



Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

Fascino etrusco nel primo Novecento,
conversando di arti e di storia delle arti

Atti dell'incontro di Studio
Milano, Università degli Studi,
Sala Crociera Alta
(7 ottobre 2015)

a cura di Giovanna Bagnasco Gianni

ARISTONOTHOS
Scritti per il Mediterraneo antico

Vol. 11 (2016)

Ledizioni 

*Fascino etrusco nel primo Novecento,
conversando di arti e di storia delle arti*
a cura di Giovanna Bagnasco Gianni

Copyright © 2016 Ledizioni
Via Alamanni 11 – 20141 Milano
Prima edizione: ottobre 2016, *Printed in Italy*
ISBN 978-88-6705-472-5

Collana ARISTONOTHOS – Scritti per il Mediterraneo antico – NIC 11

Direzione

Federica Cordano, Giovanna Bagnasco Gianni

Comitato scientifico

Carmine Ampolo, Pietrina Anello, Gilda Bartoloni, Maria Bonghi Jovino,
Giovanni Colonna, Tim Cornell, Michel Gras, Pier Giovanni Guzzo, Jean-
Luc Lamboley, Mario Lombardo, Nota Kourou, Annette Rathje, Christopher
Smith, Henri Tréziny

Redazione

Enrico Giovanelli, Stefano Struffolino

La redazione di questo volume è di Angela Pola

La stampa di questo volume è stata possibile grazie a fondi del Dipartimento
di Beni Culturali e Ambientali

In copertina: Il mare ed il nome di Aristonothos.
Le “o” sono scritte come i cerchi puntati che compaiono sul cratere.

Finito di stampare in Ottobre 2016

Questa serie vuole celebrare il mare Mediterraneo e contribuire a sviluppare temi, studi e immaginario che il cratere firmato dal greco Aristonothos ancora oggi evoca. Deposito nella tomba di un etrusco, racconta di storie e relazioni fra culture diverse che si svolgono in questo mare e sulle terre che unisce.



SOMMARIO

Fascino Etrusco nel primo Novecento: un gioco di specchi fra arti e storia delle arti <i>Giovanna Bagnasco Gianni</i>	11
Le chimere dell'immagine...	
Album fotografici e ispirazione artistica. Le pubblicazioni archeologiche degli anni Venti-Trenta del Novecento e le fonti di ispirazione degli artisti neo etruschi <i>Angela Pola</i>	51
Gli Etruschi di Arturo Martini: rielaborazioni d'avanguardia <i>Federica Grossi</i>	111
...e il sedimento della scrittura	
Gli Etruschi nella memoria culturale britannica, tra Otto e Novecento: ovvero il sublime fascino di un braccialetto <i>Francesca Orestano</i>	145
Vernon Lee e la modernità etrusca, tra eredità artistica e memoria culturale <i>Marco Canani</i>	177
Tarquinia in David H. Lawrence e Vincenzo Cardarelli <i>Maria Silvia Elisei</i>	197



FASCINO ETRUSCO
NEL PRIMO NOVECENTO,
CONVERSANDO DI ARTI
E DI STORIA DELLE ARTI



LE CHIMERE DELL'IMMAGINE...



Federica Grossi

Introduzione

Hanno origini antiche e imprevedute le passioni di un uomo [...] Io nasco per un incontro faentino, e mia madre mi portava bambino a Faenza, sì che son noto ceramista di sangue, perché a Faenza inciampavo nelle terrecotte¹.

In questo spazio dedicato all'incrocio del variegato pensiero avanguardista dei primi decenni del 1900, con la riscoperta del valore e della percezione del mondo antico, una panoramica su Arturo Martini, scultore, scrittore e – perché no – teorico della scultura come linguaggio, risulta inevitabile. Martini ricopre infatti un ruolo decisamente importante per quanto riguarda la riscoperta e la valorizzazione dell'antico, specialmente dell'etrusco, non in tutte le fasi della sua produzione ma in una in particolare, forse quella in cui egli stesso è ancora alla ricerca di qualcosa e ha la speranza di poter giungere a quella che definisce “quarta dimensione”, quella prediletta, nota solo agli antichi. Si tratta del decennio compreso fra il 1919 e il 1929, periodo in cui l'artista, dopo essersi unito a Brigida Pessano, si sposta: “Mi sposo nel 1920 e mi trasferisco alla fine dell'anno a Vado Ligure, mantenuto. Sette anni di Etruschi e terrecotte. Un numero dei *Valori Plastici* è di opere mie²”. Non è un momento semplice per l'artista, divenuto padre di Maria Antonietta nel 1921, che non riesce a stare fermo e che si dedica prima alla rivista *Valori Plastici*, per poi svincolarsene e andare a Roma nel 1924, dove farà la vera conoscenza con l'antico, con gli Etruschi in particolare, grazie al contatto con Giulio Quirino Giglioli, studioso di arte e archeologia succeduto dal 1919 al Colini alla direzione del Museo di Villa Giulia a Roma: sembra che fra il 1921 e il 1922 Martini abbia un buon rapporto con Giglioli – scopritore inoltre, nel 1916, delle statue del gruppo dell'Apollo di Veio – il quale gli permette di restare a studiare le opere e i reperti contenuti a Villa Giulia ben oltre

¹ SCARPA 1968, p. 141.

² Ivi, p. 129.

l'orario di chiusura³: “Sono stato due anni al museo di Valle Giulia, Giglioli mi aveva dato il permesso di starci fuori orario⁴”. In questo decennio risultano dunque fondamentali gli spostamenti di Martini fra Vado Ligure, Roma e Anticoli Corrado: nonostante l'instabilità, sarà un periodo incredibilmente produttivo, al punto tale che molti dei suoi pensieri registrati da Gino Scarpa ancora ricorderanno gli Etruschi, i tentativi fatti per renderli, la ceramica e le terrecotte. Martini sarà nuovamente padre alla fine di questo decennio, nel 1928, di un maschio, Antonio, e conoscerà anche Egle Rosmini, che diverrà sua amante e compagna fino alla morte, avvenuta a 57 anni, senza che mai vi fosse screezi o incomprensioni fra le due donne.

Per comprendere l'intensità di questa fase, l'attività lavorativa febbrile e allo stesso tempo stimolante, fortunatamente abbiamo a disposizione non solo le sculture dell'autore, ma anche i suoi scritti, spesso complessi, oscuri, controversi e anche piuttosto rudi, tuttavia liberi da puliture e levigature, che Martini non amava: fra questi – molto importanti per capire il suo pensiero e non solo a proposito degli Etruschi – saranno in questa sede soprattutto i *Colloqui*, una raccolta pubblicata nel 1968 da Gino Scarpa, amico dell'autore, comprendente una serie di 20 colloqui registrati fra il 19 luglio e il 10 novembre 1944, in cui Martini dà sfogo ai suoi pensieri, come in un libero flusso di coscienza⁵.

Riprendendo dunque quanto detto all'inizio, ciò che si andrà ad analizzare in questo intervento non saranno tanto gli aspetti artistici o la scoperta delle motivazioni per le scelte dell'autore in merito ai suoi lavori, quanto le somiglianze e le riprese dell'antico, la simbologia e le posizioni di alcune sculture, nonché alcune suggestioni archeologiche dettate dal confronto fra opere d'arte etrusche e lavori di Martini. Ma poiché non è dato intraprendere un viaggio senza una buona guida, per procedere seguiremo l'eco della voce di Martini stesso, le cui citazioni dai *Colloqui* apriranno i singoli paragrafi in cui si affronteranno non solo i temi a lui più cari, ma anche quelli funzionali alla comprensione

³ SCOLARO 2013, pp. 273-274.

⁴ SCARPA 1968, p. 117-118.

⁵ Altri testi molto importanti per comprendere l'opera di Martini, ma non legati al mondo etrusco, sono le sue *Contemplazioni*, libretto pubblicato a sue spese a Faenza nel 1918, nonché la raccolta dell'epistolario compiuta da Giovanni Comisso e pubblicata nel 1992.

del *come* l'arte antica abbia tanto influenzato una produzione artistica molto lontana, sia cronologicamente che concettualmente. Il *perché* questo sia avvenuto è appannaggio di ogni singolo autore, delle sue esigenze e del proprio sentire.

Il periodo dei Valori Plastici

Valori Plastici, questa parola plastico come mi suonava in bocca: qualche cosa di solido, di sistematico, e di sordo, come le cose poco evidenti.

Mi dava il senso più del tamburo che delle trombe.

Plastico, plastico semplice: il sasso⁶.

La plasticità è qualcosa che nei primi anni '20 del 1900 riveste importanza fondamentale per Martini, che è a caccia della “quarta dimensione” – a suo dire, “una rivelazione oltre i sentimenti, oltre la simpatia⁷” – una conquista degli antichi in generale e degli Etruschi in particolare: la loro capacità di stupirsi di continuo per quanto vedevano in natura li portava a ottenere nelle loro opere una purezza priva di qualsiasi artificiosità e ragionamento, come se le statue si fossero sviluppate da sole seguendo una spinta dall'interno, aggiungendo e non togliendo, seguendo quasi un inarrestabile impulso di nascita. I moderni hanno perso tale capacità secondo Martini e le opere d'arte prodotte risultano inficcate da ciò che l'artista sta cercando di dire, da un qualsivoglia messaggio, ma semplicemente anche dai tentativi di ragionamento attorno al lavoro stesso, perché in questo modo si toglie all'opera la sua essenza vera e propria e la si rende solo un oggetto, qualcosa che deve per forza essere funzionale ad altro. Ed è proprio per provare a cambiare il suo approccio alla scultura che Martini decide di aderire al movimento noto come “Valori Plastici”, legato all'omonima rivista fondata a Roma da Mario Broglio, pittore e collezionista⁸: Valori Plastici non è una vera e propria testata avanguardista, ma reca in sé molti di quelli che sono gli elementi tipici del variegato fermento culturale del periodo, oscillando fra le proposte di “ritorno all'ordine”

⁶ SCARPA 1968, p. 130.

⁷ Ivi, p. 1.

⁸ La rivista avrà durata breve perché sarà edita dal 15 novembre 1918 al 1922. Teoricamente, la rivista avrebbe dovuto essere un mensile, ma le uscite furono discontinue.

compositivo e la necessità di operare dei rinnovamenti artistici⁹, una corrente di pensiero che si sviluppa nei primi anni del primo dopoguerra e che riprende motivi figurativi dell'arte classica e trecentesca, probabilmente in risposta al caos e alla confusione generatisi dopo le manifestazioni futuriste degli inizi del Novecento. Forse è anche per questo motivo che pittori come Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Giorgio Morandi, prima promotori del Futurismo e poi – soprattutto i primi due – della Metafisica, scelgono di riprendere la tradizione storica e di dedicarsi alla figura, per riportare ordine. Valori Plastici non è il solo movimento a voler fare questo, ma ve ne sono altri due decisamente importanti e influenti, Novecento e Realismo Magico. Il primo è una corrente tutta milanese, alla cui base si trova la critica d'arte e giornalista Margherita Sarfatti: non ha riviste a sostegno del proprio pensiero, ma all'attivo si dimostra molto più pratica in quanto organizza parecchie mostre e promuove la pittura italiana; Realismo Magico è invece la più particolare delle tre: non solo accoglie al suo interno autori e artisti provenienti sia da Valori Plastici che da Novecento, ma ripropone la concezione della figura umana in un modo molto diverso dalle altre, più metafisico – in effetti le somiglianze con i lavori di Carrà e De Chirico sono notevoli – cercando di collocarla sì nella realtà e nella quotidianità, ma con una percezione di freddo distacco, di marginalità, come se si cercasse di indagare il lato più oscuro e misterioso della scena. A differenza di queste due correnti, però, Valori Plastici non rimane chiusa in se stessa, solo italiana, e benché con il passare degli anni venga anch'essa inevitabilmente contagiata dalle idee del fascismo nascente proprio a causa del ritorno all'antico, sempre più rigido ed esigente, cerca comunque di mantenere contatti con il panorama europeo, promuovendo e pubblicizzando opere, autori e movimenti, come nei numeri dedicati al cubismo e a Picasso¹⁰.

Non si conosce la motivazione definitiva in base alla quale Arturo Martini decide di aderire a Valori Plastici, in quanto l'adesione al gruppo costituisce l'obbligo fondamentale di conformarsi ai canoni e alle "regole" imposte dal movimento stesso e Martini non sembra essere un personaggio ben disposto a fare questo, vista la sua incessante ricerca artistica e il sentimento altalenante che prova nei confronti della scultura, sempre in divenire. Si possono formulare diverse ipotesi:

⁹ MARCONE 2008, pp. 44-45.

¹⁰ *Valori Plastici* 1, 2/3 (1919).

la prima è legata al fatto che Carrà avesse presentato con entusiasmo la prima personale di Martini, tenutasi a Milano dal 27 novembre al 12 dicembre 1920 nello spazio espositivo noto come “Gli Ipogei” in Via Dante (poiché sfruttava ambienti sotterranei messi a disposizione dall’industriale Amleto Selvatico¹¹), convincendo così Broglio, che aveva in mente di organizzare una grande mostra in Germania nel 1921, a dare una possibilità a Martini, che la colse. Le lettere testimoniano il suo entusiasmo all’idea di entrare a far parte – tardivamente, dato che la rivista usciva già da due anni – del movimento: in una missiva a Mazzolà egli dice: “[...] mi dispiace molto lasciare lì il mio lavoro, ma questo sacrificio mi porterà gran vantaggio, forse un contratto mensile e certamente una larga pubblicazione dei miei lavori nei Valori Plastici ed in altre riviste francesi e tedesche come mi ha assicurato Broglio [...]”¹². La seconda ipotesi è invece meramente economica, dato che il contratto con Broglio avrebbe dovuto portare Martini ad avere delle entrate, mentre la terza coinvolge esclusivamente la sua ricerca espressiva, con il tentativo di una strada ancora non battuta, inesplorata, forse anche contraria alle sue aspettative, che però lo porterà a fare scoperte comunque eccezionali e a raggiungere un nuovo livello di consapevolezza di sé e delle sue opere. E’ infatti in questo periodo che Martini afferma: “Là [a Vado] ho fatto tutte le opere dei Valori Plastici, fra le quali: l’Uomo in riposo, la Donna allo specchio, l’Amante morta, il Piccolo centauro, la Figlia del Pescatore, Testa d’Ebraea, Ritratto di Cechov. Erano sassi che si componevano. Prima dell’epoca degli Etruschi ho fatto qualche volta gessi e terre-cotte, dipinti. In fondo gli Etruschi mi sono piaciuti perché vedevo il solito giocattolo. Come un popolo fa giocattoli per i bambini, loro facevano i giocattoli per i morti¹³” e poi aggiunge: “Esiste un numero dei Valori Plastici del 1921 con le fotografie di otto sculture mie¹⁴”. La collaborazione di Martini è in effetti evidente, dato che la copertina del numero III, 1 del 1921 sarà proprio una sua incisione – *il Battesimo di Cristo*¹⁵ – ma tutto questo entusiasmo iniziale svanisce presto: le otto immagini di lavori di cui Martini parla sono nel numero 3,

¹¹ APPELLA – QUESADA 1989, p. 157.

¹² COMISSO *et Alii* 1992, p. 74.

¹³ SCARPA 1968, p. 153.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Valori plastici* 1 (1921).

anno III, del 1921, e si riferiscono a *Il Pastore*, *Donna colla colomba*, *Testa di giovane*, *La Pulzella d'Orléans* e *Fecondità*¹⁶, ma ciò che subito salta all'occhio del lettore è che nulla viene detto di esse, non viene lasciato spazio a nessun tipo di commento né sulla scelta dei pezzi pubblicati né su cosa avrebbero dovuto significare. Martini, a conti fatti, non scriverà mai una parola sulla rivista ("Mario Broglio, il direttore, mi aveva promesso un articolo, poi non lo fece¹⁷") e forse sarà anche questo a portarlo ad abbandonare velocemente il sodalizio: il contratto, che prevedeva 500 lire al mese per la consegna di un'opera, non venne rispettato da entrambe le parti perché se Broglio aveva pagato solo quattro mensilità su sei allo scultore, dal canto suo Martini non poteva affrontare da solo la spedizione dei gessi a Roma e quindi aveva inviato uno solo dei suoi lavori. Nessuno dei contraenti aveva trovato quello che andava cercando.

Materiali, resa e significato: le proprietà della terracotta

Gli Etruschi hanno fatto quella scultura perché non avevano che creta. Io ho vissuto in paesi come Vado Ligure o Albissola, ove non c'è che creta; allora nasce la simpatia per quella materia; se vivi a Carrara, il seme si sviluppa in marmo¹⁸.

Ciò che sicuramente resta a Martini di questa sua ricerca dell'antico con Valori Plastici sono due elementi: innanzitutto, la creta, e poi il primo vero contatto con gli Etruschi. La creta, oltre al gesso, è uno dei materiali che Martini predilige e ama, perché secondo il suo pensiero è proprio il materiale a dare l'opera e ciò che si realizza dipende in gran parte da esso, come se fosse merito suo e non dell'artista: "Col

¹⁶ *Valori Plastici* 3 (1921). Martini sostiene che vi siano ritratte otto sue opere d'arte, ma in realtà egli fa riferimento al numero complessivo delle foto, essendo ciascuna delle quattro tavole a lui dedicate divisa in due: nella prima compaiono *Il Pastore* e *Donna colla colomba*, nella seconda la visione frontale e laterale di *Testa di giovane*, nella terza due immagini de *La Pulzella d'Orléans* e nella quarta ancora una de *La Pulzella d'Orléans* e infine *Fecondità*. Sul n°5 di settembre-ottobre 1921 vi sarà poi anche un altro disegno, *La serenata*.

¹⁷ APPELLA – QUESADA, p. 157.

¹⁸ SCARPA 1968, p. 32.

materiale hai già un principio. Qualunque materiale ha in sé un'immagine, qualche cosa che ricorda aspetti della natura: si è già instradati. Anch'io lo sfrutto¹⁹ e poi ancora: "Trovandomi in un paese pieno di altiforni e di una speciale creta refrattaria, ho cominciato a usarlo. E' un materiale che ti dà l'etrusco²⁰". Così nel 1921 scrive: "Ho sentito la materia mettersi nel soggetto come un personaggio dominante... così in questi giorni ho visto la creta obbligare i personaggi a seguirla nella sua purezza e fatalità immutabile²¹" come se il valore di un pezzo fosse dato dal materiale che lo costituisce, come se il compito di un bravo scultore fosse solo quello di seguire la materia e niente più. In realtà durante il periodo di Valori Plastici il primato materiale è conteso fra gesso e terracotta, ma sarà questa lo strumento preferenziale per la resa di piccole scene, spesso quadretti semplici che raccontano una storia chiusa e delimitata da cornici, una produzione che si affermerà anche oltre il decennio preso in considerazione con i bassorilievi *Il sogno*, *L'attesa*, *Chiaro di luna*, tutti del 1931. Nella prefazione al catalogo per la mostra di Treviso del 1967 si dice: "Ma quanti miracoli Martini riuscì a esprimere con la creta? Con essa, Martini riuscì a interpretare non solo gli atteggiamenti, le espressioni, le forme degli esseri umani, ma esprimere i sentimenti che li agitano, e – con il senso cosmico della natura – il desiderio di salire, di evadere, di guardare 'al di là'²²".

Etruschi e terracotta sono dunque le eredità più preziose che Martini ha dei suoi pochi anni a stretto contatto con il gruppo dei Valori Plastici, un legame che egli vede come indissolubile: pare che Martini stesso sottolineasse in quel periodo che doveva esistere per forza di cose una relazione fra quella tendenza a semplificare e il suo desiderio di recuperare alcune forme legate al proprio passato, forme piuttosto semplici e morbide, tondeggianti, che richiamano i giocattoli dei bambini, e che proprio in questo ambito arrivasse ad associare la plasticità e l'effetto della creta agli Etruschi: "Prima dell'epoca degli Etruschi ho fatto qualche volta gessi e terrecotte, dipinti. In fondo gli Etruschi mi sono piaciuti perché vedevo il solito giocattolo. Come un popolo fa giocattoli per i bambini, loro facevano i giocattoli per i morti²³" e poi

¹⁹ Ivi, p. 50.

²⁰ SCARPA 1968, p. 153.

²¹ APPELLA – QUESADA, p. 158.

²² MAZZOTTI 1967, *passim*.

²³ SCARPA 1968, p. 153.

ancora: “Gli Etruschi facevano le statue come le nostre donne fanno i ravioli: usavano persino la rotellina per tagliare²⁴”. In questo modo Martini arriva a coniugare più dimensioni, da quella intima e familiare della sua infanzia, che lo porta persino a usare gli strumenti da pasticciere del padre per decorare la sua *Busto di giovinetta*²⁵, a quella più matura, ma ancora in evoluzione, del contatto con l’antico, sempre tramite la materia.

In conclusione, possiamo ancora una volta usare le sue parole: “Il periodo degli Etruschi è il periodo di poesia. Credevano che fossi etrusco, ma di etrusco non c’era che la terracotta. Quel periodo te lo garantisco, perché erano opere senza memoria, nate così, perché sgorgavano, come potenze naturali. Nei due anni della poesia aggiungi Il Pastore. Poi c’è una serie di 7, 8 abbozzi. La sete, le due seti, la Saffo. Altra mia opera di poesia, perché della modernità, è La Sposa felice²⁶”.

Rielaborazioni d’avanguardia

Per due anni ho studiato la scultura etrusca e per cinque l’ho ridata. Io sono il vero etrusco; loro mi hanno dato un linguaggio, e io li ho fatti parlare, li ho espressi. Avrei potuto fare mille statue come le avrebbero immaginate loro²⁷.

Attraverso questa breve introduzione si è dunque arrivati al cuore di questo contributo, la parte più prettamente archeologica in cui, grazie allo studio dei dati in nostro possesso e della storia dell’arte antica – nonché grazie alla ricostruzione dei percorsi di alcuni reperti – è possibile provare a delineare quali pezzi vide effettivamente Martini e da quanti di essi prese spunto per la realizzazione delle sue opere. Nulla di ciò che verrà proposto ha radici sicure o un background interamente verificabile: le parole di Martini e il concreto dato archeologico saranno infatti le sole chiavi di lettura per tutte le idee, le associazioni e le suggestive interpretazioni che hanno come protagonisti alcuni dei capolavori più famosi e dell’artista e dell’antichità.

²⁴ Ivi, pp. 117-118.

²⁵ DE MICHELI – GIAN FERRARI 1989, pp. 39-40.

²⁶ SCARPA 1968, pp. 217-218.

²⁷ Ivi, pp. 117-118.

La prima cosa che un occhio profano per quanto riguarda l'arte del 1900, ma avvezzo all'archeologia, nota nella produzione di Martini è la grande abbondanza di teste, teste di ogni genere e materiale; non busti – perché vi sono anche quelli – semplicemente teste. Dalla *Fanciulla piena d'amore* del 1913 al suo *Autoritratto* del 1924, alle *Testa di ragazzo* del 1923 e *Testa di ragazza* del 1947, moltissime sono le espressioni cercate e riprodotte dallo scultore, dove in gesso, dove in bronzo, molto spesso in terracotta. Perché mai questa attenzione per le teste dovrebbe richiamare qualcosa fra i pensieri di un archeologo? Perché esiste un collegamento diretto con gli Etruschi, in particolare con la coroplastica, una tecnica di lavorazione della terracotta per realizzare elementi decorativi da collocare specialmente sulle coperture di edifici templari o santuariali per mascherare gli elementi strutturali o per realizzare teste fittili o altri oggetti, da usare come *ex-voto*. Molti sono gli stili, se si può utilizzare questa espressione, anche se propriamente di stile non si parla, perché nel mondo etrusco, come dice il Camporeale: “L'arte etrusca non può essere considerata in blocco, prescindendo dalle situazioni locali: le varie manifestazioni seguono spesso filoni diversi in centri distanti l'uno dall'altro meno di una ventina di chilometri”²⁸ e questo perché, sebbene i modelli approdati in Etruria fossero per la maggior parte i medesimi, introdotti dalla Grecia, dal Vicino Oriente oppure dall'Europa centro-settentrionale (a seconda dei periodi e delle fasi), essi vengono rielaborati e adattati alle esigenze della clientela del posto²⁹. Sono stati compiuti molti e approfonditi studi sulla coroplastica in vari siti d'Italia³⁰, anche grazie all'abbondanza dei ritrovamenti, ed è importante sottolineare che non di sola arte etrusca si tratta, in effetti, per quanto riguarda le teste votive, dato che è un fenomeno che interessa molti popoli dell'Italia preromana; tuttavia, per quanto concerne Martini, c'è un ritrovamento in particolare che potrebbe essere legato al suo studio delle teste e la cui memoria potrebbe essere rimasta lungo tutta la sua produzione: la

²⁸ CAMPOREALE 2000, p. 100.

²⁹ Ivi, p. 99, BRENDDEL 1995, pp. 247-248 e 232-234: il Brendel mostra soprattutto il diverso approccio alla coroplastica in alcuni dei territori maggiormente interessati dal fenomeno, come a *Caere* (Cerveteri) o presso l'*ager faliscus* (la zona del sito di *Falerii*, l'attuale Civita Castellana).

³⁰ Si vedano, ad esempio BONGHI JOVINO 1990 e MAETZKE 1992.

stipe votiva di Carsoli³¹. Nel 1906 una segnalazione pervenne alla Direzione per l'antichità e le Belle Arti relativa a un proprietario terriero di Carsoli che stava accumulando in casa una serie di terrecotte votive rinvenute nel proprio campo, per cui la Direzione si mise all'opera e grazie all'intervento del personale preposto, fra cui il Regio Ispettore agli scavi e monumenti di Avezzano, l'avvocato Francesco Lolli, noi possiamo sapere del ritrovamento: "Quel che è di più notevole è un gran numero di teste (quasi 200), alcuni frammenti di statue, altre a sé a foggia di protome di una grande varietà"³². Finalmente, nel maggio 1908, la stipe votiva arrivò al Museo di Villa Giulia, allora sotto la direzione di Giuseppe Angelo Colini, con la relazione e il catalogo dei pezzi stilati dall'allora giovane ingegnere Raniero Mengarelli. La vicenda si chiuse con l'intero acquisto della "collezione" rinvenuta dal proprietario terriero, tuttavia i pezzi non furono valorizzati a dovere e, pur essendo a Villa Giulia, rimasero confinati fino al 1931 nel cosiddetto "Magazzino dei Bambù", dietro un modello di tempio etrusco ricostruito, per poi essere chiusi in alcune casse ed essere collocati in deposito, fino alla ripresa degli scavi e dello studio dei pezzi da parte del Cederna nel 1950, quando nel 1952 ricominciarono ad essere portate in Abruzzo, a Chieti³³. Il collegamento è presto fatto: escludendo i lavori precedenti al biennio 1921-1922, in cui Martini ebbe libero accesso a Villa Giulia, i lavori successivi possono essere in effetti ben influenzati da quanto egli vide, con ogni probabilità, nel "Magazzino dei bambù". Alcuni elementi sono particolarmente significativi: oltre alla ripresa del motivo basilare della testa, si hanno anche l'uso del materiale, la terracotta, e la presenza di alcuni dettagli nella resa del viso, come gli occhi e le labbra. Nel ritratto di Carlo Scarpa del 1941 si vedono gli occhi realizzati tramite una semplice incisione, come in alcuni casi di terrecotte votive, le palpebre pesanti come nel proprio autoritratto, la resa dei capelli e dei dettagli (che qui viene però eseguita a parte perché non si tratta di lavori fatti a matrice) e le bocche dischiuse in un accenno di sorriso, quel sorriso che per l'autore costi-

³¹ Per quanto riguarda uno studio della stipe votive di Carsoli, completo di analisi tipologica e cronologica dei soggetti, si veda MARINUCCI 1976, mentre per gli scavi condotti in seguito ma legati alla prima scoperta si veda CEDERNA 1951.

³² NARDECCHIA 2012, p. 26.

³³ MARINUCCI 1976, pp. 3-5.

tuirà spesso un mistero e di cui parlerà anche nei suoi scritti: “Unica loro magia, gli Etruschi hanno un sorriso, che è la quarta dimensione, l’eternità. Quel sorriso ti fa spavento: precipita qualche cosa”³⁴.

Restando in ambito etrusco, un lavoro particolare di Martini che pare richiamare molto da vicino la plastica e la statuaria etrusche è *La Convalescente*, del 1932³⁵: si tratta di un’opera che ritrae con ogni probabilità la figlia dello scultore, Maria Antonietta, in ripresa dopo una malattia. La giovinetta è a metà fra l’essere sdraiata e l’essere seduta, vestita di una leggera camicia e con un libro in grembo, forse per sottolineare la voglia e il tentativo compiuto di leggere qualcosa, testimonianza del ritrovato vigore, ma la testa giace appoggiata a un cuscino e l’espressione è ancora molto stanca, benché l’impressione generale che si ricavi dall’opera sia di serenità. Ciò che colpisce è il blocco unico che si viene a formare fra la figura della ragazza e il suo giaciglio, nonché la forma che questo assume, molto simile a una culla e allo stesso tempo a un sedile tondeggiante, come i piccoli troni a spalliera circolare caratteristici della zona di Chiusi su cui venivano collocati i cosiddetti canopi o su cui vengono ritratte molte figurine femminili sole o nell’atto di allattare³⁶ o ancora un’urnetta cineraria proveniente da Chiusi³⁷; non possiamo essere certi del fatto che l’artista vide effettivamente questi manufatti, tuttavia c’è un altro pezzo che Martini osservò senza dubbio a Villa Giulia e che da lontano potrebbe essere considerato una fonte, ossia il *Gruppo di cavaliere su ippocampo*: si tratta di una statua in nenfro databile al 550-540 a.C., rinvenuta a Vulci e scolpita in unico blocco sul plinto d’appoggio³⁸. Tralasciando la presenza del cavaliere, l’elemento effettivamente interessante è la creatura marina, il cui andamento tondeggiante sembra richiamare molto, in effetti, la forma del giaciglio della convalescente, oltre al fatto che la visione frontale risulti poco soddisfacente e, per cogliere appieno le linee dell’opera, sia necessario girarle attorno e osservarla da tutte le prospettive, come nel caso della scultura di Martini.

Altro lavoro che subito richiama alla mente la produzione etrusca sono i cosiddetti *Leoni di Monterosso*, meglio conosciuti con il nome

³⁴ SCARPA 1968, p. 118.

³⁵ FERGONZI *et Alii* 2010, p. 131.

³⁶ RALLO 1989, tavv. XXXI, XXXV, XXXIX, XLIII, 1.

³⁷ DEL PUPPO 2009, pp. 37-39.

³⁸ BRENDEL 1995, p. 222-223.

di “Chimera” dato loro proprio per la somiglianza con la statua etrusca: se ne conoscono due in bronzo realizzati fra 1934 e 1935, uno in terra refrattaria del 1933 circa³⁹, nonché uno in pietra rossa “Simona” di Valcamonica⁴⁰, tutti realizzati durante il periodo di collaborazione con Martini e altri scultori a Villa Ottolenghi di Monterosso, Piemonte, secondo il desiderio dei proprietari di creare un ambiente di lavoro fertile e prolifico per artisti di diverso genere, sotto un committente particolarmente benevolo e comprensivo. Benché siano da vedersi come speculari, la posa degli animali è incredibilmente simile, con il capo rivolto in avanti e le fauci spalancate, le zampe anteriori ben salde e piantate a terra nel tentativo di intimorire l'avversario posto loro davanti, la criniera e il pelo irti sul collo e sul corpo, nonché la coda con andamento serpentiforme (nell'originale la coda è mancante, venne restaurata in seguito in modo erroneo con il serpente che mordeva il corno della capra, ma in realtà doveva semplicemente essere rivolto in avanti, in posizione d'attacco). La Chimera, uno dei più grandi e spettacolari bronzi etruschi, databile tra la fine del V secolo a.C. - primi decenni del IV secolo a.C.⁴¹, venne rinvenuta nel 1553 durante i lavori per la realizzazione di un nuovo bastione nelle mura di Arezzo, all'interno di una stipe votiva a cui appartenevano anche altri materiali, e subito entrò a fare parte dei possedimenti di Cosimo I de' Medici a Palazzo Vecchio: per quanto riguarda la sua storia museale, sappiamo che nel 1718 venne spostata agli Uffizi e poi nel 1870 al Palazzo della Crocetta, dove ora si trova la sede del Museo Archeologico Fiorentino⁴². Martini aveva effettivamente potuto vedere diversi oggetti collocati a Firenze grazie ai suoi viaggi (nel 1922 vi aveva esposto⁴³), pertanto è fuori discussione che la realizzazione dei suoi *Leoni di Monterosso* sia di ispirazione etrusca: egli infatti conferma, per quanto riguarda i due lavori in bronzo, di averli fatti in un primo momento prendendo come spunto due leoni assiri⁴⁴, per poi smentirsi

³⁹ VIANELLO *et Alii* 1998, p. 264; DE MICHELI – GIAN FERRARI 1985, p. 96.

⁴⁰ GALLI 2009, pp. 23-24.

⁴¹ CIANFERONI 2012, p. 25.

⁴² CRISTOFANI 1985, pp. 64-72 e 295-297.

⁴³ DE MICHELI – GIAN FERRARI 1989, p. 41.

⁴⁴ SCARPA 1968, p. 82: “I Leoni [Biennale] li ho fatti col ricordo dei due leoni assiri”.

e dire di averli derivati proprio dalla Chimera⁴⁵.

Altra particolare inclinazione dello scultore si nota nelle figure prone o recumbenti, cioè quei personaggi che si trovano a giacere sdraiati o semisdraiati e che spesso ricorrono nei lavori martiniani: opere come *Odalisca* del 1928⁴⁶ e *Un benefattore* del 1932-1933 – ma da lontano anche *Tomba di Ippolito Nievo* del 1929 e *Tomba di giovinetta* del 1932, entrambe in terracotta, le cui forme rettangolari e allungate rendono molto bene l'idea del sarcofago e della chiusura⁴⁷ – sembrano avere molte somiglianze con i sarcofagi etruschi e con le urnette cinerarie. In particolare l'*Odalisca* sembra richiamare questo tipo di composizione perché la figura, realizzata interamente in terracotta, appoggia il gomito sinistro sulla protuberanza più alta del supporto su cui giace e, a sua volta, appoggia la testa alla mano, lasciando cadere leggera in grembo la destra, mentre il pannello le avvolge morbidamente i fianchi e le gambe. Figure simili possono essere state viste in particolare sulle urne dallo scultore e non solo a Villa Giulia, ma in pubblicazioni del periodo o in altri contesti di ripresa dell'antico, ma va sottolineato che proprio a Villa Giulia si trovava già dal 1893 il famosissimo Sarcofago degli Sposi – in realtà anch'esso è un contenitore per le ceneri dei defunti e non conteneva i corpi inumati – rinvenuto nel 1881 a Cerveteri presso la necropoli della Banditaccia: si tratta di uno dei più grandi capolavori dell'arte etrusca, databile fra 530 e 520 a.C. insieme a quello molto simile conservato al Louvre e, per usare le parole di Brendel: "They are the earliest large terracotta sculptures preserved from Etruria, and among the most accomplished and original to be found anywhere"⁴⁸.

Anche il monumento a don Cesare Queirolo del 1932-1933 contiene una serie di rimandi al mondo etrusco, *in primis* la posizione del defunto su un letto funebre, questa volta non nell'atto del banchetto ma nella posizione della morte, seguita poi dalla decorazione della facciata stessa del letto, che risulta suddivisa in quattro parti e decorata con simboli circolari: è evidente la somiglianza con un altro importante sarcofago etrusco in terracotta dipinta, quello della donna *Larthia Seianti*, rinvenuto a Chiusi nel 1877 in località Poggio della Martinella,

⁴⁵ GALLI 2009, pp. 23-24.

⁴⁶ VIANELLO *et Alii* 1998, p. 160.

⁴⁷ PEROCCO 1962, pp. 55; 75.

⁴⁸ BRENDL 1995, pp. 231-232.

datato al III-II secolo a.C. e conservato ora al Museo Archeologico di Firenze. Questo ritrae una donna mentre regge uno specchio e si sposta il velo, sdraiata su una *kline* la cui facciata si presenta suddivisa in quattro lesene con scanalatura sul fusto e fra le quali stanno due patere umbilicate e due rosoni, mentre gli altri tre lati sono lisci⁴⁹: avendo già appurato che Martini fu a Firenze praticamente un decennio prima, non è impossibile ipotizzare che vide il pezzo durante una visita al museo e che ne prese spunto.

Ed è sempre la *Seianti* a creare interessanti suggestioni e a suggerire collegamenti per via di alcuni particolari, primo fra tutti l'oggetto che tiene in mano, lo specchio, che però né lei né la donna con lei imparentata e raffigurata su un altro sarcofago, *Thanunia*, osservano. Per correttezza bisogna sottolineare che anche se entrambe le *Seianti* reggono uno specchio, nel sarcofago fiorentino è chiuso, in quello londinese aperto: il rimando allo specchio è certamente presente in una delle opere più conosciute di Martini, *l'Amante morta*, un gesso policromo del 1921. Si tratta di un lavoro decisamente molto particolare al quale Martini pensa per partecipare alla biennale di Venezia del 1922, ma le sue speranze non avranno seguito perché non verrà invitato; allo stesso tempo, si tratta di un lavoro del tutto indipendente dal filone dei Valori Plastici, qualcosa a cui Martini lavora solo ed esclusivamente per se stesso – lo si vede dalla differente composizione, dal fatto che gli arti siano allungati, che il gesso sia colorato, tutti elementi che fuggono dal rigore e dall'ordine⁵⁰ – rendendo così una figura di donna abbandonata e preda del dolore, una donna il cui amore è ancora vivo e che, proprio per questo, si sente privata della vita stessa. Essa tiene in grembo un libro aperto, sulle cui pagine compaiono due fiori, mentre nella destra tiene uno specchio, con il manico adagiato sulle pagine del libro, specchio che però non viene tenuto in nessuna considerazione, in quanto il volto della donna è alzato e lo sguardo è rivolto verso l'alto, probabilmente perso nelle proprie considerazioni, come dice Jean Clair: “L'Amante Morta de Martini est aussi une piet  mais qui, sur son giron,   la place du corps de l'homme dieu, tient un

⁴⁹ Per quanto riguarda un'attenta analisi della scoperta della tomba di *Larthia Seianti* e della consanguinea *Thanunia Seianti*, il cui sarcofago   conservato al British Museum, si possono esaminare GENTILI 1994, pp. 64-67, 68 tavv. XXX e XXXI a66 e a69 nonch  SWADDLING-PRAG 2002.

⁵⁰ VIANELLO *et Alii* 1998, pp. 86-87.

petit miroir tourné vers un ciel vide vers lequel elle-même a basculé le visage⁵¹. Non si può certo affermare di conoscere con chiarezza il significato della presenza di questo specchio né ci si può arrogare il diritto di sapere quale fosse l'intento dell'artista dietro l'uso di un oggetto così semplice ma, da archeologi, si può dichiarare che lo specchio riveste un ruolo decisamente importante nel mondo etrusco e che esso è visibile non solo come oggetto in mano a *Larthia Seianti*, ma anche come oggetto singolo, esistente nella sua specificità: molte sono le interpretazioni che sono state date della presenza, dell'uso e del significato degli specchi etruschi nelle raffigurazioni e nelle sepolture e molteplici sono gli studi ancora in corso⁵², compresi quelli di catoptromanzia – dal greco *katoptron*, specchio, e *manteia*, divinazione – ossia la possibilità di divinare attraverso la superficie riflettente di un oggetto. Questa pratica era molto diffusa in antico e se ne trovano tracce nei testi: venivano impiegate varie superfici riflettenti, ma lo specchio in particolare sembrava in grado di veicolare meglio le immagini, rendendo chiaro e fuori da ogni dubbio tutto quello che sarebbe avvenuto in futuro; per questo motivo esso è considerato quasi un doppio dell'acqua, in grado di potenziare i responsi dati dall'idromanzia⁵³. Non entrando ora in questa sede, in quanto non sarebbe appropriato, nel merito di quanto si potrebbe dire del ruolo dello specchio, della sua correlazione con il mondo femminile, dei motivi iconografici delle sue raffigurazioni e del significato dell'arte divinatoria nel mondo etrusco, il collegamento con Martini non si presenta certamente solido e neppure evidente, tuttavia permane come forte suggestione, quasi che l'artista abbia voluto cogliere forse un disperato tentativo della donna abbandonata di provare a scorgere cosa sarà di lei in futuro, come se lo specchio potesse rivelarle il domani “confortando così la tesi di una prerogativa rivelatrice dello specchio, in grado di consentire la visione

⁵¹ CLAIR 2009, p. 17.

⁵² Si vedano MANSUELLI 1966 e DE RIDDER 1911, nonché il colossale lavoro del *Corpus Speculorum Etruscorum* e DE GRUMMOND 2000. Al momento, l'Università degli Studi di Milano sta conducendo un grande progetto di ricerca sugli specchi etruschi, coordinato dalla professoressa Giovanna Bagnasco Gianni e visibile alla pagina internet <http://www.etruscologia.unimi.it/index.php/progetti/80-progetti/92-specchi>.

⁵³ DELATTE 1932, p. 137.

di ciò che non si vede, anche in termini di complementarità⁵⁴”.

Di nuovo, in relazione alla *Seianti*, è caratteristico il gesto – precedentemente menzionato – che la donna compie con la mano destra, volto a sistemarsi, scostarsi, alzare il velo che ha sul capo. E' un movimento interessante (in realtà lo si nota molto più enfatizzato nel sarcofago “gemello” di *Thanunia*, ma Martini non poté vederlo perché già a Londra dal 1887) che si ritrova in ben due opere martiniane, la *Sposa felice* del 1930, un gesso ora distrutto⁵⁵, e l'*Annunciazione* del 1933⁵⁶ in pietra di Vicenza: il gesto dello scostarsi o del reggere il velo ha eco non solo etrusca, ma si ritrova anche nel mondo romano, in particolare grazie a un modello che Martini poteva avere ben presente. Si tratta delle megalografie della Villa dei Misteri di Pompei⁵⁷, luogo che Martini aveva già visitato durante un viaggio nel 1931 e che dunque conosceva bene. In particolare qui si fa riferimento alla figura ritratta sulla parete ovest del *cubiculum* con scene misteriche, una donna spaventata che fugge davanti a un demone alato che flagella un'altra figura femminile prostrata ai suoi piedi: questa sembra essere decisamente una buona fonte per la *Sposa felice*, dato che il velo di entrambe risulta gonfiato dal movimento della figura, che si sposta in preda a una forte emozione mentre regge con entrambe le mani la stoffa che le copre la testa⁵⁸. Sarebbe poi interessante prendere in considerazione anche l'iconografia delle *Aurai*, le personificazioni dei venti, solitamente presentate come donne *velificantes*, cioè il cui velo alle loro spalle, retto con una o due mani, si gonfia proprio per esprimere la loro natura: si tratta di un'iconografia molto diffusa, sia per quanto riguarda la ceramica dipinta che le gemme, la statuaria e il rilievo⁵⁹. In particolare, vi è un pannello molto famoso sul quale compaiono due *Aurai*, cioè quello sud-orientale della grande *Ara Pacis*, che ritrae *Tellus* con in grembo due putti e ai lati un'aura su un cigno e una su una pistrice, un mostro marino, a simboleggiare probabilmente

⁵⁴ BAGNASCO GIANNI 2012, p. 288.

⁵⁵ VIANELLO *et Alii* 1998, p. 185.

⁵⁶ FERGONZI *et Alii* 2010, p. 164.

⁵⁷ MAZZOTTI 1967, *passim*.

⁵⁸ Per le fasi costruttive della Villa dei Misteri si veda RICHARDSON 1988, pp. 171-183 e 355-360, mentre per l'apparato decorativo si veda DE FRANCISCIS *et Alii* 1991, *passim*.

⁵⁹ CANCIANI 1986, pp. 52-54.

i venti spiranti dal mare e dalle acque dolci: sarebbe interessante poter avere la certezza che Martini abbia visto il rilievo, ma questo sembra effettivamente molto difficile da dimostrare. Infatti, benché l'esistenza dell'*Ara Pacis* fosse nota già dalla metà del 1500 grazie al ritrovamento di più elementi decorativi, solo nel 1938 si ebbe la restituzione completa – benché frettolosa, talvolta errata e spesso poco curata – del monumento al pubblico, in occasione delle celebrazioni per il bimilenario augusteo voluto da Mussolini il 23 settembre 1938: in questo caso si va molto oltre la produzione delle due opere citate, per cui non è possibile che Martini abbia preso a modello il rilievo descritto, tuttavia non si può neppure negare che avrebbe potuto vedere altrove la rappresentazione delle *Aurai*.

Questo viaggio a Pompei si trasforma in qualcosa di particolarmente stimolante per lo scultore, al punto tale da dargli lo spunto per la realizzazione di un altro lavoro molto suggestivo, *La sete* (o *Uomo che beve*, *Il bevitore*) del 1934-35⁶⁰, la cui drammaticità si esprime bene nella posa carponi dell'uomo, nel suo tentativo convulso di raggiungere l'acqua allungandosi in avanti e anche nell'uso della pietra di Finale, il cui effetto scabro e non levigato la rende in tutto e per tutto simile ai calchi in gesso visibili a Pompei. Forse anche il titolo scelto da Martini per il suo lavoro non fu casuale, forse è un richiamo alla sofferenza e all'agonia delle persone che tentarono di fuggire dalla città in seguito all'eruzione del Vesuvio e che, colte dal calore e dall'enorme shock termico, morirono desiderando dell'acqua da bere. Martini rimase probabilmente molto colpito dai calchi in gesso che vide: si trattava di una geniale idea di Giuseppe Fiorelli, una delle figure più importanti per quanto riguarda lo studio, la conservazione e la valorizzazione del sito vesuviano, direttore dell'area archeologica dal 1860 al 1875 e che nel 1863 ebbe l'idea di provare a colare del gesso nei blocchi di cenere che avevano contenuto gli scheletri dei defunti, sfruttandoli come matrici. In tale modo Fiorelli riuscì a ottenere l'immagine autentica del terrore e della morte atroce cui erano andati incontro i cittadini pompeiani, che ancora oggi restano visibili ai visitatori del sito, in particolare in quella zona della città nota come "Orto dei Fuggiaschi", dove furono trovati i resti di ben 13 vittime che cercavano di scappare dirigendosi verso Porta Nocera⁶¹.

⁶⁰ DE MICHELI – GIAN FERRARI 1985, p. 93; VIANELLO *et Alii* 1998, p. 288.

⁶¹ Si tratta della *Regio I, insula 21*, al civico numero 2. La bibliografia su

Infine, per chiudere questa interessante passeggiata fra antico e moderno, vi sono altri due casi che possono essere considerati particolarmente suggestivi per quanto riguarda il rapporto di Martini con l'antico come rappresentante di ordine e bellezza, non esclusivamente etrusco: si tratta de *La lupa* del 1930-1931⁶² e di *Gare invernali* del 1931-1932⁶³, entrambe in terra refrattaria. Per quanto riguarda la prima, molti appassionati d'arte e critici, già all'epoca, avevano voluto riconoscervi come modello una statuetta di lavandaia egizia, cosa di cui Martini parla con Scarpa: "Nella Lupa i critici hanno visto una derivazione della Lavandaia egizia. Questa l'ho vista invece, dopo la loro critica, nel museo egizio di Firenze, e, mentre vi entravo, degli artisti che erano andati a confrontarla uscivano"⁶⁴. Lo scultore stesso smentisce dunque questa corrispondenza e si rivela più propenso ad ammettere una relazione con degli appoggia testa egizi, desideroso di confermare sì l'esistenza di uno spunto ma solo come tale: "La Lupa nasce da un fenomeno stranissimo: vedo una cosa e la trasporto, l'ispirazione diretta non l'ho mai"⁶⁵. Occorre fare una precisazione: come si legge, nei Colloqui si parla di "lavandaia", ma in realtà la statuetta da cui si prende spunto, ancora esposta al museo di Firenze, raffigura una serva che macina dei cereali, poiché è inginocchiata davanti a una macina e regge un macinello fra le mani; è in calcare dipinto ed è attribuibile all'Antico Regno, in particolare alla V dinastia⁶⁶. Se dovessimo prestare fede alle parole dell'autore, questa statuetta non avrebbe dovuto avere alcuna influenza nell'esecuzione della Lupa tuttavia, come nel caso dei *Leoni di Monterosso*, è possibile che Martini stesso si contraddica o cerchi di sviare l'interpretazione, per cui potrebbe essere possibile qualche legame fra la miniatura egizia e la Lupa, anche se le diversità sono prevalenti: a parte la postura, l'espressività è l'elemento caratterizzante, poiché la Lupa raggiunge un livello di drammaticità

Pompei, lo studio dei calchi in gesso, il ruolo di Fiorelli e di molti altri direttori del sito, la storia degli scavi è pressoché sterminata. Per le informazioni generali qui ci si è basati su GUIDOBALDI – PESANDO 2006 e DOBBINS – FOSS 2007.

⁶² VIANELLO *et Alii* 1998, p. 195; PEROCCO 1962, p. 65.

⁶³ PEROCCO 1962, p. 135; VIANELLO *et Alii* 1998, p. 210.

⁶⁴ SCARPA 1968, pp. 118-119.

⁶⁵ SCARPA 1968, p. 119.

⁶⁶ DEL FRANCIA – GUIDOTTI 1999, pp. 20, 41.

estremo che traspare dalla posizione carponi – non dovuta ad attività lavorative ma obbligata a causa della ferita infertale dalla freccia – dall'espressione tirata sul viso della donna, quasi bestiale, nonché dalla tensione espressa da tutto il movimento della composizione, privo di qualsiasi rilassatezza o serenità.

Il secondo caso riguarda *Gare Invernali*, opera realizzata in terra refrattaria nel 1931 e raffigurante due figure stanti, una maschile e una femminile, che sembrano essere ricalcate sul modello di alcune statue dell'Antico Regno: la prima è un dittico in basalto pertinente alla IV dinastia che ritrae il sovrano Menkaura (Micerino) insieme a una regina, mentre la seconda è una statuetta in calcare della V dinastia che riprende lo schema del dittico regale ma trasporta il tutto in una dimensione privata, poiché ritrae il supervisore dei servi di palazzo Ptahkhenuwy insieme alla moglie. La storia di questi reperti non è molto complessa poiché, rinvenuti nel 1910, furono subito inviati in America ed entrarono a far parte della collezione del Boston Museum of Fine Arts: Martini non andò mai negli Stati Uniti, ma dal 1924 al 1928 fu in contatto con uno scultore russo-americano, Maurice Sterne, per cui è possibile che tramite questa conoscenza o attraverso lo scambio di giornali e notizie, Martini abbia potuto vedere una qualche immagine delle opere che ne possa spiegare la somiglianza⁶⁷. Benché questa sia infatti innegabile, lo schema compositivo risulta diverso, quasi ribaltato: Martini veste la donna e lascia nudo l'uomo, scambia le posizioni dei due e li separa, senza che vi sia alcun contatto, ma lascia intatto il gesto della donna, che qui poggia la sinistra sul petto mentre nell'originale egizio la alza per trattenere l'uomo per il braccio; inoltre, caratteristica è la scelta dei colori, poiché la terra refrattaria è rossa per la donna e gialla per l'uomo, quindi ancora una volta invertita rispetto a quello che potrebbe essere considerato il modello, poiché nell'antico Egitto il rosso aranciato era il colore della pelle dell'uomo, bruciata dal sole per il lavoro nei campi, il giallo chiaro quello della pelle della donna che restava in casa a badare alle faccende domestiche. Citando Martini su *Gare Invernali*: "Nascono da

⁶⁷ Il rapporto fra i due non è semplice da spiegare: Martini lavorava per correggere e per realizzare opere al posto di Sterne, che poi le usava a proprio nome. Se inizialmente la cosa non gravò molto su Martini, che veniva pagato profumatamente per questo, con il passare del tempo si sentì sempre più legato e impossibilitato a lavorare liberamente e secondo i propri desideri.

un mito di Tutankhamen. La loro nobiltà deriva dalla solitudine degli antichi; io li vedo in una tomba quelli là. [...] Io ho imitato gli egizi in modo che i miei due si sono imbalsamati anche loro”⁶⁸.

Alcune riflessioni in margine

Al termine di questo percorso fra antico e moderno, fra Etruschi e Avanguardie, e alla luce di quanto si è detto, sarebbe quasi naturale tirare le fila del discorso cercando di interpretare quelli che furono pensieri e intenzioni di Arturo Martini, cercando di cogliere l’impulso dietro l’opera. Ma quanto più ci si accanisse in questo tentativo, tanto più ci si allontanerebbe in modo esponenziale dalla vera volontà dell’artista, che con diretta provocazione parla della propria arte come di una lingua ormai morta, troppo segnata dagli intenti personali e priva della spontaneità legata all’antico. Inoltre, due sono le riflessioni finali che si possono comunque fare tenendo in considerazione sia ciò che si è discusso fino a ora, che la necessità di non sovraccaricare di significati ogni minima “licenza artistica”. La prima è una riflessione decisamente comune – forse al punto da risultare banale – e riguarda quello che è l’approccio umano verso qualsiasi forma d’arte: ogni artista ha in sé originalità e modelli, insegnamenti ricevuti e idee proprie, rielaborazione e genio e, probabilmente, cercare di ricondurre tutto ciò che vediamo di un’opera a qualche schema preciso sarebbe un errore. Noi non conosciamo Arturo Martini e il suo vissuto, tantomeno possediamo il suo sentire e il suo modo di agire e pensare, pertanto le nostre indagini possono certamente metterci sulla pista giusta, ma non ci sveleranno davvero tutto ciò che desideriamo conoscere. E questo è ciò che avviene anche in archeologia e con la ricostruzione del passato in generale, il che ci riconduce alla seconda riflessione: cercare di indagare avvenimenti remoti, talvolta così remoti da arrivare a relazionarsi con civiltà antiche, può portare a scoperte e sorprese inaspettate, ma anche (e soprattutto!) alla formulazione di nuove domande e teorie, all’elaborazione di nuove correnti di pensiero e a nuovi dubbi. Per quale motivo proprio gli Etruschi? Per quale motivo cercare ispirazione presso una civiltà così criptica da essere ancora oggi ricca di fascino per molti studiosi di archeologia? Probabilmente buona parte delle

⁶⁸ SCARPA 1968, p. 262.

risposte si trova fra le righe dei colloqui dello stesso Martini, tuttavia si spera di aver contribuito, con i risultati delle indagini eseguite in questa sede, di aver aggiunto ulteriori tasselli, suggestioni che potrebbero avvicinarci un domani alle domande che sono state poste oggi.

federica.grossi84@gmail.com

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- APPELLA – QUESADA 1989 = G. APPELLA, M. QUESADA (a cura di), *Arturo Martini. Da "Valori Plastici" agli anni estremi*, catalogo della mostra (Matera 1989), Roma, De Luca, 1989.
- BAGNASCO GIANNI 2012 = G. BAGNASCO GIANNI, *Tra uomini e dei: funzione e ruolo di alcuni oggetti negli specchi etruschi*, in P. Amann (a cura di), *Kulte - Riten - Religiöse Vorstellungen bei den Etruskern und ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft*, Akten der 1. Internationalen Tagung der Sektion Wien/Österreich des Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici (Wien, 4 - 6 Dezember 2008), Wien, OAW, pp. 287-314.
- BONGHI JOVINO 1990 = M. BONGHI JOVINO (a cura di), *Artigiani e botteghe nell'Italia preromana: studi sulla coroplastica di area etrusco-laziale-campagna*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1990.
- BRENDEL 1995 = O.J. BRENDEL, *Etruscan art*, New Haven - London, Yale University Press, 1995.
- CAMPOREALE 2000 = G. CAMPOREALE, *Gli etruschi: storia e civiltà*, Torino, UTET, 2000.
- CANCIANI 1986 = F. CANCIANI, *Aurai*, in *LIMC* III, 1 (1986), pp. 52-54.
- CEDERNA 1951 = A. CEDERNA, *Carsòli. Scoperta di un deposito votivo del III secolo av. Cr. (Prima campagna di scavo)*, in "NSc", 5/7, 1951, pp. 169-224.
- CIANFERONI 2012 = G.C. CIANFERONI, *La Chimera*, in G.C. CIANFERONI, M. IOZZO, E. SETARI (eds), *Myth, Allegory, Emblem. the many Lives of the Chimera of Arezzo*, Proceedings of the International Colloquium (Malibu, The J. Paul Getty Museum, December 4-5 2009), Rome, Aracne, pp. 15-25.
- CLAIR 2009 = J. CLAIR, Martini: *L'Amante Morta*, in GIAN FERRARI - CERIANA 2009, pp. 15-18.
- COMISSO *et Alii* 1992 = G. COMISSO, M. DE MICHELI, C. GIAN FERRARI, *Le lettere di Arturo Martini*, Milano, Charta, 1992.
- CRISTOFANI 1985 = M. CRISTOFANI, *I bronzi degli etruschi*, Novara, De Agostini, 1985.
- DE FRANCISCIS *et Alii* 1991 = A. DE FRANCISCIS, K. SCHEFOLD, A. LAIDLAW, F. ZEVI, G. CERULLI IRELLI, E. SIMON, M. AOYAGI, S. DE CARO, U. PAPPALARDO, V.M. STROCKA, W.J.TH. PETERS, *La pittura di Pompei. Testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C.*, Milano, Jaca Book, 1991.
- DE GRUMMOND 2000 = N.T. DE GRUMMOND, *Mirrors and Manteia: Themes of Prophecy on Etruscan and Praenestine Mirrors*, in M.D. Gentili (a cura di), *Aspetti e problemi della produzione degli specchi etruschi figurati*, Atti dell'incontro internazionale di studio (Roma, 2-4 maggio 1997), Roma, Aracne, 2000, pp. 27-67.
- DELATTE 1932 = A. DELATTE, *La catoptromancie grecque et ses derives*, Liège - Paris, Vaillant-Carmanne - Champion, 1932.

- DEL FRANCA – GUIDOTTI 1999 = P.R. DEL FRANCA, M.C. GUIDOTTI, *Cento immagini femminili nel Museo Egizio di Firenze*, Pisa, Vigo Corsi, 1999.
- DEL PUPPO 2009 = A. DEL PUPPO, *Qualche indagine sulla discontinuità dello stile*, in GIAN FERRARI - CERIANA 2009, pp. 31-41.
- DE MICHELI – GIAN FERRARI 1985 = M. DE MICHELI, C. GIAN FERRARI (a cura di), *Arturo Martini*, catalogo della mostra (Milano 1985), Milano, Electa, 1985.
- DE MICHELI – GIAN FERRARI 1989 = M. DE MICHELI, C. GIAN FERRARI (a cura di), *Arturo Martini. Il gesto e l'anima*, catalogo della mostra (Aosta 1989), Milano, Electa, 1989.
- DE RIDDER 1911 = A. DE RIDDER, *Speculum*, in *DAGR* IV, 2 (1911), pp. 1422-1430.
- DOBBINS – FOSS 2007 = J.J. DOBBINS, P.W. FOSS (a cura di), *The World of Pompeii*, New York - London, Routledge, 2007.
- FERGONZI *et Alii* 2010 = F. FERGONZI, A. NEGRI, M. PUGLIESE (a cura di), *Museo del Novecento. La collezione*, Milano, Electa, 2010.
- GALLI 2009 = M. GALLI, *Arturo Martini e gli Ottolenghi. Il luogo dell'utopia dell'Arte nell'Acquese*, in "Oltre. Bimestrale di cultura", 118, 2009, pp. 18-24.
- GENTILI 1994 = M.D. GENTILI, *I sarcofagi etruschi in terracotta di età recente*, Roma, Bretschneider, 1994.
- GIAN FERRARI – CERIANA 2009 = C. GIAN FERRARI, M. CERIANA (a cura di), *Per Ofelia. Studi su Arturo Martini*, Atti della giornata di studi *Arturo Martini: il genio della scultura del Novecento* (Milano, 19 maggio 2008), Milano, Charta, 2009.
- GUIDOBALDI – PESANDO 2006 = M.P. GUIDOBALDI, F. PESANDO, *Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae*, Roma, Laterza, 2006.
- MAETZKE 1992 = G. MAETZKE (a cura di), *La coroplastica templare etrusca fra il IV e il II secolo a.C.*, Atti del XVI convegno di studi etruschi e italici (Orbetello, 25 - 29 aprile 1988), Firenze, Olschki, 1992.
- MANSUELLI 1966 = G.A. MANSUELLI, *Specchio*, in *EAA* VII (1966), pp. 433-435.
- MARCONE 2008 = G.L. MARCONE, *Il "Numero Etrusco" di "Atys", dicembre 2018*, in "L'Uomo Nero", VI, 2008, pp. 43-51.
- MARINUCCI 1976 = A. MARINUCCI, *Stipe votiva di Carsoli. Teste fittili*, Chieti, Soprintendenza Archeologica degli Abruzzi (IS), 1976.
- MARTINI 1918 = A. MARTINI, *Contemplazioni*, Faenza, Tipografia Lega, 1918.
- MAZZOTTI 1967 = G. MAZZOTTI (a cura di), *Arturo Martini*, catalogo della mostra (Treviso 1967), Treviso, Neri Pozza, 1967.
- NARDECCHIA 2012 = P. NARDECCHIA, *Un contributo archivistico alla stipe votiva di Carsoli*, in "Il foglio di lumen", 4, 2012, pp. 26-29.
- PEROCO 1962 = G. PEROCO (a cura di), *Arturo Martini*, Roma, Editalia, 1962.
- RALLO 1989 = A. RALLO (a cura di), *Le donne in Etruria* (Studia Archaeologica 52), Roma, L'Erma di Bretschneider, 1989.
- RICHARDSON 1988 = L. RICHARDSON JR., *Pompeii. An Architectural History*, Baltimore - London, The John Hopkins University Press, 1988.

- SCARPA 1968 = G. SCARPA, *Colloqui con Arturo Martini*, Milano, Rizzoli, 1968.
- SCOLARO 2013 = M. SCOLARO, *De Chirico il greco, Martini l'etrusco, Sironi il latino. Le identità anacronistiche del contemporaneo*, in "Il Capitale Culturale", 7, 2013, pp. 263-284.
- SWADDLING – PRAG 2002 = J. SWADDLING, J. PRAG (a cura di), *Seianti Hanunia Tlesnasa. The Story of an Etruscan Noblewoman* (The British Museum Occasional Paper 100), London, British Museum Press, 2002.
- TORELLI 2000 = M. TORELLI (a cura di), *Gli Etruschi*, catalogo della mostra (Venezia 2000), Milano, Bompiani, 2000.
- Valori Plastici* = *Valori Plastici. Rivista d'Arte*, Roma 1918-1921.
- VIANELLO *et Alii* 1998 = G. VIANELLO, N. STRINGA, C. GIAN FERRARI (a cura di), *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza, Neri Pozza, 1998.



Fig. 1. Arturo Martini con la figlia Maria Antonietta a Vado Ligure (da APPELLA – QUESADA 1989, p. 158).

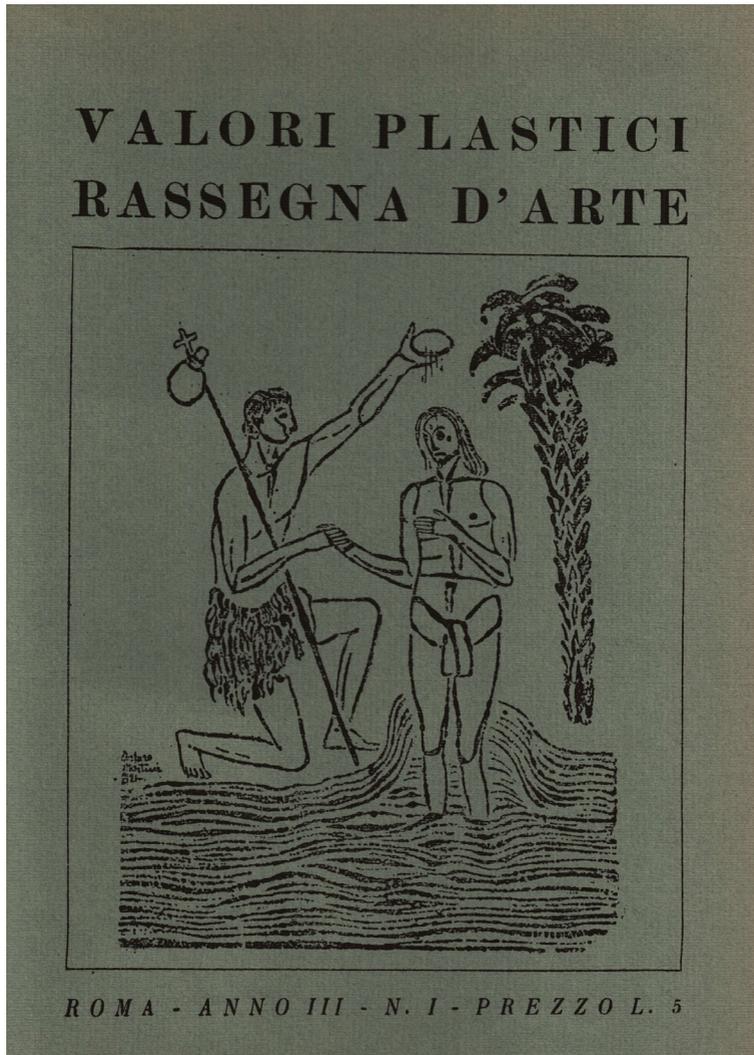


Fig. 2. Il Battesimo di Cristo, copertina del terzo numero 1 del terzo anno della rivista Valori Plastici (da "Valori Plastici" 1921).



Fig. 3. statua cineraria da Chiusi, La convalescente (1932) e Fanciullo su animale marino (foto rielaborata da DEL PUPPO 2009, p. 39, FERGONZI et Alii 2010, p. 131 e BRENDL 1995, p. 222).



Fig. 4. Leone di Monterosso (1934-1935) e Chimera di Arezzo (foto rielaborata da DE MICHELI – GIAN FERRARI 1985, p. 96 e da CRISTOFANI 1985, pp. 228-229).

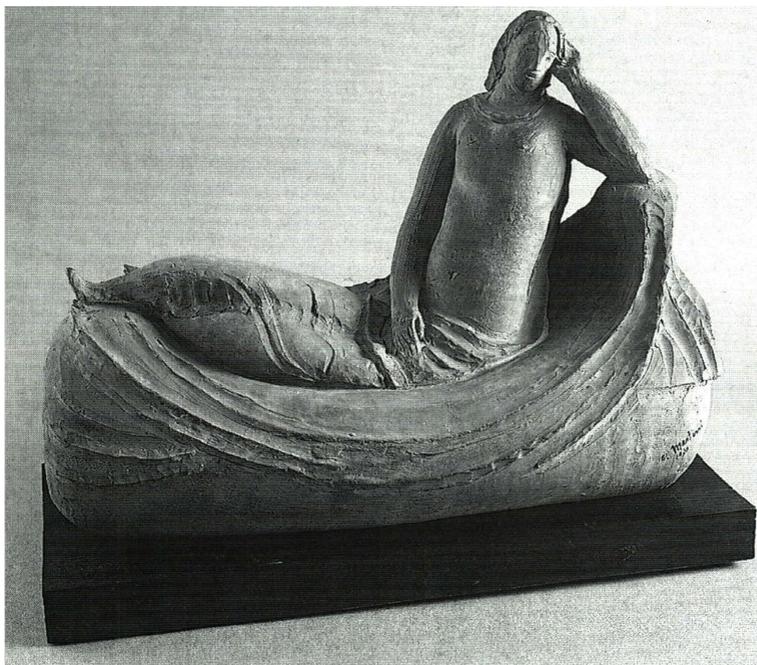


Fig. 5. Odalisca (1928) e Sarcophago degli Sposi (foto rielaborata da VIANELLO et Alii 1998, p. 160 e TORELLI 2000, p. 131).



Fig. 6. Un benefattore (1932-1933) e sarcofago di Larthia Seianti (foto rielaborata da VIANELLO et Alii 1989, p. 235 e da SWADDLING - PRAG 2002, p. 10, pl. 10).

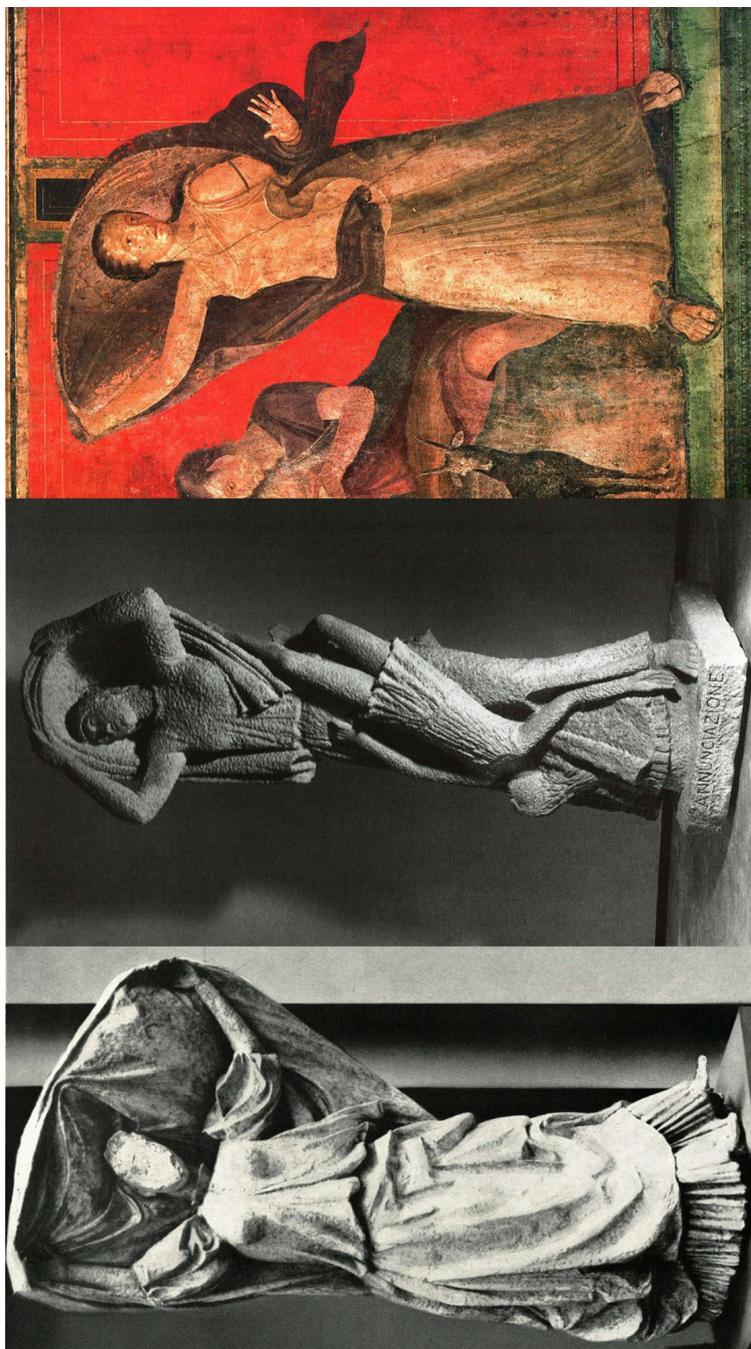
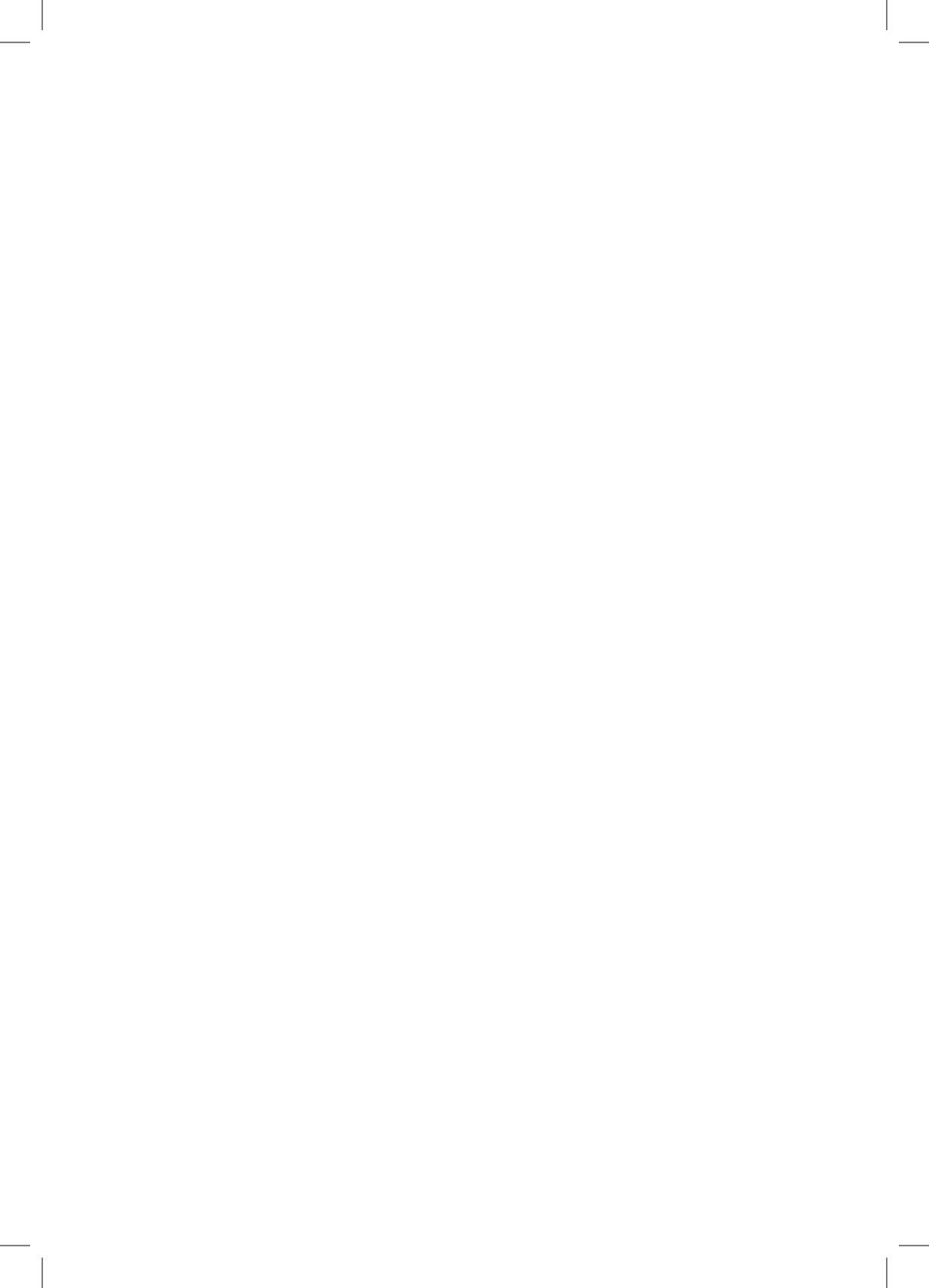


Fig. 7. *Sposa felice* (1930), *Annunciazione* (1933) e particolare di una pittura dalla *Villa dei Misteri* (foto rielaborata da Perocco 1962, p. 64, FERGONZI et ALII 2010, p. 164 e DE FRANCISCIS et ALII 1991, tav. 112).



Fig. 8. calco in gesso di bambino da Pompei e La sete (1934-1935) (foto rielaborata da <http://pompeiisites.org/Sezione/Sezione.jsp?titolo=L%27+invenzione+dei+Calchi&idSezione=1220>)





ARISTONOTHOS
Scritti per il Mediterraneo antico

1. Strumenti, suono, musica in Etruria e in Grecia:
letture tra archeologia e fonti letterarie
2. Mythoi siciliani in Diodoro
3. Aspetti dell'orientalizzante nell'Etruria e nel Lazio
4. Convivenze etniche e contatti di culture
5. Il ruolo degli oppida e la difesa del territorio in Etruria:
casi di studio e prospettive di ricerca
6. Culti e miti greci in aree periferiche
7. Convivenze etniche, scontri e contatti di culture in Sicilia e Magna
Grecia
8. La cultura a Sparta in età classica
9. I Traci tra geografia e storia
10. Un'ancora sul pianoro della Civita di Tarquinia