NICO STRINGA

ANIMA E CORPO

SEI SCULTURE DI ARTURO MARTINI

CERIBELLI EDITORE

NICO STRINGA

ANIMA E CORPO

SEI SCULTURE DI ARTURO MARTINI

CERIBELLI EDITORE
Via G. Longo 4 - 24124 Bergamo
ceribellieditore@gmail.com

Pubblicato in occasione dell'esposizione

ANIMA E CORPO
Sei sculture di Arturo Martini

Palazzo Biandrà di Banca Mediolanum, Milano
25 maggio / 15 settembre 2021

A cura di
Nico Stringa
Marta Ceribelli

Progetto grafico
Fabiana Pastorino

Foto di
Martino Mascherpa
Marco Mazzoleni

Un particolare ringraziamento al fotografo
Brooks Walker

Si ringrazia inoltre per la preziosa collaborazione
Chiara Carnevale Garè, Arialdo Ceribelli, Massimo Ciaccio,
Roberto Dulio, Angelo Garoglio, Grazia Gian Ferrari,
Paola Gian Ferrari, Martino Mascherpa, Marina Reina,
Annamaria Rota Nodari, Chiara Ventura

ISBN 978-88-31975-14-8

centodieci mediolanum BANCA GALLERIA CERIBELLI CIACCIOARTE

ANIMA E CORPO

Sei sculture di Arturo Martini

Vale per tutte le opere pensate e ben meditate, e dunque anche per le sculture di Martini: vanno viste e osservate con calma, una alla volta e in piccolo numero, ben distanziate e opportunamente spaziate, di modo che l'anima di quei corpi possa emergere o almeno affiorare, nel tempo che intendiamo dedicare loro; se vogliamo che avvenga l'incontro, il contatto, la relazione emotiva e conoscitiva. In questo caso la selezione è avvenuta al fine di mostrare il Martini più severo prima di tutto con se stesso, il che significa con la grande tradizione italiana, nel contesto amplissimo che lo scultore prendeva a riferimento ogni qualvolta si apprestava a confrontarsi con i classici per inventare, senza pretendere di uscire dal grande fiume dell'arte ma nuotandoci dentro, magari anche controcorrente. Sono sculture lontane tra di loro nel tempo ma evidenziano le costanti del lavoro dell'artista, come se fossero nate in poche ore o magari durante una lunga, operosa giornata: senso della misura, ricerca spaziale, controllo del messaggio, tensione spirituale. Siamo trascinati dolcemente ad assaporare il profumo dell'anima che il corpo sigilla e conserva intatta e intangibile.

centodieci

Centodieci è un'iniziativa di Banca Mediolanum nata nel 2013 con l'obiettivo di diffondere la cultura dell'educazione intesa come strumento capace di produrre quel cambiamento funzionale alla crescita e allo sviluppo personale e collettivo.
Si articola in un web magazine, www.centodieci.it, che attraverso l'opinione di firme d'autore mira a fornire spunti di riflessione destinati a ispirare e stimolare la crescita personale e professionale del lettore, e un articolato calendario di eventi originali e multidisciplinari, che vengono pensati e allestiti in esclusiva per le diverse community sul territorio.

Ispirandosi ai principi fondativi del Gruppo: Libertà, Relazione, Responsabilità, Innovazione Sostenibile, Positività, Centodieci individua le proprie proposte, gli eventi, gli spettacoli, i talk show, le mostre d'arte, privilegiando

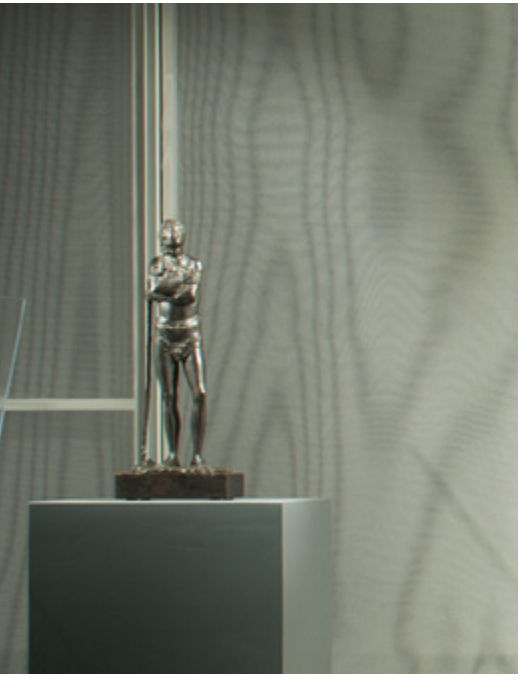
contenuti e incontri inediti e non presenti sul mercato, le storie e le esperienze in grado di ispirare nuove prospettive valoriali, momenti innovativi di racconto che sappiano creare quel ponte con gli spettatori capace di rafforzare il senso di appartenenza alla community.

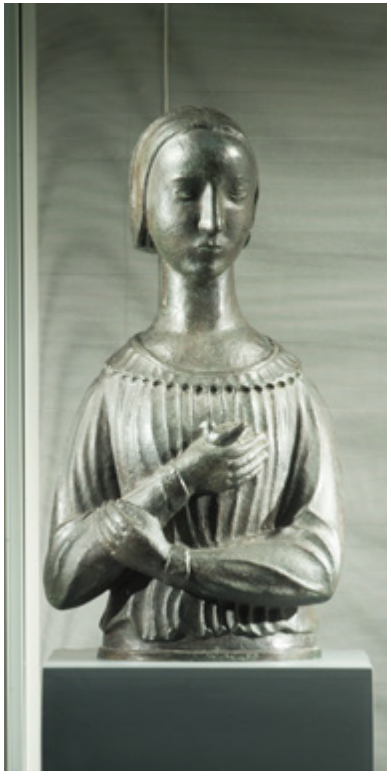
Le diverse discipline e i campi del sapere nei quali si è attestato nel corso degli anni l'interesse di Centodieci, hanno prodotto la seguente classificazione delle diverse manifestazioni: Arte, Cultura, Empowerment, Innovability.

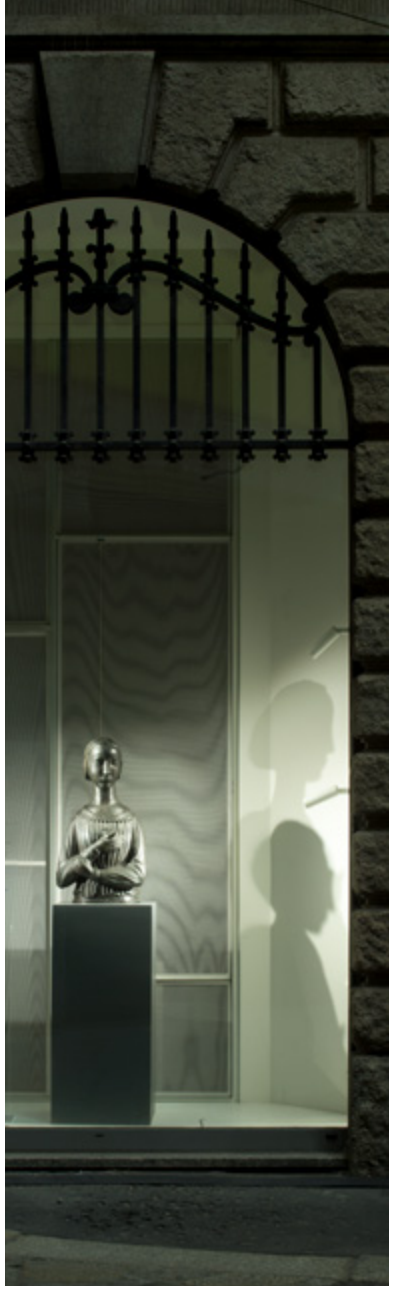
Centodieci è Arte
La mission di Centodieci è rintracciare e selezionare ciò che nel mondo permette di entrare in relazione con processi culturali e artistici di eccellenza in grado di innescare circuiti intellettuali virtuosi a livello individuale, sociale, ambientale. In quest'alveo si pone Centodieci è Arte attraverso la promozione di mostre, incontri, dialoghi per la conoscenza dell'arte e della cultura moderna e contemporanea nei suoi vari ambiti. Cosicché l'architettura, il cinema, la fotografia, la letteratura, la musica, la pittura, la scultura, il teatro, diventano un potente strumento di diffusione di valori, una mappa sicura sulla quale orientarsi soprattutto in un momento storico di grandi cambiamenti quale quello attuale che pare aver smarrito il suo senso di comunità e condivisione.
Centodieci è Arte fonda la sua proposta editoriale sulla ricerca della bellezza, della sostenibilità, della condivisione di valori, per farne un'occasione di relazione interpersonale e di accrescimento culturale ed economico, privilegiando contenuti e incontri originali e inediti che non si trovino altrove, le storie e le esperienze in grado di ispirare nuove prospettive valoriali, momenti innovativi di racconto che in modo lieve ma mai superficiale creino un ponte con gli spettatori rafforzando il senso di community, Centodieci è Arte sceglie di proporre una dimensione esperienziale immersiva nei Family Banker Office di tutta Italia.
Le opere d'arte, gli artisti, gli storici, entrano così in luoghi e spazi non tradizionalmente dedicati a ospitare questi temi. Dal canto loro i luoghi prettamente dedicati all'attività bancaria espandono i propri perimetri accogliendo manifestazioni di cultura nel senso più allargato e non esclusivamente finanziario. A tutto vantaggio delle persone, siano esse clienti o prospect o più in generale visitatori, attorno alle quali è costruita l'intera proposta artistica che diventa, oltre che originale e inedita, anche facilmente accessibile e a portata di mano. Come Banca Mediolanum: costruita Intorno a te.
Centodieci è Arte seleziona le proprie proposte mettendole al servizio della relazione.

VETRINE
DI PALAZZO BIANDRÀ

BANCA
mediolanum







mediolanum

INTRODUZIONE

“SONO COSE DI PENSIERO”

riflessioni su alcune sculture di Arturo Martini

Da sempre, la scultura (sia essa intesa come modellazione per aggiunte successive, oppure come sottrazione di materia dal blocco) è in agone. Donatello o Michelangelo? Costruire modellando o togliendo il “superchio”? Martini stesso, che ha proposto con una certa frequenza nei suoi scritti e nel suo operare questa dicotomia, ha a volte radicalizzato e altre volte banalizzato l’alternativa. E dopo tanti anni da ‘modellatore’, quando il ciclo delle grandi terrecotte (1930-1933) chiudeva un’epoca per lui e – possiamo dirlo? - per la scultura universale, sappiamo cosa significò il suo proporsi come ‘scultore’ in pietra e in marmo; significò separare drasticamente l’idea iniziale dall’opera finale, ponendosi nella posizione di colui che stabilisce tra sé e l’opera una ‘distanza’ che in precedenza non aveva immaginato.
Questa pausa, inesistente nella continuità che contraddistingue la prassi modellativa, portò l’artista a esiti diversi: sospensione del bozzetto preparatorio e sua sostituzione con altra idea (è il caso del *Tito Livio* per l’Università di Padova); lavorazione en-plein-air con ‘spettatori’ alla cava di pietra di Finale, per il *Pegaso* destinato alla città di Savona; decisioni drammatiche come nel caso della decapitazione del marmo *Donna che nuota sott’acqua* (mossa decisiva, in netto scarto con il modello prepa-

ratorio di cui si conserva il bronzo ad esemplare unico al Museo di Treviso). Gli esordi e la prima notorietà per il giovane Martini furono contrassegnati, nel corso del secondo decennio del '900, da una scultura privilegiata dal punto di vista del profilo (*Maternità*, *Fanciulla piena d'amore*, *La prostituta*) con soluzioni in alcuni casi addirittura bifronti, come in *Carnaval. Pierrot*, *Colombina* e *Arlecchino*, alla scultura a tuttotondo ancora legata in prevalenza al punto di vista principale, frontale, con *La monaca* (primo titolo: *Al di là del limite*), *Fanciulla verso sera*, *Amica del cipresso*. Trasferitosi a Milano nel 1920, in contatto con Carlo Carrà e con Margherita Sarfatti, nel clima di ritorno all'ordine, Martini si vede spinto a teorizzare pubblicamente una nuova idea di scultura tenendo una 'conferenza' in occasione della mostra personale alla Galleria degli Ipogei di Via Dante. In quell'incontro, autunno del 1920, l'artista propose per la prima volta l'idea, rimasta centrale nel suo lavoro, del "grembo plastico". Il testo del suo discorso è perduto ma i frequenti richiami nell'epistolario e soprattutto nei *Colloqui sulla scultura* consentono di ricostruire quel giro di pensieri che vediamo ripercuotersi nel gesso patinato della *Fecondità* (risalente appunto a quel momento) e in altre opere come *Busto di ragazza*, di ascendenza quattrocentesca e la severa e spoglia *Testa di ragazza*, esposta agli Ipogei e subito acquisita da Margherita Sarfatti per la sua collezione e in altre consimili, come quella detta il *Sasso*, regalata ai coniugi Calzavara-Mazzolà e imperdonabilmente distrutta poi dall'artista. *Busto di ragazza* è il gesso più vicino al gusto di "Valori Plastici", aderente quanto mai all'idea di un nuovo classicismo, quindi sobrio e astratto dal presente, prossimo alla metafisica dechirichiana più che al primitivismo di un Carrà; ed è anche molto affine a quella atarassia a cui sono improntati i volti delle allegorie nel *Monumento di Vado Ligure*, di quella fase.

Testa di ragazza, 1920,
già collezione Margherita Sarfatti

Medardo Rosso, *Madame X*, 1906 circa,
Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, dono di Etha Fles 1914, fotografia di Angelo Garoglio (2012)

Fin dal titolo, *Fecondità* è l'opera più legata all'idea del "grembo plastico"; ne appare l'esplicitazione letterale, come la verifica di un'idea programmatica. Il nudo femminile stante dai volumi grossolani è raffigurato come in un momento di trance, di inconsapevolezza, di sogno che sta per finire ma che non è ancora propriamente un risveglio. Fecondità, si discosta clamorosamente dal contesto neo quattrocentista degli artisti suoi coetanei, impegnati nella riscoperta del Museo, ma anche, va detto, rispetto a tante altre sue sculture del momento; è una sorta di amuleto d'età arcaica quello che Martini ci presenta, inquietante prelievo da lontani ricordi gauguiniani (aveva già sperimentato una conclamata affinità con Gauguin nella terracotta del 1913: *Ritratto di bambina nell'età indecisa*, nella collezione di Gianni Mattioli); segno che il sintagma "grembo plastico" non garantiva affatto un allineamento scontato da

L'atmosfera di una testa, 1944

parte del trevigiano agli ideali classicheggianti, ma intendeva gravitare attorno a quella zona oscura che è la tensione creativa orientata a realizzare oggetti tridimensionali che portino il segno della loro genesi; il che significava conferire, alla cosa raggiunta dalla sua forma, almeno l'idea del fatto che il convesso deriva dal concavo e ne porta la traccia, i segni, l'impronta. In quel contesto milanese una teoria avversa alla dissoluzione della forma poteva essere facilmente individuata e riconosciuta come polemica nei confronti di Medardo Rosso e dovette apparire perfino eccessiva, se si tiene conto del fatto che lo scultore italo-francese (dedicatosi esclusivamente alla modellazione) aveva cessato di operare nel campo della scultura da vent'anni ed era (stato) tra gli artisti prediletti della Sarfatti. Non solo; se si pensa che al Museo di Ca' Pesaro, Martini aveva potuto ammirare con calma e ripetutamente una cera come *Madame X*, esposta alla Biennale del 1914 e donata da Etha Fles subito dopo a quel "Museo della Biennale" che era allora la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, si potrebbe pensare addirittura che la scaturigine del "grembo plastico" sia da rinvenire proprio nelle

Deposizione, 1944-45

opere dello scultore che veniva preso di mira come responsabile dello sfaldamento dell'immagine in chiave postimpressionista. *Madame X*, un ovale còlto nella luce al chiudersi in se stesso oppure al contrario fermato provvisoriamente nel momento della sua germinazione primordiale, poteva essere letto come embrione di quel "sasso" che Martini inseguiva come esito assoluto del fare plastico: il positivo che appare come frutto plastico appunto del grembo, inteso quest'ultimo alla stregua del vuoto generatore. Un riferimento altrettanto problematico potrebbe riguardare l'opera di Adolfo Wildt, altro artista di casa Sarfatti, il quale proprio nel 1920 stava ultimando il suo libro *L'arte del marmo* (pubblicato l'anno dopo) in cui, al di là dei metodi tecnici illustrati alla pari di un maestro di corporazione dell'età medievale, lo scultore milanese evocava tanti suoi lavori impostati sul rapporto pieno-vuoto.
Le soluzioni opposte agli incalzanti problemi formali non devono distrarci dal fatto che il pensiero che le governa è il medesimo: il *Torso di ragazzo* e il *San Giovannino* ('Michelangelo', questa volta intermediato da Wildt, e 'Donatello'), così lontani e in apparenza inconciliabili, sono soluzioni com-

La Carità, marmo di Carrara, 1937, partic. della *Giustizia Corporativa*, Bologna, Genus Boboniae, Casa Saraceni

Dedalo e Icaro, 1937,
partic. della *Giustizia Corporativa*, Bologna, Genus Boboniae, Casa Saraceni

plementari. Nel primo il corpo è ridotto a guscio, scorza, involucro tagliato due volte (in verticale e in orizzontale) e svuotato (ma meglio sarebbe dire: riempito di vuoto) in uno squilibrio che si annuncia inquietante; nel secondo il confine tra spazio e corpo è talmente sottile che quasi non si percepisce,

retro del *Ritratto di Ferrarin* di **Adolfo Wildt**, 1929

di modo che il conflitto tra spazio interno e spazio esterno alla figura risulta in equilibrio perfetto. Nel 1935, quando Martini lavora al "Ciclo di Blevio", la pausa dai lavori monumentali lo porta a riflettere, come aveva fatto attorno al 1920, sulla scultura come respiro interno alla materia; e, anche questo è un particolare che sappiamo dai *Colloqui sulla scultura*, la sperimentazione consistette allora nei lavori di Blevio, tra cui spicca per assonanza donatelliana il *San Giovannino*, in una tecnica sofisticatissima da orefice-chirurgo, consistente nel tagliare la creta e operare per spinte interne, così che, appunto, l'esito risentisse (come infatti risente) di un'aura specifica, non priva di grazia, così rara nelle opere dell'artista. Non va dimenticato che la pausa 'comasca' avrà una ripercussione immediata nel grande formato; la *Giustizia Corporativa* del 1937 si distingue da tutte le altre opere monumentali di Martini e dall'intera scultura monumentale fascista, non solo per aver evitato le più abusate iconografie del regime, ma in primo luogo per quel pneuma che la sorregge, che la fa lievitare verso l'osservatore. Chi può osservare da vicino l'altorilievo martiniano, posto in mezzo tra quelli di Romano Romanelli e di Arturo Dazzi, al secondo piano

del piacentiniano Palazzo di Giustizia di Milano, non potrà sfuggire a questa sensazione di essere davanti a corpi che respirano; se poi fosse possibile collocare di fronte al rilievo martiniano le due estrapolazioni a tutto tondo che Martini ha ricavato dall'insieme – *Dedalo e Icaro* e *La Carità* – esposte alla III Quadriennale di Roma del 1939 nella disattenzione generale e ora conservate al Museo della Città di Bologna, si avrebbe palpabile la sensazione di un grembo che ha partorito, di un potenziale sorgivo non più esteticamente rattenuto ma finalmente manifestatosi appieno.
Prossimo al *San Giovannino*, e forse precedente, è l'ineffabile *Pastorello*, privo di peso, leggero senza essere atletico, classico e non neoclassico (potremmo dire con Lionello Venturi), dinamicamente in stato di riposo, presente-assente, dimentico di sé, discronico, grazioso non lezioso, è opera difficile da datare con precisione perché compendia in sé antitetiche aspirazioni martiniane: e, si direbbe, anche questo suo sottrarsi a un preciso momento, a una data di nascita fissa e indiscutibile, appare come la cifra stessa dell'opera, indubbiamente modellata con mano felice o nella seconda metà dei '20 oppure a metà anni '30.

Ragazzo seduto, 1930

Per quanto indifferente o addirittura a volte ostile alla versione in bronzo dei suoi 'modelli', lo scultore veneto avrà dovuto ammettere che la versione definitiva, se in bronzo, di un'opera modellata da lui, era pur sempre la più prossima alla creta (e al gesso che egli stesso ne aveva ricavato) predisposta per la fusione. Proprio l'esperienza milanese-carrarina successiva, negli anni '30 con le opere monumentali, gli avrà fatto sperimentare che il lavoro

di mediazione degli scalpellini non era solo una tappa tecnicamente necessaria dal gesso al marmo compiuto, ma una approssimazione alla versione finale che spingeva a modificare l'impianto iniziale, suggerendo o forse imponendo innovazioni stilistiche a volte sostanziali (l'esempio più chiaro è nei riquadri per il Palazzo dell'Arengario di Piazza Duomo, poco osservati e poco discussi). La modellazione diretta in argilla, culminata nelle grandi terrecotte di due metri del 1930-32, poteva arrivare a effetti sintetici molto efficaci, accolse gli spacchi, le aperture, le finestre che egli aveva sperimentato nelle maioliche prodotte in Liguria, ad Albisola e a Nervi, nella fine anni '20; ma furono le schegge del marmo di Carrara ad avvicinarlo al 'cubismo' maturo della stagione veneziana.

Alla fine della sua vita, nella Bergamasca prima e nella Milano semidistrutta dai bombardamenti poi, con l'energia elettrica razionata, letti provvisori dove passare la notte, pasti irregolari, insomma nella precarietà dell'esistenza, Martini trova rifugio, è il caso di dirlo, per l'ultima volta nella terracotta e in generale dunque nella ceramica che lo aveva visto imporsi da giovane, a Treviso, attorno al 1909. Il *San Sebastiano*, morbido quanto mai nelle carni ignude, soave nel suo martirio, pallido nell'argilla chiara, palpitante nello spazio, è una scultura esemplare di un periodo nel quale le contraddizioni della statuaria sembrano placarsi in un dialogo sommesso, non più di contrasto, tra spazio e volume, come era accaduto attorno al 1920 sempre a Milano. In queste estreme prove sappiamo che l'artista manipolava la creta non prima di averla infagottata con panni umidi, così da evitare il contatto diretto delle sue mani con una superfice che egli voleva quasi intonsa, appena accennata nei passaggi delicati, come se essa si fosse espansa autonomamente, senza l'intervento sensibile dell'autore. Si percepisce in atto la tanto perseguita utopia della scultura come pane che lievita, un'altra metafora che ricorre nelle sue esternazioni, equivalente a quella così fondamentale di "grembo plastico". Nel *San Sebastiano* (come in tutte le altre ceramiche modellate allora per la ditta Piccinelli) si percepisce che queste teorie martiniane non erano sovrapposizioni ideologiche ma sentitissime esigenze espressive; che nelle situazioni nuove permettevano all'artista di modulare risposte adatte seguendo quell'a-priori maturato a Milano nel 1920.

Sono portato a interpretare così la dia-

Orfeo, 1946
litoceramica Piccinelli, collezione privata

Pietà, 1946
litoceramica Piccinelli, collezione privata

lettica anima/corpo che Martini stesso ha pensato e enunciato nei momenti di crisi (crisi, nel suo caso va tradotto, alla lettera, come scelta).
Ogniqualvolta l'artista percepisce che la sua vena narrativa ha preso o rischia di prendere il sopravvento, allora ecco il momento di crisi. Nel prevalere del narrativo, potremmo dire, è il corpo che, di primo acchito, sembra prevalere; è nelle pause invece, più o meno prolungate, che l'anima manifesta tutta la sua essenza. Nelle pause, negli intervalli, nelle periodiche sospensioni, nelle interruzioni anche lunghe, nelle rinunce, nei passi falsi, nelle intraviste alternative alla scultura (per esempio: il disegno e l'incisione, sempre; la pittura, dal 1939) – maturava la necessità della crisi, della scelta. Non si tratta dunque di provvisorio intuito, colpo d'ala o momento felice, né di improvvisazione o ispirazione ad effetto; al contrario, presenza sotterranea o affiorante di alcune idee regolative che si impongono perentorie in alcune fasi, che sembrano svanire in altre, per affermarsi con sempre maggiore decisione negli anni finali della sua attività. Questo percorso ambivalente e ricco di sorprese è probabilmente alla base della contrastata acquisizione critica dell'opera martiniana nel suo complesso, spesso ostacolata dalla difficile presa di visione diretta delle singole opere.
Ci viene in soccorso, a questo punto, la filosofia di Hannah Arendt che nella diagnosi elaborata all'altezza del 1958 (The human condition*), chiudeva i conti, senza nominarla, con la faticosa indagine del suo maestro tedesco su questo aspetto specifico, con una affermazione che facciamo nostra, dopo quanto si è detto a proposito dell'artista italiano che apparentemente sembra distante da questa impostazione, e che suona come ammonimento per chi si è accostato a Martini con superficialità: "Le opere d'arte sono cose di pensiero".

Nico Stringa

*Hannah Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, tr. it. Milano 1991 p. 121; "The works of art are thought things, but this does not prevent their beeing things" p. 169 della seconda edizione, Chicago e Londra, 1998

La bibliografia minima per seguire il tracciato di questo intervento è costituita dalle seguenti voci:
Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture, a cura di Gianni Vianello, Claudia Gian Ferrari, Nico Stringa, Vicenza, Neri Pozza ed., 1998
Arturo Martini, *Le lettere 1909 – 1947*, a cura di Natale Mazzolà, prefazione di Giovanni Comisso, Note biografiche di Bepi Mazzotti, Firenze, Vallecchi ed. 1967
Arturo Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-45 raccolti da Gino Scarpa*, a cura di Nico Stringa, Treviso, Canova ed., 1993 (1997)
Giorgio Agamben, Divagazioni sulle "*Collegiali*" di Arturo Martini, in "*Ricche Minere*", n. 11, 2019, p. 119-120

OPERE

Arturo Martini
(Treviso 1889 - Milano 1947)

FECONDITÀ

1920 – 1921
gesso patinato a terracotta, cm 68 x 23 x 23
collezione privata

Chiamato a far parte del gruppo di artisti ruotanti attorno alla rivista "Valori Plastici", Martini non lavora tanto sul ritorno al museo ma propone soluzioni come *Fecondità* in cui l'arcaismo si manifesta come forma in espansione, spazio interno libero di lievitare e quindi anche di deformare.

Arturo Martini
(Treviso 1889 - Milano 1947)

FANCIULLA COL PASSERO

1922 circa
bronzo del "centenario" (1989) dal modello in gesso del 1922, cm 77 x 40 x 24
collezione privata

Il tema già presente in un'opera giovanile proviene dai motivi decorativi dei piatti popolari dell'800, per non parlare dell'iconografia cristiana e di ambito classico antico. La compostezza della figura, la veste ondulata e aderente, le braccia conserte – tutto converge a trattenere il silenzio che avvolge questa giovinetta assorta nei suoi vaghi pensieri.

Pastorello

Arturo Martini
(Treviso 1889 - Milano 1947)

PASTORELLO

1928 circa
terracotta chiara, esemplare unico, cm 35 x 17 x 20
collezione privata

Non cessa di sorprendere questa terracotta di Martini, nota in esemplare unico, ricca di fascino come se fosse una porcellana del '700; il modellatore, infatti, si è messo all'opera con una sensibilità rara, trasferita empaticamente nella resa perfetta dei volumi solidi ma scattanti, libero da richiami museografici, come se tutta la grazia del "fare forma" si fosse concentrata in quell'ora, in quello spazio.

Arturo Martini
(Treviso 1889 - Milano 1947)

TORSO DI GIOVINETTO

1929
bronzo, cm 74 x 37 x 21
collezione privata

Subito apprezzato dai contemporanei al punto di venir installato in importanti occasioni da parte degli architetti razionalisti milanesi, il *Torso di giovinetto*, pensato come un guscio, come la scorza strappata da un albero, ci mostra un Martini sperimentale già a fine anni '20, proteso alla ricerca di quella "scultura cava" che diventerà centrale negli anni veneziani quando, come ultimo frutto di questa indagine, l'artista arriverà a concepire *Atmosfera di una testa*, conservata al Museo del Paesaggio di Verbania Pallanza.

Arturo Martini
(Treviso 1889 - Milano 1947)

SAN GIOVANNINO

1935
bronzo, cm 47 x 18 x 12,5
collezione privata

Modellato in creta a Blevio, sul Lago di Como, esprime la sfida antimonumentale dello scultore nel momento in cui egli era sempre più coinvolto in grandi opere per il regime. In quella fase, il richiamo esplicito al modellato donatelliano indicava la volontà di Martini di mettere in evidenza la necessità della misura, del ritmo, delle proporzioni, nel pieno rispetto della grande tradizione rinascimentale.

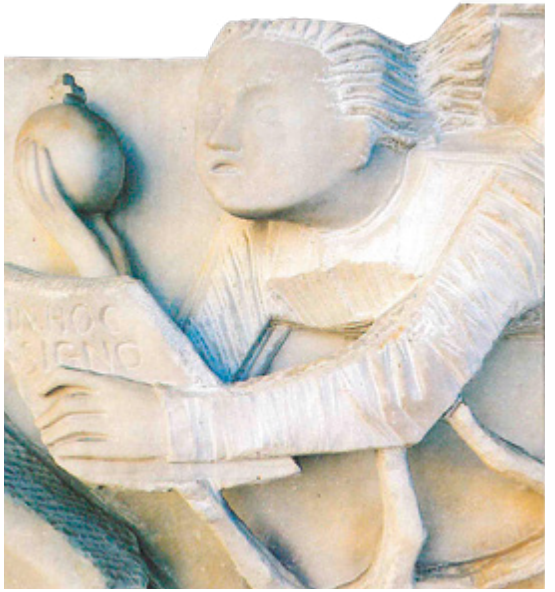
Arturo Martini
(Treviso 1889 - Milano 1947)

SAN SEBASTIANO

1946
terracotta, cm 45 x 13 x 12

È una delle ultime creazioni martiniane in terracotta, la materia prediletta dall'artista che tra il 1946 e il 1947 modella una serie di opere di piccole e medie dimensioni ispirate sia a tematiche religiose che mitologiche, tornando come per un addio ai modi dei primi anni '20: volumi morbidi tesi a far percepire la forma come confine tra spazio interno e spazio esterno, in questo caso in perfetto equilibrio.

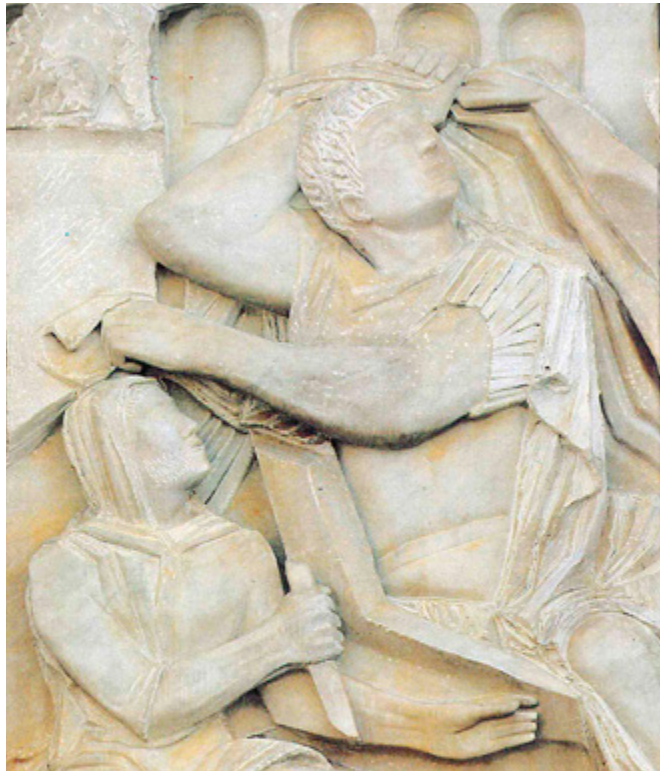
MARTINI
NELLA CITTÀ DI MILANO

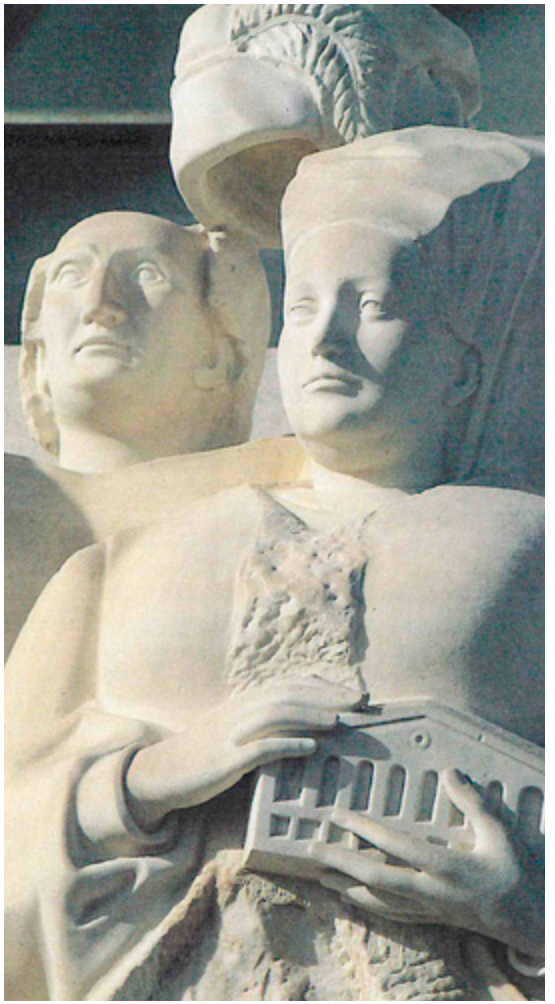


PALAZZO DELL'ARENGARIO

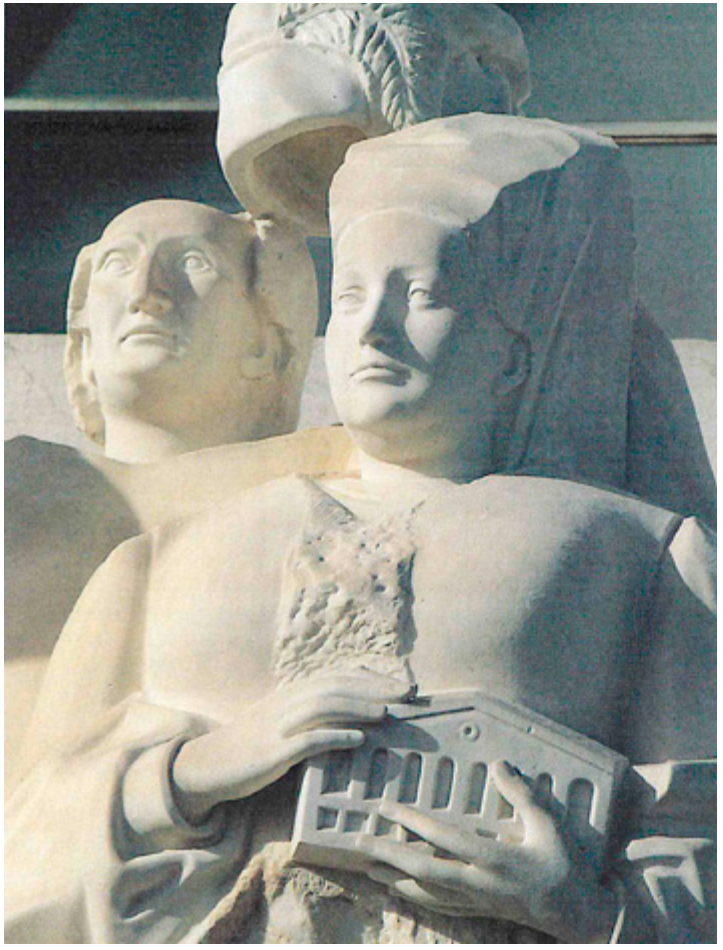
Le sculture esterne, quotidianamente sotto i nostri occhi, rischiano grosso, e non solo perché sono aggredite da agenti esterni corrosivi, ma anche perché sono 'consumate' da una nostra sottile 'malattia': l'abitudine, che spesso porta all'assuefazione. In una occasione come questa, che rende visibili sculture di Arturo Martini in centro a Milano, abbiamo voluto richiamare l'attenzione sugli splendidi rilievi che lo scultore ha scolpito e posizionato (1942) tra gli archi e sotto la balconata dell'Arengario progettato da Giovanni Muzio, in Piazza Duomo, ora sede del Museo del Novecento. Vi sono raffigurati momenti centrali, emblematici, della storia della Città, quasi potesse o

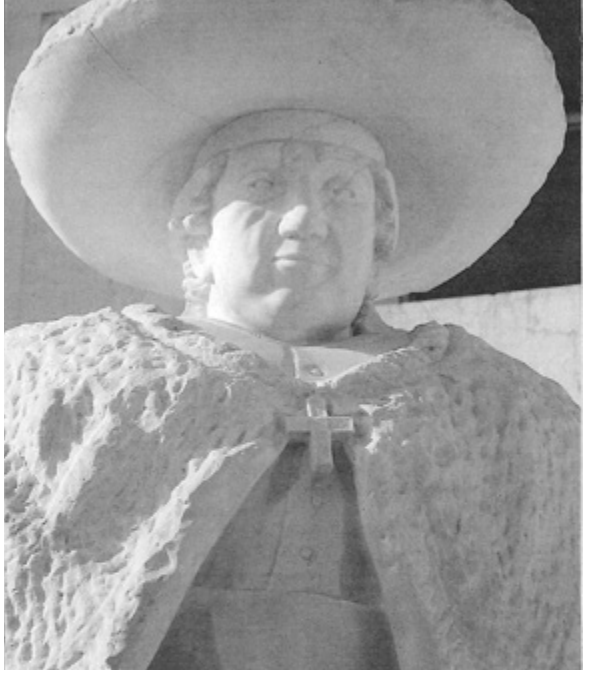
dovesse trattarsi – in quei mesi terribili – di un'opera a futura memoria. Rimaste intatte dai bombardamenti aerei, le sculture sono una eloquente e pubblica testimonianza della svolta postcubista che Martini imprime alle sue opere monumentali, segnando una netta distanza dall'altro suo capolavoro 'civile', la *Giustizia Corporativa* collocata all'interno del Palazzo di Giustizia di Marcello Piacentini, nel 1937. E' qui opportuno ricordare che, nel 1990, il restauro dei marmi fu organizzato dal Comune di Milano e sostenuto dall'Associazione Amici di Arturo Martini guidata da Claudia Gian Ferrari che allora, con la collaborazione di Giovanna Alessandrini, curò un prezioso volumetto pubblicato da Franco Maria Ricci con le splendide fotografie di Brooks Walker che ha gentilmente acconsentito di ripubblicarle qui oggi.





IL GRUPPO SCULTOREO DELL'OSPEDALE MAGGIORE





DOCUMENTI
E TESTIMONIANZE

IL TRUCCO DI MICHELANGELO*

Un giudizio inedito di Arturo Martini

Comodità di rima, probabilmente, indusse Michelangelo a dire in un sonetto che la scultura si fa levando il superfluo. L'affermazione assunse nei secoli un tale valore di giudizio da far ritenere tutte le sculture «modellate» come opere inferiori in purezza: quella frase, insomma, parrebbe voler mettere in un piano superiore la scultura fatta levando dal blocco, rispetto a quella fatta mettendo, tanto da meritare la qualifica di vero scultore soltanto a quello che opera col primo sistema mentre l'altro si sentì definire, spregiativamente, modellatore.

Se per caso anche Donatello avesse avuto la passione di scrivere, certamente avrebbe detto che la scultura si fa mettendo il necessario. Quel tale criterio convenzionale nel giudicare la scultura si sarebbe semplicemente invertito. Se non fosse assiomatico che si può raggiungere lo stesso punto di grandezza tanto col levare di Michelangelo che col mettere di Donatello, bisognerebbe negare tre quarti dei capolavori della scultura del passato. Ma io voglio andare in là, discorrendo della maggiore facilità di raggiungere il peso assoluto da parte di Michelangelo rispetto a Donatello.

Ogni opera d'arte quando è raggiunta possiede un peso assoluto, tant'è vero che tut-

te le arti, per questa ragione, hanno una parente; codesta condizione di peso assoluto o pienezza si può riscontrare per solennità, per compostezza: una specie di peso specifico che, se anche non si può definire, si sente precisamente.
Per spiegare i due casi che abbiamo identificato in Michelangelo e in Donatello, immagineremo questi due rappresentanti ognuno alle estremità di un medesimo segmento. Metteremo lo zero a indicare quella di Donatello siccome egli parte dal nulla, e metteremo 100 all'estremo di Michelangelo siccome parte da un blocco. Facile è capire guardando qualunque scultura: e si può osservarlo meglio nei *Prigionieri*, come nei *Memnoni* egizii, o, poniamo, nell'*Obeso* del sarcofago etrusco al museo di Firenze, e in infiniti altri capolavori, nei quali il centro ideale – ossia il peso assoluto – non coincide con la metà geometrica tra i due punti di partenza, ma esso si trova nel tratto che va dal 50 verso il 100. Stando così le cose, si capisce benissimo come la sentenza di Michelangelo possa suonare allettante.
Dato il diverso punto di partenza dei due modi – cioè Michelangelo che deve levare il superfluo e Donatello che deve mettere il necessario – Michelangelo si trova ad avere minor percorso per raggiungere il peso assoluto o punto ideale spostato verso la interezza del blocco, e anche se non lo raggiunge gli bastano pochi tocchi per far vibrare il blocco informe; mentre Donatello doveva cominciare dal nulla, facendo una armatura ipotetica che – si sa per pratica – è sempre approssimativa. Così, per un tanto di pigrizia, vedremo Donatello fare sculture magre, mentre Michelangelo, per la medesima dose di pigrizia – quello, mette poco; questo, leva poco – con meno sforzo di Donatello (sforzo non fisico, naturalmente: e anche di questo discorreremo più avanti) raggiunge o si avvicina più facilmente al peso assoluto.
Altro vantaggio di massima importanza per chi cava il superfluo dal blocco è quello di trovarsi dinanzi ad una maestà espressiva come può venire da una rupe o da una montagna: suggerimenti di compostezza, di solennità che formano i caratteri dell'opera classica – e questo può succedere anche a un romantico come Michelangelo – mentre un artista classico come Donatello, dalla materia molle e pronta allo svolazzo, si trova tentato, durante il lavoro, da soddisfazioni improvvise di carattere romantico. Tant'è vero che quest'uomo si contentò di fermarsi più volte, dopo avere appena ricoperto l'armatura, come si vede nei suoi *San Giovannino*; cosa che non si vede quando, in un caso isolato, leva dal blocco e fa il *David*.
La durezza della materia dà poi una lentezza meditativa e non permette divagazioni.
Siccome è uso dire che la statua deve conservare il blocco, Michelangelo parte dal blocco e lo conserva; l'altro, partendo dal nulla, deve raggiungerlo (sebbene anche questo del blocco sia un altro luogo comune sulla classicità perché anche in bronzo si può arrivare alla scultura classica fuori dalle leggi della prigionia del blocco, come si può vedere nel *Discobolo*, nell'*Auriga di Delfi*, ecc.). Il senso del bloccato nel marmo credo sia un ripiego per evitare le rotture.
Ancora dirò che nella scultura in levare avviene qualcosa che somiglia a ciò che accade nella pittura ad affresco dove la pennellata, dilatando nel muro, diventa simpatica, mentre la scultura aggiungendo è un po' come la pittura ad olio, ostica e che, lavorando, più facilmente può inaridire lungo la strada.
Come l'oro per diventare espressione umana, cioè monile o marengo, ha bisogno di un tanto di rame, così la scultura ha sempre la partenza da una presunta sfera che bisogna profanare con un tanto di umano da renderla espressione. Michelangelo ha tutto questo; Donatello, no. Tanto è vero che Michelangelo scopriva la espressione con una candela in testa per proiettare una luce radente affinché gli venissero dei suggerimenti, analogamente al consiglio di Leonardo ai pittori di ispirarsi dalle macchie dei muri. Donatello non aveva nulla di tutto questo.
Ho adoperato in principio la definizione di peso assoluto. Perché non rimangano dubbi o equivoci, dirò [che] per la scultura l'assoluto si può rappresentare con un otre che contenga dell'acqua: esso non dovrà essere talmente turgido da costituire l'inespressione rigida dell'oggetto. A questo otre deve essere permesso un movimento interno, un giro dell'acqua. Da questo peso assolu-

to dell'otre, la grandezza di un artista sta nell'esprimere mondi diversi senza mai diminuire ulteriormente il volume dell'acqua: ciò vuol dire conservare il blocco o peso di scultura. Una sfera è un otre turgido e quindi negato ad esprimere; per significare qualcosa a suo mezzo lo si deve liberare di quel tanto che conceda i «movimenti» interni di rappresentazione umana. Chi leva troppo va verso il gingillo, il traforo, la decorazione, i languori romantici. Un otre riempito in quella adatta misura – senza pieghe ma anche senza rigidità che è il peso di scultura o punto ideale – se io lo schiaccio da una parte, si espande dall'altra. Michelangelo partiva sempre da questi assoluti: lui non faceva che un piccolo schiacciamento mantenendo il peso: quindi l'otre c'era e l'acqua c'era, mentre Donatello non l'ebbe mai perché aveva davanti uno spazio immaginario.

Insomma, siccome la grandezza è una tappa verso l'impersonalità e siccome l'uomo è sempre inferiore alla Natura, il masso dominando Michelangelo gli proibiva il completo innesto della sua personalità, mentre chi mette è vittima assoluta del principio e della fine di qualunque estro, di qualunque fatica e di qualunque stanchezza. E si sa benissimo che il primo può essere stanco fisicamente mentre il secondo si stancherà sempre spiritualmente. E qui è il pericolo rispetto alla vitalità dell'opera in quanto il secondo, non essendo stanco fisicamente, continua a lavorare incontro al pericolo di guastare la propria opera. Stancarsi fisicamente vuol dire anche purgarsi di quegli scatti che sono tanto dannosi nell'opera. Il marmo non li permette mai, mentre tutti gli estri sono permessi dalle materie molli: pericolo al quale abbiamo già accennato.

L'opera d'arte è un fatto di circolazione di sangue: la mediocre circolazione di un mediocre artista porta sempre l'opera a compimento. Una forte circolazione nell'uomo di genio mette sempre l'opera, ogni minuto, a repentaglio. Chi ha poca circolazione di sangue vede le tappe dell'opera, ne controlla i gradi e i livelli; chi ha una forte circolazione di sangue difficilmente si accorge che l'opera è stata dieci o venti volte superiore nelle diverse tappe.

Sanguigno era anche Michelangelo ma col blocco trovò la cura perfetta per guarirsi. Sanguigno era anche Leonardo, ma per levarsi l'impeto scriveva la pagina al rovescio.

Quando mi riesce qualcosa, si giudica che io abbia dei «trucchi». Quello del levare dal blocco fu il «trucco» di Michelangelo, Donatello, forse con più genio, non lo scoprì.

*da "L'Illustrazione Italiana" n. 13-14 del 4 aprile 1948

MEMORIETTE DI VITA ARTISTICA*

A Scuola da Martini

Arturo Martini era uomo di fantasia non soltanto quando inventava le forme delle sue grandi terrecotte, ma anche quando raccontava col suo vocione spiegato le astuzie con cui riusciva a formarle: grandi gruppi come *Chiaro di luna* o *Gli sport invernali*.
Parlava, e muoveva le belle mani come stesse lavorando: «Incominci subito – diceva – a costruire in mattoni il fornello del forno, sul quale la scultura sarà cotta a fuoco forte. Lì, sul piano del fornello, coi suoi buchi per il tiraggio del fogo, tiri in piedi le tue figure. Una alla volta, si capisce. Tiri in piedi la prima, costruendola a buco d'ape. Quando arrivi alla cintola aspetti che la terra secchi, e intanto fai calare con una corda dal soffitto, sulla mezza figura vuota, un «sambelo» di paglia, che ne abbia press'a poco il volume. Su quel «sambelo» costruisci l'altra metà, la più delicata, della figura. La corda, pica al soffitto, deve essere cedevole, così da allungare a piacere sulla mezza figura finita. Eviterai così le crepe, perché la creta perdendo acqua rimpiccolisce di un decimo del suo volume. Quando il gruppo sarà seccato chiami i fornaciai, che costituiscano il forno in mattoni attorno alle due figure: il forno con i suoi sfiati e il cami-

no, in modo che le fiamme salgono intorno alle figure. Il dì in cui accenderai il fogo, bisognerà che sia beltempo, che non tiri vento, che il fumo della legna che brucia non si insacchi nel camino».
Se nello spiegare il meccanismo delle figure da cuocere a regola d'arte non si fosse aiutato con le mani, avrei capito poco le sue malizie. Così aveva modellato *Chiaro di luna*.
«E la balaustra davanti alle figure, coi pilastrini che pendono?»
«Accessorii – rispondeva – roba da bravi operai. Del resto nella fornace di Vado Ligure ce n'erano di bravissimi».
Martini, trasferitosi a Venezia negli anni della guerra, abitava sulla Punta della Dogana, Dorsoduro 46, lo studio che oggi è di Vedova. In una di quelle stanze avevo visto, nel 1943, il grande bozzetto in gesso del *Pegaso caduto in mare*, modellato in preparazione del marmo dedicato ad Arturo Ferrarin. Il cavallo che precipitava con le ali spezzate era una grande architettura, infranta poeticamente nel tragico volo. Aveva già manoscritto, con uno sprezzo prepotente, il libello *Scultura, lingua morta*; e Silvio Branzi, dopo aver letto quelle pagine, era rimasto perplesso. Martini non era bramoso di pubblicarlo quanto invece di scolpire e modellare, ricchissimo com'era di idee plastiche che smentivano quel dettato furioso: *La cavalla che allatta* (1943), il frammento delle *Donne al mare* (1944), e poi il marmo del *Palinuro* (1946), posto nell'atrio del Bo a Padova. Ma come poteva essere nato nella fantasia di Martini quel discorso paradossale sulla *Scultura, lingua morta*, a ridosso del *Tito Livio* (1941), per la sala d'ingresso del Liviano di Padova? Quel marmo arroventato smentiva in modo clamoroso le idee che lo avevano fatto nascere.
Le idee in cui Martini aveva creduto per quasi quarant'anni, potevano essere spezzate via da un eccesso della fantasia? Le sue, in opposizione a quelle di Medardo Rosso, non erano apparse in lui come il presagio di un nuovissimo stile? Ora quelle idee naufragavano paurosamente, forse nel clima di una depressione inaspettata.
C'era, in questa situazione, quasi un segno premonitore. La sua arte non aveva aperto la strada a un nuovo modo di vedere e rappresentare la forma. Con gli stessi stilemi avevano scolpito il Mazzoni, Gianlorenzo Bernini, il Mochi. Non era quindi un discorso plastico nuovo. Era vitale il modo in cui inventava i suoi personaggi, il gusto della materia, la cadenza dei piani costruttivi; ma era sempre scultura che metteva l'accento espressivo sulla forma. Si sarebbe potuto per ogni statua che usciva dalle sue mani prodigiose, trovare degli antefatti figurativi nella grande tradizione della scultura italiana, dagli etruschi ai Pisano, ai donatelliani, per arrivare – sembra scandaloso a dirlo – ad Antonio Canova.

* * *

Era, già nei 45 giorni di Badoglio, un uomo che teneva la fantasia coi denti. L'avevo incontrato il 26 luglio, con Scarpa, De Luigi e altri, che facevano festa per la caduta del Regime, a colazione alla Colomba. «Trovami i marmi per scolpire il *Pegaso caduto*» aveva detto quel dì con un'aggressività improvvisa. La voce rotonda era impotente. Voleva due blocchi impossibili da sovrapporre: lunghezza cinque metri, altezza due metri; e a Carrara non si erano trovati.
Gli avevo risposto che li avrei cercati a Chiampo; e la ricerca ebbe esito fortunato. Il giorno 11 agosto 1943 Martini scriveva a Natale Mazzola spedendogli la fotografia del Pegaso «Sarà in marmo di Chiampo e a Chiampo andrò a lavorarlo, e credo che incomincerò tra dieci giorni».
E poi, alla figlia Maria, il 3 settembre: «...Grazie della tua gentilezza, che in questo momento e in questo luogo desolato (Chiampo), mi giunge come un gran conforto. Io sono veneto e non conoscevo i veneti, e quando il veneto (l'ho capito qui) butta male, è veramente una cosa esasperante: gente presuntuosa, nella grettezza e nell'ignoranza, arrivano anche alla cattiveria. Per fortuna resterò poco e per questo poco cercherò di sbrigarmi e di finire questo monumento lavorando senza passione e in fretta. Ora anche i committenti mi rompono le scatole: proprio ora, che ho comperato il marmo col loro consenso, vorrebbero che fosse il marmo di Carrara, e pensa che sono già a un terzo della lavorazione... però credo non sia proprio il marmo: ma che siano spaventati proprio del bozzetto che è molto moderno, e che per me è bellissimo, bello veramente». E ancora in settembre, a Aldo Buttini, di Carrara, «Io sono qui a Chiampo, alle

prese con questo marmo... Qui manca il più piccolo spirito d'arte e credo di destare in questi bifolchi solo ilarità...». Il 26 gennaio 1944, ancora a Natale Mazzola: ... «ora il monumento dell'aviatore Ferrarin, giudicato opera eccellente dai migliori, è sospeso perché è un salumaio di Thiene, che è nel Comitato, non lo vuole...».
L'interruzione della scultura non sarà stata provocata soltanto dal salumaio di Thiene. Il fatto sta che in pieno inverno Martini lascia Chiampo per riparare a Venezia. Non conosco il seguito dei fatti. A guerra finita l'abbozzo del monumento venne tagliato in tante lastre per farne rivestimenti di edifici. Così venne perduta una delle grandi occasioni della scultura moderna: averne, in conto di un monumento, una scultura d'eccezione.

* * *

Dopo il reperimento dei marmi, mentre lavorava, Martini mi aveva invitato a Chiampo, si sarebbe guardato l'impianto della scultura e poi mi avrebbe invitato a colazione da Patta. Gli avvenimenti successivi all'8 settembre mi avevano impedito di farlo.
Avevo rivisto Martini a Venezia, mentre attraversava quasi correndo il piazzale della chiesa della Salute, il 7 ottobre. Accompagnavo Antonio Bartolini, ricercato dalla polizia e fuggiasco da Vicenza, dove aveva diretto il giornale durante i 45 giorni di Badoglio. Martini ci vide, fece un grande saluto; poi, accortosi che gli andavamo dietro, levò ancora la mano e con il suo vocione di basso gridò: «Addio, addio, io non vi ho visto». Il tono del saluto superava le strilla della gente. «Io non vi ho visto» ripete; e allungava il passo precipitosamente.
Eppure, malgrado le disavventure occorse a un temperamento impulsivo, fantasioso e appassionato come quello di Martini, la sua scultura ruppe le consuetudini alle quali era abituata la plastica del terzo decennio del secolo: anzi, nel 1932, venne addirittura sconvolta dalle cinque terrecotte esposte alla Biennale. Oltre al *Chiaro di luna* e agli *Sport invernali*, c'erano *La veglia*, *Il sonno* (rivisto quest'anno al padiglione italiano del Beaubourg), e l'*Aviatore*. Già nel 1931 aveva scandalizzato il mondo sottoculturato degli scultori italiani con L'*Annunciazione*, murata sulla parete di un edificio di Piacentini in Piazza della Vittoria a Brescia, e distrutta in seguito a un bombardamento aereo; e poi aveva fatto vedere *Ofelia* (la *Giovinetta morta*), ancora del 1931. Intanto il *Nudo al sole* (1930) aveva destato allarme tra i discepoli di Libero Andreotti da una parte, e quelli del grande marmoraro Arturo Dazzi. Forse i giovani peritissimi in ogni sorte di astuzie erano sul punto di imparare la lezione; e magari qualcuno di loro l'avrebbe messa a frutto se non si fossero lasciati corrompere dalle pressioni del Regime, che voleva commemorati i suoi fasti. Non presero esempio dalla terracotta del 1932 e nemmeno dal bronzo celebrativo del Minniti, (1936), col quale Martini giocava la sua carta, (non era la prima volta che lo faceva); e del resto assolve al suo ruolo celebrativo con una rara dignità formale.
Forse Martini non sapeva riportare la scultura, con il suo linguaggio plastico ricco di senso vitale interno alla forma, a quella suggestione inventiva che era mancata ai suoi colleghi europei: la spontanea bellezza che soltanto i primitivi italiani avevano trafuso nei loro marmi. Ah, i marmi!
Come si divertiva Martini a scrutarli, nei cantoni di Palazzo Ducale, dei Lamberti, dei Bon; e meglio ancora sbirciando l'*Eva* di Antonio Rizzo, dentro il cortile. E tuttavia gli pareva più congeniale al suo modo di modellare qualche figura anonima assisa sul pilastrino di un monumento, un po' fissa e allocchita da un estremo candore.

Neri Pozza

*da "Il Gazzettino" del 10 giugno 1982

FIRENZE: 50 SCULTURE*

Martini, corpi ancora vivi

Firenze. Un'altra bella mostra dedicata ad Arturo Martini, stavolta a Palazzo Medici Riccardi, aperta fino al 15 settembre. Curata da Mario De Micheli, Jean Clair e Claudia Gian Ferrari, la mostra vanta una cinquantina di sculture tra cui spiccano capolavori come «*Ofelia*» del 1922, il grande «*Figliol Prodigo*» del 1926, «*La Pisana*» del 1928, «*La Nena*» dello stesso anno, «*La Lupa*» del 1930-'31, «*Donna al Sole*» sempre del 1931, «*La Convalescente*» del '32, «*Tobiolo*» del '34, «*La Chimera*» del '35 e «*Testa di Ragazza*» del 1947.

Nato nel 1889 a Treviso e morto a Milano nel 1947, Martini ebbe una vita quanto mai colma di eventi e di creatività, ispirato da grandi artisti come Gino Rossi e dalla «scuola di Monaco», oltre alla serie delle sue inesauribili meditazioni sull'antico. Che fosse uno scultore sempre disposto a entrare nel personaggio per caratterizzarlo più a fondo è ben noto e così che fosse capace di far vibrare ogni figura di una sua verità emotivo-gestuale assoluta, perentoria, spesso inarrivabile in quanto a qualità espressiva. Così, nella sua arte, confluiscono insieme creatività plastica e emozionale, capacità di bloccare il gesto in una sorta di perennità, malinconia e fierezza vissute insieme in una «summa» inspiegabile ma anche ricorrente e integrante e la fanta-

sia e la realtà.
Perché in Arturo Martini la vita intera confluiva nella sua creatività plastica e la verità quotidiana e la mistica spirituale maturavano insieme e indissolubilmente. Quanto e in qual misura lo dicono i capolavori che abbiamo descritto più sopra e che si trovano esposti a Firenze. Quello che più stupisce in queste opere è l'armonia delle forme, l'estrema purezza del loro svolgersi e snodarsi nello spazio, la forza della loro espressività per cui molte di queste figure, oltreché perenni, sembran vive, lì lì per uscire dalla figura di argilla o di piombo per camminare per la via.
Le positure martiniane, in effetti, sono oltreché numerosissime (quasi una per statua) anche di una intensità assolutamente unica; bisogna far paragoni con artisti come Jacopo della Quercia o Donatello o Bernini per poter istituire dei confronti utili con Martini, tra i moderni non esistendo invece chi gli si possa paragonare. Siano, le sue figure, uomini o donne, figure in piedi, sedute, a mezzo busto, sdraiate o in punta di piedi, in ogni caso la loro carica espressiva e i loro significati sono colmi di verità umana e di «situazioni» assolutamente fuori dal comune.
Si pensi, oltre ai capolavori suddetti, anche a piccole figure in terracotta, «*Il Pastorello*», e si capirà come in questo straordinario artista realtà e spiritualità leghino insieme in un unico blocco umano certo e perentoriamente autentico. In più, l'extra-temporalità delle sue figure, il loro poter esistere in ogni momento e situazione, il loro crescere come apparizioni nel mondo, il loro sonante e risonante vivere d'una vita che solo la grande arte può conferire alle sue immagini.
La mostra – che è stata presentata, anche se lievemente diversa, a Londra – vanta un insieme certo superbo, con capolavori come il citato colossale «*Figliol Prodigo*» o come «*Donna al Sole*» o «*La Pisana*». Capolavori che sono anche di grande formato e che lasciano intuire quanto di cuore oltreché di mano, Martini immettesse nelle sue opere. Intendiamoci, non tutto quanto è in mostra è indimenticabile ma la maggioranza, certo, sì.
Chi riuscirà a visitare la mostra fiorentina non se ne pentirà di certo, riporterà anzi l'intatta immagine della grandezza di Martini e della sua arte. Che, come s'è accennato, s'esprimeva al massimo sia nel grande che nel piccolo, sia nei colossi suddetti che in operine come, oltre al citato «*Pastorello*», «*La moglie del pescatore*» oppure «*Ospitalità*» o la citata «*Nena*» oppure «*La contadina*» o «*Toro*» o «*Testa di Madonna*» o lo scattante «*Ratto delle Sabine*» oppure il mirabile «*Violinista*».
Insomma, una mostra dove ancora una volta Martini risulta un grande protagonista capace di affascinare ogni volta lo si veda, anche se certe opere le si son viste e riviste più volte. Eppure ogni volta sorprendono, spesso come vere e proprie novità.

Giorgio Mascherpa

*da "Avvenire" luglio 1991

BIOGRAFIA

ARTURO MARTINI

Arturo Martini è nato l'11 agosto 1889 nel centro storico di Treviso, come tante altre famiglie povere dell'epoca che potevano usufruire di abitazioni di proprietà del Comune; nel suo caso ha avuto la possibilità, fortuita, di abitare nella torre medievale Cornarotta, nei pressi del Duomo, dove si era allestito uno studio che affascinò il giovane Comisso. Autodidatta, si segnalò nella grafica con gustose caricature a quindici anni e potè in seguito apprendere le tecniche della formatura dallo scultore locale Antonio Carlini. Attratto dalle numerose manifatture di ceramica della sua città, produsse le prime terrecotte e disegnò e modellò per la Fornace di Gregorio Gregorj, anche durante la lunga permanenza a Monaco di Baviera finanziata dall'industriale trevigiano, una serie di piccole sculture che rimangono tra i gioielli della ceramica italiana dell'epoca. Agli esordi in mostre cittadine nel 1907 e nel 1908 trovò in don Luigi Bailo, fondatore del Museo Civico, le prime committenze; fece seguito l'affermazione a Venezia nelle mostre Bevilacqua La Masa, a Ca' Pesaro, dove Nino Barbantini lo riconobbe come uno dei più promettenti giovani di quella stagione culminata nel 1913, quando, tornato dal viaggio a Parigi del 1912, sia pure senza aderire al Futurismo, con Gino Rossi recepì le istanze rivoluzionarie dell'avanguardia italiana. Arruolato nel 1915

riuscì ad evitare il fronte e, trasferito in uno stabilimento militare a Vado Ligure, conobbe Brigida Pessano che avrebbe sposato nel 1920; subito dopo il matrimonio, trasferitosi a Milano, entrò in contatto con gli ambienti artistici e culturali della città e durante una mostra personale presentò la sua idea di scultura come "grembo plastico", ossia come forza sorgiva che porta con sé il contrassegno dello spazio generatore. Insediatosi a Vado Ligure fu cooptato come unico scultore dalla rivista di Mario Broglio "Valori Plastici" a contatto quindi con Carrà, De Chirico, Savinio in una impresa culturale di respiro europeo. In questi anni lavora in terracotta e in gesso, realizzando opere straordinarie che però rimarranno di fatto sconosciute per molti decenni fino a che Claudia Gian Ferrari non le ritroverà e farà conoscere (donandone alcune, come *L'amante morta*, al FAI di Milano a Villa Necchi). Dopo aver vinto il concorso e realizzato il *Monumento ai caduti* di Vado Ligure (1923), impostato su figure allegoriche di severa impostazione classica, si trasferisce a Roma e ad Anticoli Corrado impegnato su vari fronti: sculture anche di grandi dimensioni, un monumento per la città di Worcester, realizzato a nome di un altro artista, grafica, mostre anche importanti a Roma, Firenze, Venezia. Nel 1926 partecipa alla Prima Mostra del Novecento Italiano, chiamato da Margherita Sarfatti, con *Leda e il cigno* (il gesso al Museo di Monza) non avendo fatto a tempo a realizzare la fusione del *Figliuol prodigo*, gruppo importante esposto solo tre anni dopo. Nel 1927, chiamato dall'architetto Mario Labò, modella un gruppo consistente di maioliche di piccola serie per la Fornace "La Fenice" di Manlio Trucco e due anni dopo un gruppo di animali in esemplare unico presso l'I.L.C.A. di Nervi; esposte alle Biennali di Monza e alla Galleria Pesaro di Milano gli spianano la strada all'insegnamento all'Istituto Statale per le Industrie Artistiche di Monza tra il 1929 e il 1930, dove, chiamato da Guido Balsamo Stella, porta a termine sculture subito riconosciute da personalità come Lionello Venturi: *La Pisana, Tomba di Ippolito Nievo*. Tornato a Vado Ligure intenzionato a riprendere le sperimentazioni sulla terracotta avviate a Nervi con il *Bevitore* del 1928, può usufruire di due elementi decisivi: l'argilla refrattaria,

resistente alle alte temperature, lavorata all'I.L.V.A., e un forno dentro al quale può modellare direttamente le grandi sculture evitandone gli spostamenti, messogli a disposizione dall'ing. Publio Fusconi. E' il momento di massima concentrazione da parte dello scultore che sforna, è il caso di dire, le celebri grandi terrecotte 'refrattarie', di due metri, ad esemplare unico (modellate in tempi brevi e con tecniche differenti) che lo portano ai più alti riconoscimenti (Quadriennale di Roma 1931, Biennale di Venezia 1932): *Donna al sole*, *Il pastore*, *Le stelle*, *Chiaro di luna*, *Sogno*, *Aviatore*, *La veglia*, *Sport invernali*, *La Lupa*, *Ragazzo seduto*, *Venere dei porti*, *Annunciazione*, *Convalescente*, *Ofelia*. Sulla scia di queste opere pensate come rapporto tra la figura e lo spazio circostante (quinte, spacchi, finestre, balconate), spostando la questione del "grembo plastico" dalla singola opera a una concezione "spazialista" più ampia, nasce anche la figura sospesa e in fragile equilibrio del *Tobiolo* in bronzo, creato per i più importanti collezionisti di allora, gli Ottolenghi Wedekind di Acqui Terme, ed esposto alla Biennale del 1934 con coro unanime, favorevole, della critica d'arte. In qualità di scultore ormai celebre è spronato a cimentarsi nei lavori monumentali in pietra di Finale e in marmo; comincia il momento più difficile e discusso della sua intera attività con opere a Napoli (la *Vittoria delle bandiere* alle Poste), Roma (la *Minerva* all'Università) e soprattutto a Milano dove porta a termine il *Monumento agli Sforza* e l'altorilievo per cui è giustamente famoso: la *Giustizia Corporativa* al Tribunale di Milano.

La frequentazione assidua dei laboratori di Carrara (Studio Nicoli, specialmente) lo mette di fronte a dubbi e incertezze che portano l'artista a un distacco dai soggetti monumentali; si dedica allora a piccole sculture modellate dall'interno (il cosiddetto "Ciclo di Blevio", 1935, cui appartiene anche il *San Giovannino*) e si dedica alla pittura, un settore che lo vedrà impegnato, con fasi alterne, fino al 1946. Il ritorno al marmo nel 1941-42 coincide con la svolta che contraddistingue l'ultimo frenetico quinquennio quando Martini mette in campo con nuovi risultati il pensiero utopistico centrato sul "grembo plastico". Per capire questa situazione occorre osservare i rilievi dell'A-

rengario in Piazza Duomo a Milano, svolti in chiave postcubista e come tali primo monumento "moderno" in Italia (1941); inoltre si deve fare riferimento alla Biennale di Venezia del 1942 dove l'artista si presenta in una personale fatta di sculture-sculture (quasi niente di "modellato" in quella occasione), una antologia di "sassi" culminante nell'opera più emblematica, *Donna che nuota sott'acqua*, un nudo femminile acefalo, sbozzato grossolanamente, inclinato verso il basso (il fondo del mare); dunque una "figura" che sembra destinata a ridiventare "sasso", a rientrare nel blocco, tornando alle origini dell'informe da cui si direbbe sia stata solo temporaneamente estratta. Non è difficile intravedere in queste sculture una ripresa dei pensieri giovanili elaborati nella Milano postbellica, ora articolati in una serie di marmi (*Tito Livio*, al Liviano di Padova, *Toro* in ubicazione ignota) nei quali, in dimensioni diverse, dalla colossale alla medio-piccola, troviamo non tanto il concetto che stava dentro al blocco, ma il grembo che si manifesta nell'opera. Nel 1942 è chiamato per chiara fama alla cattedra di scultura all'Accademia di Belle Arti di Venezia dove mette in atto radicali cambiamenti nella didattica e nei programmi, mettendo in discussione prassi e teorie consolidate da decenni; nel contempo comincia a pensare a una pubblicazione in cui poter esprimere tutto il suo disagio e la sua insofferenza per i limiti della scultura figurativa, idee compendiate nel 1945 in *La scultura lingua morta*, in precedenza discusse a lungo con Gino Scarpa nei *Colloqui sulla scultura*, apparsi postumi nel 1968 e nel 1997 in edizione critica. Prima di lasciare Venezia, amareggiato per essere stato sospeso dall'insegnamento in conseguenza dell'epurazione, ha condensato tanti anni di pensieri nella scultura *Atmosfera di una testa*, in bronzo e anche in una versione pittorica; una scultura che si potrebbe definire un "ritratto" in cui manca il volto (il pieno) e invece è fisicamente delineato lo spazio che circonda il volume, decisivo come il pieno che però è assente. Il vero "grembo plastico" è lo spazio-non-riempito, l'impronta spaziale di una testa, il suo equivalente: una scultura spazialista ante litteram.
Trasferitosi a Villa d'Almè, vicino a Bergamo, nel 1946 lavora, aiutato da Roberto Bertagnin suo allievo a Venezia, al bozzetto dell'ultimo marmo monumentale commissionatogli dal Comitato di Liberazione Nazionale veneto in memoria di Primo Visentin, giovane partigiano assassinato il 25 aprile in circostanze oscure; colpito dalla giovane vita stroncata nella data simbolo della guerra civile, Martini lo identifica con il nocchiero di Enea, Palinuro (così chiamerà la statua da collocare al Bo di Padova) morto poco prima di toccare le sponde dell'Italia ormai raggiunta dai troiani in fuga, come si legge nell'Eneide di Virgilio. Nel contempo prova a scrivere una autobiografia e mette mano agli appunti di *La scultura lingua morta* e, entrato in contatto con la Ditta di Ceramiche industriali Piccinelli di Bergamo, modella un gruppo di opere, tra cui il *San Sebastiano* di cui si è detto, in cui si riscontra l'idea di una nuova "spaziosità". Dopo la sosta a Carrara dove viene ultimato il marmo del *Palinuro*, ritorna a Milano, aiutato da Gio Ponti e da Fausto Melotti, e vi modella le ultime due terrecotte; due ritratti femminili, uno apparentemente tradizionale, l'altro decisamente sperimentale che chiudono simbolicamente quarant'anni di vita d'artista. La prima terracotta, *Testa di ragazza*, donata da Egle Rosmini (che ha convissuto con Martini dal 1930) al Museo del Paesaggio di Pallanza, è modellata con estrema naturalezza e con sapiente gusto compositivo come si può notare dal getto d'ombra che l'artista ha affiancato, nell'incavo della treccia, al pieno esuberante del viso; la seconda, *Donna al vento*, ritrae un volto di donna con fazzoletto in testa, come se fosse ripresa mentre è in sella a una moto, e se così fosse sarebbe probabilmente il primo omaggio alla Vespa dei Piaggio, in quelle settimane presentata a Milano con grande campagna pubblicitaria.
Mentre si apprestava a tornare in famiglia a Vado Ligure, colpito da emorragia cerebrale, è morto a Milano il 22 marzo del 1947.

N.S.

Finito di stampare nel mese di luglio 2021
da Photo Offset Bergamo

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

Nico Stringa vive a Venezia dove ha svolto attività di docente di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università Ca' Foscari. Ha dedicato molti anni di studi all'opera di Arturo Martini, curando mostre sullo scultore a Treviso, Milano, Roma, Pallanza, Bologna, Albisola e Vado Ligure e collaborando alla redazione del *Catalogo ragionato delle sculture*. Ha pubblicato i *Colloqui sulla scultura* per le edizioni Canova di Treviso e sta predisponendo la nuova edizione dell'epistolario martiniano. Si interessa alla pittura e alla scultura dell'800 italiano, alla storia delle mostre, alle vicende della Biennale di Venezia e alla storia della ceramica italiana e veneta del '900. Fa parte del Comitato scientifico delle Stanze del Vetro che unisce Pentagram Stiftung e Fondazione Cini nel progetto pluriennale sul vetro veneziano.
E' nel comitato di redazione delle riviste: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia) e *Ricche Minere. Rivista di Storia dell'Arte* (Scripta ed.).

centodieci

mediolanum BANCA

GALLERIA CERIBELLI

BIG BROKER INSURANCE GROUP

CIACCIOARTE

CASA DELLA CONSULENZA BANCA MEDIOLANUM
PALAZZO BIANDRÀ
via Santa Margherita 1/A, Milano