

la mitologia eroica (introdotta magari sulla scorta degli emblemi di Alciato e con analoghe giustificazioni); la poesia mitologica (giustificata dalle moralizzazioni di Ovidio e dell'Eneide); la raffigurazione biblica, allegorizzante, ed infine una complessa iconografia religiosa, controriformata, riservata però all'ambito ecclesiastico. In alcuni casi il soggetto si porta addietro un suo specifico stile, che nel caso delle cronache illustrate è narrativo, e in una misura inconsueta, tanto da anticipare il Velazquez; assume una evidente, ma controllata carica idealizzante quando ha a che fare con soggetti descritti da poeti antichi, introducendo anche là dove sarebbero necessari o possibili solo scarsi accenni esotici o storici; si controlla, invece, con una semplicità degna del miglior Domenichino nelle bibliche storie di Esther; parte invece verso esiti decisamente "barocchi" nella decorazione ecclesiastica (che non a caso ha un polo nel Rubens) e nel trionfo mitologico a sé stante. Questa vocazione del soggetto, cui evidentemente qualche maestro obbedisce meglio che gli altri, possiede una qualità impositiva, tanto da risultare più appariscente, nella visione d'insieme, che le tendenze o propensioni individuali, anzi obbliga a delle specializzazioni tipo « genere ». Ora, non conosco altra città d'Italia in questo periodo, che presenti filoni altrettanto divisi, e fra le mille domande che vengono in mente, c'è anche questa: si tratta di specializzazione artigiana, o di una elevata consapevolezza teorica? Ezia Gavazza, spesso negativa nei suoi giudizi, tende a propendere per la prima risposta; chi scrive, invece, starebbe per la seconda, anzi ritiene che l'elemento di base per una rivalutazione ulteriore del seicento genovese sia l'uso del tutto specifico, quindi coltissimo, della gesticolazione dei personaggi. Sarà del teatro, ma è un magnifico spettacolo, condotto — come dice la Gavazza — secondo le migliori regole: « non reiterate una posizione di uomo o un gesto più che voi potete », « il gesto consiste nei movimenti opportuni del corpo, e delle parti sue, e specialmente delle mani, e molto più del

volto, e soprattutto degli occhi ». Inoltre, meglio che altrove, si avverte, nell'uno e nell'altro genere iconografico, una distinzione di funzioni fra gli attori con una diversa spartizione dei ruoli fra protagonisti e comparse, anzi fra comprimari, attori e coro. Questa è operata a volte mediante schemi compositivi (l'assialità, la posizione più elevata), con una speciale intensità psicologica, o creando un contrasto fra un costume realistico ed un corteo di dignitari invece idealizzati; ed il tipo di gesto cambia, a seconda che si tratti di storia, mitologia, sacri testi o devozione, per cui il termine teatrale sembra assolutamente appropriato, ed in genere si potrebbe attribuire all'arte genovese una generale tendenza all'aneddoto ed alla narritività.

Stiamo ritornando, come si vede, tramite la discussione dei soggetti, che Ezia Gavazza, con prudenza e tenacità, conduce in modo esemplare, allo stile, o meglio agli stili del seicento genovese, imbevuto, per metà, di eredità manierista, e per un'altra metà di polemica antimanageristica. L'unirsi delle due componenti fa librare le storie a metà strada fra natura ed idea, cioè fra perspicuità narrativa ed evasione, o metafora.

Certo, il gioco delle due parti, il miscuglio, è più esplicito di quanto siamo stati abituati ad accettare da altre scuole pittoriche: la continua preoccupazione di far sí che tutto della storia, il reale e l'immaginario, risulti chiaro come cronaca o come fantasia, e stia al suo posto, mediante la sua appropriata rettorica espositiva, sembra rispondere ad un'addirittura ossessiva finalità didattica. Ma quando saremo pronti, o capaci, di leggere come un fatto narrativo il racconto figurato d'ogni tempo e quindi anche quello seicentesco, la splendida collezione di immagini e l'elaborato commento storico, iconografico, sociale, prospettico raccolto da Ezia Gavazza in questo volume, e nel secondo che seguirà, saranno uno dei più eccitanti campi di ricerca per quel « saper vedere » cui ogni generazione deve riallacciarsi.

F. Bellonzi

**Martini**

*Editalia, Roma 1975*

78 pp. + 235 ill. in b. e n. e tavole a colori

L'impresa di affrontare il percorso artistico di Arturo Martini non con la freddezza analitica del filologo — che, pur benemerita e necessaria, e nella fattispecie per nulla elusa, offre in casi come questo il comodo rifugio della sospensione del giudizio —; né con la petulante malizia del « rivisitatore », che utilizza a rovescio fame consolidate per dimostrare come i loro depositari siano stati grandi per tutt'altre ragioni da quelle acquisite; ma con pienezza di partecipazione critica e con totale messa in gioco della propria idea dell'arte, è un atto di responsabilità e di intelligenza cui dobbiamo esser grati a Bellonzi: studioso di navigata esperienza e amplissima cultura e, in queste pagine, di inedita — ma non insospettata — grinta.

Rossana Bossaglia

L'occasione di un libro su codesto grande scultore novecentesco, scomodo e, se si vuole, indigesto quant'altri mai, ma di altrettanto perentoria presenza nel panorama dell'arte internazionale, umanamente inquieto quanto artisticamente coerente, offre a Bellonzi il destro per esporre un suo piccolo trattato di — mi si scusi l'espressione impropria — « estetica militante »: che entra in contraddittorio con tutto l'arco della critica moderna in qualche modo implicata in un giudizio su Martini; e addirittura per enunciare una sua idea degli uomini e della storia.

Questa estetica e questa idea, il modo di interpretare e di giudicare, possono essere messi in discussione — e personalmente vi rinvengo molti a

spetti sui quali non concordo; come non mi pare si possano dare per indiscutibili certi valori (il concetto di « dignità dell'uomo » cui Bellonzi fa riferimento come al « problema precipuo » della scultura italiana) che invece mi parrebbero opinabili o comunque assai più storici che nel libro non sia detto. Ma l'aver preso di petto l'argomento, o gli argomenti, non ultimo quello sgradevole dell'ideologia fascista di Martini; aver negato che dell'opera di un artista possa essere respinta la parte più impegnata e appassionata, per privilegiarne zone meno imbarazzanti; aver indicato, nella disamina della letteratura, la difficoltà di formulare un giudizio fondato sull'artista senza entrare nel merito della sua figura politica e morale, è operazione critica coraggiosa e di qualità.

Incamminato nella quale, Bellonzi prende posizione su alcuni luoghi comuni del discorrere intorno all'arte — e a quella di Martini in particolare — (il concetto di retorica, riscattata dall'accusa fatua di essere per sé stessa ridondante; il concetto di « arte di evasione », che male sembra attagliarsi, secondo l'Autore, a un Martini fortemente impegnato come scultore civile — e qui mi piacerebbe portare più a fondo il discorso sull'evasione come fuga dalla realtà immediata e sull'ufficio civile delle astrazioni storiche —; il concetto di funzione dell'arte e della sua crisi che, come Bellonzi dice lucidamente, Martini ebbe assai presente nella coscienza, anche quando, per trarsi d'impaccio, usciva in dichiarazioni di spavaldo qualunquismo; e così via).

Impegnato nelle idee, il libro di Bellonzi si raccomanda poi per la padronanza delle situazioni storico-artistiche nelle quali Martini agì ed elaborò il proprio stile: la fitta trama dei riferimenti, per nulla scontati, vale ad arricchire e correttamente dimensionare il panorama della cultura artistica italiana prima e fra le due guerre, fuori di ogni schematismo e anzi con estrema articolazione dei dati. Prende corpo, in tale contesto, la vicenda di Martini, per

un giudizio che ciascuno può rimeditare da sé, con l'aiuto delle molte e varie illustrazioni di cui il libro si fregia; lo spessore storico dell'artista trova il suo appoggio in un giro di cultura franco-tedesca di cui si individuano con chiarezza tutte le coordinate (anche la presenza dei tedeschi in Italia, sin qui poco indagata): ma i tempi di assimilazione e le scelte interne distinguono fortemente Martini da altri artisti italiani della sua generazione passati attraverso medesime esperienze (per esempio, Casorati). Sul versante delle analogie, oltre all'ovvia citazione — nel libro convenientemente discussa — di Gino Rossi e quella, che è d'obbligo anche per l'affinità qualitativa, di Sironi, personalmente aggiungerei che il rifiuto della scultura cui Martini addivenne, polemicamente e con alti e bassi, intorno al '40, trova riscontro nelle poetiche di altri artisti, e un precedente singolare in quella enunciata da Roberto Melli, transfuga della scultura sin dagli anni Venti: appunto, con una differenza di vent'anni, che sono quelli della grande stagione di Martini, quando egli diede fondo ai suoi mezzi espressivi di tipo figurale per ritrovarsi, alle soglie della morte, svuotato eppure impaziente di ricominciare.

Il libro rende omaggio alla dimensione di un artista che è stato sforzo vano, e storicamente improprio, imbrigliare in formule estetizzanti o interpretare nel senso della sua, pur validissima, attività d'arte applicata. Per il lettore sarebbe stato interessante vedere raccolte nel volume anche numerose illustrazioni delle ceramiche martiniane, che sono state escluse dal repertorio fotografico per motivi di opportunità editoriale — lacuna della quale è giustificato dolersi —. Ma resta inteso che Martini non fu e non volle essere, nel bene e nel male, un creatore di oggetti, bensì di monumenti; si rende un buon servizio alla cultura accettandone le ragioni storiche anche non più partecipabili e all'arte ricevendone il messaggio oltre i vincoli della nuova condizione storica.