

# L'AVVENTURA E IL RITORNO DI ARTURO MARTINI

di

Roberto Tassi

« **P**er giudicare me oltre d'avere un'acuta intelligenza ci vuole anche un grande cuore perché solo con questo strumento si misura l'impercettibile »<sup>(1)</sup>. Non era presunzione questa, ma, più che coscienza del proprio valore, consapevolezza della propria intricata natura. Arturo Martini non amava molto i critici, si divertiva spesso a indirizzarli su una strada sbagliata, ma aveva bisogno di un giudizio, che fosse come uno specchio in cui andare a cercare, riflessa, l'immagine più profonda e vivace di sé, del suo genio instabile, turbato, bruciante. Quasi sempre invece si scontrava nella loro incomprensione, nella loro incapacità, per giudicare la sua opera, a esperire un preliminare, e indispensabile con lui, processo di identificazione, verso i suoi mutevoli impulsi e le situazioni psicologiche di continuo diverse che davano vita a ogni nuova scultura. Riteneva che gli facessero un gran torto, che continuassero impassibili un discorso già iniziato senza tener conto della variazione totale che in esso la sua opera doveva produrre, senza cioè rispondere alla sua opera. Così si agitava fra la ricerca e il rifiuto del loro giudizio. Allo stesso modo che la sua solitudine era di continuo insidiata e posta in gioco dal suo contemporaneo bisogno di rapporto, di estroffessione, di amplesso.

---

<sup>(1)</sup> Le citazioni delle lettere sono fatte da: Arturo Martini — *Le lettere 1909-1947* — Vallecchi Editore, Firenze, 1967; raccolta molto più ricca e più curata nei testi che la precedente delle Edizioni di Treviso 1954. Questa frase è tratta dalla lettera del 27 aprile 1940, pag. 329.

L'«impercettibile» era il groviglio che Martini portava in sé, e che talvolta riusciva a trasportare, intero e palpitante, nella materia della sua scultura; ciò che si può percepire solo con un atto di intuizione, di constatazione diretta, oltre l'indagine razionale e appropriata; un modo di « capire i misteri »<sup>(1)</sup>, di oltrepassare la linea al di qua della quale l'opera si pone come una struttura da indagare nei suoi elementi specifici, oltre la quale invece l'opera si dilata, si estende nell'oscuro spazio delle sue implicazioni vitali non mai esaurite né fisse.

Martini aveva fortissimo il senso di questa zona misteriosa entro cui si formava il destino dell'opera, un cerchio magico e proibito da cui l'artista non doveva più uscire; quella che lui chiamava « la caverna umida e squalida »<sup>(2)</sup>. Il dramma della sua vita, e della sua arte, fu proprio quello di non saper vivere in una così sacrificata perdizione; non fu un abitatore costante della caverna: entrava, usciva. Alternava lunghi periodi di solitudine all'interno con improvvise fughe che lo portavano lontano, ai ricchi confini del mondo. I suoi occhi non si erano ancora abituati all'oscurità, che già sentivano il desiderio della luce. E non ne sopportava il tempo lento, continuo, infinitamente monotono; ne aveva intuita la necessità, ma non sapeva resistere, doveva uscire al ritmo velocissimo dell'esterno per bruciare ogni cosa in una fiammata. Non aveva pazienza. Aveva scritto a ventotto anni: « Pazienza; credevo una volta che l'opera d'arte fosse scatto, nervi, improvvisazione, invece ora m'accorgo che è pazienza; rifare, riudire, ritornare, sempre senza insistenza, senza sorpassi di tempo, restare governati dalla natura come essa si governa, e che senza spasimi arriva al futuro »<sup>(3)</sup>. Ma la sua vita e il suo lavoro furono una continua contraddizione di questi proponimenti. E d'altra parte negli ultimi anni, quasi come un insegnamento riassuntivo di quella vita e di quel lavoro, ecco che dice: « La pazienza ci vuole come preparazione, ma non nel colpo finale »<sup>(4)</sup>. Fare, magari distruggere, non per rifare,

---

(1) *Lettere*, 27 aprile 1940, pag. 329.

(2) *Lettere*, 14 ottobre 1944, pag. 424.

(3) *Lettere*, aprile 1917, pag. 29.

(4) *Lettere*, 1942, pag. 374.

ma per fare dell'altro; non andare mai in fondo a una esperienza, a una strada; passare da una intuizione, da una idea, da una illuminazione all'altra; fondere ogni vitalità in un'opera senza risparmio e senza attesa; essere insomma incapace di imboccare una via senza uscita.

Era turbato dall'impazienza, dalla forza dei suoi impulsi che lo spingevano senza fine a ricominciare, a rimettersi in strada, al lavoro febbrile, sacrificato, abbandonato; quasi sempre era in cammino verso uno scopo, solo a tratti si ricordava che il vero cammino è senza scopo. È significativo vedere tra le sue opere quante volte ritorni il tema dell'attesa: c'è una prima « Attesa » (104) nel 1926, poi « La moglie del marinaio » (167) nel 1931, ancora una « Attesa » (170) nel '31; infine « Veglia » (176) nel 1931 <sup>(1)</sup>.

Era certo per lui una situazione ossessiva. Una situazione cioè che rimanda sempra a un'altra, ignota, sconosciuta, ma tanto più affascinante in questo suo mistero; era un arresto ottenuto solo per la prossima rivelazione, per l'arrivo imminente che lo cancellerà, l'impazienza che risorgerà nel momento stesso del suo esaurimento. È la stessa situazione della « vita sospesa in ansia » <sup>(2)</sup>. Uno stato instabile, fermo solo provvisoriamente e per questo saturo di angoscia, del desiderio continuo della modificazione. Martini aveva bisogno sempre di un'idea, di vedere la Chimera, nell'intuito fulmineo del momento, e viveva nell'ansia di questa visione, di questo incontro inaspettato; doveva passare da un'idea all'altra; di fronte all'illuminazione, ecco, il suo cuore si confondeva, tremava, così ferito dalla passione e dall'angoscia. « Ma la rivelazione è proprio come l'amore verso la donna che ti ha tolto il respiro. La cerchi la cerchi e se la trovi dalla paura cambi strada » <sup>(3)</sup>. Qui era il fondo commovente della sua umanità, l'« impercettibile » che aveva bisogno di un'adesione parallela per essere misurato. E allora Martini ricominciava a cercare, a perdersi negli incontri, nei cambiamenti di strada, nell'avventura; con il desiderio ininterrotto del ritorno, di chiudere la parabola della sua vita in se stesso.

<sup>(1)</sup> I numeri tra parentesi rimandano alle illustrazioni del volume: Guido Perocco, *Arturo Martini, Catalogo delle sculture e delle ceramiche*, Neri Pozza Editore, Treviso, 1966. Il volume è indispensabile per la conoscenza di Martini; in esso sono catalogate 661 opere, con un corredo illustrativo quasi completo.

<sup>(2)</sup> *Lettere*, 10-15 aprile 1921, pag. 89.

<sup>(3)</sup> *Lettere*, 26 maggio 1943, pag. 384.

Il « figliol prodigo » è un altro suo tema ripetuto [tre opere realizzate nel 1912 (28), nel 1925 (81), nel 1933 (222)], con la funzione in lui di un mito bivalente; e simboleggia proprio in questa duplicità di significato realizzata nello stesso personaggio quasi tutto il senso della sua vita: da un lato il mito della dispersione avventurosa, la generosità diffusa sul mondo, il cammino sulla strada e l'incrociarsi delle strade, il passare dall'una all'altra, l'essere nella povertà; dall'altra il mito del ritorno, alla casa, alla solitudine, all'opera, alla « caverna ».

Del resto l'Epistolario si viene a comporre, su questo tema duplice e contrastante, o meglio correlativo nelle due parti, proprio come la parabola dolorosa e illuminata di una vita difficile ma completamente unitaria, al di là delle fratture, delle dispersioni, delle contraddizioni. Per questo è prezioso per la conoscenza di Martini e inseparabile ormai dalla sua opera; così dolente anch'esso e duramente autentico nella miseria delle quotidiane debolezze e incongruenze e nella gloria delle intuizioni bellissime sull'arte e la vita, umano, nei vizi e nella purezza, quasi ad ogni parola. Visto nella sua interezza questo Epistolario appare proprio come una grande dispersione, un grande viaggio disperato, che porta come fine il ritorno. Ma se il ritorno alla solitudine dell'opera, allo squallore della caverna Martini lo aveva attuato più e più volte all'interno di quella parabola (e la pluralità dell'esperienza implicava appunto il ripetersi quasi fatale della fuga), il ritorno reale alla casa, alla sua origine, quello che doveva completare la parabola e l'Epistolario, non poté mai realizzarlo. Ogni cosa fu interrotta, proprio sull'ultima soglia, dalla morte. Martini entrò per sempre nell'oscura e finale pazienza.

Mentre stava per giungere alla conoscenza? Non credo. Il mito di Ulisse, che fu anche tra i suoi temi [« Ritorno di Ulisse » 1935 (249), « Ulisse e il bove » 1936 (311), « Ritorno di Ulisse » 1936 (310), « Ulisse » 1936 (n° 373 e 374 di Catalogo nel volume di Perocco, citato)], indicava ancora il duplice destino, da un lato la peregrinazione, la ricerca dello sconosciuto, dell'imprevisto, dall'altro il ritorno. E proprio con Ulisse insiste su questa seconda parte, come dimostrano i titoli delle opere; il suo Ulisse non fu quello dantesco. « Insomma, a rischio anche di perdere le qualità native,

bisogna come Ulisse affrontare il mare aperto »<sup>(1)</sup>; la sorte era diversa, più vicina a quella dell'argonauta; « La chiarezza, la bellezza — parlo in tono eterno — non comprendono che una bellezza fatta di ricordi di tutti i tempi, come dev'essere la bellezza dell'argonauta che immagina sempre, e al di là d'una siepe o d'un muro, la distesa del mare sempre pronto a riceverlo »<sup>(2)</sup>. Oltre ogni ostacolo, ogni chiusura c'era il fascino della libertà sconosciuta e qui solo l'attesa che rimandava di continuo a quella libertà. « ...Vivere vuol dire forzare una porta dopo l'altra per vedere cosa ci riserva l'inaspettato »<sup>(3)</sup>.

Ogni cosa quindi nel suo temperamento, nella sua natura d'artista, e di grande artista, votato alla scultura per destino e ricco di mezzi straordinari, ogni cosa portava il segno di una contraddizione di fondo. Ne scaturivano le antinomie, numerose, diverse, ma tutte simili di sostanza, riconducibili alla stessa origine. E anzitutto quella tra la solitudine e la necessità di rapporti, di immersione nel mondo, la sua prodiga dispersione. La fuga di Martini dalla sua origine e, proprio materialmente, dalla casa, dalla famiglia, contrastava con la fuga da se stesso. Egli sapeva che la solitudine era necessaria alla ricchezza del suo lavoro, era la condizione creativa, in cui si accumulava lo spessore dell'opera: « il mio destino è di essere solo »<sup>(4)</sup> scriveva a uno zio; e alla moglie perché spiegasse ai figli la sua vita errabonda: « fa che Maria e Toni mi vogliano bene e che capiscano la mia necessaria solitudine »<sup>(5)</sup>. Ma forse Martini intendeva solo la meditazione, il raccoglimento, l'« a tu per tu » con l'opera, mentre la solitudine essenziale è una condizione originaria dell'artista, che una volta entrato non può più uscirne, è la solitudine totale dell'opera, la via senza sbocco e senza meta; quella di Morandi, per esempio. Così la solitudine di Martini era di continuo insidiata dai suoi impulsi contrari, dalla sua ripetuta reimmersione nel tempo, dall'apertura generosa, diretta, perfino commovente che egli dirigeva verso gli altri, la

---

<sup>(1)</sup> *Lettere*, 10 gennaio 1939, pag. 312.

<sup>(2)</sup> *Lettere*, luglio 1922, pag. 134.

<sup>(3)</sup> *Lettere*, 16 giugno 1945, pag. 447.

<sup>(4)</sup> *Lettere*, 24 agosto 1939, pag. 317.

<sup>(5)</sup> *Lettere*, 4 maggio 1940, pag. 330.

società e le cose del mondo. Per cui rimanevano solo una lucida e drammatica coscienza di quella che avrebbe dovuto essere la sua vera condizione, e non era stata, le sue parole: « In fondo ho fatto come il baco da seta mi sono purgato di tutto per arrivare trasparente a chiudermi nel bozzolo »<sup>(1)</sup>. Il suo destino non era di divorare ed eliminare tutto, una volta per sempre e di raggiungere infine la trasparenza; egli doveva di continuo ripetere il processo, di continuo uscire dalla trasparenza e ricominciare l'opera distruttiva.

Simili a questa le altre alternative, e tutte riflesse, come è naturale, nella opera: l'orgoglio, non presuntuoso, ma tranquillamente cosciente delle proprie grandiose possibilità e la modestia, da artigiano sublime e povero, affaticato quotidianamente dai sudori dell'opera; il sentimento narrativo, come di drammatico racconto, di ispirazione spesso mitica e storica, di rimando a qualcosa che continua oltre la forma, che è una delle caratteristiche fondamentali della sua scultura, e il sentimento invece intimistico, tutto interiorizzato, tutto raccolto in se stesso, che altre volte ha; infine il suo essere antinovecentesco nell'ambito del « Novecento ». Ciò che rende Martini così ineguale e grandissimo solo a tratti, a frammenti direi guardando la sua opera nel complesso, è proprio la mancata composizione delle sue antinomie, l'incapacità di viverle contemporaneamente nell'opera, di trarne lo stimolo a una vita totale anziché alla lacerazione. Martini era stato un creatore infaticabile, aveva consumato tutta la sua vita nello spirito della scultura, aveva faticosamente costruito tutti gli anelli necessari, fuorché uno, l'ultimo anello che doveva legare nell'assolutezza dello spazio poetico la sua opera.

Alla luce di una interpretazione della sua persona come quella che siamo venuti fin qui tracciando l'opera di Martini acquista una scalatura in profondo, si dispone secondo un piano di luci e di ombre, che possono aiutare a capire molte incongruenze e soprattutto la sua discontinuità. I fatti della

---

<sup>(1)</sup> *Lettere*, 1 febbraio 1945, pag. 435.

arte sono sempre più complessi di quanto pretendano gli schematismi critici; ma noi intendiamo solo servirci di alcuni nuclei tematici per far luce sulla ambiguità martiniana, sull'adesione ai miti falsi del fascismo nello stesso tempo che a quelli autentici della sua natura, sull'ambizione di affrontare la storia mentre era fatto per lottare con la sua anima.

Come nel temperamento, nella sua opera c'è una grave frattura di fondo, un'antinomia non risolta. Credo che tutto il significato di questa ferita naturale e inguaribile, di questa corrente divisa e profonda che dall'uomo investiva l'opera, sia stata da lui stesso, con geniale intuito, concentrata in una frase. Si trova proprio in quel libro che, dovendo nelle sue intenzioni dimostrare la morte e l'inutilità della scultura, serviva invece a fissarne con chiarezza il linguaggio in generale e forniva la chiave segreta del suo in particolare. È uno dei « comandamenti »<sup>(1)</sup> che, ad apertura di libro, egli scrisse per qualche giovane che potesse avere « la speranza della rinascita »: « Fa che io non sia una vistosa virtù, ma un oscuro grembo ».

Il concetto della scultura come « oscuro grembo », cioè come nucleo, centro di forze generative da cui misteriosamente cresce la forma, districandosi dalle oscure pressioni della materia e delle energie vitali che la agitano, è molto diverso e in ogni modo lontano, se non opposto, dal formalismo secessionistico di Ca' Pesaro e dalla mediocrità sintetista e paracubista di Gino Rossi, che pure influenzarono Martini; dalla poetica neoclassica del gruppo dei « Valori Plastici », di cui egli fece parte; dalla retorica del « No-

---

<sup>(1)</sup> Arturo Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di Mario De Micheli, Galleria d'Arte Spotorno, Milano, 1960, pag. 12.

Ne riporto qui la sequenza completa, perché credo che nel loro complesso diano una bella idea della grandiosa concezione che Martini aveva della scultura:

Fa che io serva solo a me stessa.

Fa di me un arco dello spirito.

Fa che io non sia più rupe, ma acqua e cielo.

Fa che io non sia piramide, ma clessidra per essere capovolta.

Fa che io non sia un oggetto, ma un'estensione.

Fa che io non sia un confronto, ma un'unità.

Fa che io non sia un'immagine, così non mi esalteranno.

Fa che io non sia una pietra miliare dell'uomo, ma della mia natura.

Fa che io non sia una vistosa virtù, ma un oscuro grembo.

Fa che io non sia un peso, ma una bilancia.

Fa che io non serva come una moneta per comodità pratiche.

Fa che io non resti nelle tre dimensioni, dove si nasconde la morte.

Fa che io non sia prigioniera di uno stile, ma una disinvolta sostanza.

Fa che io sia l'insondabile architettura per raggiungere l'universale.

vecento », cui non fu estraneo; dal « realismo magico » di Massimo Bontempelli, al quale sembrò per un certo periodo parallelo. Era la parte intima, dolorosa, autentica del suo lavoro, di contro alle esteriori adesioni a tutti quei movimenti che sollecitavano solo la parte più esterna del suo temperamento, che avevano la funzione di Sirene per lui, Ulisse senza cera nelle orecchie ma senza nessun legame; la parte originaria di contro alle « vistose virtù ». Lo sentiva anche, confusamente, nella sua vita: « Mi ricordo che a scuola e quasi sempre al primo giorno dell'anno scolastico io venissi preso di malocchio dal maestro e fosse deciso che per tutto l'anno io fossi il più discolo. Ecco che tutta la mia buona volontà andava a rotoli e quasi sempre innocente forse venivo tradito dalla mia figura che portava come porta tuttora qualche cosa di oscuro »<sup>(1)</sup>.

Il concetto era già presente in lui fin dal 1920 quando fece la prima mostra a Milano; in quell'occasione egli volle tenere una conferenza davanti alle sue opere sostenendo « il principio del ' grembo materno ' come alveo naturale della forma che dà vita alla scultura »<sup>(2)</sup>.

Nel suo lavoro egli passava di continuo dalle opere che nascevano dal concetto dell'« oscuro grembo » a quelle che stavano dalla parte della « vistosa virtù », cioè le opere celebrative e pseudo-storiche, infine a quelle che non tenendo né dell'una né dell'altra parte realizzavano una specie di purismo ben inserito nella tradizione classica italiana, facendolo giungere a volte a una suprema perfezione formale. Martini sentiva il fascino della purezza che contraddiceva alla sua « oscurità » nativa e vi aspirava come a una redenzione. Anche questa però era una « virtù », « la prigionia di uno stile » non « una disinvolta sostanza », un « peso » non una « bilancia ». La sua passione per il Mosè era significativa: « mi sono chiesto qual'è la cosa più dura e più difficile che ha fatto Michelangelo, naturalmente il Mosè, opera oltre le passioni pura come un ghiacciaio »<sup>(3)</sup>; ma da queste considerazioni discende direttamente il « Monumento a Tito Livio » (440), una

---

<sup>(1)</sup> *Lettere*, 26 gennaio 1944, pag. 404.

<sup>(2)</sup> Guido Perocco, op. cit., pag. 20, nota.

<sup>(3)</sup> *Lettere*, 22 marzo 1942, pag. 359.

opera ostile, inutilmente grandiosa, priva di ispirazione, fallita perché contenente, sia pure in modo ingenuo, la retorica della storia, della classicità e, appunto, della purezza.

Il concetto della scultura come « oscuro grembo » è inteso da Martini, lo dimostrano le sue opere più riuscite, come espansione plastica della materia dal nucleo interno (il groviglio di forze intime che indicano l'anima della scultura) in un accumulo di spessori da cui si delinea la forma; tra l'interno e l'esterno dell'opera si muove una corrente in due sensi opposti, c'è come una captazione della forma in senso centripeto che determina ai margini una essenziale disseccazione, e un diffondersi dell'« anima » in senso centrifugo che trova il punto maggiore di accumulo sui margini dell'opera, ma che qui non si arresta, rimandando sempre al di là, indicando cioè una presenza attiva della opera oltre i suoi stessi limiti. Dalla somma di queste correnti (che non si neutralizzano mai tra loro) nasce la tensione, la vitalità dell'opera.

Da questo concetto hanno origine due caratteristiche fondamentali della scultura di Martini, che ne incarnano, quasi da sole, l'essenza. È stato destino costante di Martini, connaturato alla sua persona e alla sostanza del suo linguaggio, di tendere a un'immagine costruita su germi di narrazione; ognuna delle sue sculture implica una storia, un avvenimento umano, qualcosa che si muove nella vita dell'uomo, sia mito, o racconto, o situazione, o gesto. Mai il contenuto è tutto compreso nell'opera, il momento non è fissato, c'è sempre un tempo che precede e un tempo che continua, una dilatazione, un proseguimento; il significato non è mai solo un pretesto formale, ma un coinvolgimento di esistenza, una incarnazione senza riposo. Martini non procede per astrazioni ma per precipitati fenomenologici, per impura realtà. E rimane da questo punto di vista un poco appartato nell'area figurativa italiana dei suoi anni, tra « valori plastici », « metafisica », formalismi e idealismi vari; entra invece in una dimensione europea. Non gli importava, credo, che nel flusso della sua ispirazione fossero coinvolte scorie di sperimentalismo, brani di « non poesia », turgori di prosa; scriveva: « 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 »<sup>(1)</sup>.

Così molto spesso si è parlato del suo teatro, della sua regia, che entro certi limiti possono essere indicazioni giuste. Non c'è dubbio che Martini crea continuamente dei personaggi, delle scene, un dramma, nella buona e nella cattiva fortuna, a volte cioè come vere figure di poesia, come incarnazioni fantastiche, a volte solo come vuoti fantocci, come portatori di false idee. Un nudo come quello della « Pisana » (139 e cat. n° 175) è ricco di drammaticità, lui stesso lo considera « tremendo », fasciato di calma luce, nello abbandono inconsapevole al sonno che racchiude un'oscura terribile palpitazione, e un'opera come « La morte di Saffo » (243), ritmata nei tre grandi blocchi, nell'identità tra il corpo e la pietra trova una tragica forza; e così gli eventi notturni e ansiosi che si consumano nella stanza del « Sogno » (174) o della « Veglia » (176) o sul balcone del « Chiaro di luna » (173); sì, un teatro forse, ma terribilmente interno alla materia, all'ombra, all'invenzione plastica. E d'altra parte, per la cattiva fortuna, in tutte le opere celebrative, nei monumenti, quando Martini si lasciava prendere la mano dal « far grande », dalla « vistosa virtù », non si trattava neanche più di teatro; il dramma era solo nel fallimento, nella triste vacuità. Ma sia teatro o dramma, racconto o celebrazione, l'opera di Martini non fu canto, come scrisse Bontempelli; era troppo terrestre, troppo oscurata in se stessa, esaurita nel destino della materia.

Ed eccoci all'altra caratteristica che si sviluppa dal concetto dell'« oscuro grembo » e che sta tutta nel rapporto dell'artista con la materia; credo che qui si possa toccare quasi il fondo della individualità di Martini, l'essenza del suo lavoro. Martini aveva capito intuitivamente, sentiva anzi per sua naturale propensione, il peso decisivo che avevano la materia e il modo di lavorarla, cioè la tecnica, nella creazione dell'opera; vedeva la materia come portatrice predestinata della forma, che da essa lentamente può districarsi rimanendone condizionata e condizionandola a sua volta; sapeva che la forma assume un significato diverso a seconda della materia che la costituisce e del modo con cui questa materia viene elaborata; così superava di colpo

---

<sup>(1)</sup> Arturo Martini, *Il trucco di Michelangelo e altri scritti*, a cura di Mario De Micheli, e Antonio Pinghelli, Edizioni Gian Ferrari, Milano, 1967, pag. 37.



3 - Arturo Martini: *La sete* (1934)



4 - Arturo Martini: *Il bevitore* (1934-35)

il vecchio dualismo forma-contenuto e istituiva un rapporto nuovo, e fortemente anticipatore, con l'opera. La materia ha la sua vita; in essa la forma è addormentata; l'artista deve risvegliarla. Quando ci si trova davanti a un'opera di Martini è la prima cosa che si considera: il legno, il marmo, la terracotta, il bronzo, la ceramica corrispondono ogni volta a una determinazione profonda che ha un rapporto inalterabile con l'idea e il sentimento dell'opera. Non è un caso naturalmente che la « Donna che nuota sott'acqua » (419) sia in marmo, la « Donna al sole » (161) in terracotta, « Il bevitore » (211) in pietra, « Il figliol prodigo » (81) in bronzo, « La Maternità » (149) in legno; ma direi di più, direi che è inestricabile, perché fatalmente determinato, il rapporto in esse tra materia, forma e senso. Scriveva fin dagli inizi: « ho fatto ancora, non posso dire scoperta, ma ho sentito la materia mettersi nel soggetto come un personaggio dominante, come in certi drammi dove l'oppressione d'una fatalità gravita su tutti i personaggi e su le cose tanto che tutto prende un colore solo, che io chiamo il colore della vita sospesa in ansia. Così in questi giorni ho visto la creta obbligare i personaggi a seguirla nella sua purezza e fatalità immutabile »<sup>(1)</sup>.

Del resto quando Martini affrontava criticamente, per capirlo e confrontarvisi, il lavoro degli altri andava subito diritto al problema della materia e della tecnica. Prendiamo lo scritto intitolato « Il trucco di Michelangelo »: « Comodità di rima, probabilmente, indussero Michelangelo a dire in un sonetto che la scultura si fa levando il superfluo ... Se per caso anche Donatello avesse avuto la passione di scrivere, certamente avrebbe detto che la scultura si fa mettendo il necessario »<sup>(2)</sup>, e così via per altre pagine bellissime.

Martini aveva saputo trattare la materia secondo la sua natura, cioè secondo la sua destinazione formale, e fissarne, per mezzo della luce, il significato prestabilito. In tal modo l'opera acquistava il suo « peso assoluto ». Aveva superato ogni metodo di captazione impressionistica delle apparenze; creava il volume e lo esponeva tenendo conto del rapporto fisico materia-

---

<sup>(1)</sup> *Lettere*, 10-15 aprile, pag. 89.

<sup>(2)</sup> *Il trucco di Michelangelo*, cit., pag. 33.

luce, cosicch  la superficie diventava la zona di gravitazione e di esplosione di questo rapporto e ne risultava bloccata nella sua forma immutabile. Sul marmo levigato della « Donna che nuota sott'acqua » (419) la luce scivola e sfugge tangenzialmente lasciando l'opera di un chiarore sovrapposto, balenante e liquido; la terracotta rosa-bruna della « Pisana » (cat. n  175), pur nella sua delicata levigazione, assorbe invece la luce e se ne impregna totalmente colmandosi cos  di tenerezza e di calore; la pietra di « La sete » (213), « La dormiente » (224), « Leoni » (238) mazzata di rughe, di intagli, di corrosioni, costringe la luce a frantumarsi, allargarsi, scorrere sulle rilevature, circondando i punti depressi d'ombra, creando una forma non finita, sfumata, ricca di drammaticit .

Con tali opere Martini attuava ogni volta il ritorno all'« oscuro grembo », alla « squallida caverna », alla solitudine dell'opera. Ma il ritorno non fu totale, definitivo. Ogni cosa in lui, Palinuro insepolto della scultura italiana, rimane incompleta, l'avventura e il ritorno.