerca tecnica ed ispirazione interiore. In uno scritto del 1940 lo scultore bergamasco è visto come chi ha superato il momento negativo dominato dalla « ipocrisia del puro e del primitivo (...) l'affettazione, l'artificialità, il lambiccamento, la fortuna culturale e altri surrogati dell'ispirazione » ⁸⁰. Ma è un Manzù interpretato con l'attenzione rivolta soprattutto alle cere, lette come punto di approdo di un tormentato iter umano e stilistico, e visto a ridosso del successo ottenuto con la vittoria alla Quadriennale del 1939 ⁸¹, un esempio di arte

⁷⁹ C. L. RAGGHIANI, *Marino Marini*, La Critica d'Arte, Firenze, 1936, XV-XVI.

⁸⁰ C. L. RAGGHIANI, *Manzù* cit. (scritto a Londra, giugno 1939), 7. La valutazione critica di Manzù come dell'artista che ha superato, in nome di una profonda umanità di sentimento, la pura ricerca sulle materie e sulle tecniche ebbe una cospicua fortuna nell'immediato dopoguerra. Si veda B. JOPPOLO, *Manzù*, Milano, 1946, 6-7: « Noi oggi non possiamo guardare un'opera di Manzù senza vederla circondata da un'aria mistica. Sentiamo da ogni sua più particolare architettura, da ogni suo più minimo segno di penna o di colore, da ogni suo più leggero colpo di pollice che mente, mano, dita hanno guidato Manzù nella esecuzione entro quella zona nella quale né l'istinto solo fa il suo gioco, né la sola intelligenza, ma l'intelligenza diventata istinto, zona di abbandono istintivamente controllato a cui si giunge solo quando l'abilità creativa non corre più alcun pericolo d'essere inconsulta e l'intelligenza critica di diventare gelo ». Posizione sancita dalla illustre presentazione di Lionello Venturi alla grande esposizione milanese del 1947, condotta sul riconoscimento degli sforzi di Manzù di « far affiorare l'espressione umana dalle più intime fibre della struttura » (L. VENTURI, *Manzù, Catalogo della Mostra personale nelle sale del Palazzo ex Reale di Milano*, Milano 1947).

⁸¹ Le opere di Manzù esposte alla Quadriennale Romana del 1939 erano: *Silvia* (cera); *Carla* (cera). *Il cardinale* (bronzo); *David* (bronzo); *Donna che dorme* (cera); *Busto di donna* (cera); *Testa di donna* (cera); *Ritratto della moglie* (cera); *Piccolo David* (cera), in *Catalogo della III Quadriennale d'Arte Nazionale*, Roma, sala XVII, 26.

tragica e umana da fornire ai giovani artisti. Sul Manzù dei primi anni Trenta le voci a pronunciarsi saranno poche, ma per lo più volte a cogliere quell'aspetto che, nella recensione alla Mostra Collettiva alla Galleria delle Tre Arti del 1934⁸², colpì Raffaello Giolli, la « morbidezza sottile ed ambigua » che « rivestiva l'apparente rigidità arcaica »⁸³, nell'esaltazione dell'uso pittorico dello sbalzo in rame e della terracotta; e Sandro Bini, il giovane critico milanese che nel suo libro *Artisti* presenterà nel 1932 l'ultima generazione di pittori e scultori gravitanti attorno alla Galleria del Milione (Sassu, Birolli, Tomea, Grosso, Lilloni), dedicherà a Manzù, due anni dopo il suo ritorno da Parigi, il capitolo *Manzù, antichi, arte sacra*, in cui il dato interpretativo più insistito è proprio la presa di distanza risoluta dalla suggestione arcaica fine a sé stessa, sia come derivazione precisa di modelli, sia come fascino archeologico della patina:

Manzù, spesso e volentieri, parla di simpatia per Donatello e per gli etruschi. Ma questo suo stesso amore gli impedisce di raprendersi nei tratti esteriori di questi grandissimi artefici, fatti bersaglio dai ghiottoni della patina uso antico⁸⁴.

Se l'uso mariniano di colorare gessi e terracotte contraddiceva il postulato tradizionalmente incolore della scultura, su cui tornerà Pietro Bargellini nel primo tentativo del dopoguerra di tracciare un bilancio della plastica contemporanea, ancora oscillante tra seguiti neoclassici e tradizione impressionista⁸⁵, nell'ambito di una aperta sperimentazione sulla policromia il caso di Lucio Fontana si segnala fin dai primi anni Trenta come la più decisa rottura con i modelli della tradizione. Più che la mostra tenuta dallo scultore nel dicembre 1931 alla Galleria del Milione, in cui la colorazione dei pezzi era programmatica, al servizio dell'esibito rifiuto della propria formazione accademica avvenuta a Brera sotto la

⁸² *Catalogo della Mostra di Gruppo alla Galleria delle Tre Arti*, Milano, 1934.

⁸³ R. GIOLLI, *Manzù*, *L'Italia Letteraria*, 16.6.1934.

⁸⁴ S. BINI, *Artisti*, Milano 1932, 131.

⁸⁵ « I marmi e i bronzi, trasognati e silenziosi, se ne stanno appartati. Sembrano tanto dei termini, intorno ai quali la gente è invitata a girare rispettosamente, non a sostare ammirata. Le statue, così, tra lo svuotare delle pitture, stan come erme in giardini fioriti » (P. BARGELLINI, *Scultura italiana contemporanea*, Firenze 1945, 9).

guida di Adolfo Wildt (nelle opere esposte, *l'Uomo nero*⁸⁶, *lo Stallone rosso*, la *Modella colorata di bianco*⁸⁷, il *Fanciullo celeste*, Raffaello Giolli individuava, nella drammatica presa di contatto con la materia, una tappa fondamentale del superamento del divario tra scultura e pittura⁸⁸), vale l'esempio della grande *Vittoria* realizzata per il Monumento ai Caduti di Erba di Terragni⁸⁹, in cui la rinuncia alla violenta policromia (il grande gesso era esposto alla Galleria del Milione nella mostra menzionata colorato di rosso e di oro⁹⁰) accentuava l'attenzione sui valori più brutali ed espressionistici dell'ammasso di materia quasi informe, opera che Edoardo Persico presentava come la sola degna di rappresentare la modernità eroica. La dimensione di un discorso parallelo tra ricerca di valori superficiali e antimonumentalismo sarà individuata da Persico in quella rinascente linea lombarda, indipendente e illustre, che, in una continuazione italica dell'impressionismo, « dà oggi i frutti più vitali, Fontana e Brogini »⁹¹, ma troverà logicamente un accoglimento difficile in un tessuto artistico pur aperto a nuove esperienze come quello milanese dell'inizio del decennio: ne danno la temperatura i primi recensori di Fontana, imbarazzati non tanto per la mancanza di riferimenti stilistici, quanto per l'incertezza a definire precisamente di quali oggetti plastici si trattava. Ne accentuavano « il carattere decorativo (...) che, per l'eterogeneità dei mezzi usati, appare non facilmente definibile a metà tra la scultura e la pittura »⁹² o si stupivano « di fronte agli arditi ammassi di plastilina e di gesso, colorati come dolci

⁸⁶ E. CRISPOLTI, *Archivio L. Fontana. Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux*, II, Bruxelles 1974, 10, 30 SC 1.

⁸⁷ CRISPOLTI, cit., 31 SC 10.

⁸⁸ « Ecco, per esempio, questo Fontana per il quale affermare che la scultura non è un'arte né una tecnica distinta dalla pittura non è un giochetto di parole, ma è la passione concitata, quasi orgasmo fisico, la struggente vibrazione, fors'anche il dramma della sua immagine plastica (...). Questo rinnovato scotimento dei livelli architettonici non si presenta ora per raggiungere con più verità i guizzi frementi della vita ma per cogliere con più ardore l'insoddisfatto brivido della loro immagine lirica ». R. GIOLLI, *Esposizioni Milanesi*, Cronache Latine, 19.12.1931.

⁸⁹ CRISPOLTI, cit., 31 SC 11.

⁹⁰ La notizia è in [E. PERSICO], *La Vittoria di Fontana*, La Casa Bella, ago. 1932, ora in *Tutte le opere*, I, Milano 1964, 150.

⁹¹ E. PERSICO, *Lucio Fontana*, L'Italia Letteraria, 14.6.1934, ora in *Tutte le opere* cit., 189.

⁹² BI (R. BIROLI), *Fontana e di Spilimbergo*, L'Ambrosiano, 9.2.1931.

di zucchero »⁹³. Così quando le ricerche di Fontana si volgeranno a soluzioni di più accentuata plasticità, con la *Vittoria degli aviatori*, rifiutata alla Mostra dell'Areonautica del 1934, e con la *Signorina seduta*, sarà il solo Persico a ribadire la centralità del discorso materico, e fermarsi sul « disfacciamento del volume, la pretesa di risolvere scultura e pittura su un piano lontanissimo da Rosso »⁹⁴, con riferimenti invece ai più moderni approdi europei, dal surrealismo delle tavolette graffite al cubismo di Zadkine ed Archipienko.

I quali Zadkine ed Archipienko tornavano ad essere, a più di dieci anni di distanza dalla clamorosa apparizione dello scultore russo alla Biennale di Venezia del 1920⁹⁵, temi di corrente dibattito. Se Giolli, in uno splendido articolo dal titolo programmatico di *Archipienko classico*, innestava, anche attraverso una scelta illustrativa di nudi dalle forme pure, l'artista all'interno di una linea che partiva da Brancusi, sostanzialmente estranea al percorso della ricerca sui materiali⁹⁶, Giovanni Costetti presentava sulla stessa rivista Ossip Zadkine interpretandolo come « sovvertitore di ordine magico », un campione della reazione al classicismo volta « alla distruzione del modellato tradizionale » e mettendo in rilievo l'istintualità del « taglio diretto della scultura negra », nella scabrezza superficiale dei legni e delle terracotte⁹⁷. La mostra personale che Zadkine terrà alla Biennale del 1932⁹⁸ servirà a fornire una verifica dal vivo di queste letture: la presentazione in catalogo di Paul Fierens, lungi dal proporre i temi

⁹³ R. CRIPPA, *Mostre d'arte*, Libro e moschetto, 8.1.1932.

⁹⁴ E. PERSICO, *Lucio Fontana*, Milano 1936, ora in *Tutte le opere cit.*, 192.

⁹⁵ A. Archipienko fu presente con una celebre sala personale alla Biennale di Venezia del 1920. Esponeva 35 opere, polimateriche e policrome, che suscitavano un enorme scandalo più per la grezza manualità esibita che per le istanze deformative di schietta ascendenza cubista, nelle quali la critica meno aperta ritrovava un « ibridismo senza senso e senza vita » (F. SAPORI, *La scultura straniera*, Emporium, LII, lug. 1920, 3), e certamente era insensibile a quanto leggeva dello scultore russo G. WALDEMAR, in *Alexander Archipienko*, Valori Plastici, II, nr. 3-4, 45 « La scultopittura ha origini egiziane e greco arcaiche [...]. Si deve ad amore di verità se Archipienko colora le sue statue ».

⁹⁶ R. GIOLLI, *Archipienko classico*, Poligono, gen. 1930, 137-140.

⁹⁷ G. COSTETTI, *Ossip Zadkine*, Poligono, gen. 1931, 31-33.

⁹⁸ Tra i pezzi esposti alla mostra personale tenuta nella sala n. 13 della Biennale del 1932, spiccavano i *Torsi lignei*, di cui uno in ebano, i grandi legni laccati della *Maternità e dell'Orfeo*, un *Torso* e una *Testa* in basalto (*Catalogo della XVIII Biennale cit.*, 65).

della deformazione cari alla polemica delle avanguardie, si fermava piuttosto a spiegare quanto il suo stile fosse « determinato dai materiali messi in opera », prendendo da essi « forza e grazia, rigore e morbidezza secondo i casi » e proseguendo in una rivendicazione della qualità materiale, la sola, peraltro, possibile nella presentazione di uno scultore cubista in una esposizione ufficiale italiana:

Tra la concezione e l'esecuzione c'è un collegamento perfetto, c'è necessaria, implacabile correlazione. Il poeta è prima di tutto un artigiano che ascolta cantare la pietra, scricchiolare il legno, vibrare il bronzo, che ama e rispetta queste materie (...). Da ciò deriva, fin nelle espressioni apparentemente più arbitrarie, fin nelle deformazioni più gratuite, la qualità concreta di tutti i volumi creati dal cervello di Zadkine, o, per essere più esatti, suscitati nello spazio dal suo scalpello⁹⁹.

La posizione di Martini all'interno di questo dibattito di riflessioni sul significato della materia, specialmente quella povera, nella scultura del tempo è segnata, anche se in modo implicito, nella monografia che Giuseppe Lo Duca dedicò all'artista nel 1933. L'apparato illustrativo, se si escludono l'ormai canonico *Figliol Prodigio* e il ritratto a sbalzo, per molti versi antivolumetrico, del *Dottor Schwartz*¹⁰⁰, sarà composto da opere in gesso, in pietra e soprattutto in terracotta: il dato è interessante se si tien conto del diretto intervento dell'artista nella scelta delle fotografie e, di conseguenza, dell'immagine che egli intendeva dare di sé nel primo libro a lui dedicato. La scelta dell'autore fu laboriosa¹⁰¹ e Lo Duca, amico

⁹⁹ P. FIERENS, *Mostra individuale di Ossip Zadkine, Catalogo della XVIII Biennale* cit., 65.

¹⁰⁰ *Cat. Per.* 222, fig. 195.

¹⁰¹ Dopo una idea iniziale di rivolgersi a Giovanni Comisso (MARTINI, cit., 249), presto accantonata per un momentaneo slittamento del progetto, Martini pensò per la scrittura di un testo a Massimo Bontempelli (MARTINI, cit., 254), nel momento in cui lo scrittore si poneva come uno dei massimi acquirenti dell'opera martiniana (oltre al *Frammento della Pisana* arrivò nel 1932 alla villa di Frascati la terracotta della *Lupa*). Vi fu poi una prima redazione di Lo Duca, critico d'arte del Regime Fascista, corrispondente epistolare con lo scultore almeno dal 1928 e amico di vecchia data, a giudicare dalle dichiarazioni che egli riporta in un lungo articolo sulla vittoria di Martini alla Quadriennale del 1931 (G. LO DUCA, *Il premio nazionale della scultura. Arturo Martini*, in *Rassegna dell'Istruzione Artistica del Ministero dell'Educazione Nazionale*, Urbino, settembre-ottobre 1931): l'articolo, un profilo della carriera artistica ricco di fotografie inedite, giungeva a coronamento di una

e recensore dello scultore fin dai tempi dell'esecuzione del *Figliol Prodigio*, fu costretto, a distanza di un anno e dopo varie proposte alternative, a riscrivere la prefazione: ne uscì un testo breve, in cinque paragrafi, volto ad agganciare Martini alla tradizione più illustre della scultura italiana (Antelami, Jacopo della Quercia, Donatello e Michelangelo) ma senza particolari predilezioni arcaistiche o medievistiche, e a distanziarlo dai contemporanei tentativi internazionali (Zadkine, Despiau, Zamoyski, Sargent). Martini diventava così « l'unico scultore europeo che nelle arti plastiche sia staccato dal particolare e dal frammento abile e inespressivo per entrare in ciò che è la vera manifestazione dell'arte: l'eterno racconto della vita: la composizione »¹⁰². Ma l'angolazione più interessante dell'interpretazione di Lo Duca era il ritrovare « poesia e purità » nelle crete e nelle pietre in quanto materie con una loro consistenza fisica e cromatica. Ne usciva il profilo di uno scultore che

amò passare lunghe giornate in Villa Giulia a Roma, tra le terracotte etrusche, palpandole con mano gelosa, contemplandole per svelarne il silenzio, che giunse fino a fare dei calchi sui cocci più ermetici,

e ora

modella direttamente su terra da forno, secondo la tradizione che ebbe inizio presso i figli dell'Arezzo tosca. Questa terra, che dopo il fuoco prende rossori e palpiti di carne, s'intona miracolosamente alla poesia che Martini può soffiare nelle sue sculture. È una terra viva, che più si ama per le incertezze dei forni di cottura¹⁰³.

lunga serie di otto scritti sul Regime Fascista in cui si inneggiava al « trionfatore della Quadriennale » sottolineando la progressione di stile dagli « esordi » dei Valori Plastici alla produzione contemporanea, con una conoscenza dettagliata di opere anche poco fortunate (il primo articolo della serie fu: G. Lo Duca, *Alla Quadriennale Romana: la scoltura*, Regime Fascista, Cremona, 14 gennaio 1931). La prima redazione del testo di Lo Duca non dovette piacere di certo a Martini se lo scultore, scrivendo a Scheiwiller, lo pregava di ritirare la prefazione per sostituirla con un'altra di Lionello Venturi (MARTINI, cit., 256, evidentemente intendendo l'articolo su L'Arte del novembre 1930), prospettando poi l'eventualità di un testo di Torriano, o dello stesso Scheiwiller, o « meglio di tutti metterci i dati di nascita e basta: tutto il resto mi ha sempre dato fastidio perché gli altri non intendono niente dell'artista » (MARTINI, cit., 257), con una durissima presa di posizione contro quanti, e furono davvero molti, scrissero di lui dopo la vittoria del 1931.

¹⁰² G. Lo Duca, *Arturo Martini*, Milano 1933, 6.

¹⁰³ *Ibidem*.

L'amore per la materia non era, secondo Lo Duca, amore per il sistema plastico più informe: la « poetica rinuncia ad ogni compiacente verismo » lo allontanava da una prospettiva di etrusco-realista e lo agganciava, se mai, alla « lirica trasfigurazione dei ritratti di Modigliani (...) soggetti con il collo teso e con gli occhi intenti »¹⁰⁴, parallelo condotto attraverso una scelta di particolari fotografici dei volti della *Lupa* e dell'*Annunciazione* in cui sostanza materiale rozza e ben visibile ed espressioni trasognate cooperavano a dare l'immagine di un artista dalla raffinata espressività psicologica.

Nel maggio 1933 Lamberto Vitali dedicava su *Domus* un articolo ad Arturo Martini: metteva in rilievo, in primo luogo, la moda che lo scultore stava diventando presso artisti e pubblico¹⁰⁵. Cercandovi una spiegazione, la trovava nella presenza di « passione sensuale, non priva di qualche morbosità » e nella recente conversione « a sfiorar quasi l'aneddoto al modo ottocentesco o a lasciarsi prendere la mano da un sentimento molto vicino dal sentimentalismo dolciastro, com'è avvenuto, appunto, per la *Convalescente* e un poco per il *Sogno* »¹⁰⁶. Se esisteva un legame tra le ricerche passate e quelle presenti, Vitali lo individuava nel gusto del raccontare che però

porta l'artista a dar vita a soggetti che, così come egli li concepisce, s'addicono più alla pittura che alla scultura (...). Avviene così che si alzino pareti e fondali, ornati da composti panneggi e che in questa specie di teatrini le figure umane si muovano sotto una luce che può sembrare quella di un ben manovrato riflettore¹⁰⁷.

La preferenza del critico era proprio rivolta verso le piccole terracotte: in esse si trovava la sostanza più autentica di un'arte non « di ordine superiore » ma squisitamente narrativa, ironica, legata « alla decadenza dell'epoca presente »

¹⁰⁴ *Ibidem*, 9-10.

¹⁰⁵ VITALI, *Arturo Martini*, maggio 1933, cit. 271: « Dai tempi di Casorati in qua, non s'è mai vista in Italia una cotta simile a quella d'ora per Arturo Martini: cotta generale, non d'un gruppo chiuso e isolato d'intellettuali alla moda, o di settari fanatici, o di novatori scalmanati. Martini, con un crescendo che ha raggiunto ormai il suo punto culminante, ha preso tutti, con la testa e con il cuore, tutti: artisti, e quest'è stata forse la sua vittoria più memorabile, pacifici profani, letterati, signore che stanno al corrente, mercanti, critici ».

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

per la confusione delle singole arti, carattere « alessandrino » che capovolge in senso negativo le letture venturiana fondata su osservazioni non del tutto diverse. A motivazione immediata delle reazioni di Vitali stavano i trentasette pezzi che Martini esponeva in una mostra personale alla Galleria Milano nel febbraio dello stesso anno. L'esposizione, che iniziava il contratto tra lo scultore e i galleristi Barbaroux e Valdameri, fu uno degli avvenimenti chiave della stagione artistica milanese: venne inaugurata dall'onorevole Francesco Ciarlantini, membro del Direttorio Nazionale del Partito e Presidente della Federazione Nazionale della Stampa Fascista, con un discorso che mirava a designare Martini come prototipo dell'eccellenza della scultura italiana, sull'onda dell'ormai citatissimo pensiero di Ogetti. Il gerarca si chiedeva « di cosa sarebbe capace, tra gli scultori uno dei meglio dotati, se potesse dar pieno corso, in opere monumentali, alla sua vena narrativa »¹⁰⁸. Il Martini narratore « di un racconto sempre vivo di accenti umani e d'accesa poesia » si trasformava nell'immaginazione dell'oratore in uno scultore di bassorilievi di grandi dimensioni, capace di superare le forme bloccate di Dazzi e di Maraini. Ma l'unica opera nuova di grandi dimensioni presente in mostra era la terracotta della *Venere dei porti*¹⁰⁹, certo lontanissima da possibili applicazioni monumentali: un pezzo di novità impressionante per la brutalità espressiva del soggetto (una prostituta nuda seduta su una poltrona), ma soprattutto per la sua resa plastica, un modellato sommario in cui la creta non era né lisciata a mimare l'incarnato, né composta nei nobili volumi degli altorilievi della Biennale. Dava l'impressione di un bozzetto, con quanto di sommario e anatomicamente irrisolto esso comporta, amplificato di dimensioni e proposto senza mediazione alcuna allo spettatore, accanto agli altri esempi di accentuazione patetica del senso, la *Girl* e la *Lupa*. La *Venere dei porti* era il punto culminante di una ricerca condotta sulle crete di piccola dimensione che aveva occupato l'artista per tutto l'anno pre-

¹⁰⁸ V. BUCCI, *Una mostra di Arturo Martini inaugurata dall'onorevole Ciarlantini*, Corriere della Sera, 3.2.1933. Un ampio resoconto della serata inaugurale, con lunghi passi del discorso di Ciarlantini è in F. CAPPI, *Lo scultore Arturo Martini*, Il Regime Fascista, 9.2.1933.

¹⁰⁹ *Cat. Per.* 252, fig. 208.

cedente. Quanto questa ricerca si differenziasse da una produzione di bozzetti strettamente finalizzati ad opere maggiori lo testimoniano e la presenza massiccia in varie esposizioni di piccole terrecotte, con gradi spesso raffinati di finitura, e la creazione di motivi del tutto indipendenti da una successiva elaborazione: « bozzetti non ne faccio mai » dichiarerà in una lettera Giuseppe Mazzotti¹¹⁰, e cercherà di dare di sé un'immagine di scultore che crea di getto, senza « maniere fisse di lavorare », in cui i prodotti sono « risultante di abilità e nient'altro », insistendo sul carattere specialissimo ed istintivo della sua creazione:

Domandare al prestigiatore come fa il suo gioco cosa serve se poi non lo sa eseguire? Per me è la stessa cosa, il gioco sta tutto nell'abilità di farlo¹¹¹.

A Piero Torriano, critico d'arte della *Casabella* che lo visitava nel suo studio manifestando « l'ammirazione per certe terracotte piene d'estro; per come l'argilla piglia moto, respiro, luce, trasparenza », Martini manifestava il proprio programma di lavoro e un deciso mutamento di poetica:

Arrivare a fare le pieghe come Fidia, e salire poi alla libertà, più lirica e musicale, del Bernini (...). Le pieghe hanno valore di per sé sole, valore di arabesco, di musica. A questo voglio arrivare. Bernini è pittore, scultore e musicista. Egli sa raccontare e volare¹¹².

Opere come *Le stelle*, la *Didone Abbandonata*, la *Donna in pigiama al mare*¹¹³, presenti alla mostra milanese del 1933, erano la riprova palmare di questa ricerca. Interpretate come diretta continuazione del « Martini che scherza » e « rinnova i leggiadri ritmi barocchi della Sposa felice » secondo le direttive della lettura venturiana, gli si preferivano « opere meno stupefacenti ma più convincenti, d'una fattura limpida e squisita »¹¹⁴, concentrando l'attenzione sulla grande pietra rosata della *Convalescente*¹¹⁵ (tav. LXVI), già esposta, accanto al bozzetto,

¹¹⁰ MARTINI, cit., 278.

¹¹¹ MARTINI, cit., 276.

¹¹² P. TORRIANO, *Arturo Martini*, Casabella, feb. 1933, 34.

¹¹³ Rispettivamente *Cat. Per.* 226, fig. 183; 269, fig. 227; 251, fig. 205.

¹¹⁴ V. BUCCI, *Una mostra...*, cit.

¹¹⁵ *Cat. Per.* 245, fig. 202.

alla Prima Mostra di Vado Ligure dell'anno precedente e letta con lo sguardo indugiante di chi ritrovava « nella posa stanca, nel corpo smagrito, nelle gambe che si modellano esili sotto le vesti l'abbandono, il languore di chi è uscito da una lunga malattia e insieme il primo senso di benessere e di rinascita in quella rifiorente giovinezza »¹¹⁶. Il confronto tra la statuetta in terracotta¹¹⁷ (tav. LXVII, 1) e la grande pietra è fondamentale per la comprensione dei due differenti livelli creativi di Martini a quella data: alla suggestione rossesca di partenza (il *Malato all'ospedale*¹¹⁸ (tav. LXVII, 2) era stato esposto alla Quadriennale Romana nella mostra retrospettiva dedicata a Medardo Rosso¹¹⁹), di cui l'artista coglieva il motivo di un'azione nel suo svolgersi (la ragazza che si alza), cooperano per dare una inscindibile unità plastica l'identico trattamento di pieghe larghe della poltrona e della veste e la dichiarata soluzione delle linee divergenti del corpo e del cuscino. Nella traduzione in pietra Martini semplificava l'impianto generale, costretto dalle necessità di lavorazione della materia, sfuggendo al pericolo di una troppo schematica giustapposizione di masse: abbandonava la fanciulla sullo schienale, ma enfatizzava i particolari descrittivi e patetici (la veste, minuziosamente individuata, il libro aperto sulle ginocchia, le braccia abbandonate) e rendeva il contrasto tra poltrona, pieghe del tessuto e incarnato attraverso tre livelli di differente rifinitura della pietra. Si era nello stesso clima di facile individuazione psicologica del *Sogno*: ma la *Convalescente* rappresentava il difficile tentativo di tradurre quel descrittivismo lineare in un materiale grezzo, di grana grossa, arduo da dominare.

Dall'esposizione del 1933 alla Galleria Milano doveva risultare soprattutto chiaro quanto la terracotta fosse per Martini un laboratorio di verifica spaziale e non un mezzo per raggiungere effetti anticheggianti, o letterari, o di patina. Lo scultore elaborava infatti, secondo direttive nuovissime anche rispetto agli altorilievi della Biennale, il tema della scena ambientata: ne uscirono le composizioni della *Giuditta*, del *Risve-*

¹¹⁶ A. PINGHELLI, *Arturo Martini e gli artisti savonesi alla Prima Mostra di Vado Ligure*, Il Secolo XIX, Genova, 26 agosto 1932.

¹¹⁷ *Cat. Per.* 244, fig. 201.

¹¹⁸ *Catalogo Mostra di Medardo Rosso*, Milano 1979, numero 21, pagina 132.

¹¹⁹ *Catalogo della Prima Quadriennale* cit., 45, sala 31, nr. 2.

glio (tav. LXVIII, 1), della *Donna alla finestra*¹²⁰, spazi prismatici di interni popolati da figurine a tutto tondo con un gioco sapiente di panneggi e di quinte, con aggiunte di particolari appena modellati in primo piano: opere in cui, grazie agli effetti esibiti di esecuzione rapidissima, si attuava, forse per la prima volta, il tanto temuto superamento della scultura tradizionale in senso pittorico.

Alla prima esposizione personale che terrà nella nativa Treviso Martini continuerà a proporsi come scultore di sole terracotte esponendo, tra le altre opere, il *San Bovo*, creato nell'estate per la stalla di Comisso, la *Processione degli ossessi*, il *Lago delle sirene*¹²¹ (tav. LXVIII, 2), nella direzione di un riempimento sempre più fitto delle scene e di creazione di effetti paesistici ed atmosferici attraverso un uso sempre più spregiudicato della creta in forma di tavoletta, utilizzata come superficie pittorica. Fu questa una delle ultime occasioni di vedere le terracotte martiniane vivo lo scultore: nell'estate del 1933 Martini lavorava ai bozzetti in gesso per il *Monumento al Duca d'Aosta*¹²² e un ripensamento sui problemi della tridimensionalità e dell'inserzione del pezzo di grandi dimensioni nell'architettura urbana può avere influito sul temporaneo abbandono delle ricerche sul piano; inoltre il primo ed unico tentativo di risolvere il bassorilievo su grandi dimen-

¹²⁰ Rispettivamente *Cat. Per.* 234, fig. 190; 232, fig. 187; 207, fig. 188.

¹²¹ La scelta di esporre piccole terracotte può comunque essere considerata una soluzione di ripiego, se si considerano le intenzioni di partenza sui pezzi da esporre a Treviso (« oggi ritornare dopo tanto tempo non c'è via di mezzo, e cioè bisognerebbe avere 20 capolavori sottomano, e mandarli per meravigliare, ma io non ho niente... », MARTINI, cit., 269). Alla IX Mostra d'Arte Trevigiana, Treviso, ottobre 1933, Martini espose: *La Venere dei porti*, cit.; *Donna al mare* (*Cat. Per.* 251, fig. 205); *Vittoria* (*Cat. Per.* 337, fig. 269); *L'uragano* (*Cat. Per.* 425, fig. 378-?); *Il lago delle Sirene* (*Cat. Per.* 128; fig. 106); *Ofelia* (*Cat. Per.* 230, fig. 193); *S. Bovo* (*Cat. Per.* 255, fig. 216); *Il miracolo*; *Processione degli ossessi* (*Cat. Per.* 261, fig. 220).

¹²² Martini partecipò nell'autunno 1933 alla prova di primo grado del Concorso per il Monumento al Duca d'Aosta, da erigersi in piazza Vittorio Veneto a Torino. Il bando di concorso, reso pubblico nel maggio, era la formulazione di un primitivo bando, pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del 2.8.1932, dal quale si sviluppò un concorso, deciso nel gen. 1933, da cui uscì un nulla di fatto. Il secondo bozzetto martiniano, eseguito in collaborazione con Giuseppe Pagano, ora in *Cat. Per.* 273, figg. 275-277 e 282, e pubblicato in Casabella, nov. 1933, 32-33, e in Colonna, periodico di civiltà italiana, dic. 1933, fu ammesso, insieme a quelli di U. Baglioni e Sottsass, E. Baroni, G. Orsolini, A. Stagliano e Ruscazio al concorso di secondo grado che si tenne a Torino nel giugno 1934.

sioni, amplificando gli effetti di vibrazione luminosa attraverso rigide increspature superficiali col gesso del *Mosè salvato dalle acque* della Quinta Triennale si era rivelato un clamoroso insuccesso di critica¹²³. Lo scultore esporrà nell'inverno, alla Galleria del Milione, un *Busto di ragazza* in terracotta, visto assieme ad un pezzo policromo di Fontana ma soprattutto accanto ad opere di Bracque, Picasso, Utrillo, nella Mostra di una Collezione Italiana; poi, nel marzo 1934, nell'esposizione tenuta insieme a Mario Sironi¹²⁴, accanto alle grandi terracotte, di impianto più tradizionale, della *Giovinetta morta* e del *Benefattore*¹²⁵, il bronzo del *Tobiolo*¹²⁶ presentava una immagine di Martini completamente diversa e sorprende positivamente i recensori. La fortuna critica del *Tobiolo*, ideato per la fontana di Villa Ottolenghi ad Acqui, « fatto in tre giorni »¹²⁷ nei ricordi dello scultore ed esposto come unica opera martiniana alla Biennale di Venezia dello stesso anno, sarà immensa, non paragonabile a nessuna altra scultura del periodo: finalmente Ojetti vede un « deliberato ritorno alla composizione cadenzata e alla forma compiuta »¹²⁸. « La statua più bella che abbiamo visto uscire finora dalle mani di Martini. Opera che raggiunge una finitezza e uno splen-

¹²³ *Cat. Per.* 271, fig. 229. Il bassorilievo, posto, nella sistemazione di Bordoni, Carminati e Sironi, nello scalone d'onore del nuovo Palazzo dell'Arte di Giovanni Muzio, fu distrutto insieme a tutti gli altri apparati decorativi della Quinta Triennale nello smantellamento degli allestimenti alla fine della manifestazione. Come esempio della sfortuna critica del grande bassorilievo, e della difficoltà di accettazione di una scultura decorativa che si staccasse dai moduli più tradizionali, cf. L. VITALI, *La pittura murale alla Triennale*, Domus, giu. 1933, 291: « Ma le opere plastiche, specie di grandi dimensioni come queste, esigono un'incubazione, una maturazione che per forza di cose qui debbono talvolta essere mancate [...]. Martini vi ha raffigurato un *Mosè salvato dalle acque*, dove si ritrovano le sue doti e i suoi difetti, questi ultimi aggravati dalla scarsa leggibilità della sfarfalleggiante istoria »; A. PAPINI, *La Triennale milanese delle arti*, L'Illustrazione Italiana, 4.6.1933, 869: « Arturo Martini. Tutti gli riconosciamo il brillantissimo ingegno che ha. A più di quarant'anni d'età tutti lo vorremmo vedere convinto della forma e dello stile cui la maturità l'ha portato [...]. Eccolo oggi nella Triennale milanese a fare un rilievo tutto spiegazzato, tritato, puntuto per stupire con abilità e per dare alla materia plastica vibrazioni luminose che non può ricevere [...]. Valeva la pena d'aver camminato tanto per arrivare a questo? ».

¹²⁴ *Mostra personale alla Galleria Milano*, presentazione di A. Savinio, Milano 1934.

¹²⁵ *Cat. Per.* 257, fig. 218; *Cat. Per.* 288, fig. 191.

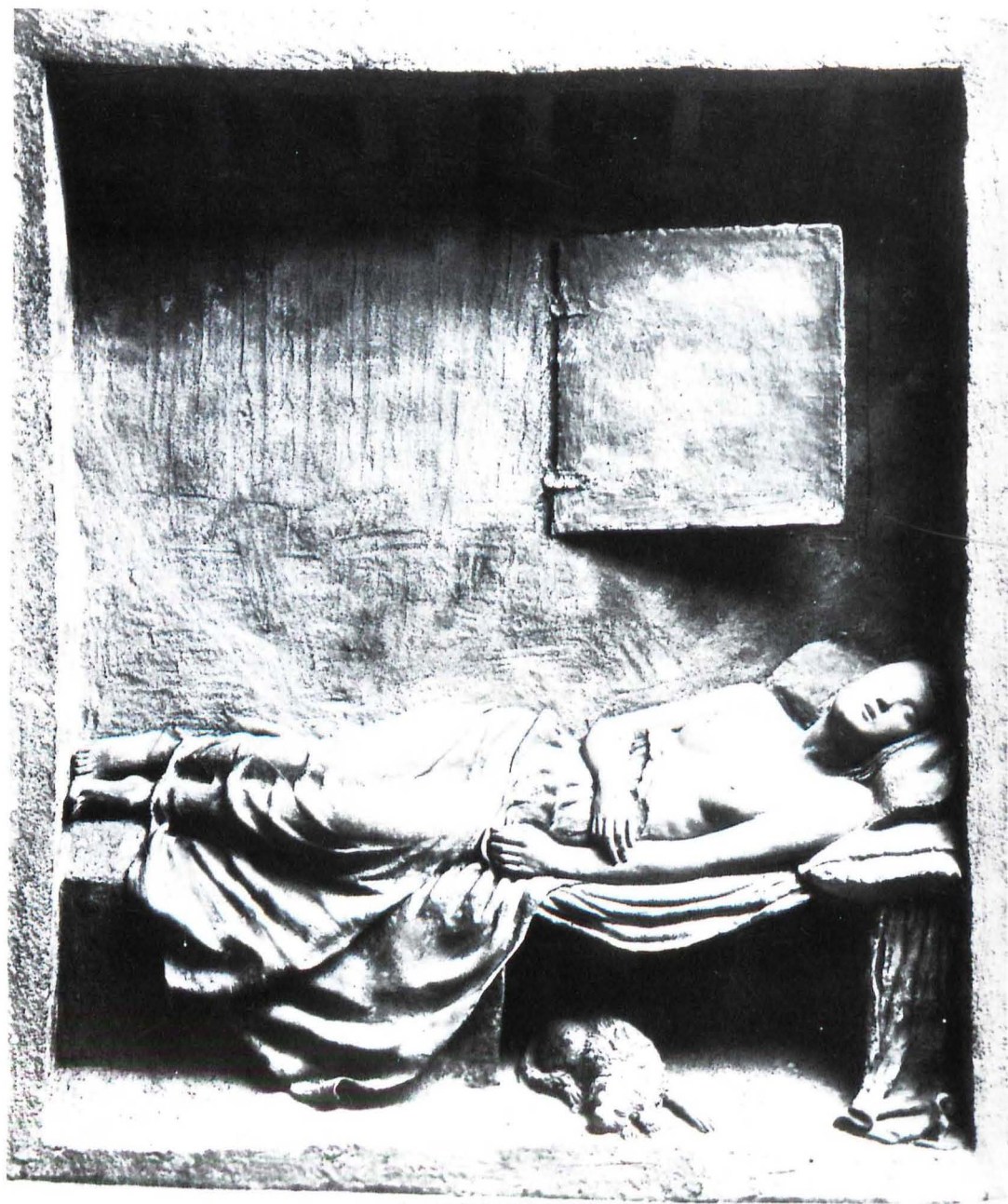
¹²⁶ *Cat. Per.* 326, fig. 242.

¹²⁷ SCARPA, *Colloqui* cit., 5.

¹²⁸ U. OJETTI, *La XIX Biennale di Venezia. Ottocento, Novecento e via dicendo*, Corriere della Sera, 12.5.1934.



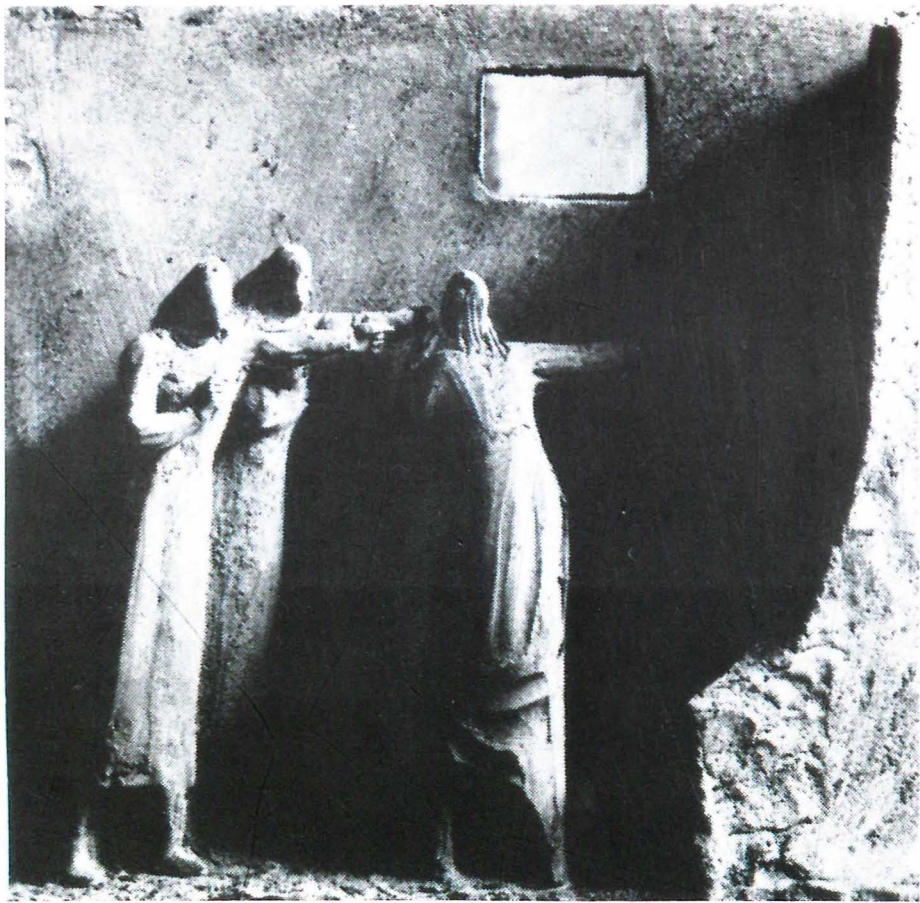
A. MARTINI, *Annunciazione* (1932), terracotta, opera distrutta.



A. MARTINI, *Sogno* (1931), terracotta, già Acqui Terme, raccolta G. Ottolenghi.



1. A. MARTINI, *Torso di giovinetto* (1928), terracotta, Milano, collezione privata.



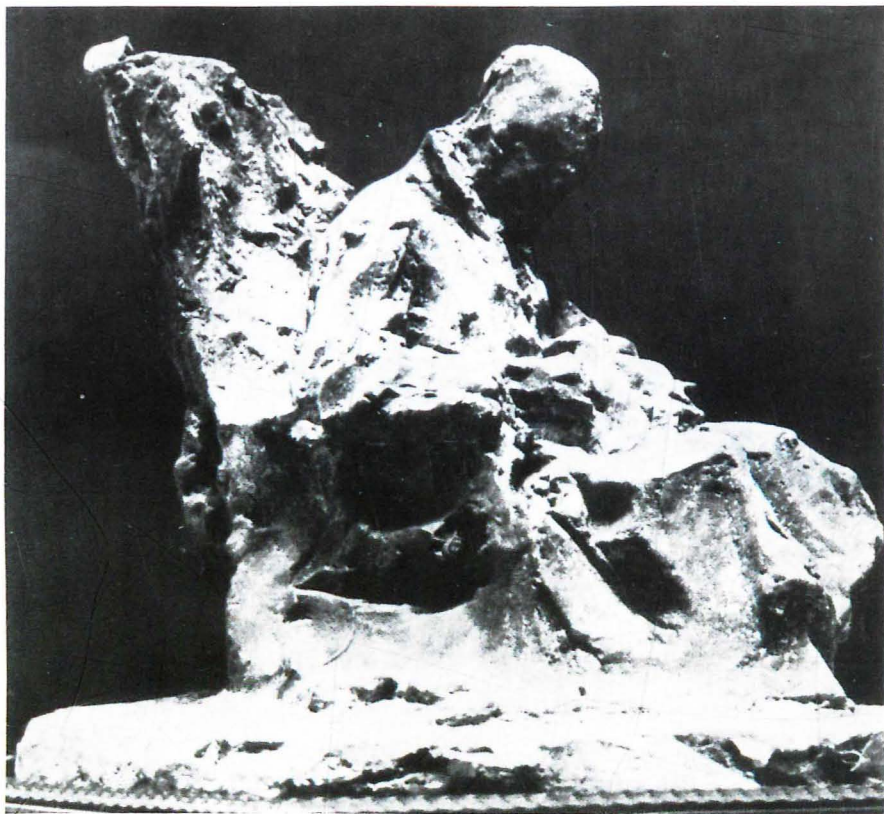
2. A. MARTINI, *L'avvenimento* (1932), terracotta, ubicazione sconosciuta.



A. MARTINI, *La convalescente* (1932), pietra di Vicenza, Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea.



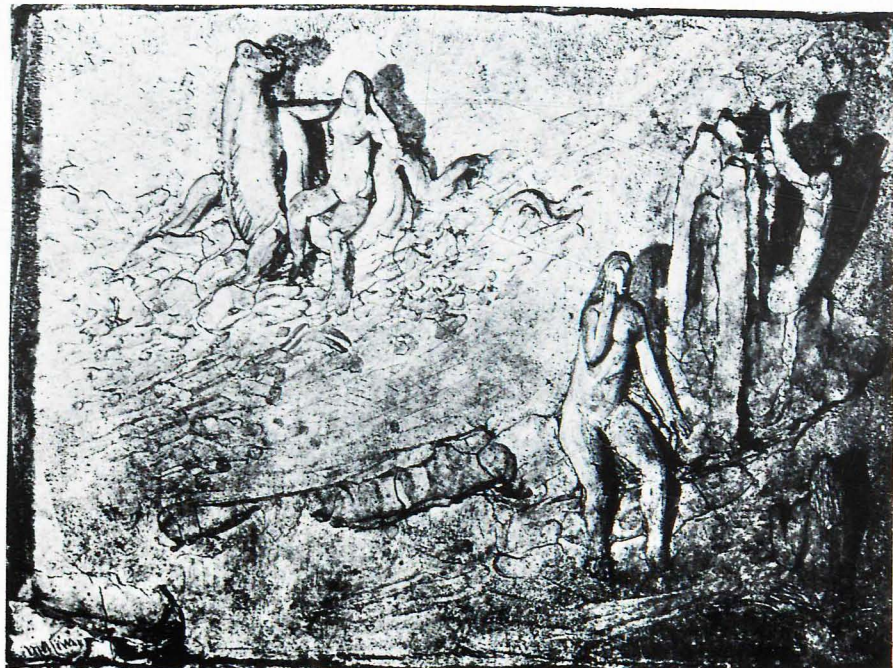
1. A. MARTINI, *La convalescente* (1932), terracotta, Milano, collezione privata.



2. M. Rosso, *Malato all'ospedale* (1889), gesso patinato, Barzio, Museo Medardo Rosso.



1. A. MARTINI, *Risveglio* (1933), terracotta, ubicazione sconosciuta.



2. A. MARTINI, *Il lago delle sirene* (circa 1933), terracotta, Genova, collezione privata.