

LA SCULTURA ALLE BIENNALI DI ROMA 1921-1925

Michela Scolaro

Scultura e scultori alle Biennali romane

Sia pur con qualche ritardo rispetto alla pittura, anche la scultura, a inizio Novecento, avrebbe affrontato quel complesso processo di ridefinizione identitaria che doveva coinvolgere artisti e opere, mettere in discussione ruoli, funzioni e forme, da rendere adeguati alle esigenze dell'epoca, coerenti rispetto a modalità del vivere, a gradi di sensibilità già profondamente mutati e in ulteriore, oramai inarrestabile, evoluzione.

Della difficoltà del periodo, delle richieste e degli esiti spesso contraddittori di quell'interrogare, le vicende relative alle mostre di scultura proposte nell'ambito delle Biennali romane portano un'eloquente testimonianza. Certo, si trattava di occasioni, soprattutto la prima edizione, non adeguate a sollecitare la riflessione o a sostenere il confronto su argomenti di tale specifica entità e natura, tanto determinante era l'intento celebrativo connesso alla loro stessa fondazione. Ma a rileggere oggi i documenti di quegli anni, le dichiarazioni degli organizzatori e le motivazioni dei critici-curatori emerge proprio, pervasivo e perentorio, il senso di una necessità profonda, indispensabile quanto inconsapevole, di procedere a una sorta di riepilogo epocale, di un bilancio a chiusura di un periodo che gli sconvolgimenti della storia avevano ritardato di quasi un ventennio. Troppi orizzonti erano cambiati, troppi eventi si erano succeduti, sovrapposti, contraddetti, troppi volti erano scomparsi o avevano mutato espressione e così, ancora, troppo era stato distrutto e, di contro, era rimasto immobile, indifferente, immune a qualsiasi novità o evoluzione. "Ni la matière, ni l'espace, ni le temps – rilevava Paul Valéry – ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours".

Non vi era ambito della creatività, in questo primo, difficile e disorientato dopoguerra, che non manifestasse l'esigenza ulteriore di una verifica del suo sistema e della sua fondazione, o rifondazione, nei termini della contemporaneità. Le Biennali di Roma si aprono su questo sfondo eterogeneo, stratificato di idealità e ragioni proprio come il terreno sul quale sorgeva la loro sede. Volte al passato, più che al futuro, come rivelano non solo le opere selezionate ma la struttura stessa dell'evento, che subito corregge la proposta dell'attualità con la certezza del già noto, nascosto a malapena dietro la formula encomiastica e razionalista della retrospettiva. La scultura, peraltro, arte accademica per eccellenza, aveva per lunghi secoli corrisposto appieno alle necessità di celebrare e di commemorare, forte delle qualità evidenti e durevoli dei suoi materiali: la pietra, il metallo, il legno, e della loro vocazione all'oratoria. E continuava a risultare adeguata. Alle

memorie risorgimentali, eternate nel marmo e nel bronzo, le recenti sciagure andavano aggiungendo gli omaggi ancora brucianti da rendere alle vittime e ai reduci, riaffermando antiche tradizioni, assetti, forme e simbologie convenzionali, con una convinzione così potente da spegnere ogni velleità di ricerca e di rinnovamento. Per trovare conferma della particolarità della situazione italiana, prima ancora di accedere alle sale del Palazzo dell'Esposizione riservate agli scultori, è utile riconsiderare almeno per cenni qualcosa di quanto era stato proposto in quest'ambito, a livello europeo, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Se in Francia Aristide Maillol, Antoine Bourdelle e Charles Despiau, i successori di Rodin, assicuravano il tramando dei valori plastici ristabiliti dal grande maestro alla generazione seguente, sensibilità al volume e alla massa, senso del ritmo nell'articolazione dei pieni e dei vuoti così come dei piani e dei contorni, unità di concezione, sarà ad artisti 'complessi', pittori-scultori, creatori davvero a tutto tondo come Henri Matisse e Pablo Picasso che si dovranno esempi fondamentali per l'elaborazione di un concetto nuovo, libero e sperimentale di scultura, tradotto in forme e materiali inediti, come già aveva mostrato si potesse fare Edgar Degas, protagonista quasi incompreso alla seconda Biennale di Roma. Ancora da Parigi, giungevano notizie sulle opere straordinarie di Constantin Brancusi, delle plastiche cubiste di Raymond Duchamp-Villon, Alexander Archipenko e Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine. Le stesse indicazioni che avrebbero portato, nella Russia ancora prerivoluzionaria agli esiti estremi di Vladimir Tatlin, Alexander Rodcenko, e Naum Gabo. Costruttori consapevoli non solo di nuove sculture ma di realtà spaziali innovative. Dalla Germania, *Jugendstil* ed Espressionismo si succedevano e si combinavano nell'arte di Ernst Barlach, sensibile interprete della tradizione gotica e nordica, guardata con occhi diversi rispetto ai suoi precursori, una qualità condivisa dai colleghi francesi davanti alle produzioni africane e oceaniche, tutti egualmente alla ricerca di un correttivo d'intensità e di toccante immediatezza alla levigata perfezione del classicismo, appena riaffermato da Adolf von Hildebrand.

In Italia, all'Esposizione Universale di Roma del 1911 aveva trionfato la stilizzazione potente del croato Ivan Meštrovic che, come attestavano le statue per il Tempio di Kossovo, opponeva al modellato rodiniano, teso a fissare il fuggevole, l'istantaneo, il brivido che sommuove le superfici dei corpi, i valori fondativi della scultura monumentale e architettonica, mentre Medardo Rosso proseguiva la sua avventura di dissoluzione della materia e della forma con determinazione vieppiù inflessibile, volto alla raffigurazione unitaria del soggetto e dell'atmosfera che lo circonda, della figura integrata nell'ambiente, vale a dire nell'aria, tra i riflessi della luce, le ombre, la mutevolezza del movimento. In quello stesso anno, trasformando il *ritratto di Alfred Mond* in *Ecce Puer*, l'individuo in immagine archetipica, l'artista aveva definitivamente congiunto realtà e ideale, consegnato alla statica il dinamismo e all'eternità relativa della statua l'effimero assoluto dell'epifania. Dell'importanza della ricerca e dei risultati di Rosso fu subito consapevole Umberto Boccioni: "L'opera di Medardo Rosso è invece rivoluzionaria, modernissima, più profonda e necessariamente ristretta. In essa non si agitano eroi né simboli, ma il piano d'una fronte di donna o di bimbo accenna a una

liberazione verso lo spazio, che avrà nella storia dello spirito un'importanza ben maggiore di quella che non gli abbia dato il nostro tempo"⁴³⁹, che di lì a pochi mesi avrebbe realizzato le prime sculture italiane decisamente moderne. Ma dovevano passare ancora diversi anni perché l'essenza liberatoria e innovativa di quella proposta, come di molte altre conquiste conseguite dalle avanguardie, potesse essere davvero compresa e costituire una base positiva dalla quale partire per ulteriori esplorazioni. Un passo sempre difficile, indubbiamente, tanto più a Roma, all'ombra di quel monumento al primo re dell'Italia unita⁴⁴⁰ che, per le complesse vicissitudini della genesi, le contrastate fasi della realizzazione e la complicata articolazione delle forme, si configura ancora quale perfetta metafora della situazione dell'epoca.

Nelle sale dedicate alla scultura, nel 1921, erano proposte le opere dei più noti maestri dell'epoca: da Costantino Barbella a Ercole Drei, da Adolfo Wildt a Ettore Ximenes, passando attraverso i lavori di Ernesto Bazzaro, Romolo del Bo, Amleto Cataldi, Alimondo Ciampi, Filippo Cifariello, Achille D'Orsi, Giovanni De Martino, Ferruccio Ferrazzi, Giuseppe Graziosi, Eugenio Pellini, Edoardo Rubino, Attilio Selva, Paolo Troubetzkoy, e molti altri ancora, sia pur in numero decisamente inferiore rispetto ai colleghi pittori. D'altra parte, sulla considerazione e sulla comprensione quanto meno relative nei confronti dell'arte plastica e della sua "funzione", appare piuttosto significativa la nota di Cipriano Efisio Oppo: "la scultura che è nata come naturale ampliamento di valori architettonici, tanto meno sembra utile nell'interno della casa. [...] Ecco dunque la ragione della minore importanza che la scultura ha nelle esposizioni. I monumenti funebri e i busti dei trapassati, hanno bisogno intorno a loro di cipressi e di lauri e non dei colori vivi e della folla gioiosa di un'esposizione. Forse è per questo che negli articoli di critica la scultura è trattata con molto riguardo ma con nessun entusiasmo"⁴⁴¹.

Le maggiori attenzioni da parte dei commentatori furono riservate alla *Pietà* di Ermenegildo Luppi, a *Enigma*, "una specie di cariatide", e ai quattro ritratti di Attilio Selva, nonché a *Maria dà alla luce i pargoli cristiani* di Adolfo Wildt⁴⁴². A parte quest'ultima opera, simbolica, astratta e stilizzata, eseguita nel 1918 dall'ascetico maestro 'gotico' e accolta con ampio consenso già alla Nazionale di Brera di quell'anno, l'orientamento prevalente della mostra evidenziava una caratteristica oscillazione tra un realismo narrativo di matrice tardottocentesca, carico di accenti sentimentali e di caute tensioni idealizzanti, e un classicismo accademico di respiro più o meno ampio a seconda dell'audacia e dell'abilità dell'interprete.

⁴³⁹ U. Boccioni, *Manifesto tecnico della Scultura futurista*, 11 aprile 1912.

⁴⁴⁰ Sulle vicende del Vittoriano, il cui concorso fu bandito dal Parlamento nel 1880 e la cui realizzazione si protrasse per quarant'anni, si veda: C. Brice, *Monumentalité publique et politique à Rome: le Vittoriano*, Rome, École Française de Rome, 1998 ("Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, École Française de Rome", n. 301); ed. it.: *Il Vittoriano. Monumentalità pubblica e politica a Roma*, Roma 2005; S. Antellini, *Il Vittoriano: scultura e decorazione tra classicismo e liberty*, Artemide, Roma 2003.

⁴⁴¹ C. E. Oppo, *La prima Biennale Romana inaugurata dal Re*, op. cit.

⁴⁴² P. Mola, *Wildt*, Milano, 1988.

Così, alle virtù riconosciute al pittoricismo tradotto in modellato franto di Ernesto Bazzaro, autore di *Caporetto*, del *Ritratto di Segantini* di Troubetzkoy, o di Filippo Cifariello, si accostano senza contraddizione gli elogi per le forme eleganti, sia pur un po' di maniera di Selva e di Drei, o il vigore che non pregiudica il rispetto della norma di Giuseppe Graziosi. Tale ambivalenza era registrata dalla critica, già più a disagio nel confronto con la scultura, alla quale molte recensioni non accennano neppure. Il tema di fondo è che si erano dissolte le categorie interpretative con le quali accostarla e che non fossero più chiare le sue "funzioni". Così, al contempo, nel breve volgere di uno stesso articolo, si rimproverava l'assenza di innovazione riscontrata in tante opere, mentre si sottolineava il pregio della persistenza dello spirito e della qualità artigiana degli antichi scalpelli evidenti nei lavori dei migliori... A ulteriore riprova della difficoltà concettuale a misurarsi con la dimensione plastica è quanto si apprende dai cataloghi: che tra le retrospettive allestite nell'ambito della prima Biennale neppure una era dedicata alla celebrazione di un maestro della scultura.

Le opere squisite di Rembrandt Bugatti e di Sirio Tofanari erano qualcosa di più rispetto a semplici testimonianze di curiosità affettuose per i soggetti e di "intelligente amore per il mestiere", ma qualcosa che necessitava di essere collocato in una più ampia cornice per essere, infine, correttamente inteso e valutato. Meglio considerarle pregiata introduzione alla plastica di piccola dimensione, in porcellana, maiolica o in bronzo, che aveva conosciuto un'ampissima diffusione a cavallo tra i due secoli, riprova della "rivincita dell'individualismo borghese, esaltazione dell'opulenza e della sicurezza privata rispetto all'omologazione pubblica"⁴⁴³, continuava a sollecitare una produzione di qualità e a incontrare un vivo favore. Tale fenomeno è puntualmente registrato in mostra dove, nella sezione 'Arti applicate', i soggetti *animalier* o le figurine graziosamente atteggiati sottraggono l'attenzione a bucheri, piatti, alzate e portafiori, perché "accontentano gli occhi, e talvolta parlano anche all'anima". A due anni dall'apertura della Bauhaus, in pieno dibattito sulla produzione industriale di accessori e di suppellettili belli e funzionali al contempo, e la seconda qualifica era condizione imprescindibile per la prima, disponibili per una clientela numerosa e di risorse economiche relative, gli oggetti selezionati per illustrare la qualità dell'artigianato nazionale rivelano il perdurare del gusto un po' retrò per il soprammobile coltivato dall'élite, per il ninnolo decorativo che appaga per l'eleganza squisita ed esclusiva delle sue linee e la preziosità, vera o illusoria, del materiale.

Si tratti di monumenti o di *bibelots*, per quanto riguarda la scultura, l'edizione inaugurale delle Biennali romane, a dispetto della data d'apertura rivelava anzitutto di quale entità era stata, e quale portata avesse avuto, l'onda lunga dell'Ottocento in Italia. A parte le rare eccezioni, il caso di Adolfo Wildt, le opere selezionate testimoniavano, in primo luogo, della volontà di riaffermare il senso di una continuità ininterrotta con un passato sentito dai maestri del marmo più esemplare che vincolante. Il modello insuperato per l'intero Occidente che continuava a riconoscersi nei valori fondativi espressi dalla plastica classicista: soli-

⁴⁴³ C. Pirovano, *Scultura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1991, p. 94.

da, sobria, equilibrata e architettonica, esornativa e celebrativa, il canone perfetto per rappresentare una storia più che illustre.

Nel breve giro di mesi che intercorsero tra la prima e la seconda edizione della mostra romana, trovano spazio altri motivi che giunsero a sostanziare una considerazione più approfondita e rinnovata nei confronti dell'arte plastica. Antonio Maraini, critico e scultore a sua volta andava riprendendo nei suoi scritti principi e categorie del pensiero espresso da Adolf von Hildebrand ne *Il problema della forma* (1893). Oltre a perseguire nelle sue opere le indicazioni dell'artista tedesco, col quale condivideva un ideale che vedeva nella scultura la più alta e completa delle creazioni umane, Maraini interpretava il lavoro dei suoi colleghi anche attraverso alcune delle categorie messe a punto dal teorico, riuscendo in tal modo a evitare di scivolare nell'alternativa all'apparenza obbligata tra il realismo del bozzetto narrativo e la genericità della norma accademica. A differenza di buona parte degli interpreti e dei commentatori dell'epoca, raramente in possesso di strumenti critici adeguati, il prossimo Segretario delle Biennali veneziane sapeva come guardare, era in grado di riconoscere l'offerta e i motivi di un artista e, soprattutto, cosa chiedere alla scultura. Coltivava, inoltre, una libertà di giudizio che gli consentiva di accostarsi a qualsiasi tipologia di produzione senza rifarsi a schemi, formule o parametri precostituiti⁴⁴⁴. Alla conoscenza imperfetta e parziale del pensiero di Hildebrand in Italia, per lo più mediato dai testi di Benedetto Croce e velocemente identificato con la puro visibilità, proprio nel 1923, Maraini portò il rimedio pubblicando su "La Ronda" ampi brani⁴⁴⁵ del testo originale da lui tradotto. Al di là degli argomenti teorici affrontati dal tedesco, relativi alla visione come processo di conoscenza, all'apprensione tattile, alla pratica del bassorilievo, il *Problema della forma* conteneva precise indicazioni tecniche e una circostanziata trattazione sulle ragioni per tornare a lavorare direttamente la pietra, recuperando l'arte antica che si realizza "per via di levare", l'unica che possa davvero dirsi scultura, come già aveva affermato Michelangelo⁴⁴⁶. La raccomandazione di Hildebrand era tanto più importante in quanto giungeva dopo un lungo periodo in cui lo scultore era stato essenzialmente un modellatore, che lasciava agli assistenti il compito di trasferire il modello nel blocco, sul quale il maestro operava poi l'ultima correzione e la politura. Alla trasposizione, al confronto diretto con la materia, un atto percepito come meccanico, lo scultore tedesco riattribuiva intero, invece, il valore creativo: "Nella modellazione è necessaria l'illusione, mentre nel lavoro in pietra è la pietra stessa a presentare realmente la fattuale rappresentazione spaziale di fronte a noi. Dato

⁴⁴⁴ Si veda, al proposito, A. Maraini, *Un indirizzo critico*, in "La Tribuna", 4 marzo 1919, e, soprattutto, l'importante contributo di *Scultori d'oggi*, del 1930, meritoriamente riproposto da F. Bardazzi, Firenze, 1986.

⁴⁴⁵ A. Maraini, "Il problema della forma" di Adolf Hildebrand, in "La Ronda", novembre 1923, pp. 738-748 e dicembre 1923, pp. 831-838. La stessa rivista aveva accolto, sul numero di febbraio, una breve presentazione dell'artista e teorico tedesco di M. Bacchelli.

⁴⁴⁶ Mentre "quella che si fa per via di porre è simile alla pittura", Si veda A. von Hildebrand, *Das Problem der Form*, tr. it. *Il problema della forma nell'arte figurativa*, (a cura) A. Pinotti, F. Scrivano, Aesthetica, Palermo 2001, pp. 87-95.

che nel caso del lavoro in pietra l'impostazione della grande massa sulla superficie deve precedere l'elaborazione del dettaglio, allora il bisogno naturale mi costringe a rappresentare in queste masse l'immagine già in modo conoscibile, o piuttosto io pervengo a un'immagine che si raffigura nelle grandi masse come già decisa e pienamente espressiva"⁴⁴⁷. Scolpire nella pietra consente di esperire la forma nello spazio, a partire da un'immagine mentale che cresce, si precisa, si affina sotto la mano, a sua volta educata dal contatto con la materia. Un processo ben diverso dal modellare, in ogni sua fase.

Erano in buona parte gli stessi concetti, le medesime raccomandazioni che Adolfo Wildt aveva raccolto nel trattato su *L'Arte del marmo*, pubblicato nel 1921, subito prima della Biennale, e già in ristampa l'anno seguente⁴⁴⁸. Anche per lui la scultura era "scolpitura", un confronto fisico oltre che mentale per far prevalere la propria "volontà contro la dura riluttanza del marmo". Così, l'esigenza di far emergere dalla materia in modo pienamente espressivo il pensiero, il puro spirito, induceva l'artista a selezionare con estremo rigore ogni dettaglio, a eleggere solo linee altamente significative e a eliminare tutto il resto, in una procedura di rarefazione e concentrazione che si configura quale vera e propria ascesi formale. All'opposto di quanto avevano praticato il grande Rodin, e perfino i suoi maestri: Giuseppe Grandi, sensibile, come i colleghi protagonisti in pittura della Scapigliatura, alle vibrazioni atmosferiche e luministiche impresse nei materiali cedevoli, e Federico Villa, un narratore troppo innamorato della realtà e troppo abile nella resa del particolare per non perdersi. Nello spirito dei tempi era un'espressione sobria, concisa e incisiva fino a diventare tagliente, come richiedeva ancora, alle stesse date, Margherita Sarfatti, ricordando volentieri nei suoi scritti che già Ernest Renan ammoniva: "guai al vago!". Eppure, la stessa animatrice di Novecento non era indenne dalla contraddizione del tempo, poiché ammirava tanto il più anziano maestro dei *Bimbi al sole*, e le sue cere tormentate dall'atmosfera, quanto il crudele cesellatore di *Vir temporis acti*, che presto avrebbe avuto accanto nella direzione del gruppo. E se onora la finezza comprensiva del suo gusto e l'assenza di preconcetti della sua critica riconoscere il valore di ricerche e personalità così diverse, e ancora sarebbero da aggiungere gli apprezzamenti e il sostegno assicurati a Sironi scultore, potente, massiccio e romanico e all'etrusco, poetico e stilizzato Arturo Martini, certo è piena conferma della caratteristica ambiguità dell'epoca. D'altra parte, Henri Matisse, presente a Roma come pittore a poche sale di distanza, avvertiva che: "L'exactitude n'est pas la vérité", che il canone non è universale, che il tempo è relativo come lo spazio e altre vie si potevano esplorare, reperendo, magari sotto altri cieli, ragioni sulle quali rifondare il proprio procedere.

Ma in Adolfo Wildt, il gotico, come in Hildebrand, la civiltà d'Occidente continuava a concentrarsi, distillandosi in tensione assoluta verso la perfezione, la stessa che aveva eroso Michelangelo e consumato Canova: "Questa ansietà di interminabile perfezione, che è forse il segno più notevole dell'artista, è essa che deve

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ A. Wildt, *L'arte del marmo*, nuova ed. a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2002.

imprimere ad ogni nuova riproduzione di un'opera nostra, che pur già ci pareva perfetta, il carattere di cosa fresca e vitale". L'inquietudine che già stringeva il più giovane Arturo Martini, che rivolgeva accorate preghiere alla scultura e andava "in cerca dell'infinito": "I giganti non sono ancora morti e se la vita mi assiste sarò uno dei più tremendi, opere su opere..."⁴⁴⁹.

Nella seconda edizione della Biennale furono presentate oltre seicento sculture. Seguendo l'esempio di Venezia la mostra fu aperta alle partecipazioni estere: Francia, Germania, Svizzera, Belgio, Olanda, Inghilterra, Ungheria, Spagna, Stati Uniti. Per quanto riguarda la scultura, la presenza di un centinaio di opere di Edgar Degas, i suoi celebri studi di ballerine e di cavalli, fusioni postume in bronzo esposte a Parigi appena nel 1921, costituì, indubbiamente, il fenomeno di maggior rilievo. I recensori, constatata pressoché all'unisono l'eccessiva quantità dei lavori inviati, sembrano tenere, soprattutto, a segnalarne la funzione propedeutica alla realizzazione delle pitture, quasi si trattasse di disegni a tre dimensioni, utili per lo studio dei singoli movimenti, delle diverse attitudini, condotti da Degas prevalentemente in età avanzata, quando i disturbi alla vista rendevano più difficoltosa la pratica su carta o su tela. Quei modelletti abbozzati sommariamente non erano opere compiute, né autonome, né, tantomeno, di scultore. Bensì la riprova di un procedere scrupolosissimo nell'analisi del vero, da parte di un artista che, persino a dispetto delle circostanze, non risparmiava alcun impegno. Ed era proprio l'esattezza dell'osservazione che si traduceva nella verità delle pose, a riscattare, agli occhi dei commentatori italiani, la fattura non condotta a un'adeguata perfezione. La cattiva conservazione delle cere originali, piene di screpolature e di crepe, era interpretata come l'ovvia noncuranza riservata a materiali ancillari. In realtà, dalle testimonianze dei contemporanei e dalle stesse dichiarazioni dell'artista emerge con chiarezza la considerazione attribuita da Degas alla sua attività di scultore e a tali opere. La maggior attenzione fu riservata alla celebre *Ballerina di quattordici anni*, che Joris-Karl Huysmans⁴⁵⁰, nel 1881, aveva dichiarato essere l'unica proposta davvero moderna della sesta Mostra Impressionista: in cera, tessuto e crine, la *Petite danseuse* superava i limiti imposti alla plastica dai materiali tradizionali, era terribilmente vera più che realistica e di un'audacia sperimentale tradotta da molti contemporanei come insolenza. Ai recensori italiani, ovviamente, non sfuggirono le caratteristiche più innovative dell'opera ma il principale rilievo fu accordato alla fattura inconsueta e all'aspetto insolito e privo di gradevolezza della giovane modella, ricondotta agli studi sociologici effettuati dall'artista francese in quel periodo, all'origine dei pastelli raffiguranti le tetre *Fisionomie criminali*.

Il confronto con gli artisti provenienti dagli altri paesi, tra i quali erano personalità del calibro di Picasso e Matisse, Sargent, Hodler, Kokoscha valse, se non altro, a rafforzare l'amor proprio, per la manifesta "inferiorità degli stranieri di

⁴⁴⁹ In *Colloqui con A. Martini*, a cura di G. Scarpa, 1968, nuova ed. a cura di N. Stringa, Canova, Treviso 1997, p. 254; e in *Le Lettere di A. Martini*, a cura di M. de Micheli, C. Gian Ferrari, G. Comisso, Charta, Milano 1992, p. 99.

⁴⁵⁰ J. K. Huysmans, *L'art moderne*, Paris, 1883. Degas scultore e la sua opera sono oggetto di ampia trattazione nel catalogo della mostra a cura di J. S. Boggs e H. Loyrette, Parigi, 1988.



Fig. 60. A. Dazzi, *Antonella* (II Biennale).

fronte agli italiani”⁴⁵¹. Alla “cenerentola delle esposizioni”, alla scultura, nell’ambito della seconda Biennale fu addirittura riconosciuto il merito di risollevarlo lo spirito del visitatore disorientato tra le pitture “ultrapassatiste” e le opere dell’avanguardia. La qualità della mostra era assicurata da lavori che i critici riscontrarono “originati direttamente dal sentimento, nemico del vuoto accademismo”, e dalla rinuncia all’imprecisione concessa dall’Impressionismo, considerato un utile *escamotage* per evitare le difficoltà esecutive insite nella ricerca della purezza plastica, condotta dai migliori, e non una motivata scelta stilistica. Così, dalle opere di Arturo Dazzi, il *Cieco*, solenne e ieratico e la deliziosa *Antonella* (fig. 60), sia pur con qualche rotondità di troppo secondo i critici più rigorosi, o la *Pietà* di Ermenegildo Luppi “spirituale, architettonica, anatomica perfetta”, dal *S. Francesco* di Guido Calori, in cui rifulge la sua “anima buona, nobile e generosa”, che gli ispira composizioni ben modellate piene di misticismo, o dall’*Arciere* di Amleto Cataldi di classica maestosità conquistata con lo studio dal vero, dimostrano che gli scultori italiani hanno assunto con piena consapevolezza la responsabilità trasmessa loro dalla più pura e bella tradizione nazionale. Alla quale rendevano omaggio anche l’*Adorazione* di Ercole Drei, Resita Cucchiario, Nicola D’Antino e, soprattutto Angelo Zanelli con la personificazione di *Roma* per il Vittoriano, modello ancora in gesso, di 5,30 metri, “pura di linea, opportunamente stilizzata [...] di nobile e austera bellezza”. E proprio sullo spirito e sul ruolo della capitale avrebbe ragionato, pochi anni più tardi, Antonio Maraini, rilevando che Roma “vuol dire organicità, logica, armonia”. Altrettanti caratteri che, uniti al “valore di sincerità” riscontrato dal critico nella scultura nazionale, divengono motivazione per le riserve a prendere parte alle esperienze più audaci sollecitate dallo spirito moderno, ragioni che agiscono in sinergia con una “innata costituzionale diffidenza” rispetto al capriccio e alla transitorietà della moda, e spiegano come “la misura, l’equilibrio e l’armonia figurativa della nostra tradizione sono troppo profondamente in noi per non farci accettare con beneficio d’inventario quanto si spinga nel dominio dell’astrazione e del primitivismo troppo oltre. Per questo [...] la nostra scultura contemporanea, più ancora della pittura, rappresenta nel movimento attuale il dato moderatore, il punto fermo di un popolo che tiene fede a se stesso. Né forse invano anche per gli altri”⁴⁵². All’aprirsi della terza Biennale, alcuni commentatori già lamentavano l’offerta eccessiva di mostre, una moda ritenuta pericolosa che impediva agli artisti la dovuta concentrazione e induceva il pubblico a sottovalutare l’impegno necessario per creare sia le opere sia l’evento, da interpretare correttamente quale momento critico, di riflessione e di confronto, e non da trasformare in occasione mondana o di semplice svago. I successi delle edizioni precedenti inducevano a un ragionevole ottimismo. E anche l’inserimento, nel quadro stesso della Biennale, di mostre specialistiche, d’arte sacra e di medagliistica, oltre al recupero dell’architettura, sia pur in forma ridotta rispetto alla prima edizione, conferma di tale fiducia. Tra gli eventi della rassegna del 1925, oltre all’esposizione dei pittori

⁴⁵¹ A. Lancellotti, *La Terza Biennale romana d’Arte, Proemio*, op. cit. p. 4.

⁴⁵² A. Maraini, *Scultori d’oggi*, op. cit., p. 24.



Fig. 61. A. Wildt, *Il crociato* (III Biennale).

una serie di opere raffiguranti un tema di vasto respiro e di forte impatto, una storia d'amore, intenso e contrastato come *Tristano e Isotta*⁴⁵³. L'impegno per l'americano Maurice Sterne, pure tra gli espositori, gli impedì di realizzare i sedici bassorilievi previsti e lo obbligò ad articolare la narrazione solo su otto pezzi, ai quali aggiunse le sculture che aveva ceduto ad Arnolfo Becchini, all'epoca suo maggior collezionista e socio della fabbrica di bucheri etruschi di Civitavecchia per la quale lavorava. Tra queste erano capolavori come *La moglie del poeta*, *l'Amante morta*, *Ofelia*, la *Fanciulla col Passero*, opere capaci di trasformare lo spazio circostante in una dimensione inedita dall'atmosfera rarefatta e sospesa, retta da un tempo senza durata, immune da mutamenti. In stato di grazia, Martini sapeva davvero rendere visibile e tangibile il luogo solenne dell'ideale,

Futuristi, il cui fuoco ardeva oramai senza pericolo, la personale di Carrà e le retrospettive, dedicate a Camille Corot e Gordon Craig per gli stranieri, alla Scuola di Posillipo e a Vincenzo Cabianca per gli italiani, era la sala monografica di Arturo Martini. Deluso nella sua intenzione di diventare lo scultore di "Valori Plastici", l'artista, che aveva tentato di trasferirsi a Roma già alla fine del 1921 per poi piegarsi a un faticoso pendolarismo con Vado Ligure, accolse l'invito degli organizzatori come il segno lungamente atteso: l'occasione della vita da non mancare. Occorreva presentarsi con un grande progetto unitario,

⁴⁵³ La vicenda è ben ricostruita da M. V. Marini Clarelli, in *A. Martini a Roma dalla Secessione alla Quadriennale*, nel cat. della mostra, Milano, 2006, pp. 47-61.

l'alba del primo giorno in cui ogni forma, ogni linea, ogni gesto è l'archetipo che assumerà valore eterno, significato universale. Alla stessa volontà di assoluto rimandano i profili di stilizzata bellezza dei modelli, dalle attitudini concentrate e naturali, composti, silenziosi, abbandonati al sonno, alla fantasticheria, allo stupore. La sua è un'umanità nuova, infantile ancora, incantata davanti ai misteri del creato, dalle stelle in cielo all'amore, eppure antica, appassionata e spirituale, capace di concepire miti imperituri e di votarsi ad alte imprese. Il primitivismo del maestro trevigiano non era solo un portato di cultura, la declinazione personale del più generale Ritorno all'ordine e il risultato verificabile di un tramando ininterrotto quanto fecondo, ma il tentativo consapevole di recuperare integralmente un modo di essere originario, alla base di una specifica e necessaria espressione. Era parte della medesima ricerca di un'arte autentica che si ritrova nelle note confluite nel pamphlet *La scultura lingua morta*: "Poesia, musica, architettura e pittura si tradussero come le lingue antiche nei successivi volgari, aderendo alla vita. Soltanto la scultura restò immobile nei secoli, lingua aulica e sacerdotale, simbolica scrittura incapace di svolgersi nei moti quotidiani... La scultura resta quello che è: lingua morta che non ha volgare, né potrà mai essere parola spontanea fra gli uomini"⁴⁵⁴. La sala di Martini testimoniava delle sue rare qualità di scultore, abile e sperimentale, e di narratore, eminentemente lirico e sognante eppure in grado di pervenire a sintesi potenti, gestendo ruvidezze, scorciature e semplificazioni estreme, organizzando linee e forme talmente concentrate da sentire "la creta obbligare i personaggi a seguirla nella sua purezza e fatalità immutabile". Rappresentava, di fatto, l'unica proposta veramente innovativa della mostra. E, come tale, fu pressoché incompresa, perfino da parte dei critici più avveduti⁴⁵⁵.

Sparsi tra la mostra d'arte sacra – Pietro Canonica, con un *Cristo deposto* di fattura classica e "piena d'anima", Attilio Selva col gruppo della *Pietà*, quella delle medaglie – con esemplari di Bistolfi, Maraini, Trentacoste – e le altre sale, Wildt con *Il crociato* (fig. 61) e con la *Maschera di Mussolini*, Drei con un *Icaro*, Cataldi, Sciortino, Tofanari, accuratissimo animalista – i migliori scultori della variegata compagine italiana, accademici o eccentrici, realisti o inventivi, non riescono, tuttavia, neppure in questa occasione, a imporre il senso di una presenza disciplinare forte, di valore e di significato. In generale, la mostra fu considerata modesta, composta da epigoni in assenza dei maestri⁴⁵⁶; valga, per tutti, la nota di Lancellotti: "i nostri scultori, come al solito, brillano per la loro assenza [...] non ci sono"⁴⁵⁷.

⁴⁵⁴ A. Martini, *La scultura lingua morta*, 1945, nuova ed., con altri scritti, a cura di E. Pontiggia, Milano, 2001.

⁴⁵⁵ La stessa Sarfatti non era convinta delle scelte stilistiche di Martini rispecchiate dalle opere esposte, che rappresentavano, tuttavia, per lo scultore, una fase già superata della sua evoluzione, come confermano sia la corrispondenza sia le realizzazioni successive.

⁴⁵⁶ G. L. Luzzatto, *La terza Biennale romana*, in "Rassegna nazionale", Anno XLVII, giugno 1925, pp. 186-211.

⁴⁵⁷ A. Lancellotti, *La terza Biennale romana d'arte*, in "La grande Illustrazione d'Italia", Anno II, n. 6, Luglio 1925, pp. 17-24.

Secondo Rosalind Krauss⁴⁵⁸ l'evoluzione della scultura in quanto espressione contemporanea si compie con la separazione dal piedistallo, la liberazione dalla verticalità e dalla figurazione. Come dire, abdicando al ruolo tradizionale di arte monumentale e celebrativa; sciogliendosi dal vincolo di un'identità storica magnifica e superata, alla quale la Storia stessa, con le sue rinnovate tragedie collettive da onorare, avrebbe ancora a lungo continuato a chiederle di aderire. Ma non dovevano essere le sale delle Biennali di Roma a fornire il palco sul quale la scultura avrebbe esibito la sua nuova fisionomia e la sua inedita capacità non solo di relazionarsi con lo spazio ma di assorbirlo interamente nella creazione. L'edizione del 1925, infatti, sarebbe stata l'ultima. Altri luoghi avrebbero accolto e testimoniato, a breve, della svolta avvenuta, della scelta dell'effimero, dell'indistinto e della precarietà da parte dell'arte già votata alla memoria collettiva e all'illusione dell'eterno.

⁴⁵⁸ R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in "October", vol. 8, 1979, pp. 30-44.