



**2013**

**IL CAPITALE CULTURALE**

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE**

University of Macerata



**eum**

**Il Capitale culturale**  
*Studies on the Value of Cultural Heritage*  
Vol. 7, 2013

ISSN 2039-2362 (online)

© 2013 eum edizioni università di macerata  
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*Direttore*  
Massimo Montella

*Coordinatore editoriale*  
Mara Cerquetti

*Coordinatore tecnico*  
Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale*  
Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali*  
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi

*Comitato scientifico*  
Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Stefano Della Torre, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Lutz Klinkhammer, Emanuele Invernizzi, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Raffaella Morselli, Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Adriano Prospero, Bernardino Quattrociochi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Simonetta Stopponi, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

*Web*  
<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>  
*e-mail*  
[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore*  
eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata  
tel (39) 733 258 6081  
fax (39) 733 258 6086  
<http://eum.unimc.it>  
[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor*  
Cinzia De Santis

*Progetto grafico*  
+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA



Rivista riconosciuta CUNSTA

*in memoria di Claudia*

Claudia Giontella (6 giugno 1966 – 14 maggio 2012) ha studiato Civiltà dell'Italia preromana all'Università degli Studi di Perugia. Nel 2000 ha conseguito il Diploma di Specializzazione in Etruscologia ed antichità italiche all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". È stata titolare dal 2002 al 2006 di un assegno di ricerca per il progetto *Orvieto. L'area archeologica di Campo della Fiera* presso l'Università degli Studi di Macerata, dove dal 2002 ha assunto l'incarico di professore a contratto di Etruscologia e archeologia italica, di Civiltà dell'Italia preromana e di laboratori su classificazione e rilievo di materiali archeologici. Dottoranda di Archeologia presso l'Università degli Studi di Pisa, dal 2007 ha ricoperto il ruolo di ricercatore di Etruscologia nella Facoltà di Beni Culturali dell'Ateneo maceratese.

Ha scavato nel sito romano di Vigna Barberini a Roma-Palatino e in molti altri di area umbra, come il santuario italico di Monte Torre Maggiore (TR), l'insediamento etrusco-romano in località Gabelletta di Orvieto (TR), l'insediamento di epoca orientalizzante in località Casanova-Maratta (TR), il santuario etrusco di Cannicella di Orvieto, il sito di località Campo della Fiera di Orvieto (TR). Ha partecipato a molteplici campagne topografiche, attività di schedatura, convegni, mostre e progetti di ricerca.

Publicazioni recenti. *Una ricerca di superficie nell'alta valle del Tevere. Le evidenze archeologiche di un'area al confine tra Etruschi ed Umbri*, in F. Coarelli, H. Patterson (a cura di), *Mercator placidissimus. The Tiber Valley in Antiquity*, Atti del convegno (Roma, 2004), Roma: Quasar, 2008, pp. 363-370; *Pavimenti in "signino" (cementizio) a Campo della Fiera (Orvieto)*, in Atti XIV Colloquio AISCOM (Spoleto, 7-9 febbraio 2008), Tivoli: Scripta Manent, 2009, pp. 111-118; *Palatino, Vigna Barberini. I resti di costruzioni e le attestazioni materiali più antiche*, in M. Rendeli (a cura di), *Ceramica, abitati e territorio nella bassa valle del Tevere e Latium Vetus*, Roma: École française de Rome, 2009, pp. 59-61; *Nuove attestazioni di ceramica etrusco-corinzia a Terni*, in P. Dragoni (a cura di), *Percorsi. Studi per Eleonora Bairati*, Macerata: eum, 2009, pp. 213-220; *Tre sepolture della necropoli delle Acciaierie*, in G. Capriotti, F. Pirani (a cura di), *Incontri. Storie di spazi, immagini, testi*, pp. 43-70, Macerata: eum, 2011; *Bronze Grave Goods from Norcia*, «Etruscan Studies», XIV, 2011, pp. 141-154; *Lo scavo archeologico di Campo della Fiera*, «Il Capitale culturale», n. 2, 2011, pp. 285-298; «... Nullus enim fons non sacer...». *Culti idrici di epoca preromana e romana (Regiones VI-VII)*, Pisa-Roma: Serra, 2012.

# De Chirico il greco, Martini l'etrusco, Sironi il latino, le identità anacronistiche del contemporaneo

Michela Scolaro\*

## *Abstract*

Il contributo analizza alcuni aspetti del rapporto tra l'archeologia e l'arte contemporanea, nel complesso periodo del cosiddetto "Ritorno all'ordine", tra il primo e il secondo conflitto bellico. Attraverso le straordinarie figure di tre protagonisti di quell'età contrastata – Giorgio De Chirico, Arturo Martini, Mario Sironi – l'indagine mira a evidenziare come la ricerca per definire l'identità, personale e collettiva, nei termini contemporanei resi urgenti dalla storia, abbia trovato nel dialogo con quella che era stata l'antica antiquaria, allora rifondata in moderna disciplina archeologica, un inedito luogo di arrivo.

The article analyzes some aspects of the relationship between archeology and contemporary art, in the complex period of the so-called "return to order", between the first and the second world war. Through the extraordinary figures of three protagonists of that contrasted age – Giorgio De Chirico, Arturo Martini, Mario Sironi – the study aims to highlight how research to establish personal and collective identity, in contemporary terms, made urgent by history, have found in the dialogue with what had been the old antiquarian, then refounded in the modern discipline of archeology, an unexpected point of arrival.

\* Michela Scolaro, Ricamatore di Storia dell'arte contemporanea, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, sede di Fermo, Corso Cefalonia, 70, 63900 Fermo, e-mail: [michela.scolaro@unimc.it](mailto:michela.scolaro@unimc.it).

È stato il secolo inaugurato dall'invito a distruggere «il culto del passato, l'ossessione dell'antico», contenuto nel manifesto con cui Filippo Tommaso Marinetti annunciava l'avvento travolgente del futuro sotto forma di futurismo, eppure, quello stesso Novecento è stato il tempo che ha intrattenuto col passato, con i suoi resti, con la sua memoria, il rapporto più intenso, contraddittorio e fecondo che sia stato nella storia. Fondato da subito sui termini estremi, sulle attitudini radicali che sole erano consentite a quella generazione malata di urgenza di vita, che non intendeva soffocare sotto tutto il “già stato”, il “già fatto”, il “già dato”, oppressa da quanto stabilito una volta e per sempre, comunque, e per tutti. Fosse giusto o sbagliato, adeguato alle contingenze o meno, tanto peggio se esemplare. A frustrare ogni ambizione, a eludere ogni confronto, perso in partenza con una perfezione inattingibile, talmente distante, fredda e muta da non apparire neppure più desiderabile... parte di una dimensione così remota da lasciare volentieri a quella scienza paziente che andava giusto allora rifondandosi in quanto disciplina autonoma, moderna, rigorosa, basata su criteri e metodi scientifici di comprovabile oggettività, gli strumenti indispensabili per fronteggiare la rapina del tempo, contendergli uno ad uno quei frammenti preziosi del passato. Era antica e moderna, l'archeologia, la scienza che poteva perfino diventare un'alleata, indicare percorsi e fornire spunti, chiavi magari, per giungere al cuore di quell'altrove ideale nel tempo che ai rari sguardi lucidi di quel perturbato avvio di secolo appariva, oramai, conteso tra la poesia del mito e quella dell'utopia. Richiedeva intuito, la ricerca archeologica, e coraggio, ampie competenze specifiche e sensibilità, doni dello spirito uniti alla perizia delle mani. Erano tante le affinità tra i due ambiti di ricerca che la maggior diffusione delle conoscenze permetteva di appurare, grazie alla stampa, che riportava con sempre maggior ampiezza le notizie di scavi e ritrovamenti, all'attività dei musei, non più sentiti come luoghi estranei, monumenti della separazione dai resti fragili di età inesorabilmente perdute, votati alla tutela e riservati agli esperti, ma, al contrario, riconosciuti, frequentati e vissuti come insostituibile risorsa, tramite di contatti altrimenti impossibili, perfino al di là delle attese... non fosse stato, a rendere incerto il colloquio, che l'archeologia volgeva la sua attenzione all'indietro almeno altrettanto quanto, invece, quella degli artisti era rivolta avanti... ma come aveva giusto allora indicato la psicanalisi le influenze e le interferenze, nonché i modi, i luoghi e gli elementi degli scambi tra le aree disciplinari possono essere infiniti, devono, anzi, mirare ad esserlo, perché sono sempre fecondi. Il riferimento era alla somiglianza della pratica medica con l'accurato lavoro di scavo dell'archeologo, che affronta le stratificazioni della storia, sottopone a precisa disamina i sedimenti, i resti all'apparenza meno significativi, e non teme la sfida di ricomposizioni impossibili, a partire da tracce pressoché inconsistenti... e non occorre che un accenno, in questa sede, ai rapporti subito intensi avviati a inizio secolo tra le arti visive e la psicanalisi, nella piena consapevolezza di una sorta di consanguineità, data dal comune trarre origine e ricondursi allo stesso soggetto, per rilevare la coesistenza di una molteplicità di incroci tra gli ambiti di studio.

D'altra parte, proprio la scienza, che ha consegnato alla volontà di conquista dei figli di quel nuovo tempo i territori misteriosi dell'inconscio, fornisce informazioni di grande interesse sui meccanismi di attrazione e di ripulsa, sulle modalità ricorsive dell'essere, che tende, nell'assenza, nell'impossibilità del possesso, a farsi simile a ciò che ama e desidera invano. Assumono allora altre inflessioni, ulteriori significati, considerate da questa prospettiva, le ribadite affermazioni di identità anacronistiche provenienti da quelle stesse personalità di novatori che avrebbero impresso la cifra unica del loro nome sui primi decenni del Novecento: dal grande metafisico, Giorgio De Chirico, il complicato figlio dei miti fondatori della civiltà occidentale, a Mario Sironi, il *civis romanus*, che credeva potesse realmente rivivere la meraviglia dell'Impero Romano, ad Arturo Martini, che affermava convinto, con cadenza veneta, «io sono il vero etrusco»...

La rigenerazione, fuor di metafora e nella crudezza delle cifre, sarebbe davvero avvenuta nel sangue come prescritto dai riti delle origini. Se la tabula rasa, il punto zero dal quale “far tutto ricominciare”, doveva produrla la prima guerra mondiale, l'assurda voragine che avrebbe inghiottito, oltre ai milioni di vite, l'incredibile slancio creativo d'inizio del secolo, altri stravolgimenti, incruenti ma profondi, capaci di travolgere perfino la stabilità degli assetti esistenziali di base, le coordinate di spazio e tempo, avrebbero apportato le sensazionali scoperte scientifiche di quegli anni: la relatività, l'inconscio, la fisica dell'atomo, ossia la composizione e i principi della materia... altrettante rivoluzioni positive che avrebbero, tuttavia, contribuito a loro volta a sostenere quel senso di assoluta precarietà, individuale e collettiva, che neppure l'esuberanza giovanile del Futurismo sarebbe mai riuscita a tacitare. Impossibile non ricordare l'immagine dell'*Angelus Novus* di Walter Benjamin<sup>1</sup>, che oppone le ali aperte al turbinoso vento della storia che spinge avanti, tenendo lo sguardo fissato indietro dove giorno dopo giorno si accumulano i resti di ciò che è stato. È a quelle spoglie, sempre tragicamente frammentarie, che la modernità ha consegnato alla sicurezza dei musei, ai microscopi degli esperti, che gli artisti del Novecento si rivolgono spinti dall'urgenza, pronti a farsi tramite, a restituire voce, ruolo, unitarietà se mai possibile, pur di ottenere risposte agli interrogativi più ansiosi, quelli relativi ai segreti delle origini, al modo per diventare inimitabili, come raccomandava Winckelmann, cercando di essere, in primo luogo, se stessi, autentici, figli del proprio tempo carichi di contenuti corrispondenti a quelle realtà inedite da esprimere. La realtà di chi si trovava a vivere nel contesto ben delineato in sintesi da Paul Valéry, che nel 1928 osservava: «Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «C'è un quadro di Klee che si intitola *Angelus Novus*, vi si trova un angelo che sembra allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato» (Benjamin 1962, p. 80).

<sup>2</sup> Valéry 1928, p. 1285.

L'orizzonte sul quale si collocano le figure dei maestri del primo Novecento italiano ricordati è quello che la recente storiografia artistica ha definito del "Ritorno all'ordine"<sup>3</sup>, nell'intento di circoscrivere più che un periodo, un sentire diffuso in ambito europeo, tra l'inizio del secondo decennio del secolo e il primo faticoso dopoguerra, all'avvio del cosiddetto "secolo breve"<sup>4</sup>, caratterizzato dalla necessità di rimeditare sui principi fondativi della tradizione culturale occidentale, preposti agli assetti formali infranti, agli equilibri compositivi scompaginati, alla misura contestata e travolta dall'urgenza di libertà espressiva delle avanguardie. Interpreti di quell'istanza di recupero di idealità e di forme storiche, furono in buona parte gli stessi artisti che avevano contribuito alla loro dissoluzione con l'audacia delle proprie ricerche, disorientati a fronte di un vuoto troppo vasto e improvviso da riempire, resi consapevoli proprio dalla sua mancanza del valore irrinunciabile di quanto rifiutato. Che si confermava indispensabile e non solo quale idolo polemico nei confronti del quale definirsi per contrasto, moderno *vs* antico, ma in quanto solido fondamento su cui poggiare per assolvere positivamente a quell'esigenza di conferma identitaria tanto più avvertita quanto più compromessa, in quel quadro di generale e inarrestabile sovvertimento dei riferimenti esistenziali.

1. «*Il giorno sta per nascere. È l'ora dell'enigma. È anche l'ora della preistoria*»<sup>5</sup>

In un tempio in rovina la statua mutilata di un dio ha parlato una lingua misteriosa [...] allora, come l'uomo che dalla luce del giorno si ritrova all'ombra di un tempio e sulle prime non vede la statua biancheggiante, poi a poco a poco la forma gli si rivela sempre più pura, così il sentimento dell'artista primitivo rinasce in me<sup>6</sup>.

Non fosse che è noto che le affermazioni di De Chirico vanno interpretate come quelle dell'oracolo evocato in tante opere, si potrebbero quasi prendere sul serio le dichiarazioni relative alla completa indifferenza del mondo greco rispetto alla sua arte e al suo pensiero. Non fosse che alla casualità biografica della nascita in Tessaglia, nel luglio 1888, in quella città di Volos dalla quale salparono gli Argonauti, occorre aggiungere almeno le identità rivendicate dei primi *alter ego*, a partire dall'Odisseo dell'autoritratto (fig. 1), a *Zeusi l'esploratore*, a *Ebdomero*, l'eroe eponimo del romanzo del 1929, per iniziare a circoscrivere la figura del protagonista del rapporto

<sup>3</sup> Pontiggia 2008, con ampia bibliografia precedente, in particolare della stessa studiosa.

<sup>4</sup> Hobsbawm 1995.

<sup>5</sup> De Chirico 1913, p. 57.

<sup>6</sup> Ivi, p. 56.

con l'antico forse più complesso, singolare e contraddittorio di quel primo Novecento. Fondato proprio sull'ambivalenza, sull'alternarsi di rifiuto e di riconoscimento, dall'assunzione consapevole alla negazione più recisa nello stesso breve giro di una dichiarazione. «Io sono l'antigreco per eccellenza», replicava il *pictor classicus* a quanti chiedevano ragione dei busti, delle statue, dei templi e dei «pezzi di colonna rotta» disseminati nelle sue composizioni. Ma per smascherarlo non basta unire gli elementi iconografici ai dati positivi e pieni di suggestione appartenenti alla leggenda della prima giovinezza, trascorsa ai «piedi del monte che conobbe l'infanzia di Achille più veloce, ed i saggi ammonimenti del centauro pedagogo», come la vocazione precoce che condusse il dodicenne a dedicarsi, presso il Politecnico d'Atene «alla copia di statue classiche, innamorato dei capolavori dell'arte ellenica»<sup>7</sup>, resa più che premonitrice nella ricostruzione in vista del proprio monumento. Quanto, piuttosto, rintracciare i modi sempre ambigui di manifestarsi della difficoltà sofferta da De Chirico nel confronto con le esigenze di un presente più che impegnativo, esaltante e delusorio a un tempo, una realtà tanto densa di istanze e accadimenti e urgenze, quanto vuota di significati effettivi, di valori solidi, di principi e di criteri indiscutibili ai quali rifarsi, che spingeva a cercare altrove, nella cronologia come nello spazio, i riferimenti necessari per orientarsi. E non a caso De Chirico ha trovato proprio nei panni di eroi erranti, nell'esule irrimediabile Ulisse, o in Zeusi, l'antico pittore divenuto esploratore grazie alla stessa maestria della sua arte, i travestimenti più riusciti.

La scena dell'evento fondativo contiene tutte le componenti di prammatica per la creazione del mito, a partire dalla suggestione dell'ora e del luogo: la tarda sera, illuminata dalla luna, il museo di Olimpia ad Atene. L'occasione è speciale, una visita organizzata dalla scuola alla quale il giovanissimo pittore partecipò insieme al fratello Andrea. Improvvisa, riporta la biografia, fu l'apparizione, al di là di una finestra, dell'*Ermes* di Prassitele rilucente nel buio. Impossibile, preciseranno gli studiosi, vedere la statua dall'esterno come raccontato dall'artista, perché era conservata in una sala centrale dell'edificio priva di affacci. Ma la mancata corrispondenza tra la realtà dei fatti e l'esperienza riferita non altera la qualità "metafisica" della rappresentazione, né incide sul valore di quella fantasmatica presenza/assenza del dio, e sui suoi plurimi significati. Comparso dal nulla per recare il suo messaggio, Ermes, il condottiero delle anime nel regno dell'Ade e del sognatore nella misteriosa profondità del

<sup>7</sup> In *Memorie della mia vita* l'artista ribadisce più volte l'importanza del continuo esercizio del disegno e della pratica della copia da modello, alla quale, presso il Politecnico di Atene, si dedicavano i primi quattro anni di studio, prima di affrontare i modelli dal vero. Come per Arturo Martini e Mario Sironi, il recupero dell'antica sapienza tecnica attraverso la prolungata "frequentazione" diretta delle opere (o dei calchi che svolgevano la stessa funzione didattica) costituiva un elemento fondamentale per la definizione stessa dell'identità artistica. «La vita nella cittadina di Volos era densa di avvenimenti metafisici e provinciali...» (De Chirico 1998, p. 33).

sonno, era, infatti, anche colui che annuncia<sup>8</sup>, e rivelava quanto Eraclito l'efesio affermerà di nuovo, tramite De Chirico, nello scritto di Zeusi, ossia la già antica verità di Talete che «il mondo è pieno di demoni», che «bisogna scoprire il demone in ogni cosa». Sia dietro, sotto, o al di là delle apparenze più consuete e ingannevoli, buone a catturare ormai giusto gli uccelli. Uomo del suo tempo, malgrado tutto, de Chirico fece del museo il luogo fatale del suo incontro con l'antico, che pure lo aveva circondato da ogni parte per lunghi anni. Domicilio finale degli dei che non abitano più tra gli uomini, quelle sale si confermano per lui il tempio moderno, dove non si effettua un semplice tramando di conoscenze ma si rivelano le verità essenziali. Quelle indispensabili anche per corrispondere alle esigenze dell'età contemporanea, disorientata da secoli di un procedere senza guida e senza obiettivi, privi di consapevolezza, epoca minata da un declino dovuto alla perdita della capacità di ascolto e di comprensione, quindi di impossibile messa in pratica, di quel sapere che l'oracolo, sia Ermes rilucente nella notte o l'Apollo delfico, attende ancora di trasmettere. A quella prima rivelazione saranno i successivi studi, d'arte di tutti i tempi, d'archeologia e di storia, di filosofia e di letteratura ad assicurare la sostanza e il seguito. Lasciata la Grecia, dopo la morte del padre, De Chirico scoprì l'Italia “*en touriste*”, una città dopo l'altra, Venezia e Milano intanto, visitandone i centri, i musei e i monumenti, prima di stabilirsi con il fratello a Monaco e, in seguito, raggiungere Parigi. A quel giro di mesi risalgono le letture fondamentali a cominciare da Schopenhauer e da Nietzsche, il maestro del *Saggio sulle visioni degli spiriti*<sup>9</sup>, prima ancora che del *Mondo come volontà e rappresentazione*, e la guida per la vita, il poeta del profeta Zarathustra, fino al Weiningen, che ragionava *Intorno alle cose supreme*, descrivendo la “nuova metafisica” che doveva condurre “al senso profondo delle cose”<sup>10</sup>. Nella patria della filologia, De Chirico elesse a numi tutelari altrettanti uomini di pensiero per i quali la cultura greca era parte costitutiva della stessa *forma mentis* oltreché un ambito di indagine e di riferimento vivo e costante. Era quanto gli occorreva per rendere attive a largo raggio quelle componenti di una dimensione familiare, infinitamente risonante e suggestiva ma di estrema difficoltà d'uso, volendo evitare di ricadere nell'Ottocento romantico che aveva saputo coglierne solo gli aspetti esteriori. Doveva essere la pittura a fornire il filo conduttore necessario al giovane per riunire quelle esperienze e l'arte sapiente, densa di elementi tratti dai miti greci o dall'antico dal simbolista Arnold Böcklin era quanto potesse esservi di più adeguato per fondere il *logos* alla pratica. L'utilizzo delle fonti classiche da parte del maestro “italianizzante”, sceso a Roma dietro suggerimento di Jacob

<sup>8</sup> Ossia “l'araldo”, lo stesso etimo al quale Alberto Savinio riconduceva il patronimico De Chirico.

<sup>9</sup> De Chirico lesse il *Saggio sulle visioni degli spiriti*, da *Parerga e Paralipomena*, di Arthur Schopenhauer, nella versione francese del 1912, *Essai sur les apparitions et opuscules divers*; il libro poi passò al fratello Andrea (nome d'arte Alberto Savinio).

<sup>10</sup> Lo studio di Otto Weiningen, *Intorno alle cose supreme*, fu pubblicato in Italia nel 1914.

Burkhardt, infatti, era funzionale all'espressione di un immaginario visionario e irrazionale, sorto da un'interiorità inquieta, incline alla fantasticheria macabra, sensibile agli aspetti oscuri, misterici e perturbanti che costituivano l'altra faccia della medaglia di quella antica civiltà esemplare, proprio allora al centro delle indagini di studiosi come Jacob Backhofen, Erwin Rohde, Friederich Nietzsche. Il loro impegno era teso a recuperare i tratti meno esplorati dell'anima greca rappresentati dalla tragedia, dall'essere passionale e contrastato costitutivo dell'identità dionisiaca e, ancora, gli aspetti di pertinenza sociologica relativi alle ritualità iniziatiche, alle pratiche funebri, al culto di entità soprannaturali, infere o meno. L'influsso dell'arte di Böcklin su De Chirico fu profondo e duraturo, di ben altra portata rispetto alla semplice "fornitura" dei motivi figurativi che compariranno a lungo nelle opere del padre della metafisica. Il maestro svizzero gli dimostrava nei fatti che era possibile un nuovo e diverso uso della memoria, della tradizione e del classico, strumenti in libera disponibilità per l'artista vero, pronti a essere rifusi in un tessuto corrispondente alle necessità estetiche del proprio tempo. Quelle tele piene di creature fantastiche, centauri, sirene, tritoni, di figure mitiche e di archetipi inquietanti testimoniavano che esisteva una dimensione a statuto speciale, soggetta ad altre imperscrutabili leggi, un luogo sospeso, sottratto all'incessante fluire del tutto, al mutevole, all'accidentale, accessibile solo grazie a un sapere superiore. È questo possesso che rendeva all'artista la sua effettiva identità di interprete e di guida, indispensabile alla società contemporanea, evoluta ma a scapito della capacità di colloquiare con gli dei.

Un frammento dopo l'altro il grande archeologo andava, quindi, componendo il suo orizzonte, stelle fisse già salde ai loro posti, che sarà definitivamente messo a punto tra il rientro in Italia e il successivo trasferimento a Parigi. È qui che giungeranno a formulazione compiuta le idee espresse tanto nelle opere quanto nella teoria, affidata a due manoscritti fondamentali, datati 1913-1915, dei quali il pittore fece dono ai poeti Paul Éluard e Jean Paulhan. Nel primo de Chirico si soffermava proprio su quale fosse il ruolo effettivo della pittura, che dovrebbe essere "rivelazione", non rappresentazione di qualcosa di già noto. Come ha ben spiegato Paolo Fossati,

la rivelazione è possibile solo in arte e con arte, ed è possibile solo tramite un preciso gioco formale: quel modulo compositivo che afferra lo spettatore con l'impressione di una solidità atemporale e che attraverso questo spaesamento lo conduce nei meandri di una narrazione senza i supporti della logica consueta<sup>11</sup>.

Non si trattava, quindi, del semplice tradurre idee o suggestioni in un codice diverso bensì della capacità di:

<sup>11</sup> Fossati 1981, pp. 82-83, come la citazione successiva.

determinare contiguità fra idee e immagine, annullando così il prima filosofico e il poi figurativo in un'unica dimensione che non si sa definire altrimenti che conoscitiva, e il più lucidamente e razionalmente possibile. [...] Solo così si può avere una conoscenza che da caso personale di liberazione poetica diviene capacità di afferrare le ragioni di un popolo, di un'etnia, di un destino storico.

Sarà il fratello Alberto Savinio a completare il quadro, svelando già acquisita la vera identità del fratello: non un pittore ma un mago, ossia un demiurgo che svela il misterioso, e raffigura a partire dal nulla, rendendo manifesto e comprensibile «il legame invisibile che unisce un popolo a ciò che esso crea». Il solo capace di riattribuire un senso a quel mondo che si vive oramai come un «museo di stranezze», pieno di giocattoli variopinti «che frantumiamo per scoprire come sono fatti dentro, e scopriamo delusi che sono vuoti». I frammenti di quei simulacri si ritrovano come depositati dall'onda lenta della storia nelle composizioni dell'artista, il cui animo greco si conferma altresì nell'assunzione della scena teatrale quale dispositivo spaziale d'elezione, scatola a prospettiva variabile ma sempre evidentemente illusoria, orizzonte basso, definito, pronto ad accogliere le teorie degli archi, le piazze, le Arianne, minuscole vele triangolari, minacciosi treni neri, palle colorate e pesci sacri, e ancora torsi e busti, più gesso opaco che non marmo rilucente, protagonisti a pari titolo dei manichini, che di lì a poco rievocheranno l'uomo continuando a escluderlo, semplice oggetto tra gli altri, puro segno in quella dimensione fuori dalla sua portata, «per essere veramente immortale un'opera d'arte deve uscire completamente dai limiti dell'umano: in essa il buon senso e la logica mancheranno del tutto»<sup>12</sup>. L'infinito museo di stranezze di De Chirico sottrae i suoi fedeli alle difficoltà di un presente più oscuro e impenetrabile dell'enigma dell'oracolo (fig. 2), offrendo loro l'argine di una costruzione a misura umana a fronte del caos, il conforto del mito, la solare luminosità della civiltà nascente a tutela della fragilità dell'essere. Quella dei suoi contemporanei in grado di reggere solo fino a un certo punto la rivelazione dell'assoluta impossibilità di giungere alla realtà metafisica, l'unica essenziale, dove l'interrogare inutile si arresta perché i misteri di dissolvono. Ricordava bene il *pictor classicus* che l'audacia che aveva spinto l'amato Nietzsche a fissare lo sguardo oltre l'abisso era stata pagata con la follia. Ancora occorreva Apollo per resistere al fascino mortale di Dioniso e la storia, a breve, avrebbe dimostrato quanto potente.

<sup>12</sup> De Chirico 1913, p. 52.

## 2. *Questi arcaici sono alberi, è la purezza»<sup>13</sup>*

Arturo Martini non aveva neppure completato gli studi elementari, dispensato dall'obbligo scolastico a dodici anni<sup>14</sup>, ma sentiva scorrere nelle sue vene lo stesso sangue dei cavapietre, dei narratori di storie scolpite sulle pareti delle più antiche chiese del Triveneto davanti alle quali sostava ragazzino, lo sguardo fisso verso l'alto. Quasi a prefigurare l'incanto incatenato alle due figurette estatiche de *Le stelle*. Sarà la stessa meraviglia che avrebbe provato lungo l'intera durata della sua esistenza al cospetto della vera poesia, cioè dei sentimenti eterni calati nelle solide forme della scultura. Gli stessi che intese esprimere con la sua arte.

Anche per Martini i musei saranno luoghi magici, di rivelazioni e di incontri fatali, quelli fondamentali con i maestri che non aveva praticamente conosciuto nella sua formazione pressoché da autodidatta, se si escludono i rudimenti tecnici impartiti alla scuola serale di Arti e mestieri, le poche ore presso il professor Antonio Carlini, e le lezioni di Urbano Nono, frequentate per qualche tempo grazie a una borsa di studio. A Monaco, inviato nel 1909 dall'industriale trevigiano delle ceramiche Gregorio Gregorj, per ampliare nella patria dello stile floreale il repertorio dei motivi decorativi per le piastrelle prodotte dalla ditta, Martini si dedicò con impegno alla copia dei gessi greci e romani, oltre a visitare mostre e atelier. Scoprì, quindi, insieme, gli antichi e i contemporanei: Franz Stuck, Ivan Mestrovic, Adolf von Hildebrand, i secessionisti, nel periodo che avrebbe definito il «più infelice della mia vita», per la difficoltà a orientarsi e far emergere la sua identità, sottoposto a pressioni di ogni genere, dalle costrizioni del vivere alle urgenze espressive. A Parigi, nel 1912, con Gino Rossi, approfondì la conoscenza del cubismo e delle avanguardie, ma, soprattutto, conobbe Medardo Rosso, Modigliani, De Chirico e Libero Andreotti. Visitò il Louvre e le collezioni orientali del Guimet, il museo etnografico come le gallerie e gli studi dei colleghi, attento a cogliere ogni accento originale, ogni suggerimento o proposta di stilizzazione in sintonia con il suo modo di sentire e di vedere, in grado di accrescere, di arricchire di sfumature le sue possibilità espressive. Sommava con naturalezza l'una all'altra le suggestioni provenienti da tempi e spazi diversi, Arturo Martini, forte di un senso di legittimità assoluta, emersa non appena riscattato con l'impegno appassionato l'handicap della mancanza di una solida formazione di base nel dato positivo dell'assenza di pregiudizi e della totale disponibilità sperimentale, un'apertura che l'avrebbe fatto definire

<sup>13</sup> Martini 1997, p. 269.

<sup>14</sup> Dopo aver ripetuto due volte la prima e tre volte la seconda classe, nel 1901, raggiunta la terza, Martini è finalmente prosciolto dall'obbligo scolastico. La difficoltà a concentrarsi e seguire gli insegnamenti, la povertà estrema, nonché il carattere incline alla fantasticheria lo esponevano a inutili e crudeli umiliazioni.

da Cipriano Efisio Oppo «l'uomo più assimilatore che si conosca»<sup>15</sup>. E non intendeva rivolgergli un complimento, così come i critici recensori che elencavano le fonti delle sue sculture, quasi si trattasse di scomporre un puzzle, da sempre variate e miste, di matrici colte e popolari, evidenti eppure perfettamente rifuse in opere stilisticamente originali, che non potrebbero essere ricondotte se non alla sua mano, alla sua personalità. Rispetto alle istanze che muovevano il procedere di altri artisti nella stessa direzione, il rapporto con i modelli del passato instaurato da Martini non rispondeva prioritariamente a esigenze di natura intellettuale, l'elaborazione teorica, infatti, emergeva solo dopo aver cercato e risolto operativamente i problemi che gli si presentavano nel fare, fossero tecnici, compositivi o d'espressione. Per lui il confronto costituiva una pratica spontanea, la verifica di una possibile consonanza intravista, sollecitata dal rispecchiamento, non importa se parziale o totale, sintonia accidentale, momentanea o durevole, si trattava, in ogni caso, della scoperta di possedere, in qualche misura, elementi di un codice comune, il presupposto ineludibile al dialogo. È molto più di un modo dire, nel suo caso, che l'antico gli parlava direttamente, paralizzandolo per ore davanti alle testimonianze degli egizi, dei greci, degli etruschi, dei popoli della Mesopotamia, capaci di trasmettere intero, potente, il senso della sacralità del fare arte. La sua essenziale necessità. Indifferente a qualsiasi determinazione di tempo e di spazio, perché come aveva scoperto fin dai primi difficili anni della sua carriera, l'arte vera comincia "dove la storia finisce", e certo lo sconvolgimento bellico mostrava tutti i caratteri dell'evento definitivo, quello a partire dal quale far tutto iniziare di nuovo. È in quei mesi di riflessione e di angosciata ricerca di risposte, che rendevano l'artista incapace di escludere interlocutori di ogni età e di qualsiasi paese, che Martini elaborò la teoria del "grembo plastico", esposta in una conferenza tenuta a Milano nel dicembre del 1920 il cui testo, destinato alla pubblicazione, andò purtroppo perduto. In essa, lo scultore illustrava il suo ideale estetico, fondato sul senso di un indispensabile ritorno all'origine, all'autenticità delle radici riscoperte nel confronto con l'antico, che si manifesta in forme essenziali, pure, la cui massima semplificazione, lungi dall'indurre impoverimento o rinuncia a contenuti, era, al contrario, garanzia di concentrazione, di bellezza e di durata. Lo stesso ragionare sulle lezioni trasmesse attraverso i secoli dai reperti conservati nei musei o dai resti ancora collocati nelle piazze, sulle facciate delle chiese e dei palazzi dei centri storici, lo aveva indotto a porsi tra gli obiettivi più importanti da perseguire il superamento di ogni tratto stilistico individuale, ossia la cancellazione della benché minima traccia della personalità, sentita come un ostacolo verso il raggiungimento della perfezione dell'opera. In

<sup>15</sup> Fu in occasione della visita alla mostra "Fiorentina Primavera" del 1922, la prima in cui Martini espose insieme al gruppo di «Valori Plastici», la rivista fondata a Roma da Mario Broglio, nel 1918, che si era fatta portavoce delle istanze metafisiche. Si veda, a proposito dell'ansia assimilatrice dello scultore trevigiano, il preciso intervento di Fergonzi in Gian Ferrari *et al.* 2006, pp. 69-79.

totale controtendenza rispetto al culto dell'artista di eredità romantica, secondo Martini – «noi uomini fuori epoca», scriveva, d'altra parte, all'amico poeta Giovanni Comisso –, occorre diventare anonimi come i creatori dei primi tempi, sciogliersi dai vincoli dell'accidentale, non cedere al fascino immediato dell'accessorio, per giungere di nuovo al cuore delle cose e coglierne il dettato, divenire costruttore di archetipi, in grado di esprimere verità di valore universale:

Perché io penso che le armonie delle cose vengano verso di noi come le anime vanno verso Dio. Così solo sei forte, credere bisogna, ricordati che l'arte è la scala che mena più sicuramente verso la verità [...], non diventiamo amari anzi tempo, soltanto perché l'attesa si è fatta un po' lunga, attendiamo, verrà, sono certo che verrà, non so in quale veste, o se pure nuda, la forma che dovrà esprimerci<sup>16</sup>.

Era già Martini l'etrusco a parlare, il mistico delle forme senza tempo capace di esprimersi in figura e in preghiera<sup>17</sup>.

«Non toccate l'uomo in estasi» raccomandava Lorenzo Viani, a proposito di Martini, «se si sveglia farà cose notevoli»<sup>18</sup>. Trasformano l'avvertimento in riuscita profezia gli innumerevoli capolavori distribuiti lungo l'intero arco della sua carriera, precocemente interrotta nel marzo del 1947, a soli 57 anni. Appartengono a questa categoria molte di quelle che Martini stesso indicava come le opere greche: «*Annunciazione, Gare invernali, Il sogno, Donna al sole, Le stelle*», seguite poi da *Salomone*, dal *Ratto delle Sabine*, ed altre ancora, sorte da «un periodo quasi alessandrino», nel quale, ricordava l'artista, «ho cantato il piacere di una..., di un racconto [...] come gli alessandrini di Grecia». A breve sarebbe iniziato quello degli Etruschi, che avrebbe definito: «il periodo di Poesia».

Nelle pagine dei *Colloqui*, raccolte da Gino Scarpa tra il 1944 e il 1945, ritornano numerosi riferimenti ai quasi due anni trascorsi dall'artista tra Roma e Vado Ligure, dall'ottobre del 1921 al maggio 1922. A quel tempo la responsabilità del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia era affidata all'archeologo Giulio Quirino Giglioli, lo scopritore, tra l'altro, dell'*Apollo di Veio*, rinvenuto nel 1916 e presentato nel 1919, che concesse allo scultore di accedere alle sale oltre i normali orari di visita e di frequentare i depositi e i magazzini dove erano conservati i reperti in via di catalogazione e di studio. Tra questi, come ha appurato Giulia Fusconi<sup>19</sup> sulla guida di Alessandro della Seta, del

<sup>16</sup> Lettera a Giovanni Comisso, in Zona di guerra, non datata, fine giugno 1918, da Faenza, in De Micheli *et al.* 1992, pp. 46-47.

<sup>17</sup> Si veda la preghiera che la scultura rivolge all'artefice in *La scultura lingua morta* 1945: «Fa che io serva solo a me stessa / Fa di me un arco dello spirito [...]».

<sup>18</sup> Nella recensione alla Biennale di Venezia del 1926, in «Augustea», II, n. 10, 1 giugno.

<sup>19</sup> Si veda il contributo al catalogo del 2006, a cura di Gian Ferrari *et al.*, dal titolo «*Io sono il vero etrusco*». Il passo è riportato nei *Colloqui*, ed. 1969, p. 118, in cui Martini affermava: «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 loro».

1918, Martini fu attratto soprattutto dai manufatti in terracotta di produzione etrusca e italica, vasi e statue di età diversa, dall'arcaica all'ellenistica, tanto di fattura sapiente, come i pezzi provenienti dai frontoni dei templi o dai complessi monumentali, quanto di matrice popolare. Davanti al *Sarcofago degli sposi*, all'*Apollo di Veio*, alle teste naturalistiche del IV-III secolo, ai pezzi più belli del corredo votivo di Carsoli, poi trasferiti al Museo di Chieti, non è difficile immaginare l'intensità dello scambio tra lo studioso e l'artista, interessato ad ogni aspetto di quelle creazioni come di quella civiltà, che sentiva così viva e umanamente affine. A partire dalla predilezione per la creta, la materia povera per fabbricare oggetti d'uso comune, capace di trasformarsi in capolavoro, serbandosi memoria della mano e del fuoco, alla quale Martini doveva i soli momenti di gioia dell'infanzia: «mi par d'aver sempre avuto dell'argilla tra le mani. Ricordo che, fanciullo, all'asilo infantile, dove alle volte ci davano qualche pezzo di creta da modellare, io solo a toccarla quasi tremavo», «le più belle ore della mia vita all'asilo. L'unico che stava sveglio a far le palette con la creta [...] alle ore quattro, una volta la settimana, dispensavano un pezzetto di creta»<sup>20</sup>. «È un materiale che ti dà l'etrusco», affermerà più tardi l'artista a proposito di alcune delle sue realizzazioni più felici, eseguite tra la fine del terzo e l'inizio del quarto decennio del Novecento, in terracotta: *Il pastore*, *Donna al sole*, *L'Attesa*, *il Sogno*, *Chiaro di luna*, *Tomba di giovinetta*, *Le sorelle*, *Convalescente*, *Solitudine* (fig. 4). Altrettante riprove, in quelle forme variamente stilizzate, della lezione appresa da quegli antichi modelli. Con i quali condivideva non solo la ventura di trovarsi a lavorare in un territorio propizio («io ho vissuto in paesi come Vado Ligure e Albissola, ove non c'è che creta; allora nasce la simpatia per quella materia; se vivi a Carrara, il seme si sviluppa in marmo»), ma anche la tendenza a trascendere il dato individuale del modello nella tipologia, per elevare la singola figura a simbolo, ampliandone così il significato, la risonanza. Una caratteristica rilevabile perfino nei ritratti più identificati di quel periodo, da *Lilien Gish*, alla *Ragazza innamorata*, fino alla dolcissima e trasognata versione della *Nena* (fig. 5) con gli occhi aperti<sup>21</sup>. Quest'ultima, raffigurante a mezzobusto la figlia adolescente Maria, le braccia conserte, il capo appena reclinato sulla mano, era realizzata in argilla refrattaria, un composto più irregolare rispetto a quello della normale terracotta, a causa della presenza nell'impasto di caolino e di altre particelle granulari, anche metalliche, che conferivano alla superficie un aspetto scabro, pietroso, quasi riarso, decisamente diverso dalla compattezza vellutata del più tipico materiale fittile. Nelle sculture in terracotta di Martini si riscontra un caratteristico alternarsi degli elementi modellati, scavati, incisi con la stecca o plasmati con

<sup>20</sup> *Colloqui*, in Gian Ferrari *et al.* 2006, p. 275, come le citazioni seguenti.

<sup>21</sup> All'atto conclusivo della creazione della *Nena* erano presenti i poeti liguri Camillo Sbarbaro e Angelo Barile; entrambi avrebbero ricordato l'artista con la stecca alzata, mormorare tra sé «adesso la sveglio» e tagliare di netto «l'ovale umido e innocente degli occhi».

le dita, con parti non lavorate, in cui la definizione formale è completamente affidata alla materia, che non solo consente e accoglie il processo creativo, ma ne è diretta responsabile insieme all'artista, ne diviene complice non sempre di buon grado. Dell'intensità di questa dialettica recano eloquente testimonianza le sculture in argilla refrattaria, come poi quelle in pietra e in legno, che ben rivelano attraverso il contrasto più evidente delle superfici la realtà di un rapporto che è faticosa conquista di un equilibrio tra enti e istanze diverse, idealità di forma e resistenza di natura, ossia, da parte di materie inerti solo all'apparenza, di fatto, vive e indocili. «Io lavoro – scriveva nel 1918 –, e sono tornato come una volta, *pauroso dinanzi alla materia sensibile*, la guardo, la scruto e adagio adagio, la depongo per fermare la parte che la solitudine delinea e ferma nell'eternità dei ricordi»<sup>22</sup>.

Dai ricordi etruschi, ed erano quelli della plastica sintetica dello stile arcaico, emergono le forme compatte, raccolte e solide della splendida *Maternità Fusconi*, ancora in argilla refrattaria, la materia più adeguata per trasmettere il senso dell'inesorabilità del primigenio, della forza vitale delle origini, della madre terra che genera, nutre, protegge; di epoca più tarda, del III e IV secolo, erano invece i riferimenti vivi alla memoria dell'artista nell'affrontare il *Monumento funebre a don Queriolo (il benefattore)*, nel 1929, una vera e propria rielaborazione delle figure giacenti sui sarcofagi osservati a lungo al museo di Tarquinia o di Tuscania, dove non avranno mancato di colpire l'immaginazione dell'artista le urne cinerarie a capanna, che dovevano tornare poi sotto forma di "teatrino" in tante sculturette "narrative", sfondo architettonico a definire la *solitudine* della cosiddetta civiltà contemporanea, che stringe d'assedio quell'ultimo albero dagli inutili rami mozzati, o cornice/prigione per la *donna alla finestra...* lo sguardo perso nel nulla, assorta in un contemplare senza obiettivo... come i molti sognanti protagonisti dell'arte di Martini. Che condividono la scena con gli "assetati" (fig. 6), altri toccanti *alter ego* dell'artista, ma anche più ampiamente simboli di uno stato di necessità primario e assoluto, di intensità tale da far il vuoto intorno a quei corpi protesi, di uomini, di donne, perfino di madri dimentiche del bambino che quasi soffocano col braccio che lo assicura convulso al fianco, a carponi, trasformati in pura esigenza, inestinguibile in eterno perché connaturata alla condizione umana. La traccia mnestica in questo caso è precisissima e traumatica, sono i resti degli abitanti di Pompei pietrificati dalla lava della fatale eruzione del Vesuvio del 79 d.C., che lo scultore vide nel 1931. A breve, la volontà di partecipare alla creazione dell'immagine della società del suo tempo, di credere ancora che la scultura potesse essere una lingua viva<sup>23</sup>, indurrà Martini a impegnarsi per corrispondere alle grandi commissioni

<sup>22</sup> *Lettere*, in De Micheli *et al.* 1992.

<sup>23</sup> Il riferimento è allo scritto di Martini *La scultura lingua morta*, elaborato nel 1945, nel pieno di una crisi di sfiducia nei confronti delle possibilità espressive della sua arte, che lo aveva portato fino al proposito di abbandonarla per dedicarsi interamente alla pittura, ripresa già dal 1939.

pubbliche avviate dal governo fascista. Ad accogliere la sua “collezione di reperti archeologici” saranno allora preferibilmente il marmo e il bronzo, materiali di comprovata nobiltà, atti a sfidare il tempo, ossia la pietra, non già la fragilità così umana della terracotta, meno adeguata solo in apparenza per trasmettere agli assetati a venire i ricordi delle gesta di quella generazione smarrita anche tra le epoche.

### 3. «*Lasceremo noi latini dalle maschere d'oro, dall'anima apollinea...*»

«Da lungo tempo siamo tornati ad interrogare con occhi ardenti» – scriveva Mario Sironi nel 1934

il passato immenso dell'arte, abbiamo ripreso il pellegrinaggio lungo questa nostra terra che ha visto tante fioriture e tanta bellezza. Siamo tornati ai vecchi grandi capolavori con riverenza e studio, umile e faticato, ai simulacri giganteschi che talvolta scompaiono, per l'indifferenza e l'incuria degli uomini! Eppure quanta grandezza, quanti insegnamenti, che viva e terribile presenza in loro; quanto basso e superficiale il costume di indifferenza davanti a questa nostra grandezza che è come lo stampo, il seme fatale di tutte le grandezze future! [...] mettiamoci davanti a queste per interrogare noi stessi<sup>24</sup>.

Questa pratica era consueta al maestro dei paesaggi urbani, il tragico cantore della fatale illusione fascista, già dal primo decennio secolo, quando ancora partecipava con piena convinzione all'avventura futurista. Ne dava notizia Boccioni, in una lettera a Severini che descriveva l'amico artista come pazzo, chiuso in casa, tra i calchi di gesso, impegnato nella copia «in tutti i sensi per venti venticinque volte [di] una statua greca»<sup>25</sup>. È che già per Sironi futurista, impegnato come i suoi compagni nella ricerca di un'espressione corrispondente alla sensibilità e agli ideali del suo tempo, vale a dire alla multiforme e controversa identità contemporanea, la tradizione, l'antichità, il passato non costituivano affatto un vincolo gravoso dal quale occorreva liberarsi oramai a tutti i costi ma, al contrario, rappresentavano l'unica vera fonte alla quale attingere, la base sulla quale rifondarsi per giungere di nuovo alla grandezza perduta. I monumenti e i reperti rinvenuti dagli archeologi erano la prova tangibile dello splendore di una civiltà unanimemente riconosciuta e ammirata, di quella che era stata il faro dell'occidente. Erano eloquenti testimoni, materia viva, non resti morti, da ascoltare con la colpevolezza di esserne discendenti ed eredi. E i tempi reclamavano di esserne degni. Da quell'antica stirpe di costruttori, che aveva eretto monumenti in tutta l'Europa, in parte dell'Asia e dell'Africa,

<sup>24</sup> M. Sironi, *Arte ignorata*, «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia», marzo 1934, in Camesasca 1980, p. 160.

<sup>25</sup> Dell'artista, si veda la raccolta degli *Scritti editi e inediti* (Birolli 1971).

ed erano città intere, e poi strade, ponti, acquedotti, fortificazioni e templi, a beneficio delle collettività, più o meno soggette, Sironi aveva tratto anche la convinzione del profondo valore sociale dell'arte, che doveva essere pubblica, formare e, al contempo, rispecchiare l'anima un popolo, di una comunità unita. E questo ridefiniva anche l'identità dell'artista al suo interno, il suo ruolo di guida e di interprete, esempio e specchio, quindi, della sua comunità. L'ideologia fascista, con la sua pretesa di rilanciare la nazione, resa forte da una completa riorganizzazione e da un totale controllo, e di riaffermare il primato italiano rivestendo la dittatura dei panni prestigiosi dell'impero romano, avrebbe trovato in Sironi l'interprete più lucido ed efficace, nonché il sostegno, tanto con le grandi opere quanto con le teorie e l'attività di divulgazione/propaganda sulla stampa, più autorevole e, purtroppo, accecato.

Come Arturo Martini l'etrusco, ma anche il greco e l'alessandrino, del quale aveva subito colto la straordinaria poesia e la profonda affinità, Sironi, il latino, l'erede di Augusto, aveva una concezione del passato essenzialmente storica, per quanto frequentasse i musei, conoscesse le epoche diverse e i rispettivi stili. Impossibile rinvenire traccia della classicità solare del mediterraneo rievocata negli scritti sironiani nelle figure monumentali e silenziose che si stagliano su quelle scene inquietanti, in quei paesaggi inanimati, che accolgono brani di architetture ciclopiche che sembrano i resti abbandonati di una civiltà scomparsa. Simboli di una malinconia indissolubile, in un solido profilo egizio, della solitudine (fig. 7) senza rimedio dei sopravvissuti, ma anche allegorie incapaci di credere possibile il proprio trionfo, effigi raggelate dell'impero (fig. 8), dell'Italia corporativa, e perfino della Legge e della Giustizia. Partecipa dello stesso carattere che rilevava nelle statue di Martini, presentate alla Quadriennale romana del 1935, l'umanità primordiale delle opere sironiane:

disposte in una sorta di monumentalità negligente, e asimmetrica, sembrano frammenti di templi in un museo della modernità. Perché sono rimaste sul marmo del pavimento e non sono volute salire al loro posto e alla loro funzione, lungo le pareti della sala? I legni e le sete, metope gigantesche, il *Nievo* che così com'è sembra un Dio caduto in terra e rimasto lì in un'immensa disperazione?<sup>26</sup>

Proprio come le sue figure di fondatori della patria senza eroismi ad eternarne i nomi, i muratori, i contadini, gli operai e i soldati che, insieme a madri e spose, ai progenitori attoniti di fronte al nulla della propria progenie e alle catastrofi della storia, occupano ognuna il proprio scomparto nelle grandi composizioni murali, le statue dell'amico attendevano invano di tornare a svolgere la propria funzione spirituale, all'interno di una nuova civiltà. Che l'utopia del Novecento aveva concepito moderna, funzionale e organizzata, trionfale perfino, perché

<sup>26</sup> La recensione apparve su «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia», nel febbraio 1935, ora in Camesasca 1980, pp. 186 e ss. Il brano è ripreso anche da Marisa Volpi, in un utile contributo su *Monumentalità e primitivismo nell'idea di Sironi*, in Benzi 1993, pp. 62 e ss.

all'altezza della sua illustre storia, consapevolmente riassunta. Bastava, in fondo, a suo avviso, assecondare con lucidità l'evoluzione della storia, della quale era già stato ripreso il controllo, resi accorti del fatto che «tutta l'arte torna irresistibilmente alle muraglie, ai fastigi, alla pietra, alla “funzione” spirituale ormai perduta»<sup>27</sup>. Per dare concretezza a quell'impossibile ideale Sironi fu architetto, scultore (fig. 9), allestitore, grafico e pubblicitario, recuperò da ogni tempo usi e lavorazioni, le tecniche sapienti del mosaico, della vetrata, dell'affresco e della pittura murale a encausto e a secco, progettò e realizzò apparati effimeri, celebrativi e didattici, così come complessi architettonici monumentali, vere e proprie applicazioni del concetto di opera d'arte totale nel loro integrare struttura e ornato, funzionalità e decorazione, esemplari della sua straordinaria capacità di ideare e di tradurre in forme concrete le sue grandiose visioni. Offerte dall'*artifex* a beneficio della comunità intera. Sulla vocazione pubblica dell'opera d'arte, sulla sua disponibilità a farsi veicolo di contenuti ideologici eteronomi, ossia strumento per impartire insegnamenti sotto mentite e suggestive spoglie, si sarebbe consumata la rottura con Margherita Sarfatti, la grande regista dell'immagine del Ventennio, oltre che la principale interprete delle idealità espresse nell'epopea sironiana. Vedeva fin troppo chiaramente che utilizzare l'arte a fini di propaganda precipitava in una spaventosa china, proprio lei, la teorica che aveva fornito alla funesta megalomania del regime l'apparato iconografico più efficace che si potesse immaginare, quello che riscattava un popolo vinto e smarrito rivalutandone le gloriose radici, ne riaffermava integra l'identità attraverso la memoria dello splendore passato, inducendolo a credere nel suo possibile ritorno, seguendo l'illuminata traccia indicata dal *Dux*. Donna di profonda e raffinata cultura, di intelligenza sensibile, che la rendeva capace di riconoscere a prima vista il valore di un'opera e il suo significato, nell'immediato e per l'avvenire, non fu in grado di leggere nell'animo dell'uomo che aveva eretto a monumento, né di interpretare correttamente i segni del tempo, finendo tra le vittime di quella tragica illusione che aveva contribuito a mascherare. Esattamente come Mario Sironi, da firmatario dei manifesti più intransigenti, *Contro tutti i ritorni in pittura* (1920), a fautore della ripresa dell'antica retorica della pittura murale, a fronte dell'inadeguatezza del quadro: «forma ormai ristretta [...] incapace di incatenare l'attenzione degli uomini, in quest'epoca di miti grandiosi e di giganteschi rivolgimenti»<sup>28</sup>. Quei miti, la storia li avrebbe travolti di lì a poco, mostrando in tutta la sua ferocia la realtà vera dei “giganteschi rivolgimenti” e con quella, ancora una volta, l'inconsistenza delle creazioni umane, fatalmente destinate alla distruzione, tanto più rapida col contributo di funesti demiurghi, un pittore mancato, uno scrittore fallito.

<sup>27</sup> Camesasca 1980, pp. 158-161.

<sup>28</sup> L'importante intervento di Sironi sulla *Pittura murale*, fu pubblicato su «Il Popolo d'Italia» del 1 gennaio 1932, poi ripreso su «L'Arca» e da «Domus», nell'aprile e nel maggio dello stesso anno. Ora in Camesasca 1980, pp. 111-115.

Sarebbe rimasto il museo, «celebrazione di tutte le eredità dell'anima umana [...] asilo sublime di opere tolte alla vita mortale e resuscitate al di là, in una metafisica presenza nei regni sterminati dello spirito»<sup>29</sup>, ad accogliere anche i resti dell'illusione infranta di Sironi, anacronistico *civis*, tradito insieme a un'intera generazione.

Esemplari di quel momento di straordinaria concentrazione creativa, De Chirico, Martini e Sironi, ognuno con la propria declinazione, hanno rappresentato in queste pagine la generazione che dopo averla sofferta e cancellata, ha ricercato e accolto l'«esperienza dei secoli» della quale si erano riscoperti figli, con l'inedita consapevolezza dell'archeologo, ossia di colui che conosce l'entità della perdita che il tempo inesorabile comporta e la combatte, con pazienza e tenacia, giorno dopo giorno.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Benjamin W. (1962), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino: Einaudi.
- Benzi F. (1993), *Mario Sironi 1885-1961*, Milano: Electa.
- Birilli Z., a cura di (1971), *Umberto Boccioni, Gli scritti editi e inediti*, Milano: Feltrinelli.
- Camesasca E. (1980), *Mario Sironi, Scritti editi e inediti*, Milano: Feltrinelli.
- Coen E., a cura di (2003), *Metafisica*, Milano: Electa.
- De Chirico G. (1913), *Il senso del presagio*, in Coen 2003, p. 52.
- De Chirico G. (1998), *Memorie della mia vita (1962)*, Milano: Bompiani.
- De Micheli M., Gian Ferrari C., a cura di (1992), *Le lettere di Arturo Martini*, Milano: Charta.
- Fossati P. (1981), «*Valori Plastici*» 1918-22, Torino: Einaudi.
- Gian Ferrari C., Pontiggia E., Velani L. (2006), *Arturo Martini*, Milano: Skira.
- Hobsbawm E. (1995), *Il secolo breve*, Milano: Rizzoli.
- Martini A. (1983), *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di M. de Micheli, Milano: Jaka Book.
- Martini A. (1997), *Colloqui sulla scultura, 1944-45*, a cura di N. Stringa, Treviso: Canova.
- Pontiggia E., a cura di (2005), *Il ritorno all'Ordine*, Milano: Abscondita.
- Pontiggia E. (2008), *Modernità e classicità. Il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano: Mondadori.
- Valéry P. (1928), *La conquête de l'ubiquité (1928)*, in *Pièces sur l'art, Œuvres*, II, Paris: Gallimard, 1960.
- Viani L. (1926), *La Biennale di Venezia*, in «Augustea», II, n. 10, 1 giugno.

<sup>29</sup> Camesasca 1980, p. 158.

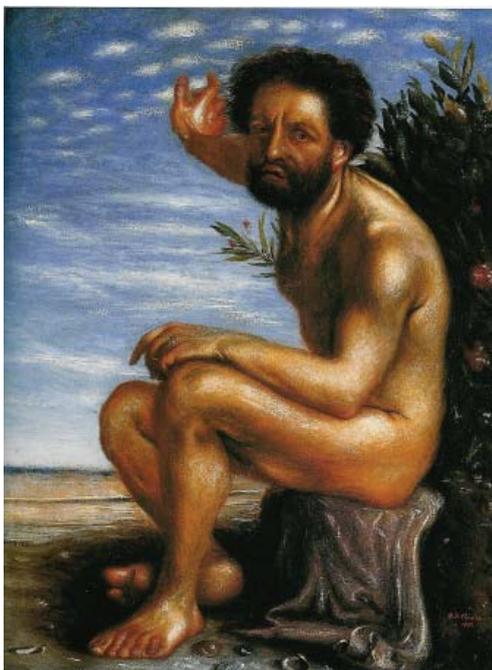
*Appendice*

Fig. 1. Giorgio De Chirico, *Autoritratto come Odisseo*, 1922, olio su tela, coll. priv.

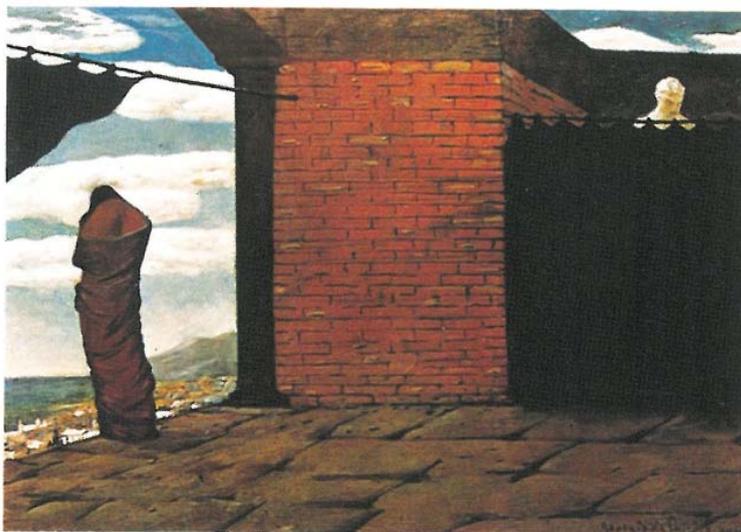


Fig. 2. Giorgio De Chirico, *L'enigma dell'oracolo*, 1910, olio su tela, coll. priv.

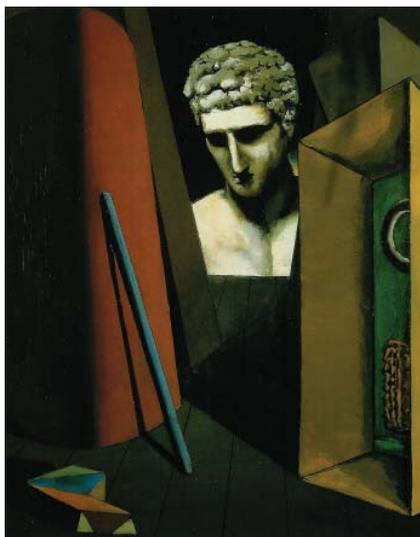


Fig. 3. Giorgio De Chirico, *Malinconia ermetica*, 1919, olio su tela, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville



Fig. 4. Arturo Martini, *Solitudine*, 1932, terracotta refrattaria, esemplare unico, coll. priv.



Fig. 5. Arturo Martini, *La Nena*, 1931, terracotta da stampo, più esemplari



Fig. 6. Arturo Martini, *La sete*, 1934, pietra di finale, Milano, Museo del Novecento



Fig. 7. Mario Sironi, *Solitudine*, 1925-1926, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Fig. 8. Mario Sironi, *Allegoria dell'Impero*, 1935 ca., tecnica mista su carta da spolvero (riportata su tela), coll. priv.



Fig. 9. Mario Sironi, *Cariatide*, part., 1940, marmo, Milano, Museo del Novecento

**JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE**  
University of Macerata

**Direttore / Editor**  
Massimo Montella

*Texts by*

Marta Brunelli, Enzo Catani, Giuseppe Capriotti,  
Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,  
Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,  
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,  
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani,  
Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

