

Approfondimenti per la visita

Estratto dal testo di Claudia Casali, curatore della mostra



Questioni di stile. Dalla fiaba giovanile al mito della maturità.

Nella sua relativamente breve vita Martini ebbe un'intensa ed eccezionale produzione. Sono oltre seicento i lavori scultorei archiviati nel catalogo ragionato, diversi sono gli inediti aggiunti negli anni (di cui in mostra proponiamo un esemplare realizzato proprio a Faenza nel 1918), a dimostrazione di una voracità creativa attenta a formulare nuove soluzioni formali tanto inedite quanto azzardate, a cogliere le diverse tendenze dell'epoca, frutto delle ricerche e delle attenzioni che l'autore poneva a determinate situazioni e momenti artistici. Egli ha partecipato a diversi gruppi ma non ha mai dimostrato una vera adesione ad una ideologia, preservando così la sua incondizionata libertà nel pensare, nel fare e nel trovare la *sua* scultura. Come scrisse Jean Clair,

“scultura femminile, matriciale, uterina, scultura della Terra-madre fino alla materia vivente, rigeneratrice, catoniana che la compone, quest'argilla d'un ocre annunciatore della rinascita perpetua del giorno, l'opera di Martini è un'impresa che osa, sull'esempio degli astri, rialzare la testa, come si dice che ci si rialza da una malattia”.

Martini non è identificabile in “uno stile”, in una “iconografia” ricorrente, come accade a molti artisti. È stato forse questo un motivo di poca popolarità e di poca diffusione della sua opera nell'immaginario collettivo, con uno stile poco incline ai clichés, per certi aspetti troppo colto e ricercato, mai immediato. Martini è stato più volte accusato di “manierismo e di eclettismo” ma come scrive De Micheli:

“Al contrario, essere disponibili, aperti di volta in volta a un fascino differente, alla suggestione di una forma già individuata da inverare in un palpito nuovo, di una nuova energia, questo significa invece reperire nel tempo che ci precede, di tanto o di poco, il segno permanente di una cultura che ci appartiene e, insieme, trasformarla, farla nostra dentro la nostra storia, senza tuttavia doverne essere dogmaticamente e accademicamente prigionieri. È questo che ha fatto Martini, consciamente e inconsciamente”.

Raccontare l'artista e il suo vario percorso è dunque 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. Ed il suo contributo è stato proprio in questa accezione, non solo in termini di cambiamento ma anche di ricerca di un nuovo sentimento di modernità per la scultura.

Nel suo essere un fine ed esigente autodidatta, sui generis, Martini è in sé complesso. È in grado con apparente semplicità di mescolare codici di lettura differenti e appartenenti a culture ed epoche diverse, con un immaginario potente che guarda al mito per rendere la realtà, consulta la storia per trasformarla in attualità: "Sono l'uomo delle favole, primitivo, agreste, della montagna. Dafni e Cloe. Ho bisogno di raccontare le delusioni, le meraviglie, le speranze dell'uomo". Se un capolavoro è "un'opera di stupore", ecco, Martini ci ha molte volte stupiti nel suo iter poetico ed artistico, ci ha sconvolti con certi suoi giudizi e affermazioni, che partivano perlopiù dalla consapevolezza della semplicità delle cose, dalla familiarità con certi ambienti e con certe fantasie ascrivibili al suo immaginifico periodo infantile, ad una "commozione fantastica". Afferma nei *Colloqui*: "Da bambino sono stato sempre impressionato da quelli che vendevano mestoli di legno della Carnia, da certi fusi, da una trottola bene incisa. Sentivo che quella era scultura".

Se l'artista "è un pennone ricevente", che "avverte il più lieve palpito, il più momentaneo caso", Martini è riuscito a ricevere e a trasmettere armonia, mistero, rivelazione, "eternità costruttiva", seguendo un monito, espresso in una lettera del giugno 1945, alla fine del suo racconto, e che è rivelatorio: "Vivere vuol dire forzare una porta dietro l'altra per vedere cosa ci riserva l'inaspettato". A dimostrazione di una continua e vivace curiosità, ma anche della figurazione mentale della continua scoperta. "L'arte è unicamente meraviglia e io voglio imbalsamare una nuova generazione nello stupore".

I suoi inizi si collocano nella piena tradizione ottocentesca italiana, con quell'adesione al vero che si rintraccia nel precocissimo *Ritratto di Fanny Nado Martini* e nel *Davide Moderno*, piccola scultura che trova nella resa plastica dell'equilibrio la sua vera forza. A seguire il momento strettamente liberty della produzione Gregorj a Treviso, intercalato dalle ricerche mitteleuropee, legate alla Secessione, dopo il soggiorno a Monaco, di cui splendidi esemplari sono l'inquieta e fragile *Maternità* o l'enigmatica *Fanciulla piena d'amore*.

Gli influssi dell'arte popolare russa e dell'avanguardia russa lo stimolano a realizzare diversi lavori soprattutto di grafica, e ad impulsi creativi sperimentali che si stemperano nel soggiorno faentino, di seguito commentato. I "giuochi" dell'avanguardia non lo affasciano, preferisce rimanere ancorato al sentire di un fare non arbitrario.

Il periodo di classicità legato all'esperienza di Valori Plastici lo porta a riflettere su tematiche centrali della storia dell'arte, con quel riferimento al gusto dei primitivi (la scultura romanica, Nicolò dall'Arca, Arnolfo di Cambio, Desiderio da Settignano, Laurana, etc.) che farà parte di molta creazione soprattutto degli anni seguenti. Sono di questo periodo la *Pulzella d'Orléans* e *Fecondità*, composizioni dall'assoluto rigore plastico, classiche, emblema di una ricerca minimalista e semplificata di masse, forme e volumi.

Gli anni di Anticoli Corrado e di Vado, e il fiorentino periodo ligure (indicativamente dal 1924 al 1933, con pause ed assenze) - trattati in un saggio a catalogo da Cecilia Chilosi - sono un momento di riflessione e di studio, in cui l'artista realizza pezzi unici e modelli per ceramiche da stampo dagli esiti popolari e a tratti naif, piccole sculture, "minuscoli monumenti da camera", gioiose e brillanti nella resa maiolicata, una premessa alla più felice stagione della maturità. "Un senso di stupore arcaico pare fermi ogni gesto, una purezza e un'ingenuità vera ci trasportano in un ambiente elevato e casto e un soffio di nostalgia e di sentimentalismo romantico anima di una freschezza primaverile questi temi già talmente sfruttati che solo un vero artista poteva farli rivivere". Se le *Bagnanti*, *Giuditta*, la *Trilogia dei Re*, la *Via Crucis*, i *Presepi* sono opere in serie ben controllate nella realizzazione dallo stesso Martini; in questi anni vi è anche la collaborazione con Maurice Sterne per il *Monumento ai pionieri d'America* e la realizzazione del capolavoro *Figliol prodigo*, di assoluto moderno primitivismo. Questo è il periodo della "ricerca di nuove vie" e le tante ceramiche di piccolo formato, dal ricorrente estro fiabesco e favolistico, sono funzionali allo studio di "sistemi di sorpresa", con "proporzioni nuove", come scrive nelle *Lettere* dell'epoca, che approderanno al suo "vero", al "periodo del canto", delle "grandi terrecotte": "Ora sono nella nuova stagione e mi abbandono questa volta più delle altre all'istinto, canto e lavoro e non so cosa pensare di tanta facilità nel produrre, e potrei dire che sbaglio o rifaccio rarissimo, e questo non ti faccia pensare che io sia diventato meno esigente, tutt'altro, suono la corda mia più delicata e sottile e guai se si rompesse, vedo chiaro e la mano risponde nel tono giusto". Questo periodo "vero", tenuto "gelosamente nascosto" vede la realizzazione di opere come la *Nena*, *Torso di giovinetto*, la *Pisana*, *Maternità*. "Qui Martini, oltre a offrirci seducenti ricorsi alle raffigurazioni pittoriche etrusche, egizie e ai mosaici bizantini, mostra di saper recuperare anche quel filone espressivo che è l'arte infantile, il disegno spontaneo, componente tra le più interessanti negli sviluppi dell'arte moderna". Le grandi terrecotte esposte nella sede di Palazzo Fava a Bologna, sono state realizzate tra il 1928 e il 1933 all'Ilva Refrattari di Vado Ligure, grazie alla disponibilità dell'allora direttore Polibio Fusconi, che adattò appositamente per lui una stanza-forno per poter realizzare in una sola cottura sculture di grandi dimensioni. Esse risentono di un indubbio richiamo all'arte etrusca, da lui ammirata e studiata al

Museo di Ville Giulia durante i brevi soggiorni romani (1921-22). Celebre ormai la sua citazione: “Gli etruschi facevano le statue come le nostre donne fanno i ravioli... Unica loro magia, gli etruschi hanno un sorriso, che è la quarta dimensione, l’eternità”. E poi: “Mi so el vero etrusco. Loro mi hanno dato il linguaggio. Io li ho fatti parlare. Io li ho espressi”.

Il mito dell’antico ricopre in Martini un ruolo chiave nella realizzazione di questi anni. Più volte nei suoi scritti riprende le ragioni dell’arte etrusca e dei cosiddetti primitivi, fonte di ispirazione già dal breve periodo di “Valori Plastici”.

Nelle opere della metà degli anni Trenta relative a celebrazioni di momenti legati al regime, Martini non cade mai nella facile retorica fascista. Come giustamente afferma Stringa, l’artista cerca di inserire all’interno delle opere monumentali una concezione dialettica, “contro monumentale”, causando non pochi malumori. Gli anni Trenta potevano essere per l’artista un momento di tranquillità, dopo il primo premio alla Quadriennale del 1931, la sala memorabile alla Biennale di Venezia del 1932, il riscontro dei collezionisti, la prima monografia nel 1933, l’inserimento nel 1934 del suo nome nella prestigiosa Enciclopedia Italiana, le esposizioni all’estero, con successo, a Parigi e a Vienna nel 1935. *Laocoonte, Ulisse, Saffo, Salomè* appartengono a questo momento forse onirico, forse troppo “umano”, antiretorico, antimitologico, con un’idea del bello abbozzata, accarezzata, sintetizzata.

La crisi della “statuaria” dalla metà degli anni Trenta, a seguito di concorsi poco riusciti e da riflessioni sulla necessità del monumento, porta Martini ad un più ampio pensiero sulla pittura, dal 1939 (dopo la realizzazione del monumento agli Sforza). Scrive alla moglie Brigida: “Non ho altro pensiero all’infuori di voi che di dipingere, mi par d’aver trovato con questa nuova speranza, la vita, perché di scultura non ne potevo più, ero nauseato”, e poi “Sono felice, la pittura mi diverte e mi dà altre speranze che ormai la scultura non mi dava più”. Successivamente, in una lettera del 1946 a Tullio Mazzotti, scrive: “Dipingo, e questa gioia immediata mi fa passare il tempo molto più comodamente che con la scultura, arte da negri e senza pace”.

Se la Biennale del 1932 fu un vero trionfo per l’artista, quella del 1942 lo fece entrare nel baratro della crisi creativa, della messa in discussione della scultura come linguaggio. Martini percepisce le grandi committenze come un limite al proprio istinto creativo. Il rifiuto della statuaria avviene al termine della realizzazione di grandi impegni scultorei: *Giustizia corporativa, Cristo Re, Athena e Vittoria, il Gruppo degli Sforza*, i rilievi dell’*Arengario* a Milano. Martini è consapevole che la sala alla Biennale del 1942 propone gruppi di sculture “feroci spaventosi coraggiosi come i pugni dell’atleta che picchia alla disperata per abbattere l’avversario che non vuol cedere”. E aggiunge, scrivendo all’amico Comisso nel 1942, che la critica “le mie opere nuove le vuol conoscere solo quando queste

sono superate da me ed ecco l'eterno ritardo nel giudicarmi. Io stimo l'artista da quante più pelli sa cambiare, e con Goethe penso che la critica resta sempre a giudicarli con la pelle che tu hai dimenticato da tanto tempo".

In quella famosa sala della Biennale furono esposti i capolavori degli ultimi anni tra cui la *Tuffatrice* di impianto cubista in quella quanto mai azzardata posa del corpo, piegato in due, in avanti, ad accentuare la materia e a far dimenticare la durezza del marmo che la compone. Scrive Chilosì al riguardo: "Rielaborando la teoria del sasso, formulata già agli inizi degli anni Venti, recupera il concetto della originaria identità tra uomo e mondo, tra spazio capiente e forma contenuta, per attribuire alle forme vuote lo stesso valore plastico delle piene, secondo una ricerca di una forma primaria ai limiti dell'organicismo, che presenta analogie con quella che in quegli anni andava precisandosi in Moore e Arp".

Le opere degli ultimi anni, infatti, mostrano nella resa finale l'inquietudine della riflessione che emerge soprattutto nei *Colloqui* e nei tanti epistolari. Si è avvertita una deriva cubista, legata al concetto di "costruzione" che proprio nei *Colloqui* trova ampio spazio di analisi, sulla linea artistica dei coevi Archipenko, Zadkine, Lipchitz, e che trova nella *Signorina seduta* un tangibile risultato plastico. Una forma finita-non finita, quell'assolutezza tanto bramata che trova massima espressione in quella *Deposizione* (o *Pietà*) vero capolavoro degli anni Quaranta. Quell'abbraccio accennato, tra la madre e il figlio morto, trasmette un amore universale che non ha bisogno di dettagli e di ulteriori elementi. La mente corre al medesimo soggetto michelangiolesco, in cui prepotentemente affiora la riflessione sulla materia, nel superamento intrinseco della forma e della figurazione. Come avviene in un altro capolavoro *Nuotatrice che esce dall'acqua* (1943-44), più tardo, in cui viene sottolineata la scomposizione delle masse che si riassemblano in volumi nuovi, inaspettati. Per giungere alla purezza della scultura non bisogna dipendere "dai ritmi imposti dall'immagine". L'epilogo di questo ragionamento sarà *Atmosfera di una testa*, la cui versione in gesso è stata distrutta e di cui rimane l'esemplare in bronzo: una riflessione che anticipa lo spazialismo di Fontana e, in generale, tutta l'arte informale successiva, definito da Enrico Crispolti "una delle prove strutturalmente più libere e arrischiate dell'ultimo Martini, un anello librato a circoscrivere uno spazio di vuoto plastico" (1989), per giungere all'estremo dell'inquietudine con l'*Autoritratto cavo*, opera distrutta dall'Artista.

L'ultimo periodo veneziano può essere identificato come il periodo del dubbio, dell'incertezza, dell'insicurezza, il cui monito si riduce all'irrequietezza vera e autentica della ricerca dell'assoluto: la scultura. All'apice del suo successo, quando poteva vivere un momento di gloria, lui che aveva dimostrato di essere in grado di sostenere la grande e la piccola dimensione, le tecniche, le

innovazioni stilistiche, appare l'ombra del disagio interiore, della porta chiusa davanti alle sue nuove necessità intuitive.

Interessante, per comprendere il difficile momento, leggere nei *Colloqui* quanto disse ai suoi allievi nella prima lezione all'Accademia a Venezia:

“La prima lezione l'ho fatta su prove d'allievi diverse, e vedevo che tutti non erano preoccupati, facendo un nudo, di un mondo poetico, ma soltanto del modo d'attaccare in un modo più o meno armonioso (le membra), ma strettamente in valori fisiologici, cioè di vecchia bellezza del fatto fisico. E ho fatto la prima lezione così: non badate mai che questo sia un nudo. Se no questo vi preoccupa, e vi toglie tutte le possibilità poetiche. Ma immaginate invece che questa forma che v'imprigiona sia un vostro viaggio, dove incontri cascate, pianure, cielo, acque, ecc. Così voi troverete per la prima volta l'indipendenza dalla riproduzione. E quindi estrema varietà di espressione...”.

Muoversi al di là della tradizione e dei suoi metodi consolidati era il monito ai giovani. I suoi dubbi e le sue profonde e attente riflessioni si sono poi riversati sugli sviluppi della scultura del secondo dopoguerra, per la quale, secondo Martini, era imprescindibile “un bagno purificatore, necessario per poter riprendere decrepiti argomenti con nuove visioni”.