



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in

Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

**Racconto e modalità di narrazione nelle opere
di Arturo Martini al Museo di Treviso**

Relatori

Ch. Prof. Nico Stringa

Ch. Prof.ssa Stefania Portinari

Laureanda

Lucia De Angeli - matricola 989573

Anno Accademico

2019 / 2020

Prefazione

“La casa dove è nato Arturo Martini, nel cuore di Treviso, non esiste più. Era in via delle Prigioni 2, nel tratto che da piazza San Vito porta al ponte dei Buranelli, vicino alle carceri costruite nel Duecento sulle rovine delle dimore Ordelaffi e all’epoca ancora usate.”

Elena Pontiggia, *Arturo Martini. La vita in figure*.

Davanti alla grandezza in genere ci si inchina – e basta, perché, *in genere*, risulta difficile dire qualcosa che non sia già stato detto. Credo tuttavia che l’insegnamento più bello che si possa dare a un bambino, e forse quello che gli sarà più utile nella vita adulta – così almeno è stato per me¹ – sia contenuto nell’esortazione “dillo con parole tue!”, come un esercizio di sguardo utile a organizzare il pensiero. La storia di Martini è una storia in gran parte trevigiana, vuoi per nascita (come nel mio caso, a circa un secolo di distanza), vuoi per le vicende successive che legano, a vario titolo e in modi certo differenti, gran parte delle opere alla città, il cui Museo è l’istituzione pubblica a conservarne il campione più rappresentativo, in grado a sua volta di raccontarne la storia. Più volte sono state messe in luce le doti di Martini come narratore, ossia “l’attitudine narrativa di Martini, quel suo istinto a perseguire la vita per trarne meraviglia e stupore”², come altrettanto meravigliosamente la ritrae Mario Quesada, con una definizione tanto esatta da avere la portata di un’illuminazione; e per quanto il carattere figurativo dell’opera martiniana (al quale l’artista non rinunciò mai) giochi senz’altro un ruolo importante nel rendere presente, immediatamente identificabile, l’idea che proprio di racconto si stia parlando quando si parla di Martini, “raccontare l’artista e il suo vario percorso”, scrive

¹ Almeno quanto quello che “i mobili si spostano da sotto”, ricevuto all’età di circa dieci anni dall’imbianchino di casa nostra, che me ne diede magicamente prova chiedendomi di far leva in basso con le ginocchia dopo avermi infilata dietro l’armadio scostato di poco dal muro (difatti lui non ci passava). La mia stanza fu poi dipinta di un bell’azzurro carta da zucchero, parete dell’armadio compresa; un colore che, devo dire, continua a piacermi molto anche adesso.

² Mario Quesada in Appella-Vianello-Quesada 1989, p. 30.

Claudia Casali, “è difficile, richiede molta comprensione e molta conoscenza degli eventi coevi, di un periodo molto denso di avvenimenti, nel quale è radicalmente cambiata la concezione della scultura”³. Se il racconto per Martini è soprattutto sguardo, visione, raccontare Martini è stato il metodo di indagine di questo lavoro. I sei capitoli che seguono possono essere letti come altrettanti racconti: crescono intorno a un nucleo di opere martiniane afferenti alla collezione del Museo Luigi Bailo di Treviso, scelte in base al loro ruolo nella vicenda umana e artistica di Martini e allo stretto legame che ciascuna di esse possiede (per genesi o per storia) nei confronti della città e del suo museo, come luogo di naturale – e felice – destinazione. Il criterio è stato quello dello smarginamento: ho tentato di raccontare quello che Martini racconta, e le modalità di questo suo raccontare, tenendo l’opera al centro (e talvolta solo come punto d’arrivo) del *mio* racconto di Martini. Ho cercato di uscire il più possibile dai contorni puliti e un po’ angusti della “scheda dell’opera”, stabilendo quante più connessioni possibili con eventi, incontri, situazioni, piccole e grandi storie, e personaggi che popolano la biografia e l’universo di Martini: perché se tutta l’arte è autobiografia, la possibilità di accedere all’opera, di comprenderla, è prima di tutto un atto di fiducia che si deve al suo creatore. Davanti a Martini ho cercato di rimanere in silenzio e in ascolto; lascio alla Storia questo suo universo popolato.

Hic ego perficio. “Vecchio genitore, antico artefice, fammi ora e sempre buona guardia”⁴.

Treviso, 17 Marzo 2021 ore 18.10, San Patrizio.

Ringrazio il Professor Stringa per aver supportato e dato coraggio a questo lavoro di tesi; ancor prima lo ringrazio per l’entusiasmo e la voglia di vivere infinita uscendo dalle sue tante lezioni, e per averci insegnato a guardare, almeno un po’ meglio e secondo le capacità di ognuno. Ringrazio inoltre la mia famiglia per l’opportunità e l’infinita pazienza.

³ Casali 2013, p. 17.

⁴ “Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead”: è il “viatico” di *Ritratto dell’artista da giovane* di James Joyce.

CAPITOLO I

Signore e Signori

Ritratto di Fanny Nado Martini

A voler dissipare ogni dubbio da parte del visitatore interdetto, che per pudore non volesse apparire indiscreto, è bene dire che no, non intercorreva alcun rapporto di parentela tra l'autore e la vecchia signora del ritratto. Entrato nella collezione dei musei civici nel 1987 come opera di Arturo Martini, in seguito alla donazione dell'avvocato Nino Maestrello, l'ovale di terracotta modellato a bassorilievo, che colpisce per la ricchezza e la precisione dei dettagli, subisce un inaspettato cambio di attribuzione quando Marco Lorandi pubblica quello stesso anno in *Studi Trevisani* un lavoro sulle opere inedite e poco note di Alberto Martini¹, riallocandone la paternità. L'equivoco, a partire dalla quasi omonimia tra i due, che rende necessaria la disambiguazione della firma – le due iniziali A+M intrecciate, nella grande foglia d'edera del fregio di contorno –, assume possibilità e sostanza poiché Lorandi riconosce nel soggetto la signora Fanny Nado Martini, nonna di Alberto e madre di Giorgio, il quale, tempo prima aveva realizzato il medaglione del tutto simile, ma meno ricco di dettaglio, presente nella collezione degli eredi di Alberto Martini a Milano, fornendo dunque il modello a quest'ultimo, per un esercizio di copia. La tesi dell'*affare di famiglia* (alla quale, a dispetto del cognome, Arturo Martini era del tutto estraneo) non sembra tuttavia minare la fondatezza dell'attribuzione originaria: principalmente perché tale era l'identificazione nella collezione di provenienza, che a sua volta non aveva alcun legame con la famiglia Spineda-Martini; in seconda battuta poiché Alberto era un illustratore, un incisore, e sembra strano allora che il suo interesse, esclusivamente rivolto al campo del disegno e della grafica, fosse stato distratto

¹ Lorandi 1987, pp. 103-109.

proprio in quest'unica circostanza. A dirimere inequivocabilmente la questione interviene tuttavia il dato biografico, attraverso quello che Stringa definisce “una piccola ma significativa scoperta documentaria”²: il 23 agosto del 1905, la Gazzetta di Treviso, dedica infatti un articolo ai “Premiati della Scuola di arti e mestieri”, tra i quali figura anche il giovane Arturo Martini. L'articolo offre testimonianza e riscontro agli anni della formazione di Martini che, dopo l'abbandono della scuola dell'obbligo, e incoraggiato soprattutto dalla madre a intraprendere una carriera di tipo artistico, trova impiego presso il negozio di orefice di Schiesari³ in centro storico. Al contempo, tra il 1904 e il 1905, si iscrive come “orefice” alla Scuola domenicale e serale di arti e mestieri, che rivolgeva ai giovani operai e artigiani trevigiani una formazione di tipo tecnico ma anche accademico. In tale modo procedeva probabilmente anche Giorgio Martini, al quale era affidato il corso di plastica, impartendo un tipo di insegnamento molto affine a quello adottato nelle Accademie, che di fatto prevedeva che gli allievi si esercitassero nella modellazione – prima a rilievo e poi tridimensionale –, spesso a partire dalla copia di opere del maestro. Non c'è dunque motivo di credere che non sia questo il caso: il giovane Martini, che poteva aver già sviluppato qualche abilità presso la bottega di Schiesari, quella certa inclinazione al particolare e al lavoro di precisione richiesti in oreficeria, esegue l'esercizio mantenendo integro il sapore ottocentesco del ritratto originale, forse addirittura accresciuto attraverso la resa lenticolare dei dettagli. Così, se l'estrema cura con cui è restituita la fisionomia, che massimamente emerge nella tessitura espressiva della grana della pelle e in senso assai poco lusinghiero non dissimula affatto l'età ormai avanzata della protagonista, implica anche una notevole padronanza tecnica della stecca; mentre la “difficoltà” costituita dalla veletta sui capelli raccolti in un'acconciatura elaborata viene risolta attraverso uno spugnato, e il bel fregio di foglie che incornicia l'ovale rivela una certa

² Stringa 1989, p. 142.

³ Si veda la testimonianza di Orio Vergani (Vergani 1934) a proposito del negozio-laboratorio dell'orefice Schiesari: “[...] una botteguccia nel cui retrobottega si allargavano anelli e si sbalzavano coperchi di portasigarette. Fratello dell'orefice era il Munaretti, autore delle porte di San Marco. L'orefice finiva a chiudere un occhio se il ragazzo, tra una saldatura e l'altra, faceva un po' di scultura. Dopo poco più di un mese il retrobottega trevisano era diventato il primo studio di Martini”. A margine di tale ricordo Elena Pontiggia (Pontiggia 2017, p. 17) nota che a Emanuele Munaretti, erroneamente indicato da Vergani come autore del reintegro delle porte di San Marco, si deve invece il restauro dei bronzi della loggetta e dell'angelo del campanile, intorno al 1911. La parentela tra Munaretti e Schiesari non ha riscontro certo.

manualità nella modellazione libera: una vera “prova ad ostacoli”⁴ brillantemente superata per un principiante, tanto da rendere plausibile leggersi, nonostante tutto, anche un po’ d’aiuto da parte del maestro. Sebbene la firma, tipicamente da scuola di disegno, tenda ad annullare le caratteristiche personali della grafia, appare coerente con quelle apposte su altre opere sicuramente di Martini di poco successive, e non c’è dunque motivo per assegnare altrove la paternità dell’opera, tanto più che essa deve avergli fruttato, oltre alla menzione scolastica, anche le prime committenze. Sappiamo infatti dai giornali come dallo stesso Martini nei *Colloqui*, di un certo numero di altri medaglioni risalenti allo stesso periodo e purtroppo ora perduti, simili a questo per tipologia e lavorazione: il *Ritratto di Giuseppe Mazzini*, il *Ritratto della Madre di Pio X*⁵, il *Ritratto di Giulio Tirindelli* e *Ritratto di mia madre*.

⁴ Stringa 1993, p. 64.

⁵ “Ho fatto il *Ritratto della madre del Papa* (Sarto). Mi hanno mandato tre (o cinque) medaglie: d’oro, d’argento, di bronzo. Erano di metallo falso. Il mondo non dovrebbe degradare i giovani. Delusioni ([*nota di*] Scarpa: aveva preso sul serio questo dono del Papa: gli sembrava un avvenimento).” (COLLOQUI, p. 158).

Visitando le sale: Cesare Augusto Levi

In certo modo incline al fascino discreto, al gusto eccessivamente rifinito di una placida realtà medio borghese, propensa a contenere in sé il proprio orizzonte, la Treviso d'inizio secolo era una piccola città, che tuttavia non mancava certo di fantasia o iniziativa. L'ambiente intellettuale cittadino era infatti quantomeno vivace, e sebbene non potesse competere con la vicina Venezia, traeva atmosfericamente vantaggio da quella vicinanza, e non era insolito ritrovare, tra le pagine dei giornali satirici che sul modello del veneziano *Sior Tonin Bonagrazia* avevano in città la loro tradizione, argute invettive all'indirizzo dei suoi protagonisti: l'abate Luigi Bailo, Augusto Serena, il Conte Felissent, Gregorio Gregorj, Antonio Comisso, i Coletti, Emilio Ventura, Lionello De Lisi... – una lunga lista di nomi alla spicciolata, destinati a tornare spesso anche nella biografia di Martini. A partire dall'estate del 1907, un Comitato presieduto dall'allora ventunenne Luigi Coletti, che a dispetto della giovinezza era già riuscito a imporre in città il proprio spessore di storico e critico d'arte, promuove e organizza la I Mostra d'Arte Trevigiana. E' un avvenimento, destinato ad avere successo. Pensata all'inizio come un'esposizione d'arte decorativa tesa a replicare la buona riuscita di quella che recentemente si era vista a Udine, col passare dei mesi va a connotarsi sempre più come una vera e propria rassegna d'arte, anche per il gran numero di annunci sulla stampa locale, che, fitti a partire da ottobre, caricano l'evento di alte aspettative. Sebbene riesca ad avere un'eco soltanto locale, la mostra propone con lungimiranza la stessa formula che verrà adottata da Barbantini per l'edizione inaugurale di Ca' Pesaro, l'anno successivo: riunire insieme due generazioni di artisti, quella più matura, formata entro la tradizione ottocentesca che costituiva ormai il canone consolidato, a far da traino a quella più giovane, dai già riconosciuti ma meno affermati fino agli emergenti, di cui faceva parte dunque anche lo stesso Martini. Se a Treviso, come si è detto, non mancavano gli intellettuali, questi si trovavano spesso nella duplice veste di mecenati, poiché non scarseggiavano nemmeno gli artisti, e tra il 9 novembre e il 1 dicembre, “*visitando le sale*” di Palazzo Spineda-Provera⁶, il pubblico

⁶ “Visitando le sale”, in *Giornale di Treviso*, 14 novembre 1907. L'articolo al quale fa riferimento anche il titolo del paragrafo, rappresenta la testimonianza più estesa a proposito della mostra, riportando varie descrizioni delle opere esposte.

confronto schierava così, da una parte la generazione Di Noè Bordignon, Luigi Serena, Giovanni Apollonio, e dall'altra nomi come quelli di Alberto Martini, Sartorelli, Cargnel che avevano già all'attivo partecipazioni alla Biennale o l'insegnamento in Accademia, accanto a talenti più inediti: Bepi Fabriano, Arturo Malossi, Mario Fabris e, naturalmente, Arturo Martini. Il catalogo, stampato dalle Regie officine Grafiche Longo il 16 novembre, che costituisce un documento solo parziale, poiché gli artisti in mostra continuarono a farvi pervenire opere a ridosso e ben oltre quella data, attesta la presenza di Martini includendo dieci opere soltanto (*Giovannino, Il palloncino, Mia madre, Ritratto di Emilio Ventura, Il riso, Armonie, Tempi Profumati, Impressione*, e altri due lavori non identificati), mentre non compaiono *Anna* (andata dispersa) e il *Ritratto di Carlo Augusto Levi*, inviati successivamente. La normale prassi espositiva che prevedeva per la scultura la distribuzione nelle sale senza particolare riguardo all'ordine di esecuzione delle opere, non avrebbe fornito al visitatore nemmeno l'aggancio della cronologia per inquadrare in modo chiaro gli orientamenti dell'esordiente Martini, e magari ipotizzare i futuri sviluppi. Martini, che oltre a seguire i corsi della scuola serale di arti e mestieri, aveva ricevuto una prima formazione realista presso Alberto Carlini, grande assente dalla mostra tra la generazione dei Maestri, in città ammirava Borro, e aveva da poco cominciato a frequentare lo studio di Urbano Nono e Venezia grazie alla borsa di studio messa a disposizione dal Comune per intercessione di Bailo: oscilla tra un certo neoclassicismo, la tradizione tardo ottocentesca del realismo di Carlini, tentativi di imitazione di Bistolfi e un interesse non ancora ben esplicitato per l'impressionismo e Troubertzkoy, che dà ragione e misura dell'impatto che, di lì a poco, avrà su di lui la scoperta di Medardo Rosso, nello studio di Nono. Sulla base delle opere che ci sono pervenute, o attraverso la ricostruzione di alcune tra quelle disperse meglio documentate, il quadro complessivo che viene a delinearsi appare coerente con il dato biografico. Per una rapida riesamina dei lavori in mostra, se la testa in gesso del piccolo *Giovannino* è "un luogo comune dell'Ottocento"⁷ e con *Il palloncino* è ascrivibile all'aneddotica decorativa in linea con l'iniziale taglio pensato per la mostra⁸, la prova accademica del nudo di giovinetto di *Armonie*⁹,

⁷ Stringa 1993, p. 64.

⁸ Entrambi i lavori sono realizzati in piccola serie; in particolare, *Il palloncino* è una terracotta realizzata a stampo probabilmente presso la fornace trevigiana Lazzar&Marcon (con la quale collaborava anche Guido Cacciapuoti), che mostra affinità con altre ceramiche prodotte lì nello stesso periodo. Una decina di esemplari furono venduti in occasione della mostra trevigiana; ne esistono anche alcuni esemplari in bronzo, fusione d'epoca. La prevalenza dell'aspetto artigianale intorno alla quale la manifestazione era stata concepita, appariva mantenuta se si pensa alla

realizzata tramite il calco dal vero, risulta sgradita al critico del Giornale di Treviso solo a causa dello sbilanciamento che affligge la posa, non certo perché possieda particolari guizzi o invenzioni che ne offendano il gusto. *Tempi profumati*, acquistata contestualmente da Coletti, è un esercizio di stile, probabilmente eseguito durante l'apprendistato da Carlini, apprezzabile per la vivacità plastica del modellato e la distribuzione mossa ma ben equilibrata delle proporzioni, che comunque non nasconde le suggestioni da Dal Zotto, e anzi forse si compiace del gioco di stile che ha i suoi riferimenti certi, come messo in luce da Mazzotti¹⁰, nella statua di Goldoni a Venezia e in quella di Tartini a Pirano. Del resto, anche il busto di Emilio Ventura, (come avremo modo di riprendere in seguito) talmente ben eseguito sul piano tecnico da risultare quasi anonimo, è un saggio della ritrattistica Ottocentesca più classica, la cui definizione accurata potrebbe limitarsi al termine “ufficiale”.

Accanto a tale orientamento al quale tuttavia non risultano estranei i modi di una rielaborazione dal carattere vivo e certa freschezza, l'elemento di maggiore contemporaneità è rappresentato dalla particolare assimilazione dello stile di Bistolfi¹¹, il cui linearismo identificava gli aspetti salienti del Liberty in Italia. Tale primato, riconosciuto per il suo significato soprattutto personale, viene esplicitamente dichiarato da Martini nei Colloqui: “*La media in quel periodo era data da Bistolfi, che aveva inventato il floreale e lo stile liberty, e fu un po' il caposcuola. Era la cosa più seria che era nata in Italia*”.¹²

La propensione al linearismo alla Bistolfi, di cui risentono le “silhouette vaste e leggere, che esprimono una sensibilità linearistica ribadita dai tratteggi, dall'arricciarsi di rughe, baffi, sopracciglia, perfino dalla firma a.m, dove la emme corsiva si arrotola come una ghirlanda o una spirale”¹³ delle caricature di Martini che a ridosso del 1905 collabora con *L'Oca*¹⁴ (quando

presenza di Paolo Munari “protodesigner” per Gregorj, dove gli subenterà Martini. L'anno successivo, l'esordio apparentemente “in tono minore” di Martini alla prima mostra di Ca' Pesaro con due pezzi di spiccato decorativismo come *Il palloncino* e *Giovannino* a scapito di opere di maggior rilevanza, sembrava una scelta orientata al titolo dell'iniziativa, nata analogamente come “Esposizione di Arti e industrie veneziane”.

⁹ “Voglio distruggere a Treviso: c'è Botter che ha una statua di un bambino, Armonie, è falsa, mezzo calco sul vero. Avevo il senso della precisione. Mezzo calco. Dicerie in giro che si facevano così. Io ho sempre avuto un senso di tale serietà nelle forme” (COLLOQUI, p. 174).

¹⁰ Mazzotti 1967, pp. 1-2.

¹¹ Bistolfi sembrava infatti rappresentare una condivisa e generalizzata “pietra di paragone”, soprattutto a partire dalla Biennale 1905, dove la sua personale era stata fortemente acclamata dalla critica.

¹² COLLOQUI, p. 172

¹³ Pontiggia 2017, p. 23.

Bistolfi è presente alla Biennale di Venezia con una personale di circa venti opere), appare evidente nel *Ritratto di Luigi Coletti*¹⁵, che a titolo di esempio ben si presta a verificare tale tendenza. Ma è soprattutto l'interesse per la componente pittorica che caratterizza la scultura di Bistolfi, gli spiccati accenti luministici nel trattamento arioso e rapido delle forme, che spinge Martini verso l'adozione di analoghe soluzioni stilistiche in opere come *Il riso*¹⁶, e il *Ritratto di Cesare Augusto Levi*. Sebbene realizzati "alla maniera di Bistolfi", la libertà espressiva di questi due ritratti, fuori dai vincoli del celebrativo (*Il riso* raffigura probabilmente la sorella Silvia), manifesta un'adesione al soggetto connotata affettivamente. Il *Ritratto di Cesare Augusto Levi* è infatti forse il primo risultato della frequentazione di recente avvio tra Martini e il ritrattato, al quale Bailo segnala il giovane artista. Levi, studioso di arte e archeologia, spesso in città per tenere conferenze o per curare le proprie pubblicazioni presso Zoppelli, è – soprattutto – direttore da oltre vent'anni dei Musei di Torcello, dove Martini, che grazie a lui trova porte aperte e accoglienza, è solito trascorrere ormai diverso tempo studiando i mosaici e i bassorilievi bizantini¹⁷. Da parte di Levi, insomma, la commissione, l'acquisto e l'immediato dono del proprio ritratto al museo civico dopo la mostra, rappresentano l'atto inaugurale, patrocinato da Bailo, di un proficuo rapporto di mecenatismo che, insieme alla generosità di Gregorj, consentiranno a Martini il soggiorno a Monaco del 1909¹⁸. Realizzata in gesso a bassorilievo, possibilità già ampiamente indagata in precedenza nei "medaglioni" (tra cui il Ritratto della madre, anch'esso in mostra), l'opera dà la prevalenza al volto di Levi, che

¹⁴ Giornale satirico trevigiano che si immetteva nel filone delle riviste umoristiche illustrate, molto fiorente all'inizio del secolo, e riproponeva la formula dei più noti *Simplicissimus* o del veneziano *Sior Tonin Bonagrazia*, grazie ai quali la figura del caricaturista assume una specificità professionale. L'oca apre a Treviso nel 1905 e Martini vi collabora dalla primavera del 1906. In occasione della mostra diventa a sua volta oggetto di caricatura, ritratto insieme l'amico Bepi Fabiano: della scuola di Carlini/sono artisti sopraffini/che ti fanno lì per lì/ l'oca in stile Liberty – è il commento scherzoso. Per la citazione da L'oca vedi CS, p. 142; cenni relativi alla stampa satirica italiana del primonovecentesco si trovano in Elena Pontiggia (Pontiggia 2017, p. 23) e in Nico Stringa che delinea il rapporto tra Martini e l'ambiente dei giornali umoristici trevigiani, definendo inoltre il contesto dell'Esposizione d'Arte umoristica e di Caricatura svoltasi a Treviso nel novembre 1912 (Stringa 1987, pp. 123 e seguenti).

¹⁵ Il *Ritratto di Luigi Coletti* ha anche un corrispettivo in gesso.

¹⁶ Forse un ritratto della sorella Silvia.

¹⁷ In epoca anteriore dunque alla formazione del gruppo di Burano e all'incontro con Gino Rossi, che, come annota Stringa, è invece databile al 1910; vedi Stringa 1987, p. 116.

¹⁸ COLLOQUI, p. 158.

emerge gradatamente dallo sfondo ben leggibile nei particolari: il taglio degli occhi e le pieghe delle palpebre, le sopracciglia, la definizione del ponte del naso e le narici esposte, certa rilassatezza delle guance dovuta all'età ormai matura del soggetto. Al tempo stesso, però, il trattamento della fisionomia, che cita le "forme sfarfallanti"¹⁹ di Bistolfi attraverso una marcata anche se atmosferica resa chiaroscurale, avvicina l'opera più al disegno che alla modellazione plastica, e una certa sintesi non è del tutto estranea al dolce linearismo con cui sono svolti i dettagli, che si fa invece quasi scabro nell'abbozzo rapido e graffiato dell'abito (il bavero della giacca, l'occhiello, i due bottoni del panciotto), ricordando nell'impianto complessivo il *Ritratto di Oscar Wilde* di Toulouse-Lautrec. Oltre che l'eco di Bistolfi (reso più esplicito nel richiamo Liberty dell'esile ramo d'alloro nell'angolo superiore sinistro, che contribuisce all'equilibrio della composizione), è possibile leggere nei "colpi di pollice" che caratterizzano la modellazione della barba e dei capelli i primi segnali della fascinazione per Troubetzkoy, nata in occasione della visita all'Esposizione Universale di Milano del 1906.

Prima opera in cui Martini aggiunge la sigla DV alla propria firma, come tributo d'affetto a sua madre Maria (il cui cognome era appunto Della Valle)²⁰, ma anche per evitare ogni fraintendimento per la quasi omonimia con Alberto, maggiore importanza riveste l'altro primato che il ritratto possiede, ossia quello di essere il primo lavoro di Martini ad entrare non solo nella collezione del Museo di Treviso, ma in assoluto in un'istituzione pubblica. Il successo conseguito nella mostra, in termini di collezionismo e pubblico riscontro, "da Luigi Coletti a Marzinotto a Giuseppe Usigli a Ugo Perissinotto, a C. A. Levi a Luigi Bailo. Tutta la Treviso che conta, si direbbe"²¹, non giustifica l'amara rappresentazione di questi primi anni che a tratti emerge dai *Colloqui*, assai ingenerosa: forse Martini "preferirà avvalorare il mito del profeta incompreso, un tema strettamente collegato a quello del figliuol prodigo, che diventerà non a caso il nucleo generatore delle opere omonime"²².

¹⁹ Pontiggia 2017, p. 24.

²⁰ L'abitudine di firmare Della Valle Martini (o nelle sue varianti francesizzate De La Val Martin / Del Val Martin) sarà abbandonata dopo il 1913.

²¹ Stringa 1987, p. 117.

²² Ibidem.

Il poeta

“Mi trovavo a Milano coi peoci. Dormìo do notti in un capannone, fatto apposta alla Stazione, per quelli che andavano a vedere l’esposizione del 1906, diciassette anni, cento franchi in viaggio d’istruzione. Quando son tornà indrio, dalla fame (avevo dodici centesimi in tasca) me son indormensà in treno, e son andà fin a Spresian, con quella fame.”²³

Tra il compiacimento epico d’eroica miseria e un senso d’abiura, il racconto – si direbbe: una breve storia triste – mantiene il tono con cui Martini tenderà sempre a rievocare certi deliri della giovinezza. In una “preistoria” di Martini, se come Maltese volessimo delineare attraverso le precoci influenze di questi primi tentativi un ritratto dell’artista da giovane, utile a comprenderne il peso, tra continuità e frattura, nello sviluppo di una poetica fino alle fasi più mature (benchè non sia possibile applicare al lavoro di Martini “maturo” la categoria di una vera e propria stabilizzazione espressiva²⁴), dovremmo per forza tenere nel giusto conto l’impressione vivida suscitata da quest’incursione avventurosa, la visita all’Esposizione Universale del 1906, che salutata dai lavori ormai ultimati del traforo del Sempione, si era tenuta a Milano in un clima carico di ottimismo e prospettiva. Il catalogo illustrato della Mostra Nazionale di Belle Arti, nel grande padiglione eretto nel Parco Sempione a poca distanza dall’arena, riporta un elenco di circa cinquemila opere esposte, testimoniando la grandiosità dell’iniziativa tesa a fornire, col carattere di una vera e propria celebrazione, un quadro quanto più esaustivo delle tendenze artistiche del periodo: Giovanni Fattori, Giuseppe Aristide Sartorio, Angelo Morbelli, Vincenzo Caprile, Galileo Chini, Adolfo Wildt, sono solo alcuni dei nomi presenti in rassegna, mentre numerosa è anche la rappresentanza dei Veneti, tra cui figurano i Ciardi, Ettore Tito, Luigi Nono, Guido Marussig, ancora Alberto Martini.

Il forte impatto dell’evento sul diciassettenne Martini, che quasi casualmente anni dopo

²³ COLLOQUI, p. 173.

²⁴ “la Wanderung martiniana, il suo inquieto vagare, diventano agli occhi dello stesso protagonista il paradigma della condizione del vero artista, destinato a rimanere inappagato delle singole formazioni in cui si rapprende l’anima dell’artefice, costretto pertanto a errare sulla terra a mani vuote” (Stringa 1987, pp. 109-110).

ricorderà d'averne "pianto d'impotenza"²⁵, è sicuramente da intendersi in senso complessivo, e rispecchia lo stato d'animo di chi in un'epoca della vita cerchi in cosa rispecchiarsi, si trovi davvero per la prima volta di fronte alla moltitudine e alla grandezza, incerto su quanto sia praticabile ogni possibile strada. Tuttavia, se per Martini fresco di scuola "l'unico esempio insigne"²⁶ per uscire dall'accademismo è rappresentato attualmente da Bistolfi, la vera scoperta in quest'occasione è il lavoro di Troubetzkoy, al quale l'expo dedicava ampio spazio (dieci opere nella ventitreesima sala, più una tavola del catalogo²⁷) in virtù della grande notorietà acquisita.

L'influenza di Troubetzkoy, destinata ad essere poi superata e liquidata come "un'altra invenzione generale media"²⁸, segna comunque una svolta di percorso lungo una direttrice che da Troubetzkoy e Daumier, condurrà di lì a poco alla rivelazione costituita da Medardo Rosso (e derubricata anch'essa a una semplice sbandata): "è" – come afferma Maltese – "una strada di notazione rapida, immediata e bozzettistica della realtà"²⁹, i cui primi esiti, con il conseguente distacco dalle cifre del naturalismo ottocentesco, possono essere verificati dall'esame congiunto di due opere, realizzate a stretta distanza l'una dall'altra: *Il ritratto del poeta Emilio Ventura* e *Il poeta* (noto anche come *Il libero pensatore*). La prima, il busto esposto alla I Mostra d'arte Trevigiana (Sala III, n. 89, vedi paragrafo precedente), quasi un saggio dell'apprendistato da Carlini, sembra rispecchiare in tutto le attese della ritrattistica di fine-Ottocento: realizzata su commissione, soddisfa gli intenti celebrativi ai quali è destinata, e, attraverso la resa fisionomica accurata, tende a garantire la somiglianza, ma vuol anche suggerire, tramite un lievissimo accenno di idealizzazione nell'attitudine in cui è colto il soggetto, la componente psicologica e le elevate qualità morali del protagonista. Che si tratti o

²⁵ Lettera a Raffaele Collina del 27 settembre 1928, in LETTERE, p. 144; in un contesto simile, al particolare è data particolare evidenza anche da Elena Pontiggia in Pontiggia 2017, p. 24.

²⁶ Maltese 1952, p. 64.

²⁷ *Mostra Nazionale di Belle Arti. Catalogo Illustrato*, Capriolo e Massimino, Milano, 1905, p. 74 e tav. p. 76. Opere di Troubetzkoy in mostra: *Atleta* (bronzo), *Figurina di donna* (bronzo, illustrata in catalogo), *Ritratto di signora e ragazzo* (bronzo), *Ritratto di signora* (bronzo), *Samoiedo con cani renne* (bronzo), *Beduino con cammello* (bronzo), *Ragazzo e cane* (bronzo), *Ritratto del signor Manzotti* (gesso), *Riposo* (bronzo), *Mucca e vitello* (bronzo).

²⁸ "Non ti insegna niente. Non puoi imparare, perché non impari che una questione nervosa, di dare il colpetto, essere brillanti. Tutto finisce in macchiette, quell'arte là."(COLLOQUI, p. 172).

²⁹ Maltese 1952, p. 65.

meno di un altro ritratto di Emilio Ventura (se la corrispondenza abbastanza certa venisse smentita, non verrebbe meno l'utilità del confronto: rappresenta tuttavia una circostanza felice, e come tale degna di nota), *Il poeta* è invece – e soprattutto – la rielaborazione finalmente libera di un tema già svolto in precedenza. Firmata e datata al 1908, esposta alla Seconda Mostra d'Arte Trevigiana³⁰, l'opera rispecchia appieno le prerogative stilistiche e gli interessi più prossimi della ricerca di Martini in quel periodo, affidando il suo “funzionamento” a modalità del tutto antitetiche rispetto a quelle del precedente ritratto. Mentre il busto di Ventura era, infatti, fermamente ancorato ai valori della somiglianza e della raffigurazione, e demandava soltanto all'espressione immota e a certa serietà della postura la resa del carattere spirituale e il ruolo sociale del soggetto, costituendosi in tal modo come un ritratto (e di fatto assolvendo a tale funzione), *Il poeta* “si impone come [una scultura vera e propria], nella “ripresa” di un uomo “con le gambe accavallate mentre stringe il ginocchio tra le mani e inclina il busto e il capo in atteggiamento di romantico rapimento”³¹. Se il soggetto ritratto è sempre Ventura, l'importanza che riveste è qui solo strumentale: è modello *in quanto poeta*, grazie al quale sviluppare il tema della meditazione e del pensiero, restituendo “figura e ideale dell'intellettuale indipendente, isolato dalla società”³², rivolto a interrogare sobriamente la propria coscienza più che a trasmettere l'eroismo del *Pensatore* di Rodin, comunque una possibile fonte d'ispirazione dell'opera. La libertà del pensatore, per il tramite di Ventura, corrisponde in misura maggiore forse proprio a quella di Martini, che svolge il racconto attraverso l'immediatezza e la rapidità del modellato vicine a “quell'impressionismo superficiale ma efficace”³³ di Troubetzkoy, le cui soluzioni formali – la materia abbozzata, un farsi incompiuto che allude continuamente alla forma, senza mai realizzarla – gli sembrano la

³⁰ Sebbene l'orientamento fosse quello di replicarne la formula, la Seconda Mostra d'Arte Trevigiana che si svolse l'anno seguente (autunno 1908), non riuscì a sollevare lo stesso clamore dell'edizione precedente. Martini partecipò con *Il dolore, Wagner, Pescatorello, Il poeta, Giocatore, Davide moderno, L'abisso, Equilibrio, Dopo il concerto, Accordi, Busto di Antonio Scarpa, Il soldino perduto, Al bigliardo*. La consistente presenza di Martini, che attesta come avesse già all'attivo un buon numero di opere, rimarca che la cauta partecipazione con due soli lavori all'Esposizione di Arti e Industrie veneziane di Ca' Pesaro pochi mesi prima fosse stata determinata dalla volontà di attenersi il più possibile alla consegna data dal titolo, come già accennato. Vedi Stringa 1987, p. 119.

³¹ Maltese 1952, p.65. Si rimanda a Stringa 1989, p.144 e 1993, p. 71 per il parallelo tra il ritratto (*Busto di Ventura*) e la scultura (*Il poeta*).

³² Stringa 1993, p. 71.

³³ Ibidem.

miglior risposta, a diciott'anni, alle proprie istanze di libertà espressiva. Tuttavia, le “numerose sculture sedute di Troubetzkoy, e in particolare il *Ritratto di Levitan* del 1899”³⁴, che costituiscono qui un perfetto riferimento, non possiedono “la tensione sia fisica (le braccia allacciate alla gamba destra accavallata) sia psicologica”³⁵ dell'opera di Martini: è “una ricerca di interiorità disposta a sacrificare, in nome della purezza del messaggio, la stessa ‘lettura’ dei tratti fisionomici”³⁶.

Se dunque Troubetzkoy non aveva da insegnare nulla³⁷, il giovane Martini aveva molto da dire.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ “Era nata la frase: il colpo del pollice. Figure, macchiette, qualche povero. Non ti insegna niente, non puoi imparare, perchè non impari che una questione nervosa, di dare il colpo, di essere brillanti. Tutto finisce in macchiette, quell'arte là.” (COLLOQUI, p. 172).

Ritratto di Omero, ossia l'odissea del Prof. Soppelsa

In un periodo in cui la Storia stava prendendo nota e solo un decennio più tardi avrebbe decretato che ottobre era un mese ottimo per fare le rivoluzioni, nel maggio del 1907 un'agitazione studentesca tesa a rivendicare migliori condizioni di studio, impediva a Luigi Nono di tenere regolarmente lezione – la mattina, dalle 8 alle 10 – alla Scuola libera del nudo di Venezia. Non sappiamo se in quell'occasione maggio abbia fatto a meno del loro coraggio³⁸, ma Martini e Boccioni che, per pura coincidenza, vi si erano iscritti lo stesso giorno³⁹ probabilmente lì non si incontrarono mai. Tuttavia, Venezia passatista non avrebbe tardato a manifestare il suo scandalo, e identificarlo di lì a poco nel gruppo di giovani che, sotto l'egida di Nino Barbantini, avevano trovato la propria orbita intorno a Ca' Pesaro, destinata a diventare la piccola roccaforte dell'avanguardismo veneto⁴⁰. Martini aveva cominciato a gravitarvi

³⁸ Fabrizio De André, *Canzone del Maggio – liberamente tratta da un canto del Maggio francese del 1968*, in *Storia di un impiegato*, Produttori Associati, Roma, 1973

³⁹ Il 21 maggio 1907. La frequenza del corso di Nono è ostacolata sia dall'orario mattutino impraticabile per chi non fosse studente a tempo pieno, e dalla protesta che spesso interrompeva le lezioni, rivolta a ottenere anche lo svolgimento serale dei corsi.

⁴⁰ sebbene in mancanza di un Manifesto non sia possibile ricondurre a vero e proprio movimento le tendenze avanguardiste verso cui erano orientate le ricerche e gli esiti espressivi dei giovani di Ca' Pesaro. Le polemiche generate dall'esposizione capesarina del 1913 che portarono alla sospensione delle mostre fino al primo dopoguerra, e l'esclusione dei giovani dalla Biennale del 1914, non solo ribadivano l'antipatia nei confronti dell'Istituzione troppo chiusa al nuovo che puntava invece a ribadire un prestigioso accademismo, contribuirono, tuttavia, a rafforzarne *l'esprit de corps*. E infatti come un'azione dimostrativa in senso collettivo, animatamente polemico, che va intesa la Mostra dei Rifiutati alla Biennale veneziana, organizzata al lido nel giugno 1914, presso l'hotel Excelsior. La giuria della Biennale presieduta da Lucien Simon, composta da Beppe Ciardi, Carlo Cressini e Angelo Zanelli aveva infatti escluso in blocco Martini, Rossi, Fabiano, Springolo, Wolf-Ferrari, Cadorin, Sacchi e gli altri, con le uniche eccezioni di Casorati e Scopinich. A figurare tra i mandanti dell'iniziativa è ancora una volta Nino Barbantini, al quale Martini comunica per lettera di aver già pronto il manifesto (“se lo vuole ho pronto il cartello-reclame – se lo desidera glielo spedirò. È interessante”, vedi LETTERE, p. 37), senza far mistero del “mio disprezzo verso questa gente – i giudici assoluti – [...] fuori perfino dal movimento di quarant'anni fa francese ormai accettato in tutto il mondo.” (Ibidem). Il grande manifesto litografico su due fogli sovrapposti, a firma di Martini (che commette un refuso “d'impeto”: *Biennale veneziana*), riporta in pennellate ampie e schematiche l'immagine di un giovane artista dalla lunga sciarpa che invita – le braccia arcuate alla

stabilmente già a partire dal 1908, partecipando all'esordio espositivo di quelle "mostre ribelli" che a più riprese fino al 1920 (quando dovettero cedere il passo a un certo conservatorismo) identificarono al meglio la vocazione a cui il Palazzo veneziano era stato destinato⁴¹. Sebbene con due disegni soltanto, la presenza di Martini si conferma anche nell'edizione del 1910, contrassegnata invece dalla prima personale di Boccioni, le cui opere, non ancora futuriste, erano introdotte nel catalogo da uno scritto di Marinetti. Del resto, questa partecipazione di Boccioni (e di Marinetti per suo tramite) sembrava impallidire rispetto ad altri exploit del Movimento che almeno da aprile aveva preso di mira la città – quando dalla Torre dei Mori vengono liberate su piazza San Marco migliaia di copie del celebre proclama "Contro Venezia passatista"⁴² –, ma è altrettanto significativa per comprendere la comunanza di intenti che facilmente poteva legare i suoi maggiori esponenti al gruppo capesarino, così da sancirne la vicinanza. L'adesione diventa esplicita quando Marinetti apre la serata futurista del 1 agosto

Kupka – a un'esposizione improvvisata su un prato. Nonostante lo spirito che la animava, l'iniziativa "nel complesso [...] senza grandi pretese", come la definì Luigi Serra (Serra 1914, p. 153) è ben lungi dall'ottenere l'impatto epocale di un "Salon de refusés". Rivelando l'interesse pressoché esclusivo per la grafica che lo accompagnerà fino al primo dopoguerra (anche per ragioni evidentemente dettate dalla contingenza), Martini vi espone "una scultura colorata, un *Pierrot* tutto vibrante di un sardonico riso e un gruppo di sette acqueforti, *Stati d'animo*, in cui il leggero ritmico *fluir* delle linee fa risaltare appieno la vaga aspirazione verso immagini di sogno." (Ibidem). Il manifesto, riprodotto in cartolina, non figurerà invece sulla copertina del catalogo della mostra. La copia conservata al Museo di Treviso proviene dalla Collezione di Nando Salce.

⁴¹ Per la vocazione e destinazione d'uso di Ca' Pesaro si rimanda al capitolo successivo del presente lavoro.

⁴² Il 27 aprile 1910, le 800.000 copie del volantino riportavano integralmente il manifesto "Contro Venezia Passatista":

"Noi ripudiamo l'antica Venezia estenuata e sfatta da voluttà secolari, che noi pure amammo e possedemmo in un gran sogno nostalgico.

Ripudiamo la Venezia dei forestieri, mercato di antiquari falsificatori, calamita dello snobismo e dell'imbecillità universali, letto sfondato da carovane di amanti, semicupio ingemmato per cortigiane cosmopolite, cloaca massima del passatismo.

Noi vogliamo guarire e cicatrizzare questa città putrescente; piaga magnifica del passato. Noi vogliamo rianimare e nobilitare il popolo veneziano, decaduto dalla sua antica grandezza morfinizzato da una viciaccheria stomachevole ed avvilito dall'abitudine dei suoi piccoli commerci loschi.

Noi vogliamo preparare la nascita di una Venezia industriale e militare che possa dominare il mare Adriatico, gran lago Italiano.

Affrettiamoci a colmare i piccoli canali puzzolenti con le macerie dei vecchi palazzi crollanti e lebbrosi.

Bruciamo le gondole, poltrone a dondolo per cretini, e innalziamo fino al cielo l'imponente geometria dei ponti metallici e degli opifici chiomati di fumo, per abolire le cure cascanti delle vecchie architetture."

alla Fenice, omaggiando Barbantini presente in sala insieme a molti artisti del gruppo (probabilmente Martini stesso), tra gli applausi del pubblico. Pubblico che, stando al resoconto puntuale da parte del solerte cronista della “Difesa”, quella sera non doveva essere corso in massa ad affollare il teatro, e che se certo non riuscì a prendere bene le successive provocazioni, non reagì nemmeno sufficientemente male perché la cosa rimanesse negli annali. Come ricorderà Pio Semenghini: “eravamo lontani dalle teoriche e dalle esperienze dei futuristi, ma seguivamo il loro lavoro con simpatia. Fummo con loro solidali nella lotta contro l’ambiente ufficiale italiano, addirittura fossilizzato e all’oscuro di tutti i movimenti artistici europei, dall’impressionismo in poi, e contro gli stupidi idoli innalzati, non si sa come, sulle rovine della nostra gloria passata. Per quanto diversi dai futuristi, i bersagli erano gli stessi, ma con un metodo di lotta più serio, senza chiasso e senza pubblicità.”⁴³

Del resto, lontano dai modi eclatanti di certo situazionismo futurista, il potenziale sovversivo legato alla stagione di Ca’ Pesaro si era manifestato già dagli esordi, con l’appropriazione simbolica del Leone di San Marco che compariva sul manifesto della prima edizione del 1908, firmato da Guido Marussig: da intendersi forse più in senso assertivo, fu interpretato dal direttore della Biennale Antonio Fradeletto alla stregua di una vera e propria provocazione, destinata di lì in poi a mettere sotto la lente ogni iniziativa connessa, come un fenomeno da arginare⁴⁴. Per giovani di Ca’ Pesaro, la cui ricerca dichiarava a quest’altezza l’assimilazione del post impressionismo, accanto – e soprattutto – a una fascinazione più attuale per le secessioni mitteleuropee, dal decorativismo liberty, all’espressionismo (gran parte delle tematiche centrali della poetica futurista, come il culto della tecnica, il dinamismo, la fiducia incondizionata nel progresso, non sembrano invece avere molta presa né corrispettivo estetico), “l’intensa frequenza di rapporti”⁴⁵ con Marinetti e compagni avviene all’insegna di una condivisa istanza di rinnovamento che accende gli animi e sprona il gruppo a fare quadrato contro il nemico istituzionale di casa, la grande macchina della Biennale, in una logica di contrapposizione destinata col tempo solo ad acuirsi. Mentre Barbantini caldeggia la presenza Futurista anche alle successive mostre, mantenendo un costante rapporto epistolare con il

⁴³ La testimonianza di Pio Semenghini, raccolta nel 1934, è riportata in Marchiori 1948.

⁴⁴ “Oggi lascio correre, ma poiché trattasi di proprietà nostra, debbo avvertirla che non potrei tollerare in altre circostanze la riproduzione di quella sigla”, estratto di una lettera di Antonio Fradeletto a Nino Barbantini, in Di Martino 1995, p.24.

⁴⁵ Crispolti 1959, p. 157.

movimento tramite Boccioni, Martini si fa promotore e portavoce delle posizioni del gruppo giovanile trevigiano, pronto a scendere in campo radicalizzando se possibile lo scontro: “a Nino Barbantini, anima libera e forte, che solo fra tutti ci inviò la sua entusiastica e giovanile adesione, che comprende i nostri sforzi, le nostre idealità, e che ci seconda nella nobile battaglia, il gruppo giovanile trivigiano manda il suo fervido ringraziamento e prende impegno fin d’ora di fare il possibile affinché la prossima permanente veneziana sia fiera risposta, e monito insieme, alla grande camarilla, piaga di favoritismi, e di dedizioni vergognose che si chiama La Biennale Veneziana. Di cuore Arturo Martini, Bice e Gino Rossi, Ascanio Pavan, Arturo Malossi.”⁴⁶

Scritta su carta intestata dell’Antico Caffè Fabio di via XX settembre, che con l’Osteria alla Colonna costituiva uno dei luoghi d’elezione per la giovinezza di Martini, la lettera va fatta risalire probabilmente ai primi mesi del 1911, ossia in concomitanza con la preparazione della nuova mostra primaverile di Ca’ Pesaro, dove Barbantini aveva accordato a Martini e Gino Rossi⁴⁷ due sale individuali. Forse a dispetto delle ardite dichiarazioni d’intenti, le opere esposte da Martini in questa prima personale convalidano a buon diritto la sua tra “le giovanili energie che si preparano alle battaglie dell’arte”⁴⁸, ma destano certo più interesse che scandalo. I marcati accenti simbolisti, che già a partire dai titoli⁴⁹ mostrano quanto l’artista si trovasse ancora nel pieno della rielaborazione degli influssi tedeschi dopo il soggiorno monacense del 1909 (“Mi ha fregato dieci anni, per cavarmi la nebbia decorativa”⁵⁰, si ricuserà più tardi nei *Colloqui*), non risultano certo indigesti a buona parte del pubblico e della critica che aveva visto Klimt alla Biennale del ’10, e che, per quanto innovativa, rappresentava comunque un’attestazione del gusto dominante. Per il recensore della Gazzetta di Venezia all’indomani

⁴⁶ LETTERE, p. 34.

⁴⁷ L’incontro tra Martini e Gino Rossi risale con buona probabilità all’edizione dell’anno precedente. La grande amicizia tra i due ispirerà a Comisso il romanzo *I due compagni*.

⁴⁸ “La mostra di primavera a Palazzo Pesaro. L’inaugurazione ha luogo stamane”, in *Gazzetta di Venezia*, 23 aprile 1911.

⁴⁹ Tra le circa trenta opere esposte nella sala XI (andate per la maggior parte perdute), per lo più pirografie, figuravano *Autoritratto*, *Fantasia decorativa*, *Gli adoratori del Fuoco*, *Ideali*, *I re Magi*, *I pescatori della luna*, *La catena umana*, *La morte del violinista*, *La sepoltura di Medusa*, *Morte e incoscienza*, *Solitudine*, *Equilibrista* (cinque tavole), più le dodici illustrazioni di *Ca Ira* di Carducci realizzate su commissione per Omero Soppelsa. Erano presenti inoltre tre vasi di ceramica e due sole sculture: *Sepoltura di Medusa* e *Il quadrupede* (una vecchia con le stampelle).

⁵⁰ COLLOQUI, p. 158

dell'inaugurazione del 22 aprile, Martini è infatti “un altro giovane valorosissimo [...], ventenne appena. Ci presenta una trentina di pirografie originalissime, fantastiche, piene di vigore, potentemente decorative, come *Ca Ira*, in dodici cartoni, quattro cartoni di equilibriste, ecc. Più, ha mandato due sculture: *la sepoltura di Medusa* e una vecchia colle stampelle, oltre tre vasi di ceramica. L'impressione che destano i lavori di questo giovane, è molto forte: vien fatto di domandarsi ove lo condurrà la sua arte, se oggi è arrivata già tanto oltre. [...] In complesso questa novella mostra [l'intera esposizione capesarina, ndr] è molto nobile e mentre non accoglie banalità o brutture, rivela dei temperamenti cospicui di artisti. Anche coloro che cercano nuove vie non si dimenticano mai del fine supremo dell'arte: la nobiltà dell'espressione. Vi sono degli ingegni bizzarri⁵¹, ma non ricorrono alle stramberie, o, peggio, alle trivialità, dimostrano che si può essere originali senza cadere in basso.”⁵²

Tuttavia, se l'arditezza non sembra attualmente godere di alcun corrispettivo stilistico, tale almeno da poter essere colto e stigmatizzato, non è necessario attendere nemmeno la chiusura della mostra⁵³, perchè il “valorosissimo” si faccia coinvolgere in una rissa. L'occasione è fornita dalla tappa trevigiana della tournèe futurista caldeggiata e fiancheggiata dagli avanguardisti locali, la sera del 3 giugno, quando un comitato di benvenuto, composto in rappresentanza da Martini e Malossi, accoglie in stazione Marinetti, Boccioni, Russolo e Carrà, per offrire manforte qualche ora dopo nel corso della Serata futurista programmata in grande stile al Politeama Garibaldi. Dal palco del maggiore teatro cittadino, che a pieno regime poteva accogliere circa millecinquecento spettatori e, molto in linea con le prerogative futuriste, disponeva dell'illuminazione elettrica anche sulla facciata, l'intento è ovviamente quello di causare disordine e scandalo. Sebbene non sia stato possibile reperire in questa sede il resoconto della serata apparso il 5 giugno sulla *Provincia di Treviso*, a causa del cattivo stato in cui versano attualmente alcune aree di deposito della Biblioteca comunale, sappiamo tuttavia che il colpo andò mirabilmente a segno: provocando in un acceso contraddittorio perfino la parte amica (la cronaca attestava tra i più decisi oppositori il giornalista Piero Martignon, socialista e sodale di Martini) tra i fischi e un generalizzato rumoreggiare di sala, l'evento

⁵¹ Stringa (Stringa 1987, p. 131) riporta un estratto della recensione comparsa su *L'Adriatico* del 23 aprile 1911, dal tono più critico ma certo non indignato, che rilevava un “eccessiva e oltremodo caricaturale stilizzazione dei nudi” la quale “non è sempre chiara e calma: spesso anzi è un groviglio di segni tutto in quadro tanto da non dar torto al simbolo enigmatico che annuncia la permanente (una Sfinge, ndr).”

⁵² *Gazzetta di Venezia*, 23 aprile 1911.

⁵³ La mostra si chiuse l'11 settembre.

degenerò all'uscita in un vero e proprio tafferuglio, che costò a Boccioni un occhio nero e, in breve, l'intervento della polizia.⁵⁴

Come in proposito fa notare Stringa “ciò che va ben distinta è dunque la scelta estetica di Martini in questo periodo, nella sua pronta adesione a qualsiasi occasione si offrisse capace di dare sbocco e supporto ai suoi ideali”⁵⁵: sono questi i termini in cui va letta la partecipazione nei primi mesi del 1912 all'Esposizione nazionale giovanile di Belle Arti di Napoli, un progetto tanto ambizioso quanto utopistico teso a raccogliere e dare voce alle nuove emergenze dell'arte italiana, al motto libertario – di drammaticità dannunziana – di “Rinnovarsi o morire!”⁵⁶, o l'accoglienza cercata e trovata nel 1913 nell'ambito dell'Esposizione libera futurista internazionale di Roma presso la Galleria Sprovieri⁵⁷, con opere, ancora una volta,

⁵⁴ Martini accennerà all'episodio nei *Colloqui*, senza porre particolare enfasi al ricordo: “Carrà e Boccioni, passando per Treviso, domandarono a me e a Gino Rossi se Van Gogh dipingeva grasso o magro” (COLLOQUI p. 159).

⁵⁵ Stringa 1987, p.131.

⁵⁶ Che tuttavia sembra tradire le promesse iniziali. Lo spirito di opposizione della mostra, nata per iniziativa di un collettivo indipendente, il C.N.A.G. (Comitato Nazionale Artistico Giovanile), con sede a Napoli ma di ambizioni nazionali, riscuote l'adesione dapprima entusiasta di molti Capesarini. Il regolamento che all'articolo 6 rimarcava il carattere giovane della rassegna limitandola ai soli under 35, affidava la scelta delle opere della sezione regionale a sottocomitati locali, coordinati ciascuno da cinque membri (quattro artisti, più un giornalista). Come riportato dalla Gazzetta di Venezia del 10 ottobre 1911, che dà notizia dell'apertura del bando, per il sottocomitato veneto i contatti con l'organizzazione centrale sono tenuti da Teodoro Wolf-Ferrari (segretario), Arturo Martini, Gino Rossi e Oreste Licudis, mentre Gino Damerini, critico della Gazzetta di Venezia, occupa il seggio del giornalista (non figura invece tra i membri del sottocomitato Felice Casorati, che si era da poco trasferito da Napoli a Verona). Nonostante l'incisività a cui tendeva la rassegna (emblematico il motto dannunziano “Rinnovarsi o morire!”, che introduceva il catalogo), la documentazione critica coeva è piuttosto scarsa. Se ne possono trovare le ragioni nella recensione di Arturo Lancellotti comparsa su *Emporium*: “la mostra è, ripeto, di modeste proporzioni. [...] questi giovani pittori e scultori non si abbandonano a più o meno violente intemperanze [...] al contrario sono tutti o quasi tutti persone che, pure portando dell'arditezza nell'arte loro, lavorano con serietà e starebbero a posto in qualsiasi mostra ufficiale. [...] I Veneti e i Piemontesi [raggruppati in un'unica sottosezione, ndr] hanno presentato troppo poco perché possa parlarsene”, Lancellotti 1912, pp. 224-231. “Il sottocomitato veneto non riuscì a coagulare forze nuove, né proporsi in modo unitario. Martini in particolare si presentò in tono minore, con tre disegni [*Il sospiro*, *L'ubriaco* e *Il re pazzo*, queste ultime pirografie, ndr] forse ostacolato nella sua attività dal richiamo alle armi, in relazione alla guerra di Libia, della classe 1889”, Stringa 1987, p. 132. Per la vicenda complessiva delle mostre giovanili partenopee si veda Picone Petrusa 1986.

⁵⁷ L'Esposizione libera futurista internazionale si tenne a Roma presso la Galleria Sprovieri di via del Tritone tra aprile e maggio 1914. Martini espone quattro opere grafiche (*Paesaggio*, *Accordi*, *Beghina*, *Fanciulle*) e due

non futuriste. Corrado Maltese, affrontando in senso complessivo il tema della produzione giovanile di Martini fino al '15, delineava infatti un percorso che dal naturalismo impressionista tendeva a posizioni tematiche e stilistiche di tipo prettamente mitteleuropeo (gli *-ismi* del decorativo floreale e soprattutto *jugendstil*, riproposti involgariti nei moduli, resi antiaccademici e aderenti alla vita⁵⁸) fino alla brutalità espressionista, rivolta ad accogliere le suggestioni incombenti di una modernità più prossima. La risposta di Martini in senso avanguardista, che si inseriva nelle tendenze comuni espresse dall'ambiente di Ca' Pesaro, scavava allora un filone solamente parallelo a quello intrapreso – certo più arditamente – dal movimento di Marinetti e Boccioni, in un'accidentale convergenza ideale? L'esclusione dal bilancio di qualsiasi influenza fattuale di tipo futurista, è riproposta e altrimenti smentita da Arturo Crispolti nel contributo comparso su *Emporium* di ottobre del 1959 dal titolo più che esplicativo "Arturo Martini futurista"⁵⁹. Indagando in modo specifico i termini di tale rapporto, Crispolti osserva che "un passaggio finora ignoto, se non senz'altro negato⁶⁰ dell'attività martiniana nel suo periodo di formazione, è l'episodica adesione morfologica dello scultore trevigiano al Futurismo, nel 1912 – 13, succedendo ed in parte interferendo con un'esperienza riferibile invece a suggestioni della Wiener Sezession e mitteleuropee"⁶¹. Già affrontato in questa sede, l'equivoco sorto sulle generiche accuse di futurismo che animarono la polemica intorno all'Esposizione di Ca' Pesaro del 1913, si inseriva nella contrapposizione tra un establishment conservatore e reazionario non in grado di codificare correttamente le istanze della modernità e comprenderne con esattezza i modi, e la nuova generazione di artisti che, accomunati da un pur variegato atteggiamento di rottura, venivano fatti confluire d'ufficio nel Futurismo, identificato dal senso comune con l'avanguardia in Italia⁶². Sebbene questa costituisca l'interpretazione più compiuta per definire e circoscrivere l'ambito delle critiche

sculture (un'esemplare in terraglia dorata della *Fanciulla piena d'amore*, e *Risveglio*, una terracotta oggi dispersa che era già stata rifiutata alla Secessione romana con il titolo più scabroso di *Ragazza che si lava la coca*).

⁵⁸ Maltese 1952, p. 69.

⁵⁹ Crispolti 1959.

⁶⁰ La nota presente nell'articolo di Crispolti rimanda al già citato articolo di Maltese del 1952.

⁶¹ Crispolti 1959, p. 155.

⁶² Per una genesi dell'avanguardia in Italia, Bellonzi nota che "Il dannunzianesimo, che è l'aspetto deterioro del nostro tenue Decadentismo (D'Annunzio è fuori causa, beninteso) confluisce nell'unico movimento d'avanguardia che agitò altresì rumorosi ma visionari programmi politici ed etici: il Futurismo." Vedi Bellonzi 1974, p. 22.

mosse alla rassegna, è significativo come fossero proprio le opere di Martini a coagulare le maggiori attenzioni e a costituire la vera pietra dello scandalo in quell'occasione. Sulle quattordici opere complessive che infatti per lo più mantenevano il proprio riferimento nelle tendenze dominanti entro l'ambiente capesarino, quelle a valere per Crispolti "una partecipazione futurista"⁶³ di Martini alla mostra sono l'*Uomo spesso volte incontrato*, *Un'espressione assoluta*, e il *Ritratto di Omero Soppelsa*. Unica delle tre ad esserci pervenuta, Il ritratto di Omero Soppelsa costituisce ad oggi l'unica opera a portare tracce – e chiarire forse i limiti – dell'adesione di Martini alla poetica e all'estetica futuriste. Di forte accento caricaturale⁶⁴ e legato alla produzione grafica coeva dell'artista, ripropone in chiave assolutamente provocatoria il tema classico del busto in gesso. Pur garantendo infatti la riconoscibilità della figura in senso naturalistico e descrittivo (la scriminatura dei capelli, l'identificazione seppur sommaria dei connotati fino ai dettagli dell'abito), la rielaborazione "in un'attorta grafia grottesco-espressionista [del]la grammatica boccioniana" rilevata da Pirovano⁶⁵, articola e scandisce per gradoni successivi la forma nello spazio, suggerendo una torsione a 180° da destra a sinistra, che rende il dinamismo e la simultaneità elementi costitutivi dell'opera, se possibile accresciuti dal movimento curvilineo dei solchi che delineano e al tempo stesso obliterano i tratti del volto. La probabile realizzazione della scultura direttamente sul gesso, materiale che a differenza della creta non ammette ripensamenti e implica anzi una notevole velocità nell'esecuzione visto il ridotto margine temporale offerto dalla *presa*, trova "anche in questa occasione una perfetta (cor)rispondenza tra medium e messaggio"⁶⁶, e si dimostra anche in questo senso coerente e utile a svilupparne il portato futurista. Se per Bellonzi il Ritratto di Omero Soppelsa arriva a documentare "un antigrazioso approssimativamente boccioniano, in cui sfociano con impeto, ma lungo una medesima direttrice, le acquisizioni dello Jugendstil"⁶⁷, Perocco ritorna sulla natura grafica dell'opera che avrebbe il suo principale riferimento nella produzione pittorica di Boccioni futurista⁶⁸. La vicinanza del ritratto alle matrici in terracotta delle cheramografie di Martini, e

⁶³ Crispolti 1959, p. 155.

⁶⁴ Come *Fanciulla piena d'amore* e *Uomo spesso volte incontrato*, anch'esse a loro volta oggetto di caricatura sulle pagine di *Sior Tonin Bonagrazia*.

⁶⁵ Pirovano 1991, p. 116.

⁶⁶ Stringa 1993, p. 88.

⁶⁷ Bellonzi 1974, p. 27.

⁶⁸ Perocco 1966, p.19.

la stessa impostazione frontale che sembra riportare all'interesse oramai superato per la scultura di Rosso, avvalorerebbe in effetti questa tesi, soprattutto se si considera il ruolo preponderante assunto dalla grafica nella produzione martiniana immediatamente successiva fino al 1918. Provocatorio e ironico, quasi un gioco di stile (Barbantini vi leggeva tratti cubisti), "l'odissea del prof. Soppelsa", come ebbe a definirlo il vignettista di Sior Tonin Bonagrazia nel metterlo alla berlina⁶⁹, documenta la forte coalizione alla rivolta dell'ambiente capesarino nel suo complesso, che coinvolgeva in modo unanime tanto i giovani protagonisti della rassegna, quanto i loro sostenitori. La piena adesione al messaggio estetico di rottura di cui l'opera si fa portatrice, alla luce del quale si spiega il così grave impatto sulla percezione sociale nella Venezia dell'epoca, è senz'altro condiviso anche dal soggetto stesso del ritratto. Membro del "Circolo dei sette savi"⁷⁰, sorta di direttivo che si prefiggeva di sostenere con aiuti economici e acquisti di opere i giovani artisti coinvolti nell'attività della Fondazione Bevilacqua La Masa, l'editore veneziano Omero Soppelsa non solo si presta ad essere ritratto secondo modalità a dir poco anticonvenzionali, che certo non lusingano né lasciano spazio alla celebrazione dell'effigiato, ma rinnova la sua opera di mecenatismo nei confronti di Martini⁷¹ acquistando l'opera al termine della mostra. Impossibilitato a partecipare direttamente alla compravendita per conflitto d'interesse (era infatti parte del comitato direttivo), chiese all'amico Pompeo Molmenti di acquisirla per suo conto, come infatti avvenne. Che il vecchio professore dell'Accademia si prestasse a un tale negozio sembrò una cosa destinata a fare notizia, suscitando ulteriormente l'interesse della stampa tanto occupata dalla polemica.

Il ritratto di Omero Soppelsa, considerato in maniera forse troppo affrettata l'unica scultura futurista di Martini, e che come suggerisce Stringa andrebbe meglio valutata nella sua valenza specifica⁷², rimane di fatto la sola opera dell'artista che mostri tratti di matrice futurista, in una rielaborazione personale che rappresenta però più un punto di distacco (o forse una presa di distanza ironica) che non di apertura nei confronti del Futurismo storico. Crispolti che liquidava "quest'episodica esperienza futurista"⁷³ tra le tante "curiosità culturali martiniane

⁶⁹ Le vignette comparvero sull'edizione di *Sior Tonin Bonagrazia* del 24 maggio 1913.

⁷⁰ Vi facevano parte Nino Barbantini, Giuseppe Fusinato, Gino Fogolari, Alberto Musatti, Gino Damerini, Aristide Montalbotti e, appunto, Omero Soppelsa.

⁷¹ Nel 1911 Soppelsa aveva già commissionato a Martini il ciclo d'illustrazioni di *Ça Ira* di Carducci.

⁷² Stringa 199, p. 84.

⁷³ Crispolti 1959, p. 157.

anteriori al decisivo approdo in *Valori Plastici*⁷⁴, evidenziava anzi come Martini avesse intuito con certo anticipo la crisi del Futurismo, avvenuta di fatto nell'immediato dopoguerra, quando anche in seno al movimento si verifica il progressivo passaggio (condiviso con la generalità del panorama artistico italiano) su posizioni idealiste⁷⁵. E' proprio in questa congiuntura che si colloca la lettera datata a marzo 1920 che da Rovenna⁷⁶ Martini indirizza a Barbantini:

“Caro Barbantini, dal mio ritiro di Rovenna sul lago di Como ti domando qualche novità sulle prossime lotte. Io, pregato da Marinetti e dal gruppo di pittori futuristi, Funi, Sironi, Dudreville e Russolo, ho composto il nuovo manifesto della scultura futuristica che poi è la mia. Senza la più piccola influenza e modificazione. Appena sarà stampato ti sarà inviato, e fin d'ora posso assicurarti una cosa buona. Il giorno 2077 facciamo una piccola esposizione

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ “La conclusione problematica della prima generazione futurista nell'immediato dopoguerra è nel progressivo rifiuto della rappresentazione del dinamismo in una relatività di valori formali e figurali coordinata dalle “linee-forza”, per un accertamento di quella rappresentazione in definiti elementi formali, esatte campiture cromatiche riducendosi a profili di suggestione figurativa (di macchine più o meno reali, ecc.), a invenzioni sul piano in diretto rapporto con i portati del cubismo “sintetico” (come in Severini), a costruzioni plastiche in una sorta di arcaismo che sintetizzava l'immagine in torniture ed ampie scansioni ritmiche [...]. Nel numero 5-7 (gennaio 1919) della prima serie di “Noi” di Prampolini e Sanminiatelli, che operava in Italia in stretto rapporto con “Dada” di Tzara incontriamo l'articolo di Carrà[...] per “una nuova arte metafisica”. E intorno al '20 il dinamismo futurista di Prampolini flette già risolutamente verso soluzioni fortemente improntate di elementi “metafisici”. Il costruttivismo d'origine metafisica, che sembrava confermarsi nei portati del cubismo “sintetico” più maturo (di cui s'interessavano attivamente sia *Valori Plastici* 1919-21 che *Noi* II^a serie, 1923-1925) appariva in quegli anni in Italia come l'elemento polarizzatore delle ricerche d'avanguardia.” Vedi Crispolti 1959, p.159.

⁷⁶ Località sul lago di Como dove Martini soggiorna con Achille Funi dal dicembre '19 agli ultimi mesi del '20, ospite dell'industriale Piero Preda, grazie alla mediazione di Margherita Sarfatti. Elena Pontiggia (Pontiggia 2017, p. 96) riporta la divertente testimonianza dell'artista italo-argentino Emilio Pettoruti sulle circostanze che determinarono tale ospitalità: “I Sarfatti avevano invitato un industriale di cui si sapeva che era miliardario e amava gli artisti. Donna Margherita li amava anche lei e, contando forse su discorsi precedenti o sull'atmosfera del momento, chiese ai presenti un minuto di silenzio e, tra la sorpresa di tutti compreso l'industriale, a giudicare dalla sua espressione, disse: «Signori e signore, voglio darvi la buona notizia che il signor... ha deciso di offrire allo scultore Arturo Martini e al pittore Achille Funi una borsa di studio. Potranno lavorare per un anno sul lago di Como, in una casa messa a loro disposizione; a fine anno faranno vedere il lavoro svolto». [...] Scoppiò un applauso e l'industriale, imbarazzato, dovette mantenere la promessa, in onore di donna Margherita.”

⁷⁷ La mostra si aprì il 20 marzo presso la neonata *Galleria Arte* di Milano, nello scantinato del negozio di materiali elettrici di Amleto Selvatico, l'imprenditore che aveva finanziato l'iniziativa (e che sosterrà economicamente gli ultimi mesi del soggiorno di Martini e Funi a Rovenna, dopo il rovescio finanziario di Preda). Sarà proprio la sede

d'assaggio di tutte le tendenze, catalogo illustrato con prefazione della Sarfatti. [...] Dunque cerca se puoi, non subito, ma in questa estate, di combinare una esposizione futurista, noi scenderemo tutti con animi rinnovati e con opere potenti. [...]"⁷⁸

Sebbene non si abbia altro riscontro del nuovo manifesto della scultura futurista di cui Martini parla, Funi, Dudreville, Sironi e Russolo avevano firmato solo pochi mesi prima il *Manifesto Futurista. Contro tutti i ritorni in pittura*, utile a interpretare in senso complessivo i nuovi orientamenti del movimento: “a dispetto del titolo [*il Manifesto, ndr*], esprimeva soprattutto la volontà di ricostruire forme e figure, e anticipava il futuro Novecento Italiano. Le [...] opere non aspiravano più al dinamismo, ma ostentavano un'evidente staticità ed erano tornate a forme classiche, a una solida volumetria accentuata dalla sintesi geometrica.”⁷⁹

sotterranea a ispirare a Vincenzo Bucci, critico del *Corriere della Sera*, il nome di *Galleria agli Ipogei di via Dante*, con la quale è ricordata. Molti degli artisti presenti nella collettiva del 20 marzo del 1920 confluirono poi nel movimento del Novecento italiano. Martini espone in quest'occasione *Busto* nella sala II, e *Fanciulla serena* nella sala III, entrambi gessi. Sempre presso la *Galleria Arte/agli Ipogei*, l'artista terrà l'8 dicembre 1920 la celebre conferenza sul grembo plastico.

⁷⁸ LETTERE, p.55.

⁷⁹ Pontiggia 2017, p. 96.

CAPITOLO II

“Le lotte e le botte di quei bei giorni di primavera”⁸⁰

La *Fanciulla piena d’amore* alla mostra dei giovani artisti di Ca’ Pesaro del 1913

La *Fanciulla piena d’amore* racconta compiutamente, insieme alle opere che Martini sceglie di destinare alla scandalosa mostra del 1913 a Ca’ Pesaro, la temperie culturale e artistica in cui il suo autore si trova immerso in quel periodo. In un momento cruciale del proprio percorso, realizzata a Treviso immediatamente dopo il soggiorno parigino condiviso con l’amico Gino Rossi, costituisce da parte di un Martini allora ventiquattrenne una sorta di presa d’atto, una consapevolezza oramai consolidata di un personale fare artistico, sviluppato e giunto qui a un primo compimento.

Gli anni della formazione, che gli erano valsi meritata accoglienza e mecenatismo nei fervidi ambienti intellettuali di Treviso e Venezia, avevano ugualmente sortito l’effetto di proiettarlo nel contesto molto più ampio delle influenze europee contemporanee: ossia di in quel clima, sapientemente tratteggiato da Perocco, in cui confluivano “simbolismo letterario, proclami delle Secessioni di Monaco, di Vienna e di Berlino, echi dei salons di Parigi, l’eleganza alla Boldini, il mordente della grafica inglese dell’ultimo Ottocento, la sensualità dell’espressionismo belga, la leggenda degli Impressionisti, il divisionismo scientifico di Seurat e quello simbolista di Segantini e Previati, i viaggi di Gauguin nelle isole del Pacifico, le stampe di Toulouse-Lautrec; i personaggi multiformi, in una parola, che uscivano dalle

⁸⁰ “Caro Barbantini, il mio dolore era precisamente quello di essere dimenticato da Voi e da Ca’ Pesaro, dove ho i ricordi più cari della mia vita d’artista. Come rimpiango le lotte e le botte di quei bei giorni di primavera! Ora non ho più illusioni e ho la tremenda malinconia di aver svelatote verità e misteri che allora mi rendevanomagnificamente irrequieto. Arturo Martini”, Lettera di Arturo Martini a Nino Barbantini, 1924, in LETTERE, pp. 103-104.

illustrazioni della «Revue Blanche», «The Studio», «Primum Vere», «Jugend» e dall'«Illustrazione Italiana»⁸¹ e l'oramai definitivo affermarsi prepotente delle Avanguardie storiche.

È un Martini che di ritorno da Parigi si sente tanto bene da potersi “rinnovare completamente”⁸², ma che allo stesso tempo afferma di “non poterlo fare che in parte per la mancanza del tempo occorrente per preparare una nuova mostra”⁸³. E la “nuova mostra” altro non è che la discussa esposizione a Ca' Pesaro del '13, in occasione delle consuete iniziative curate da Nino Barbantini in qualità segretario della Fondazione Bevilacqua la Masa, che dal 1908 individuano il palazzo veneziano, in linea con lo statuto della Fondazione stessa, come sede dell'opera di promozione e valorizzazione dei giovani artisti veneziani tra i quali ormai Martini figura di diritto e abitudine, e che costituisce per lui, stavolta in particolare, un punto di respiro prima di un' ulteriore evoluzione, un superamento.

“Alcuni giovani inquieti, raccolto qui il frutto delle loro opere, celebrano così la loro inquietudine e la loro gioventù”⁸⁴: Martini è tra questi, e la mostra che coerentemente alla norma a partire dalla prima edizione si struttura come una collettiva con personali, gli dedica ampio spazio nella Sala Sesta, esponendo sette sculture (oltre alla *Fanciulla piena d'amore: Donna nuda, Espressione di bambina nell'età indecisa, Un uomo spesso volte incontrato, Armonie di volumi, Un'espressione assoluta, Ritratto di Omero Soppelsa*) e sette incisioni (*Due tipi diversi, Accordi, Ritratto d'uomo, Beghina, Paesaggio, Natura morta, Armonie*). Le altre personali sono dedicate a Barovier, Casorati, Crepè, Garbari, Malossi, Oppi, Rossi, Scòpinich, Voltolin.

Erroneamente tacciati di futurismo, tendenza invisata e anzi ferocemente osteggiata dalla critica più conservatrice che sembra legare il termine a un'idea vaga ma definitivamente sgradita di contemporaneità dai tratti degenerati più che riferirsi direttamente all'avanguardia storica, i bersagli sono soprattutto Oppi, Rossi e Martini. Martini arriva addirittura allo scontro fisico con il redattore de *La Difesa* Valsecchi il giorno dell'inaugurazione, il 18 maggio, a seguito di “alcune osservazioni del secondo [Valsecchi]”⁸⁵: riportata sul *Corriere della Sera*

⁸¹ Perocco 1966, p. 18.

⁸² Lettera a Nino Barbantini, vedi LETTERE, p. 35.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Discorso di Nino Barbantini in occasione del giorno di inaugurazione della mostra del '13. Il manoscritto originale di sei pagine è conservato a Ca' Pesaro.

⁸⁵ “La Mostra giovanile d'arte a Venezia. Un incidente futurista”, in *Corriere della Sera*, 19 maggio 1913.

per il risvolto violento dell'accaduto, la notizia sembra già prefigurare la portata della polemica che di lì a poco avrebbe investito l'intera edizione. Sebbene il palazzo fosse entrato nel patrimonio della municipalità veneziana a condizioni vincolanti il destino d'uso⁸⁶ secondo le disposizioni testamentarie della donatrice, la duchessa Felicita Bevilacqua, la stampa di parte avversa tuonava contro la sede di Palazzo Pesaro, a tutti gli effetti cosa da considerarsi pubblica, degradato a ospitare "esempi numerosi, troppo arditi del futurismo e di consimili altre aberrazioni"⁸⁷, e si spingeva in quel contesto a denunciare un presunto "avvilimento del decoro artistico di Venezia"⁸⁸, o affermava ancora che quelle in mostra si limitassero ad essere "visioni affatto indeterminate e talvolta anche disgustose"⁸⁹.

Tuttavia, anche lo stesso Gino Damerini, fautore invece della più strenua difesa dell'esposizione sulle pagine della *Gazzetta di Venezia*, riconosceva che proprio le sculture di Martini avrebbero potuto "*acuire nella folla un desiderio di risa*"⁹⁰. Proprio Damerini, nell'intervento a seguito dell'inaugurazione, sembra intenzionato a sospendere almeno parzialmente il giudizio su Martini, parlandone in questi termini: "[Martini] possiede un ingegno ben superiore al risultato cui, con la sua arte è finora pervenuto; i suoi eccessi non convinceranno neppure i più spregiudicati e di più larghi accoglitori di idee avanzatissime. Per avvicinarsi alla sua emozione occorre una preparazione di simpatia che non s'improvvisa e che può nascere dalla discussione. Ma la discussione è sul rovescio della medaglia di tutti coloro che provocarono il movimento postimpressionista."⁹¹

Al di là delle criticità sollevate da Damerini circa gli esiti di Martini, cui non manca tuttavia di riconoscere le potenzialità della personalità artistica (e che in definitiva pone l'accento sulla difficoltà di approcciarsi all'arte di Martini da parte dell'osservatore, come per una mancanza d'immediatezza), la *Fanciulla piena d'amore* si muove entro molte delle tendenze caratterizzanti l'intera esposizione, ossia un generalizzato, sebbene individualmente declinato, clima di secessione.

⁸⁶ Ossia a ospitare studi e mostre dedicate ai giovani artisti. Al primo piano trovò invece collocazione la *Galleria internazionale di arte moderna*, che raccoglieva le opere provenienti dalla Biennale.

⁸⁷ *La Difesa*, 19-20 maggio 1913.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Romanello 1913.

⁹⁰ Damerini, 1913. Come ricordato nel precedente capitolo, la *Fanciulla piena d'amore* fu, insieme al *Ritratto di Omero Soppelsa*, una delle opere più dileggiate della mostra.

⁹¹ *Ibidem*.

Realizzata come si è detto all'indomani del rientro da Parigi, Martini ne modella un'originale in creta da cui ricavare lo stampo e produrre poi sei esemplari di ceramica con dorature, variati soltanto nella successiva decorazione, più la versione in gesso che figura nella collezione del museo di Treviso⁹². Se con buona probabilità fu proprio tale esemplare ad essere esposto a Ca' Pesaro, non si può ugualmente escludere che l'immagine presente nel catalogo della mostra⁹³ ritragga in realtà una delle versioni in ceramica prima della verniciatura. Le copie ceramiche erano infatti già pronte in occasione dell'esposizione e furono acquistate contestualmente, figurando tra gli acquirenti Nino Barbantini⁹⁴, l'artista Olga Bodeswell e Giuseppe Fusinato, mentre l'esemplare di maiolica bianca conservato a Venezia in collezione privata, riporta sulla base l'indicazione 2 su 6. Tali particolari, questi relativi al processo di creazione e lavorazione della scultura – e che a tutti gli effetti potremmo definire “produttivi” – sono significativi perché legati all'industria ceramica di Gregorio Gregorj: non solo perché la fornace Gregorj è materialmente il luogo in cui Martini realizza l'opera, ma soprattutto per la collaborazione ormai di lungo corso con Gregorj al quale, oltre a goderne del favore e mecenatismo, l'artista forniva abitualmente bozzetti per oggetti d'uso comune (formelle, vasi, piccole sculture d'arredo). Come infatti ha evidenziato Stringa, con la *Fanciulla piena d'amore* Martini “elevando a opera d'arte una semplice terraglia”⁹⁵, e per di più ricavata a stampo attraverso un procedimento di tipo industriale, “sembra voler uscire dall'equivoco dell'arte decorativa”⁹⁶, attribuendo nuovo senso e possibilità a quello che forse resterà sempre il materiale a lui più congeniale, la ceramica, il cui impiego finora era stato sempre pressoché limitato all'ambito della necessità d'uso o all'arredamento. Al tempo stesso, questa scelta certo non convenzionale, connessa alla particolare identità di Martini artista come modellatore, e che forse contribuì in parte a fomentare la polemica, consente di affrontare ragioni, influssi e filiazioni di ordine stilistico.

Su un alto collo/piedistallo una testa femminile si protende in avanti bilanciata dal raccolto dei capelli sulla nuca, offrendo le labbra a un bacio. Il volto è trattato in modo rapido,

⁹² Originariamente di appartenuto a Omero Soppelsa, acquistato dal museo nel 1979.

⁹³ *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro*, Istituto veneto di arti grafiche Venezia 1913.

⁹⁴ Nino Barbantini si aggiudicò l'esemplare forse più prezioso, in terraglia decorata a freddo con dorature di oro zecchino. Tornato a Ca' Pesaro nel 1954 a seguito della donazione da parte della vedova Barbantini, è a oggi lì conservato.

⁹⁵ Stringa 2005, p. 51.

⁹⁶ *Ibidem*

solcato da tratti incisi che marcano la fisionomia ma al tempo stesso la suggeriscono sinteticamente: impossibile quindi non pensare a una matrice di decorativismo Liberty o Jugendstil come rileva Maltese⁹⁷, all'interno di una reinterpretazione stilistica che risente di influenze per Martini ben più presenti, a quest'altezza. "L'antecedente immediato"⁹⁸ che Maltese propone, sebbene a prima vista possa essere ricondotto alle teste africane di Modigliani che la fanciulla sembra riprodurre nelle "ovalizzazioni grafiche"⁹⁹ e nel "somatismo negroide"¹⁰⁰, sarebbe in realtà Gino Rossi: "l'antecedente immediato di queste archeggiature sinuose e concatenate dei contorni, che rivestono di curiosi stilismi la registrazione realistica del personaggio, è in Gino Rossi, dove in opere come *Mestizia* o *La buona pesca* entrambe del 1910 ritroverete puntualmente ogni cosa, dai ritmi archeggianti alla minutissima notazione mediante piccoli trattini regolari delle sopracciglia."¹⁰¹

Il baricentro delle influenze più vicine a Martini viene senz'altro spostato verso Gino Rossi se accogliamo la tesi critica di Maltese e consideriamo il corpus delle opere grafiche coeve alla *Fanciulla piena d'amore* (rimando al parallelo con *Fanciulla che odora un cespo di rose*¹⁰² che mediante analoghe soluzioni lineari sembra reinterpretarne il tema inserendolo in una scena di genere), nonché il dato biografico dell'amicizia. Sebbene l'accostamento a Modigliani risulti evidente considerando che le teste negre erano state esposte al *Salon d'Automne* del 1912 a cui avevano preso parte anche Rossi e Martini, e resti valido anche per sua diretta ammissione nei *Colloqui*¹⁰³, "l'inquietante stilizzazione modiglianesca" rilevata invece da Pirovano¹⁰⁴ a proposito della *Fanciulla* è pertanto da ridimensionare. Discorso analogo per gli echi dai primi dipinti metafisici di De Chirico, anch'egli in mostra al *Salon* del '12, in cui Bellonzi legge "un ulteriore richiamo indiretto alla cultura di Monaco"¹⁰⁵, o la prossimità alla *Giuditta* di Klimt acquisita da Ca' Pesaro nel 1910 e senz'altro nota a Martini,

⁹⁷ Maltese 1952, p. 68.

⁹⁸ Ivi, p. 67.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Cheramografia, anch'essa conservata al Museo di Treviso, dono De Lisi Usigli. Vedi Stringa 1993, pp.128-129.

¹⁰³ COLLOQUI, p. 176.

¹⁰⁴ Pirovano 1991, p.116.

¹⁰⁵ Bellonzi 1974, p. 27.

alla quale la *Fanciulla piena d'amore* è vicina per stile e immaginario di riferimento. O ancora, al parallelo “con la grafica di Romolo Romani [...] in particolare con un'opera come *Libidine* altrettanto fortemente avvolta in linee chiuse e convergenti”¹⁰⁶, oppure al raffronto con l'opera di Wildt suggerito da Bellonzi¹⁰⁷. Ma proprio alla luce dei numerosi rimandi pressappoco contemporanei proposti dalla critica, unanime “nel riscontrare il grande potenziale espressivo di questo lavoro”¹⁰⁸ risulta forse tanto più efficace la sintesi che ne restituisce Stringa, collocando l'opera “su un crinale creativo da cui si può osservare più di un versante delle tendenze allora dominanti, senza peraltro che nessuna di queste prevalga sull'altra”¹⁰⁹. È la stessa firma dell'artista, che a quest'epoca si firma Della Val Martin, e l'indicazione *Paris* incisa sulla base dell'opera (e che Maltese annota nel suo contributo¹¹⁰), a rivelarlo. Testimonianza di come Martini confermi con la *Fanciulla piena d'amore* di immettersi pienamente nel contesto europeo, e leggibile in questi termini come un'orgogliosa rivendicazione di poetica, svelandone al tempo stesso l'aspirazione (forse con un sottinteso bisogno di autoaffermarsi, visto che successivamente l'uso di francesizzarsi il nome verrà abbandonato), rimanda a quel topos d'artista che prima da romantico, poi decadente, intendeva ora confluire nel movimento delle avanguardie. Fa riflettere in questo senso la nota di Bellonzi a riguardo: “[Sono] gli anni insomma del Liberty nei quali Martini si forma, e nei quali nasce anche il Futurismo, latamente compromesso col concetto di natura naturante del Liberty, di derivazione scientifica e di metodo analitico. Gli anni nei quali altri atteggiamenti del Decadentismo si constatano confluire, primo tra tutti il Simbolismo, nella costituzione composita di una corrente di pensieri e di forme che in direzione opposta a quella dell'Impressionismo recupera i moti idealizzanti e socialisti del primo Ottocento, dagli amici di Weimar ai Nazareni, ai Preraffaelliti soprattutto, e li manda innanzi arricchendoli, specie quantitativamente, con una somma di energie non soltanto spirituali ma anche inconscie.”¹¹¹

La *Fanciulla piena d'amore* è quindi interpretabile come una risultante originalissima di un contesto di riferimento temporale, geografico e culturale molto ampio che si sostanzia in

¹⁰⁶ Stringa 1993, p. 83. Come *Giuditta II* di Klimt, *Libidine* di Romolo Romani era stata esposta alla Biennale di Venezia del 1910.

¹⁰⁷ Bellonzi 1974, p. 27.

¹⁰⁸ Stringa 1993, p. 82.

¹⁰⁹ Ibidem

¹¹⁰ Maltese 1952, p. 67

¹¹¹ Bellonzi 1974, p. 26.

un inconscio visivo le cui fonti non sono immediatamente enucleabili e che risulta di difficile lettura anche per quanto riguarda i temi, ma che è alimentato e a sua volta non manca di alimentare un immaginario comune. L'ambiguità di questa prima "maschera tragica"¹¹², martiniana, volto trasfigurato in idolo, che la mancanza di sguardo e la stilizzazione della fisionomia sottraggono all'equivoco del ritratto smarcando la figurazione dal realismo, svolge il tema amoroso declinandolo nella dialettica che lega amore e morte, per "un bacio non dato, un offrirsi al nulla"¹¹³. Immagine di donna in bilico tra santità e caduta che, nell'impossibilità da parte del riguardante di propendere per l'una o l'altra ipotesi, sembra riproporre l'ideale oppositivo delle vergini prostitute di matrice simbolista, e, con un riferimento "di atmosfera e ambiente"¹¹⁴, si inserisce così nel solco di una tradizione iconografica di cui restituisce attualizzati i contenuti. Se dunque da un lato richiama il tipo di tante sante carnali come la *Beata Beatrix* di Dante Gabriel Rossetti, la cui sensualità è sublimata nel rapimento estatico (e che a loro volta avevano dei precedenti: si pensi ad esempio alla *Beata Ludovica Albertoni* di Bernini), dall'altro lo carica di significati nuovi e modernissimi. Come infatti osserva Maltese accostando le due opere, "sotto mutate spoglie, il *sex appeal* della «fanciulla piena d'amore» di Martini discende in linea diretta [...] nient'altro che dal *sex appeal* della «Beata Beatrice» di D. G. Rossetti"¹¹⁵. Ma quello che nella *Beatrix* più che un *sex appeal* è piuttosto una sensualità *in quiete* che si offre solo incidentalmente all'osservatore, fermata nel permanere costante dell'estasi mistica in cui al tempo stesso si risolve, priva di desiderio, il *sex appeal* della *Fanciulla piena d'amore* sta tutto nella volontà deliberata sottesa all'atto di offrire le labbra. E soggetto e oggetto d'amore insieme, si offre allo sguardo come una visione estemporanea priva di contesto, in cui il perturbante, a fronte dell'immediata riconoscibilità del soggetto – una testa femminile: classico, familiare, persino comune, accostato al tema amoroso – è costituito attraverso un procedimento di sintesi plastica e grafica che supera il descrittivismo immettendo l'astrazione entro i confini ben saldi della figurazione. Astrazione che rafforzata dal bianco della materia in cui l'opera è plasmata e dalle dorature che negli eleganti grafismi decorativi o nell'accentuazione delle labbra richiamano la sfera metafisica e sacrale, pone l'opera su un piano totemico in cui essa, sottratta alla contingenza, smette il proprio semblante

¹¹² Vianello Stringa Gian Ferrari 1998, p.65.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Maltese 1952, p. 68.

¹¹⁵ Ibidem.

umano/rappresentativo, per assurgere a simbolo. È infatti sul piano simbolico che si realizza il gioco dei significati, dei rimandi e delle inferenze. A partire dal lirismo del titolo che come accade spesso in Martini è costitutivo dell'opera, e che in questo caso rappresentò probabilmente il motivo prevalente dello scandalo¹¹⁶, la suggestione che lega il soggetto (la fanciulla) alla tematica erotica/amorosa è proposta in chiave allusiva, interpretabile in modo ambiguo e passibile di molte interpretazioni, dalla castità cortese alla pornografia, rispetto al mero atteggiamento del bacio ritratto: da una parte reifica e immette concretezza reale nel volto plasticamente disincarnato e immediatamente percepito come idolo, dall'altra pone al centro dell'attenzione il corpo come oggetto mancante, oggetto tramite il quale il desiderio può realizzarsi, e quindi soggetto di desiderio e oggetto desiderato insieme. Una testa di donna senza sguardo, fermata nell'atto di desiderare di farsi oggetto di desiderio, forse un'offerta, o una promessa seduttiva, rivolta a un destinatario assente, inesistente o comunque irrilevante, che non è dato sapere se o quanto verrà accettata, rifiutata, oppure mantenuta: nella *Fanciulla piena d'amore*, il giovane Martini rielabora in senso coerente e dà forma attuale al tema della seduzione che lega amore e morte, connaturato all'archetipo femminile, e che a sua volta salda insieme i poli opposti della donna/angelo ("vuota d'occhi, parrucca dimentica"¹¹⁷, sarà compianta la memoria della rifiutata Ermengarda, nell'*Adelchi* di Manzoni/Bene) e della donna/mantide, pronta ad esigere il suo tributo di sangue. Una "bocca al bacio della sua bocca"¹¹⁸, come nei primi versi che solo tre anni dopo Joyce farà scrivere a Stephen Dedalus sulla spiaggia dell'*Ulisse*, vera e propria *mise en abyme* delle connessioni e delle sconessioni della coscienza: "Viene, pallido vampiro, attraverso tempeste i suoi occhi, le sue vele di pipistrello incruentano il mare, bocca al bacio della sua bocca"¹¹⁹. O ancora, con un rimando più diretto a *Giuditta II* di Klimt a cui è vicina per stile e tensione, una testa che per traslato richiama un'altra testa, quella di Iokanaan, reclamata da Salomè la cui vendetta tragica raggiunge il climax nel bacio di morte dell'omonimo dramma di Wilde nella forma di una macabra

¹¹⁶ Come annotato nel capitolo precedente, è lecito supporre che *Ragazza che si lava la coca* fu rifiutato alla *Mostra della Secessione romana* anche in virtù del titolo. Fu infatti poi esposto da Sprovieri con il titolo indubbiamente meno problematico di *Risveglio*.

¹¹⁷ Bene 2002, p. 1258.

¹¹⁸ Joyce James, *Ulisse*, Mondadori, Milano, 2000, p. 49.

¹¹⁹ *Ibidem*

riparazione all'onta subita nel rifiuto¹²⁰. Corredato dalle illustrazioni di Aubrey Beardsley che restituiscono intatta – se non amplificata – l'atmosfera del dramma attraverso il raffinato erotismo dai tratti inquietanti e morbosi in cui l'episodio biblico viene sublimato, si presta molto bene sul piano visivo a evidenziare la provenienza da un orizzonte di riferimento culturale e stilistico comune, sebbene nella *Fanciulla piena d'amore* martiniana tale resa risulti oggettivamente stemperata.

Di segno opposto ma coerente a quanto detto finora, un contributo per lungo tempo dimenticato e che si credeva perduto, è quello comparso sul foglio *Il Contrario*, pubblicazione in numero unico apparsa in occasione della mostra del 1913, la cui esistenza era nota per via indiretta tramite la bibliografia della mostra curata da Giuseppe Mazzotti nel 1967¹²¹ per il trentennale della morte di Martini, ma di cui si erano perse le tracce fino al ritrovamento in tempi recenti¹²². Schierato dalla parte dei giovani artisti della mostra, il resoconto dell'anonimo critico militante, unico a scrivervi, si sofferma sulle opere esposte e particolarmente su quella di Martini, che in luogo del titolo consueto, *Fanciulla piena d'amore*, riporta come *Donna molto amata*. Interessante rilevare lo scarto, che sembra orientare tutta l'interpretazione successiva: “Delle sculture quelle che mi sembrano più significative sono la Donna molto amata e l'Uomo spesso incontrato, che possono in certo modo mostrarci che in Martini non c'è manierismo. Per dare la sensazione di questo essere che nella fantasia dell'amante, ha guancie lisce, occhi grandi, bocca piccola e provocante i baci, Martini ha modellato le guancie in modo che la luce ci corra sopra tranquilla senza fare mai un'ombra, gli occhi sono segnati con una graffitura in una massa leggermente modellata così che

¹²⁰ “Ah! tu non hai voluto lasciarmi baciare la tua bocca, Iokanaan. Ebbene, adesso la bacerò! La morderò coi miei denti come si morde un frutto maturo. Sì, bacerò la tua bocca, Iokanaan. Te l'avevo detto, non è vero? Te l'avevo detto. Ecco! Io la bacerò adesso... Ma perché non mi guardi, Iokanaan? [...] Solleva le palpebre, Iokanaan. Perché non mi guardi? Hai dunque paura di me, Iokanaan, che non vuoi guardarmi? [...] Tu non hai voluto saperne di me, Iokanaan. Mi hai rifiutata. Mi hai detto cose infami. Mi hai trattato come una cortigiana, come una prostituta, me, Salomè, figlia di Erodiade, principessa di Giudea! Ebbene, Iokanaan, io vivo ancora, ma tu sei morto e la tua testa è cosa mia. Ne posso fare ciò che voglio” (Wilde 1991).

¹²¹ Mazzotti 1967.

¹²² Per la vicenda relativa si veda la tesi di laurea magistrale di Viviana Pongan “*Il Contrario*”. *La Mostra di Cà Pesaro del 1913 e il contesto italiano*”, Università Cà Foscari di Venezia, 2016, alla quale si deve il ritrovamento del foglio presso l'Archivio di Stato di Treviso tra le carte di Giuseppe Mazzotti, e il contributo di Nico Stringa “*Il Contrario*. Un giornale a fianco degli artisti di Ca' Pesaro a Venezia nel 1913”, in Nico Stringa, Stefania Portinari (a cura di), *Gli Artisti di Ca' Pesaro. L'Esposizione d'arte del 1913*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2017.

l'espressione ne nasce dolce, come soltanto si sogna, e la bocca è qualchecosa di così piccolo e grazioso che il bacio deve essere pieno di sorprese. Tutti questi elementi determinano intorno alla opera una atmosfera di mistero che non è definibile a parole, e sta appunto in ciò il valore di quest'opera d'arte stranissima, dove l'espressione d'amore è stata l'unica guida nella mente dell'artista."¹²³

A lato dell'importante intuizione sul piano stilistico che, come annota Stringa, nega l'inclinazione di Martini al manierismo, ovvero "l'interpretazione più banale e già allora corrente di un Martini eclettico"¹²⁴, l'anonimo autore del pezzo critico sembra sottolineare la profonda adesione al tema da parte dell'artista, dando in effetti riscontro alla "poetica della creaturalità [...] che per Martini sarà sempre centrale, con punte di eccezionalità già da allora"¹²⁵. La *Donna molto amata*, in questa visione, rispecchia un'ideale d'amore placato e risolto, oggetto di desiderio non più problematico, ambiguo o critico, ma che dolce si offre allo sguardo, per essere contemplato in piena luce. A partire da qui, il mistero "non definibile a parole" che silenziosa continua a trattenere, è il mistero universale, antico, a cui, tutta l'arte di Martini tenderà sempre, senza svelare, in un senso di emanazione e ricongiungimento.

Sebbene la sua fortuna critica abbia ricevuto nuovo stimolo solo a partire dal secondo dopoguerra, quando, dopo il clamore della mostra del 1913, un breve passaggio presso la Galleria Sprovieri di Roma e un silenzio trentennale, ricompare a Treviso in occasione della prima mostra postuma dedicata a Martini nel 1947, la *Fanciulla piena d'amore* rappresenta a buon diritto un'icona del movimento dei giovani artisti capesarini: "donna innamorata o prostituta? Simbolo dell'amore mercenario o emblema di totale, cieca e quasi aristocratica dedizione? È proprio la voluta ambiguità a incrementare il fascino della ceramica."¹²⁶

Emersa da un immaginario di riferimento che condivideva un orizzonte culturale e visivo comune, verrà riecheggiata direttamente dall'*Ada* di Felice Casorati del 1914, o riproposta in chiave metafisica ne *L'amante dell'ingegnere* da Carlo Carrà¹²⁷ del 1921.

¹²³ *Il Contrario*, foglio unico, Venezia 1913.

¹²⁴ Stringa 2017.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Stringa 2005, p.52.

¹²⁷ Assimilabile alle tendenze innovatrici di cui gli artisti di Ca' Pesaro si facevano portatori, pur non avendovi esposto; Carrà cooptò successivamente Martini nel gruppo di Valori Plastici.

CAPITOLO III

L'amore e la guerra

Come accade in genere per le molte cose della nostra vita che ci appartengono talmente che, senza fare più notizia, finiamo col dare per scontate, considerare che un particolare degli avvenimenti sarebbe potuto andare perduto se l'interessato non ne avesse conservato un ricordo preciso nella propria memoria per poi lasciarne testimonianza, appare un'osservazione piuttosto sensata. Abbiamo corso il rischio di perderci una parte della storia, il dettaglio o il suo contesto: di saperne di meno o non capirla affatto, posto che vogliamo appagare la nostra curiosità o venire a patti, fatto umanissimo, con la nostra comprensione. Mentre la vita succede, le narrazioni - sempre a posteriori- le conferiscono ordine e senso, come per dare conto a qualcuno di qualcosa che potrebbe risultare a lui interessante, e a noi necessario o piacevole da rievocare, anche quando la stanza è vuota e siamo da soli, solo un poco più vecchi di quando in effetti si svolsero i fatti.

Un appunto autobiografico di Natale Mazzolà redatto alla metà degli anni Sessanta¹²⁸ chiarisce le circostanze dell'amicizia che lo legò a Martini dal 1913, che sopravvisse a due guerre mondiali e forse anche alla morte dell'amico, e, scritto per essere letto, riassume consentendoci di mettere a punto quello che, con occhi da estranei, possiamo ricostruire noi dalla lunga corrispondenza tra loro due. La battuta che circola spesso quando muore qualcuno e che prende di mira il meccanismo narrativo di molti coccodrilli improvvisati tra picchi d'inarrivabile sentimentalismo e la mitomania, forieri di un profondo senso di disagio nel lettore che ci si sente sempre un po' sporco, è "Tizio è morto, parliamo di me". Dove il fatto – in questo caso: una fresca dipartita – riguarderebbe a buon diritto un altro, vero fulcro della storia, ecco che subito sopraggiunge indebita l'appropriazione da parte di chi ne scrive, a cui non sfugge l'occasione ghiotta per snocciolare magari frignando tutto un repertorio di aneddoti

¹²⁸ Natale Mazzolà, *Appunti autobiografici* (1892-1921), 1966, dattiloscritto presente nel Fondo Mazzolà conservato presso la Biblioteca Comunale di Treviso, pubblicato in Stringa 1989, pp. 177-178.

vagamente connessi alla circostanza, di cui è certamente a disposizione ma che di fatto lo vedono quale unico protagonista. Da fulcro a leva del discorso, insomma, il passo è breve. Come la narrazione di Mazzolà prende piede, tuttavia, ci rendiamo conto che proiettare un'ombra di cattiva intenzione sui moventi che animano il suo racconto - e il nostro sguardo - quando parla di Martini, sarebbe quantomeno ingeneroso. “Sono nato a Treviso il 7 dicembre 1892 e Martini l'11 agosto 1889; cioè 3 anni e 4 mesi prima di me. Dall'ottobre 1903 al luglio 1908 sono stato convittore nel collegio nazionale Marco Foscarini (gratuito) a Venezia ed ho frequentato il ginnasio. Nel 1908, a Treviso, ho visto per la prima volta Martini. Stavo tornando in collegio e sul ponte di S. Martino mio padre mi additò un giovane, magro, serio, vestito di nero, con viso e occhi indimenticabili e mi disse: è Arturo Martini, un giovane che si fa onore. Egli pure prendeva il treno per Venezia. Mio padre mi spiegò che studiava scultura e che alcuni signori di Treviso, su iniziativa di Marzinotto, uomo influente, lo mantenevano agli studi. Dall'ottobre 1908 al luglio 1911 ho frequentato il liceo a Treviso, ma non ho avuto occasione di avere contatti con Martini; poi nel settembre ho iniziato gli studi universitari a Bologna e in quella città ho iniziato pure nel gennaio 1912 il corso di allievi ufficiali di complemento. Congedato il 31 luglio 1913, subito dopo, presentatomi da Giovanni Comisso, ho fatto conoscenza con Martini. La simpatia reciproca fu immediata, l'accordo perfetto. Ci affezionammo subito l'uno all'altro e ci comprendemmo senza riserve.”¹²⁹ Parlare di Martini, è dunque per Mazzolà parlare del proprio amico geniale, e la storia dell'amicizia così intimamente intrecciata alla propria storia personale, lascia trasparire un'adesione tale da rendere impensabile narrarla separatamente, senza snaturare l'una o l'altra delle due. Il racconto di Mazzolà che allunga di parecchie righe rispetto a questa prima impressione proseguendo il suo resoconto nel tempo, oltre a fornire importanti riscontri di carattere storico e biografico per ricostruire la vicenda di entrambi e - quello che più ci preme - di parte della vicenda artistica di Martini, muove dalla consapevolezza che tale vicenda oltre ad essere valevole per se stessa, è interessante al lettore proprio nella misura in cui *parla* di Martini, il suo famoso amico. E orgoglioso di quel rapporto che necessariamente implica un riconoscimento reciproco, e un'assonanza con l'altro (non artista ma “portato per natura a pensieri e ideali e all'arte”¹³⁰, è come Mazzolà descrive se stesso), da una parte sente la responsabilità di doverne parlare, dall'altra va fiero del diritto di poterlo fare. Come evidenzia

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ibidem.

Vianello “prima che Arturo Martini iniziasse la sua lunga parabola di scultore e della scultura portasse tutto il peso per quarant'anni [...] egli aveva consumato esperienze nel campo della ceramica e da questo aveva debordato con altre esperienze, più consone alla sua sensibilità e sicuramente più convincenti per rigore di ricerca ed originalità di esiti espressivi, in quello della grafica. Ci fu un momento, nell'attività giovanile dell'artista trevigiano, in cui parve non esistere soluzione di continuità tra grafica e raffigurazione a rilievo modellata sulle superfici della ceramica”¹³¹. L'estate del 1913 a cui Mazzolà fa risalire l'esordio folgorante della loro amicizia (“vissi alcuni mesi nel suo mondo meraviglioso, dimenticando la famiglia e gli studi, sempre fuori con lui, di giorno e di notte”¹³²), si colloca proprio all'interno di tale fase della vita dell'artista. Quando Martini, che figurava a pieno titolo tra i mandanti del clima di rinnovamento di Ca' Pesaro, e a sua volta veniva influenzato dalla particolare visione avanguardista che era lì proposta, si dedica con sempre crescente consapevolezza e determinazione a realizzare una stessa poetica attraverso differenti mezzi espressivi, quando l'incisione grafica è a tutti gli effetti scultura e come tale viene praticata, destinata anzi a diventare l'unica opzione possibile negli anni della guerra di poco successivi (per evidenti ragioni di ordine materiale, e senza ripercussioni negli esiti), è significativo che come a suggellare l'amicizia con Mazzolà “compose tra le altre due acqueforti, col suo strano sistema” regalandole all'amico “in segno di affetto e per ricordo eterno, come egli diceva: l'una, il *Superuomo*, con la scritta: «a Lino Mazzolà amandolo più che l'amore A. Martini» (ora nel museo Luigi Bailo di Treviso); l'altra, «Il viandante» con la scritta «in girum imus nocte et consumimur igni» (ora a Ca' Pesaro).”¹³³ Si sbagliava Mazzolà nel definirle acqueforti, sebbene usasse il termine per indicare genericamente due opere a stampa, come incolpevolmente avviene nel linguaggio comune, poiché in realtà si trattava (e si tratta: la prima confluita appunto nella collezione dei musei civici di Treviso dopo il dono fatto dai Mazzolà a ridosso dello scritto, l'altra ancora a Ca' Pesaro) di due cheramografie, ossia impressioni a stampa ricavate da una matrice in terracotta, ma esse, per soggetto e nell'afflato delle poche parole di dedica o commento che le accompagnano, rendono bene l'atmosfera e la dimensione del “mondo meraviglioso” di Martini di cui è sempre Mazzolà a parlare, la cui fascinazione agiva per contagio. Sostanziata dalla determinazione con cui Martini cercava di

¹³¹ Vianello 1979, p. 38.

¹³² Stringa 1989, p. 177.

¹³³ Ibidem.

sopperire a quanto per lui non avesse fatto la scuola, visto il precocissimo abbandono degli studi a causa delle condizioni modeste in cui versava la famiglia, la base culturale che matura con urgenza e in modo talvolta disordinato accoglie gli stimoli delle letture e del dibattito artistico contemporaneo, confluendo in un immaginario che forse è deliberatamente finalizzata ad alimentare. Un quadro avvincente, quel “mito di Martini” che i molti amici contribuiscono a comporre quando si soffermano sul dettaglio biografico. “Ad una parete della sua nuda stanza aveva scritto con un pennello uno dei periodi più esaltativi di Zaratustra: «Guardati da coloro che sono nati con un cuore di pecora..»”¹³⁴ ricorderà Comisso nel 1931, all’indomani - neanche a dirlo – del primo premio per la scultura alla Quadriennale di Roma. Aneddoto perfettamente in linea con i particolari orientamenti del regime, si potrebbe dire, da prendersi con beneficio d’inventario poiché plausibilmente rivolto a mettere in buona luce l’amico, facendone emergere, enfatizzando, il particolare orientamento morale che fin dalla giovinezza avrebbe guidato la sua arte. Lasciando da parte le ragioni sicuramente celebrative, possiamo invece prestare fede alla circostanza se consideriamo che essa si colloca in quel periodo fiducioso e fervido di lavoro poco precedente alla Grande Guerra, in cui Martini realizza proprio *Il superuomo* regalato a Mazzolà, che perfino nell’eccezionalità della dedica (“amato più dell’amore” è ben diverso da dire *ti stimolo!*), dichiara orgogliosamente la propria arte, caricandola di precisi riferimenti culturali e letterari. “Di Zaratustra Martini ama l’immagine di «eroe culturale»”, commenta Vianello, che prosegue, “del pensiero nietzschiano Martini è affascinato anche dall’immagine del Superuomo, della continua volontà creatrice dell’uomo, al di là di ogni condizionamento delle categorie dei valori. «Vivere è andare al di là» è l’impegno del Superuomo, ma anche di Martini da poco debuttante sulle strade dell’arte”¹³⁵. Se l’essere citato nel racconto di Mazzolà dal quale siamo partiti ci dà così l’occasione – quasi il pretesto – per parlarne, il *Superuomo*, che di per sé non ha certo il carattere di opera miliare nella produzione di Martini di questo periodo, fornisce tuttavia un caso rappresentativo per un esercizio d’analisi utile a definirne lo *stato dell’arte*. Stringa evidenzia come la tecnica della cheramografia sia funzionale alla “forza elementare [con cui] Martini riesce a coniugare riferimenti letterari-filosofici e gestualità tipicamente espressionista”¹³⁶ (oltre alla familiarità con la materia, realizzare stampe da matrici in terracotta costituiva anche la soluzione

¹³⁴ Comisso 1931.

¹³⁵ Vianello 1979, p. 37.

¹³⁶ Stringa 1993, pp. 121-122.

economicamente più vantaggiosa per le tasche dell'artista che, sempre dalla testimonianza di Comisso, a malapena aveva di che comprare i colori e invece di una pressa utilizzava il manico di un bastone da passeggio, o dell'ombrello, come precisano i *Colloqui*). La forza del segno, l'accentuazione emotiva del contrasto bianco/nero, sostiene un altro procedimento tipicamente martiniano che investe invece la rappresentazione, ossia la frequente, quasi garantita reinterpretazione dell'iconografia tradizionale, che, nota ancora Stringa, è costituito qui dal netto distacco "dall'iconografia «eroica» [del Superuomo] ormai assestata (si pensi, in Italia, alle copertine delle edizioni Bocca, alla De Carolis) [...]". Che Martini rifiutasse la semplice «illustrazione» è ben chiaro dalla impostazione di questo «superuomo» che, contrariamente alla tradizione, è colto di spalle e dunque non ha volto cosicché l'intensità e la potenza del suo sguardo si possono arguire solo indirettamente, guardando ciò che lui stesso vede"¹³⁷. Se Stringa accosta l'opera al *Viandante* di Friedrich, nello stagliarsi della figura sulle forze naturali del paesaggio sottostante disabitato – letto come una vegetazione selvaggia – e del cielo tumultuoso che incombe (che probabilmente rappresentano un suo rispecchiamento), la posa del Superuomo con le mani intrecciate dietro alla schiena al protrarsi del busto manifesta un'adesione diversa: mentre il *Viandante* in piedi sullo scoglio sembra perdersi nella spettacolarità della tempesta, in balia delle forze naturali che si dispiegano davanti ai suoi occhi, il Superuomo di Martini apparirebbe quasi nella contemplazione muta di una visione che domina. A supporto di questa sfumatura nel senso di un predominio, potrebbe essere interessante considerare la lettura proposta da Vianello, il quale introduce la presenza umana nel paesaggio. Interpretando i segni che descrivono la parte inferiore come volti (e non quindi come arbusti), Vianello nota che "a riguardare oggi l'incisione di Martini intitolata Superuomo dove una specie di gigante (quasi un «uomo mascherato» o Flash Gordon) visto di spalle arringa a una folla oceanica, par quasi o senz'altro di cogliere una folgorante anticipazione [...] di quelle deformazioni grottesche che del Superuomo daranno poi alcuni personaggi della storia"¹³⁸. Un'intuizione lecita, sulla base della lettura di Vianello, sarebbe parlare di una circolarità dello sguardo: un Superuomo che, da soggetto riguardante, diventa oggetto della visione da parte della folla, dando adito a pensare che noi che stiamo assistendo alla scena, stiamo assistendo in realtà alla nascita di un culto messianico. Il fatto che l'incisione offra più piani di lettura riferibili a uno stesso orizzonte culturale e si innesti nell'immaginario da esso

¹³⁷ Ivi, p. 121.

¹³⁸ Vianello 1979, p.38.

scaturito, è un segnale chiaro di quanto Martini avesse *capito* Nietzsche, tanto che il rimando al filosofo costituiva un argomento di uso comune, condiviso dalla sua cerchia. Stringa porta l'esempio della lettera che Martini invia a Comisso al fronte (mentre lui è Genova in attesa – è il 1916 – di essere assegnato a uno stabilimento bellico di Vado Ligure) “da cui risulta una assimilazione assai indicativa dell’esperienza nicciana in Italia, nonché un appropriato collegamento”¹³⁹. In questa occasione infatti Martini non solo allude al passaggio del filosofo nella città ligure come di una circostanza nota anche al suo interlocutore (“Genova come tutte le città marittime ha dell’arlecchino e non mi piace, e comprendo perché Nietzsche amasse questa città formata di tanta gente diversa buona e cattiva come i suoi pensieri”¹⁴⁰), ma nel commentare “il caso” nato dalla vicinanza quasi sospetta tra le poesie dell’amico (di fresca pubblicazione) e l’opera dello scrittore Carlo Linati, scrive “non si tratta di plagio. In certe epoche e specialmente nella nostra che fu moderna fino alla nausea, succede che molti spiriti si trovino d’accordo nei ritorni verso arti primitive o vergini. Tu sai benissimo che un’idea non nasce mai dall’individuo, ma viene ispirata dall’ambiente da fatti o per contraddizione ad arti già esistenti”¹⁴¹, affermando in questo modo l’appartenenza in senso “generazionale” a una comune *Weltanschauung* post-romantica di riferimento. Nel segno di questa “congiuntura simbolista-espressionista” che Stringa fa coincidere con “la prima vera maturità di Martini”¹⁴², i primi anni Dieci fino allo scoppio della guerra corrispondono a un periodo di intenso lavoro per l’artista, che tra Treviso dove vive, frequenti incursioni a Venezia e soggiorni *altrove* – finanze permettendo – a Roma, Parigi e ritorno, ha modo di coltivare amicizie, letture, aprirsi agli incontri e alle relazioni, vivendo e provando a restituire nelle opere, che non tralasciano affatto un carattere di prova o sperimentazione, una personale visione del mondo, un senso dell’arte e dell’avanguardia consapevole degli *-ismi* contemporanei, ma sempre filtrato attraverso la propria poetica e declinato secondo mezzi espressivi propri. Incentrato evidentemente sugli amori del giovane Martini, ma più in generale sull’ascendente che l’artista sembrava esercitare presso la propria cerchia, un articolo comparso *in memoriam* sul *Gazzettino* del 30 aprile 1947 firmato da Nevra Garatti, che figurava tra gli amici storici di Martini a Treviso, conferma direttamente gli interessi e le influenze letterarie di riferimento in

¹³⁹ Stringa 1993, p. 122

¹⁴⁰ LETTERE, p. 43.

¹⁴¹ Ivi, p 42.

¹⁴² Stringa 1993, p. 122.

quel periodo: “Possedeva fin d’allora una buona cultura che si era fatta da solo. Fu lui che ci fece conoscere, gustare ed amare i decadenti francesi, gli scrittori russi, specialmente Dostojewsky, Gogol e Puskin. Ci leggeva e ci spiegava, perché noi non si lo comprendeva, Così parlò Zarathustra”¹⁴³. La conoscenza diretta delle opere di Nietzsche (e non quindi una fascinazione generica, come per sentito dire) o comunque di testi di argomento nietzschiano, è messa in luce anche da Stringa¹⁴⁴ che ricorda come la copia della Vita di Nietzsche di Charles Andler (pubblicata nel 1920) donata dai Mazzolà alla Biblioteca civica di Treviso fosse stata originariamente di Martini, e che oltre al Superuomo, di immediata derivazione, anche altre incisioni pressappoco coeve come *Solitudine* e un *Parsifal l’eroe* (esposta a Treviso in occasione della mostra per il Ventennale della morte dell’artista) si immettono nello stesso filone per soggetto e atmosfera, esiti di un clima, di un gusto espressivo del tutto simili. Per Comisso, Martini è all’epoca un uomo incontrato talvolta per strada alla sera, “che nel camminare tagliava l’aria come avesse due grandi ali”¹⁴⁵, e di lui dice “la libertà del suo passo”¹⁴⁶, e anche al netto della giusta propensione al romanzo, è un ritratto che possiamo tenere per buono perché ben si adatta a un Martini inquieto e determinato che, con alterna fortuna e la “gloria che tarda a venire”¹⁴⁷ (da *ex ergo* per la giovinezza, a *pay off* di una vita intera), in quegli anni si provava e si dava da fare. Nei primi mesi del ’15 la risposta futurista ai venti di guerra che presto avrebbero travolto l’Italia era stata “Marciare non marcire”, e il motto campeggiava su una delle due cartoline recanti il tricolore, emesse sulla scorta del crescente interventismo di cui si stava facendo portavoce il Movimento¹⁴⁸. Mentre sul recto il

¹⁴³ Garatti 1947.

¹⁴⁴ Stringa 1993, p. 122.

¹⁴⁵ Comisso 1931.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ "Verso la primavera del 1915, in pieno clima interventista... vengono editate le due famose cartoline tricolore. Cronologicamente la prima è la «Cartolina Futurista Tipo-Cangiullo» con la sottotitolazione ufficiale del «Movimento»... La bandiera italiana vede alterati gli equilibri cromatici a causa dell'accentuata sproporzione che assume la campitura in rosso. In sovrapposizione vi è, verticalmente, un formulario... Si tratta di una sorta di suddivisioni tematiche (futurismo - guerra - novità e affari - piaceri - donne - viaggi e appuntamenti - saluti o insulti) che invitano perciò a risposte rapide e sintetiche per essere poi «sommate» in un «Totale» che ne dovrebbe riassumere lo stato d'animo... Nelle cartoline, al verso... vi è la giustificazione teorica in cui Marinetti spiega la disarmonia cromatica... Nell'altra cartolina tricolore troviamo invece in sovrapposizione orizzontale la scritta «La bandiera futurista», seguita dal motto «Marciare non marcire». Al verso torna l'intestazione tradizionale del

predominio della campitura rossa, decisamente sovradimensionata rispetto al verde e al bianco della bandiera, non faceva presagire niente di buono, un esemplare oggi conservato a Milano porta sul verso la data del 18 febbraio 1915 e le firme autografe di Martini insieme a quella di Marinetti, Auro d'Alba, Maurizio Barricelli e altri futuristi, probabile *souvenir* di una manifestazione di Roma, dove l'artista si trovava in quel periodo. D'altronde la guerra era ancora un ideale astratto pervaso da un senso d'avventura, lontano dalla concretezza della carneficina; e in ogni caso – armiamoci e partite! – Martini, già riformato alla leva per insufficienza toracica¹⁴⁹, fa in tempo a raggiungere per la seconda volta Parigi e Gino Rossi che lo aveva preceduto di qualche mese, per poi tornare a Roma e rientrare a Treviso, quando le cose cominciano davvero a mettersi male. Partono tutti nel giro di poco: parte Rossi volontario, parte Comisso, parte Mazzolà in settembre, e partendo si dichiara a Maria Calzavara, della quale anche Martini, battuto sul tempo e lasciato all'oscuro, altrettanto era innamorato (a lei fa piacere e alla fine si sposano; Martini sopravvive). Per un poco la vita continua, e così anche il lavoro; dall'appartamento in via Indipendenza dove aveva portato lo studio, “ereditato” da Mazzolà ormai soldato, riesce a organizzare l'ultima Mostra d'Arte Trevigiana prima della fine del conflitto, che si svolge a Palazzo Provera tra la fine di ottobre e la metà di novembre, e raccoglie accanto alle proprie le opere degli amici ormai in guerra in segno di comunanza, come un tributo dal fronte interno. Alla mostra espone un ritratto di Maria Della Valle, l'unico ritratto di sua madre ad oggi rintracciabile (e che si trova appunto nella collezione del Museo Bailo, dono De Lisi Usigli), essendo andati perduti il bassorilievo presentato alla I Mostra d'Arte Trevigiana del 1907 e il successivo, una scultura realizzata nel 1920, di cui l'ultima notizia risale alla mostra di Firenze del 1922. Segna probabilmente la prima occasione in cui Martini utilizza l'acquaforte, tecnica incisoria di per sé pregiata, soprattutto se si considerano gli standard dell'artista che, facendo di necessità virtù, era solito ricorrere come si è visto a matrici e tecniche povere: un “trattamento speciale” che forse

Movimento in inchiostro rosso e non è presente nessuna spiegazione per la voluta sproporzione cromatica appunto perché già giustificata nella «Cartolina Futurista Tipo-Cangiullo», evidentemente anteriore di poco. Il connubio del tricolore con il motto «Marciare non marcire», rendono la cartolina molto popolare e non è raro, nelle foto al fronte, vederla infilata accanto alla penna sul cappello degli alpini”, vedi Scudiero 1986, pp. 30-32.

¹⁴⁹ Nel 1909. “Come risulta dal foglio matricolare militare, alla visita di leva viene riformato, probabilmente per scarsità toracica (era alto 1,72 m e il torace misurava 0,80 m). Le caratteristiche somatiche indicate sono: «capelli color nero e ondati, occhi castani, colore pallido, dentatura sana, arte e professione scultore, sa leggere e scrivere»”, vedi Stringa 1993, p.171.

ribadiva il grande attaccamento nei suoi confronti¹⁵⁰. *Ritorno a Porto d'Anzio*, anch'essa in mostra, è invece una grande linoleografia policroma che restituisce una veduta della spiaggia di Anzio nei pressi di Roma, risalente solo a pochi mesi prima, quando Martini a Roma aveva cominciato a frequentare l'ambiente degli artisti russi e in particolare il giornalista Michele Semënov e il nobile Vasilij Rukavišnikov. “Concepita come un'illustrazione vagamente naïve”¹⁵¹ come bene mette in luce Elena Pontiggia, Stringa ne evidenzia proprio la derivazione dall'arte popolare russa, sia per la semplificazione che per l'uso vivo del colore: “in un clima di allegra animazione corpi e colori si muovono e si sovrappongono festosamente, in un impianto prospettico che affida all'unica risorsa delle dimensioni la resa della distanza”¹⁵². Stringa individua inoltre in *Ritorno a porto d'Anzio* il possibile manifesto policromo dell'iniziativa di cui riferivano i giornali dell'epoca, tesi avvalorata dalla provenienza originaria dell'incisione, che arriva al Museo Bailo dalla raccolta di manifesti di Nando Salce. Più che al suo manifesto o richiamata dalle opere in mostra, l'attenzione dei giornali sembrava guardare al catalogo e alle polemiche che da questo erano scaturite intorno alla manifestazione (e che le cronache stesse avevano contribuito a rinfocolare). Secondo Antonio Pesenti, giornalista della *Provincia di Treviso*, chi andava in giro dicendo di essere il più grande scultore italiano (punto sul quale Martini sembrava tornare spesso e con veemenza), certo non poteva ignorare ... l'ortografia. A commento delle opere, accanto agli scritti di Comisso e di Carlo Dolce, il catalogo accoglieva infatti anche una poesia di Martini, intitolata la “Ballata del tamburro”. Se già la dicitura del titolo “Mostra d'Arte Trivigiana” che campeggiava in copertina racchiuso entro l'arco di destra del porticato quattrocentesco (dinnanzi al quale un angelo intento suona il liuto, illustrazione anche questa di Martini: “si noti l'immane presenza del fiore”¹⁵³, annota Stringa), pareva un primo indizio d'asinite, ancora più rimarchevole agli occhi del critico risultava il raddoppiamento inopinato della r di tamburro, cosa questa sulla quale non era davvero

¹⁵⁰ “Mi son l'emanazione de mia mama. Lenzuola vendute per comperare il gesso. Mia madre faceva le creme [la madre di Martini lavorava a domicilio come cuoca]. Tutto il suo sogno era l'arte: scrivere e morire con la musica. Voleva la celebrità. Voleva essere un personaggio. Una bellezza” (COLLOQUI, p. 177). Martini accenna alla madre in diverse altre occasioni: “L'analfabetismo di mia madre, e di tutto quel periodo, era perché no i voleva che la scrivesse lettere d'amore” (ivi, p. 177). I *Colloqui*, come le lettere di Martini, hanno momenti che *accadono* come una folgorazione.

¹⁵¹ Pontiggia 2017, p. 72

¹⁵² Stringa 1993, p.142.

¹⁵³ Ivi, p. 143.

intenzionato a sorvolare. Che tanto inopinato in realtà non fosse, poiché l'intenzione di Martini era stata quella di rendere foneticamente il rullare ritmico e ostinato del tamburo (e sfido chiunque a trovar da ridire), e che la scrittura Trivigiana rinviasse a un senso primitivo e popolare della lingua – insomma queste ottime ragioni non dissuasero né Martini né Pesenti dal venire alle mani. Ci fu un processo: “l’udienza fece epoca”, scrive Comisso, “Martini comparve senza avvocato; gliene diedero uno d’ufficio, un giovane appena laureato alto circa due metri. Ringraziò il pretore di avergli dato come patrono il più grande avvocato della città, ma non lo lasciò parlare una sola volta: appena accennava a rimbeccare l’avvocato della parte avversaria, gli diceva con voce tonante: – Taci, tu, che non capisci niente. – Ad un certo momento, l’avvocato del giornalista segnalò al pretore, come aggravante, che il Martini soleva attribuirsi il titolo di più grande scultore d’Italia. Il pretore chiese se era vero; l’imputato rispose: – Perfettamente. – E il saggio pretore soggiunse che in questo non scorgeva alcuna colpa. Venne condannato per violenza a settantacinque lire di multa, che non pagò, come ugualmente non avrebbe pagato, se non fosse ricorsa l’occasione d’una provvidenziale amnistia.”¹⁵⁴

Se è lecito supporre che, nel frattempo, il torace di Martini non si fosse allargato più di tanto, a essersi allargate erano state piuttosto le maglie del giudizio che stabiliva di uno se era abile o meno; e così, con un’esigua dilazione rispetto al Regio Decreto del 22 maggio 1915 che era stato emesso proprio alla vigilia dell’entrata in guerra, il 16 gennaio 1916 Martini viene richiamato alle armi con congedo illimitato: significa che sul momento può andare; manca di sapere giusto il giorno e l’ora, però, perché ormai partire è un fatto certo anche per lui. Forse sono i mesi passati sul chi vive, o forse è per il gran dispiacere – perché alla fine Mazzolà glielo scrive – che Natale e Maria si siano fidanzati: si trascina anche il lavoro, segna un arresto, come per l’atroce stanchezza affidata a una lettera Treviso-Comisso, *Zona di guerra*: “se avessi a fianco almeno un amico che sperasse come me in un altro domani, mi potrei confidare con lui. Ma sono solo e a nessuno oltre a te potrei parlare per essere sicuro di essere inteso. Non ho consolazioni di sorta – Mazzolà anche questo amico senza volerlo mi ha portato via l’amore. La fatalità ha voluto intrigare due amici.”¹⁵⁵ Rimane giusto il tempo per curare la prima edizione delle poesie di Comisso, che esce a Treviso il 21 marzo per Zoppelli: in

¹⁵⁴ Comisso 1931.

¹⁵⁵ LETTERE, p. 38.

copertina, il ritratto xilografico dell'amico ne restituisce la silhouette del volto di profilo con eloquente sintetismo, e, stampato blu su bianco, diventa a suo modo iconico dello scrittore trevigiano, più di quanto non faccia per lui una fotografia. La vicenda di Martini soldato inizia tra l'aprile e il maggio del 1915, con la notifica ufficiale del reclutamento per mobilitazione. Il 29 aprile entra in caserma, in attesa di essere assegnato il 6 maggio all'VIII Reggimento di Artiglieria di fortezza, che si trova a Vittorio Veneto: "Mio Giovanni, parto oggi 6 per il mio reggimento, molto triste"¹⁵⁶, scrive a Comisso, e nelle lettere successive sembra che tentino di rincuorarsi a vicenda, senza molto riuscirci. Con il morale non proprio alle stelle - come par di capire - mentre tardano gli amici che "mi scrivono lettere meravigliose"¹⁵⁷ (riferendosi a Boccioni soprattutto, e Carlo Dolce), e stazionario nell'abbattimento con cui si accettano le cose per rassegnazione, Martini a Vittorio Veneto millanta inaspettate doti di fonditore. Spacciarsi per fonditore, per lo più esperto, nobile arte della quale era pressoché digiuno (poiché il periodo da galoppino nella bottega di Schiesari non poteva costituire oggettivamente titolo curricolare: elemento portato all'attenzione anche da Elena Pontiggia, ma in termini più gentili¹⁵⁸), attesta comunque come ci fosse ancora abbastanza vita per un guizzo di fantasia. "Audacia gioventù aiuta"¹⁵⁹, scrive puntualmente a Comisso, commentando questo mezzo magheggio di mettersi in lista per il *capolavoro* (ovvero per l'esame che verificasse l'effettiva probità nella fusione di chi se l'attribuiva), "uno per imparare seriamente a fondere, due per la libertà, tre per la paga"¹⁶⁰. Tre ottime ragioni, che presentavano innegabilmente sia vantaggi immediati che una certa visione di prospettiva, anche perché impiegarsi nell'industria bellica significava rimanere nelle retrovie del - non dimentichiamocelo - *primo conflitto su scala mondiale a utilizzare armi di distruzione di massa* (locuzione verificabile in un qualsiasi sussidiario ad uso della scuola dell'obbligo, dove ricorre spesso). Così, cercando di abbattere ogni possibile ostacolo tra lui e la siderurgia, e mettersi nelle condizioni di superare l'esame, sfrutta le ore di libera uscita per raggiungere la vicina Revine (20 minuti in bicicletta da Via della Caserma di Vittorio Veneto), e fare pratica presso l'Antica Fonderia De Poli, fondata nel

¹⁵⁶ LETTERE, p. 40.

¹⁵⁷ Vedi lettera a Comisso da Genova 1916 (LETTERE, p. 42), da confrontare con la precedente "Gli amici di Treviso non mi scrivono e mi dispiace" (LETTERE, p.41). Martini non fa mistero del proprio attaccamento agli amici, e quanto avere notizie da parte loro potesse fare la differenza.

¹⁵⁸ Pontiggia 2017, p. 78.

¹⁵⁹ LETTERE, p. 41.

¹⁶⁰ Ibidem.

1453 e attiva a tutt'oggi (una delle più antiche in Italia a essere ancora operanti), la cui fama è tradizionalmente legata alla realizzazione di concerti di campane; al tempo stesso cerca di continuare a lavorare in un piccolo studio che affitta per 15 lire al mese grazie al contributo di Comisso, perché, per quanto agevole, anche l'attività di incisione o in generale la grafica necessitano di uno spazio proprio, di cui ovviamente non poteva disporre in caserma. In giugno è raggiunto dall'ordine di partire alla volta di Genova, dove si svolge la prova per diventare fonditore di proiettili e cannoni; e dopo averla superata, nonostante il gran numero di soldati che come lui erano stati chiamati a sostenerla, viene effettivamente inviato a Vado Ligure presso lo stabilimento Sinigaglia come operaio tornitore: "faccio proiettili e sto bene"¹⁶¹, scrive il 3 luglio a Comisso. Nell'estate del 1916, probabilmente l'amore era nell'aria, anche se si combatteva: quello di Comisso si chiamava Violetta, Mazzolà si era – come ben sappiamo – già da tempo dichiarato a Maria, e Martini non avrebbe visto affatto male la Nevra con Carlo Dolce – era il momento anche per lui di trovarsi, proprio a Vado Ligure, una fidanzata. Brigida Pessano, la fidanzata, è la figlia del fornaio del paese¹⁶²; si sposeranno nel 1920. Martini fa appena in tempo ad attaccar bottone con la scusa di un chicco di caffè davanti alla bottega¹⁶³ un giorno che si tostava, che subito, in agosto, gli viene ordinato di rientrare al suo reggimento che stava per essere trasferito al fronte. Apparentemente rassegnato alla cosa, saluta Brigida (la quale, benché sollecitata, non si era prestata a intercedere per lui presso una conoscenza nel comando per non farlo partire: anzi, sembra gli avesse fatto chiaramente intendere che proprio non se ne parlava¹⁶⁴), scrive una commovente lettera piena d'amor patrio a Comisso ("ho fatto domanda di partire per il fronte, e anche questo fu deciso da me in piena ragione"¹⁶⁵, dice, ma non è affatto vero), e si mette in viaggio, ma a metà strada, una

¹⁶¹ LETTERE, p. 43.

¹⁶² Durante una conferenza su Martini tenutasi circa due anni fa al Museo Bailo, sentii dire dal Professor Stringa che giustamente Martini - che era povero e aveva sempre fame – sposò la figlia del casolino. La battuta mi parve assai bella, e la riporto per questo.

¹⁶³ "Una sera mio padre tostava il caffè – racconta Brigida – davanti alla bottega. Martini si avvicinò e me ne chiese un chicco. Lo prenda – gli rispondo – ma stia attento che fa male al cuore", testimonianza di Brigida Pessano riportata in De Benedetti 1977, p. 12.

¹⁶⁴ "Vai e fai il tuo dovere come gli altri. Stai tranquillo, al tuo ritorno sarò qui ad attenderti" (ibidem). L'episodio viene erroneamente collocato in novembre, come mostra la ricostruzione di Elena Pontiggia in Pontiggia 2017, pp. 80-81.

¹⁶⁵ LETTERE, p. 43.

provvidenziale visita di idoneità presso l'ospedale militare di Bologna, che non supera, lo trattiene in città e lo ricolloca presso le Officine Parenti: per poco non ci rimette il senno, e più tardi un piede, ma almeno si salva la vita. Le condizioni di lavoro molto dure della fabbrica finiscono infatti per minare la tenuta psicologica dell'artista, che anche fisicamente doveva tollerarle a stento, se si considerano le ragioni del suo arruolamento tardivo che, in forza di una guerra da sostenere (e la stringente necessità di uomini), aveva soprasseduto sul prerequisito della sana e robusta costituzione. Durante questo primo ricovero nel febbraio del '17 presso l'ospedale militare Da Via di Bologna, partecipa alla mostra-concorso "Per la nostra guerra", programmata alla Permanente di Milano in maggio, sul tema del lavoro a supporto dello sforzo bellico. Sollecitato a concorrere da Margherita Sarfatti che ha sostituito Boccioni sulla rivista "Avvenimenti", Martini si presenta con un'incisione non identificata, che Elena Pontiggia fa coincidere verosimilmente con *Gli ammalati al dottor Toschi* o *Al Dott. G. Allegrini gli ammalati*, le cui matrici in gesso si trovano al museo di Treviso. Datate entrambe sul retro, la prima al 7 febbraio 1917, la seconda di dieci giorni successiva, con l'indicazione di Bologna e la dedica a Fontebasso, le matrici avvalorano l'impressione che il ricovero fosse in realtà un espediente di Martini per scampare il fronte, segno di come, a dispetto della situazione, conservasse tutta l'intraprendenza per lavorare con mezzi e strumentazione di fortuna, mutuando probabilmente la tecnica gipsografica del capesarino Napoleone Martinuzzi, che l'aveva adottata dai primi anni '10. *Gli ammalati al dottor Toschi* "ci mostra un ammalato in pantofole, camicia da notte e cuffia che, triste ma anche comico come un Pierrot, porge al dottore un mazzo di fiori stando appoggiato al letto che sembra, anche dalla lettera di Martini, l'unica possibilità di identificazione"¹⁶⁶: la scheda di Stringa allude alla lettera che Martini invia a Comisso il 9 febbraio in cui lo informa del ricovero, fornendogli la localizzazione esatta di quel suo nuovo indirizzo ("sono ricoverato all'ospedale militare Da Via, 3° reparto, letto 248, Bologna malato di nevristenia. Non so quanto rimarrò qui. Spero di uscire presto con una buona licenza"¹⁶⁷). Si discosta per tono e stile quella dedicata invece al dottor Allegrini, tradendo un'influenza da Adolfo De Carolis, che Martini aveva da poco conosciuto, poiché proprio in quel periodo era impegnato a Bologna nella decorazione del Salone del Podestà. All'illustrazione quasi didascalica dedicata al dottor Toschi, cede il passo la magniloquenza del tributo al dottor Allegrini, probabilmente più alto in grado rispetto al collega Toschi. Davanti a

¹⁶⁶ Stringa 1993, p. 245.

¹⁶⁷ LETTERE, p. 44.

un ricco pannello/sipario tirato su un boccascena sostenuto lateralmente da colonne, due putti reggono il festone del tondo centrale in cui è iscritta la dedica: una chiave elogiativa e allegorica che di fatto ha molto in comune con l'attività xilografica di De Carolis per l'editoria dell'epoca. L'ammalato Martini, che comunque non vince il concorso (come chiunque: la commissione composta da Wildt, Bistolfi e Carpi decide infatti di non assegnare il premio a causa della qualità delle opere in gara, giudicata troppo scarsa; la Sarfatti se ne dispiace, soprattutto per Martini¹⁶⁸) lascia libero il letto 248 del 3° reparto tra marzo e aprile, ma viene nuovamente ricoverato alla fine di agosto (10° reparto, letto 1132¹⁶⁹), a causa stavolta di un infortunio di fabbrica, al quale era andato in contro qualche tempo prima (gli era caduta una granata sul piede¹⁷⁰), le cui conseguenze però continuavano a trascinarsi senza dar segno di passare da sole. Uscito dall'ospedale dopo circa due settimane, un periodo di convalescenza da trascorrere a casa offre l'occasione di mettere il punto anche a un'altra storia, che era rimasta aperta e aveva fatto un po' male. A Treviso infatti, per la prima volta dall'inizio della guerra, Martini ritrova Mazzolà anche lui in licenza per malattia, e Maria Calzavara: dopo molto tempo e soprattutto molta vita in mezzo, "la fatalità che aveva voluto intrigare due amici"¹⁷¹, era un'arezza ormai superata. Forse restava soltanto il bisogno di dare margini definiti al dolore trascorso, e farsene qualcosa, magari una ragione che avesse un senso di conclusivo, per passare finalmente oltre e non pensarci proprio più: è in quest'occasione, che Martini realizza *Istoria d'amore a Nippo*, incisione su linoleum in sei tavole più un frontespizio, che narra un tragico triangolo amoroso senza vincitori né vinti, di cui, particolare molto significativo, fa dono a Mazzolà (l'esemplare oggi conservato al Bailo, e la versione dorata di Ca' Pesaro).¹⁷² Ispirandosi al proprio vissuto, quasi a volerlo esorcizzare attraverso l'autobiografia, Martini traspone qui l'amore per Maria Calzavara e lo scontro tra due pretendenti che se lo contendono, fino al tragico epilogo. L'interpretazione di Stringa che propone "[una] trasposizione in cui i due rivali si affrontano in duello e uno dei due resta ucciso e in cui la donna rifiuta l'amore del

¹⁶⁸ Pontiggia 2017, p.82.

¹⁶⁹ Lettera di Martini a Francesco Meriano, 1917, Fondazione Primo Conti, Fiesole, riportata in Pontiggia 2017, pp. 82-83

¹⁷⁰ L'incidente (al piede destro) era occorso a metà aprile e prima del ricovero aveva costretto Martini a letto per parecchi giorni; vedi lettera a Comisso del 26 aprile 1917 in LETTERE, p. 45.

¹⁷¹ Il riferimento è alla già citata lettera a Comisso (LETTERE, p.38).

¹⁷² La copia presente a Treviso è stata donata dai Mazzolà nel 1963. Oltre a questa e all'esemplare di Ca' Pesaro (sempre dono Mazzolà), sono noti altri due esemplari presenti in collezioni private.

vincitore”¹⁷³, potrebbe essere tuttavia precisata e subire una parziale modifica di trama, proprio assumendo come chiave di lettura il dato biografico, che sembra manifestarsi e agire sulla storia con meccanismi simili a quelli onirici della condensazione e dello spostamento freudiani. Prendendo in esame i sei quadri in cui si sviluppa il racconto, (*Idillio*, *Amplesso*, *Duello*, *Commiato*, *Solitudine*, *Oblio*), è ammissibile che nei primi due i protagonisti maschili differiscano: se nel primo (*Idillio*) è rappresentato un amore platonico, simile a quello solo epistolare di Martini con Maria Calzavara¹⁷⁴, il secondo mette in scena invece la carnalità di un amplesso, alludendo al tipo di rapporto più concreto o quantomeno più definito che cominciò a intercorrere tra Maria e Natale Mazzolà dopo che questi le si dichiara, e che nei fatti portò al loro fidanzamento. Dalla base di realtà che spesso è ravvisabile nelle leggende, la trama prende da qui in poi una direzione del tutto diversa: mentre il combattimento dei due rivali sotto gli occhi di lei (*Duello*) potrebbe identificare il conflitto tutto interiore vissuto da Martini nel periodo della guerra (che al contrario sembrò reagire con una presa di distanza nei confronti dell’amico, di cui è prova il crescente attaccamento a Comisso, diventato ora il suo principale confidente), il *Commiato* mette in scena la separazione (probabilmente dopo un ultimo incontro amoroso, suggerito dalla nudità dell’uomo) tra la donna e lo sconfitto: lui condannato all’esilio dell’ultimo quadro (*Oblio*), dove un cavaliere vaga atterrito nel folto di una selva oscura, in sella a un cavallo che sembra condividere tutto il suo scoramento, mentre lei è ritratta poco prima (*Solitudine*) in un atteggiamento di passivo abbandono, distesa accanto al vincitore che, accucciato per terra poco distante, si regge la testa tra le mani con disperazione: una scena che lascia trapelare non solo l’irreparabile incomunicabilità tra i due, ma mostra l’esito tragico di una cacciata dal paradiso. Insomma Martini sembra quasi “volersi suggerire” che la versione reale della storia, in cui le cose avevano fatto il loro corso senza troppe fratture, aveva in fondo riservato un lieto fine per tutti, che ancora potevano provare gratitudine e affetto reciproci, senza rinunciare a quel tipo di rapporto. Il riferimento che ci fosse qualcosa di personale, qualcosa di nascosto e al tempo stesso esibito, lo si evince fin dal titolo: mentre “istoria” è un arcaismo che sottende la volontà di collocare la vicenda in una dimensione lontana nel tempo, o irreali, una dimensione in qualche modo epica, “a Nippo” offre la duplice lettura di localizzazione geografica (una storia d’amore che *si svolge* a Nippo), o di dedica, essendo

¹⁷³ Stringa 1993, p. 146.

¹⁷⁴ “Martini non le parlò mai, solo le scrisse”: la testimonianza di Natale Mazzolà citata in apertura del capitolo riferisce in questi termini l’iniziale innamoramento di Martini per Maria; vedi Stringa 1989, pag. 177.

Ippolita – detta Nippo – la sorella di Maria, che avrebbe assunto in questo caso la funzione di donna schermo (anche qui tuttavia perché “l’ambito geografico” fosse chiaro: per circoscriverlo all’identità dei protagonisti e non discostarsene più di tanto). Insomma un modo per centrare l’obiettivo e allo stesso tempo imbrogliare un po’ le carte senza risultare troppo diretti nè sfacciati. Tornando all’argomento sollevato da Vianello della sostanziale intercambiabilità tra l’attività grafica e la scultura di Martini dagli esordi fino – grossomodo – alla fine del primo conflitto mondiale, ovvero del Martini giovane, il modello della narrazione grafica che costituisce l’impianto strutturale e stilistico di *Istoria d’amore a Nippo*, con lo sviluppo di un racconto di trama attraverso più quadri successivi, verrà infatti frequentemente riproposto in scultura, a partire dagli otto rilievi in gesso che compongono *Una storia d’amore* realizzata per la III Biennale Romana del 1925, il cui intreccio è in buona parte sovrapponibile, per arrivare, del tutto differente nell’argomento, alla *Storia eroica del fascismo* del 1938: una sequenza di 18 riquadri a “teatrino”, databili al periodo in cui Martini lavora alla *Giustizia Corporativa* per il Palazzo di Giustizia di Milano dove la narrazione di impianto corale si svolge invece secondo una logica di simultaneità. Rimaste allo stadio di bozzetto in creta in vista di una possibile collocazione presso il Palazzo Littorio di Roma (cosa che non avvenne, furono invece distrutte dall’artista), le differenti *stazioni* che costituiscono e scandiscono il percorso della *Storia eroica*, immettono nella dimensione plastica vicina al tuttotondo della piccola scena conchiusa la capacità narrativa propria della grafica, e citano allo stesso tempo soluzioni già intraprese in opere maggiori (come per esempio *L’attesa*). Se è dunque possibile stabilire connessioni con altri lavori successivi relativamente alla confluenza di modi e meccanismi espressivi della grafica nella scultura, *Istoria d’amore a Nippo* costituisce un *unicum* dal punto di vista grafico/pittorico, come messo in luce da Stringa: “rispetto alle cheramografie del 1914-15, Martini si esprime qui con un linguaggio rinnovato e, occorre dirlo, noto solo per questo importante ciclo: la conoscenza di Matisse e di Derain, già avvenuta da alcuni anni, si rivela qui più debitrice di uno stile sciolto ma anche solenne, essenziale e «sintetico» nelle larghe fasce, quasi delle pennellate lunghe e languide, in perfetta sintonia con il tono dimesso di questa particolarissima «storia d’amore»”¹⁷⁵.

La permanenza di Martini a Treviso fino alla battaglia di Caporetto, secondo la testimonianza di Mazzolà già citata in apertura, trova riscontro nelle carte: il periodo di licenza per l’infortunio scade proprio alla fine dell’ottobre ‘17, e l’artista è dunque costretto a fare ritorno a

¹⁷⁵ Stringa 1993, p.147.

Bologna. Per poco, poiché l'11 novembre una nuova licenza di cinque mesi gli consente di ritornare nuovamente a casa in cerca della madre, che tuttavia nel frattempo era sfollata¹⁷⁶ presso i parenti a Brisighella. Dopo una doverosa sosta a Vado Ligure in visita a Brigida (nei confronti della quale si era impegnato più o meno ufficialmente almeno da aprile¹⁷⁷), e un soggiorno di qualche settimana a Roma insieme al ritrovato (in tutti i sensi) Mazzolà con il quale condivide l'appartamento di Via Ripetta 70¹⁷⁸, per Natale si ricongiunge finalmente alla madre a Brisighella, trascorrendo in Romagna i mesi successivi nella vicina Faenza e Rivalta. Quando l'11 aprile 1918 allo scadere della licenza fa diligentemente ritorno a Bologna, sbaglia reparto e – probabilmente in perfetta buona fede – si presenta invece al deposito del 25° Lancieri. La giustizia militare che prende molto seriamente i malintesi e tiene molto poco in conto le intenzioni, lo condanna a tre mesi per diserzione, da scontare nel carcere bolognese di San Gervasio e Protasio. Tuttavia, le condizioni durissime, quasi disumane, della detenzione minano talmente la sua salute già molto precaria (forse ci si era messa perfino la famigerata Spagnola, contratta per fortuna in forma non grave), che un misericordioso permesso per malattia, dopo un mese soltanto, lo lascia libero di andare. E mette anche la sospirata parola fine alle disavventure del soldato Martini, perchè, in attesa del congedo definitivo che gli verrà ufficializzato solo nel gennaio 1919, si tratta nei fatti dell'ultima volta in cui il Nostro dovrà vedersela con i rigori della vita marziale. Ma tornando a quel frattempo: uscito di prigione (siamo dunque nel maggio del '18) Martini torna a Faenza, in un contesto che, già qualche mese prima, lo aveva accolto con favore. “Faenza è bella. Ci sono tante belle ragazze”¹⁷⁹, scrive a Comisso, chiedendogli di raggiungerlo. Un'attrattiva locale di natura del tutto differente, e un aspetto forse ben più rilevante, era rivestita dalla prodigalità dei conti Dionigi e Luigi Zauli Naldi, che, provenienti da un'antica famiglia faentina, erano colti, sensibili all'arte, e di larghi mezzi. Il piccolo centro, famoso per le ceramiche, era stato del resto depauperato di molti dei suoi artisti richiamati al fronte, e a risentirne erano state anche le occasioni di scambio, e le buone conversazioni. Dunque, da un lato ci sono i conti che gli mettono a

¹⁷⁶ La disfatta di Caporetto e la conseguente occupazione di Veneto e Friuli da parte dell'esercito austriaco, portò a un numero di circa 250.000 profughi.

¹⁷⁷ LETTERE, p. 44.

¹⁷⁸ L'appartamento era stato precedentemente lo studio di Cipriano Efisio Oppo.

¹⁷⁹ LETTERE, p. 47. Si noti come Martini ometta i suoi trascorsi carcerari, riferendo invece di aver lasciato da poco l'ospedale.

disposizione un alloggio in città, in via Ippolito 5¹⁸⁰, dall'altro la frequentazione con Achille Calzi che, artista anch'egli, ma di ambito simbolista, dirigeva la Pinacoteca Civica e la Scuola di disegno e Plastica Tommaso Minardi, presso la quale mette a disposizione di Martini uno spazio dove lavorare. C'è infatti del lavoro da fare, specialmente per quanto attiene l'ambito del sacro: occorrevano battisteri (o almeno fonti battesimali) in seguito al nuovo codice di diritto canonico promulgato nel settembre 1917 da papa Benedetto XV che imponeva ad ogni chiesa di dotarsene, per estendere e solennizzare la somministrazione del sacramento. Questa "nuova domanda" del mercato che fu in genere soddisfatta dal lavoro degli artigiani locali, arrivò solo di rado a esiti propriamente di arte sacra, quali furono invece le due commesse assegnate a Martini, che realizzò la maiolica a rilievo del Battesimo di Cristo per la chiesa di Sant'Ippolito a Faenza, e il fonte battesimale per la chiesa di S. Margherita di Rivalta in cemento a stampo (nell'eventualità di replicarlo successivamente per altri incarichi, che tuttavia non si presentarono), che era stato iniziato durante il suo primo soggiorno faentino, risalente a qualche mese prima. Pur trattandosi di due incarichi assunti *pro panem*, ("anch'io spero aver dei soldi, lavoro per i preti e ho tanto da fare [...] devo lavorare anche per la famiglia che essendo senza sussidio ha soltanto me da cui sperare¹⁸¹"), scrive a fine giugno a Comisso), si presentano in un momento della vita di Martini in cui una riflessione certo più mistica che religiosa occupava da tempo la mente dell'artista, e sembrava lavorare sottotraccia, realizzandosi in vari tentativi che tuttavia, ancora allo stadio di maturazione, non sembravano aver portato per il momento a qualcosa di compiuto o definitivo. Guardando all'intera produzione di Martini, dove i soggetti sacri si contano sulle dita di una mano (e tutti per lo più realizzati su commissione), ci si rende conto come questo sopraggiunto interesse attenesse squisitamente all'ambito del mistico, ed era portatore forse di istanze spirituali astratte, che poco avevano a che vedere con la religiosità codificata e normata dall'iconografia cristiana delle immagini dei santi o delle sacre rappresentazioni (e che in quanto tale prevedeva il rispetto – o il sovvertimento – di precise modalità espressive). *Il Battesimo di Cristo*, così come il fonte di Rivalta, sembrano ispirate in senso classico, e guardare al primitivismo quattrocentesco, esprimendo insomma lo stesso orientamento e l'orizzonte di senso in cui si

¹⁸⁰ La decisione di Martini di svicolare le velleità letterarie del conte Luigi, che vorrebbe invece coinvolgerlo nel progetto di un'opera teatrale su Michelangelo da scriversi a quattro mani, non sembra avere contraccolpi sulla sua situazione abitativa, né - si suppone - sul rapporto di stima con gli Zauli Naldi.

¹⁸¹ Lettera a Comisso da Faenza, fine giugno 1918, in LETTERE, p. 47.

stava muovendo Martini quando rifiuta di partecipare alla stesura del lavoro teatrale su Michelangelo con Luigi Zauli Naldi che lo aveva sollecitato in proposito, adducendo in ragione proprio una mancanza di empatia nei confronti della grandiosità magniloquente e dell'impeto del grande maestro¹⁸². Il tema della classicità è uno degli aspetti sollevati anche da Maria Gioia Tavoni nel saggio “*Riproporre il ‘silenzio’ per le Contemplazioni di Arturo Martini*”¹⁸³, che cita a sua volta le osservazioni di Nico Stringa a proposito dell'influenza degli affreschi della Treviso medievale nell'immaginario martiniano, come parte “della formazione, per così dire «implicita», a cui Martini ha fatto diretto riferimento nei *Colloqui. L'urbs picta* nella sua pubblica e quotidiana visitazione, e il grande patrimonio di arte sacra, altrettanto agevolmente abbordabile, costituiscono i punti di riferimento fondamentali di quell'apprendistato che si sostituisce all'iter scolastico”¹⁸⁴. Parlare delle incursioni nell'arte sacra che si collocano durante questo periodo trascorso a Faenza, evidenziando come esse possano ricollegarsi a una sensibilità estetica, a un sostrato di immagini acquisite in precedenza che ancora permanevano a stagliarsi nell'animo dell'artista, diventa utile soprattutto per arricchire il contesto di lettura e arrivare ad affrontare *Contemplazioni*. Opera che rappresenta un'eccezione nella produzione di Martini, un “*liber mutus*” o quasi, dove la parola è semplice exergo, “*Contemplazioni* è un libretto poco più grande di un pacchetto di sigarette”¹⁸⁵, come lo definisce Elena Pontiggia, che Martini stampa da solo, probabilmente in giugno, presso la tipografia dei Fratelli Lega a Faenza. Preferita alla tipografia Novelli e Castellani, ben più nota in città, presso la quale aveva pubblicato anche il poeta futurista Armando Cavalli che Martini frequentava in quel periodo (i cui esperimenti paroliberi, di una potente carica anticonvenzionale, possono realisticamente aver avuto peso nella genesi di *Contemplazioni*), la tipografia Lega era una scelta dettata da ragioni – come sempre – di economia, dal momento che Martini avrebbe sostenuto autonomamente i costi del libro; un'autonomia da intendersi in senso ancora più fattuale, poiché per l'assenza dei Lega che si trovavano al fronte, attende materialmente al processo di stampa. Non si conosce la tiratura dell'edizione *princeps* di *Contemplazioni*, e anche sotto questo aspetto è ancora una volta Treviso a detenere un primato,

¹⁸² Lettera al Co. Luigi Zauli Naldi da Vado Ligure, LETTERE, p. 47

¹⁸³ Tavoni Maria Gioia, “*Riproporre il ‘silenzio’ per le Contemplazioni di Arturo Martini*”, Fratelli Lega, Faenza, 2017.

¹⁸⁴ Stringa 1989, p 12.

¹⁸⁵ Pontiggia 2017, p. 91.

visto che l'unico esemplare di cui si abbia notizia in una collezione pubblica è conservato presso la Biblioteca Civica. L'idea del pacchetto di sigarette a porre evidenza sulle dimensioni contenute risulta efficace se si considera che l'esemplare trevigiano, pervenuto come lascito di Maria Calzavara nel 1969, misura cm 14x10,5 e pur presentando una rifilatura nella parte superiore, si suppone restituisca in maniera attendibile le caratteristiche possedute da ogni altra copia tirata in quell'occasione. La ricognizione critica di Maria Gioia Tavoni prende quota a partire dagli aspetti di carattere materiale di *Contemplazioni* come oggetto/libro, costituito dunque da 41 carte stampate mediante tecnica xilografica solo sul *recto* (5 fascicoli di 8 carte più un bifolio, non segnati), su carta scadente e ancora ottocentesca, e di cui non è possibile stabilire il formato se non desumendolo in 24° in base ai 14 cm del dorso (il formato in 24° prevede infatti altezze tra i 10 e i 15 cm)¹⁸⁶. La collana dei *Diamanti* di Gaspare Barbera edita dal 1856 e la *Raccolta di Breviari intellettuali* dell'Istituto Editoriale Italiano, molto nutrita e ben più recente, proponevano pubblicazioni di piccole dimensioni, affini a quelle di *Contemplazioni*, ma rappresentavano un'eccezione nel panorama editoriale italiano, nell'ambito del quale, soprattutto per quanto riguarda i libri singoli, le dimensioni ridotte erano da sempre legate semmai a pubblicazioni di argomento religioso. Per rendersi conto come la scelta di un formato inusuale da parte di Martini sia ricollegabile al carattere mistico/religioso di *Contemplazioni* e all'intenzionalità di connotare la plaquette anche materialmente in tal senso, è necessario ritornare all'aspetto già accennato dell'origine dell'opera, che sembra precedere di alcuni anni la sua "messa in libro" a Faenza. L'evidenza posta da Stringa sulla corrispondenza tra Martini e Comisso in cui è ravvisabile un profondo afflato spirituale almeno dalla primavera del '16 ("Io lavoro e mi sento rinascere nella mia idea senza confini. Amiamoci senza invidia, più forti nell'avvilimento, più puri nello sconforto. Inginocchiamoci a tutte le immagini affinché esse ci sentano degni di interpretarle, di viverle, come gli evangelisti

¹⁸⁶ Il riferimento è ai formati convenzionali per il libro moderno, definiti in base al numero di piegature a partire da un foglio A0. Riporto per esteso la nota di Maria Gioia Tavoni, in Tavoni 2017, nota 5, pag 7 : "Il formato dei fascicoli dipende inoltre dalle dimensioni della macchina da stampa, che può richiedere che i fogli originali siano pre-tagliati, e da eventuali tagli successivi per portarli al formato definitivo desiderato. Per esempio, volendo ottenere un fascicolo di 8 carte si poteva partire da un foglio del formato "protocollo" di 32 x 44 cm, che, stampato e piegato in-8° (8 carte) dà fascicoli di 110 x 160 mm, verosimilmente rifilati alle misure del libricino. Si è ritenuto importante indugiare sul formato, anche perché pure nei confronti di questo dato c'è grande difformità in chi lo indica, nessuno mai in 24°. Si capisce come in epoca quasi coeva venisse indicato con il formato in 16° tenuto conto della piegatura dei fascicoli".

furono scelti e detti degni di divulgare la parola di Cristo.”¹⁸⁷), è un primo indizio degli orientamenti e degli interessi a cui era rivolto l’artista, che nello stesso periodo invia a Boccioni (il fatto è attestato da una lettera resa nota da Perocco nel 1972) le cosiddette *Nostalgie parigine* per la rivista “Avvenimenti”: sei pagine grafiche su carta blu e segni argento, rimaste senza esito di pubblicazione e ora perdute, ma che, sulla base della presentazione redatta da Martini (“non è pittura non è musica, per ora è solo sensibilità incosciente”¹⁸⁸), forse contenevano in nuce la stessa tensione all’universale di *Contemplazioni*. È indubbio comunque che Martini iniziasse a pensare concretamente a *Contemplazioni* nella sua forma di libro, quando nel febbraio del 1917 sottopone a Comisso (la lettera è quella già citata del 9 febbraio, dall’ospedale militare di Bologna) il titolo *Pregchiere* per un’eventuale pubblicazione delle sue “ricerche”¹⁸⁹. Nello stesso periodo, la parola *Contemplazioni* appare invece per la prima volta nell’intestazione in stampatello di una lettera al poeta Francesco Meriano¹⁹⁰ con il quale aveva stretto amicizia pochi mesi prima. “Ecco caro Meriano parte del mio “Rosario”[,] lavoro d’un solitario che per amore di tutte le cose, espresse in questo tutto e nulla il pesante movimento delle 4 stagioni”¹⁹¹. Sebbene il *Rosario* non trovi spazio su “La Brigata” di Meriano esattamente come le *Nostalgie parigine* non ne avevano trovato sugli “Avvenimenti”, e Martini non faccia mistero della propria delusione, l’opera non viene affatto messa da parte, anzi, come scrive Stringa, “sollecitata anche da letture misticheggianti riappare, infine, in una lettera da Faenza, sempre a Comisso, in cui si legge «Bisogna che io ritorni alla mia idea, essa mi chiama ininterrottamente e sento che solo con questa io sono quello che sono ... dammi coraggio, voglio stampare un primo libriccino con quella prefazione di Ruisbroch, dal titolo: *Contemplazioni*”¹⁹². Rispetto a tale fonte, ossia l’opera del mistico medievale Jan van Ruysbroeck, Maria Gioia Tavoni mette in luce che, sebbene non ci siano elementi per valutare quanto effettivamente Martini conoscesse dell’opera di Ruysbroeck a parte citarlo

¹⁸⁷ Lettera a Comisso, aprile 1916 in LETTERE, pag 40.

¹⁸⁸ Lettera di Martini a Boccioni senza data, ma risalente a inizio maggio 1916, in Perocco 1972, p. 348.

¹⁸⁹ LETTERE, p. 44.

¹⁹⁰ Elena Pontiggia sottolinea come l’amicizia con Meriano che aveva sostenuto sulla rivista *La Brigata* (di cui era stato recente fondatore con Bino Binazzi) il potenziale delle parole in libertà di Marinetti, portatrici di una verità preclusa alla grammatica e alla logica, potesse facilmente coinvolgere Martini “in quel periodo in cui si interessava a un linguaggio dai segni astratti analogo a un brano musicale”, vedi Pontiggia 2017, p. 81.

¹⁹¹ Lettera di Martini a Meriano, 1917, Fondazione Primo Conti Fiesole, in Pontiggia 2017, pp. 82-83.

¹⁹² Stringa 1993, p.149, e LETTERE, p.47.

nella lettera a Comisso di cui sopra, “qualora all’epoca [...] vi avesse voluto attingere, sicuramente non avrebbe potuto farlo con un approccio teologico sistematico, bensì per cogliervi unicamente una forte consonanza spirituale”¹⁹³. Sempre Tavoni evidenzia che *L’ornamento delle nozze spirituali* di Ruysbroek, che risulta la fonte più accreditata recando un capitolo intitolato appunto *Le contemplazioni*, aveva all’epoca due recenti edizioni italiane, l’una per i tipi di Carabba, l’altra nei “Breviari” dell’Istituto editoriale italiano, e proprio una copia di quest’ultima, ora confluita nella collezione della Biblioteca Comunale di Faenza, era stata posseduta in origine da Luigi Zauli Naldi. Martini avrebbe potuto trovare così in Luigi Zauli Naldi un interlocutore informato, con il quale scambiare delle impressioni utili magari allo sviluppo della sua “idea”, ma è tuttavia da escludere che la lettura di Ruysbroeck da parte dell’artista risalga al periodo faentino, poiché, sempre che non si tratti di una coincidenza, la lettera a Meriano intestata *Contemplazioni*, è infatti precedente. Non avendo riscontri certi sui tempi e l’edizione in uso a Martini, Tavoni individua il paragrafo *Contemplazione* del capitolo *Le contemplazioni* dell’edizione Carabba curata da Domenico Giuliotti¹⁹⁴, come la possibile prefazione scelta dall’artista per introdurre il proprio libro: “La contemplazione è una conoscenza superiore ai modi di conoscere, è una scelta superiore ai modi di sapere. Superiore inoltre alla ragione, mentre si sforzerebbe di abbassarlo inutilmente fino a lei, non potrebbe d’altro lato, la ragione, con nessun’ala raggiungerla. La contemplazione è un’ignoranza illuminata, e uno specchio magnifico in cui riluce l’eterno splendore di Dio. Essa è senza misura; e tutti i passi della ragione son brevi nel suo regno”¹⁹⁵. Nell’individuare tale passaggio, Tavoni contesta la scelta (e la relativa sfumatura interpretativa) di Giorgio Maffei che nel saggio *Le misteriose contemplazioni di Arturo Martini* “attribuì il titolo *Contemplazione* a un brano, per di più di pessima traduzione, del terzo capitolo dell’Ornamento: «La comprensione dello spirito è così completa che coincide con lo spirito stesso».”¹⁹⁶ Secondo Maffei, la scelta di Martini per la prefazione sarebbe ricaduta su tale passo poiché “Martini cerca la via nella

¹⁹³ Tavoni 2017, p. 27.

¹⁹⁴ Come Tavoni ha modo di evidenziare nel suo saggio, sollevando l’aspetto della diffusione complessiva dell’opera di Ruysbroek tra Otto e Novecento, l’edizione Carabba pur lasciando a desiderare dal punto di vista filologico, riproponeva fedelmente la traduzione francese delle opere scelte (e non solo dell’*Ornamento spirituale*) curata da Ernst Hello del 1899. Fare riferimento all’edizione Carabba appare dunque appropriato anche nel caso in cui la lettura da parte di Martini risalisse a un soggiorno a Parigi.

¹⁹⁵ Van Ruysbroek, *L’ornamento delle nozze spirituali*, Carabba, 1916, p. 103.

¹⁹⁶ Tavoni 2017, p. 29.

bellezza che anch'essa conduce all'illuminazione. Ricercando il senso della forma, dell'armonia e dell'ordine interiore [...]”¹⁹⁷. Un'interpretazione che appare certamente fondata se si prende in considerazione la poetica dell'artista, ma sembra cedere il passo a quanto suggerito da Tavoni alla luce della dichiarazione resa da Martini a Gino Scarpa nei *Colloqui* “Anche quello [*Contemplazioni*] era il mio universale:”¹⁹⁸, nell'ambito della lunga rimediazione dell'opera negli anni successivi alla sua prima pubblicazione, come avremo modo di vedere. Al di là delle intenzioni iniziali e di ogni possibile speculazione, la realtà dei fatti è che la parola non ha altro posto nel libretto se non nel monito epigrammatico (del quale è certamente autore Martini) che lo apre affermando: “Se tutte le cose/ diventassero verdi/ ancora gli uomini/ le chiamerebbero: alberi”. È possibile prendere per “buona” l'indicazione dei *Colloqui* che connotava l'exergo in senso polemico commentando “l'uomo, quella vigliaccheria che ha di confrontare sempre i concetti delle cose vere, anche una cosa diventando verde, sapendo che gli alberi sono verdi, avrà detto: sarà un albero”¹⁹⁹, un'affermazione che invita dunque a non stracapire facendo di tutte le erbe un fascio, cedendo all'incuria del facile sillogismo, fornita sì direttamente da Martini, ma che, di ben ventisei anni successiva alla prima stampa di *Contemplazioni*, potrebbe non aver tenuto conto di quali fossero state invece le reali motivazioni dell'artista all'epoca. È altresì possibile una lettura in senso più immaginifico, sulla base della sfera semantica alla quale afferiscono le parole utilizzate, dalla forte caratterizzazione visiva, e portatrici di un senso dal respiro universale (*verde, uomini, alberi*). La terza via, forse quella che meglio si presta a considerare l'exergo, è ammettere la compresenza di entrambi i moventi proposti, e assumere un atteggiamento di ascolto, di sospensione del giudizio, per pensarlo come parte integrante dell'opera, e non un suo semplice commento. Se si rinuncia a cercare in esso la chiave di volta per la comprensione univoca dell'opera, esso appare allora un semplice contrappunto verbale (o un “paratesto”, come ancora suggerisce Tavoni²⁰⁰) al contenuto grafico – e all'orientamento esclusivamente visivo delle pagine successive. La tecnica xilografica (poiché di xilografia si tratta: non trova riscontro la testimonianza di Ennio Golfieri sul periodo faentino dell'artista, che suggeriva l'impiego di matrici in terracotta), poco frequentata da Martini in precedenza, è probabilmente

¹⁹⁷ Maffei 2006, p. 28.

¹⁹⁸ COLLOQUI, p. 94.

¹⁹⁹ COLLOQUI, p.182.

²⁰⁰ Tavoni 2017, p. 22.

quella in grado di restituire al meglio il senso di un dramma, connotato in chiave espressionista nel forte contrasto dei bianchi e dei neri che non ammette passaggi di tono; una caratteristica certo non inedita per la produzione grafica dell'artista, che anzi procurava di raggiungere il medesimo effetto attraverso altre tecniche. La lettura di Mirella Bentivoglio alla quale si deve il merito – e un debito, da parte nostra – dell'illuminata “riscoperta” di *Contemplazioni* in epoca contemporanea nell'ambito del libro d'arte moderno, presenta *Contemplazioni* come una sorta di ex-voto esistenziale reso da Martini, al termine della lunga notte della vicenda bellica²⁰¹. Questo spunto fornito dalla studiosa si presta a mio avviso ad alcune considerazioni che mettono in relazione la tecnica con il “respiro” dell'opera. Se il dramma connaturato alla tecnica xilografica risulta stemperato, irregimentato, dall'adozione di stilemi astratti/geometrizzanti, il processo di sublimazione al quale va incontro e che lo rende a tutti gli effetti meditazione silenziosa, sembra passare per la volontà di ricollegarsi anche tecnicamente al misticismo antico di un libro devozionale pre-gutemberghiano²⁰². La sottolieatura da parte di Tavoni che *Contemplazioni* abbia ospitato un solo legno per foglio²⁰³, colloca la plaquette di Martini in una dimensione pienamente artigianale, in cui la predisposizione singola di diverse matrici da parte di un *artifex* (che lavora in questo caso senza l'ausilio di metodi proto industriali), sembra operare prima dell'*Opera*, ossia del suo esito di libro stampato. La terminologia utilizzata da Mirella Bentivoglio che adotta la dicitura “pannelli lignei” per designare le matrici, con la sostanziale conseguenza – come sollevato da Tavoni, che si trova in disaccordo – di considerarle alla stregua di sculture, mi pare dunque più che appropriata, sia che si prenda in esame la realizzazione di *Contemplazioni* (nello specifico: una matrice per foglio) sia che si guardi alla funzione assolta dalla grafica nella vicenda artistica di Martini nel suo complesso: grafica come affermazione della scultura nel periodo giovanile (fino grossomodo a *Contemplazioni*, quando la grafica si era rivelata particolarmente “comoda” durante gli anni della guerra), o come negazione negli anni estremi, e cioè in concomitanza dello scritto “Scultura lingua morta”, la cui pubblicazione denuncia l'esaurirsi definitivo delle possibilità della scultura, e la necessità inevitabile di rivolgersi ad altro. La

²⁰¹ Bentivoglio 1994.

²⁰² Maffei 2006, p. 33.

²⁰³ Tavoni 2017, p. 23.

vocazione ascetica di *Contemplazioni* “libretto di bianchi e neri”²⁰⁴ trova dunque la sua piena realizzazione attraverso la stampa: sia perché tale processo di stampa implica la scultura (e una scultura che rimette in discussione l’opera matrice dopo matrice), sia perché agisce nel senso di una mediazione, di un allontanamento tra la soggettività dell’artefice e l’opera (nel 1945 Martini confiderà a Giorgio Ferrari “io ho sbagliato a firmare le *Contemplazioni* ed è giusto perché il loro valore ha le dimensioni dell’opera anonima che è il massimo valore di ogni azione umana”²⁰⁵), sia, infine, per la perdita della policromia originaria testimoniata nei *Colloqui* (“Il libretto *Contemplazioni* è nato a Treviso [...] prima disegnato sulla carta [...] con diversi colori”²⁰⁶), e attestata dal disegno preparatorio conservato presso il Museo del Paesaggio di Verbania proveniente dalla collezione di Egle Rosmini, rispetto al quale, in occasione della mostra del 1989 a Treviso, Stringa concludeva che “la scelta del «bianco e nero» si rivelò molto più adatta al carattere «ascetico» del libro”²⁰⁷. Il chiaro riferimento alla sfera mistico/spirituale verso la quale si orienta l’opera è esplicitato nel secondo foglio, che apre la sequenza delle tavole incise. Il secondo foglio (in assenza di un frontespizio) reca infatti il monogramma protocristiano *iota-khi*, derivazione del labarum di Costantino, attorniato dalle lettere A e Ω, che appare in negativo sul cartiglio circolare nero pieno; i fogli successivi replicano invece una struttura a spartito (preceduta in alto, frammezzata, e chiusa in basso da losanghe in posizione centrale: due sequenze tripartite) di linee nere e spazi bianchi, marcata in senso modulare da rettangoli neri inscritti tra gli spazi, che come evidenzia Maffei “scandiscono ritmicamente [lo spazio] secondo moduli che mutano tavola dopo tavola”²⁰⁸. Sia che ci si trovi davanti a una partitura che si ripete sempre variata, che potrebbe far pensare effettivamente a una notazione musicale alternativa, premoderna o al canto gregoriano²⁰⁹, di una “scrittura asemantica” secondo la definizione di Mirella Bentivoglio, o ancora, che si tratti delle “immagini prive di immagini” di cui parla Stringa, “semplici tacche leggermente sfrangiate (per via del lavoro di intaglio) che nella sequenza delle pagine hanno un ordine

²⁰⁴ Sul tema del cromatismo bianco/nero di *Contemplazioni* Martini insisterà più volte nei *Colloqui*; la citazione è in COLLOQUI, p. 69 .

²⁰⁵ LETTERE, pp. 266-267.

²⁰⁶ COLLOQUI, pp. 181-183.

²⁰⁷ Stringa 1989, p. 162.

²⁰⁸ Maffei 2006, p 31.

²⁰⁹ Maffei riferisce di un tentativo di “suonare” *Contemplazioni*, che tuttavia non ha dato esiti (ibidem, p. 32).

pressoché casuale, interscambiabile, dunque provvisorio, puramente indicativo”²¹⁰, il ruolo prevalente che la ripetizione assume in *Contemplazioni* trova più occasioni di riscontro nei *Colloqui*, quando per esempio Martini dichiara “Per quale ragione ritengo perfetto il mio libro: bianco della pagina, nero dei punti? Con gli spazi creo un ritmo a questo mio movimento d’anima. La ripetizione. Togliere significato terreno all’oggetto, perché diventi un assoluto”²¹¹. Come scrive Maffei, proprio a commento di questa affermazione dell’artista: “facile è quindi l’accostamento di *Contemplazioni* alla scrittura musicale, forma di astrazione assoluta che trova solo nella notazione grafica un compimento visuale”²¹², ma è anche opportuno considerare i moventi di quel “movimento d’anima”, quell’universale “che non lo so dire, ma è quello”²¹³, dichiarato da Martini, in un tentativo di spiegazione. Se si dà un’occhiata all’indice analitico delle opere di Martini citate nei *Colloqui*, riportato alla fine del testo, ci si accorge che *Contemplazioni* è una di quelle che ricorre più spesso: 9 occorrenze contro le 14 della *Donna che nuota sott’acqua*, la cui realizzazione risale tuttavia ai primi anni ’40, dunque un’epoca molto più prossima a quella in cui avviene la conversazione con Scarpa, che fu da subito acclamata come un capolavoro, e Martini stesso considerava il punto apicale delle proprie ricerche. Tanto da rendere necessario un excursus: l’opera fu realizzata in marmo di Carrara tra il 1941 e il 1942, dallo stesso blocco del *Tito Livio*²¹⁴ (più precisamente: da una grossa scheggia staccata dalla schiena di Tito Livio nello studio Nicoli a Carrara), dopo un periodo di profonda crisi che aveva portato Martini a dubitare della scultura, soprattutto quella

²¹⁰ Stringa 2011, pp.22-23.

²¹¹ COLLOQUI, p. 69.

²¹² Maffei 2006, p. 32.

²¹³ COLLOQUI, p. 94.

²¹⁴ *Tito Livio* fu realizzato nell’inverno del 1941 su commissione dell’Università di Padova per il nuovo edificio della Facoltà di Lettere (Palazzo Liviano) progettato da Giò Ponti, per celebrarne il bimillenario della nascita. La statua di Martini che ritrae Tito Livio “solo con la storia”, si discosta completamente dal progetto concordato inizialmente, che prevedeva invece la realizzazione di una scena allegorica molto complessa. Forse in seguito a una valutazione più attenta dell’assetto spaziale dell’atrio (la sua ampiezza, il posizionamento della scultura davanti a una parete policroma affrescata da Massimo Campigli, al quale era stata affidata decorazione interna), Martini realizza in segreto una statua a un blocco in grado di stagliarsi con maggior contrasto entro lo spazio di collocazione. La naturalezza dell’atteggiamento del protagonista, accucciato quasi in una posa infantile mentre, puntellandosi la mano con la testa, è assorto nella lettura, stempera la grave monumentalità del marmo, donando un senso di lievità e maggior leggerezza alla volumetria racchiusa del blocco. Una copia in gesso (ma del 1967) è collocata all’ingresso della Biblioteca Andrea Zanzotto di Treviso.

monumentale (e che più tardi sfocerà nel pamphlet *La scultura lingua morta*, pubblicato nel 1945), con un progressivo avvicinamento alle possibilità espressive offerte invece dalla pittura. Ma se nessuno può essere troppo diverso da se stesso, così è per Martini, tanto più che il suo ritorno alla scultura avviene anche grazie al clima culturale fervido e nuovo nel quale si trova immerso proprio nel 1941, quando accetta la cattedra di scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove trova come assistenti Mario de Luigi e Alberto Viani. “Come ammetterà egli stesso nei *Colloqui*”, scrive Stringa, “sono le lunghe discussioni con Mario De Luigi e Carlo Scarpa²¹⁵ sull'arte europea a convincerlo della necessità di un aggiornamento della scultura italiana”²¹⁶, che al termine di un lungo processo di meditazione e maturazione espressiva, fanno da ulteriore stimolo a riprendere progetti accantonati in precedenza. Martini aveva iniziato a coltivare l'idea di rendere plasticamente un corpo sospeso e fluttuante nell'acqua a partire dalla visione, avvenuta alcuni anni prima, del film *Ombre bianche nei mari del sud* diretto da Robert J. Flaherty e W. S. Van Dyke, incentrato sulla vita dei pescatori di perle di un'isola della Polinesia. In particolare, a stimolare la sua immaginazione era stata la sequenza del nuoto subacqueo²¹⁷ che vedeva per protagoniste “delle donne che nuotavano sott'acqua come animali”²¹⁸, aggiungendo come il tentativo coevo di riproporla in scultura non fosse andato a buon fine, poiché “non era il momento”. L'esecuzione venne infatti posticipata fino all'inverno del 1941, e la *Donna che nuota sott'acqua* fu esposta alla Biennale dell'anno successivo nella sala personale dedicata all'artista. Accolta con grande clamore anche se non vinse, fu subito acquistata da un collezionista milanese, che in seguito la concesse solo di rado alla pubblica esposizione, e mai dopo il 1950: un’“invisibilità” che contribuì senz'altro al suo mito. La scultura fu comunque documentata da una serie di riprese fotografiche che Martini aveva affidato a Ferruccio Leiss e Dino Jarach prima del ritiro da parte dell'acquirente, che confluirono nella monografia pubblicata nel 1944 a cura della Piccola Galleria di Roberto Nonveiller, con un testo poetico di Paul Valery, in sostituzione allo scritto introduttivo che Martini chiese a De Luigi, e che Stringa individua come la causa della rottura definitiva tra i

²¹⁵ Risale infatti a questo periodo veneziano anche il rapporto di amicizia e collaborazione con Carlo Scarpa.

²¹⁶ Stringa 1993, p. 109.

²¹⁷ Dopo aver preso visione del film riproposto nel 2003 alle Giornate del cinema muto di Pordenone, Stringa (Stringa 2005, p. 165) riferisce che la sequenza in oggetto “è relativ[a] alla scena in cui il protagonista guarda, non visto, un gruppo di donne che si bagnano e nuotano: pochi fotogrammi, ma che evidentemente si incrociano con le ricerche dell'artista in quel frangente.”

²¹⁸ COLLOQUI, p.25.

due²¹⁹. Sebbene le foto non siano in grado di rendere “la complessità di un marmo tutto concepito per stravolgere la comune percezione ottica”²²⁰, è sempre Stringa a notare che “la necessità di comporre equilibrio e squilibrio, di sfuggire alle tre dimensioni e alla forza di gravità (di cui, di direbbe, la scultura porta tutto il peso) approda ad un esito ineguagliato in questa scultura che, sollevata da terra e sospesa nello spazio [il corpo della nuotatrice è infatti sostenuto sopra il piedistallo da tre barre metalliche] si offre nella totalità dello spazio, ma per condizionarne e suggerirne una nuova percezione”²²¹, nel sovvertimento, cioè, del paradigma che vorrebbe lo spazio condizionare la percezione dell’opera, sostituito all’opera in grado di determinare o orientare la nostra percezione dello spazio e per traslato della realtà intera. La politezza della superficie levigata dall’acqua in cui il corpo è immerso, il suo stesso movimento di torsione nel nuoto sommerso, operano in senso decisamente antinaturalistico fino all’astrazione “quasi che il marmo fosse ripreso nel suo farsi strada a ritroso nel tempo per ‘diventare’ quello che era: forma assoluta, sasso, grembo”²²². Sembra dunque orientata in tale direzione anche la scelta da parte di Martini di rendere il marmo acefalo, contrariamente al bozzetto in bronzo di medie dimensioni conservato al Bailo. Tolto dal mercato dallo stesso acquirente del marmo, che intendeva scongiurare la possibilità delle repliche, viene successivamente acquistato nel 1993 dal Museo di Treviso. Sebbene si discosti notevolmente dall’opera nella sua forma finita, che le somiglianze si limitino grossomodo alla posa e alla sospensione sui tre supporti rispetto al piedistallo perchè la presenza della testa e le irregolarità della superficie portano incontestabilmente in tutt’altra direzione, il bronzetto testimonia il processo che condusse all’opera per come la conosciamo, ossia senza averla mai potuta vedere: è significativo perciò che proprio a Treviso – e ho inteso parlarne per questo – trovi posto l’unica prova tangibile di ciò che Martini considerava il fiore delle sue ricerche²²³, un bozzetto attendibile fino a un certo punto, presenza/assenza del capolavoro.

Per tornare a *Contemplazioni*, il libro muto, dopo questa lunga parentesi. La frequenza con cui ritorna nei *Colloqui*, e sulla quale eravamo rimasti in sospeso, denota il fatto che la

²¹⁹ Stringa 1993, p. 110.

²²⁰ Stringa 2005, p. 166.

²²¹ Stringa 1993, p.110.

²²² String a2005, p. 166.

²²³ “Ci vogliono dieci secoli per superare la *Donna sotto acqua*”, vedi COLLOQUI, p. 205.

plaquette fu oggetto di frequente rimediazione da parte di Martini, che non solo l'aveva ben presente in tempi ormai lontani dalla prima edizione faentina, ma che cercò in più occasioni di fornire sia a beneficio dei propri interlocutori, che a se stesso, diverse interpretazioni e possibili moventi, caricandola di significati che in parte potevano discostarsi dagli originali, frutto di una lettura a posteriori. Cambiano anche le circostanze materiali che portarono alla stampa del libro a Faenza: Martini dichiara a più riprese come, malato di Spagnola, avesse chiesto alla madre di far stampare il libro al suo posto, quando invece, che vi abbia atteso da solo presso la tipografia dei Lega è stato ampiamente documentato dalle verifiche biografiche condotte ad esempio da Elena Pontiggia o Maria Gioia Tavoni, che possiamo senz'altro citare per accuratezza. C'è da dire che nel tornare più volte su *Contemplazioni* Martini trovò nel corso della vita diversi complici, i quali, colpiti dalla tensione emotiva del libro, e in fondo dal suo enigma (perché *Contemplazioni* è un'opera enigmatica e difficile: di difficile interpretazione sia che la si consideri dal punto di vista segnico che all'interno del lavoro di Martini), furono i primi a spendersi per una sua riproposizione. Martini in vita, l'opera ebbe due riedizioni, nel 1936 e nel 1945, sempre a spese dell'artista. Sollecitata pubblicamente in un articolo comparso su "L'Italia letteraria" nel dicembre del 1934, a firma di Antonio Pinghelli, che testimoniava la forte impressione ricevuta dal "magico libro" di Martini scrivendo "non so cosa ancora il libro mi riservi. So che l'Umanità vi può trovare se stessa e aiutarsi a diventar migliore: forse un giorno a trovar l'Equilibrio perfetto che è Dio"²²⁴, l'edizione del 1936 presso la tipografia di Vera di Milano si proponeva come una ristampa anastatica dell'edizione *princeps*, avvalendosi delle matrici originali del 1918 per quanto riguarda le pagine interne, e riproducendo con nuovi caratteri tipografici solo i versi dell'antiporta. Diversamente, l'edizione del 1945 più che puntare alla fedeltà rispetto all'originale (fatta salva la tecnica xilografica, le "partiture" interne furono riprodotte con elementi tipografici che ne accentuarono il linearismo), mirava a illuminare circa la natura dell'opera, fornendo un suo compendio. Con tale obiettivo Martini, "devoto a questo mio libretto, certamente più che alle mie statue"²²⁵, si rivolge a Giorgio Ferrari, fine intellettuale che all'epoca lavorava come bibliotecario presso l'Università di Padova, e nel 1969 assumerà l'incarico di direttore alla Marciana, al quale sottopone la richiesta di "scritti per poterlo spiegare"²²⁶, in vista di una prossima riedizione. Che infatti

²²⁴ Pinghelli 1934.

²²⁵ LETTERE, p. 263.

²²⁶ Ibidem.

viene terminata – come si legge nel colophon – il 25 dicembre del 1945, con l’aggiunta di un apparato di contenuti e spunti di carattere esplicativo, e stampata di lì a poco a Venezia presso la Tipografia Emiliani.

Contemplazioni ebbe in seguito due riedizioni anastatiche, avvenute postume: quella del 1967 pubblicata da Scheiwiller a cura di Carlo Scarpa che ne firmò anche la prefazione, inserita all’interno in carta sciolta, e la seconda che uscì nel 2013 per le trevigiane Edizioni Canova. Curata da Mirella Bentivoglio e Nico Stringa, presenta il medesimo foglietto ad accogliere stavolta una loro introduzione congiunta.

Il libretto delle *Contemplazioni* è nato a Treviso e non a Faenza, e aveva per titolo il “canto dell’usignolo”. Ha sbagliato Rimbaud a dire: *Illuminazioni*. È un passo dopo Rimbaud: *Contemplazioni*. Lui giocava su dei verbi, dei suoni. L’ho inciso a Faenza: prima disegnato sulla carta.

“Se tutte le cose diventassero verdi ancora gli uomini le chiamerebbero alberi.” Teoria dell’infinito, dello spazio e del tempo. Se io prendo qualsiasi forma (ognuno la sceglierà nella sua preferenza, o ascoltandosi i battiti del cuore, forma passionale che gli ricordasse qualche cosa), come un pianoforte avesse una nota sola, cioè senza contrasti, e che le battesse con vario ritmo, questo da un asceta del Tibet dovrebbe diventare il più grande evangelo del mondo, cioè *oltre la parola umana*. Anche la Divina Commedia: tutti dicono le loro faccende, porcheria.

Questo [*Contemplazioni*] non dice niente. “Un libro per tutti e per nessuno”, la frase di Nietzsche. (Eliminavo allora il racconto, fatto pastorale, letteratura; trovavo che era sopruso, imposizione al lettore, mentre questo restava...

Ognuno con questi segni avrebbe composto il suo romanzo, molto più variabile e assoluto di una sinfonia, che si potrebbe interpretare ogni giorno diversamente, secondo i propri stati d’animo. In questo libro non c’era che un difetto, cioè la disposizione di queste battute col mio ritmo personale, rimaneva ancora una cosa mana, perché la cosa perfetta sarebbe stata la pagina bianca.

Arturo Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-1945*

CAPITOLO IV

Quelle due ciocche di capelli della Pisana

Nella vicenda di Martini, nel tentativo di stendere un ideale regesto biografico e critico che intrecci luoghi ad avvenimenti, opere e persone, parole dette e scritte, e in breve tutto ciò che normalmente – senza pensarci più di tanto – siamo soliti infilare nella definizione di vita, La Pisana occupa il posto della rivelazione e del mito.

È il 1928. Gli esiti altalenanti del riconoscimento critico, sommati a una fortuna quantomeno incerta anche sul piano commerciale, che alla prova dei fatti non sembra in grado di assicurargli entrate stabili e adeguate tanto da permettergli di lavorare in piena autonomia e libertà espressiva, sono di certo un brutto tarlo per Martini alla soglia dei quarant'anni. Come non mancherà di evidenziare anche Lionello Venturi nel 1930 sulle pagine della rivista *Arte* confermandosi ancora una volta tra i suoi più accorati sostenitori – che pure non mancavano, in senso quantitativo e, soprattutto, qualitativo²²⁷ –, “Arturo Martini riesce a vivere in grazia a ragioni che non sono artistiche, e ha di rado, a stenti e a bocconi, il materiale di pietra o di bronzo su cui improntare la sua forma. [...] Se un'opera è stata acquistata dalla galleria nazionale di Roma, un insolito mercanteggiare sul prezzo ha tolto ogni vantaggio all'artista.”²²⁸

L'articolo presenta un bilancio piuttosto aderente alla realtà. Il decennio si era aperto con la celebre conferenza sul grembo plastico tenuta alla *Galleria Arte* di Milano²²⁹, che

²²⁷ Nel suo articolo, Venturi menziona Carlo Carrà, Ugo Ojetti, Cipriano Efisio Oppo, Alberto Savinio, Roberto Longhi, Italo Tadolato, Emilio Zanzi, Marziano Bernardi; è di certo una lista parziale, ma significativa.

²²⁸ Venturi 1930, p. 556.

²²⁹ E' grazie alla mediazione di Margherita Sarfatti e Natale Mazzolà, che tra il 27 novembre e il 12 dicembre 1920 Martini tiene una personale presso la *Galleria Arte* di Milano. Il numero esiguo delle opere esposte (Martini ne ha pronte in quel momento solo otto) viene integrato da quelle del pittore argentino Xul Solar, vicino al Futurismo e al Dadaismo. La mostra è un insuccesso, ma dà a Martini l'occasione, l'8 dicembre 1920, di tenere la celebre conferenza dal titolo *Il mondo visto plasticamente*, in cui espone la teoria del grembo plastico e la ricerca del “sasso” come forma pura ed elementare.

rendeva pubblici e manifesti i punti cardine di un'idea di scultura alla quale l'artista, pur nei successivi sviluppi, di fatto non abbandonerà mai. La mostra, che aveva fornito occasione e contesto a questa dichiarazione di stampo così programmatico, si era rivelata un insuccesso, ma utile, tuttavia, ad avvicinarlo all'esperienza di *Valori Plastici*²³⁰ grazie al felice incontro con Mario Broglio. Tappa decisiva sul piano creativo e per una piena affermazione di Martini nel novero delle personalità artistiche del periodo²³¹, l'adesione al gruppo significa così dividerne la sorte: se i "giovani Italiani" di *Valori Plastici* riscuotono il plauso unanime della critica tedesca per la collettiva itinerante del 1921 tra Berlino, Hannover e Dresda²³², di segno diametralmente opposto si rivela la reazione dei critici italiani alla successiva mostra del gruppo, presente alla Fiorentina Primavera dell'anno successivo. Martini in particolare guadagna il commento distaccato e a dir poco tranchant di Margherita Sarfatti: "la paura è che la voluta rudezza del Martini non abbia nulla da comunicarci"²³³, a dimostrazione del fatto che il precedente favore che l'artista godeva presso di lei era ormai sempre più sottoposto a quel beneficio d'inventario che condiziona negli anni immediatamente successivi anche il rapporto con *Novecento*, a cui sceglie di aderire, pur nella reciproca diffidenza. A questo vanno a sommarsi la delusione per la promessa del direttore da poco nominato Vittorio Pica di essere

²³⁰ Proprio in occasione della mostra alla *Galleria Arte* conosce Mario Broglio. Sulla base della testimonianza della moglie di quest'ultimo, la pittrice Edita Walterovna zur Muehlen, sappiamo che ad attrarre l'attenzione dei coniugi Broglio era stata l'opera *Le stelle*, con la quale Martini aveva manifestato un interesse per l'arte Tre/Quattrocentesca. In tale direzione muoveva infatti anche la ricerca entro il gruppo *Valori Plastici* nato intorno all'omonima rivista fondata da Broglio nel 1918, che, accogliendo le istanze della Metafisica di Carrà e De Chirico per un nuovo classicismo, andò a identificare il Ritorno all'ordine italiano. Prima di Martini vi avevano aderito Carrà, De Chirico, Francalancia, Melli, Morandi, Zadkine, la stessa Edita Broglio; Martini si trovava di fatto ad essere l'unico scultore del gruppo.

²³¹ "L'atmosfera di *Valori Plastici* è decisiva per Martini che nel 1920 con *Le stelle* stava già maturando un ritorno al Trecento e al Quattrocento, estraneo però alle spente grammatiche professorali [...]. Da Carrà e De Chirico riprende, oltre ad alcuni motivi e a un sentimento di enigma che in lui si addolcisce in un senso di stupore, un più consapevole dialogo con l'antico." Vedi Pontiggia 2017, p.104.

²³² La mostra dal titolo *La Giovane Italia* (un riferimento volutamente risorgimentale) si apre a Berlino il 7 aprile 1921 in una sede prestigiosa, il Kronprinzpalais, che con la caduta dell'impero era divenuto un'ala della Nationalgalerie. Martini è presente con sette gessi (*Mia madre, Fanciulla vicino all'albero, Busto di ragazzo, La Pulzella d'Orleans, Le stelle, Fecondità, Maternità disperata*), e alcune opere grafiche.

²³³ Sarfatti 1922.

chiamato alla Biennale Veneziana dello stesso anno, disattesa senza molte spiegazioni²³⁴ (sfumata quella del 1922, sarà però presente a quelle del '26 e del '28 : tra le opere esposte anche l'*Orfeo*, poi acquistato dalla *Galleria nazionale* di Roma per la cifra di sole quindicimila lire, circostanza che ridimensionerà in parte l'entusiasmo per un acquirente senz'altro prestigioso²³⁵), le difficoltà economiche derivate dalle poche vendite e dai ritardi nei pagamenti da parte dell'imprenditore amico di Broglio, Mario Girardon, con cui aveva stipulato un contratto più oneroso che redditizio tanto da rendergli talvolta arduo acquistare gli stessi materiali di lavoro, e, in ultimo, il ripiego delle collaborazioni di sussistenza: quella pluriennale, a partire dal 1924 con lo scultore russo-canadese Maurice Sterne ad Anticoli Corrado, e di lì a poco il lavoro per l'architetto Mario Labò²³⁶, con una produzione ceramica di piccolo formato e più spostata sul versante decorativo²³⁷. Dunque da una parte c'è quel continuo "navigare a vista" che opprime materialmente ed emotivamente Martini e che certo non manca di sottrargli tempo e energie, ma in egual misura anche la consapevolezza e la necessità insita in quell'idea di scultura già messa nero su bianco nel 1920 e poi ripresa nei *Colloqui* con Gino Scarpa²³⁸ che dirige e caratterizza tutta l'opera del periodo. Scultura come ricerca di forme pure ed elementari, volumetricamente costruite e compatte, a partire da una materia/grembo plastico che nella sua pienezza le contiene e custodisce in potenza, ancora

²³⁴ In mancanza dell'unanimità dei voti, è l'amico Ugo Ojetti che come membro della giuria della Biennale si assume l'onere di comunicare, con una lettera datata 8 agosto, la spiacevole notizia a Martini: "Non le so dire quanto me ne dolga", vedi Stringa 1993, p. 181.

²³⁵ "Anche se non è un affare assume grande importanza dandomi molti diritti in avvenire pratici e morali", Martini alla moglie Brigida, giugno 1928, in LETTERE, p. 142.

²³⁶ La collaborazione con Labò inizia in occasione della Biennale di arti decorative di Monza del 1927, dove egli cura la sezione ligure progettando un oratorio, per il quale commissiona a Martini un *Presepio*, una *Fuga in Egitto* e una *Via crucis*.

²³⁷ Nonostante i lavori realizzati possano apparentemente inserirsi in quella categoria, e il formato stesso rimandi a un senso facile e oggettuale anche in virtù di ragioni commerciali. Scrive Elena Pontiggia: "Nessuna ceramica, comunque, è concepita come un oggetto decorativo, o peggio, come un soprammobile. Sembrano piuttosto progetti di monumenti, frutto di un far piccolo che non dimentica l'aspirazione al far grande" (Pontiggia 2017, p. 142). Del resto anche le ceramiche realizzate per Gregorj negli anni '10 avevano posseduto la stessa connotazione: sebbene non manifestassero ancora l'aspirazione al monumentale, caratteristica del lavoro di Martini da qui in poi, di certo già guardavano alla scultura.

²³⁸ "Un sasso. Un grembo è sempre un fenomeno di ordine perfetto. Nel sasso c'è tutto l'infinito: tutto senza misura. Nel sasso faccio un'ammaccatura, che è il minimo vocabolo di comprensione estranea a immagini, per cui posso comunicare con tutto il mondo", COLLOQUI, p. 23

prima che esse vengano plasmate. Per la ricerca purista di Martini, dunque, che mostra segni di contatto con quella di Maillol²³⁹, precursore della tendenza, “il sasso²⁴⁰ era portare la scultura al minimo compromesso del racconto”²⁴¹: nella scabra purezza della sua forma corrisponde infatti a una sorta di grado zero della scultura, in sé compiuto eppure aperto a infinite possibilità di sviluppo²⁴², si configura come ideale soluzione di sintesi, elemento ascrivibile all’universale che a quest’altezza rappresenta il tratto caratterizzante e la direttrice verso cui far convergere tutto il proprio lavoro. Nonostante gli ostacoli di ordine materiale, forte di un’elaborazione teorica già consolidata e matura, il principale polo di attrazione per Martini che risiede a Vado Ligure con la famiglia²⁴³, diviene allora l’ambiente intellettuale e artistico romano. Ma al di là degli aspetti relazionali in quel trovarsi al centro delle cose abbandonata la provincia, Roma costituisce per Martini soprattutto una nuova straordinaria occasione di maturazione espressiva. Situata all’epoca al centro del parco di villa Borghese, Villa Strohl-Fern, da tempo destinata dal suo proprietario, il ricco mecenate Alfred Strohl, a ospitare studi e residenze artistiche²⁴⁴, era una vivace colonia di artisti dal fascino pittoresco a due passi dal museo etrusco di villa Giulia. Martini vi risiede per alcuni mesi nel corso del 1922²⁴⁵, trascorsi all’insegna della scoperta dell’arte etrusca che, anche grazie al tramite dell’amicizia con Giulio

²³⁹ Di fronte a tale attribuzione, Martini prenderà le distanze dalla diretta ascendenza in Maillol, trovando piuttosto un riferimento comune in Jacopo della Quercia: “Mi han detto varie volte che derivo da Maillol ma non è vero. E’ il Maillol che deriva da Jacopo della Quercia al quale io mi riporto col pensiero ogni volta che incomincio un’opera nuova”, vedi Franci 1931.

²⁴⁰ La concezione che l’opera dovesse tendere a una forma chiusa e definita, in cui ritroviamo l’analogia con il sasso levigato dall’acqua sarà condivisa anche da Adolfo Wildt ne *L’Arte del marmo* del 1921.

²⁴¹ COLLOQUI, p. 143.

²⁴² Sappiamo che Martini chiama “Sasso” un’opera non meglio identificata realizzata in questo periodo, a soggetto femminile - un busto o una testa- esposta alla Galleria Arte nel marzo (*Busto di ragazza*) o nel novembre del 1920 (*Testa di fanciulla*). Verrà distrutta anni dopo dall’artista stesso, che probabilmente la reputava troppo distante dal modello ideale e probabilmente utopico che avrebbe dovuto rispecchiare.

²⁴³ A Vado Ligure, città natale della moglie Brigida Pessano, Martini ottiene la sua prima commissione pubblica, il *Monumento ai caduti*, nel 1923.

²⁴⁴ Vi avevano soggiornato tra gli altri Rilke, Repin, Vrubel, Moggioli, Guidi, Oppo, Trombadori.

²⁴⁵ Martini viene ad occupare qui uno studio già legittimamente destinato a Ettore Rossi. L’inconveniente accende un diverbio (dai risvolti giudiziari) tra Rossi e Spadini, che con altri amici si era adoperato per trovare a Martini tale sistemazione. Questa sua prima permanenza si conclude a sua volta con un litigio che lo vede protagonista, di cui è testimone Savino che riferisce di “grida da campo acheo nella descrizione omerica”, vedi Savinio 1947, p. 51.

Quirino Giglioli, uno dei padri dell'etruscologia italiana nonché direttore del museo, rappresenta per lui un'esperienza mesmerizzante, tanto che, nel ripercorrerla anni dopo, la collocherà entro un arco di tempo molto più ampio di quello restituito dal dato biografico reale: “so sta’ due anni a [l Museo di] Valle Giulia, e go spaca’ anca statue per vedere come erano fatte. [...]”²⁴⁶ Giglioli mi aveva dato un permesso di stare fuori orario. Soltanto hanno un sorriso. [...] Era l’unica loro magia, la quarta dimensione, l’eternità. Quel sorriso che ti fa spavento: precipita qualcosa. Scultura etrusca: due anni a studiarla e cinque a ridarla. Mi son el vero etrusco. Loro mi hanno dato un linguaggio. Io li ho fatti parlare. Io li ho espressi. Avrei potuto fare mille statue come le avrebbero immaginate loro.”

A ben guardare, la “scoperta” degli Etruschi è, in senso lato, da ridimensionare: non certo nella portata, che conserva quella di un’illuminazione straordinaria. Martini accetta di guardare agli Etruschi per la profonda empatia nei confronti di un’arte generata a partire da una materia comune, che gli è imprescindibilmente connaturata: la terracotta. “Credono che fossi etrusco, ma di etrusco non c’era che la terracotta”²⁴⁷: è più corretto considerare come l’arte etrusca fornisca infatti a Martini l’accesso all’antico, immettendo nella forma una quarta dimensione che è mistero universale, l’enigma di tutte le cose, eternità e spirito. Come nota Elena Pontiggia, “la lezione degli etruschi, inoltre, è per Martini un antidoto a quel purismo radicale e a quella teoria del *sasso* che lo aveva assorbito intorno al 1920 e che, superata nell’*Amante morta*, riaffiorava ancora nel *Dormiente*, di cui non a caso diceva: “erano sassi che si componevano.” Oltre alle conseguenze sul piano formale, l’introduzione di una quarta dimensione della scultura, che nel rimando all’universale costituisce lo spazio della poesia come “espressione metaforica di contenuti umani”²⁴⁸, consegna l’opera alla possibilità del racconto e al mito.

L’equilibrio tra la poetica del sasso e quella quarta dimensione che identifica come vero nucleo della scultura antica, permetterà a Martini “come d’incanto”, ma non senza passare attraverso una lunga felice assimilazione, di inaugurare alla fine degli anni ’20 “il periodo più fervido che di lì a poco sarebbe venuto a consacrare la sua arte [...], colma di una poesia non attesa e non richiesta dalle esigenze culturali dominanti”²⁴⁹. Come per effetto di un generoso

²⁴⁶ COLLOQUI, pp. 146-147.

²⁴⁷ Ivi, p. 273.

²⁴⁸ Voce tratta dal dizionario italiano di Google fornito da Oxford Languages.

²⁴⁹ Stringa 1993, p. 95.

genius loci, è infatti durante il secondo soggiorno a Villa Strohl-Fern nella seconda metà del 1927²⁵⁰ che realizza *La Pisana*, forse la prima delle sue opere a godere di un'immediata e duratura fortuna critica, sebbene tale riconoscimento non smentisse affatto – anzi – il carattere di outsider del suo autore. Martini che da poco ha iniziato a sperimentare formati di maggiori dimensioni, realizza qui il suo primo nudo femminile a grandezza naturale dopo una prima versione andata perduta della *Leda*, quando già aveva cominciato a indagare l'orizzontalità a partire da *Ofelia* del 1922, che con *l'Amante morta* di poco successiva, introduce a quelle figure di giacenti che saranno un tema caratteristico del suo immaginario. Martini ne plasma “dal vero” un primo esemplare in creta con il supporto di una modella, da cui trae una madreforma e successivamente il positivo in gesso, mettendo in questo modo in salvo l'opera, poiché anche se la cottura verrà posticipata di qualche anno²⁵¹, l'originale in creta si rompe in forno, come testimoniato dalla corrispondenza coeva con lo scrittore Massimo Bontempelli, che riceverà nel 1932 il grande frammento superstite²⁵² (noto anche come primo studio della *Pisana*) dopo la mostra di Palazzo Ferroni a Firenze. L'ispirazione dell'opera è, come facilmente si evince, eppure in modo singolarissimo, di matrice letteraria. *Le confessioni d'un Italiano* è un romanzo di Ippolito Nievo pubblicato postumo nel 1867, che narra, nella forma di un'autobiografia fittizia, la vicenda umana di Carlo Altoviti, protagonista maschile e io narrante, legata a doppio filo alle circostanze e ai detonanti rivolgimenti sul piano storico, politico e sociale che tra il 1775 e il 1858 – gli ottant'anni della sua vita di patriota – , investiranno Venezia e il suo territorio, segnando per lui l'importante passaggio identitario da veneziano a italiano. Romanzo storico, romanzo d'avventura, ma anche e soprattutto romanzo d'amore, denso di passioni e vicissitudini amorose su cui sempre si staglia il personaggio bellissimo di Pisana, eterno amore del protagonista, la cui figura ancor vivissima è destinata a sopravvivere anche alla morte per tisi, vagheggiata nel ricordo: “o primo ed unico amore della mia vita, o mia Pisana, tu pensi ancora, tu palpiti, tu respiri in me e intorno a me! Io ti veggo quando tramonta il sole, vestita del tuo purpureo manto d'eroina, scomparir fa le fiamme dell'occidente, e una folgore di luce della tua fronte purificata lascia un lungo solco per l'aria, quasi a disegnarmi il cammino. Io ti intravedo azzurrina e compassionevole al raggio morente

²⁵¹ Tra il 1931 e il 1932 ad Albisola, probabilmente presso stabilimento *La Fenice* di Manlio Trucco.

²⁵² Si tratta di un esemplare pieno; allo stesso momento risalgono altre terrecotte realizzate a stampo, anch'esse frammentarie.

della luna, ti parlo come a donna viva e spirante nelle ore meridiane del giorno. Oh tu sei ancora con me, tu sarai sempre con me, perché la tua morte ebbe affatto la sembianza d'un sublime ridestarsi a vita più alta e serena. Sperammo ed amammo insieme; insieme dovremo trovarci là dove si raccolgono gli amori dell'umanità passata, e le speranze della futura. Senza di te, che sarei mai io?... Per te, per te sola, o divina, il cuore dimentica ogni suo affanno, e una dolce malinconia, suscitata dalla speranza, lo occupa soavemente.”²⁵³

L'impressione così vivida che questo personaggio è in grado di suscitare nel lettore, in cui va rintracciato molto del fascino che la successiva letteratura critica non stenterà a riconoscerle attraverso una nutrita bibliografia, deriva dall'abilità di Nievo di rappresentare in lei un'eroina moderna. Pisana, posta al centro della narrazione, tutt'altro che monolitica o statica²⁵⁴, è un carattere indomito e libero, fatto di contraddizioni, capricciosamente irrequieta e allo stesso tempo capace di grandi slanci e sacrificio, scostante ma anche in grado di corrispondere l'amore: è abbastanza per impedire di confinarla entro un modello fisso e prestabilito²⁵⁵. Proprio ad analoghi tratti di modernità precorsiva, ravvisabili più in generale nell'intera opera di Nievo che ebbe circolazione assai scarsa negli ambienti letterari di fine Ottocento, sono da ricondurre l'apprezzamento e il recupero a cui l'autore andò incontro nel corso del secolo successivo: “caro Massimo, grazie per la citazione e per questo ti mando un abbraccio poi (una preghiera per i Colloqui) siccome l'adoro e non ho amato che questa donna nella mia vita, se lo senti scrivi un suo fioretto sulla Pisana di Nievo, io te lo chiedo per favore a me pare la donna più interessante di tutti i tempi e se lo senti farai un capolavoro. Ti abbraccio, Arturo Martini. Intendo della donna nel romanzo e non della mia scolpita, povera Pisana. Saluti cari a Paola.”²⁵⁶

L'agevole volume di Anna Nozzoli *Immagini di Nievo nel Novecento*²⁵⁷, che su tale punto muove in senso inverso rispetto a questo lavoro di tesi, legge nella presente lettera datata

²⁵³E' l'invocazione a Pisana che conclude le *Confessioni*; vedi Ippolito Nievo, *Le confessioni d'un Italiano*., capitolo ventesimoterzo.

²⁵⁴ Si veda in particolare Mengaldo 2011, p. 192. Mengaldo divide i personaggi delle *Confessioni* in statici e dinamici; i primi risultano chiusi e impermeabili agli accadimenti, i secondi reagiscono e mutano lungo l'iter della vicenda, reagendo al contesto storico, agli eventi e in base alle relazioni con gli altri personaggi. Carlo e Pisana sono in questo senso due personaggi tipicamente dinamici.

²⁵⁵ Zancan 1998, p.8.

²⁵⁶ La scrittrice Paola Masino. Vedi LETTERE, p. 162.

²⁵⁷ Nozzoli 1994.

1932 di Arturo Martini a Massimo Bontempelli l'esordio documentato della tardiva fortuna di Nievo, ormai a più di cent'anni dalla sua morte, evidenziando come non si tratti di una convergenza di ambito limitatamente letterario. Lo scritto, parte del carteggio risalente al periodo in cui Martini faceva dono all'intellettuale suo amico del grande frammento della *Pisana* di cui si è detto, tradisce di fretta nei refusi l'irruenza dell'entusiasmo con cui si è soliti voler condividere le passioni al loro apice. Alla lettura di Nievo Martini era stato introdotto già nel 1914 da Natale Mazzolà, ma è solo al volgere del decennio, forse anche in occasione del centenario che sarebbe venuto a cadere di lì a poco, che l'interesse per l'autore padovano riprende vigore e inizia anzi ad assumere la rilevanza di un vero e proprio culto nella cerchia delle più strette amicizie di Martini, quando anche Comisso scriveva a Mazzolà "Annuncia a tua moglie che sto leggendo *Memorie di un Ottuagenario* e mi diverto e piango tremendamente. E' il capolavoro più grande che sia mai stato scritto. Il senso della vita e del tempo, non mi è stato dato così forte mai da nessun libro. Oh quelle due ciocche di capelli della *Pisana!*"²⁵⁸ La lettera datata 30 settembre 1929 (dunque sicuramente successiva alla realizzazione dell'opera martiniana), anticipa di pochi giorni l'iniziativa intrapresa con Martini e i Mazzolà di dare vita a un'"Associazione dei lettori di Ippolito Nievo" finalizzata a celebrarne la figura e promuoverne l'opera, nel cui statuto Martini si firmava "Arturo Martini, pazzo d'amore"²⁵⁹.

Se come vedremo la *Pisana* di Nievo costituisce per Martini più l'occasione che il vero soggetto dell'opera, è anche e soprattutto dovuto alla particolare adesione in senso sentimentale legata alla sovrapposizione di elementi di matrice autobiografica, "dentro quel clima di intensa rievocazione [...] della giovinezza"²⁶⁰: l'innamoramento non corrisposto per Maria Calzavara

²⁵⁸ Lettera di Comisso a Mazzolà riportata in Nozzoli 1994, p. 13. Comisso allude all'episodio delle *Confessioni* in cui Pisana, che ha maltrattato Carlino (sono entrambi ancora bambini), si reca da lui nottetempo per una riappacificazione, insistendo affinché il cugino le strappi una ciocca di capelli come punizione per essere stata cattiva. Carlo, che al principio è molto restio a farle del male, finisce per ubbidire: le ciocche dei capelli di Pisana conservate nel tempo come un pegno d'amore finiranno per rappresentare per lui il simbolo del passaggio all'età adulta.

²⁵⁹ Lo statuto redatto il 7 ottobre 1929 a Milano in casa Mazzolà è conservato presso la Biblioteca Comunale di Treviso.

²⁶⁰ Stringa 1993, p. 96.

poi moglie di Mazzolà²⁶¹, che pur mutato nel tempo in un'affettuosa amicizia, gli aveva reso presente il senso romantico di una figura femminile ideale inafferrabile, nonché l'episodio infantile della visione della prostituta rievocato tanto vividamente nei *Colloqui*, a cui fa risalire, quasi in un moto di assoluto, la comprensione della forma: "A due anni: a casa mia una stanza era stata affittata a una prostituta. Stavamo dietro alle prigioni, sul Botteniga (allora le prigioni erano in Piazza delle Erbe). La prostituta spesso mi accompagnava con sé. Una mattina, scesa nel canale, si alzò le sottane e cagò. Visione del grande deretano sui tronchi delle coscie, bianco, che esplode. Questo tempio, estasi. A due anni ho avuto vent'anni. Ho capito la forma. Il culo che esplode, come sfogo a... Saffo, Pisana, tutte le mie donne sono la rivelazione di quel culo."²⁶²

Originata e quasi confinata in un primo momento nell'ambito di un contesto di interlocutori affini "in grado di comprendere i sottintesi letterari che evoca ma anche il linguaggio criptico che la connota"²⁶³, l'opera inizia a godere di visibilità e unanime riscontro a partire dal 1930, quando Martini, che a Roma stava ormai chiudendo la collaborazione con Sterne, accetta sebbene non troppo entusiasta (e come sempre in virtù della sicurezza economica che l'incarico contribuiva ad assicurare) di assumere la docenza di plastica presso l'ISIA di Monza, dov'è chiamato dal direttore Guido Balsamo Stella²⁶⁴. E' proprio nello studio che l'istituto riserva a ciascun insegnante, che Martini trasporta il gesso della *Pisana* e ne ricava con la collaborazione di Marino Marini (che copriva la carica di suo assistente, destinato poi a subentrargli nell'incarico) e Andrea Spadini, l'esemplare in pietra di Vicenza acquistato nel 1931 dai coniugi Ottolenghi per la loro villa di Acqui Terme²⁶⁵. Successivamente commissiona alla Fonderia Battaglia di Milano l'esemplare in bronzo acquistato da Natale

²⁶¹ La vicenda biografica è sublimata nella serie di cheramografie della *Istoria d'amore a Nippo*, vedi capitolo 3 di questo lavoro.

²⁶² COLLOQUI, p. 8.

²⁶³ Stringa 2005, p. 27.

²⁶⁴ La proposta di Balsamo Stella giunge nell'aprile del 1929, e Martini si affretta ad accettare immediatamente, telegrafando "accetto abbracciandoti" (telegramma datato 1 maggio 1929, Archivio ISIA Monza). L'insegnamento non doveva essere tuttavia una prerogativa di Martini, che in autunno scrive a Brustolon: "il posto datomi non m'interessa, problemi più profondi mi assorbono" (LETTERE, p. 146).

²⁶⁵ "Carissimo Ottolenghi, oggi ho spedito vigilando il carico personalmente e a grande velocità "La Pisana". Le scrivo perché amerei che lei desse ordini di vigilare lo scarico a Pieve Ligure a una persona di fiducia e di conoscenza dell'oggetto fragile da maneggiare" (LETTERE, p. 15). L'esemplare in pietra ligure viene acquistata dagli Ottolenghi nel giugno del 1931 per la cifra di 20.000 Lire.

Mazzolà²⁶⁶, destinato a confluire nella collezione del Museo di Treviso. Intervenendo sull'originale in gesso²⁶⁷ che modifica nell'acconciatura e nella posizione della mano sinistra²⁶⁸ per una forma di cortesia nei confronti degli Ottolenghi, trae una controforma da cui ricava, nell'aprile del 1933 presso gli stabilimenti della Materiali Refrattari di Corsico, due esemplari in terraglia, una patinata avorio e l'altra in materiale sanitario, destinate alla *Galleria Milano*²⁶⁹ con cui aveva stipulato un contratto biennale, e dai quali la galleria stessa eseguirà dei bronzi.

L'ingente numero di esemplari a partire da un originale unico, come si è appena detto in due versioni leggermente variate per mere ragioni di opportunità, rivela il fatto che l'interesse che Martini nutre nei confronti della *Pisana* non è quello per un tema da riproporre (è ad esempio questo il caso del *Figliuol Prodigio*, *Adamo ed Eva*, o *Ofelia*, su cui torna più volte a distanza di tempo), ma quello di riaffermare un'adesione a qualcosa di espresso in modo compiuto, definitivo. A contribuire è senz'altro anche la circostanza "esterna" del generale apprezzamento di cui l'opera è destinata a godere una volta scoperta dalla critica, in leggero ritardo rispetto alla sua immediata realizzazione, avvenuta troppo a ridosso della seconda mostra del *Novecento Italiano* a Milano per poter esservi inclusa (e che costituisce in tal senso un'occasione doppiamente mancata, da momento che Martini decide di portarvi la fusione in bronzo del *Figliuol Prodigio*, accolto molto freddamente). E' quindi direttamente dallo studio di Martini a Monza che la voce si sparge: "[...] giace qui la forma di *Pisana*, l'eroina delle *Confessioni*. Totalmente ignuda, giacente su un fianco, accosciata, le gambe soavemente raccolte verso il grembo, il bel corpo abbandonato nel riposo del sonno, il seno aderente al cuscino ch'ella stringe a sé come per adeguarsi sensualmente alla sua morbida e tiepida carezza. Nessun particolare realistico frange il riposo di questa forma armoniosa; la lisciezza

²⁶⁶ Natale Mazzolà appiana in quest'occasione un contrasto (che aveva dato non poco pensiero a Martini, vedi lettera di Martini a Mazzolà del 7 marzo 1931, in LETTERE p. 152) tra lo scultore e la fonderia, acquistando anche i bronzi di *Testa di Pastore* e *Lilian Gish*.

²⁶⁷ Ceduto al sarto Adriano Pallini che lo distrugge dopo averne commissionato la copia in bronzo.

²⁶⁸ I capelli vengono a coprire leggermente la fronte acconciati in una frangetta e risultano più lunghi sulla spalla; la mano sinistra precedente rivolta con il palmo verso il basso, è ora rivolta verso l'interno.

²⁶⁹ "Sono a Corsico a prepararti la *Pisana*", lettera inedita a Barbaroux, 16 aprile 1933, vedi Vianello-Stringa-Gian Ferrari 1998, p.153.

rotonda, levigata, calda accompagna come in un accordo perfetto il sonno della bella donna: sonno profondo e soave, come dopo l'amore."²⁷⁰

Il resoconto della "Visita a Martini" apparso sulla stampa del 13 gennaio 1930, firmato da Titta Rosa che vi si reca con alcuni amici tra cui Riccardo Bacchelli (particolare che non sfugge al taglio "di colore" del pezzo), fornisce dell'opera una descrizione tanto accurata quanto evocativa. Rosa, che nutre l'aspettativa di potersi confrontare con la visione "di un Nievo epico, anzi omerico"²⁷¹ sulla base dell'opinione che evidentemente si era già diffusa, non può così che confermarla. Accanto alla grande arca della *Tomba di Nievo*, anch'essa presente nello studio, in cui l'epicità è declinata in un eroismo tumultuoso (il corpo morto del poeta trasfigurato in simulacro, inghiottito dal mare), la narrazione che nella *Pisana* si dispiega nella pacatezza di una visione placida e notturna, appare fundamentalmente ascrivibile alla dimensione del mito. Ma quale mito? Anzitutto è bene dire come non ci sia nelle *Confessioni* un passo che ritragga il personaggio di Pisana immerso nel sonno, ed è lecito pensare, sulla base della corrispondenza di Martini già citata, che la lettura integrale dell'opera sia per lui successiva alla realizzazione della scultura. Come rileva Stringa "Savinio, nel necrologio del 1947, ha osservato che sovente le opere di Martini hanno scarsa attinenza con il soggetto; il che significa, in altre parole, che lo scultore si riservava amplissimi margini d'interpretazione e di libertà, come è avvenuto anche nel caso della *Pisana*, evitando accuratamente qualsiasi ipotesi illustrativa"²⁷²

La mutevolezza del carattere, le contraddizioni, il continuo sottrarsi non solo all'amore ma anche alla possibilità di racchiuderne la natura entro i riferimenti certi di una definizione assoluta: se Pisana è un'ideale che sfugge, se può essere fermata e contemplata nella

²⁷⁰ Rosa 1930.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² Stringa 2005, p. 84. La rielaborazione libera e fantastica della fonte emerge come un tratto inalienabile del catalogo martiniano se consideriamo le opere di carattere religioso, tradizionalmente più vincolate ad un'iconografia definita. L'articolo di Rosa già citato, riporta le parole di Martini a proposito del *Cristo Re*: "dovevo fare una statua del Sacro Cuore e volevo sottrarmi a una tradizione che dal seicento in poi ha rappresentato questo simbolo di Cristo solo con gli attributi della dolcezza, fino, mi scusi, alle immagini da santino della prima comunione. Ho preferito gli attributi della regalità, ho pensato a un eroe[...]". Lo stesso *Figliuol Prodigio*, che sembrerebbe illustrare perfettamente l'episodio della riconciliazione tra padre e figlio, ci consegna un padre molto più vecchio e fragile di quello del racconto biblico in cui è ancora nel pieno del vigore, infondendo all'abbraccio il senso di un riaccogliersi reciproco.

permanenza di una visione, è solo nella forma, per citare Bellonzi, “di una straordinaria dormiente [la cui] realtà, fuori dal tempo [è quella] di creatura riconoscibile nel fantasma che occupa i sogni del Nievo come di ciascun uomo”²⁷³.

A partire da una suggestione di carattere romantico-simbolista che accomuna tutte le figure di dormienti dell’immaginario martiniano, che così bene riecheggiano quella quarta dimensione antica del mistero universale sotteso alle cose, la realtà della forma che emerge come il vero tema costitutivo dell’opera, è posta in particolare rilievo dall’evidenza del nudo. Elena Pontiggia, che assume tra le possibili fonti *Meriggio* di Casorati, esposta alla Biennale del 1928, rileva che “nella *Pisana*, però, il nudo non è adagiato orizzontalmente sul piano, ma è rappresentato come se facesse lievemente forza sulle ginocchia, producendo un innalzamento di cosce e glutei con effetti di casta ma prorompente sensualità”²⁷⁴.

La lettura iniziale, dominante sul piano critico, dava in effetti riscontro a tale emergenza, ponendo l’accento sul carattere di ctonia carnalità dell’opera, come “materia fatta carne, sasso che par davvero umido e torpido”²⁷⁵, e sulla “vitalità animalesca e insieme la voluttà di questa creatura casta e lussuriosa, placida e nervosa, gentilissima e perfida”²⁷⁶, che nel riallacciarsi all’antico “di una scoltura senza tempo, che pare emersa dalle acque e venuta a noi da mitiche e pagane lontananze”²⁷⁷, trovava le ragioni della sua modernità. Tale interpretazione, la stessa a cui mostra di aderire lo stesso Martini che vi rintraccerà sempre il movente dell’opera, confermato nei più tardi *Colloqui* con Scarpa (“Donna di carne, come *Pisana* ti senti nell’infinito, in certi sogni”²⁷⁸, pag 159), coglie in modo pressoché unanime come questa sensualità carnale paradigmatica non sia mediata dal trattamento realistico del corpo, che avrebbe invece portato altrove in senso descrittivo, verso l’illustrazione, ma che l’emergenza dell’ideale avvenga mediante un processo di sintesi plastica²⁷⁹. In occasione della prima esposizione pubblica risalente al giugno del 1931 alla Galleria Guglielmi di Torino, una

²⁷³ Bellonzi 1974, p. 36.

²⁷⁴ Pontiggia 2017, p.145.

²⁷⁵ Monelli 1930.

²⁷⁶ Zanzi 1930.

²⁷⁷ Ibidem.

²⁷⁸ COLLOQUI, p. 159.

²⁷⁹ Si vedano a proposito l’articolo già citato di Titta Rosa, e Paolo Monelli: “una forma imprecisa, senza preoccupazioni anatomiche, non un nudo di donna ma la materia fatta carne il sasso che par davvero umido e torpido” (Monelli 1930).

“singolare mostra limitata ad una sola opera”²⁸⁰, come riferisce Bernardi, che per Martini assolveva allo scopo di una prova di pubblico prima di trasferirla a Parigi presso Zborowski²⁸¹, è Lionello Venturi ad aprire a una riflessione di tipo esclusivamente formale: “Se paragonate quelle due opere²⁸² con la «Pisana» che è del 1928, vi accorgete del salto. Un primitivismo di maniera si può ancora scorgere nella testa, ma non più nel corpo. La forma è di un rigore assoluto, d’una semplicità esasperata, eppure vibrante, sensibile, sensuale, mentre la serenità della perfezione eleva la sensualità sul piano della vita teorica. Ha voluto Martini fare delle forme classiche? La Pisana è classica e non neoclassica²⁸³.”

Ma se Venturi rileva fondatamente un salto, la continuità con il lavoro dei primi anni Venti è mantenuta dalla posizione del corpo che, come rileva Bellonzi, tende “verso la forma chiusa e al moto potenziale”²⁸⁴, e Stringa nota essere “disposto in modo complementare a quello dell’*Ofelia* del 1922, entrambe inscritte in una forma ovoidale, nel “ciotolo” ideale, nel grembo plastico”²⁸⁵, entra in relazione con lo spazio circostante.

L’interesse prevalente per Martini è infatti, ora più che mai, quello di definire il rapporto di tale forma chiusa con lo spazio: si inserisce tra le analisi che prendono in esame gli aspetti formali la valutazione critica di Umbro Apollonio, che vi legge una “tensione delle superfici [che] inclina verso una dimensione spaziale meglio isolata nel dominio della massa e

²⁸⁰ Bernardi 1930.

²⁸¹ Sulla base di questa intenzione possiamo inferire che la lettera di Martini a Brigida del settembre 1928 in cui scrive “per me ho modellato una figura grande al vero che manderò a Parigi dove sono stato invitato e la farò fondere in bronzo” (LETTERE, p.143) contenga il primo riferimento dell’artista alla *Pisana*. Il progetto di affidarsi a Zborowski, il gallerista al quale si doveva il successo postumo di Modigliani, tuttavia non ha seguito, per un sopraggiunto cambiamento d’orizzonte da parte di Martini che infatti il XX luglio scrive sempre a Brigida “Parigi non mi interessa e ho cambiato rotta” (LETTERE, p. 146); il fatto che nello stesso periodo l’attività del mercante fosse travolta dall’onda lunga del crollo di Wall Street del ’29, può aver rappresentato un fattore sufficientemente dissuasivo .

²⁸² *La Pulzella d’Orleans* e il *Giovane centauro*, risalenti ai primi anni Venti realizzate entro *Valori Plastici*.

²⁸³ Venturi 1930, p. 562. Aggiunge: “tanto è vero che quando «ha voluto fare il classico», nel 1929, col suo enorme gruppo in bronzo del Figliuol Prodigio, ha dimostrato molte qualità tecniche, e anche il così detto rigore di stile, ma tutto intento alla sua macchina, non ha avuto tempo per l’ispirazione”, dando ragione in questo modo del mancato successo dell’opera. L’affermazione che *La Pisana* fosse “classica e non neoclassica” appare invece una chiara polemica nei confronti di *Novecento*.

²⁸⁴ Bellonzi 1974, p. 36.

²⁸⁵ Stringa 1993, pp. 51-52.

verso una caratterizzazione meglio specifica nel variare dei piani in una modulata e sottile estensione”²⁸⁶, ravvisandovi lo stesso andamento melodico che rileva Bellonzi: “i volumi semplificati della *Pisana* si svolgono, emergendo o appiattendosi con una sinuosità melodica continua, che si richiude in sé ampia e pacata; e nel seguirla, questa fluenza serena, ne avvertiamo come un’impossibilità di consistere dentro i profili sfuggenti alla luce”²⁸⁷. E’ in relazione invece al vuoto che la sovrasta “schiacciata al suolo ma palpitante di spazio nei volumi tesi e sfuggenti”²⁸⁸, che Argan nel leggerla “ecepita dallo spazio”²⁸⁹ riporta all’importante affermazione dei *Colloqui*: “la scultura è i vuoti, in tutto quello che non c’è.”²⁹⁰

Uno dei pochi bronzi autografi di Martini, l’esemplare di Treviso, ben si presta a cogliere la prevalenza dei valori formali anche in virtù del materiale di cui è costituito. Il colore brunito, infatti, coerentemente con l’intenzione dello stesso Martini, poi caduta, di realizzarne una copia in marmo nero, così come riferito da Monelli²⁹¹, sposta l’attenzione dai valori di superficie e allontana la possibilità di una lettura in chiave pittorica/chiaroscurale dell’opera, contribuendo, come scrive Stringa, “a racchiuder[la] ulteriormente”, sigillandone la forma, “invece di aprire contraddittoriamente allo spazio circostante”.

Nel 1967 venne generosamente donato dai coniugi Mazzolà al Museo Bailo. A dimostrazione del grande attaccamento affettivo nei confronti dell’opera, i Mazzolà disposero che al rientro dall’Expo di Montreal di quell’anno, dove era stata esposta in rappresentanza della scultura italiana grazie alla mediazione di Argan, pervenisse direttamente a Treviso senza prima riaverla presso di loro; temevano probabilmente di non riuscire a separarsene.

²⁸⁶ Apollonio 1948, p. 70.

²⁸⁷ Bellonzi 1974, p. 36.

²⁸⁸ Argan, 1947.

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ COLLOQUI, p 35.

²⁹¹ Monelli Paolo, 1930, “Lo scultore Martini” in *La Gazzetta del Popolo*, 1 gennaio.

CAPITOLO V

“Caro Mazzotti, i ritorni mi dispiacciono sempre”

La Venere dei porti

Quando Lo Duca riesce a dare finalmente alle stampe – siamo nel 1933 – la prima tribolatissima monografia su Martini, che, come già richiamato in questa sede, costò al suo autore diverse stesure, la breve prefazione di cinque paragrafi che ricevette alla fine il placet dell’artista, oltre a considerare la grandezza e l’eccezione costituita dal fare martiniano entro il contesto dell’arte europea contemporanea, riallacciandone la vicenda più che ai grandi del suo tempo, a una discendenza indiscussa fatta risalire a Benedetto Antelami, Jacopo della Quercia, Donatello e Michelangelo, poneva altresì l’accento sulla materia della scultura di Martini, ossia la terra e la pietra. La ricognizione critica operata da Flavio Fergonzi nel saggio “Arturo Martini e le ricerche sulla terracotta dei primi anni Trenta”²⁹², che affronta il progressivo affermarsi in Italia di tale materiale in ambito propriamente artistico “puro”, smarcando i limiti valutativi attorno al senso decorativo che ne aveva sempre orientato l’uso, evidenzia come la generalizzata tendenza a superare il divario tradizionale tra scultura e pittura in nome di un marcato pittoricismo nelle opere di plastica, fosse supportato dalle possibilità materiche e cromatiche offerte da materiali non convenzionali, che esulassero cioè dalla consuetudine del marmo e del bronzo. Accanto a questo che sembrava costituire un orientamento diffuso, poiché di fatto “le terrecotte esposte nella Biennale del 1932 erano in una percentuale mai vista, e spaziavano in ambiti stilistici tra loro diversissimi”²⁹³, entrando nella specificità di Martini, Fergonzi osserva come le cinque grandi terre che l’artista aveva portato in mostra “dovevano, nei desideri dello scultore, essere grandi pietre”. Proprio riprendendo il discorso di Lo Duca, Fergonzi rileva come pietra e terracotta, materie apparentemente contrapposte per moventi, esiti, antitetiche modalità di lavorazione e particolari possibilità espressive, rappresentassero

²⁹² Fergonzi 1986.

²⁹³ Ivi, p. 911.

per Martini due esperienze parallele e dialoganti di una stessa poetica. Dopo la vittoria alla prima Quadriennale di Roma, l'aspirazione al monumentale che portava in sé un desiderio di definitiva legittimazione per chi senta di dover stare al passo con se stesso²⁹⁴, era stata consegnata in un primo momento al medium privilegiato della pietra, le cui modalità di lavorazione – tempi lunghi, in levare, scontrandosi con un materiale a volte troppo duro, come nel caso della seconda versione del pozzo di *Adamo ed Eva* che non fu mai realizzato - risultavano tuttavia molto meno congeniali a Martini rispetto alla facilità d'approccio al modellato ceramico, la cui immediatezza “proprio per la sua docilità e la capacità di tradurre l'impeto del momento”²⁹⁵ si prestava massimamente a dare forma alla poetica della creaturalità martiniana. L'istanza universale sottesa all'opera, che orienta e dirige il processo della creazione plastica connotata per Martini in senso atavico e ctonio, si dispiegava allora attraverso le capacità costruttive insite nel materiale: dove il fine ultimo è l'opera universale, “l'opera universale parte dalle esigenze del materiale [...]. L'immagine è la risultanza di un materiale”²⁹⁶. Dunque, se “la pietra ha costruzioni di pietra, che un blocco va sopra l'altro, uno risponde all'altro”, determinando così l'assetto compositivo dell'opera, per tornare al discorso di Fergonzi circa il parallelismo dialogante tra uso della pietra e della terracotta riscontrabile nei lavori di Martini nei primi anni Trenta, è possibile cogliere una confluenza tra i due diversi modi espressivi generati dall'utilizzo di ciascun materiale, soprattutto per quanto riguarda il riversarsi di soluzioni formali derivanti dall'utilizzo della pietra sulla produzione in terracotta. Fergonzi infatti rileva che “non abituato a lavorare su materiali duri, lo scultore era costretto a inventare, nella scarsa gamma di positure che la pietra consente alle figure, una ricerca di effetti luminosi sulla materia attraverso livelli diversi di rifinitura [...], oppure un senso nuovo di monumentalità statica”.²⁹⁷ Fatto salvo tale bagaglio, un'oggettiva difficoltà nella lavorazione della pietra, unita al grande consenso attribuito dalla critica ai suoi lavori in terracotta, quando

²⁹⁴ “Illustre signor Ojetti , mi perdoni se ho bisogno di sfogarmi con lei raccontando le un po' di bilancio sulla mia attività di scultore, ma il troppo è troppo, va bene che Lei mi ha citato anche fra i maggiori scultori italiani e La ringrazio ma è del resto che non posso tacere e che lei non sa. [...] Ecco tutto, e creda che non ne posso più e che non posso per vivere fare delle ceramiche tutta la vita o vendere a qualche amico per trecento lire una testa e qualche volta anche in bronzo, *né fare il professore*”, lettera di Arturo Martini a Ugo Ojetti del 3 aprile 1930, in LETTERE, p. 148.

²⁹⁵ Fergonzi 1986, p. 907.

²⁹⁶ COLLOQUI, p.61.

²⁹⁷ Fergonzi 1986, p. 903

nell'aprile del 1931 la tragica sensualità primordiale della *Lupa ferita* esposta alla Sindacale Piemontese diventava oggetto del plauso più unanime ("che Venturi e gli altri trovarono superiore a tutte le statue di Roma"²⁹⁸, come era lo stesso Martini a riportare in una lettera a Ottolenghi), mentre anche il pubblico dei collezionisti sembrava preferire traduzioni dei suoi lavori in materiali non convenzionali, come pietra, gesso e terracotta, per il particolare cromatismo in grado di infondere un senso espressivo accentuato e del tutto nuovo, è proprio la terracotta a rappresentare e definire la costante negli esiti più felici della "Stagione del canto" martiniana. Per non incorrere nel rischio di una ricapitolazione vaga e categoriale dell'opera di Martini, riavvicinando tale valutazione a un riscontro che consenta di uscire dalle definizioni preconfezionate e sempre aleatorie, appare importante leggere criticamente l'esplicito richiamo alla creta nella rievocazione del periodo 1930-37, così come presentata nei *Colloqui* con Scarpa: "In quel periodo mi è venuto una specie d'accettazione della vita e go cantà. Buttavo la creta da sotto la gamba e l'andava al posto giusto. Avevo proprio l'accordo. Continuò fino alla malattia (1937). Dopo, la pittura ha cominciato a regnare.[...] Puoi fare un periodo a sé del periodo della pittura: dopo si entra nella crisi della scultura."²⁹⁹ Nell'ininterrotto flusso di coscienza dei *Colloqui* che, presentando molti aspetti in comune con il setting psicanalitico classico, sembra procedere per libere associazioni, è significativo che Martini leghi un materiale specifico, e in particolare la creta, alla fase apicale, animata dalla più fervida ispirazione, di tutta la sua vicenda artistica. In base a questo assunto, formulato con lucidità e sobria consapevolezza, tanto lontana da quella spavalderia con cui era solito autoproclamarsi il più grande scultore al mondo, appare tuttavia più appropriato porre al 1933 il limite estremo di tale momento, circoscrivendolo cioè proprio ai risultati stilistici ed espressivi raggiunti nella pratica della terracotta, che di fatto lo caratterizza.

Alla necessità notata da Fergonzi di ridefinire "il rapporto tra formato e materia"³⁰⁰, ossia di portare nella terracotta l'afflato del monumentale, viene incontro una fortunata circostanza di ordine biografico, in grado di fornire concrete possibilità attuative attraverso un espediente tecnico che si rivelerà determinante. Sebbene Gigi Chessa riconoscesse alle ceramiche martiniane di piccole dimensioni l'analogo senso di monumentalità posseduto da una "figura egizia o etrusca, alta un palmo, [...] molto più monumentale di una figura alta sei metri e che

²⁹⁸ LETTERE, p. 236.

²⁹⁹ COLLOQUI, p. 202.

³⁰⁰ Fergonzi 1986, p. 902.

conserva nella sua mole le meschinerie di un bibelot”³⁰¹, la ricerca di dimensioni maggiori adatte a sviluppare e veicolare un discorso espressivo giunto al suo massimo compimento e, in seconda battuta, che rispondessero nella loro consistenza reale a un bisogno di magniloquenza per essere riconosciute in senso pubblico e ufficiale, si scontrava con la materia stessa che le sostanzitava, o meglio doveva fare i conti con quell’ “incertezza dei forni di cottura”³⁰² a cui anche Lo Duca non mancava di accennare. Alla vigilia della prima Quadriennale romana, dopo anni di lavoro, la perfetta padronanza della tecnica oramai acquisita non sembrava scongiurare del tutto l’incidente dei frantumi, e proprio come il giovanile *Busto di Mazzini* non era sopravvissuto indenne alla prova del fuoco, che lo aveva restituito a pezzetti – certo imputabili in quel caso all’inesperienza – una sorte analoga toccava tuttora ai lavori di dimensioni maggiori, come nel caso del grande frammento in terracotta della *Pisana* che nelle intenzioni doveva invece essere un intero. Procedendo anche noi per libere associazioni, questi due esempi ci consegnano due aspetti fondamentali. Il primo riguarda il tempo che li separa, ovvero, proprio come portato all’attenzione da Stringa, avvalorano il fatto “apparentemente solo curioso e casuale”³⁰³ che sia la prima che l’ultima scultura di Martini (quel ritratto di *Fanny Nado Martini* del 1905 di cui abbiamo già parlato, e la *Testa di Ragazza* del 1947 di cui non parleremo), sono terrecotte, a dimostrazione di come tale materiale rappresentasse più di una costante nella vita dell’artista, la cui produzione, che pure si avvale di una gamma piuttosto ampia e diversificata di supporti³⁰⁴, rimane tuttavia costituita per la maggior parte da opere in ceramica. Se Massimo Bontempelli scriveva che “Martini pensa in terracotta, come Fidia pensa in marmo”, concludendo una riflessione in cui il dativo d’affezione riusciva a cogliere in senso connaturato il rapporto tra l’artista e quella data materia (“quando lui si scoprì la terracotta come elemento originario”), anche il ricorso alla pietra di Finale, di Vicenza, o alla violacea pietra Simona del *Leone di Monterosso*, era dettato dalla possibilità di restituire attraverso l’apparenza di una consistenza simile, che permetteva infatti accentuazioni materiche in base ai diversi gradi di rifinitura, e l’analogo cromatismo, la stessa visione plastica ed espressiva indissolubilmente legata alla pratica della terracotta, dalla quale si era sviluppata

³⁰¹ Chessa 1929.

³⁰² Lo Duca 1933, p. 9.

³⁰³ Stringa 2013, p. 9.

³⁰⁴ Martini utilizzò un materiale poco convenzionale come il cemento per le due grandi *Allegoria del Mare* e *Allegoria della Terra* del 1910-11, oggi al Museo Bailo.

in origine. Citata a questo proposito anche da Stringa, la considerazione di Claude Lévi-Strauss nel capitolo tredicesimo de *La vasaia gelosa*, pur nella specificità della sua trattazione – mitopoiesi e sviluppo del pensiero mitico tra le popolazioni native americane – mette in evidenza un importante assunto di carattere generale: “questa materia prima – argilla estratta dal suolo – è anche la più «bruta» che l’uomo conosca e utilizzi. Il suo carattere grezzo, la sua totale assenza di organizzazione fan sì che la vista, il tatto, l’intelletto stesso si trovino confrontati con la primitiva presenza massiccia dell’informe. «Informe e nuda», dice la Bibbia, era la terra all’inizio della creazione”³⁰⁵, notando inoltre, e connettendo sul piano antropologico il movente artistico con la materia, che “se l’arte ceramica riduce al massimo lo scarto tra materia e forma, in compenso è un’arte dagli esiti incerti e piena di rischi che si ripercuotono sulla psiche di quelle (o quelli) che la praticano”³⁰⁶. Credo che il tema dell’incertezza sollevato in questi termini da Lévi-Strauss – termini antropologici, come si è visto – possa utilmente consentirci di affrontare il secondo punto, ossia quello del frammento. Il problema della rottura in forno, che in virtù della pratica Martini aveva certo ben presente, si riaffaccia rivelandosi particolarmente ostativo proprio nell’estate del ’30, quando di ritorno a Vado Ligure, il nostro si appresta a realizzare le grandi terrecotte per la prima Quadriennale, con le quali è determinato a vincere. Quando si dice che un buon atteggiamento è tutto, certo anche la contingenza ha il suo peso. A Vado, probabilmente presso la SAMR (Società Anonima Materiali Refrattari, lì fondata nel 1890 da Paul Michellet³⁰⁷), Martini affida suo malgrado le cotture a direttori di fabbrica che facevano – testuale nei Colloqui – “s-ciopar le terrecotte”³⁰⁸. L’uso del dialetto, oltre a richiamare attraverso un assunto comune il legame con il proprio interlocutore in nome di una stessa lingua madre, avviene nei modi di un parlare dritto che rivela tutta la concretezza pratica con cui era stato probabilmente vissuto l’inconveniente. E da qui la necessità di superarlo. A costituire un’aggravante a un risultato di certo sgradito – a nessuno piace che qualcosa si rompa, se non lo si è fatto apposta – certo influiva la cattiva considerazione che la categoria del frammento godeva presso Martini, in senso analogo alla poca simpatia per il non finito. Per quanto Massimo Bontempelli guardasse allora al grande frammento della *Pisana* come a qualcosa di preziosissimo, una stima inferiore

³⁰⁵ Lévi-Strauss 1987, p. 164.

³⁰⁶ Ibidem

³⁰⁷ È quanto si evince dalla lettera di Martini alla moglie Brigida, vedi Stringa 2013, p.23.

³⁰⁸ COLLOQUI, p.194.

ne aveva certamente Martini che pure, c'è da dire, accompagnava l'invio dell'opera con precisi suggerimenti circa la sua collocazione nella casa dell'amico, affinché un gioco di luce e ombra ne esaltasse la plasticità e il cromatismo³⁰⁹. Percorrendo una stessa direttrice di pensiero utile forse a comprendere anche certa diffidenza per le tendenze astratte dell'arte contemporanea (Martini non forzerà mai definitivamente il paradigma del figurativo), l'equivoco in malafede che, in un finale troppo aperto, affida alle inferenze dell'osservatore la possibilità dell'opera nel suo legame con l'universale, è un concetto che trova nei *Colloqui* maggiore efficacia di quanto non si possa riuscire altrimenti a suggerire parafrasandolo: "il frammento è immorale, perché non si fa in partenza un frammento. L'immoralità consiste in questo. Siccome il frammento ha la parvenza di appartenere a un universale, perché a ognuno di noi è dato d'immaginare la parte mancante, questo è giusto in un'opera antica (effetto d'incidenti, del tempo), ma costruirlo è mancanza di completezza e cercare una scorciatoia all'universale. L'opera dev'essere sempre compiuta, e là deve essere universale. Tutta l'arte moderna ha il trucco di lasciar lavorare la fantasia dello spettatore. Ma questo è cinematografo."³¹⁰ Tale critica che naturalmente ha per oggetto il frammento come "opera mancata"³¹¹, come fatto stilistico deliberato, ma che sottende in tutta onestà all'incapacità dell'artefice di portare alle estreme conseguenze l'abbozzo compiendolo, può essere trasposto – sebbene certo vi ricada in misura minore - anche al caso degli incidenti di cottura, che di fatto intervenivano a depotenziare (quando non a distruggere) l'opera del suo senso iniziale. Visti i risultati fallimentari da Michallet, Martini coglie al volo l'occasione offerta dall'ingegner Polibio Fusconi direttore dello stabilimento ILVA Refrattari di Vado Ligure, appassionato d'arte (nonché condomino: abitava con la famiglia sopra al suo studio in via Aurelia 118³¹²) che già gli aveva procurato la committenza del *Sacro Cuore*, poi rifiutato dai responsabili della diocesi, per la chiesa di Vado Ligure. Secondo la testimonianza di Giuseppe Trucco, anch'egli dirigente all'ILVA, se in un primo momento i lavori dell'artista che aveva cominciato ad appoggiarsi alla fabbrica, venivano cotti nei forni continui insieme agli altri materiali refrattari, "successivamente, per permettere a Martini di modellare e cuocere anche statue di grandi dimensioni, il Dott. Fusconi direttore dello stabilimento, con la collaborazione del sottoscritto,

³⁰⁹ Lettera di Martini a Bontempelli, maggio 1932, in LETTERE, pp. 161-162.

³¹⁰ COLLOQUI, p. 61.

³¹¹ COLLOQUI, p. 44. Sul tema del frammento si veda anche COLLOQUI, p. 32.

³¹² Pontiggia 2017, p. 157.

fece costruire un apposito locale con ingresso indipendente e con adiacente un forno intermittente. Il tutto entro il muro di cinta dello stabilimento stesso il che permetteva a Martini di modellare in piena autonomia, e al personale di condurre il forno all'interno dello stabilimento"³¹³. Tale accomodamento che trova l'esatto riscontro nei *Colloqui*, si rivela infatti decisivo, insieme all'utilizzo della terra refrattaria che, più robusta e durevole, verrà di qui in poi impiegata con maggior frequenza. Martini dunque plasma grandi terre nello spazio adibito a studio, e una volta asciutte (a chi non ci si fosse mai addentrato potrebbe forse apparire un dettaglio irrilevante: l'essiccazione completa, essenziale per la cottura, poteva richiedere a seconda delle dimensioni anche più di un mese), le sposta nell'area della fornace il cui ingresso viene murato; in otto giorni il forno arriva a temperatura, un altro giorno è necessario a cuocere, segue un'attesa di circa una settimana lasciando raffreddare l'impianto per poi smantellare il muro: sono i mesi, l'autunno del 1930, di preparazione al successo del primo premio alla Quadriennale, e certo non è una passeggiata, ma è il giusto esempio di quanto una soluzione di tipo tecnico non solo vada di pari passo con la poesia, ma si riveli ad essa fondamentale, nel momento in cui ispirazione, consapevolezza e maturità espressiva, nonché volontà di fare in grande per un'incisività direttamente leggibile anche nell'evidenza delle dimensioni, convergono nel manifestarsi stesso di una Stagione del canto martiniana. Da un lato dunque le sculture modellate direttamente in fabbrica non si rompevano nel trasporto tra casa e il forno, dall'altro la scoperta del materiale refrattario nel suo utilizzo improprio, portato all'arte dalla provenienza industriale. Resistente alle alte temperature e alle intemperie, che permette di realizzare sculture di grandi dimensioni e in grado di essere collocate anche all'esterno, soddisfa l'aspirazione all'opera-monumento giocata tanto sui formati, quanto – e forse maggiormente – sulle possibilità espressive e formali offerte dal materiale: come scrive Stringa, la terra refrattaria “induce l'artista a sfidare i materiali più nobili e a proporre una materia che è già un colore, ottenendo pertanto quella sintesi di forma-colore che fin da giovane era stata una sua fissa. Nel contempo, la diversa grana dell'argilla gli avrebbe consentito di ottenere risultati più o meno scabri e materici, più o meno grezzi e ferrosi a seconda dell'intenzionalità”³¹⁴. La prima Quadriennale romana vede dunque l'esordio di una nuova stagione nella vicenda artistica di Martini, leggibile tuttavia forse solo a posteriori, senza che sul momento venga percepita come un banco di prova per qualcosa di nuovo. Dato

³¹³ Il ricordo di Giuseppe Trucco è in De Benedetti 1977, p. 51.

³¹⁴ Stringa 2013, p. 24.

l'approssimarsi stringente della scadenza, di fatto non poteva essercene stato il tempo: il *Figliuol prodigo* non rappresentava una scelta inedita (e invece rischiosa, vista l'accoglienza ricevuta alla seconda mostra del Novecento italiano³¹⁵), e neppure la selezione eterogenea dei materiali impiegati, tra gesso, legno, bronzo, terracotta, faceva presupporre necessariamente un orientamento programmatico di qualche tipo, poiché già erano note le predilezioni e la formazione dell'artista in tal senso. La vittoria in questo caso si dava anche nel suo sinonimo di riconoscimento: come per qualcosa di già assodato. Che si trattasse invece di un momento apicale, intimamente legato e realizzato proprio attraverso la terracotta, e frutto di un processo di maturazione graduale nel contesto di una poetica e di un rapporto con la scultura quanto mai meditato, era invece stato disatteso dalla critica, che, come scrive Fergonzi, “di carattere per lo più giornalistico era impegnata a seguire Martini nelle continue invenzioni formali e non a ricapitolarne stagioni stilistiche”³¹⁶, senza riuscire a coglierne la portata nemmeno alla successiva vetrina di carattere istituzionale, la Biennale di Venezia del 1932, dove “il canto” martiniano si manifestava in modo ancor più palese. Il passaggio intermedio era stato la personale (insieme a Primo Conti) di palazzo Ferroni a Firenze, in cui la selezione di sole terrecotte, più che rispondere a una scelta espositiva, rifletteva e dava conto degli attuali orientamenti di Martini, il cui impegno produttivo si stava di fatto rivolgendo alla terracotta in modo pressoché esclusivo³¹⁷. Ne coglieva bene il senso il resoconto firmato da Elio Vittorini per *L'Italia Letteraria*, in cui il critico affrontava il rapporto intercorrente tra le opere di diverse dimensioni, evidenziando quanto i pezzi piccoli, molto ben rappresentati in mostra, sul cui valore intrinseco tuttavia glissava, si riferissero allo scultore “come i disegni a un pittore”³¹⁸. Opere di formato maggiore come *Donna al sole*, la *Girl*, la frammentaria *Pisana in terra rossa*, o il *Torso di giovinetto*, probabilmente uno studio per *Il pastore* della Quadriennale,

³¹⁵ La seconda mostra di Novecento si tenne a Milano nel marzo 1929 presso la Permanente. Esposto “in un momento in cui l'arcaismo dell'opera non risultava gradito alle dominanti tendenze «novecentesche»” il gruppo del Figliuol prodigo fu oggetto di vari attacchi da parte della critica. Vedi Vianello-Stringa-Gian Ferrari 1998, scheda 207, p. 141.

³¹⁶ Fergonzi 1986, p. 895.

³¹⁷ Martini ricorse alla terracotta anche per l'altorilievo dell'*Annunciazione*, sul fronte del portico della piacentiniana piazza della Vittoria a Brescia. Tale commessa, visto il suo contesto di collocazione, avrebbe invece richiesto a priori una perfetta adesione al monumentale inteso come tipologia, e non solo raggiunto negli esiti o nelle intenzioni.

³¹⁸ Vittorini 1932.

ma dal carattere solo all'apparenza di frammento, erano infatti affiancate da lavori di ridotte dimensioni anch'essi in terracotta, che, rimanendo fedeli allo stile delle ceramiche realizzate presso la Diana di Labò, proponevano figurette a tutto tondo, singole o in composizioni assiegate, o presentavano più inedite ambientazioni spaziali a teatrino con quinte e finestre "praticabili" dai personaggi che le abitavano, le quali, pur possedendo un proprio autonomo statuto, costituivano soluzioni destinate ad essere poi riprese in opere di maggiore formato. L'analisi di Vittorini, su cui insiste Fergonzi, dava poi la priorità a due temi: da un lato ribadiva il rapporto identitario che legava Martini alla terracotta "per la sua docilità e la capacità di tradurre l'impeto del momento, come il tramite privilegiato della creazione pura martiniana"³¹⁹, sulla scorta dell'immagine leggendaria e romantica a partire da una fascinazione infantile che l'artista aveva cominciato a diffondere di se stesso e ribadita successivamente nei *Colloqui*; dall'altro lo sganciava da qualsiasi riferimento internazionale, sottolineandone la singolarità e l'autonomia nell'ambito delle posizioni europee più d'avanguardia (valutazione simile a quella già citata di Lo Duca, di poco successiva). Più che un'originalità, l'originarietà che Vittorini leggeva ora in queste opere di Martini, era da ascrivere al legame con lo spirito della creazione dei Greci, e che "dopo i greci s'era completamente perduto, succhiato, attraverso il medioevo, dai vasi sottili dello spiritualismo"³²⁰, smantellando dunque, come scrive Fergonzi, quella "prospettiva di redivivo medioevo che proprio in Martini Ogetti aveva intravisto fin dai tempi dell'esposizione della *Monaca*"³²¹, e sganciando 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"³²². Smentendo ogni aspettativa in questo senso, che legittimamente la prova alla Quadriennale aveva contribuito ad alimentare, un rinnovato entusiasmo e la sempre maggior adesione alla terracotta come mezzo espressivo (anche grazie all'espedito tecnico offerto dal grande forno-laboratorio che aveva permesso di ottenere risultati prima di allora insperati sui formati medio grandi), Martini torna alla Biennale del 1932 con cinque terrecotte monumentali a cui affida il senso di un'evoluzione ulteriore, con l'orgoglio e la consapevolezza – come confiderà a

³¹⁹ Fergonzi 1986, p. 907.

³²⁰ Vittorini 1932.

³²¹ Fergonzi 1986, p. 907.

³²² Ibidem.

Arturo Ottolenghi – di aver “fatto cose ottime”³²³ nonché di essersi “superato di molto dal tempo dell’esposizione di Roma”³²⁴. Nella trentaduesima sala sono esposti il *Sogno*, forse l’opera di Martini a essere più ammirata in assoluto (e che, non a caso, gli Ottolenghi si erano già aggiudicati), la *Veglia* e il *Chiaro di luna*, la coppia delle *Gare invernali* che l’artista considererà sempre il proprio capolavoro e, l’*Aviatore* a costituire, proprio al centro della stanza, “il pezzo di impianto certamente più tradizionale ma ricco di preziose indicazioni per lo sviluppo del registro eroico martiniano”³²⁵, come scrive Fergonzi addentrandosi poi in una lettura che appare, oltre che corretta, di grande immediatezza, che trova insomma puntualmente riscontro negli argomenti portati ad avvalorarla. Una facilità di approccio a posteriori, tuttavia, che certo non dovevano condividere i contemporanei: le opere, di cui tre erano rilievi (*Il sogno*, *La veglia*, *Chiaro di luna*) e due i lavori a tutto tondo (*Gare Invernali*, *Aviatore*), erano risultate di difficile interpretazione persino all’amico Antonio Pinghelli, che visitandole ancora in studio, ne aveva pubblicato una breve anteprima critica sul *Giornale di Genova*³²⁶, precedendo di circa un mese l’apertura della mostra, e facendo trasparire (ma cercando di dissimulare) una perplessità che lontana da ogni scetticismo derivava piuttosto da un comprensibile senso di spiazzamento. Nel bilancio dei giudizi contrastanti alla Biennale le note comuni erano rappresentate da un generalizzato apprezzamento per *Il sogno*, che, scrive infatti Stringa, “si presta a letture oltremodo indulgenti, coinvolte nell’indubbio fascino di questa sezione d’interno”³²⁷: ad attrarre l’attenzione era senz’altro la spiccata narratività della scena, il suo limpido impianto frontale, e quell’immediatezza nel ritrarre, prima ancora che rappresentare, la giovane dormiente nella stanza, abbandonata placidamente sul letto, con il piccolo cane che al di sotto dorme anche lui. E’ uno sguardo romantico, attonito sul reale, perfettamente ascrivibile a quel realismo magico italiano teorizzato da Bontempelli – forse più di quanto Martini non desiderasse: la serenità apparentemente “risolta” della scena sembra infatti smentire la possibilità proposta nei *Colloqui* “che venga vento, entri la notte, la paura che entri una mano a toccare questa creatura”³²⁸, ossia ciò che Stringa definisce come “un

³²³ LETTERE, p. 159.

³²⁴ Ibidem.

³²⁵ Fergonzi 1986, p. 908.

³²⁶ Pinghelli Antonio, “Arturo Martini è pronto per la XVIII Biennale”, in *Giornale di Genova*, 20 marzo 1932.

³²⁷ Stringa 2013, p. 29.

³²⁸ COLLOQUI, p. 197.

effetto di suspense”³²⁹ – ed anche la finestra socchiusa che proietta sulla parete la propria ombra, proprio come la presenza così naïve del cane quasi un dettaglio di genere, viene letta come elemento pittorico, portatore di un dato chiaroscurale, e non nella sua valenza formale, ossia quella, come scrive ancora Stringa, di mettere “in allarme” l’equilibrio della frontalità³³⁰. Curiosamente, le caratteristiche tanto riconosciute e valorizzate nel *Sogno*, e che ne determinarono il successo, sembravano invece pesare gravemente sulla valutazione complessiva dei lavori che Martini aveva in mostra. Insomma Comisso a un certo punto, sintetizzando con monumentale efficacia un’opinione diffusa (pari solo al giudizio espresso dal ragionier Ugo Fantozzi sul montaggio delle attrazioni di Èjzenštejn, mentre fuori impera la finale Italia–Inghilterra del ’73, valevole per la Coppa del Mondo³³¹), scrive casualmente al sempiterno Mazzolà che: “ho visto le statue di Martini. Alcune sono assai belle, ma sono troppo narrative e troppo romantiche, e poi in parte sono tutto fuori che sculture. Avanti: non bisogna dimenticare la forma!”³³². Al netto di qualche dissipazione da un precedente incontro di poco successivo alla vittoria alla Quadriennale, covato forse con una punta d’invidia, Comisso coglieva nel segno quella che era anche l’opinione di Ojetti. Il critico, che pure riconosceva a Martini “doti d’invenzione davvero stupende”³³³, riferiva infatti “il troppo frequente ricorrere di lui a una specie di scenografia, mura balconi, tende, finestre, e fin qualche pennellata di chiaro sulle parti in luce, che ha poco da spartire con la scultura quale lo stesso Martini sa intenderla nelle opere più pacate, ad esempio del *Nudo al sole* dell’anno scorso alla Quadriennale romana”³³⁴, mentre Lamberto Vitali su *Domus*, perfino più ostile, parlava addirittura di speranze tradite in indugi e arcaismi, e “il bisogno di dar vita a soggetti che s’addicono più alla pittura che alla scultura”³³⁵. Sebbene chi ne scriveva tendesse a dimostrarsi – a parole – ormai libero dai vincoli dell’accademismo, e forse fosse realmente orientato a lasciarsi sorprendere cogliendo un buon margine di innovazione dal proprio tempo, rimaneva evidentemente troppo ancorato a categorie di giudizio che presupponevano ancora una netta separazione tra le arti. La questione che pone Stringa, parlando di una “*ekphrasis*

³²⁹ Stringa 2013, p. 29

³³⁰ Ivi, p. 30

³³¹ *Il secondo tragico Fantozzi*, regia di Luciano Salce, 1976.

³³² Lettera di Comisso a Mazzolà del 22 maggio 1932, in Demattè 1972, p. 77.

³³³ Ojetti 1932.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ Vitali 1932, p. 346.

all'inverso"³³⁶, già messa in atto dal *Pastore* della Quadriennale che riconduceva ai grandi idilli leopardiani "a misurare fino a che punto si potesse smentire la teoria lessinghiana della diversità fondamentale tra arte e letteratura"³³⁷ dando di fatto ragione a Croce, era in quel caso stata premiata e veniva riproposta ora nel rilievo del *Chiaro di Luna*, anch'esso un notturno, con le due figure femminili in piedi dietro le colonnette della balaustra, a rivolgere incantate lo sguardo in alto, condividendo la stessa contemplazione del cielo. Certo non convincevano Ojetti i loro "volti dove fastidiosamente si ripetono gli stessi occhietti a spillo e la stessa boccuccia chiusa in tondo come a poppare"³³⁸, ma concedeva, subendone il fascino, che sarebbe bastato "il gesto di una delle due lunatiche che appoggia languida la mano sulla testa dell'altra, a rivelarci quanta poesia anima sempre [Martini] questo improvvisatore grandioso e irrequieto"³³⁹. Se la poesia agiva da legante tra arte e letteratura, e costituiva il terreno di un più che plausibile sconfinamento che era anzi apprezzato, e sul quale nessuno sollevava più alcuna perplessità o remora, risultava invece inaccettabile il pittoricismo narrativo che Martini sembrava voler immettere nella scultura, attraverso la creazione di uno spazio scenico fisicamente delimitato da elementi architettonici finalizzati a racchiudere le figure che lo popolavano, attualizzandone la storia con un contesto/diorama che diveniva esso stesso oggetto del racconto, in comunicazione tuttavia con lo spazio reale. "Pur in un linguaggio classico e ispirato all'antico"³⁴⁰, come scrive Elena Pontiggia, e debitore della scultura scenica di Bernini, Martini "stava rivoluzionando i protocolli dell'arte plastica [...] creando una figura-ambiente in anticipo su certe istanze dell'arte degli anni Sessanta e Settanta che collegheranno la scultura allo spazio circostante"³⁴¹. A fronte di quello che i contemporanei leggevano come elemento pittorico, funzionale a descrivere e circoscrivere la scena fino quasi a farla ricadere nel genere, sembra opportuno contrapporre il commento di Fortunato Bellonzi quando parla della "novità iconologica"³⁴² costituita dalla *Veglia*³⁴³: "quel proiettare la figura di là dal rettangolo della

³³⁶ Stringa 2013, pag. 30.

³³⁷ Ibidem.

³³⁸ Ojetti 1932.

³³⁹ Ibidem.

³⁴⁰ Pontiggia 2017, p. 172.

³⁴¹ Ibidem.

³⁴² Bellonzi 1974, p. 123.

³⁴³ In un contesto simile Stringa definisce la *Veglia* "prima scultura d'ambiente dell'arte plastica italiana"(Stringa 2013, p. 30).

finestra nello spazio, al valore di quel vuoto che afferma in modi figurati la medesima esigenza spaziale, diremmo, dei «tagli» di Fontana [...]; e il grande panneggio che occupa quasi la metà della scultura; e le due direttrici prospettiche, della tenda e della parete, che guadagnano in basso una terza dimensione illusoria, mentre lo spazio sterminato si spalanca di là dallo scavo della finestra, dove non c'è più scultura né spazio fisico, ma soltanto l'ipotesi dello spazio e della scultura»³⁴⁴. Accanto alle critiche mosse all'impianto plastico e spaziale dei rilievi, una difficoltà ulteriore era legata al materiale di cui le opere erano fatte. Se come si è visto, i lavori che Martini aveva portato in mostra (ma lo stesso discordo potrebbe essere oggettivato anche da ogni altra opera dell'artista, e rimanere valido), non prescindevano la materia che li sostanzava³⁴⁵, perchè pensati³⁴⁶ in terracotta, i recensori tendevano ad assimilare le ragioni dell'arte di Martini nel contesto biennalistico, specchio della situazione attuale, in cui il ricorso insistito proprio alla terracotta, letto come un fatto di moda, uno stilismo, era quanto mai diffuso, arrivando a denunciare addirittura, come scrive Fergonzi, che a sua volta cita il commento di Carrà per *l'Ambrosiano*, «il degrado della scultura a «materia rusticale»»³⁴⁷. Che nel caso di Martini si volesse chiamare coerenza, o meglio, che si trattasse di un'esatta corrispondenza, quell'elemento insomma che ti fa dire davanti un'opera: «è giusto!», era perfettamente chiarito a titolo di esempio dalla coppia affiancata delle *Gare Invernali*, che riusciva invece, ad un altro livello di senso più attinente al contenuto, l'opera di più difficile interpretazione generale. Al di là dei significati della rappresentazione, che di fatto presenta l'incanto di un tempo sospeso e ci lascia in balia dell'enigma, l'uso della terra (per lei) e della terra refrattaria (per lui), oltre che a sfruttare le possibilità cromatiche della materia e farne elemento significativo, «fa venire in mente che ogni forno ceramico è «grembo»», come scrive Stringa accogliendo quanto suggerito da Martini nei *Colloqui* («Mi li vedo in una tomba quella») ³⁴⁸, «una tomba dentro cui si viene murati e dove si «muore» e da cui si rinasce passando per il fuoco». Ogetti sembrava ghignare invece, insinuando che tale ricorso alla terracotta di «molti di costoro» Martini incluso (nonostante gli opportuni distinguo circa «il meritato successo di lui» e che gli «imitatori a dozzine» fossero gli altri: capostipite, anzi, del

³⁴⁴ Bellonzi 1974, p. 41.

³⁴⁵ In questa sede, la preferenza data al verbo «sostanzare», anziché «comporre», proviene da una scelta di senso ed è pertanto deliberata.

³⁴⁶ «Martini pensa in terracotta come Fidia in marmo», vedi Bontempelli 1939, p.12.

³⁴⁷ Carrà 1932.

³⁴⁸ Stinga 2013, p. 30. Il riferimento è ai COLLOQUI, p. 329.

malcostume oramai dilagante), fosse da ricondurre al fatto “che la terra costa meno del bronzo e che il regolamento della Biennale esclude i gessi”³⁴⁹. Sempre Ogetti concedeva, sempre relativamente all’uso di una materia usata da tanti, e vestendo una nota d’offesa da complimento, che “certo in Martini l’osservazione del vivo segue l’invenzione, se pur la segue, perché talune delle sue sculture a tutto tondo e dei suoi altorilievi sembrano create di foga sull’accomodato ricordo del vero”, ma notava comunque lo scarto, ammettendo che “in altri scultori l’invenzione porta già un’impronta di stile, o, più semplicemente di tradizione”³⁵⁰. Bisogna riconoscere che se l’adozione tanto generalizzata della terracotta avveniva in chiave dell’attualizzazione in senso impressionista che ci leggeva – e ci faceva leggere – Pietro Torriano sull’*Illustrazione Italiana*³⁵¹, riconducendola a un esito già diffusamente raggiunto dalla statuaria etrusca, da un lato se ne sfruttavano virtuosamente le possibilità cromatiche e il vitalismo riuscendo a svincolare dall’enfasi monumentale di molta arte contemporanea, dall’altro tuttavia il rischio era quello di portare, sempre seguendo l’analisi di Fergonzi, a una “suggerione da oggetto da scavo”, che perduta la patina di ogni intellettualismo finiva per rivelare spesso un mero gusto antiquario. Valeva per Marino Marini, che Ogetti citava primo fra tutti per essere stato “traviato” da Martini, valeva per Griselli, per Messina che tipicamente si dava invece al bronzo, per Morozzi le cui terrecotte invetriate ricevevano proprio grazie alla presenza in Biennale lo status a pieno titolo di oggetti d’arte pura, fuoriuscendo dalla categoria e dai limiti del decorativo. L’ambivalenza del giudizio critico sembrava premiare e castigare un po’ tutti, allo stesso tempo e in egual misura, e Martini non faceva eccezione; e forse con rispetto si dubitava meno di lui che degli altri proprio sulla base di quel legame con l’antico percepito come autentico, che lo porteranno a dire nei Colloqui “mi son el vero etrusco”³⁵²; un legame sentito come connaturato, non quindi come un semplice rifarsi formale, che nel suo permanere saldo non escludeva – e anzi favoriva – la possibilità di un’evoluzione e del cambiamento: “Iddio dà il freddo secondo i panni”³⁵³, risponderà un anno dopo a Emilio Mazza che nel corso di un’intervista per il *Secolo XIX* gli aveva chiesto a quali antichi sentiva di rifarsi idealmente: “quando non si sa il mestiere si è entusiasti dei primitivi, perché

³⁴⁹ Ogetti 1932.

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ Torriano 1932.

³⁵² COLLOQUI, p.147.

³⁵³ Mazza 1933.

giustificano tutte le nostre mancanze e perché veramente ci confortano con la poesia che è un po' frutto della povertà. Oggi però, che sento aumentate le mie esigenze anche per un aumentato mestiere, i parenti più cari li sento in due scultori difficilissimi e fatte le dovute proporzioni, vicinissimi: Fidia e Bernini”³⁵⁴. Dunque, tornando al bilancio della Biennale del 1932: diceva Oscar Wilde (i cui aforismi si vendevano fino a ieri un tanto al chilo, prima che il mondo scoprisse quante soddisfazioni potesse riservare anche Bukowski) che quando la critica è discorde, l'artista concorda con se stesso. Certo le obiezioni erano state numerose, ma accompagnate da valutazioni per lo più positive, e anche di fronte all'enigma, nella mancanza di comprensione, sembravano allargare le braccia piuttosto che trovarci qualche tipo di vizio. Martini invece non la prese bene, la prese forse peggio di quanto in realtà non avrebbe dovuto; si era forse sentito tradito, o meglio a essere stata tradita era stata la sicurezza con cui aveva portato in Biennale opere che rappresentavano stavolta non tanto una prova del proprio valore come per segnare un punto, ma che dessero la misura di una poetica e di un'arte raggiunta, in senso quasi di una condivisione: cinque terrecotte perché proprio alla terracotta l'arte di Martini aderiva naturalmente. E pesava il fatto che, contro ogni comprensibile aspettativa, anche dopo la vittoria in Quadriennale si fosse sempre punto e a capo, tutto fosse rimesso ogni volta in discussione e ogni riconoscimento, soprattutto quello più istituzionale, andasse faticosamente riguadagnato palmo a palmo. Nel giro di pochi mesi sfuma la partecipazione alla “Mostra della Rivoluzione fascista” in occasione dell'anniversario della Marcia su Roma che si inaugura in autunno a Palazzo delle Esposizioni³⁵⁵, dal quale è escluso, e fatto forse ancora più grave, a causa del notevole investimento personale che vi aveva riposto, si scontra con il “pubblico inganno dei concorsi”³⁵⁶: quello per il monumento alla Vittoria fascista indetto dalla

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ Elena Pontiggia pubblica la minuta di una lettera di Martini a Mussolini risalente al 1933-34, posseduta dall'archivio del Museo del paesaggio di Verbania: “Rivolgo a Lei la mia protesta perché sia chiarito come mai [...] riconosciuto dalla Quadriennale d'Arte di Roma come il primo scultore italiano e con infinite pubblicazioni sia completamente dimenticato [e] sia stata esclusa [canc: la mia opera] dallo stadio in Suo onore e dalla [mostra della] Rivoluzione Fascista”. Vedi Pontiggia 2017, pp. 173-174

³⁵⁶ L'espressione viene adottata da Elena Pontiggia nel titolo del quattordicesimo capitolo del suo già citato *Arturo Martini. La vita in figure*. Si rifà alla lettera aperta pubblicata sui quotidiani che Martini indirizza a Maraini, da un anno segretario del Sindacato fascista delle Belle Arti, in seguito alla diffusione dei nomi dei partecipanti al concorso per il monumento al Duca d'Aosta, e il suo relativo annullamento: “[...] Che cosa nasconde questo [...] pubblico concorso: un pubblico inganno?”, vedi Pontiggia 2017, p. 174.

Biennale di Venezia che resta senza seguito³⁵⁷, e quello per il *Monumento al Duca d'Aosta* a Torino, dove un'indiscrezione giornalistica svela il nome degli artisti in gara annullando ogni vantaggio che il bozzetto proposto – il cavallo impennato del duca, nell'improvviso rifiuto di procedere – sembrava avergli procurato.

Il senso più che altro percepito d'aver ricevuto una batosta alla Biennale del 1932, sarebbe rimasto ancora ben presente e vivo anche dopo la personale aperta nel febbraio dell'anno successivo presso la Galleria Milano di Vittorio Emanuele Barbaroux, nonostante l'ottimo successo riscosso dai lavori in mostra, che affiancava i grandi formati della *Lupa*, *La girl*, della *Convalescente* e della *Venere dei porti*, a opere più piccole, all'insegna della dichiarazione che appariva sul momento vitalistica ed entusiasta, rilasciata a Ernesto Nathan Rogers per *L'Italia Letteraria*: “Raccontare raccontare raccontare – dice Martini – e mentre parla, attorno a lui si formano immagini, suoni, colori, come attorno a un bimbo: puer ut poëta”³⁵⁸, scriverà il giornalista. Ma un successo presso una galleria privata per quanto prestigiosa come quella che accoglieva tra i suoi anche Sironi, De Chirico, De Pisis, Campigli e Severini, mezzo se non tutto “Novecento”, offriva forse più soddisfazioni economiche che riparazioni morali alla mancanza di quel riconoscimento istituzionale tanto desiderato e che tanto ancora sembrava sfuggire.

Quando si tratta di organizzare la IX Mostra d'Arte trevigiana, la lettera di Giuseppe Mazzotti tanto interessato ad assicurarsi la presenza eccellente dell'amico, non sembra avere su Martini ascendente sufficiente per una rimpatriata: “Caro Mazzotti, i ritorni mi dispiacciono sempre, Treviso mi ha dato tanti dispiaceri in gioventù”, è la risposta. “[...]Oggi ritornare dopo tanto tempo non c'è via di mezzo e cioè bisognerebbe aver 20 capolavori sottomano e mandarveli per meravigliare, ma io non ho niente e anche se li avessi difficilmente si potrebbero degnamente illuminare. Anche a Venezia avete visto come mi hanno massacrato.”³⁵⁹

Mazzotti veniva così letteralmente liquidato dai saluti e dagli abbracci di Martini datati il 3 agosto 1933 e spediti da Milano dove ormai risiedeva stabilmente e aveva studio, dicendo che in quel momento non aveva voglia che di lavorare e stare in pace, ma aggiungendo, se proprio avesse voluto, di provare a scrivere a Barbaroux, il quale aveva molti lavori suoi,

³⁵⁷ La gara non avviene. Martini partecipa con i bozzetti di una Vittoria in cammino e di una Vittoria con bandiere.

³⁵⁸ Rogers 1933.

³⁵⁹ LETTERE, p. 170.

magari assicurandolo con una vendita. Mazzotti scrisse a Barbaroux: la mostra si fece e – è il caso di dirlo – la vendita andò in porto³⁶⁰. Era la “nona di una serie [di mostre] organizzata con ammirevole tenacia e continuità del dopoguerra”³⁶¹, come la recensiva sull’Ambrosiano Giuseppe Silvagni, e concordava con Diego Valeri, che lo stesso faceva su *Le Tre Venezie*³⁶² quando si era ormai appena conclusa, nel dire che l’interesse dell’iniziativa era riuscito a travalicare la dimensione ristretta delle mura cittadine. Alla mostra d’arte di Treviso c’erano “Gino Rossi, Arturo Martini, Nino Springolo, Bepi Fabriano, Giovanni Raffaelli, ed altri”³⁶³, perfino una sezione di non pittori per la quale a illustrare si era provato anche Comisso: un campanilismo però positivo, che era indizio di una cura e quasi dell’affetto che nel tempo sembravano aver segnato ogni edizione, tanto da farla respirare oltre provincia. Era appunto il caso di questo nono allestimento, grazie al suo parterre di Trevigiani illustri, dove “la nota predominante”³⁶⁴, quanto alla scultura era data dalla presenza di Martini, che era presente (ma non all’inaugurazione) con otto opere di formato ridotto “tutte di una potenza e di una bellezza ammirevoli”³⁶⁵, il cui prestito era stato disposto e ben favorito, proprio com’era stato prospettato a Mazzotti nella lettera, dall’acquisto della *Venere dei porti*, che, più rilevante non soltanto nelle dimensioni, costituiva il pezzo forte di tutta la mostra. Era certo ben consapevole del suo valore chi la comprò per arricchire anche dopo la mostra la collezione del museo civico, ma, come spesso capita, è il tempo a fare nuova luce su questo genere di cose. Nei fatti, all’epoca non si sapeva ancora del valore conclusivo che la terracotta, un pezzo unico di media grandezza – e che probabilmente costituiva anche l’occasione di un investimento abbordabile, vista la circostanza – avrebbe assunto nella storia artistica di Martini, ponendosi temporalmente proprio al limite della sua “Stagione del Canto”: prima della chiusura della stagione ligure e il relativo allontanamento dalle fabbriche, prima del trasferimento a Milano e dell’inaugurarsi del periodo monumentale, che destinato alle committenze pubbliche, avrebbe presupposto il

³⁶⁰ “L’Illustre artista concittadino avuta la notizia dell’acquisto, [aveva] generosamente deciso di erogare metà dell’importo a favore degli altri artisti, istituendo dei ‘premi Martini’ che furono assegnati a Giovanni Raffaelli, Silvio Bottegal e Arturo Malossi”, vedi “Un’opera di Martini acquistata dal Comune di Treviso”, in *La Gazzetta di Venezia*, 6 novembre 1933, riportato anche in Stringa 1993, p. 107.

³⁶¹ Silvagni 1933.

³⁶² Valeri 1933, pp.693-9.

³⁶³ Ibidem.

³⁶⁴ Silvagni 1933.

³⁶⁵ Ibidem.

passaggio ad altri modi e ad altri materiali, quando ormai anche il “martinismo” già denunciato da Ogetti nel recensire la precedente biennale, o in generale la dilagante moda della terracotta, sembravano offrire da soli sufficienti motivi di dissuasione. La riproposizione di un tema già affrontato negli anni giovanili con *La puttana*, dove la carnalità solo allusa, passava in secondo piano rispetto al senso tragico di cui il soggetto era caricato, portatore di una condizione soprattutto miserevole e brutta, viene qui declinato come suggerisce Stringa in una “sintesi di arditezza tecnica e di drammaticità espressiva”³⁶⁶. Ciò che nella *Puttana* era suggerito dalla posa e dai tratti incisi e violenti che solcavano la figura rendendola grossolana e deforme, così estranea alla sfera desiderio, portato ora all’evidenza del nudo, sembra condensare e quasi risolvere ogni tensione espressionista nell’ideale plastico del sasso, ossia “l’idea di una scultura piena, tendenzialmente non espressiva”³⁶⁷ come scrive Stringa, mai venuta a decadere e mai perfettamente raggiunta, precorrendo l’elaborazione della *Morte di Saffo* databile a partire dalla metà degli anni Trenta, che ne potrà rappresentare soltanto l’esito più prossimo. Debitrice di riferimenti visivi e letterari (si pensi all’omonima *Venere dei porti* di Sironi, o all’accostamento con la *Notte* di Dino Campana proposto da Valeri, che sembra attingere a una comune porzione d’immaginario) l’aspetto prevalente è quello legato al tema, declinato stavolta sua dimensione più viva e carnale: “questa terra che dopo il fuoco prende rossori e palpiti di carne”³⁶⁸, scriveva Gioda su *Augustea* a proposito dell’uso della terracotta di Martini, e non a caso il suo articolo era corredato dall’immagine della *Venere dei porti* per illustrarlo al lettore. Argomenti quelli del fuoco e della carne che ritornano ancora più opportuni e circostanziati nella testimonianza di Eleonora Doleatto che, in occasione del ventennale della morte dell’artista, ricorda l’inaugurazione della grande casa acquistata e sistemata da Martini con parte del premio alla Quadriennale, dove non c’era dove sedersi, solo sculture: “eravamo in piedi da ore, ci accasciammo sugli scalini. Martini sull’ultimo tacque a lungo. Forse pensava al fuoco che in quell’istante già lambiva e colorava il procace nudo in attesa, le forme violente, la rude pelle di creta della *Venere dei porti* che avevamo poco prima visto entrare nel forno”³⁶⁹. Tale osservazione oltre a fornire un importante dettaglio per una precisa datazione dell’opera e la sua circostanza, introduce utilmente il rilievo d’aspetto tecnico e stilistico che si deve a

³⁶⁶ Stringa 1993, p. 106.

³⁶⁷ Stringa 2005, p. 152.

³⁶⁸ Gioda 1933.

³⁶⁹ Doleatto 1967.

Stringa, ossia di come la scultura sia stata realizzata secondo la tecnica detta “a lucignolo”, attraverso cioè la sovrapposizione di “cordoni di creta” uniti tra loro facendo pressione con il pollice: “[...] qui Martini ha evitato di spianare la creta lasciando sulla superficie le tracce dei polpastrelli: la “carne” della *Venere* appare pertanto increspata dagli innumerevoli interventi delle dita”³⁷⁰, attraverso i quali suggerisce anche come sia possibile “leggere” le giornate impiegate per plasmare l’opera, in modo del tutto simile a quanto accade per la lavorazione degli affreschi. Questioni di carattere tecnico che come sempre, tornando al fatto così ben espresso che “Martini pensa in terracotta”, ricadono a maggior ragione e con peso accresciuto su ogni aspetto di carattere formale, o di senso: Fergonzi che la “novità impressionante”³⁷¹ portata dalla *Venere dei porti*, fosse da rintracciare nella “brutalità espressiva del soggetto, [...] 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”³⁷². Stendendo una guida della mostra organizzata ancora a Treviso nel 1947, tributo di rispetto alla morte di Martini appena occorsa, Mazzotti coglieva ad esempio quanto la *Venere dei porti* fosse “una delle figure modellate da Martini con maggiore scioltezza e potenza. In essa la sorda materia sembra vivificata dal tocco dell’artista a tramutarsi in viva carne: si osservi come è modellato il torso nervoso, come le varie parti del corpo sono rese nella loro morbidezza o nella durezza delle parti ossee, dell’anca o delle ginocchia”³⁷³. Poiché tutto si tiene insieme, a prevalere è dunque soltanto “la tragica realtà di un corpo umano”³⁷⁴: un nudo di donna, seduto trasversalmente su una strana poltrona dall’aspetto massiccio, il busto ruotato di tre quarti rispetto alle gambe, abbandonato e quasi contenuto dallo schienale, le braccia incrociate e la testa puntellata dalla mano che tira e deforma i tratti del viso nel senso di un’espressione inebetita, così consono alla posa della malinconia, suggerendo il vuoto e la noia di un frattempo, l’attesa.

³⁷⁰ Stringa 1993, p. 107.

³⁷¹ Fergonzi 1986, p. 925.

³⁷² Ibidem.

³⁷³ Mazzotti 1989, p. 34.

³⁷⁴ Vianello-Stringa-Gian Ferrari 1998, scheda 338, p. 228.

Allez venez, Milord
Vous asseoir à ma table
Il fait si froid dehors
Ici, c'est confortable
Laissez-vous faire, Milord
Et prenez bien vos aises
Vos peines sur mon cœur
Et vos pieds sur une chaise
Je vous connais, Milord
Vous ne m'avez jamais vue
Je ne suis qu'une fille du port
Une ombre de la rue.

– Edith Piaf, *Milord* –

CAPITOLO VI

“E tutto andrà a posto per illuminare il cielo”

Favola di Adamo ed Eva

In termini assoluti, qualunque significato si voglia dare all'espressione, i signori Ottolenghi avevano una bella casa.

Un ritratto risalente al 1913 conservato a Monaco di Baviera in una residenza di famiglia³⁷⁵, mostra un giovane magro veloce d'aspetto, che con le mani poggiate conserte sul pomello di un bastone da passeggio e la camicia bianchissima, è colto di tre quarti quasi a tradimento, e come richiamato da qualcosa, volta la testa e guarda di lato all'indietro, oltre la sua spalla sinistra. Originario di Acqui Terme in Provincia di Alessandria, proveniente da una ricca famiglia di origini ebraiche convertita da tempo al cattolicesimo, Arturo Benvenuto Ottolenghi stava infatti trascorrendo quell'anno in Germania tra Hannover e Monaco per ragioni di studio, e dato che l'occasione lo permetteva, oltre che a posare presumibilmente per il ritratto, aveva appena conosciuto o conoscerà senz'altro a breve la sua futura moglie, Herta von Wedekind zu Horst. Da almeno tre generazioni gli interessi della famiglia Wedekind, tra le più antiche e titolate a figurare negli armoriali della nobiltà tedesca, avevano finito per convergere e attestarsi con successo nell'ambito dell'imprenditoria e della finanza, stabilendo più che solide basi anche in Italia, tra Palermo, Roma e Venezia³⁷⁶. La notevole ricchezza che

³⁷⁵ Si fa riferimento all'opera di Fritz Stern, *Ritratto di Arturo Benvenuto Ottolenghi*, riportato in illustrazione in Fontana-Giacomini-Lodari 2015, p.18.

³⁷⁶ Karl Wedekind, il nonno, era un imprenditore, diplomatico e banchiere. Gli interessi commerciali in Italia lo spinsero a fondare a Palemo intorno al 1840 una propria impresa, la ditta *Carlo Wedekind e Co.*, attiva nel commercio di frutta tropicale, sale e zolfo. Nuovi investimenti nel settore petrolifero e bancario, successivi all'unità d'Italia, portarono all'apertura della Banca Wedekind che in breve tempo divenne la più importante banca privata italiana, tra Palermo (dove Karl Wedekind ricopriva la carica di Console tedesco di Hannover) e Roma, nella prestigiosa sede di piazza Colonna, che, acquistata nel 1878, porta ancora il nome di Palazzo Wedekind. Accanto all'indiscutibile talento per gli affari, Karl coltivava anche un'autentica passione per l'arte,

ne derivava, e che consentiva di dare adito con larghezza al clima che si respirava in famiglia, tra la passione per l'arte e il mecenatismo, si era resa utile a rafforzare una sensibilità culturale aperta e cosmopolita, destinata a tramandarsi nel tempo. Ultima di cinque fratelli, più propensi a legare le proprie carriere al commercio e alle attività di famiglia, Herta eredita dal padre e dal nonno il particolare sentimento artistico, rivelando sin da giovane predisposizione e talento. A stretto contatto con un ambiente culturale vivace e raffinato, le aspirazioni della giovinezza trascorsa in gran parte a Roma, trovano la loro occasione presso l'atelier di Hans Stoltenberg Lerche dove si forma come scultrice, e si concretizzano il 19 aprile 1914 nel matrimonio con Arturo, che per entrambi rappresenta "una perfetta comunione d'idee e d'intenti"³⁷⁷: a Roma vedono la luce il progetto di un proprio studio laboratorio in cui dedicarsi alle prime prove di scultura, prevalentemente di piccolo formato, e nel 1917 il figlio Astolfo Carlo.

E' il 1920. Quando la circostanza luttuosa della morte del padre di Arturo muove i suoi cari a un giusto cordoglio, la giovane coppia è ancora del tutto ignara di come le conseguenze di quell'eredità spartita assumeranno la portata di una vera e propria impresa di carattere rinascimentale, destinata a legarsi per sempre alle loro vite. Con atto notarile del 25 febbraio 1920 formalizzato a Genova, dove, lasciata Roma, si era stabilito con la famiglia, Arturo Ottolenghi viene infatti in possesso del podere che dalla collina di Monterosso domina la natale Acqui Terme. Da Villa Ceriana Mayneri a Pieve di Sori, tra Nervi e Portofino, dove abiteranno stabilmente fino al 1943³⁷⁸, l'idea iniziale di ristrutturare e creare un coordinamento tra le quattro ville coloniche che costituivano il complesso della tenuta acquense da adibire a residenza estiva, cede presto il passo a un progetto artistico ben più ambizioso, anche grazie al vivace contesto di amicizie e relazioni che li circonda, e in cui sono parte attiva. Il

affidando a molti artisti del suo tempo diversi incarichi (è del 1858 la decorazione ad opera di Arnold Böcklin della sala da pranzo della residenza di Hannover), che gli valsero una ragguardevole collezione. Paul Wedekind, suo figlio, ne raccoglie il testimone nelle attività di famiglia, e il 16 maggio 1891 fonda la SIAP (Società Italo Americana del Petrolio, destinata nel 1972 a diventare la ESSO Italiana), di cui mantiene fino al 1893 la carica di presidente. Sposato con Sophie Danzier, fu padre di cinque figli: Mathilde, Carlo, Oskar, Julie detta Julia (che divenne una valente fotografa), e Herta. Nel caso ve lo stiate chiedendo, la risposta è sì: a un diverso ramo della famiglia Wedekind apparteneva anche il celebre drammaturgo Frank.

³⁷⁷ Fontana-Giacomini-Lodari 2015, p. 19

³⁷⁸ Gli Ottolenghi lasceranno Villa Ceriana Mayneri nel 1943, per trasferirsi definitivamente a Monterosso. A questa data risalgono infatti le requisizioni di molte ville sulla costa, prima ad opera del Ministero della Marina e poi dai tedeschi, in supporto alle divisioni di artiglieria antiaerea presenti in zona.

trasferimento in Liguria sulla riviera di Levante, già luogo d'elezione di molti artisti per la particolare suggestione offerta dal paesaggio, aveva dato nuovo impulso all'attività creativa di Herta che, messa in secondo piano la scultura, si dedica ora con slancio alla produzione di tessuti e manufatti tessili³⁷⁹. Sostenuta con forza dal marito, il buon successo ottenuto nelle maggiori mostre d'arte nazionali e internazionali che vedono il suo lavoro esposto accanto a quello dei maggiori artisti del periodo (Fortunato Depero, Vittorio Zecchin, Gio Ponti, Libero Andreotti e molti altri), non è solo motivo di soddisfazione, ma rappresenta anche l'opportunità condivisa di instaurare legami e frequentazioni da cooptare nel progetto di Monterosso, in quel clima la miglior risposta alle istanze di carattere artistico e culturale di entrambi: la volontà di perseguire con determinazione assoluta il sogno costruttivo di una casa “dove l'architettura, la pittura, la scultura e il paesaggio si possano fondere in un'unica, vasta *acropoli delle arti*”³⁸⁰. L'illuminato mecenatismo di Arturo e Herta Ottolenghi, infatti, non si limita alla pur legittima aspirazione a una residenza “scrigno”, destinata a contenere preziosissimi capolavori, ma guarda a realizzare un vero e proprio luogo dell'arte dove la fruizione della bellezza si unisca in senso molto più partecipativo alla creazione, mettendo a disposizione degli artisti ospitalità e spazi di lavoro. Nonostante il parere iniziale contrario dell'architetto Federico D'Amato, che ravvisando un limite nella posizione geografica certamente isolata di Acqui Terme, consiglierebbe di individuare una collocazione diversa per il progetto, più centrale o alla moda, dall'epistolario tra Arturo Ottolenghi e l'amico³⁸¹ che comunque accetta di prendere in carico

³⁷⁹ “Negli anni Venti, Herta – sostenuta dal marito – realizza arazzi, tappeti, cuscini, paraventi, stoffe per l'arredo, mettendo a punto un particolare procedimento tra l'artigianale e l'industriale brevettato nei principali paesi europei e basato sulla duplicazione simmetrica di disegni astratti mediante casuali tracciati d'inchiostro, molto simili alle coeve «macchie di Rorschach» impiegate nella psicodagnosi” (Quesada 1985, p. 6). La particolare inventiva degli Ottolenghi porterà a un altro brevetto, in un campo – è il caso di dirlo – del tutto diverso: quello richiesto nel dicembre 1947 per un impianto a termo-compressione per la produzione di succhi e concentrati di frutta (assegnato in origine alle industrie Wedekind), e concesso in maniera definitiva tre anni dopo; vedi Fontana-Giacomini-Lodari 2015, pp. 30 e 48.

³⁸⁰ Fontana-Giacomini-Lodari 2015, p. 18; il termine “acropoli delle arti” è di Quesada, vedi Quesada 1985, p.5.

³⁸¹ “Monterosso, caro Fede, si è ingrandito notevolmente: tutta la cima della collina con la casa che la domina è ora di mia proprietà. Vogliamo finalmente cominciare i lavori di abbellimento con un piano organico architettonico che abbracci tutta la tenuta e le quattro case. Vorrei dare uno stile omogeneo alle case coloniche esistenti e tracciare tutta la collina riducendola a vigna-giardino e un bosco in un insieme architettonico. Sulla cima vorrei costruire in un secondo tempo, fra qualche anno, una specie di villa a forti linee dominanti, visibile da lontano in armonia con il grandioso paesaggio ...”, Lettera del 26 gennaio 1923 di Arturo Ottolenghi a Federico

la commessa, risulta che tra il 1922 e il 1924 il primo programma d'intervento è massimamente rivolto alla "creazione e gestione di un piano territoriale di ville [...] immerse in una vigna-giardino e bosco"³⁸². In questa sorta di Eden, la prevalenza è data a due edifici costituiti su fabbriche già esistenti, destinati a residenza effettiva dei membri della famiglia, Villa Ottolenghi Vetta che costituisce a oggi il nucleo centrale del complesso di Monterosso, e ancor prima, la scomparsa Villa Ottolenghi, localizzata più a valle. Sebbene gli aspetti compositivi esulino dalla presente trattazione, D'Amato si concentra in particolare su quest'ultima, impostandola a partire da uno schema a L che articola longitudinalmente tra una sala settentrionale in corrispondenza dell'accesso principale, e una sala meridionale, collegata al restante dell'edificio ma di fatto concepita come un padiglione a sé stante. Pensata inizialmente come una sala da pranzo, grandiosamente decorata e destinata a ospitare un ciclo pittorico sul tema del simbolo appositamente realizzato dall'artista romano Ferruccio Ferrazzi, è proprio per volere di quest'ultimo che già nella prima fase dei lavori nel corso del 1926 il carattere funzionale dell'ambiente decade, assumendo la connotazione sacrale di tempio dedicato all'arte e alla bellezza³⁸³. L'apporto di Ferrazzi, conosciuto nel 1924 durante la II Biennale di Roma e subito chiamato in veste di consulente³⁸⁴, si rivelerà fondamentale quando la morte di

D'Amato (Fondo Arturo Milton e Amanda May Ottolenghi, Gettysburg, riportata in Fontana-Giacomini-Lodari 2015, p. 11). Federico D'Amato (1883-1927) si era formato presso l'accademia di Brera e successivamente a Parigi presso L'École des Beaux-Arts, partecipando ai corsi dell'architetto Victor Laloux del quale negli anni Venti diventerà assistente. Tale impegno, gestito contemporaneamente a quello per gli Ottolenghi, sarà causa di inevitabili ritardi nei lavori di Monterosso; l'ulteriore diradarsi della sua presenza dopo il conferimento dell'incarico presso l'Università di Princeton nel 1926 precede di poco la sua definitiva uscita di scena: la triste circostanza della sua morte avvenuta l'anno successivo, durante il viaggio di ritorno dagli Stati Uniti.

³⁸² Fontana-Giacomini-Lodari 2015, p. 68.

³⁸³ La connotazione sempre più marcata dello spazio verso l'idea di "tempio" è avvalorata dalla pianta esagonale fortemente voluta da Ferrazzi per rimarcare il senso d'eccezionalità e la valenza simbolica, e costituirà un motivo di contrasto con D'Amato. In generale, la visione grandiosa di Ferrazzi sarà più volte di ostacolo e motivo di ritardo per i lavori, già resi abbastanza difficoltosi dal frequente avvicinarsi degli architetti alla guida del progetto.

³⁸⁴ La presenza assidua ai principali appuntamenti dell'arte contemporanea nazionali e internazionali, dove anche Herta vedeva spesso esposti i propri lavori, porta gli Ottolenghi alla II Biennale romana, che aveva riservato a Ferruccio Ferrazzi una personale di un certo rilievo (venticinque dipinti e due sculture, con catalogo dedicato). Subito gli Ottolenghi riconoscono in lui, colpiti dal carattere grandioso e sacrale della sua visione dell'arte, la persona più adatta con cui condividere ogni futuro piano per Monterosso. Il rapporto, professionale e d'amicizia, viene subito inaugurato con l'acquisto de *L'adolescente* del 1922, e con la commissione di un ritratto di Herta

D'Amato nel 1927 pone un ulteriore freno ai lavori, già rallentati dai numerosi altri impegni professionali dell'architetto che avevano reso la sua presenza in Acqui difficoltosa e quanto mai discontinua. Sebbene lo stesso Ferrazzi, che ha già ultimato tutto il progetto relativo alla decorazione dello spazio senza tuttavia potervi attendere nella pratica, approfitti di questo periodo di stallo per assumere altri incarichi altrove, il nome che sottopone all'attenzione dei committenti in sostituzione a D'Amato è in primo luogo quello di Marcello Piacentini. Le difficoltà che subentrano a questo punto non sono certo poche. L'iniziale rifiuto di Piacentini la cui carriera in ascesa è contrassegnata dalle numerose commesse pubbliche che gli procureranno la fama più corriva di "architetto del regime"³⁸⁵, protrarrà l'incertezza per diversi mesi, e l'incarico verrà assunto ufficialmente solo nell'agosto del 1929 in forza della particolare insistenza da parte degli Ottolenghi, per i quali, sebbene si fossero già rivolti alle personalità più interessanti e rappresentative sulla piazza³⁸⁶, rimaneva comunque la scelta

insieme al figlio Astolfo. Artista di respiro internazionale, Ferruccio Ferrazzi (1891-1978) esordisce nel 1908 a Roma compiendo i primi studi presso l'Accademia di San Luca e prosegue la sua formazione nei primi anni '10 a Parigi, influenzato in particolare da Cézanne; accanto a un forte interesse per i preraffaelliti e l'arte simbolista, mostrerà di risentire del clima delle avanguardie, arrivando a sfiorare tendenze espressioniste e futuriste. Nel 1925 è nominato accademico di San Luca, con il capolavoro *L'idolo del Prisma*; nel 1926 è negli Stati Uniti dove vince il concorso del Carnegie Institute di Pittsburgh che gli consente di partecipare alla mostra itinerante "Exhibition of Modern Italian Art" tra New York, Boston, Washington, Chicago, San Francisco. Nel 1929 assume la cattedra Decorazione Murale presso l'Accademia Roma. Presente con una sala personale alla I Quadriennale di Roma, dove figura tra i membri di una delle commissioni giudicatrici, nel 1933 è nominato Accademico d'Italia. Primo artista che gli Ottolenghi stipendiano, fornendogli in aggiunta vitto e alloggio a Monterosso, Ferrazzi seguirà il progetto in veste di consulente fino agli anni Sessanta, affiancando Astolfo alla morte dei genitori. Il sodalizio, personale e professionale, verrà rafforzato dal solido legame instaurato da sua moglie Horitia Randone con Herta.

³⁸⁵ Assumere Piacentini come "architetto del duce", è un luogo comune derivato da una visione ingenerosa e riduttiva della complessità sottesa alla sua opera. In questo contesto vi si fa riferimento unicamente allo scopo di evidenziare una limitata disponibilità in termini di tempo e impegno, a causa degli incarichi ufficiali che costituivano di fatto un onere ingente, e programmatico: nel 1930 pubblica infatti *Architettura d'oggi*, dove prende una posizione nettamente favorevole nei confronti delle commesse pubbliche, modo anzi doveroso di partecipare a società e al presente da parte degli architetti, contrapponendole ai progetti subordinati alle committenze private, anacronistiche e limitanti dell'azione creativa e innovativa.

³⁸⁶ Anche su suggerimento di Piacentini. Tra i possibili sostituti, interpellati per subentrare in toto a D'Amato o in affiancamento di Piacentini in modo da alleggerirgli l'incombenza, facilitando così l'accettazione dell'incarico, figurano Brenno del Giudice (vincitore nel 1929 del concorso nazionale per la Cattedrale di La Spezia), Arnaldo Foschini (che dopo un sopralluogo nel luglio del 1928 elabora un progetto molto convincente fornendo diverse soluzioni scenografiche basate su effetti prospettici, che tuttavia non avrà seguito), Michel Pechin, Pietro Aschieri

d'elezione. Ma se la ricerca nell'immediato è rivolta a individuare qualcuno che possa raccogliere il testimone di D'Amato e proseguire il progetto secondo priorità già apparentemente descritte, nei mesi che precedono l'entrata in scena di Piacentini, la morte di Clotilde Ottolenghi, madre di Arturo, fa sorgere il desiderio di uno spazio commemorativo dedicato a onorarne il ricordo, che viene individuato tramite la riconversione dell'ambiente che fino a lì aveva costituito forse il cuore ideale simbolo del progetto, ovvero quel tempio dell'arte nella sala meridionale, destinato ora ad assumere la connotazione di un vero e proprio mausoleo. L'impegno di Piacentini a Monterosso che si protrarrà fino al 1937, mantiene agli esordi una continuità con l'impianto progettuale di D'Amato, che viene scardinato definitivamente soltanto nel 1932 con l'apertura del cantiere del mausoleo per un radicale ripensamento dello spazio, e il contestuale spostamento in toto della funzione abitativa nella villa di vetta. Tuttavia, è alla fase più precoce dell'intervento piacentiniano che va fatto risalire l'inizio del rapporto di committenza e mecenatismo che legherà con alterne vicende gli Ottolenghi ad Arturo Martini.

L'edizione di esordio della Quadriennale di Roma, nel 1931, celebra ufficialmente l'ingresso di Martini nel canone dell'arte italiana. Nell'Italia che nelle mille lire al mese era certa di trovare, senza esagerare, tutta la felicità, le centomila di quel primo premio nazionale per la scultura rappresentano un sollievo alle molte preoccupazioni di ordine pratico (tra cui una torpedo Graham Page, acquistata metà in contanti, metà in cambiali³⁸⁷), ma soprattutto riportano in un volgere di tempo al momento in cui finalmente, come scrive Giuseppe Mazzotti, "la biografia di Martini esce dalla leggenda e dal vago". Da qui in poi, i nomi che ritornano e si intrecciano sono infatti quelli che ancora con maggior frequenza contribuiranno a comporre il quadro di una stessa vicenda. Destinata a diventare la più importante vetrina dell'arte italiana contemporanea, nata sotto la guida di Cipriano Efisio Oppo che curerà in

(autore tra l'altro proprio della Galleria delle Nicchie di Palazzo Esposizioni, dove Martini esporrà le proprie opere durante la I Quadriennale, nel 1931), Ernesto Bruno Lapadula, Giuseppe Crosa di Vergagni (attivo nell'ambiente ligure, a lui si deve il progetto dello Yacht Club Italiano presso il porticciolo Duca Abruzzi di Genova, inaugurato 1929), Gio Ponti (celeberrimo fondatore della rivista *Domus*, che Herta aveva conosciuto già nel 1923 in occasione della I Biennale Monza).

³⁸⁷ "Martini aveva acquistato un'auto torpedo Graham Page, parte in contanti e parte in cambiali, ma poi gli venne a noia e non pagò le cambiali: di qui una causa definita dopo molto per transazione", vedi nota alla lettera indirizzata a Natale Mazzolà del 26 febbraio 1931 in *LETTERE*, p. 151.

veste di segretario le prime quattro edizioni, dal '31 al '43, si inaugura alla presenza di re Vittorio Emanuele III e della regina Elena il 5 gennaio 1931³⁸⁸, presso il Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale, appositamente rinnovato per ospitarla secondo i progetti di Pietro Aschieri ed Enrico del Debbio. La commissione inviti³⁸⁹ composta da Oppo, Carlo Carrà, Arturo Dazzi, Margherita Sarfatti, Ardengo Soffici e dal presidente della Quadriennale Enrico Di San Martino Valperga, assegna dieci sale personali ad altrettanti artisti viventi tra i quali figurano Amerigo Bartoli, Felice Carena, Romano Romanelli, Mario Sironi, Carlo Socrate, Arturo Tosi, Felice Casorati, gli stessi Carrà e Soffici, e anche Ferruccio Ferrazzi. Due sale commemorano la carriera di Armando Spadini scomparso nel 1925, e Medardo Rosso, nel 1928, mentre altre due vengono riservate agli accademici d'Italia Giulio Aristide Sartorio, Adolfo Wildt, Antonio Mancini e Pietro Canonica³⁹⁰. La presenza di Martini è deliberata nelle

³⁸⁸ Con delibera del Governatorato di Roma del 1927, promulgata l'anno successivo, la Quadriennale di Roma nasce con l'obiettivo di includere in un'unica grande manifestazione le maggiori tendenze dell'arte nazionale, sottraendo il primato alla Biennale di Venezia, che con uno sguardo rivolto da sempre all'internazionalità, ambiva invece a un respiro più ampio. Di fatto si impose da subito come la più prestigiosa competizione artistica italiana, in un'ottica di promozione e sostegno che si rivelò efficace, tramite l'assegnazione di sostanziosi premi e l'imponente campagna acquisti a essa collegata, sebbene in modo non del tutto estraneo alle logiche del consenso. Accanto a Oppo e a Enrico di San Martino Valperga il comitato organizzatore era composto da Antonio Muñoz (Direttore capo della Ripartizione Antichità e Belle Arti del Governatorato), Orazio Amato, Antonio Barrera, Mazzini Beduschi, Nino Bertolotti, Duilio Cambellotti, Carlo Carrà, Arturo Dazzi, Enrico Del Debbio, Giovanni Guerrini, Ermenegildo Luppi, Napoleone Martinuzzi, Carlo Montani, Margherita Sarfatti, Ardengo Soffici. La giuria per l'assegnazione dei premi, presieduta da Mussolini, era invece formata da Enrico di San Martino Valperga, Francesco Boncompagni Ludovisi (governatore di Roma), Antonio Muñoz, Amerigo Bartoli, Roberto Longhi, Ugo Ojetti, Cipriano Efisio Oppo, Adolfo Wildt.

³⁸⁹ Per regolamento la partecipazione poteva avvenire infatti su invito o tramite l'accettazione da parte di altre due commissioni composte da soli artisti, preposte a selezionare le candidature spontanee: la giuria nominata dal comitato organizzatore, composta da Felice Carena, Arturo Dazzi, Ferruccio Ferrazzi, Giorgio Morandi, Adolfo Wildt, e la giuria eletta dagli artisti, di cui facevano parte Nino Bertolotti, Aldo Carpi, Umberto Coromaldi, Michele Guerrisi, Napoleone Martinuzzi. "In dieci giorni di lavoro, al Palazzo delle esposizioni sono visionate 1562 opere di pittura, 306 di scultura, 121 di bianco e nero. Ne sarà accettato solo il 21%." (Vedi sito ufficiale della Quadriennale di Roma sez. Archivio Quadriennali).

³⁹⁰ Margherita Sarfatti avanza la proposta di includere le personali di De Chirico e Boccioni, ma la mozione viene respinta. Nonostante il regolamento escluda la partecipazione per gruppi, Marinetti riceve una deroga sottoponendo la richiesta direttamente a Mussolini, e ottenendo l'effetto sperato, i Futuristi vedono l'immediata assegnazione di una sala, dove espongono Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Munari, Prampolini, Tato, Thayat.

sedute del 26 e del 28 maggio 1930 della commissione inviti³⁹¹: a fine luglio l'artista raggiunge Oppo a Roma, dove in seguito a un sopralluogo decide la collocazione delle proprie opere presso la Galleria delle Nicchie di Palazzo delle Esposizioni progettata da Aschieri, dalla quale rimane favorevolmente colpito nonostante i lavori di sistemazione dello spazio siano ancora in corso. E' probabilmente l'impegno che si prefigura nei mesi a venire in preparazione alla mostra (cinque delle sette sculture previste sono infatti ancora da realizzare) che interrompe definitivamente l'incarico della docenza all'Isia; dopo aver ultimato il gesso della *Sposa felice*, lascia dunque la scuola e rientra a Vado Ligure dove, nel grande forno laboratorio messogli a disposizione nello stabilimento dell'Ilva Refrattari, prendono vita le grandi terrecotte che aprono per lui alla cosiddetta stagione "del canto": Martini lavora per vincere, come scrive egli stesso alla moglie Brigida prima di partire da Monza³⁹², e quando le sette grandi sculture (*La sposa felice*, *Maternità*, *Figliol prodigo*, *Madre folle*, *Ragazzo seduto*, *Donna al sole*, *Il pastore*) vengono sistemate davanti agli archi della Galleria di Palazzo delle Esposizioni in modo da porre accresciuto risalto nel contrasto tra la materia che le compone e lo sfondo d'ombra dello scanso nella parete retrostante, Martini vince. A circa due mesi dall'apertura della mostra, all'ottima accoglienza e al successo decretato dalla critica e dal pubblico, fa seguito la notizia della vittoria³⁹³, anticipata in via confidenziale da un'impresicata fonte amica, forse Ogetti oppure Oppo, membri della giuria, la cui ufficializzazione il 7 marzo (si attendeva l'avvallo di Mussolini), gli viene comunicata dall'amico Gino Scarpa, all'epoca caporedattore dell'*Ambrosiano*³⁹⁴. Scrive Quesada che le opere "slegate tra loro, quanto a stile, ma unite dall'assoluta inappartenenza al quadro generale della scultura allora praticata, [...] mostrarono a pubblico e critici l'irrequieto estro d'un artista di genio"³⁹⁵, quale non doveva

³⁹¹ Avanzata da Soffici (con il quale aveva collaborato per la rivista *La Galleria*, da lui diretta), la commissione accetta inoltre la candidatura di Martini nella sezione "bianco e nero", dedicata alla grafica. La sua partecipazione si limiterà tuttavia alle sole opere di scultura.

³⁹² Lettera di Martini a Brigida riportata in Stringa 2013, p. 23.

³⁹³ La vincita del primo premio per la scultura rappresenta per Martini una vera e propria vittoria sul piano esistenziale: la preferenza è stata data a quest'ultimo termine. Il primo premio per la pittura fu assegnato invece ad Arturo Tosi.

³⁹⁴ Come giornalista Scarpa apprende infatti la notizia in anteprima e insieme ai Mazzolà telegrafa immediatamente a Martini, che si trova a Firenze. Nella lettera di ringraziamento indirizzata a Natale Mazzolà, Martini confessa che "L'attesa mi aveva spaccato i nervi" (LETTERE, p. 152).

³⁹⁵ Mario Quesada in Appella-Vianello-Quesada 1989, p. 25.

essere certo sfuggito ad Arturo e Herta Ottolenghi, che già in aprile acquistano l'esemplare in pietra di Vicenza della *Pisana*, dando avvio a quel sodalizio di cui si è parlato in precedenza. In breve tempo gli Ottolenghi, la cui conoscenza con Martini va probabilmente fatta risalire a una delle Biennali di arte decorativa di Monza³⁹⁶, figurano tra i suoi maggiori collezionisti, anche grazie alla profonda ammirazione per le opere dell'artista manifestata da Horitia Ferrazzi, intima amica di Herta, in occasione dell'esposizione romana, dove acquistano il bronzo del *Figliol prodigo*, progettandone il dono alla casa di riposo di Acqui Terme intitolata alla memoria di Jona Ottolenghi, bisnonno di Arturo. Se *La Pisana* è portata in un primo momento presso l'abitazione di Pieve di Sori, che come si è visto costituisce ancora la loro residenza principale, l'intento prevalente è quello di coinvolgere Martini nel progetto di Monterosso, che non appena superato l'interregno tra D'Amato e la presa in carico ufficiale da parte di Piacentini, era recentemente rimasto orfano di Adolfo Wildt, incaricato della realizzazione del sarcofago per il *Tempio della Madre*,³⁹⁷ e avrebbe in breve tempo subito la scomparsa anche di Libero Andreotti, avvenuta il 4 aprile 1933, prima che si potesse definire con quest'ultimo la trasposizione in bronzo dell'opera *Affrico e Mensola*, destinata a trovare sempre nel mausoleo la sua collocazione. Quando decidono di affidarsi a Martini, Piacentini sembra ancora propenso a mantenere l'impianto progettuale di D'Amato, con particolare riferimento alla villa bassa e al tempio annesso. Il primo compito che l'artista è dunque chiamato ad assolvere, ancor prima di subentrare a Wildt elaborando una nuova soluzione per la tomba di Clotilde Ottolenghi, è quello di una vera e propria strada posta all'ingresso della tenuta, ossia in cima alla ripida salita "dei cipressi"³⁹⁸ che la collegava tramite la strada di Vallerana alla sottostante Acqui Terme. Fulcro visivo collocato nella parte apicale della prospettiva verso il pianoro della

³⁹⁶ Herta espone a quelle del '23 e del '25, Martini a quella del '27 (quando comincia a collaborare con Mario Labò che cura in quell'edizione l'allestimento del padiglione ligure). Entrambi partecipano alla Triennale internazionale del 1930. È a tale prossimità che va fatta risalire la presenza nella collezione Ottolenghi di alcune ceramiche di Martini, realizzate nello stabilimento Diana di Labò.

³⁹⁷ Adolfo Wildt, che aveva già realizzato un bozzetto a grandezza naturale del sarcofago, muore il 12 marzo 1931, senza riuscire a firmare la relazione finale che assegnava a Martini il primo premio della Quadriennale di Roma. Un'amara ironia della sorte, se si considera che se non fosse stato in giuria, il premio sarebbe probabilmente andato a lui.

³⁹⁸ Il riferimento proviene da una corrispondenza risalente al 1932 tra Arturo Ottolenghi e Ernesto Rapisardi, chiamato da Piacentini in veste di collaboratore. Come fa notare Renata Lodari, la strada era invece costeggiata da un doppio filare di tassi "messi a dimora con un sesto d'impianto molto ravvicinato", vedi Renata Lodari in Fontana-Giacomini-Lodari 2015, p. 139 e p. 159.

villa bassa prospiciente al tempio, “quasi un cannocchiale tra l’ombra della sottostante valletta e la luce dello skyline di Monterosso”³⁹⁹, il progetto di un complesso monumentale raffigurante Adamo ed Eva che per la profonda valenza simbolica sarebbe valso a rimarcare il carattere di Paradiso Terrestre posseduto dal parco e più latamente dall’intera tenuta secondo l’intenzione dei suoi proprietari, era già stato esposto nel 1927 da Ferrazzi a Libero Andreotti come completamento del ciclo pittorico del mausoleo. Ora, sebbene la vicenda sia di difficile ricostruzione a causa degli scambi epistolari spesso mancanti di data, divenuti via via più frequenti al crescere della preoccupazione e del fastidio, la cronaca dei fatti più avvalorata e quasi certa è che, dopo aver concordato con gli Ottolenghi un primo progetto che probabilmente prevedeva la disposizione ad anello degli elementi scultorei intorno al pozzo, con le figure dei Progenitori affrontate, le braccia sollevate all’albero nell’atto di cogliere la mela, Martini, ritiratosi in estate a Finale Ligure, realizzò l’opera direttamente sulla pietra senza il supporto di alcun bozzetto o modello preparatorio, stravolgendolo completamente. Mettere la committenza di fronte al fatto compiuto, condotta che, dando ragione alla sregolatezza del genio, riassume tutta l’urgenza e la libertà espressiva con la quale Martini viveva il processo creativo, significa tuttavia rimettersi al carattere illuminato dei propri prescrittori, e con esiti alterni (il *Tito Livio* destinato all’università di Padova, e il *Monumento ad Arturo Ferrarin* commissionato dalla città di Thiene, ne rappresentano i poli opposti, tra l’accoglienza e il rifiuto più netto) non costituirà certo un caso isolato nella carriera dell’artista. Il disappunto iniziale manifestato dagli Ottolenghi a causa della modifica apportata, costringe Martini a rimettersi al lavoro, per cercare di realizzare a Crusinallo, dove si era trasferito dalla seconda metà di settembre, una nuova versione, aderente stavolta al progetto originale, messa in chiaro dal bozzetto in gesso (conservato in collezione privata) che risponde alla piega sgradevole presa dalla vicenda. Alla volontà di ricomporre l’accaduto, espressa dai toni incoraggianti delle lettere ad Arturo Ottolenghi il quale continua con fiducia a supportare ogni impegno, si oppongono presto le difficoltà oggettive dovute alla durezza del granito e le condizioni climatiche avverse di un autunno inclemente, che costringono Martini a desistere, e il suo committente ad accogliere l’invito velatissimo a “decidere per una cosa più ragionevole”⁴⁰⁰. Accettata la prima versione, come infatti avviene per ragionevolezza e per l’opportunità (che doveva apparire giustamente assai bella) di mettere a dimora l’opera in tempo per la festa

³⁹⁹ Federico Fontana in Fontana-Giacomini-Lodari 2015, p. 23.

⁴⁰⁰ Lettera di Martini ad Arturo Ottolenghi da Omegna, fine di settembre 1931, in LETTERE, p. 156.

organizzata per la donazione del *Figliol prodigo*⁴⁰¹ alla casa di riposo del comune di Acqui Terme, Martini ne predispone dunque l'invio da Finale Ligure, dove ancora si trovava in attesa che se ne stabilissero le sorti: “carissimo Ottolenghi ho rivisto ieri il pozzo (recatomi sul posto per l'imballaggio) che mi è sembrato meraviglioso, una vera opera ispirata. Ho già provveduto per i mattoni – lei procuri un paranco o un grosso cricco – ma verrò io e tutto andrà a posto per illuminare il cielo.”⁴⁰²

In base a quanto evidenziato da Stringa, al quale si deve la ricostruzione della vicenda, la lettera che reca la sola indicazione di Vado Ligure da parte del mittente, va datata non prima degli ultimi giorni di settembre 1931⁴⁰³: il 1 ottobre il Giornale di Acqui dà infatti notizia della presenza di Martini nella città termale “per mettere in opera, nella Tenuta di Monterosso, di proprietà del signor Avv. Arturo B. Ottolenghi, un artistico gruppo *Adamo ed Eva* scolpito in pietra di Finale. [...] Il bellissimo gruppo pieno di ispirazione e poesia, è un'opera di grande pregio, quale può uscire dalle mani dell'artefice del *Figliol prodigo* che in questi giorni gli Acquesi, hanno potuto ammirare sotto il porticato della nuova Sede del Ricovero di MendicITÀ⁴⁰⁴”⁴⁰⁵. Sebbene una scrittura ufficiale risalente al maggio 1932 (ma relativa alle opere consegnate agli Ottolenghi tra il 1930 e il 1931) attesti la cessione definitiva dell'opera

⁴⁰¹ L'opera, realizzata in gesso a Vado Ligure nel 1927, viene acquistata dall'industriale Giovanni Balbis, grazie alla mediazione del pittore Eso Peluzzi (che donerà al Museo di Treviso *La Carità* martiniana, dopo la mostra per il ventennale della morte, nel 1967). Balbis si fa carico della fusione in bronzo che avviene presso la Fonderia Chiurazzi di Napoli sul finire dell'estate del 1928; il bronzo viene poi riscattato da Martini e ceduto agli Ottolenghi.

⁴⁰² Lettera di Martini ad Arturo Ottolenghi da Vado Ligure senza data, in LETTERE, p. 153. Sebbene l'edizione citata delle *Lettere* la collochi prima, è probabile che segua di poco quella inviata da Omegna (dove viene infatti richiesto al destinatario di inoltrare successive comunicazioni all'indirizzo di Vado, vedi nota precedente).

⁴⁰³ La ricostruzione della vicenda è in Stringa 1993, p. 103.

⁴⁰⁴ Successivamente gli Ottolenghi finanziarono gli importanti lavori di ristrutturazione della casa di riposo, che si conclusero nel 1934 su progetto di Piacentini. Accanto alle attrezzature modernissime e funzionali (tra cui spiccavano le cucine dell'industria tedesca Krupp) la cura negli arredi e nelle dotazioni d'uso (servizi da tavola Richard-Ginori, posate in argento massiccio e biancheria realizzata presso Casa Frette di Monza) nonché la ricca decorazione a cui parteciparono numerosi artisti (tra cui Fiore Martelli, Ferruccio Ferrazzi, Pietro Chiesa junior, Virginio Bongiovanni, Ernesto Ferrari, Lorenzo Cassio, Fausto Saccorotti, Emilio Demetz: molti dei nomi – se non gli stessi – a essere coinvolti anche nel progetto di Monterosso), portarono Emilio Zanzi a commentare che “la carità non è fatta di solo pane, è fatta anche di bellezza” (Zanzi 1935, p. 22). Per il Ricovero Ottolenghi vedi Federico Fontana, in Fontana-Giacomini-Lodari 2015, p. 27.

⁴⁰⁵ Riportato in De Benedetti 1977, pp. 125-126 e in Stringa 1993, p. 103.

per la somma di 26.000 lire, documentando la ricomposizione di ogni precedente contrasto, la risposta piccata che Vianello farebbe risalire a una lettera inedita del 28 novembre in cui di Martini scrive “In quanto al pozzo, se proprio non le piace ... amerei riaverlo” all’indirizzo di Arturo Ottolenghi, reo forse d’un commento sgradito, sembrerebbe manifestare il perdurante scontento reciproco dovuto all’episodio, che non si era evidentemente concluso con la consegna del lavoro. È dunque probabile che il progetto di portare a termine il secondo pozzo iniziato a Crusinallo, rispettando maggiormente i desideri della committenza, non fu immediatamente accantonato, e torna anzi alla ribalta nella lettera del 1932 per la consegna e la sistemazione in loco del bassorilievo del *Sogno*, destinato alla stanza di Astolfo, figlio di Arturo e Herta, quando l’artista comunica la partenza ormai prossima per Finalmarina “per continuare il pozzo che sarà certamente solare e non umano come la signora voleva quindi anche per la gioia degli ultimi contadini nell’innalzare l’animo all’infinito”. In effetti, come si evince dal bozzetto, l’idea che doveva animare l’opera secondo la volontà dei committenti (e in particolare di Herta), era di tipo marcatamente illustrativo. Oltre a rispettare l’iconografia più tradizionale dell’episodio biblico, tale soluzione avrebbe, come scrive Stringa, posseduto in effetti un’articolazione spaziale maggiore, sviluppata su tre poli, costituiti dalle due figure staccate, collocate una di fronte all’altra con le braccia protese nell’atto comune di cogliere il frutto (con l’effetto di accentuare il carattere plastico della scena, attualizzata attraverso il movimento) e l’albero, disposti in un carosello sulla sommità del pozzo e rivolti internamente a esso, infondendo all’accaduto un carattere evidentemente più intimo, ma riuscendo d’altra parte a escludere quasi del tutto l’osservatore. Il monumentale complesso in pietra di Finale realizzato da Martini, che rimarrà anche l’unica versione, visto che il secondo progetto non vedrà mai la luce, propone invece una soluzione d’impianto prevalentemente frontale, il cui forte accento scenografico tiene in buon conto il contesto di collocazione, dove in cima alla strada d’ingresso, la sua muta grandezza si offre allo sguardo e introduce gli ospiti all’eden di Monterosso. Sottraendosi come quasi d’abitudine alla narrazione più consueta e tradizionale del mito, in cui l’episodio è rappresentato come un’azione reale presa nel suo svolgersi, un susseguirsi di fatti immortalati nel loro compimento, Martini pone ancora una volta l’opera al di fuori dagli eventi, in un’atmosfera di tempo sospeso dove il peccato simboleggiato dall’albero su cui si avvolge il serpente è lasciato per sempre alle spalle delle due figure affiancate, che in un permanente stagliarsi sulla soglia del mondo, ne contemplanò il mistero in silenzioso abbandono. La poetica della creaturalità che colloca a buon diritto l’opera nella

stagione del canto, ossia quella della raggiunta maturità espressiva di Martini, si coglie appieno, su suggerimento di Stringa, nella “solarità delle due figure, scolpite direttamente sulla pietra e lasciate nella loro scabra essenzialità affinché la luce si incorpori nella materia”⁴⁰⁶, e si dispiega secondo le modalità stilistiche prevalenti degli altri lavori del periodo, come *Il Pastore*, colto in un ascolto estatico della notte che a perdita d’occhio lo circonda, o come già Lo Duca, autore nel 1933 della prima monografia dedicata all’artista, riconduceva a uno stesso “gruppo di estasi, che in Martini ha aspetti diversi, espressi con differenti mezzi lirici”⁴⁰⁷ insieme a *Maternità e Madre Folle*, “in cui il dramma della fecondità è compiutamente espresso nel suo mistero, [a cui] va unito *Gare invernali*, plàstica nella quale l’artista sembra si sia fermato attònitò innanzi al limiti dell’arte”. Vianello rimarca il parallelo con *Gare invernali* per “la medesima atmosfera sospesa, incantata, propria dell’apparizione, come se le immagini uscissero improvvisamente dal mistero di millenni di tenebre e silenzio”⁴⁰⁸, individuando nella frontalità dell’impianto un riferimento in senso arcaico/originario, che guarda in particolare alla statuaria egizia,⁴⁰⁹ ma che Quesada riconduce piuttosto al trattamento plastico delle figure “aspre, sortite dal magma petroso, col medesimo segno primordiale nelle forme, sulla superficie, nel gesto”⁴¹⁰.

Rimarcando il legame dell’opera con l’ambiente a cui era destinata, Salvini, tra i pochi studiosi ad essersi occupati dell’opera divenuta di dominio pubblico solo in seguito alla vendita⁴¹¹, esorta a osservare “il delicato vibrare delle superfici scabre, quasi consunte dalla pioggia e dal sole, che romanticamente affratella queste immagini alla visione della circostante natura”⁴¹² ritrovando nell’“inceppata arcaicità”⁴¹³ dei tratti, “l’elemento essenziale di una

⁴⁰⁶ Stringa 1993, p. 104.

⁴⁰⁷ Lo Duca 1933, p. 11. Curata da Giovanni Scheiwiller, la monografia fu più volte riscritta a causa dell’insoddisfazione da parte di Martini, e successivamente approvata.

⁴⁰⁸ Appella-Vianello-Quesada 1989, scheda p. 58.

⁴⁰⁹ “*Gare Invernali*. Da un mito di Tutankamon. La loro nobiltà è ... dalla solitudine degli antichi. Mi li vedo in una tomba, quei là. Tante opere nascono dal mito del chiuso. Il mistero di una statua che è stata chiusa in una stanza quattromila anni.” (COLLOQUI, p. 329)

⁴¹⁰ Mario Quesada in Appella-Vianello-Quesada 1989, p. 31.

⁴¹¹ Come nota Stringa, Salvini risulta essere uno dei pochi studiosi ad essersi occupato dell’*Adamo ed Eva*; l’opera originariamente destinata alla fruizione privata, diventa in effetti di dominio pubblico solo nel 1989, vedi Stringa 1993, p. 106.

⁴¹² Salvini 1954, p. 57.

⁴¹³ *Ibidem*.

visione perdutoamente favolosa. La fantasia del Martini – scrive la Brizio – «trascorre lontana dal mondo reale, dal grave peso delle passioni e dei tormenti interiori, per vagare incantata nel mondo che sa di leggenda»⁴¹⁴. La citazione di Anna Maria Brizio, che Salvini riporta senza precisarne il contesto, si adatta tuttavia a riassumere perfettamente attraverso i valori e gli ideali incarnati dall'*Adamo ed Eva* lo spirito sotteso al Paradiso terrestre di Monterosso, che “in un momento di euforia che coinvolge sia l’artista che gli Ottolenghi”, come scrive Quesada, avrebbe dovuto accogliere in aggiunta 68 terrecotte di imponente grandezza. Di poco successivo alla collocazione dell’opera, tuttavia, il drastico cambiamento di rotta da parte di Piacentini che sceglierà di concentrare di lì in poi ogni intervento edilizio sul complesso di vetta (fatto salvo il progetto di completamento del mausoleo), determina la progressiva dismissione di quell’area del parco, anche per la realizzazione di una nuova via d’accesso alla proprietà, più comoda e meno ripida della salita di *Adamo ed Eva*, destinata col tempo ad essere invasa dalla vegetazione. È proprio temendo il danneggiamento o il furto dell’opera, che nel 1958 Astolfo Ottolenghi deciderà di spostarla sulla montagnola rocciosa del giardino formale della villa alta, terminato da poco secondo il progetto di Pietro Porcinai, conferendole nuova rilevanza, ma sottraendole di fatto quel carattere di fulcro visivo che in origine possedeva.

Il coinvolgimento attivo di Martini nella “fabbrica” di Monterosso si prolunga fino alla metà degli anni ’30, con opere importanti in grado di lasciare in secondo piano qualche dissapore. Accanto al *Sonno* pensato per il mausoleo, che testimonia una rilettura del neoclassicismo di Canova, guardando in particolare alla sua *Ninfa dormiente*, e che tuttavia viene riscattato dall’artista poiché sgradito ai committenti, gli Ottolenghi acquistano prima della Biennale del 1932⁴¹⁵ il grande capolavoro del *Sogno*, che costituisce forse uno degli esiti più felici raggiunti dalla poetica martiniana, realizzando una “figura-ambiente”⁴¹⁶ di straordinaria efficacia narrativa, in grado di condensare nella sperimentazione di uno spazio straniato, caratterizzato da soluzioni spaziali inedite, tendenze romantiche e classicheggianti⁴¹⁷. Risalgono invece al 1933 l’acquisto del gesso della *Donna al sole* e al 1933-34 la lunga gestazione del *Leone di Monterosso*, realizzato in pietra Simona, che trova nella *Chimera*

⁴¹⁴ Ibidem.

⁴¹⁵ Il catalogo della mostra attesta la proprietà dell’opera a Herta Ottolenghi de Wedekind – Genova.

⁴¹⁶ Pontiggia 2017, p. 172.

⁴¹⁷ Vianello-Stringa-Gian Ferrari 2013, p. 213.

etrusca il suo riferimento all'antico, rielaborato successivamente in chiave fantastica, e la cui successiva fusione in bronzo (tra qualche remora sui costi e l'opportunità di esporla) permise di ricavare la coppia di esemplari, sempre di proprietà degli Ottolenghi, inviata alla II Quadriennale romana, nel 1935, che riserva nuovamente a Martini la Galleria delle Nicchie. Ultima opera ad essere richiesta all'artista, nonché, quella destinata ad assumere il maggior rilievo nel nuovo assetto della residenza che si avviava ormai a prendere la sua conformazione definitiva, il *Tobiolo* viene commissionato per essere posto al centro della grande piscina, sulla base di un bozzetto di Herta Ottolenghi, raffigurante un pescatore, con la consegna esplicita di trasportarlo in un bronzo di ampie dimensioni. Nonostante le diffide, Martini realizza invece una scultura del tutto autonoma⁴¹⁸, vicina al bozzetto di Herta soltanto per il tema, d'altronde comune all'episodio veterotestamentario del giovane Tobiolo, colto qui nell'atto di afferrare il pesce con cui guarire il padre cieco. L'incontestabile valore dell'opera, che esprime in modo modernissimo l'ideale di moto potenziale insito nella statuaria classica, nella posa instabile della figura seduta, sollevata a pelo d'acqua sui sassi squadrati, il busto imponente sporto in avanti per rafforzare con entrambe le mani la presa sul pesce sulla gamba sinistra, e allo stesso tempo riprendere fiato, riuscì tuttavia a vincere qualsiasi resistenza da parte degli Ottolenghi che ne formalizzarono l'acquisto nel 1934, nel corso della personale dell'artista (con Savinio) alla Galleria Milano, e fu finalmente collocata nella vasca della villa dopo la Biennale dello stesso anno, dove, unico lavoro di Martini in mostra, fu oggetto di un consenso pressoché unanime, anche da parte della critica più scettica.

Di qui in poi le sorti di Martini e della grande tenuta di Acqui Terme si dividono. Martini, ormai affermato, continuò a concentrarsi su commesse sempre più ufficiali, che spesso si avvalevano del contributo di coloro i quali, come Piacentini, avevano rivestito come lui un ruolo determinante nella vicenda di Monterosso, e gli Ottolenghi a perseguire l'opera costruttiva del loro imponente sogno rinascimentale, seguitando a intrecciare la propria storia con le personalità artistiche di maggior rilievo del loro tempo: Ernesto Rapisardi, Fortunato Depero, Venanzio Crocetti, Giuseppe Vaccaro, Ernesto Lapadula, Pietro Porcinai – per citarne solo alcuni. Ben riassunta dal motto *Aedificavimus Fidenter* che Arturo Ottolenghi, superati i difficili anni della guerra⁴¹⁹, scelse per sé e la propria famiglia, insignito nel 1948 del titolo di

⁴¹⁸ Come Martini ricorderà nei Colloqui, il *Tobiolo* fu realizzato in soli tre giorni; vedi COLLOQUI, p. 80.

⁴¹⁹ Ai sensi dell'abietto Decreto Legislativo della Repubblica Sociale Italiana n. 2 del 4 gennaio 1944, "Nuove disposizioni concernenti i beni posseduti dai cittadini di razza ebraica", il 24 aprile dello stesso anno tutte le

conte da Papa Pio XII⁴²⁰, l'avventura di Monterosso continua anche dopo la sua morte, avvenuta nel 1951, grazie all'impegno di Herta e successivamente del figlio Astolfo e sua moglie Nina, che ne raccolgono il testimone. Col tempo tuttavia, la scomparsa della madre, il divorzio e il definitivo trasferimento negli Stati Uniti di Astolfo, diradarono sempre più la sua presenza alla villa, il cui mantenimento, all'aggiungersi delle prime difficoltà finanziarie, divenne un onere troppo gravoso da sostenere. Sebbene a malincuore, dunque, la fine degli anni Sessanta vede l'inizio della progressiva alienazione dei terreni e delle pertinenze della villa, che culmina, nel 1985, pochi anni dopo la morte di Astolfo, con la messa all'asta degli arredi e della collezione d'arte in essa contenuti, superato un primo veto opposto dal Ministero per i Beni culturali, che vincolava le opere al luogo che da sempre le aveva ospitate.

L'interesse da parte del Comune di Treviso di acquisire l'Adamo ed Eva, ancora di proprietà degli eredi Ottolenghi, per la collezione dei Musei civici, risale invece all'inizio degli anni Novanta. Prima istituzione – va ribadito – ad aver sostenuto Martini fin dagli esordi grazie al mecenatismo consapevole del suo primo direttore, l'abate Luigi Bailo, che in una lettera all'artista in occasione della vittoria alla I Quadriennale romana, non celava la soddisfazione per il proprio giudizio, rivelatosi tanto accorto⁴²¹, aveva col tempo incrementato la raccolta delle opere martiniane anche grazie a generosi lasciti e donazioni. Un patrimonio ingente che pure mancava di un'opera in grado di testimoniare la produzione monumentale più matura dell'artista: la recente disponibilità sul mercato di un capolavoro come l'*Adamo ed Eva*, rappresentava l'occasione fortunata di un vero e proprio coronamento.

Stanziando metà della cifra necessaria, l'amministrazione comunale si rivolse direttamente alla cittadinanza per raccogliere la quota restante, con l'intento di trasformare

proprietà intestate ad Arturo Ottolenghi subiscono la confisca per atto urgente emesso dal capo della Provincia di Alessandria. A giugno Ottolenghi viene posto agli arresti presso il carcere di Alessandria, per essere poi trasferito presso l'ospedale militare: verrà rilasciato solo nella prima metà del 1945. Dopo la guerra la famiglia riuscì fortunatamente a tornare in possesso (almeno in parte) di quanto era stato loro sottratto; vedi Federico Fontana in Fontana-Giacomini-Lodari 2015, pp. 28 e 48. Per la vicenda della famiglia Ottolenghi durante la guerra vedi inoltre Galliano 2008, pp. 140-141.

⁴²⁰ Per aver sostenuto finanziariamente il Concorso per le nuove porte della Fabbrica di San Pietro e il nuovo organo, che fu poi realizzato solo nel 1962.

⁴²¹ La lettera fu poi pubblicata sulla *Gazzetta di Venezia* del 30 ottobre 1932.

l'acquisto in un gesto vivo e condiviso, che portasse il senso di una riappropriazione da parte della città nei confronti del suo maggiore artista. Nei due anni successivi, durante i quali l'opera fu lungamente esposta a Ca' dei Carraresi in modo che la sua presenza, sempre visibile attraverso le vetrate, fornisse nuovo stimolo e motivazione a quell'avventura, un Comitato Promotore guidò la sottoscrizione popolare a cui presero parte 564 tra singoli cittadini, enti e imprese, nonché 107 associazioni⁴²². L'adesione corale della comunità trevigiana, che in modo pressoché unanime vi prese parte con donazioni grandi o piccole, permise di raggiungere e notevolmente superare l'obiettivo dei 350 milioni di lire inizialmente fissato, “senza che sia indicata l'entità del loro contributo, a significare l'eguale valore morale e l'identica importanza della loro partecipazione all'impresa comune”⁴²³, come ben testimoniato da GianPaolo Miotto, Presidente del Comitato per *Adamo ed Eva* di Arturo Martini.

L'acquisto dell'*Adamo ed Eva* (e della contestuale acquisizione della *Maternità giovanile*, con l'eccedenza) portò nel 1993 a un riallestimento più consapevole delle (allora) 114 opere di Martini conservate al Museo civico, nel senso di una “*mostra permanente* che costituisce un dato forse unico nel panorama museale italiano delle raccolte d'arte moderna”⁴²⁴.

Questa è la storia di come una città adottò un capolavoro.

ELENCO DEI SOTTOSCRITTORI

Accademia Cucina Italiana
 Erica Adedeo
 Agenzia Argomenti Srl
 Silvio Agostini
 Nives Aldegani
 Filippa Aliberti Gaudio
 Maria Pia Altarui

Adriano Adamoli
 Edingross Ghedin - Zero Branco
 Marisa Agnoli
 Ag. Ras Montebelluna - Leonardo Ancona
 Alibert Tortelli - Preganziol
 Alliance Francaise
 Antonio Altieri

⁴²² “Considerando che ogni associazione raccoglie, a sua volta, svariate decine di persone, si può constatare come, in un modo o nell'altro, siano migliaia i trevigiani che hanno voluto essere presenti a questa impresa.”, GianPaolo Miotto, Presidente del comitato per *Adamo ed Eva* di Martini; vedi GianPaolo Miotto, “Come una città adottò un capolavoro” in Stringa 1993, p. 8.

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ Stringa 1993, p.23.

Feliciano Amadio
Marco e Giulia Andreetta
Jean Antonello
Carlo Antoniutti
Plantilla Argnacco
Arredamenti Angelo Lucarello
Associazione Amici Musei - Treviso
Associazione Calcio - Treviso
Associazione Industriali di Treviso
Associazione Piccole e Medie Industrie
Ettore Avila
Margherita Azzi Visentini
Lidia Balliana
Bruno Balsamo
Banca Popolare Veneta
Banca Popolare di Verona
Giovanna Banci
Bar Siamic di Zoppé Pierino
Luisa Barbieri
Franca Basso
Marina Battistella
Adriano Benendo
Lidia Bentivegna
Eugenio Bertin
Raffaella Bertucci
Flavio Bianchi
Paolina Bianchin
Giusi Biasuzzi
Elvira Biffis
Antonella Biondo
Giuseppe Biron
Dina Biscaro
Rina Biz
Mario Boer
Paolo Bolla
Roberto Bon
Gianni Bonotto
Raffaello Bordignon
Alba Borella
Giovanni Borghetto
Rita Rossella Borsato
Anna Maria Bortoli
Anna Boschi
Nicola Bosisio
Gino Bottos
Brado Srl — Bigolino
Ettore Bragaggia
Filippo Branchetti
Dalma Bresolin
Gloria Brotto
Stefano Bruni
Jolanda Bruzzolo
Giuseppe Buoro
Enrico Buranello
Valentino Busato
Mery Busatto
Giovanna Buttolo
Maurizio Caccianiga

Laura Amendola
Lia Angonese
Paolo Antoniol
Romano Apoti
Arredafrigo Spa - Casale sul Sile
Arfi Grafiche Conegliano
Associazione Artigiani della Marca - Treviso
Associazione Commercio Turismo Servizi - Treviso
Associazione Nazionale Alpini Sez. di Treviso
Associazione Trasportatori e Cavisti
Azienda Tessile Comm. - Villorba
Marco Baldi
Umberto Ballista
Banca Popolare Asolo e Montebelluna
Banca Popolare di Novara
Banca Popolare Piva di Valdobbiadene
Banco Ambrosiano Veneto
Fiorella Barbieri
Guido Barlò
Bruno Basso
Denise Benedetti
Fanny Benendo
Irma Bertelli
Luciano Bertoncini
Nilo Bettero
Lino Bianchin
Clara Bianco
Antonio Biffis
Ezio Bigolin
Elvira Biondo
Sergio Biscaro
Giuseppe Bisetto
Alda Boer
Giovanni Bolani
Guido Bologna
Gianpietro Bonaventura
Marcella Bonotto
Giuseppe Bordin
Alberto Borella
Luigi Bornello
Luigina Bortolato
Bortoloso L. e C. Snc
Alberto Boscolo
Gabriele Botter
Flavia Bozza
Michela Bragaggia
Roberto Bragaggia
Ilario Brazzalotto
Luigi Bresolin
Adone Brugnerotto
Gino e Rina Brustolon
Maria Luisa Buffon
Franca Buoso
Mina Burchielli
Susanna Busatto
Paola Buttazzoni
Elena e Giovanni Caberlotto
Michela Cadorin

Marcello Cagnato
Enrico Calandri
Sonia Callegher
Amedeo Mario Campanelli
Luciano Caon
Gian Giacomo Cappellaro
Elia Cappellotto
Gemma Cardani Milani
Luigino Cargnelli
Elisabetta Cariolin
Giuseppina Carmelo
Elda Carniato
Lorenzo Carnio
Toni Carrer
Domenico Cartapatti
Ilaria Casagrande
Carla Casellato
Cassa di Risparmio della Marca Trevigiana
Cassa di Risparmio di Trieste
Renata Castelli
Angelo Cattarin
Paola Cecconi
Paola Cendron
Laura Cervellini
Cetti Serbelloni Francesco T.C.I.
Adolfo Chiaventone
Lucia Ciani Bassetti
Angelo Cipriano
Circolo Culturale Ricreativo Osram
Francesco Codello
Fernando Coletti
Collegio Geometri
Anna Maria Comunello
Mario Contessotto
Coro Sante Zanon
Giovanni Costacurta
Cottoveneto
Anna Crespan
Davide Criscuoli
Laura Crozzolin
Mario Dal Bo
Lia Dalla Pace
Renato e Chiara Dall'Armi
A. e Marfia Dalle Mule
Leonida Dal Negro
Agnese D'Ambrosio
Marisa Danesin
Enzo De Biasi
Giovanna De Crisfoli
Teresa De Laurentis
Flavia De Lazzari
De Longhi Spa
Delta Computers Sas di Buosi e C.
Umberto De Mattia
Graziella De Stefano
Anna De Vito
Giuliano Di Francia
Alba Di Pillo

Denis Cagnin
Giacomo Caldart
Francesco Camin
Vanda Caner
Luigia Capocasa
Luca Cappellazzo
Franco Caranfa
Giuseppe Carestiatto
Teresa Cariolato
Adriana Carlesso
Ugo Carmen
Paolo Carniato
Lucio Carraro
Bice Santorio Carretta
Cartoleria Marton
Marco Casali
Franco Casellato
Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo
Costanza Castagner
Aurora Catalfo
Julia Cavichi
Cementi Piave
Marta Cervellin
Gildo Cesco Frare
Anna Maria Chiara
Emma Ciani Bassetti
Laura Cicala
Circolo Culturale Dipendenti Comune di Treviso
Giorgio Ciriotto
Guglielmo Cohn
Mimmi e Alberto Coletti
Giorgio Colleoni
Francesca e Gianni Conte
Claudio Conzon
Coro Stella Alpina
Antonio Costantini
Gabriella Cravedi
Guido Crespan
Luciana e Antonia Crosato
Maria Pia Cunico
Francesco Dalla Libera
Luigi Dall'Armi
Giuseppe Dalle Crode
Ancilla Dal Medico
Rina Dal Zilio
Damir Covacich
Silvana Dariol
Gianpaolo De Conti
Famiglia De Dalt
Elsa De Lazzari
Giovanni Della Valle
Del Pra & Del Pra Tessile Sas
Angela Del Turco
Mara De Nardo
Gavino Dettori
Susanna De Wolanski
Aldo Di Pasquale
Luciano Donadello

Dopolavoro Postelegrafonici
Paola Drusi
Eco Idrojet Srl - S. Donà di Piave
Ente Teatro Comunale
Andrea Erri
Europlast - S. Lucia fli Piave
Maria Faloppa
Maria Pia e Antonio Fanna
Vanessa e P. Francesco Fantin
Giuliano Fantino
Camillo Fattorel
Fioravante Favaretto
Giuseppe e Dalmina Fenu
Giulio Ferrara
Giuseppina Ferrarese
Marco Fintina
GianPaolo Foletto
Fondazione Giuseppe Mazzotti
Giancarlo e Luisa Foscolo
Giuseppe Francescutti
Luigi Frassoni
Silvana Furlan
Maurizio Gagno
Ernesto Gaio
Fiorenza Gallochio
Giorgio Garatti
Mariano Gatto
Luciano Gemin
Rita Germin
Giovanni Gerta
Mauro Ghiacci
Olga Girardi
Dario Giuriati
Gilmo Gobbi
G. e G. Golfetto Snc
Luisa Gracis
Grafiche W. Bernardii Srl - Pieve di Soligo
Chiaretta Graziati
Romana Grespan
Lidia Gritti
Antonio Grosso
Gruppo Folkloristico Trevigiano
Jonny Guerretta
Maria Gumirato
Giancarlo Iannicelli
Alma Imparato
Impresa L.E.I.S.
Istituto Vigilanza Compiano
Domenico Jelmoni
Nello Jelmoni
Lanificio Policarpo di Vittorio Veneto
Liberty - Altivole
Liceo Artistico Statale
Linea Gel Italiana s.n.c.
Alfredo Lo Cicero
M. Lorenzon
Gianfranco Lucchi
Michele Luna

Franco Doratiotto
Filippo Duodo
El Borracho Snc - S. Biagio di Callalta
Eredi di Danesin L. Sas
Esposito Vian
Eurorecord Snc
Anna Fanciulli
Domenico Fantin
Livio Fantina
Antonio Fanzago
Antonio Favale
Renzo Favaretto
Lucia Ferracin
Anita e Roberro Ferrarese
Laura Ferrotri
Annalisa Florio
Fondazione Benetton
Fornace Caberlotto Srl
Francesca Foscolo
Fabio Franzin
Errore Fregnan
Gianfranco Gagljardi
Dorigo e Vania Gaio
Anna Maria Galietti
Luigi Gambarotto
Giovanni Garatti
Vito Gatto
Virginia e Rodolfo Gerhardinger
Gianna Ombra Geromel
Francesca Ghersetti
Attilio Giorno
Maurizio Giuffré
Raffaella Gobbato
Renzo Gobbo
Laura Gracis
Grafiche Vianello
Giuseppina Grava
Floriano Graziati
Laura Grifoni
Pierantonio Gritti
Giuseppina Grosso Buogo
Gruppo Prov. Albergatori di Treviso
Giovanni Guerta
Anna Halassy
I.L.E.A. di Adriano Gionco - Spresiano
Impresa Brandolin Francesco
Impresa Vendramin C.E.V.
Italia Nostra Sezione di Treviso
Franco Jelmoni
Aldo Laghi
Gianpiero Lecchi
Libreria Editrice Canova
Liceo Classico – Sez. E
Lions Club “Eleonora Duse”
Fabio Lombardo
Giuseppe Lucchetta
Domenico Luciani
L.M. Tuttauto Srl

Massimo Malvestio
Armida Manfren
Gioconda Mangiavacchi
Alfonso Mansi
Gino Marchesin
Alfonso Marchin
Camillo Mardegan
Anna Mariucola
Mario Martinelli
Carla Maschio
Francesco Mattarollo
Umbeno Mattrel
Mirando Marcello Mazzoli
Emilio Melica
Elda Meneghetta
Gian Carla Menegon
Metalco Srl di Casrelfranco Veneto
Alessandro Mezzavilla
Vincenzo Miceli
Mirella Minesso
GianPaolo Miotto
Mario Modesto
Monaco Ferruccio Eredi
Pietro Moretti
Luigi Morganti
Giovanna Mula Essenza
Raffaella Mulatto
Michelangelo Muraro
Nervesa Moda Uomo - Nervesa della Battaglia
Renato Nesi
Germana Odorici
Rosy Ona
Ordine Avvocati e Procuratori di Treviso
Ordine Ingegneri di Treviso
Gherardo Ortalli
Osram Spa
Giuseppe Paladin
Walter Palese
Alda Panizzo
Giorgio Paolini
Nico Papparotto
Giovanna Parpinelli
Barbara Passi
Gianluca Passi
Elena Pavan
Romana Pavan Bastianon
Maria Pia Pavolini
Luciano Pegorer
Engli Pentimalli
Gianquinto Perissinotto
Angela Perraro
Roberto Pescaturi
Francesco Piazza
Giacomo Picco
Pierantonio Pin
Sfriso Pinni
Enrica Piovesan
Leonardo Piovesan

Arrigo Manavello
Chiara Manfrin
Manifatture Campana
Eugenio Manzato
Veve Marchei
Salvatore Marcon
Dario Maretto
Antonio Marta
Nora Martinuzzi
Ermenegildo Massimo
Amalia Mattiuzzo
Antonio Mazzaroli
Costanza Marzotto
Anna Menegazzi
Elena e Renato Meneghetti
Anna Maria Mestriner
Metis Srl
Guido Miehielin
Luciano Milani
Anita Minute
Oscar Miozzi
Moica (Movimento Italiano Casalinghe)
Sandro Montagner
Andrea Moretto
Riccardo Moscatelli
Carlo Mulachié
Carla Muraro
Aldo Nascimben
Bruno Nesi
Nuova C.S.M. di Massarutto S.
Oleificio Medio Piave
Ordine Architetti di Treviso
Ordine Dottori Commercialisti di Treviso
Blantilla Orgnaocco
Tullio Ortica
Giuseppe Pagnossin
Nicola Palma
Francesca Palmieri
M[aria De Leo Pantaleoni
Epifania Papadia
Enzo Paro
Maria Teresa Pasini
Gaia Passi
Camillo Pavan
Vittorino Pavan
Michela Pavesi Pociti
Amalia Pegoraro
Franco Pellizzari
Antonio Perissinotto
Lino Perissinotto
Ciro Perusini
Maria Petillo
Famiglia Piazza
Zita Pillon Tiso
Raffaella Pin
Dario Piovesan
Luciana Piovesan
Germana Pivato

Silvia Pizzolotto
 Lucio e Mariuccia Polo
 Umberto Porati
 Michele Pozzobon
 Premio Comisso
 Francesco Maria Pugliese
 Carlo Quintili
 Gianni Raccamari
 Aldo Rampazzo
 Morena Reneggio
 Andreina Ricciardi
 Fernando Rigon
 Ristorante Da Pino Sas
 Adriana Riva
 Michele Rizzon
 Villy Romano
 Franco Rosi
 Maria Rossetto
 Anna Rossi
 Vittorio Rossi
 Rotary Club Treviso
 Maria Rovatti Rossi
 Giuliano Saccardi
 Miranda Saladino
 Andrea Sanson
 Rita Sari
 Alberto Sartor
 Mariano Sartor
 Andreina e Giorgia Sasso
 Anna Maria Sbrojavacca
 Secondo Scandiuzzi
 Francesco Schiavon
 Scuola Elemen. Don G. Bosco (Insegnanti, Genitori e
 Alunni)
 Scuola Media Martini di Treviso
 Aldo e Mercy Secco
 Mariolina Secco
 Roberto Secoli
 Silca Spa – Vittorio Veneto
 Skating Club 90
 Società Canottieri Sile
 Società Iconografica Trevigiana
 Soc. SAPE
 Silvio Soligo
 Leonardo Solimbergo
 Soroptimist Club Treviso
 Maria Speranza
 Marcella Sponchiado
 Stefanel Spa - Ponte di Piave
 Maria Luisa Stiffoni
 Gina Storer
 Maria Luisa Sutor
 Francesca Tadi
 Bruno Termite
 Tessitura Monti Spa - Maserada
 Tipografia Crivellari
 Franco Tiveron
 Luisa Tiveron

Vincenzo Pò
 Pol Pennellificio - San Vendemiano
 Livia Pordon
 Piergiorgio Pozzobon
 Provincia di Treviso
 Giovanna Quaglia
 Aldo e Rosanna Rabassini
 Lucia Radicchi
 Rerard Ravinetti
 Antonio Renosto
 Lilla Rigatti
 Franco Rinaldi
 Ugo Ristori
 Gianfranco Rizzolo
 Marcello Romano
 Oscar Italo Romin
 Tiziano Rosin
 Alessandra e Nicola Rossi
 Massimiliano Rossi
 Clara Coletti Rosso
 Elleda Rovatti
 Antonio Saccardi
 Riccardo Sala
 Salvadori Agricoltura - Villorba
 Mirco Santi
 Giorgia e Valeria Sarra
 Marica Sartor
 Renato Sartoretto
 Walter Savorelli
 Antonio Scala
 Giorgio Scarpa Gregorj
 Livio Scibilia
 Scuola Media Stat. A. Martini - Peseggia
 Scuola Media Stat. Giacomelli (Alunni)
 Renzo e Adelina Secco
 Rosa Secco
 Claudia Serafin
 Giancarlo Simeone
 Davide e Susanna Smania
 Società Carpené Malvolti Spa
 Soc. Peri Rinaldo e C. Snc
 Ida Soligo
 Erica Solimbergo
 Bruno Sonogo
 Maria Chiara Spegazzini
 Lia Spina
 Luigi Stecca
 Livia Stella
 Oscar Stival
 Armando e Claudia Sutor
 M. Cristina Taddei Pavan
 Talegamma
 Nico e Paola Tessarolo
 Eugenio Tevenet
 Tipografia S.I.T. di Mario Bruni
 Leo Tiveron
 Francesca Toaldo

Giorgio Toffolon
Tullio Tommasi
Lidia Topan
Antonietta Tosel
Luigi Toso
Bruna Trentin
Amalia Troncon
Marzio Turchetto
Unione Ciclisti Trevigiani
Università Terza età - Treviso
US Nuoto 80 - Soci
Gabriella Vanin
Giuliano Varnier
Anna Maria Ruffato Veludo
Veneta Moduli Continui Srl
Nella Vetrori
Rosa Vincenzi
Paola Visentin
Pietro Visentin
Valeria Zagolin
Mario Zambon
Rosanna Zanardi
Valentina Zanatta
Annibale Zanchi
Giovanni Zanella
Rita Zanetti
Antonio Zanin
Guerrino Zanini
Vittorio Zanini
Franco Zanon
Luigi Zecchinel
Roberta Ziero
Luca Zocchelli
Mauro Zorzetto
Luciano Zuccolo

Antonella Tomasin
Lino Tonus
Ivonne Tordini
Lorenzo Toso
Trenster Srl - Paese
Valentino Trevisan
Renzo Tumiotto
Lucia Turrisi
Università Popolare - Treviso
US Nuoto 80 - Consiglio Direttivo
Antonio Valfré
Paolo Vanin
Marcello Vascellari
Famiglie Vendrame e Visentin
Raffaello Vergani
Famiglia Vigneri
Paolo Viscuso
Pia Visentin
Hank Williams
Marcello Zambon
Lino Zarnburlin
Ivano Zanatta
Remigio Zanatta
Enzo Zanchi
Daniela Zanetti
Martino Zanetti
Anna Zanini
Miranda Zanini
Zanlorenzi e Scattolin Snc - Montebelluna
Giuseppe Zavan
Ilda Zenga
Luigi Zoccarato
Dante Zoppelli
Maria Pia Zorzi

Bibliografia

COLLOQUI Arturo Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-1945*, a cura di Nico Stringa, Canova, Treviso, 1997.

Cs Gino Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini*, a cura di Maria e Natale Mazzolà, Rizzoli, Milano, 1968

LETTERE *Le lettere di Arturo Martini*, Charta, Milano, 1992.

MARTINI Arturo, *Contemplazioni*, a cura di Carlo Scarpa, Allegrètti, Milano, 1967.

MARTINI Arturo, *Contemplazioni*, a cura di Mirella Bentivoglio, Nico Stringa, Canova, Treviso, 2013.

MARTINI Arturo, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di Elena Pontiggia, Abscondita, Milano, 2001.

[...] *Mostra Nazionale di Belle Arti. Catalogo Illustrato*, Capriolo e Massimino, Milano, 1906.

[...] *Catalogo dell'Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro*, Istituto veneto di arti grafiche, Venezia, 1913.

ANONIMO, "Un'opera di Martini acquistata dal Comune di Treviso", in *La Gazzetta di Venezia*, 6 novembre 1933.

ANONIMO, "Alla mostra di Cà Pesaro", in *La Difesa*, 19-20 maggio 1913.

ANONIMO, "El Futurismo a Palazzo Pesaro", in Sior Tonin Bonagrazia, 24 maggio 1913.

ANONIMO, "La mostra di primavera a Palazzo Pesaro. L'inaugurazione ha luogo stamane", in *Gazzetta di Venezia*, 23 aprile 1911.

ANONIMO, "La mostra di primavera a Palazzo Pesaro. L'inaugurazione ha luogo stamane", in *Gazzetta di Venezia*, 23 aprile 1911.

ANONIMO, "La Mostra giovanile d'arte a Venezia. Un incidente futurista", in *Corriere della Sera*, 19 maggio 1913.

ANONIMO, "Visitando le sale", in *Giornale di Treviso*, 14 novembre 1907.

APOLLONIO Umbro, "Arturo Martini" in *Emporium*, luglio-agosto 1948.

APPELLA Giuseppe, VIANELLO Gianni, QUESADA Mario, *Arturo Martini: da "Valori Plastici" agli anni estremi*, De Luca, Roma, 1989.

ARGAN Giulio Carlo, "Appunti per Martini" in *Letteratura*, n. 32, 1947.

BAILO Luigi, "Lettera ad Arturo Martini. Quasi centenario Luigi Bailo esaltava il rinnovamento della scultura in Arturo Martini", in *La Gazzetta di Venezia*, 30 ottobre 1932.

BELLONZI Fortunato, *Arturo Martini*, Editalia, Roma, 1974.

BENE Carmelo, "Desiderata, o i capelli del rifiuto", da *Adelchi Manzoni/Bene*, in *Opere*, Bompiani, Milano, 2002.

BENTIVOGLIO Mirella, "Contemplazioni di Arturo Martini: una nuova ipotesi", in *Terz'occhio*, dicembre 1994.

BERNARDI Marziano, "La Pisana di Arturo Martini" in *La Stampa*, 17 giugno 1930.

BONTEMPELLI Massimo, *Arturo Martini*, Hoepli, Milano, 1939.

CARRÀ Carlo, "La scultura alla XVIII Biennale di Venezia", in *L'Ambrosiano*, 22 giugno 1932.

CASALI Claudia, *Arturo Martini. Armonie. Figure tra mito e realtà*, Bononia University Press, Bologna, 2013.

CHESSA Gigi, "Arturo Martini inventore di ceramiche", in *Domus*, agosto 1929.

COMISSO Giovanni, "I 'primi passi' di Arturo Martini" in *Corriere della sera*, 4 aprile 1931.

CRISPOLTI Enrico, "Arturo Martini futurista" in *Emporium*, ottobre 1959.

DAMERINI Gino, "L'ottava mostra giovanile d'arte a Ca' Pesaro. Dalla mostra di Felice Casorati a quella dei postimpressionisti", in *Gazzetta di Venezia*, 18 maggio 1913.

DE ANDRÉ Fabrizio, *Canzone del Maggio - liberamente tratta da un canto del Maggio francese del 1968*, in *Storia di un impiegato*, Produttori Associati, Roma, 1973.

DE BENEDETTI Carlo, *La stagione ligure di Arturo Martini*, Sabatelli Editore, Savona, 1977.

DEMATTE' Enzo, *Trecento lettere di Giovanni Comisso a Maria e Natale Mazzolà (1925-1968)*, Casa editrice Trevigiana, Treviso, 1972.

DI MARTINO Enzo, *La Biennale di Venezia: 1895-1995*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 1995.

DOLEATTO Eleonora, "Dalla «sua» Liguria al Veneto sulle orme di Arturo Martini", in *Il Secolo XIX*, 22 marzo 1967.

FERGONZI Flavio, “Arturo Martini e le ricerche sulla terracotta dei primi anni Trenta”, in *Annali della Scuola Normale superiore di Pisa*, serie III, vol. XVI, 1986.

FONTANA Federico, GIACOMINI Luca, LODARI Renata, *Villa Ottolenghi Wedekind. Una residenza del Novecento ad Acqui Terme*, Allemandi, Torino, 2015.

FRANCI Adolfo, “Arturo Martini”, in *L’Ambrosiano*, 11 marzo 1931.

GALLIANO Giovanni, *La Resistenza della mia memoria: 1943-1945: la lotta di Liberazione nel territorio della Diocesi acquese*, Impressioni Grafiche, Acqui Terme, Alessandria, 2008.

GARATTI Nevra, “Romantici amori di uno scultore”, in *Il Gazzettino Sera*, 30 aprile 1947.

GIODA, “Sculture di Arturo Martini”, in *Augustea*, 31 gennaio 1933.

JOYCE James, *Ulisse*, Mondadori, Milano, 2000.

LANCELLOTTI Arturo, “La Prima mostra giovanile a Napoli”, in *Emporium*, n. 207, marzo 1912.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La vasaia gelosa*, Einaudi, Torino, 1987.

LO DUCA Giuseppe, *Arturo Martini*, Hoepli, Milano 1933.

LORANDI Marco, “Alberto Martini: opere inedite e poco note in margine alle due esposizioni”, in *Studi Trevisan*, n. 5-6, 1987.

MAFFEI Giorgio, “Le misteriose contemplazioni di Arturo Martini”, in *Wuz*, n. 6, novembre-dicembre 2006.

MALTESE Corrado, “Per una preistoria di Arturo Martini”, in *Commentari*, n. I, gennaio-marzo 1952.

MARCHIORI Giuseppe, “Gino Rossi”, in *Emporium*, luglio-agosto 1948.

MAZZA Emilio, “Colloquio con Arturo Martini”, in *Il secolo XIX*, 5 luglio 1933.

MAZZOTTI Giuseppe, *Arturo Martini. Catalogo della mostra, Treviso, ex tempio di Santa Caterina, 10 settembre-12 novembre 1967*, Canova-Neri Pozza, Treviso, 1967.

MAZZOTTI Giuseppe, *Scritti su Arturo Martini (1931-1980)*, Fondazione Mazzotti, Treviso, 1989.

MENGALDO Vincenzo, *Studi su Ippolito Nievo: lingua e narrazione*, Padova, Esedra, 2011.

MONELLI Paolo, “Lo scultore Martini” in *La Gazzetta del Popolo*, 1 gennaio 1930.

NIEVO Ippolito, *Le confessioni d’un Italiano*, edizione digitale liberliber, 2000, basata su edizione Einaudi, Torino, 1964.

NOZZOLI Anna, *Immagini di Nievo nel Novecento*, Mucchi, Modena, 1994.

OJETTI Ugo, “Gli scultori Italiani. La XVIII Biennale di Venezia. Andreotti e Martini”, in *Corriere della Sera*, 12 maggio 1932.

PEROCCO Guido, *Arturo Martini. Catalogo delle sculture e delle ceramiche*, Neri Pozza, Treviso, 1966.

PEROCCO Guido, *Origini dell’Arte moderna a Venezia*, Canova, Treviso, 1972.

PINGHELLI Antonio, “Arturo Martini è pronto per la XVIII Biennale”, in *Giornale di Genova*, 20 marzo 1932.

PINGHELLI Antonio, “Il libro di Martini”, in *L’Italia letteraria*, 8 dicembre 1934.

PIROVANO Carlo, *Scultura italiana del Novecento*, Electa, Roma, 1991.

PONGAN Viviana, *Il Contrario – la Mostra di Cà Pesaro del 1913 e il contesto italiano*, Università Cà Foscari di Venezia, 2016.

PONTIGGIA Elena, *Arturo Martini. La vita in figure*, Johan & Levi, Monza, 2017.

QUESADA Mario, “Il più diletto soggiorno di un’artista mecenate”, in *Asta degli arredi e della collezione di arte contemporanea della villa dei conti Ottolenghi*, Finarte, Milano 1985.

ROGERS Ernesto Nathan, “Quattro mostre milanesi”, in *L’Italia Letteraria*, 2 aprile 1933.

ROMANELLO Ettore, “Arte ed artisti. La Mostra di Palazzo Pesaro”, in *L’Adriatico*, 18 maggio 1913.

ROSA Titta, 1930, “Visita a Martini” in *La Stampa*, 13 gennaio.

SALCE Luciano (regia di), *Il secondo tragico Fantozzi*, 1976.

SALVINI Roberto, *Guida all’arte moderna*, Milano 1954.

SARFATTI Margherita, 1922, “La Primavera a Firenze. Sculture e scultori”, in *Il Popolo d’Italia*, 28 aprile.

SAVINIO Alberto, “Testimonianze di scrittori su la vita, le opere e la fortuna di Arturo Martini”, in *La Fiera Letteraria*, n.15, 10 aprile 1957.

SCUDIERO Maurizio, *Futurismi postali*, Longo, Rovereto, 1986.

SERRA Luigi, “Mostra di rifiutati a Venezia” in *Emporium*, n. 235, agosto 1914.

SILVAGNI Giuseppe, “La IX Trevigiana”, in *L’Ambrosiano*, 16 novembre 1933.

STRINGA Nico, “Arturo Martini inedito”, in *Studi trevisani*, n. 5-6, dicembre 1987.

STRINGA Nico, “Contemplazioni 1918”, in *Finnegans*, 2011.

STRINGA Nico, *Arturo Martini*, Gruppo Editoriale L’Espresso, Milano, 2005.

STRINGA Nico, *Arturo Martini. Creature. Il sogno della terracotta*, Bononia University Press, Bologna, 2013.

- STRINGA Nico, *Arturo Martini. Opere nel Museo di Treviso*, Canova, Treviso, 1993.
- STRINGA Nico, *Il giovane Arturo Martini, opere dal 1905 al 1921*, De Luca, Roma, 1989.
- STRINGA Nico, PORTINARI Stefania (a cura di), *Gli Artisti di Ca' Pesaro. L'Esposizione d'arte del 1913*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2017.
- TAVONI Maria Gioia, *“Riproporre il ‘silenzio’ per le Contemplazioni di Arturo Martini”*, Fratelli Lega, Faenza, 2017.
- TORRIANO Pietro, “La scultura italiana alla XVIII Biennale di Venezia”, in *L'Illustrazione Italiana*, 14 agosto 1932.
- VALERI Diego, “La mostra d'arte di Treviso. Gino Rossi, Arturo Martini, Nino Springolo, Bepi Fabiano, Giovanni Raffaelli, ed altri”, in *Le Tre Venezie*, dicembre 1933.
- VAN RUYSBROEK, *L'ornamento delle nozze spirituali*, Carabba, Lanciano, 1916.
- VENTURI Lionello, “Arturo Martini” in *L'Arte*, n. VI, 1930.
- VERGANI Orio, “Martini o l'ordine nel disordine”, in *Corriere della sera*, 4 novembre, 1934.
- VIANELLO Gianni, “Arturo Martini: l'attività grafica (1910-1930) del grande scultore europeo”, in *Linea grafica*, gennaio-febbraio 1979.
- VIANELLO Gianni, STRINGA Nico, GIAN FERRARI Claudia, *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1998.
- VITALI Lamberto, “Arte italiana alla Biennale di Venezia”, in *Domus*, giugno 1932.
- VITTORINI Elio, “Sculture di Martini” in *L'Italia Letteraria*, 7 febbraio 1932.
- WILDE Oscar, *Salomè*, Rizzoli, Milano, 1991.
- WILDT Adolfo, *L'Arte del marmo*, 1921.
- ZANCAN Marina, *Il doppio itinerario della scrittura*, Torino, Einaudi, 1998.
- ZANZI Emilio, “Cronache Torinesi” in *Emporium*, agosto 1930.
- ZANZI Emilio, “Il Ricovero Ottolenghi” in *Alexandria*, XIII, a. III, n. 6, 1935.

Sommario

Prefazione.....	3
CAPITOLO I	
Signore e Signori	
Ritratto di Fanny Nado Martini.....	5
<i>Visitando le sale</i> : Cesare Augusto Levi.....	8
Il poeta.....	13
Ritratto di Omero, ossia l'odissea del Prof. Soppelsa.....	17
CAPITOLO II	
<i>“Le lotte e le botte di quei bei giorni di primavera”</i> . La <i>Fanciulla piena d'amore</i> alla mostra dei giovani artisti di Ca' Pesaro del 1913.....	28
CAPITOLO III	
L'amore e la guerra.....	38
CAPITOLO IV	
Quelle due ciocche di capelli della Pisana.....	68
CAPITOLO V	
<i>“Caro Mazzotti, i ritorni mi dispiacciono sempre”</i> . La <i>Venere dei porti</i>	82
CAPITOLO VI	
<i>“E tutto andrà a posto per illuminare il cielo”</i> . Favola di Adamo ed Eva.....	102
Bibliografia.....	126

